

O REBENTAR DO POEMA NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

THE BURSTING OF THE POEM IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO'S POETRY

Lucas Vinicius Vebber Cardenas¹

RESUMO: No presente trabalho, partimos de considerações críticas sobre a obra de João Cabral de Melo Neto que identificam em sua poesia uma tendência de interação entre opostos, com centralidade na noção de “rebentar da imagem”. A partir disso, realizamos um diálogo crítico envolvendo as considerações sobre o sujeito lírico em Michel Collot (2013) e Dominique Combe (2010). A nossa conclusão é que o caráter múltiplo da criação lírica na poesia cabralina envolve a interação entre tendências extremas que não se anulam, mas que atuam juntas. Essa característica é observada em uma breve análise do poema “Diálogo”.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Diálogo; rebentar.

ABSTRACT: In the present work, we start from critical considerations about the work of João Cabral de Melo Neto that identify in his poetry a tendency of interaction between opposites, centering on the notion of “bursting the image”. From this, we carry out a critical dialogue involving the considerations about the lyrical subject in Michel Collot (2013) and Dominique Combe (2010). Our conclusion is that the multiplicity of the lyrical creation in Melo Neto’s poetry involves the interaction between extreme tendencies that do not cancel each other out but act together. These characteristics are observed in a brief analysis of the poem “Diálogo”.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Diálogo; bursting.

1. INTRODUÇÃO

O último verso de “Uma faca só lâmina” contém, na polissemia de uma palavra, a descrição de uma condição fundamental na criação poética cabralina: frente à tentativa de “vestir” o real, “toda a imagem rebenta.” (MELO NETO, 1994, p. 215). O verbo “rebentar” é chave pela sua polissemia, em que se identifica dois grupos de

¹ Graduando, UFPR.

sentidos: o primeiro diz respeito à destruição, em sinonímia com “arrebentar”, da forma que se destrói violentamente; o segundo grupo tem a acepção complementar, diz respeito ao que rebenta vindo à vida.

Na releitura que propõe da última parte de “Uma faca só lâmina”, Erick Moraes (2020) chama a atenção para essa possibilidade de leitura, em que o “‘rebentar’ não [é] só ‘de morte’ mas também ‘de vida.’” (MORAES, 2020, p. 108). O autor destaca que a poesia de João Cabral de Melo Neto é uma em que morte e vida são indissociáveis; que nela “os extremos convergem”. (MORAES, 2020, p. 109). Movimentos que não podem ser separados, o rebentar daquilo que se rompe e daquilo que desabrocha em vida se faz presente em diversas imagens e expressões que Moraes elenca, versos que tensionam a vida e o nascimento com o rompimento e a explosão, como em “El Cante Hondo” (MELO NETO, 1994, p. 347) em que se destaca a imagem da carne viva, imagem de tensão do cante hondo que “rompe a bainha e explode”.

Moraes entende que, na poesia cabralina, “[a] violência do que é vivo, do que na máxima intensidade se manifesta, reúne todas essas imagens sob a égide do rebentar a barreira entre o ‘não’ e o ‘sim’, *i.e.*, do rebentar limites, sejam eles estéticos, morais, físicos ou mesmo ontológicos.” (MORAES, 2020, p. 110). A tentativa de apreensão do real, que os últimos versos de “Uma faca” descrevem, seria uma em que a negatividade da destruição é indissociável da positividade do nascimento. Diante da questão de a capacidade da linguagem dar ou não conta de apreender o real, Moraes propõe que “[a] lição não consiste, portanto, em que as imagens fracassam por *não darem conta* de apreender o real em toda a sua força, mas no exato oposto: o real é impalpável por natureza — inapreensível *senão* através da linguagem, que confere corpo, carne, ao que, infável, não se deixa apreender *imediatamente*.” (p. 113, grifos no original).

O constante “rebentar” de imagens, que se produzem e que falam da própria destruição, comporia, na visão do autor, a condição que o poema incorpora ao tentar apreender a realidade.

Em trabalho anterior (CARDENAS, 2021), também já chamamos a atenção para a polissemia do verbo “rebentar” e exploramos rapidamente o jogo de tensões que a imagem produz em “Uma faca só lâmina”. O nosso ponto de vista em tal trabalho foi o da interação, do choque de forças de destruição e de criação como motor da composição a partir da experiência do erotismo nesse poema de Melo Neto.

