

## O duelo como linguagem: três aproximações à poética de João Cabral de Melo Neto

### The Duel as Language: Three Approaches to the Poetics of João Cabral de Melo Neto

David Siqueira Fontes Neto\*

**RESUMO:** A coletânea *A escola das facas* (1980), de João Cabral de Melo Neto, elabora uma reconstituição poética da geografia e do *éthos* pernambucano, marcada por uma excêntrica proposta memorialista. A obra explora o elemento autobiográfico, transposto em biografema, deslocando o foco do sujeito para os objetos. Deste livro, o poema “Duelo à pernambucana” retrata uma luta sertaneja, simbolizando tensões e a síntese de uma unidade instável e provisória. A partir deste poema, este estudo analisa o recurso da memória como motivo poético, a abordagem do tema da morte e a articulação poética entre dicotomias conflitantes como pretexto para o discurso metapoético.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Cabral de Melo Neto; poesia brasileira; memória; morte.

**ABSTRACT:** The collection *A escola das facas* (1980), by João Cabral de Melo Neto, elaborates a poetic reconstruction of the geography and ethos of Pernambuco, marked by an eccentric memorialist proposal. The work explores the autobiographical element, transposed into a biographeme, shifting the focus from the subject to the objects. From this book, the poem “Duelo à pernambucana” portrays a fight in the backlands, symbolizing tensions and the synthesis of an unstable and provisional unity. Based on this poem, this study analyzes the use of memory as a poetic motif, the approach to the theme of death and the poetic articulation between conflicting dichotomies as a pretext for metapoetic discourse.

**KEYWORDS:** João Cabral de Melo Neto; Brazilian poetry; memory; death.

## 1 Introdução

O solo pernambucano é de variadas formas atravessado pelos quarenta e quatro poemas da coletânea *A escola das facas*, publicada por João Cabral de Melo Neto, em 1980. O livro apresenta a reconstituição de uma geografia e de um *éthos* poético que se elabora por meio de um quase surpreendente pulso

---

\* Professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins. Doutorando em Letras: Linguística e Teoria Literária na Universidade Federal do Pará. Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: david.neto@ifto.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4163-4126>.

memorialista, atípico na poesia cabralina. João Cabral, até então vigilante da possibilidade de deixar extrapolar qualquer sinal de presença subjetiva, permite, a partir desta obra, que a reconstrução de suas origens seja feita através de excursos à memória da infância e da recriação das linhas de sua genealogia. A elaboração da paisagem local e da marca humana mantém a proveniência do léxico e dos significantes já, a essa altura, profundamente entalhados na obra de João Cabral: o rio, o sertão, o canavial, a faca.

Esta ruptura da supressão do *eu* é permitida apenas por meio de uma enunciação que concilia, pela via da memória, os objetos simbólicos guardados no tempo e o sujeito que, no instante presente, poeticamente se constrói. Nesse sentido, não se trata precisamente de uma articulação dicotômica entre sujeito e objeto, mas da impossibilidade discursiva de distinguir um do outro. Uma das dificuldades da enunciação do verso cabralino, especialmente na coletânea em questão, reside na eventual frustração da expectativa de que um interesse em revisitar eventos do passado resulte em qualquer complacência catártica do poeta, autotélica. Contrário a isso, o resgate memorialístico das marcas da infância não deixa desvelado o sujeito-menino, motivo poético mediador das experiências pretéritas, nem o hipotético sujeito-homem, mas concede ao objeto a posição de destaque na enunciação. Se em *A escola das facas* a marca da 1ª pessoa é apresentada sem rodeios, essa atualização discursiva é apenas outra forma de encobrimento do sujeito. A ruptura com o lirismo se configura de forma voluntária e deliberada, ao modo como observa Benedito Nunes (2007, p. 112), “mantém o eu-lírico, cujos atos expressivos deixam de ter validade imediata, sob uma espécie de *epoqué*”. Seja como for, o material autobiográfico, quando rememorado, não se traduz na biografia do indivíduo cronológico – que também se comprime nas palavras-chave da poesia cabralina –, mas no poema que se volta para si e para o próprio inquerir do fazer poético. O elemento, se autobiográfico, não motiva a apresentação historiográfica do indivíduo João Cabral de Melo Neto, mas é elaborado como biografema<sup>1</sup> a pretexto de retomar e gerar uma ininterrupta reflexão a partir da linguagem poética.

---

<sup>1</sup> A noção de biografema assumida neste trabalho é aquela apresentada inicialmente por Roland Barthes (2005) no prefácio a *Sade, Fourier, Loyola*, em que sugere a utilização dos recursos biográficos não como índices do tracejamento de uma historiografia do indivíduo, mas como

O poema “Duelo à pernambucana (creio que de uso perdido)”, que integra *A escola das facas* (1980), se estrutura a partir da cena de uma representação aparentemente estabilizada de um brutal costume advindo do interior sertanejo, em que se desdobra, desde a descrição de uma luta corpo a corpo, empírica e historiografada, à simbólica tensão de forças contraditórias que se elaboram rumo à unidade e marcam a lida com a linguagem.

