

EXPERIÊNCIA E POÉTICA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

*Affonso Henrique Vieira da Costa*¹
[orcid.org/ 0000-0002-5620-4278](https://orcid.org/0000-0002-5620-4278)

RESUMO: O trabalho ora proposto tem por objetivo pensar a poética de João Cabral de Melo Neto, dando ênfase ao sentido de experiência que se impõe na sua obra. Acredita-se, com isso, que essa seja a melhor maneira de corresponder ao trabalho realizado por ele, num momento em que se vê passar os cem anos de seu nascimento. Trata-se de comemorar a imensa repercussão de sua poesia e de procurar ir ao encontro da região a partir da qual sua arte se compõe e se expõe de maneira que possibilite não só a sua compreensão, como também o aparecimento de novos poetas que sejam também conduzidos por lápis bisturis à cicatriz clara poema.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral. Cicatriz. Inoculado. Experiência.

EXPERIENCE AND POETICS IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO

ABSTRACT: The purpose of this work is to reflect on the poetic of João Cabral de Melo Neto, emphasizing the sense of experience that imposes itself in his work. It is believed, therefore, that this is the best way to correspond to the work carried out by him, at a time when the hundred years of his birth are passing. It is about celebrating the immense repercussion of his poetry and seeking to meet the place from which his art is composed and exposed in a way that facilitates not only its understanding, but also the emergence of new poets who are also led by pencils scalpels to the clear scar of the poem.

KEYWORDS: João Cabral. Scar. Inoculated. Experience.

I

Comemorar é, de certo modo, trazer junto na memória. Não propriamente como lembrança de algo que já foi e que não é mais. Trata-se, bem antes, de conduzir à presença o que sempre já está aí, revelador do que é inaparente em toda aparência e, neste caso particularíssimo, a partir da arte de João Cabral de Melo Neto. Diante disso, comemoramos a

¹ Professor Associado da UFRRJ. Mestre e Doutor em Filosofia pela UFRJ. Atua na área de Estética e História da Filosofia. É autor do livro *Palimpsesto, entre Borges, Cabral e outros*, publicado pela editora VIAVERITA. E-mail: affonso.henrique@uol.com.br

COSTA, A. H. V.

passagem de seus cem anos de nascimento, enfatizando o modo como ele vai ao encontro do poema a partir de uma determinada experiência que abre a possibilidade da criação poética.

Para que possamos apresentar o que sempre já está aí desde a poética de João Cabral, propomos iniciar este trabalho com um poema retirado do livro *A escola das facas* (NETO, 2020, pp. 499-500.):

Menino de Engenho

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, um dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.

Por que precisamente este poema? Porque ele expõe uma experiência. Uma que atravessa todo o modo ser do menino, transformando-o no poeta que só ele mesmo poderia vir a ser. Assim começa o poema:

A cana cortada é uma foice.

O primeiro verso já é revelador da dureza da experiência pela qual é submetido o menino. A foice é um instrumento que corta, que decepa, que faz com que tudo tombe – fique na horizontal –, com a utilização de uma força extraordinária. A foice é o instrumento da morte. No engenho vê-se a cana sendo cortada por tudo quanto é lado. Vê-se também sempre a morte à espreita. A foice, ao cortar a cana, corta-a num ângulo agudo, fazendo-a ficar com um gume afiado, pronto para ferir. O engenho é o lugar do perigo, do risco exposto, que dispõe de todo aquele que nele habita.

A foice, porém, corta a cana transformando-a também em foice. Há no engenho, conforme foi dito, uma paisagem de morte, uma que não guarda saídas, uma que exige enfrentamento. Nesse enfrentamento, no entanto, o menino expõe-se maximamente ao risco do gume da cana-foice. O enfrentamento se dá para todo aquele que já está inserido, desde sempre,

206

COSTA, A. H. V.

nesta ambiência, atravessado pela paisagem em foices de cana. Quando ainda menino, no engenho, uma foice atingiu o poeta. Atingiu-o de tal maneira que quase o cegou, deixando-o com uma cicatriz que ele guardou dentro de si durante muito tempo. Guardar dentro de si quer dizer: trazê-la junto a si, por todos os cantos, na memória. Isso significa: em tudo o que se faz e o que não se faz a partir daí, desse acontecimento, a experiência do corte, do gume afiado da cana, está presente. É como um trauma que não se desfaz, mas que exige que se cresça com ele, que se seja desde ele.

e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.