Esse jogo entre extremos irradia do último verso de “Uma faca”, mas se expressa nas imagens do poema e está presente nas tendências poéticas da obra cabralina como um todo. Waltencir Oliveira (2012) identifica no verso de “Estudos para uma bailadora andaluza” uma tendência fundamental da poesia de Melo Neto: o constante choque entre opostos, o mesmo “gosto dos extremos” que a bailadora da Andaluzia compartilha com a imagem da chama que se consome ao mesmo tempo em que se acende. Na poesia de Melo Neto, os extremos se roçam, porém não se anulam (OLIVEIRA, 2012): eles interagem e constituem juntos a criação poética na obra do poeta, mesmo que se manifestem em intensidades diferentes a cada momento.

As considerações de Alcides Villaça (1996) sobre a obra cabralina parecem dar uma condução importante às reflexões sobre a existência dessas tendências “de morte” e “de vida”, como quer Moraes (2020). Villaça propõe que a poesia cabralina é composta por movimentos de expansão e de limite, que se expressam de diversas formas e que coexistem (VILLAÇA, 1996). Resumindo, a expansão seria o que gera as imagens: “rebentar” no sentido de nascer; já o segundo aspecto, de limite, diria respeito à regra sob a qual essa expansão ocorre: não propriamente a destruição das imagens, mas a forma sob a qual as imagens são montadas, as “paredes” que guiam o nascedouro, o projeto de “ideias fixas” que dá forma contida à criação de imagens. Considerando também a descrição de Marcos Siscar (2010) sobre a construção do poema cabralino como “máquina”, compreendemos que esses processos são traduzidos em mecanismos poéticos sobre o objeto, desenhados e operados pelo poeta, mas que dependem ainda de um insumo. A operação, que pode incluir esses

movimentos de expansão e limite, não gera necessariamente um produto previsível como um todo.

As concepções críticas que resgatamos brevemente têm uma linha de força em comum. Elas nos permitem olhar a poesia cabralina como uma obra em que tendências diferentes interagem sem se anular; colocam a poesia de Melo Neto como uma que se produz mediante a ação de determinadas forças que se manifestam de formas e intensidades diferentes em seus poemas. A negatividade enquanto mera anulação, que costuma ser atribuída à poesia cabralina, pode, portanto, ser reavaliada.

A partir disso, realizaremos uma exploração teórica em que articulamos os aspectos levantados até aqui sobre a poesia de Melo Neto com as considerações de Michel Collot (2013) e Dominique Combe (2010) sobre a criação poética, buscando desenvolver a ideia disso que podemos chamar de “rebentar” do poema e as suas possíveis consequências na figuração poética da experiência do sujeito lírico cabralino. Buscaremos, então, ilustrar como tal lógica se faz presente na poesia de Melo Neto com uma breve análise do poema “Diálogo” (MELO NETO, 1994, p. 162-164), de *Paisagens com figuras*, no qual identificamos a figuração do momento em que o ato expressivo, simbolizado no canto andaluz, “rebenta”. Além disso, analisamos como essa interação de forças opostas ocorre nesse poema.

2. LIRISMO E EXPERIÊNCIA

Michel Collot (2013) e Dominique Combe (2010), em seus estudos sobre o sujeito lírico, descrevem condições para a constituição dele. Para o primeiro teórico, este se constitui junto do objeto e sua experiência se manifesta na palavra poética. Assim, o poema, pela palavra, se torna um espaço de expressão dessa constituição mútua. Já Combe conclui que o sujeito lírico resulta em uma ipseidade, cuja formação é

dada por uma multiplicidade e um devir. Portanto, compõe-se ao longo do movimento de criação poética.

Collot (2013) propõe uma contraposição à noção de que, no lirismo, há um encastelamento do sujeito na sua própria interioridade. O crítico reavalia a relação do sujeito com a exterioridade no movimento de criação lírica: baseado na filosofia fenomenológica, propõe que na criação lírica, ao menos na modernidade, o sujeito necessariamente vai para fora de si. No lirismo, como entendido por Collot, baseado nessas novas concepções de sujeito, a “e-moção” lírica parte do interior do sujeito e direciona-se ao objeto — ao mundo, à alteridade — como um ato constituinte tanto de um quanto de outro.

Collot (2013) resgata certa noção de que o sujeito lançar-se para fora de si é uma condição para a criação, “possuído por uma instância ao mesmo tempo interior e radicalmente estranha. [...] influência sobre a subjetividade lírica de uma alteridade” (p. 222). O autor entende que a verdade do sujeito se constitui na “relação íntima com o exterior e o Outro” (p. 223).

A relação de copertencimento do sujeito e do mundo ocorre principalmente pelo corpo, veículo da experiência: “É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abrange pelo olhar e pela qual é envolvido. Ele lhe abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ao mesmo tempo vendo e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão de outrem. Corpo próprio e, contudo, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra.” (COLLOT, 2013, p. 223).