Neste artigo, mediadas pelo poema em questão, proponho três aproximações à poesia de João Cabral. Assim denominada, esta abordagem procura entender a obra literária e seus pressupostos a partir das várias possibilidades que diferentes ângulos de observação disponibilizam, em razão de sua natureza já plurissignificativa. Assim, dentro dos limites desta proposta, o objetivo é examinar: a peculiaridade do recurso memorialístico e seu desdobramento espacial e biografemático, na coletânea e no poema mencionado; o tratamento dado por João Cabral aos temas da morte e da tensão de elementos opostos; e a percepção da poesia que resulta de uma permanente luta com a linguagem.

## 2 Espaço, memória, biografema

### DUELO À PERNAMBUCANA (Creio que de uso perdido)

Já não há mais sair da morte  
uma vez que foi decidida,  
uma vez fechadas as paredes  
de algodãozinho que vestiam.  
Cada uma tem a melhor foice  
e a razão melhor para a briga;  
juntos, constroem a própria arena,  
atando-se no outro a camisa.  
Não há nenhum limite à arena;  
no terreiro, nem giz a indica:  
é o pouco que ocupa esse abraço  
do duplo homicida-suicida.  
Então o duelo, entre um só corpo;  
morre e mata, sem que se diga  
quem é quem, e igual, quem foi quê,  
na massa abraçada e inimiga. (Melo Neto, 2020, p. 501.)

---

elemento circunstancial que motiva o processo de escrita e leitura da obra literária, a que se poderia compreender, em João Cabral, como combustível para a produção e a reflexão do exercício poético e do metadiscurso.

O poema, como os outros da coletânea, estrutura-se dentro dos tradicionais modelos da rítmica na poesia de João Cabral: rimas toantes em versos pares. A única estrofe, de 16 versos, se sustenta como que em quartetos, os quais encerram unidades argumentativas próprias. A arquitetura quadrangular do poema, 4 x 4, é edificada muito ao gosto da obsessão de João Cabral por este número e seus múltiplos, como se observa ostensivamente já em *Serial* (1961).

O tema apresentado no título, como de resto quase toda poesia de João Cabral, é fruto de um insistente esforço de dessubjetivar a matéria poética (exceto, naturalmente, que toda escolha de tema já é, em si, expressão de uma subjetividade). Faz referência a uma tradição que se liga a um implícito código de honra sertanejo, para o qual o duelo mano-a-mano serviria como recurso final para dirimir conflitos. “Amarrar os panos”, expressão sinônima à luta, denota o gesto de compromisso dos oponentes que se atam, um ao outro, pelas mangas das camisas para duelarem com faca, frequentemente até a morte. O poeta, então, apresenta a cartografia e a naturalidade deste modelo de duelo, sua origem: pernambucana. Situa numa geografia e conseqüente sotaque a prática a que o poema se refere, à medida também que prenuncia os instrumentos com que se realiza a performance: a pernambucana. A faca denominada “pernambucana” faz referência ao modelo deste instrumento, de cabo adornado e lâmina de 30 a 40 centímetros, também chamada “faca de ponta”, instrumento constituinte da indumentária do sertanejo. As fotografias dos bandos armados que transitaram nos sertões brasileiros entre o fim do século XIX e início do século XX permitem verificar a indivisibilidade do cangaceiro e sua faca. Remonta daí a tradição dos ajustes de querelas a partir de duelo com facas. A reconstituição da honra e da adequação das regras do combate passa por um compartilhamento de outras normas, que caminhavam, à época, à margem das leis costeiras, onde a lógica da costa urbana não alcançava. A opção pela luta com facas, em lugar da arma de fogo, promovia um apelo tanto mais visual quanto horrendo. Segundo Oswaldo Lamartine (1988, p. 9):

Naqueles ermos e começos muitos espiavam com desconfiança e desprezo para quem conduzia uma arma de fogo. Era a arma preferida do tocaieiro, traíçoeira e capaz de fazer o mal sem carecer de tomar

chegada. Daí apreciarem e respeitarem o ferro-frio. É que ele tem a lealdade do corpo-a-corpo, o olho no olho e o alcance de um braço.