Os dois últimos versos da segunda estrofe, como se pode observar acima, são reveladores de que não é o menino quem guarda a cicatriz, mas, antes, ela que nele se infiltra, até mesmo contra a sua vontade. Ela “*soube dentro de mim guardar-se*”. Nessa “guarda”, ela resguarda o que para ele há de se tornar o mais próprio, o que sem ela já não será mais possível viver. Ela traz para ele o que até então ele não tinha: um destino, uma destinação. À medida que ela o reencaminha, ele vai transformando-se, individualizando-se, sendo a partir do que ela doa. Somente a partir da experiência do corte, do gume da foice-cana, dessa dor originária que, em o atingindo, o fere, da negatividade desse acontecimento, do ser todo aí, do permitir-se ser guardado pela cicatriz, é que pode haver doação, destino. O acontecimento retira para dar. Ele dispõe o nada da negatividade como possibilidade de um vir a ser de uma tarefa própria, necessária, no interior da qual um destino se cumpre desde liberdade.

No entanto, com o passar do tempo, a cicatriz some. Ela some, é verdade, mas não o que com ela veio – o inoculado. O gume da cana-foice o fere, deixa uma cicatriz que, com o tempo, desaparece. O que fica, porém, é o que, com o ferimento, é inoculado, isto é, o que se aloja no ser e não mais se debela. O que fica é algo inaparente. A cicatriz já se desfez. O inaparente permanece como força promotora de um novo modo de ser. E, se quisermos, o fundo desde o qual ele passa a ser o que ele é: poeta. É desde aí, da conquista desse modo de ser, desde a liberdade de se apropriar do que é doado, que ele se espanta, conforme pode ser visto nos dois últimos versos:

nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.

O inoculado, em sendo vírus ou vacina, marca. O que é inoculado, de algum modo, afeta, toca. Ele traz consigo um *páthos*, uma doença, uma afecção. Isso que o toca, transforma-o, singulariza-o, dando a ele direção, norte. Mas ser tocado por aquilo que o contaminou traz propriamente a doença ou a cura? Doente ou curado de quê? O vírus traz a doença. A vacina traz a cura. Desde onde o poeta fala o que fala? Como algo pode ser ao mesmo tempo doença e cura? É bem verdade que o poema não diz isso. Ele não diz que o inoculado é vírus *e* vacina. Ele, antes, diz que *não sabe* se o inoculado é vírus *ou* vacina. Porém, neste não saber, ele (o poeta) se dá ao que vem. Cresce desde aí. Se o que vai se formando tem sua proveniência no vírus ou na vacina, não importa. O que é decisivo é esse dar-se ao acontecimento, é ser receptivo ao que é inoculado. Entretanto, bem poderíamos imaginar aqui duas perspectivas: Uma, a saber, aquela do senso comum, que vê no menino alguém que se perdeu, que nunca mais voltará a ser o que era antes. Esta perspectiva tende a ver o inoculado como vírus: O menino adoeceu e nunca se recuperará. A outra, apartada do senso comum, tende a ver o inoculado como vacina. Ela vê na sua conquista, na conquista de seu destino, uma cura contra a doença que até então ele tinha: a de estar imerso na multidão, no rebanho, no indeterminado. Ao ser vacinado, ele se singulariza. Mas podemos pensar ainda em outra perspectiva, um tanto quanto paradoxal, que abraça as duas anteriores: Em sendo vírus ou vacina, doença ou cura, o que daí adveio foi a poesia. Tanto pelo vírus como pela vacina, o que se deu foi uma apropriação do que se abriu como destino, destinação desde o gume da cana-foice. A exposição ao risco o transforma. Arriscando-se, fere-se e lança-se no que na ferida se desdobra como o inoculado. Pode-se dizer: *a doença o cura*. É paradoxal, mas é nessa tensão em que todo o modo de ser do menino está exposto que realidade se realiza, faz-se, concretiza-se como criação poética. Essa mesma tensão encontramos também em Secchin, quando afirma que “a cana, agredindo o menino concede-lhe simultaneamente uma ferida e uma arma, no negativo do vírus e no positivo da vacina” (2018, p. 257).

O fundo da paisagem, sua configuração e ambiência revelam-se ao menino, portanto, em toda sua tensão, em toda sua possibilidade de ser e de não ser. Não saberia dizer, com isso, se o que lhe foi revelado foi por conta da doença ou da cura. Na verdade, trata-se do acontecimento fundamental da exposição ao gume da cana-foice.