Nesse sentido, segundo o autor, o sujeito sai de si para constituir-se enquanto experiência: “é fora de si que ele pode se encontrar.” (COLLOT, 2013, p. 224). A emoção lírica, como proposta por Collot, é uma extensão desse movimento no qual o sujeito é obrigado a ir ao exterior para poder exprimir-se. De acordo com essa concepção, o sujeito se constitui, portanto, como uma ipseidade; constitui-se enquanto

outro, implicando e implicado pela alteridade que o altera, a cada ato de criação, a cada “gesto” de seu corpo no mundo.

Tendo estabelecido essa noção inicial de sujeito que inclui o movimento deste para fora de si, em relação de constituição mútua com a alteridade e o mundo através do corpo, Collot (2013) se debruça sobre o imbricamento que existe, a partir disso, entre o sujeito e o objeto na expressão lírica. A constituição do sujeito e do objeto, “intersubjetividade complexa que se manifesta na linguagem” (p. 223), impede que qualquer um dos polos — sujeito, objeto ou linguagem — seja pensado de forma separada. Ou seja, são suplantadas quaisquer noções binárias de oposição entre eles. Dessa forma, uma poesia que trate apenas do objeto ou uma poesia puramente metapoética é uma impossibilidade: embora diferentes obras possam apresentar tendências maiores ou menores para cada um dos lados, um nunca anula o outro.

No lirismo, continua Collot (2013), a expressão acontece através do corpo da experiência e das sensações, ou seja, a carne: um lugar de troca entre o interior e o exterior. Desse modo, o “estado de alma lírico está ligado a um estado de coisas e a um estado do corpo” (p. 225).

No poema, ocorre o copertencimento entre corpo e objeto através da forma por excelência de constituição do sujeito pela alteridade, as palavras: a língua vem à tona a partir da tonalidade afetiva, do exterior, do objeto (COLLOT, 2013).

Collot (2013) também resgata o olhar de Kate Hamburger sobre o sujeito lírico. A autora coloca o sujeito lírico como um sujeito da enunciação, diferente de um sujeito enunciante, que se constitui numa certa relação ao objeto. Para Hamburger (1977), toda enunciação implica numa correlação sujeito-objeto e o que varia é certa orientação, qual polo é o privilegiado nesse ato de enunciação (*apud* COLLOT, 2013). Na poesia o polo sujeito está em destaque. Isso não torna o mundo exterior ausente, mas o transforma em um complexo de sentidos a partir do ponto de vista do sujeito lírico: “trata-se não de uma representação, mas de uma transposição simbólica”

(COLLOT, 2013, p. 227); a questão da enunciação lírica deixa de ser de representação da realidade, ou mesmo de referencialidade quanto à realidade “objetiva”, e passa a ser uma questão de constituição da subjetividade pela linguagem, transposição da experiência do sujeito do objeto em língua.

Marca importante das considerações de Hamburger é que o discurso lírico exprime não o objeto da experiência, mas a experiência do objeto (COLLOT, 2013). O real é dado pela experiência do sujeito. Nesse sentido, “[a] transformação operada pelo sujeito lírico sobre o objeto de seu enunciado transforma a realidade objetiva em uma realidade subjetiva vivida.” (HAMBURGER, 1977 *apud* COLLOT, 2013, p. 228). O poema se torna enunciado da realidade e a forma do poema é a da enunciação “que nós sentimos como sendo o campo de experiência do sujeito da enunciação.” (COLLOT, 2013, p. 228).

Ou seja, seu ponto de equilíbrio não é o solipsismo de um sujeito encerrado em si, mas um ser que se constitui se projetando insistente e necessariamente para fora. Desse modo, a “afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam o seu corpo.” (COLLOT, 2013, p. 236). A poesia é feita pelo sujeito ao sair de si, que assim exprime tanto a coisa quanto a si mesmo. O artista transubstancia a experiência de seu corpo, a partir da reflexividade de ser um corpo sensível a si mesmo, em matéria artística: o pintor torna visível o dado invisível da experiência que nasce em seu corpo ao pintar; o poeta faz o mesmo com a linguagem: um dado que reside no corpo, de como este e o mundo se afetam mutuamente, que se torna voz. Segundo Marilena Chaui, “[o] trabalho do artista revela algo mais: a reflexão corporal não é plena posse de si nem plena identidade do corpo consigo mesmo, mas inerência e confusão dele consigo mesmo e com as coisas.” (2002, p. 179). Collot descreve, assim, que ao sair para fora, o poeta² exprime ao mesmo tempo a coisa e o que, dele mesmo, encontra-se aí implicado. Essa é a reflexividade da poesia. O sujeito que se descobre quando vai ao

² Collot reflete especificamente sobre a poesia de Francis Ponge, mas a conclusão é generalizável.

encontro do objeto e, sendo corpo sensível a si mesmo, se percebe afetado por esse encontro.