Não se trata, evidentemente, de ignorar o uso dos revólveres, espingardas e rifles – estas eram também armas e adornos para dos cangaceiros –, mas de destacar a instituição de uma lógica própria ao conflito que se pretende resolver a partir de um engenho mais íntimo. Neste acordo, bilateral, o que se verifica é a proposição do duelo como forma atualizada da fala. Os duelistas optam pelo silêncio e esperam promover a razão, sua razão, a um terceiro enunciador. Em termos práticos, a palavra final da discordância será dada pelo vitorioso da luta, posto que frequentemente este era o único ainda capaz de verbalizar o que quer que fosse. A necessidade de verbalizar, assim, é apagada, uma vez que os rivais abandonam a condição de eles próprios serem os articuladores de seus argumentos. Desse modo, instituem uma forma de dialética performativa que assegura à luta, e ao que dela resulta, um poder de enunciação de uma verdade empírica. O caráter ao mesmo tempo mudo e dramaticamente visual surge, no poema de João Cabral, como espécie de modelo paradigmático de uma determinada disposição poética: a luta é dotada de fala.

A poesia de João Cabral privilegia o *dar a ver*, a visão. Assim, não é de estranhar que seja poeta da paisagem. Paisagem das linhas do mundo sonhado do engenheiro; do deserto; do Capibaribe; d'O Rio; da caatinga, agreste, Zona da Mata, mangue; da *Paisagem com figuras*; de Sevilha. A paisagem geográfica que verticaliza o mundo poético de João Cabral contém ainda – ou talvez surja dela – a paisagem de uma geografia humana e a da dimensão de seus abismos atemporais: a miséria, a solidão, a terra, a morte. Este último, no poema em questão, surge como presença condutora da paisagem que João Cabral elabora. Como elemento fornecedor da tensão que se apresenta. O enlace humano resultante do antagonismo que une os adversários num duelo de morte sintetiza as duas proposições divergentes em uma só disposição. “Paredes”, “arena” e “terreiro” são nomes para o corpo humano, que constituem artificialmente o espaço onde o poeta insere, por sua vez, uma determinada moral humana. A espacialização promovida pelos corpos é também resultante da performance do próprio duelo. A massa convulsiva dos corpos que lutam configura um novo formato corporal que sobrevive no limiar anterior à morte. A configuração

dinâmica do espaço, no poema de João Cabral, parece submetida às condições da própria percepção subjetiva e consequentemente fluida, assim como estabelece Merleau-Ponty (1999, p. 328):

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões.

Assim, a espacialização promovida pelos corpos no poema, poetizada em edificações submetidas à duração do conflito – parede, arena e terreiro –, torna-se possível não pela observação de suas disposições irreduzíveis, mas pelo potencial criativo de suas conexões. Neste caso, o que o poema de João Cabral empreende é a passagem do “espaço espacializado ao espaço espacializante” (Merleau-Ponty, 1999, p. 328). A proposição facínora, muda e visual do duelo é transposta para uma paisagem em movimento, autolimitante, espécie de máscara holográfica da morte. A consolidação de uma poética da paisagem, em especial a da paisagem humana, é fruto de uma compreensão de quem olha. *A escola das facas*, em geral, apresenta a revisitação do poeta de temas e experiências da infância e, de forma genérica, do passado. Marca, portanto, o distanciamento no tempo da experiência original e a recriação poética que João Cabral promove a partir de um contexto que procura servir de fogo contínuo para o engenho da poesia.

Ao título do poema, o poeta acrescenta como que uma glosa que reflete – em voz alta? – um aspecto apresentado no poema. “(Creio que de uso perdido)” (Melo Neto, 2020, p. 501) sinaliza o único aparecimento, no poema, da 1ª pessoa do discurso. O poeta intervém, quase casualmente, para cogitar o estado daquilo que se refere como o “uso” da luta de facas. O termo, em si, certamente que não confirma uma adesão à lógica da barbárie que se apresenta, porém entende de forma pragmática o costume de luta até a morte no contexto em que se insere. A luta de facas, na verdade, é apenas outro utensílio da lida sertaneja; dramático, mas nem por isso menos banal. O poeta, no entanto, se refere a este duelo como prática “perdida”, em desuso. Entende como “perdido” aquilo que se mantém vivo como memória. Importa destacar que a caracterização da prática como algo

fora de uso não a torna, conseqüentemente, esquecida. E a performance que dá mote ao poema, isto é, a ritualística que desenha os contornos do duelo, é antes e sobretudo uma memória coletiva. Dessa forma, a memória que o poeta resgata não se constitui de lembrança exclusivamente sua, particular, pois que também participa na elaboração de uma determinada conjuntura social. Já o poema, e a memória desde a qual ele se alimenta, não é outra coisa senão a tradução, em poesia, da memória que é, concomitantemente, coletiva e individual. Paul Ricoeur (2007) reconhece que a memória individual está sempre inserida em um contexto tanto social quanto coletivo, de forma interdependente: “[...] é nos quadros do pensamento coletivo que encontramos os meios de evocar a sequência e o encadeamento dos objetos” (Ricoeur, 2007, p. 133). Em larga medida, o conjunto das “mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol” (Melo Neto, 2020, p. 319), objetos que comovem a *poïeses* cabralina, apresentam-se matizadas de uma topografia e de um conjunto antropológico impossível de serem confundidas. São paisagens nordestinas, mais: pernambucanas, aquelas que singularizam a poesia de João Cabral. Mas também os hábitos e objetos assumem um caráter próprio, uma identidade singular. É esta a constatação de Sophia de Mello Breyner Andresen:

A palavra faca  
De uso universal  
A tornou tão aguda  
O poeta João Cabral (Andresen, 2020, p. 413.)