A experiência que advém deste acontecimento é o lugar desde o qual sempre parte o poeta. Por mais que queira afastar-se da poesia, eis que o inoculado o recoloca em seu devido lugar, obrigando-o a lançar-se na esfera da criação.

II

Para entendermos isso melhor, tentaremos uma aproximação do poema “O postigo”, do livro *Agrestes* (NETO, 2020, pp. 666-667.). Este poema é o último do livro. É dividido em quatro partes. Cada uma com três estrofes de quatro versos. Não o citaremos na sua integralidade, mas apenas em algumas de suas partes. Os quatro primeiros versos são os seguintes:

Agora aos sessenta e mais anos,
quarenta e três de estar em livro,
peço licença para fechar,
como fizeste meu postigo.

Este livro foi escrito entre 1981 e 1985. O poema tem início com uma despedida. Ele acredita que não mais conseguirá escrever poemas, pois, conforme expõe nos primeiros versos da terceira parte,

Aos sessenta, o pulso é pesado:
faz sentir alarmes de dentro.
Se o queremos forçar demais
ele nos corta o suprimento

A exigência que a poesia impõe é imensa. Ela exige tudo do poeta, dispondo-o ao extremo de seu modo de ser, à possibilidade mesma de não ser, conforme se observa na terceira estrofe dessa terceira parte do poema:

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

Na verdade, para quem de fato escreve, não há saída: o “mudo medo de escrever” vem junto com o “escrever como se mija”. De novo o que aparece é o enfrentamento com a experiência originária, um poder saber lidar com ela, deixá-la aparecer em seu processo de diferenciação, transformando-o em poeta, a saber, naquele que deixa aparecer o poema em

COSTA, A. H. V.

sendo atravessado pela criação, no elemento intermediário entre a arte e a obra, ou seja, no elemento que o possibilita pôr em obra a própria arte. Essa experiência, no entanto, é sempre outra da mesma; sempre exige uma entrega ao que advém e que jamais se sabe de antemão. Ela é sempre uma retomada do arcaico que conduz para frente, para o que ainda não é e que quer vir a ser.

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

O mais terrível aí é o sentir que de nada adianta a experiência anterior, pois a partir dela sempre se é lançado em outra da mesma, completamente diferente, inusitada, proveniente do que fora inicialmente inoculado e que exige sempre e cada vez mais do poeta aquele lançar-se novamente no imprevisível, no que não se sabe aonde vai dar. A solidão que aí se instaura é imensa e dela sempre advém o *primeiro* livro. Para o criador, todas as suas criações são *primeiras*, pois vêm dos primórdios, de um tempo originário, que funda um mundo. É dessa experiência de fundação que não se consegue mais escapar. Estar por ela envolvido é a essência do poetar. O poeta é fundador. Ele vê o mundo se fazendo mundo, configurando-se, estruturando-se. E a maneira como ele dá a ver isso é escrevendo.

III

Mas é importante que se insista: Qual a proveniência desse escrever, de um escrever cabralino? Quando assim perguntamos, indagamos pelo que precisa ser dito em todo escrever. O que precisa ser dito é o que Cabral vê, e vê desde muito cedo. Poderíamos até mesmo dizer que sua poesia vai abrindo essa visão. O “dar a ver”, tão preconizado por Cabral, impõe-se desde o inaparente de toda aparência junto ao qual as “coisas” como que brotam no seu fazer poético. A clareza, a contenção e a “secura” de seu dito poético assim se dispõem “dando a ver” as “coisas” em seu fazer-se, em sua constituição, em sua configuração.

Mas como compreender isso que Cabral chama de “dar a ver”? Tentemos uma aproximação a partir da passagem de uma entrevista contida no livro *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, quando o poeta afirma que

COSTA, A. H. V.

Naquele poema “Alguns toureiros” eu digo que aprendi com Manolete a não poetizar o poema. Porque esse é o problema de muito poeta: é que ele faz um poema poético. Quer dizer, faz um poema a partir de elementos já convencionalmente poéticos. Ele perfuma a flor. É como você plantar uma rosa e depois achar que a rosa não está cheirando o suficiente e aí pôr, em cima da rosa, perfume de rosas para ela cheirar mais. Ele perfuma o poema (ATHAYDE, 1998, p. 70).