Já Combe (2010) descreve que a criação poética parte de uma dupla referência que parece corresponder a uma dupla intencionalidade por parte do sujeito, que se volta a si mesmo e ao mundo no mesmo ato. Segundo Combe (2010), em termos fenomenológicos, essa dualidade não gera uma síntese dialética: “o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe” (p. 128).

Portanto, não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico, pois este não pode ser categorizado de forma estável enquanto objeto de ficcionalização ou referência à realidade. Como se estivesse em um constante devir, ele nunca se refaz como um mesmo, mas se define na diferença enquanto sujeito que constantemente se direciona ao mundo (COMBE, 2010). O sujeito lírico é uma ipseidade, portanto, sem postular uma identidade. Assim, a unidade do eu está “na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o ‘sujeito lírico’ não existe, ele se cria” (p. 128).

3. UM “REBENTAR” LÍRICO

Quando Siscar (2010) descreve a compreensão da “máquina do poema” cabralina tendo sua centralidade no processo poético sobre um insumo vindo do mundo, ele abre duas questões: uma em relação ao projeto maquínico de manipulação poética e linguística sobre o objeto e a palavra; e outra quanto à relação do sujeito, que opera e desenha tal máquina, com o mundo. Pensando a partir dos estudos de Collot (2013) e Combe (2010), essas relações entre sujeito e objeto adensam-se. Ao descrever o poema como um lugar em que sujeito e objeto constituem-se mutuamente, obtemos os elementos para entender a enunciação lírica como fruto da experiência do

sujeito cuja origem é o corpo, mas que se materializa no texto poético a cada vez que a “imagem rebenta”. Ou seja, essa operação linguística corresponde à constituição tanto de um quanto de outro. Nesse sentido, a “máquina do poema” pode ser entendida em outra face: como sendo o próprio corpo do sujeito lírico cabralino, por ser o veículo da experiência e da apreensão sensível do real e por ser fonte e campo das imagens criadas em poemas como “Uma faca só lâmina”³ e “Diálogo”. Por ser onde/de onde “toda imagem rebenta”, fonte e alvo de figuração, o corpo é como uma máquina produtora de imagens.

Como é resumido nas citações que Collot (2010) faz de Hamburger, o poema é o “campo de experiência do sujeito”, cuja condição de constituição é o copertencimento entre sujeito e objeto dado na carne, “intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra.” (COLLOT, 2013, *passim*). Em relação de coextensividade entre sujeito e objeto, a experiência tem no poema um corpo fruto da transposição simbólica realizada pelo sujeito lírico, ato reflexivo de um sujeito que percebe e é percebido pelas próprias sensações e que é capaz de dar materialidade, na obra, à experiência de si mesmo (CHAUI, 2002).

No campo da experiência que é o poema, o sujeito está constantemente indo em direção ao mundo (COLLOT, 2013). Sua tentativa de apreensão — contingente, como descreve Moraes (2020) — resulta no movimento que o faz múltiplo, pois se recria a cada vez que “sai de si” e “retorna” sem poder ser sintetizado de forma dialética (COMBE, 2010). Em sua multiplicidade, o sujeito lírico ganha materialidade no poema a todo gesto que faz as imagens poéticas “rebentarem”, assim, não tem uma identidade dada e uma referencialidade fixa, caracterizando-se como uma ipseidade (COMBE, 2010). Por isso as tendências de criação e destruição circunscritas no que chamamos

³ É nesse poema que encontramos uma série de imagens em que o corpo do sujeito em sua materialidade serve de referente para as metáforas da faca, da bala e do relógio, além de ser o local onde as imagens são cultivadas, “partes de vossa anatomia” (MELO NETO, 1994, p. 205).

de “rebentar” da imagem poética não excluem uma a outra, elas compõem essa multiplicidade.