Aquilo que Sophia de Mello verifica é também o reconhecimento que o título do poema de João Cabral afirma sobre si: sua identidade. E, da mesma forma, é o comentário imediato do poeta que reitera sua identificação com a mesma origem, sua mesma estirpe. O poema de João Cabral articula um discurso único que é possibilitado apenas a partir do enlace memorialístico do individual e do coletivo, no que resulta uma das marcas de sua singularidade poética.

Observa Antonio Carlos Secchin (2020, p. 326-327), em *Escola das facas*, e no poema em análise, que

o poeta incute no texto uma perspectiva até então praticamente inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico. Pela primeira vez de forma sistemática, o “eu” se confere um lugar explícito no corpo do poema.

O “ser histórico” presente no poema funciona não como elemento biográfico, mas biografemático a pretexto de fazer aparecer uma alteridade que, capaz de refletir sobre a própria escrita, tem por finalidade retroalimentar o exercício do fazer poético. Essa alteridade, no entanto, não é outra coisa que não a elaboração de um “personagem de si mesmo imerso na matéria que conta” (Secchin, 2020, p. 327). O personagem discursivo criado por João Cabral, que até então limitava o fazer poético a uma elaboração preconizada pela neutralização dos registros do *eu*, agora passa a agregar os elementos de uma subjetividade inventada que, por sua vez, alinha-se à série de objetos que são chaves da poesia cabralina, entre eles a poesia que se esforça pelo apagamento dos rastros de subjetividade. Em última análise, o rígido controle sobre a própria vida e seus dados biográficos acaba por participar como recurso poético racionalmente reelaborado para servir como biografema, que surge de fora para dentro da poesia.

Ainda assim, origem da matéria memorialística que permite a invenção deste eu, indistinguível enquanto sujeito e objeto, assume diferentes níveis de depuração entre os poemas d’*A Escola das facas*. No caso do poema “Menino de engenho”, por exemplo, a presença do *eu* se dá de maneira muito menos neutra, menos espantada, aproximando-se de forma antitética às balizas presumidamente fundamentais da poética cabralina. Essa disposição, se está ainda longe de desaguar-se em derramamento confessional, também não se acanha em se utilizar de fontes íntimas da memória da infância:

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. (Melo Neto, 2020, p. 500.)

Aqui, o que se revisita é justamente o objeto da infância e sua marca. A subjetividade que se apresenta, porém, trata de centralizar, enquanto sujeito da ação e do discurso, “o gume de uma cana”. E o “menino”, de quem fala o poeta, e que se nos mostra, apenas pode ser acessado depois de entendido o efeito da ação do objeto (cana) que incide sobre o elemento subjetivo que se revela (menino). Sintaticamente, no entanto, é a “cana” quem opera enquanto sujeito sobre o

“menino”, objeto que lhe sofre o corte. Numa articulação que inverte a sintaxe mundana, João Cabral subjetiva o objeto e objetiva o sujeito. No caso de “uma cicatriz”, o poeta parece avançar ainda mais na autonomização dos objetos, fazendo do sintagma sujeito da ação que recai sobre si mesmo e que, em um mesmo movimento, “sabe” guardar-se dentro do “menino”. O que se observa, se não se trata da elisão de sujeito e objeto, preconizada por Carlos Drummond de Andrade (2007, p. 117) em sua “Procura da poesia”, é a configuração de uma impossibilidade de dissociar ambos os elementos do discurso, sujeito e objeto. Esta reelaboração morfossintática promovida por João Cabral, e que impõe outros obstáculos ao desvelamento total do *eu*, parece ser condicionante para a presença do discurso memorialístico.

### 3 Écfrase da morte na poesia de João Cabral

Seja no desalento que atravessa o sertão nordestino ou na *poiesis* da tauromaquia sevilhana,<sup>2</sup> é evidente a urgência do tema da morte na poesia de João Cabral. No caso de *Morte e vida severina* (1955), como exemplo possivelmente mais emblemático da associação entre o tema e a paisagem do sertão, a sondagem suicida perquirida pelo retirante José é metonímia da morte coletiva comprimida no limiar do esforço da manutenção e justificativa da vida em face dos signos do desespero e da morte, como elabora Benedito Nunes (2007, p. 61): “a ideia de *severidade* ou *severinidade* na vida e na morte compõe”. Neste aspecto, a articulação do tema encontra-se circunscrita a uma toponímia e aos elementos geográficos que dão forma à dimensão do sertão do nordeste cabralino, em cuja marca constitutiva está a tensão implicada pela presença da morte. Trata-se, mais uma vez, da elaboração de uma paisagem que abarca o tema ou, sem que se possa distinguir, a partir dele se constrói. No “Duelo à pernambucana”, como por toda a poesia de João Cabral, a utilização de elementos verbais entendidos como concretos constrói, como resultado, uma poesia muitas vezes interpretada