Nesta passagem, Cabral diz que aprendeu com Manolete a não perfumar o poema. Perfumar o poema significa: dizer aquilo que ele não pediu para ser dito. Isto é: acrescentar ao que precisa ser dito “um algo a mais”. Justamente esse “algo a mais” é o que não deixa o poema ser naquilo que ele mesmo é. Ou ainda: ele impede que o poema possa “dar a ver” o que precisa ser visto. Nesse floreio o poema se perde e a linguagem se afasta do dizer o que é, do essencial. Além disso, conforme nos ensina Cabral, “fazer um poema a partir de elementos convencionalmente poéticos” é não se permitir um lançamento no aberto da criação; é permitir-se escapar da dimensão de organização e de estruturação da vida, do próprio real, afastando-se do elemento da criação. Só assim podemos também compreender essa outra passagem do mesmo livro:

(...) Eu tenho a impressão de que na literatura só fica o que você traz de novo. Porque na literatura, quando você lê muito, você vê o seguinte: ‘Puxa, eu não vou mais escrever porque tudo já foi escrito.’ De forma que, se a primeira reação do leitor é dizer ‘tudo já foi escrito’, um novo autor só se justifica quando ele traz uma polegadinha do não-escrito, daquilo que ainda não foi dito (ATHAYDE, 1998, p. 58).

Mas e se é “na polegadinha do não-escrito” que se encontra tudo? O novo, que traz consigo a “polegadinha do não-escrito”, é tão velho como o mundo. A resposta do tipo “tudo já foi escrito” carrega consigo um quê de tédio e de modorra que, ao invés de aproximar o leitor da criação, afasta-o miseravelmente dela. O ler exige um esforço de estar à altura do texto, na região em que ele mesmo se forjou, de maneira que se possa deixar conduzir pelo movimento da criação. É justamente no âmbito desse movimento que o não dito em todo dizer pode ser ouvido. Com isso, só permanece aquele que, em ouvindo tudo o que já se disse, pode ainda ser capaz de auscultar o que está silenciado em seu próprio dizer e, a partir daí, ir ao encontro da “polegadinha do não-escrito”.

Esse silêncio que se encontra em todo dizer e que, na verdade, resguarda em si todo o não dito, a partir do qual a poesia é possível, podemos senti-lo no último poema de *O engenheiro*, que traz como título “Pequena ode mineral” (NETO, 2020, pp. 77-78):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,
de pura espécie,
voz de silêncio,

mais do que a ausência
que as vozes ferem.

Podemos dizer que “A pequena ode mineral” aponta para “a ordem/que vês na pedra”. Aí se vê que “nada se gasta/mas permanece”. Trata-se de uma presença que “não se devora/tudo em que cresce”, isto é, que se conserva em tudo quanto há e é. Ela se encontra “fora do tempo/que não a mede”. A solidez mineral encontra-se sempre no fundo das coisas, de toda a realidade. O encontrar-se com sua presença só é possível a partir de uma busca, de um caminho que suporte o silêncio na solidão do não dito em todo o dizer. É, segundo o poeta, o caminho que “Procura a ordem/desse silêncio/que imóvel fala”.

IV

A proveniência do escrever cabralino se faz, então, desde o silêncio que “dá a ver”, revelador de outra ordem, fora do tempo, mas que funda o tempo – o tempo da eclosão da poesia.

Em obedecendo a esse tempo, sendo todo para ele, entregue a essa outra ordem, é que surge o poeta incapaz de perfumar o poema, o poeta certo, que vai podando os versos até eles dizerem tudo o que precisa ser dito. É nessa poda, justamente, que ficam apenas as

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.
(NETO, 2020, pp. 72-73)

Trata-se de um trabalho de obediência ao que está por vir, ao que precisa vir, ao que é necessário “dar a ver”. Por isso a espera, por isso o empenho, a ausculta, a solidão e o silêncio de pedra. Tudo isso pode ainda ser visto na primeira estrofe de cada uma das três partes que compõem “A lição de poesia”, do livro *O engenheiro*:

Toda manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

(...)

A noite inteira o poeta

em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.

(...)

A luta sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.
(NETO, 2020, pp. 72-73)

Tal trabalho vai culminar no recolhimento do que é primordial para que se dê a composição poética. A colheita, oriunda do recolhimento, é o que vai mover toda a máquina do poema, conforme podemos observar na sua penúltima estrofe:

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.
(NETO, 2020, pp. 72-73)

V

A máquina do poema é, portanto, aquilo que “dá a ver”, aquilo que expõe o inaparente, revelado desde a experiência do inoculado, tal como em “Menino de engenho”. O inaparente, no entanto, não é algo solto no ar, apartado ou escondido por trás da aparência, mas é algo que com ela se revela, mostra-se desde o inoculado que faz abrir os olhos na direção do que sempre esteve aí, mas não se via.