O aspecto que exploramos em relação à lírica cabralina, portanto, deixa de ser de representação da realidade e passa a ser de constituição de um sujeito através de sua enunciação: em um ato reflexivo do sujeito, o poema se constitui como um corpo enunciado. A forma como este produz-se ao enunciar-se traduz a relação do corpo com o mundo no ato de criação do poema, já que é através da linguagem que o sujeito transpõe a sua experiência. Portanto, a anulação do sujeito em prol de uma “poesia pura” ou uma poesia que fosse puramente objetiva não é possível. Não há uma noção binária que dê conta da separação do sujeito e do objeto na enunciação lírica, porque eles se constituem juntos, numa alteridade mutuamente inclusiva. Por isso, ao se tratar de um sujeito que não “é”, mas que se cria a cada ato intencional, como sugere Combe (2010), a noção de suficiência da linguagem enquanto um dualismo entre a possibilidade e a impossibilidade da linguagem apreender o real também pode passar por uma reavaliação. A questão deixa de ser de referencialidade e passa a ser de constituição do poema. Essa condição se coloca como uma continuação do que é proposto por Moraes (2020) como a condição expressa pelo sujeito lírico de “Uma faca só lâmina”, cuja ação frente ao real leva-o à reiterada tentativa de criar imagens que “vistam” o que ele experiencia; tentativa cujo produto é o “rebentar” das imagens que por um lado se destroem, por serem insuficientes, e, por outro, não cessam de produzir-se. Ao mesmo tempo, o choque entre essas forças opostas expressa-se nas tendências de expansão e limite da composição poética, que se manifestam e interagem de diversas formas.

Assim, entendemos que a questão abordada por Moraes (2020), em relação à apreensão da realidade pela linguagem, ganha corpo. O autor conclui, como já citamos, que não há um fracasso das imagens em “Uma faca só lâmina” por não conseguirem apreender o real. A apreensão do real, aponta o autor, é sempre contingente e

provisória, e apenas a linguagem é capaz de dar algum corpo a essa experiência da realidade. Isso ocorre, inclusive, porque a experiência do real não para de se produzir, e não para de gerar a experiência do sujeito que, no poema, enuncia que a realidade gerou e “ainda gera, ainda”, as imagens. Por isso as imagens continuam a rebentar, continuam a nascer.

A condição do “rebentar” das imagens diante da realidade que não se encerra e que é inapreensível a não ser pela tentativa da palavra é uma que põe em xeque também certa noção de referencialidade. Se o sujeito se compõe numa multiplicidade e num devir (COMBE, 2010), o poema devém junto da sua experiência, e não diz respeito à correspondência a um referido estático no mundo: o poema é produzido conforme o sujeito se produz, pois diz respeito à experiência. Daí a apreensão do real ser sempre contingente. Ela não cai noutra negatividade — de ser uma síntese verdadeira ou falsa da realidade à qual faria referência, que recusaria a forma dada na enunciação lírica por não corresponder ao real —, pois não há síntese possível. A figuração que é fruto da experiência do sujeito tem em seu destino ser sempre contingente e o fato de ser insuficiente não a torna inválida. Ou então, podemos adotar outro ponto de vista: o poema pode não dizer respeito à representação sempre incompleta de algo original que busca apreender e sim à criação que devém sempre nova diante de uma experiência que constantemente “rebenta”.

Como corpo enunciado, o poema é um campo onde observa-se a atuação dessas forças. As considerações críticas que resgatamos sobre a obra cabralina dão conta de que há, nos poemas de Melo Neto, a interação de tendências opostas como choques de extremos, momentos de criação que contêm, em si, forças de vida e de morte, expansão e limite. Tomando o último verso de “Uma faca” como mote, o “rebentar” das imagens diante da realidade também deve ser um movimento que é fruto da interação de forças de expansão e limite; que dá figura a imagens de criação e de destruição; e que faz chocarem pares extremos.

O “rebentar” das imagens, tão bem destacado por Moraes (2020), não é um movimento em que a vida e a morte, forças de destruição e criação, se anulam. Elas interagem sobre o corpo do poema, a sua atuação é o motor de produção do poema em si. O que vamos buscar explorar a partir disso é como essas forças atuam de diversas maneiras em um poema como “Diálogo”. Ali, o canto da Andaluzia serve de metáfora para uma forma de criação que surge do corpo e que carrega em si uma luta entre forças antagônicas, “fio contra fio.” (MELO NETO, 1994, p. 163).

4. “DIÁLOGO”

Podemos partir, agora, para nossas considerações sobre o poema “Diálogo”, em que alguns dos pontos que levantamos anteriormente sobre o sujeito lírico cabralino e sua experiência do real estão presentes. O poema:

Diálogo

A — O canto da Andaluzia,
é agudo com seta
no instante de disparar
ainda mais aguda e reta.

B — Mas quem atira essa seta
de tão penetrante fio
pensa que a faca melhor
é a que recorta o vazio.

A — É um canto que se sente
o que uma espada no frio,
desembainhada, sem mesmo
ter ferrugem como abrigo.

B — Mas é espada que não corta
e que somente se afia,
que deserta se incendia
em chama que arde sozinha.

A — Tem alfinetes nas veias
que nas veias se atropelam,
tem mantas de carne viva
cobrindo sua alma inteira.