---

<sup>2</sup> Com a publicação da coletânea *Duas águas*, em 1956, em que pela primeira vez foi publicada em livro *Paisagens com figuras*, João Cabral desenvolve a confluência de Espanha e Nordeste. A partir daí, esta ampliação do campo referencial apreende os temas espanhóis de sua preferência, dentre os quais se incluem a tauromaquia.

como imagética. O tema da morte, no poema, impõe uma distância da dimensão metafísica e assume mesmo o esforço por concretizar-se. No “Duelo à pernambucana” toda menção à morte é, em princípio, empírica. O substantivo *morte*, por convenção abstrato, torna-se plástico na medida em que se aproxima do signo do poematizado do duelo. Dessa maneira é que proponho uma leitura da instância da morte a partir de um princípio ecfrásico, segundo a articulação de Joana Matos Frias (2016, p. 33):

O sentido teórico-crítico actual do conceito de *écfrase* pouco ou nada preserva da significação originária da *ekphrasis* enquanto exercício retórico indissociável da mimesis e da enargeia; nessa acepção matricial, não só as artes miméticas são artes de fazer imagens (icásticas ou fantásticas, de acordo com a conhecida tipologia de Platão apresentada n’*O Sofista*) suscitadoras de um efeito de evidência, como o princípio ecfrástico se configura em diversos tipos textuais que alternam entre a mais pura descrição, a narração e a prosopopeia (Spitzer; Hagstrum): histórica e tradicionalmente, portanto, a *écfrase* nem resulta de uma dupla mimesis [...], nem é um género, mas antes um princípio [...].

Entendida dessa forma, a possibilidade ecfrásica de leitura da obra poética não entende o texto pelo seu potencial de refacção verbal de outra arte plástica ou arquitetônica. Ou seja, não significa uma tentativa de reproduzir com palavras um objeto plástico, material, anterior ao poema. Trata-se, na verdade, de uma elaboração que, sendo literária, é essencialmente autorreferencial. E que, nesse sentido, ao se utilizar de elementos exteriores ao poema, promove uma construção que “não é de natureza icónica, mas justamente lógico-semântica” (Frias, 2016, p. 36). Em outras palavras, a criação poética, assumida desde um princípio ecfrásico, apenas articula uma *mimesis* verbal daquilo que não existe fora do poema.

É a partir do princípio ecfrásico que a percepção da morte proposta no poema dispensa a necessidade de “ser um objeto, e muito menos de ter uma existência referencial” (Frias, 2016, p. 34), razão pela qual dilui-se a abstração da morte enquanto termo puramente gramatical. A forma da morte, por assim dizer, é incutida nas formas tal qual o duelo de João Cabral se dispõe, como constituição decididamente corpórea. É possível dizer, assim, que no poema de João Cabral, o duelo é o corpo da morte. A percepção da morte como construção tátil assume que “o modo como o objecto é dado a ver [...] tem a sua origem no desejo

semiótico pelo signo natural, isto é, na ambição de obter *the world captured in the word* (Krieger)” (Frias, 2016, p. 34).<sup>3</sup> A éfrase como princípio de reflexão da escrita poética permite uma leitura que apreende a geografia, a história e os costumes inscritos na paisagem pernambucana, mas que, poematizados por João Cabral, assumem o potencial de experiência concreta da linguagem desdobrada de forma implícita num projeto de poesia que frequentemente busca refletir a si mesma. Entende-se, assim, que estes mesmos elementos geográficos, históricos e antropológicos colhidos pelo poeta desde os fatos daquilo a que chamamos realidade não pretendem denotar, por sua vez, um enunciado geográfico, histórico ou antropológico.

O ato operatório, que essa textura prismática exige, e que pode ser considerada constante técnica da construção da poesia em João Cabral, consiste em decompor a “ideia” em unidades descritivas e recompô-la na estrutura do discurso. Mas sendo essas unidades faces complementares que constituem o tema, pode-se dizer então que a composição poética se constrói projetando-se num objeto, e construindo nele o seu próprio sentido temático. (Nunes, 2007, p. 79.)

