

Sobre a instância da falta e do amor em *Uma faca só lâmina*

Lucas Vinicius Vebber Cardenas¹

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura do poema *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixa)*, de João Cabral de Melo Neto, considerando as características da poesia cabralina, tendo como objetivo articular os princípios reguladores da composição e a tematização do desejo amoroso no poema. Para tal, é levantada bibliografia crítica sobre o autor, além de textos de apoio para tratar do tema escolhido. A partir disso, busca-se compreender como a falta não apenas é tematizada no poema analisado, mas é parte integrante de sua composição e do sujeito lírico.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; sujeito lírico; desagregação da metáfora; falta; Uma faca só lâmina.

On the instance of lack and love in *Uma faca só lâmina*

ABSTRACT

This paper proposes a reading of *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixa)*, by João Cabral de Melo Neto, considering elements of the author's poetics, searching to articulate its compositional principles and the treatment of amorous desire as a theme in the poem. For such, critical bibliography on the poet is brought in addition to other studies to support the discussion about the chosen themes. From that, we attempt to understand how the lack is not only treated as a theme in the poem but is also an integral part of its composition and of the lyrical subject.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; lyrical subject; disaggregation of the metaphor; lack; Uma faca só lâmina.

¹ Graduando em Letras Português na UFPR, participante do projeto de Iniciação Científica "João Cabral: A máquina do poema em revista" sob orientação do Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira, professor do Departamento de Literatura e Linguística da UFPR. E-mail de contato: vebber.lucas@gmail.com. Orcid: 0000-0002-4889-9583



1. Introdução

Nos últimos versos da “Antiode”, João Cabral de Melo Neto escreve algo que ainda se impunha como uma espécie de desafio. Dizia respeito tanto ao ato de escrever quanto ao objeto da escrita, seja o objeto da experiência ou a própria palavra poética: o amor, a “terceira das virtudes teologais”, palavra “impossível”: “como usá-la num poema?” (MELO NETO, 1994, p. 101-102). A parte E da “Antiode”, que fecha o poema, conclui um percurso traçado pelo sujeito lírico com e contra a própria palavra poética. A poesia, a palavra de poema, que agora o sujeito sabe poder escrever como “fezes”: objeto morto; a qual ao longo do poema decompõe enquanto metáfora utilizando a palavra “flor”, insígnia da palavra poética, em um processo de decomposição tanto de sua matéria orgânica quanto figurativa, culminando num processo sobre a palavra poética que Benedito Nunes chama de desagregação da metáfora (NUNES, 2007). A “Antiode” compõe, junto de “A Fábula de Anfion” e a “Psicologia da Composição”, o que Benedito Nunes (2007) acredita ser um ponto de inflexão na poesia cabralina quanto a um fazer poético constituído pelo processo de construção do poeta com a palavra após o movimento de negatividade junto a ela e aos afetos que pode carregar.

O desafio permanece, no entanto. O poeta, cujo movimento poético é descrito por João Alexandre Barbosa (1975, apud OLIVEIRA, 2012) como indo do abstrato ao concreto na imitação da forma de seu objeto de poema, se vê frente a uma palavra — “como usá-la num poema?” — cuja forma *concreta* lhe escapa. A terceira das virtudes teologais, como chama atenção Waltencir Alves de Oliveira (2012), referência clara às virtudes teologais professadas por São Paulo em suas epístolas, é a caridade, ou ainda, o amor.

E de fato, esse parece ter sido o caso no prosseguimento da obra cabralina, após a tríade citada acima. Na Introdução Geral à *Obra Completa* de João Cabral de Melo Neto, no prefácio redigido por Marly de Oliveira², ao tratar de apresentar *Uma faca só lâmina*, (OLIVEIRA, 1994) (reunião supervisionada pelo próprio poeta), é dito:

² Oliveira (2012) chama atenção para o texto do prefácio e levanta o mesmo argumento.



Como sob o título há uma indicação de serventia das idéias fixas, a obsessão pode ser um conceito poético, uma idéia política ou qualquer outra coisa, mas, me parece, partindo do fato de que é sobretudo uma ausência, que deve ser preenchida e, muito provavelmente, de natureza amorosa (OLIVEIRA, 1994, p. 18-19).