B — Mas 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, porém precisa,

em que se busca afiar
em terrível parceria
no fio agudo das facas
o fio frágil da vida.

A — Até o dia em que essa lâmina
abandone seu deserto,
encontre o avesso do nada,
tenha enfim seu objeto.

Até o dia em que essa lâmina,
essa agudeza desperta,
ache, no avesso do nada,
o uso que as facas completa. (MELO NETO, 1994, p. 162-164).

Seus versos caracterizam o canto andaluz e a condição que o faz nascer, explorando sua natureza aguda, cortante, interna e que se expressa como uma luta entre violências opostas. Benedito Nunes (2007) antevê, em “Diálogo”, uma imagem que é fundamental para a leitura da obra cabralina: a faca enquanto imagem de inquietude que provoca o sujeito como um desejo, falta impossível de ser completada. Segundo o crítico, a imagem da faca aparece no poema quase que preludiando o seu uso em poemas como “Uma faca só lâmina”. Figurada na descrição do canto andaluz, a faca é símbolo da busca pelo vazio que se assemelha à luta, “fio contra fio”, do toureiro contra o touro. Ou seja, tal sentimento ganha uma metáfora que faz chocarem duas

violências opostas, uma de vida e outra de morte. Assim, a imagem da lâmina está ligada a um vazio interno animado pela contradição e gerador de uma inquietude que é motor do canto andaluz e do sujeito lírico.

Pensando na estrutura geral do texto e em seu título, fica claro que é um poema composto por duas vozes, marcadas no poema como *A* e *B*. A princípio, seus papéis parecem definidos: a voz *A* apresenta o canto andaluz, introduz imagens para descrevê-lo, enquanto *B* as discute, abrindo suas intervenções sempre com a adversativa “mas”.

O que decorre das intervenções da voz *B* é a agregação de características e imagens novas às figurações propostas por *A*. A primeira aproximação feita por *A* é a do canto andaluz a uma seta: “O canto andaluz / é agudo com seta / no instante de disparar / ainda mais aguda e reta” (MELO NETO, 1994, p. 162). Logo após, a primeira intervenção de *B* introduz duas imagens importantes para o poema, a faca e o vazio: “Mas quem atira essa seta / de tão penetrante fio / pensa que a faca melhor / é a que recorta o vazio” (p. 163). A voz faz isso a partir da adversativa “mas” ao introduzir uma imagem que “traduz melhor” o canto andaluz, que surge a partir de uma comparação com a imagem da seta, semelhante, porém mais precisa.

No prosseguimento do poema, *A* não argumenta de volta, o diálogo não é um debate. Na terceira estrofe, segunda intervenção de *A*, sua descrição agora inclui a imagem da lâmina inaugurada por *B*: “É um canto que se sente / o que uma espada no frio,” (MELO NETO, 1994, p. 163). Depois da seta, a faca ganha um encadeamento metonímico com a espada, ambas cortantes e metálicas.

Desse modo, *A* e *B* não estão em relação antitética entre si. O que uma das vozes diz não anula o que é trazido pela outra: ambas se chocam mas constituem juntas a figuração para o canto andaluz, introduzindo elementos semânticos e gerando imagens. Cada uma das vozes é uma fonte da qual rebentam imagens novas que compõem o poema. O diálogo se materializa como uma interação, causa do

encadeamento figurativo das imagens, com a conjunção “mas”, que liga textualmente uma voz à outra propondo tanto uma contraposição quanto uma continuidade. Dessa forma, o choque observado entre as vozes não gera uma mera síntese dialética em que algo é negado. Assim como a noção contida no “rebentar” do poema, descrito acima, elas interagem enquanto tendências que produzem as imagens de modo semanticamente acumulado e cada vez mais penetrante na figuração de um corpo enunciado.

Na continuação do poema, mais uma vez *B* inicia a estrofe com a adversativa, não para negar a imagem da espada, mas para dar-lhe características insólitas: “Mas é espada que não corta / e que somente se afia, / que deserta se incendeia / em chama que arde sozinha” (MELO NETO, 1994, p. 163). A vida dessa espada é contraditória: enquanto se espera que ela perca o fio ao se chocar contra as coisas, ela somente se afia. Tal imagem é encadeada com outra descrição de natureza contraditória, da chama que se acende por si mesma.

Essas duas imagens são especiais pois reaparecem em dois poemas posteriores. Em “Uma faca só lâmina”, encontra-se o fio “cujo muito cortar / lhe aumenta mais o corte” (MELO NETO, 1994, p. 207). A bailadora andaluza do poema que a carrega no título é capaz, nas *siguiriyas*, “de incendiar-se com nada / de incendiar-se sozinha” (p. 220). Portanto, há algo no canto andaluz que gera uma inversão na lógica dessas imagens como seriam se referissem à representação “um por um” do real.