Aquilo que Benedito Nunes entende como decomposição da ideia pode ser referido também como o processo de autonomização do sentido do poema. Na instância da lógica própria da criação poética, estabelece-se uma trajetória que é inicialmente marcada pela – subjetiva – escolha dos motivos temáticos em franca consonância com a realidade. Esta primeira motivação impulsiona o fazer poético para, neste percurso, uma vez consumado o poema (ou, como diria João Cabral, uma vez mumificado o poema<sup>4</sup>) as relações de sentido iniciais já não são as mesmas daquelas que o motivaram. É ultrapassada a linha que separa interdependência de uma plena autossuficiência. No caso da poesia de João Cabral, trata-se, também, de operar uma “superação qualitativa do visível pelo visualizável” (Frias, 2016, p. 34).

Dentro do escopo temático da morte e de sua elaboração visual, é possível estabelecer um diálogo com a anteriormente referida tauromaquia posta em poema por João Cabral. A partir de outro ângulo, o tema se situa de modo propositivo no discurso metapoético. Na caracterização da tauromáquia, em

---

<sup>3</sup> “O mundo capturado na palavra” (tradução minha).

<sup>4</sup> Cf. Melo Neto (2020, p. 499).

“Alguns toureiros”, Manuel Rodríguez, *Manolete*, é apresentado como o toureiro que “melhor [...]roçava a morte em sua fímbria” (Melo Neto, 2020, p. 158). Na apresentação dos toureiros mais celebrados da Espanha está também a expressão da arte poética de João Cabral – uma de tantas –, na qual não se distingue o cálculo do fluxo vital do toureiro com o risco frente à criação. João Cabral confere ao toureiro a condição de, no tourear, elaborar lições de poesia. A partir da percepção de João Cabral, *Manolete* elabora uma didática que ensina

[...]  
não só [a] 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 (Melo Neto, 2020, p. 158.)

No poema, assim como na doma de touros, o derramar incontido da vida significa a perda do fio da vida. Trata-se, sabidamente, de uma poesia sustentada no limite do exíguo e da contenção. Do mesmo modo, o ofício de toureiro. Já no caso do “Duelo à pernambucana”, a forte tensão empírica resultante da iminência da morte é transposta para o poema, da mesma maneira que a ameaça da morte, também pragmática, faz-se visível a cada instante que antecede a esquiva do toureiro. Em ambos os casos, é o assombro da morte nos mínimos limites da proximidade que serve de recurso para a reflexão do fazer poético. No entanto, no caso de *Manolete* e de “Alguns toureiros”, a morte está sempre por um triz, sempre ao lado, porém contida pelo engenho do ofício que impede a “explosão” do choque com o touro. Assim, a morte, refratada, transita no âmbito do que pode ser evitado. Trata-se, por assim dizer, de um repetitivo exercício do possível. Um passo adiante parece estar a morte no “Duelo à pernambucana”. Nele, por sua vez, está imposta a impossibilidade da negação da morte, a morte não pode ser evitada, pois que “Já não há mais sair da morte/ uma vez que foi decidida” (Melo Neto, 2020, p. 501).

Na tensão promovida pela dicotomia do duelo, os rivais previamente decidem pela morte ao adentrar as “paredes de algodãozinho” que, num só corpo, se fecham. Se no ofício da tauromaquia, a contenção da vida está justamente em evitar o choque, no duelo esta colisão é, precisamente, um propósito. Nesse passo,

estreita-se a linha que une morte e vida. A morte como decisão estabelece uma imposição que não se origina de fora para dentro, mas como manifestação própria aos rivais que se dispõem ao duelo. Porém, torna-se uma obrigação, uma vez que ela, a morte, apresenta-se como um caminho sem saída. Dentre as tensões que marcam o poema de João Cabral, está também a do destino, assinalada aqui pela liberdade para decidir e a impossibilidade de não fazer. As “paredes de algodãozinho”, que se erguem ao passo da decisão pelo duelo, remetem a uma verticalização que separa um fora e um dentro – outra tensão. A parede entreposta do duelo de João Cabral, no entanto, ergue-se com a fragilidade de um algodão, um algodãozinho. Trata-se de uma tensão que elabora, a seus termos, a imagem da vida por um fio, da morte por um fio. No poema, a indistinção entre os elementos dicotômicos (e adversários) encaminha-se para uma impossibilidade de resolução: ambos contendores possuem “a melhor foice”, “a melhor razão”. Esta mesma parede, este fio que une e separa, é também o que concilia o “duplo homicida-suicida” no duelo entre “um só corpo”. O inimigo toma fisionomia, como num espelho.