O inoculado é o que constitui o ser mesmo do poeta, garantindo-lhe a morada da poesia, mesmo que ele acredite que não mais irá escrever, conforme se observa no poema que abre o livro *A escola das facas*, que se intitula “O que se diz ao editor a propósito de poemas”:

Eis mais um livro (fio que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,
digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:
enquanto ele me conviva, vivo,
está sujeito a cortes, enxertos:
terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outro pâncreas;

e se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse ou gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do datilografá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:
ele se multiplica e divide,
se pratica as quatro operações
enquanto em nós e de nós existe.

Um poema é sempre, como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.
(NETO, 2020, p. 499)

O livro *A escola das facas* foi escrito entre 1975 e 1980, portanto, anterior ao livro *Agrestes* que termina com o poema “O postigo”, citado mais acima. Tanto aqui quanto lá o poeta acreditava ser o seu último livro. Porém, enganou-se. O inoculado, que ele não sabia ao certo se era vírus ou vacina, lança-o sempre novamente na dimensão da poesia, da criação. Digamos, com mais exatidão, que ele (o inoculado) o arrasta. E o poeta, a partir de uma necessidade interna, vê-se na obrigação de corresponder a isso, deixando-se conduzir por esse arrastão.

Curiosamente, neste livro que ele fia ser o último, o poema que segue a “O que se diz ao editor a propósito de poemas” é justamente “Menino de engenho”. O primeiro poema está perfeitamente em sintonia com ele, bastando apenas que atentemos ao seu segundo verso, que diz: “de um incurável pernambucano”. O que é incurável é sempre essa disposição de retornar/retomar o movimento da criação a partir do inoculado, por mais difícil que seja, pois, de acordo com o poema “O postigo”, “é ofício dos menos tranquilos” e “Viver nervos não é higiene/para quem já entrado em anos” (NETO, 2020, p. 667).

É importante que se ressalte que essa disposição de retomada é sempre um deixar-se ser tocado pelo movimento gerador da obra, de maneira que ela possa “dar a ver”, pois “a obra de arte também é em primeira instância gênese, nunca pode ser vivenciada [puramente] como produto” (KLEE, 2001, p. 47).

O que vemos, a partir daí, da entrega ao ofício dos menos tranquilos, é o rebentar-se do poema tal qual o fruto que eclode na paisagem árida do sertão pernambucano, como em “As frutas de Pernambuco”, em *A escola das facas* (NETO, 2020, p. 514):

Pernambuco, tão masculino,
que agrediu tudo, desde menino,

é capaz das frutas mais fêmeas
e da femeeza mais sedenta.

São ninfomaníacas, quase,
no dissolver-se, no entregar-se,

sem nada guardar-se, de puta.
Mesmo nas ácidas, o açúcar,

É tão carnal, grosso, de corpo,
De corpo para o corpo, o coito,

Que mais na cama que na mesa
Seria cômodo querê-las.

O masculino de Pernambuco é capaz de gerar as frutas mais fêmeas, assim como no ato da criação o poeta, quando põe em obra a própria arte – o seu disponibilizar-se em seu fazer-se – e a produz como sendo a própria fruta pernambucana em sua entrega amorosa, para que se possa saboreá-la carnalmente, corpo a corpo.

Porém, na última estrofe do poema que abre o livro *A escola das facas* (NETO, 2020, p. 499), conforme citado mais acima, lemos:

Um poema é sempre como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?

Novamente a criação, em seu processo de gênese do poema, aparece como uma doença incurável, como um câncer, cuja maneira de pará-lo é simplesmente embalsamá-lo, “mumificá-lo, pô-lo em livro”.