Em “Diálogo”, essa lógica imagética parece estar relacionada a uma experiência do corpo do sujeito. O poema produz a internalização das imagens de pungência e de choque entre extremos que é capaz de gerar essa lógica avessa. A quinta estrofe, em que fala novamente a voz *A*, coloca as imagens pungentes no interior do corpo: “Tem alfinetes nas veias / que nas veias se atropelam, / tem mantas de carne viva / cobrindo sua alma inteira” (MELO NETO, 1994, p. 163). A próxima intervenção de *B* é a mais longa, quebrando a igualdade que o poema trazia até então de trocas de uma estrofe

para cada voz. Nessa “fala”, *B* desenvolve a noção do “fio contra fio”, o choque de extremos que se assemelha, no poema, à tourada.

A contraposição/continuação está na primeira das três estrofes dessa “fala”:

Mas 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 toureiro e touro,
vazia, porém precisa,

em que se busca afiar
em terrível parceria
no fio agudo de facas
o fio frágil da vida. (MELO NETO, 1994, p. 163).

O poema fala de um estrato anterior à alma, o “puro nada”, independente até de uma metafísica: estrato que só pode existir onde tangenciam-se os opostos, corpo e alma, vida e morte. Choque que emula a “terrível parceria” da tourada, duas violências opostas que se enfrentam. Mais uma vez observa-se como o poema figura a interação entre extremos. Aquilo que motiva o canto andaluz e sua capacidade de “acender sozinho” é procurado num espaço em que se chocam extremos. Assim, não apenas imagens de vida e morte tangenciam-se, como fazem expressar algo de mais profundo nesse cantar. No poema, da mesma forma, esse choque provoca o rebrantar das imagens na tentativa de apreender poeticamente um aspecto, como sugere Michel Leiris (2001), “abismal” da experiência humana.

Fechando o poema, a última fala de *A* coloca o choque de extremos e a noção de “avesso do nada” como o objeto que “completa” a vida da faca, mais uma vez continuando uma imagem introduzida por *B*. A luta fio contra fio e a alma contraditória presente no “rebrantar” é a própria essência tanto do canto andaluz quanto da faca que o simboliza.

Em “Diálogo”, as imagens de corte e pungência — seta, faca, espada e alfinetes — têm como fundo o corpo, o qual penetram gradualmente ao longo do poema. A comparação começa entre o canto andaluz e as setas, ambos nascentes do sujeito e lançados para fora, e continua até chegar primeiro nos alfinetes, que se acumulam nas veias e depois no canto que vem de um espaço anterior à alma, em que vida e morte se chocam. O canto continua sendo figurado como lâmina que recorta o vazio, procurando seu objeto no “avesso do nada”, onde encontrará “o uso que as facas completa” (MELO NETO, 1994, p. 164), reino em que as imagens carregam contradições internas.

Fazendo parte do corpo do cantor andaluz, as imagens compõem uma condição em que o que é exprimido sob a atuação delas é fruto da interação entre forças extremas, instância da experiência subjetiva à qual o sujeito tem pouco ou nenhum acesso e que não responde a um saber, pudesse apreendê-la logicamente. Imagens do “avesso do nada”, a lâmina que não corta mas se afia com o uso e a chama que se incendeia sozinha são duas violências que se chocam e fazem emergir o canto andaluz; assim, fazem emergir o próprio poema vindo do corpo de quem o canta. Nisso, as vozes se constituem mutuamente na voz do cantor andaluz, descrita como objeto, e a voz de enunciação do sujeito lírico que descreve aspectos de uma forma de criação também presente, por exemplo, em “Uma faca só lâmina”.

Nesse sentido, as vozes *A* e *B* são como duas tendências que existem dentro da mesma descrição por parte do sujeito, compondo sua voz e representando como na voz lírica cabralina esse tipo de interação é constituinte. Em “Diálogo”, esse aspecto aparece de forma decomposta e clara à observação, permitindo-nos ver o choque entre extremos do “rebentar do poema” atuando na criação das imagens.

Em “Diálogo”, podemos observar de forma materializada esse jogo de forças presente na transposição simbólica do poema. A atuação conjunta dessas tendências opostas impondo as regras de expansão e limite típicas do poema cabralino (VILLAÇA,

1996), é manifestação do caráter múltiplo da criação lírica. A multiplicidade, no caso da poesia de Melo Neto, se materializa justamente pela presença e atuação de forças antagônicas.