Uma das delimitações do *dasein* de Heidegger, para o qual o Ser-aí é constitutivamente um ser que vive, mas prometido para a morte, compreende que “Mortais são aqueles que podem fazer a experiência da morte como morte. O animal não é capaz dessa experiência” (Heidegger, 2008, p. 170). O poema de João Cabral, assim como a afirmação de Heidegger, não meramente estipula ao homem a faculdade da morte, como se aplica a tudo que vive, mas lhe confere o designo de decidi-la. O peso dessa noção recai na dimensão limítrofe de que os adversários que duelam sabem precisamente aquilo que está em jogo. Não se trata, no entanto, de uma relação com a morte aos moldes de uma estética romântica, da qual João Cabral é empenhado em se afastar, e na qual há uma sobreposição à razão e o desejo de escape. Segundo os modelos românticos, os meios de transcendência, como a morte, se apresentam como recurso iniciático, ao passo que, ao contrário, no poema de João Cabral, a morte marca o fim da tensão do duelo e do duplo opositor. A marca da oposição é justamente a ignição do duelo. Contraditoriamente, a morte pela qual se decide, no duelo, é aquela da qual se deseja afastar. A mesma morte decidida não é, por sua vez, desejada. Daí, a constituição e persistência do duelo. O poema de João Cabral apresenta

justamente esse instante de tensão, de não-resolução – o impasse de uma divergência que, na decisão, permanece não-decidido.

#### **4 Para uma poética do pouco**

Malgrado a intermitência de elementos biográficos, e mesmo a atualização desses fragmentos como material poético, somados às paisagens do Nordeste como argumento temático e formal de sua poesia, é possível afirmar que a reflexão do fazer poético, desdobrada constantemente em exercício de metalinguagem, é a força motriz mais primitiva da poesia de João Cabral. O reiterado ímpeto de uma poesia produto do extremo do esforço, tanto de escrita quanto de leitura, é “que lhe permite [a João Cabral] cultivar a consciência de poeta-construtor e suspender a sentença de intransitividade que alcançara a natureza da poesia” (NUNES, 2007, p. 119). Benedito Nunes refere-se a uma marca de leitura contextual da poesia brasileira de 45 (na qual João Cabral, se se insere por acidente biográfico, distingue-se pela fatura da obra), que, distanciando-se das chaves do modernismo de 22, retoma uma disposição à confissão e à articulação parnasiana (cf. Merquior, 1996). Sobre esse aspecto, e de um modo geral, uma das atualizações e marcas do cânone moderno da poesia elaborada na modernidade ocidental, sobretudo a partir do século XX, é aquela que compreende a própria poesia como tema de poesia. À sua forma, as várias modernidades, entendendo a literatura como instância discursiva na qual a linguagem se manifesta na sua plenitude, buscaram desenvolver uma poesia que elege a própria experiência com a linguagem como referência do fazer poético. É nesse sentido que Octavio Paz (1984, p. 20) compreende que “A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma”.

Na poesia de João Cabral, essa crítica e disposição para, por assim dizer, tematizar a poesia, apresentam-se como uma elaboração para a qual outros temas muitas vezes despontam apenas como pretexto ou como mera necessidade colateral ao exercício da poesia. Quando, por outro lado, o poeta simultaneamente tematiza assuntos e questões *a priori* desvinculados da poesia é apenas para evidenciar nessas mesmas escolhas uma lição de poesia. Essas lições são, simultaneamente, inconfundíveis registros da marca poética buscada

e pretendida por João Cabral. Com frequência, a percepção de ofícios, fazeres e hábitos mundanos triviais são percebidos por João Cabral e promovidos, por associação ou equivalência, a uma constante aproximação, e mesmo à identificação análoga e paradigmática, do fazer da poesia. É o caso, no mencionado exemplo anterior, da tauromaquia espanhola, em que a instrução de poesia é não explícita, mas já propositiva. Mas é, também, a mesma constatação a que se observa nos poemas “O engenheiro”, do livro homônimo; em os “Pescadores pernambucanos”, de *Serial* (1961); em “Catar feijão”, “Para mascar chiclets”, de *A educação pela pedra* (1961); em “O artista inconfessável”, de *Museu de tudo* (1974) e em diversos outros. Ao longo da obra poética de João Cabral, os vários ofícios – engenheiros, arquitetos, operários, pintores, coveiros, cirurgiões, horticultores, toureiros, dançarinas, carpinteiros etc. –, a despeito de tudo, participam de seus poemas na medida em que se evidencia, antes de mais nada, o que de seus ofícios fica de lição de poesia. Ressalte-se que a relação com a poesia advinda das práticas veiculadas nesses poemas sugerem sempre a vinculação de um trabalho que associa o *manual/corporal* e o *poético*.