VI

Por fim, é importante salientar, uma das características de Cabral é pensar o poema no todo do livro, em seu conjunto. O livro, para ele, nunca é um ajuntamento de poemas coletados indiscriminadamente, fruto das circunstâncias, mas aquele que resguarda um sentido que

COSTA, A. H. V.

atravessa todos os poemas nele inseridos. É a sua maneira de compor o que podemos chamar de “objeto artístico”. O livro, neste caso, é um pro-duto, no sentido de que ele traz cá para diante o que antes aí não havia, uma condução ao aparecer, ao “dar a ver” – pro-dução/*poíesis* –, que se relaciona com todas as suas partes (os poemas), em que cada parte se relaciona com outra e com a totalidade da obra. Até podemos analisar os poemas isoladamente, mas nunca devemos perder de vista o conjunto no interior do qual eles brotam. Em *Serial*, por exemplo, livro escrito entre 1959 e 1961, tudo é milimetricamente estruturado.

Serial é construído sob o signo do número 4: é dividido em 4 partes sob qualquer ângulo que se olhe. Consta de 16 poemas de 4 partes (...). Ora, tudo isso obedeceu a um esquema prévio. Só “Graciliano Ramos” está fora dele, é um poema isolado (ATHAYDE, 1998, pp. 113-114).

Nesse mesmo livro, que é dedicado a José Lins do Rego, o poema que o abre é “A cana dos outros”. Ele é dividido em quatro partes e cada parte em duas estrofes de quatro versos. A cana, conforme é aí apresentada, a saber, em seu processo de plantio, de cultivo e colheita, dispõe-se de maneira inversa àquele processo utilizado pelo poeta na composição de seus poemas. Ela aí é cultivada não por amor, mas para o comércio. Não há nenhum cuidado em seu cultivo; ela, por exemplo, não é propriamente colhida, mas arrancada e arremessada como se fosse jogada no lixo. Por isso, em sua terceira parte, o poeta escreve:

Num *cortador* de cana
o que se vê é a sanha
de quem derruba um bosque
não o amor de quem colhe.

Sanha fúria, inimiga,
feroz, de quem mutila,
de quem sem mais cuidado,
abre trilha no mato.
(NETO, 2020, p. 299)

Portanto, *Serial* tem seu início mostrando o modo com que a cana é cultivada e colhida. No entanto, o que esse poema faz aparecer é como, em verdade, o poeta trata precisamente da sua composição poética. Tal tratamento atravessa o livro, e no poema “O sim contra o sim” revela-se de maneira ainda mais aguda. Eis, por exemplo, a primeira parte do poema, dedicado à Marianne Moore (NETO, 2020, p. 305):

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as diseca:
para ler textos mais corretos.

Com a mão direta ela as penetra,
com lápis bisturi,
e com eles compõe,
de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,
econômica, reta,
mais que o cirurgião
se admira a lâmina que opera.

O trabalho de “dar a ver” em Cabral é cirúrgico, preciso, em que busca, cada vez mais, ir ao encontro das coisas, dizê-las com o seu lápis bisturi, que é o que ele elogia em Marianne Moore. Muito mais do que o produto, o que ele revela aqui é o modo como ele pode vir a ser o que é. Trata-se de um processo de dissecação na produção do que chama de verso cicatriz, que vai se construindo a partir do lado claro das coisas – o anverso. O verso cicatriz marca, expõe na carne o que o lápis bisturi, ao penetrar nas coisas, compôs de volta. Entretanto, essa sua composição é, como diz o poeta, “limpa, econômica, reta”, em que

mais que o cirurgião
se admira a lâmina que opera.

Então, é com o uso dessa mesma lâmina, com a qual o cirurgião-poeta opera, que ele pode dizer, em cada primeiro verso das quatro partes que compõem o poema “Graciliano Ramos”, que “Falo somente com o que falo”, “Falo somente do que falo”, “Falo somente por quem falo” e “Falo somente para quem falo” (NETO, 2020, pp. 319-320). Nesse “somente” reside toda a sua precisão, a precisão que, tal como Klee, exige tornar visível o inaparente (KLEE, 2001, p. 43) de maneira a “dar a ver” ...

com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,

que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara.
(NETO, 2020, p. 319.)

Com isso, esperamos comemorar os cem anos de vida do poeta, acompanhando silenciosamente esse seu enfrentamento, de maneira que, juntos, tocados pelo que “dá a ver”, sejamos também conduzidos por lápis bisturis à cicatriz clara poema.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

KLEE, Paul. Confissão criadora. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

NETO, João Cabral de Melo. *Poesia Completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

SECCHIN, Antonio Carlos. Suíte cabralina. In: *Percursos da poesia brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica/Editora UFMG, 2018.

Informações complementares:

Recebido em: 20 de março de 2023

Aprovado em: 17 de maio de 2023

Publicado em: 25 de junho de 2023