Assim, a maquinação do poema não atua apenas como uma maneira de dar forma à composição poética, controlando o dito por um projeto de desagregação da metáfora que delimita o mecanismo do poema através de projeto de exposição das correlações semânticas internas que formam a comparação metafórica inicial (NUNES, 2007). A máquina do poema encarna, também, uma tendência expansiva, de criação de novas metáforas para tratar de um dado da experiência. Além disso, é regida por um aspecto essencialmente subjetivo de apreensão do real materializada no poema, campo de expressão da experiência. A maneira como essas forças de limitação e de criação atuam na tentativa de apreender o real, em “Diálogo”, é pela interação de duas vozes que propõem e dissertam as imagens para chegar, no nível mais profundo, em um novo termo de comparação metafórica.

A condição de choque entre tendências opostas se materializa na regra de expansão do poema como um todo. As tendências que a noção de “rebentar” contém em si não se anulam, mas atuam juntas, interagem e fazem com que o poema se produza ao tentar apreender a realidade, pois essa apreensão é na verdade a transposição da experiência do sujeito, composta de multiplicidade. Entendemos que “Diálogo” exprime bem esse aspecto da poética cabralina. As vozes *A* e *B* atuam como forças que interagem produzindo tanto a expansão do poema como ditando os limites dessa expansão, fazem as imagens “nascer” e se “destruir”. Além disso, o poema coloca o corpo como o campo onde isso ocorre, de onde o canto — seja o da Andaluzia ou o do poema — nasce.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Diálogo” pudemos observar como o poema cresce sob forças diferentes que interagem sem se anular. Ele rebenta em imagens e ganha contornos conforme essas forças atuam na tentativa de apreensão de um dado da experiência. O poema contém imagens que estarão presentes em dois poemas posteriores, “Uma faca só lâmina” e “Estudos para uma bailadora andaluza”. Mas os textos compartilham mais do que essas imagens. Esses dois poemas também centralizam o corpo como uma fonte e campo de onde as imagens surgem: as imagens que fazem parte de “vossa anatomia” (MELO NETO, 1994, p. 205) e o próprio corpo da bailadora, cuja dança é traduzida pelo discurso do sujeito lírico em imagens que sempre deságuam em seu avesso. Neles, a descrição das imagens sofre a atuação de forças que contrariam a lógica natural do referente figurativo, como a faca e a chama e outras imagens que os constituem. Em “Uma faca”, quanto mais atua a falta, mais pungente ficam as metáforas que a dão corpo e mais se encerram como parte do corpo do sujeito. Quanto mais a bailadora andaluza dança, mais imagens o sujeito precisa criar que, em última instância, não dão conta de traduzi-la por inteiro em seu “gosto dos extremos” (p. 219). As imagens precisariam conter em si seus avessos, ser “de uma mesma coisa” sem nenhuma “linha fronteira” (p. 221).

Concluindo, nos parece que essa tendência de choque entre forças extremas, um aspecto relevante na poesia cabralina, se manifesta de diferentes formas ao longo de sua obra. Aqui buscamos lançar um olhar para essa espécie de “devir-faca”, que faz forças extremas atuarem sobre as imagens e é figurado sobre o corpo do sujeito, gerando o poema. Em outras palavras, o corpo também é a máquina do poema, por ser o nascedouro das figuras de linguagem e por ser onde se instaura a luta “fio contra fio” das forças opostas que fazem a poesia cabralina “rebrantar”.

REFERÊNCIAS

CARDENAS, Lucas V. V. "Sobre a instância da falta e do amor em "Uma faca só lâmina"". *Cadernos Acadêmicos*, nº 1, p. 23-46, 2021.

CHAUÍ, Marilena. *A experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COLLOT, Michel. "O sujeito lírico fora de si." Trad. Zêniade Faria; Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*, 25(1), p. 221-241, 2013.

COMBE, Dominique. "A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia." *Revista USP*, (84), p. 113-128, 2010.

LEIRIS, Michel. *O espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

MORAES, Erick M. "Do rebentar da imagem: releitura do epílogo de Uma faca só lâmina (1955) a partir da reavaliação da fortuna crítica cabralina." *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, nº 102, p. 94-115, jul./dez. 2020.

MELO NETO, João C. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Müller. Brasília: Editora UnB, 2007.

OLIVEIRA, Waltencir A. de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de "Pedra do sono" a "Andando Sevilha"*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2012.

SISCAR, Marcos. "A máquina de João Cabral." In *Poesia e Crise: ensaios sobre "poesia e crise" como tópos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp, 2010, p. 305-318.

VILLAÇA, Alcides. "Expansão e limite na poesia de João Cabral." In BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia* (Org.). São Paulo: Ática, 1996, p. 141-169.

Recebido em: 03/03/2022

Aceito em: 18/04/2022