Este aspecto metapoético encontra-se também no “Duelo à pernambucana”. Deflagrado o evento da disputa atentamente assistida pela morte, fica, residual e implícito, o texto que não falha em tematizar o fazer da poesia. Se em “Catar feijão”, mencionado acima, o diálogo com a poesia se articula da forma mais chã quanto se possa supor – “Catar Feijão se limita com escrever” (Melo Neto, 2020, p. 390) –, no caso do duelo, a similaridade da luta corpo a corpo com ofício do poeta com as palavras está subjacente à noção projetual de João Cabral de uma poesia extraída apenas como produto de um exercício que precisa, antes, exaurir. Na lição da cata de feijão, elimina-se – para fazer poesia – tudo quanto não for pedra; na lição da poesia como luta com as palavras – desconsidera-se tudo quanto seja linguisticamente pacífico, inofensivo. Essa compreensão de poesia como resultado de um exercício de esforço e estudo – a poesia obtida pela via do que por ser aprendido com e coisas – pode ser observada também na projeção lexical e consequente efeito semântico dos termos que o poeta escolhe. No caso de “Catar feijão” e de “Duelo à pernambucana”, ao se verificar a estrutura mais ampla em que ambos os poemas estão inseridos, isto é, o livro, note-se que compõem, respectivamente, *Educação pela pedra* e *A escola*

*das facas*. Não por acaso o contexto de elaboração do poema se pretende numa dimensão pedagógica. Mais, ainda: escolar. Nesta patente relação entre ensinar e aprender, note-se que a disposição do poeta é aquela que nutre “o desejo de que as ‘lições’ do real emanem de traços oriundos das próprias coisas, e não provenientes da subjetividade” (Secchin, 2020, p. 271). Na relação bilateral entre o poeta e as coisas, a subjetividade de que se deseja esquivar é a sua própria. Mais uma vez, como na invertida relação morfossintática anteriormente apontada entre o *menino* e o corte da *cana*, em “Menino de engenho”, o projeto de João Cabral reitera o esforço de apagamento de subjetividades e promove estes mesmos objetos e coisas de sua realidade circundante a sujeitos discursivos ativos. Dessa vez, protagonistas de sua própria educação. O poeta deixa ensinar-se pelas coisas. Numa eventual leitura que estabelece, a partir das lições de poesia obtidas da relação com o real, a figura de professor e estudante, o poeta delega às coisas a responsabilidade de ensinar, à medida em que insistentemente se coloca na posição de estudante e aprendiz.

Dentre as lições que João Cabral recolhe das coisas e dos labores é a economia – em amplo sentido – uma daquelas que se apresenta como base determinante de sua poesia. Em “Alguns toureiros”, João Cabral aprende de *Manolete* a lição da contenção que trabalha “com mão certa, pouca e extrema” (Melo Neto, 2020, p. 158); da lida de “Catar feijão”, a busca do estritamente necessário é constante exercício de desapego do excesso, “joga-se fora o que boiar”, “jogar fora o leve e oco, palha e eco” (Melo Neto, 2020, p. 390). Os signos do transbordamento linguístico que João Cabral busca conter e se desfazer são aqueles que instituem uma poesia toda atravessada de uma calculada elaboração que “se constrói sob o prisma do *menos*” (Secchin, 1999, p. 15, grifo do autor).

Em *A escola das facas*, este projeto de poesia se vê penetrado pelas relações familiares e memórias da infância, que, se por um lado chegam mesmo a reorientar as vias de percepção desta obra, por sua vez não deixam de receber o tratamento *do pouco* a que está submetida toda poesia anterior. As lições de restrição e da escassez, tanto linguística e formal quanto do desdobramento temático e das significações que se instalam, persistem, como se não tivessem sido ainda suficientemente afirmadas. No “Duelo à pernambucana”, a dicotomia mortal dos rivais não esconde também que, para o poeta, o contato com a

linguagem e a elaboração poética não se depreende de um gesto gratuito, em que os poemas “brotam, caem, mais do que se compõem” (Melo Neto, 1998, p. 52). Na famigerada contenda acerca da composição poética, que se obtém da inspiração ou da transpiração, João Cabral certamente é um representante vocal da poesia que considera, enquanto linguagem, viva e frequentemente inamistosa. No caso do “Duelo à pernambucana”, o feral costume, reanimado desde os escombros da memória do eu-menino, é outro pretexto para materializar a inquietude frente à linguagem e seu espaço agonal, em que a poesia de João Cabral se apresenta em regime de luta permanente. Daí, o duelo como linguagem. Na poesia de meridiana compreensão, no enlace entre o esforço da humana decisão e a linguagem, “é o pouco que ocupa esse abraço” (Melo Neto, 2020, p. 501).

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. 3ª ed. Porto: Assírio & Alvim, 2020.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. *Revista eLyra: a écfrase na poesia moderna e contemporânea*, v.1, n. 8, dez. 2016, p. 33-40.
- HEIDEGGER, Martin. A essência da linguagem. In: HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução: Marcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 121-171.
- LAMARTINE, Oswaldo. *Apontamentos Sobre a Faca de Ponta*. Rio de Janeiro. Fundação Ozelita Cascudo Rodrigues, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MERQUIOR, José Guilherme. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François *et alii*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

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

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe, 2020.

[Artigo recebido em 10 de janeiro de 2025 e aceito em 15 de abril de 2025.]