Ao poeta que carrega o rótulo de “antilírico” e outros epítetos, a preferência da crítica foi muitas vezes de focalizar os aspectos metalinguísticos de sua poesia e o apagamento do sujeito poético (OLIVEIRA, 2012). Para isso, a divisão da poesia cabralina em duas “águas”, sugerida pelo próprio poeta na apresentação de um volume de poesias reunidas com o mesmo título, serviu de esteio: a primeira com poemas de leitura silenciosa e difícil compreensão, e a segunda composta por poemas de leitura em “voz alta”³. A primeira água convencionalmente abarcou os poemas menos comunicativos (NUNES, 2007), ou que revelavam o caráter metalinguístico e construtivo (CAMPOS, 2006) da poética cabralina. Nesse grupo estaria *Uma faca só lâmina* como obra exemplar. Nesse sentido, tal poema, considerado por Campos (2006) e Pignatari (2004), uma “fenomenologia da composição”, trataria do descascamento do objeto poemático.

Em outro tipo de separação das tendências poéticas cabralinas, João Alexandre Barbosa (1975, apud OLIVEIRA, 2012) e Antonio Carlos Secchin (2014) também dão primazia a uma leitura que privilegia o caráter metalinguístico da obra cabralina, observando três vertentes ou tendências poéticas ilustradas pelos três personagens do poema em vozes *Os três mal-amados*. São eles: João e a poesia do sono; Raimundo e a imitação da forma; e Joaquim e a poesia do menos, da destruição.

Essa divisão e as tendências usuais até a década de 1980, no entanto, não foram sem consequências para a leitura da obra cabralina. Ao privilegiar a leitura dessa obra como principalmente metalinguística, a leitura de poemas como *Uma faca só lâmina* focaliza uma leitura em que a lírica cabralina seria uma que visa somente à linguagem pura, gerando um apagamento do sujeito. Condição essa que não seria coerente com o próprio termo empregado pelos críticos concretistas citados. A “fenomenologia da composição”, quista como uma

³ Estariam na primeira água poemas como *Uma faca só lâmina*, e na segunda água poemas como *Morte e vida severina*, como referido pelo próprio poeta (OLIVEIRA, 2012).



redução poética a um objeto suposto puro, neste caso, a própria poesia, mas que ignora os preceitos da fenomenologia: na experiência e o ato de criação do ser, sujeito e objeto são inextricáveis (CHAUI, 2000).

Waltencir Alves de Oliveira (2012), em seu livro *O Gosto dos Extremos*, ao fazer uma reavaliação de aspectos da crítica cabralina, defende a tese de que a obra de Cabral é na verdade construída pela tensão entre essas diferentes tendências poéticas e pelo choque entre elementos antagônicos, seguindo o mote presente no verso de “Estudos para uma bailadora andaluza”, de *Quaderna*.

Dando continuidade à tese de choque entre extremos e tensão de tendências poéticas na obra de João Cabral de Melo Neto, neste trabalho é proposta uma leitura sobre o poema *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas)*, de 1955. A leitura consiste em articular aspectos compositivos do poema, tendo como cerne a desagregação da metáfora (NUNES, 2007), proposta por Nunes, visando explorar como esse processo poético estabelece a relação do sujeito poético e seu objeto através da linguagem. Sobre a presença da temática amorosa na poesia de João Cabral, partiremos das considerações de Oliveira (2012), especialmente sua análise de *Os três mal-amados*, fazendo-as convergir com as tendências de construção e destruição em *Uma faca só lâmina* como forma de expressão do erotismo na poética cabralina. O objetivo é compreender como todos os aspectos do poema são construídos em torno de uma falta: falta que rege a linguagem, o objeto do poema e o próprio sujeito poético e a conjunção entre tais partes cuja separação nos parece inadequada.

2. Fundamentação teórica

2.1 Sobre a desagregação da metáfora

Seguindo a proposta de Oliveira, na tentativa de compreender os tensionamentos que ocorrem na poética cabralina, é necessário levar em conta tanto a operação sobre a linguagem quanto a temática abordada no poema. *Uma faca só lâmina* já se inscreve no período da obra cabralina em que a operação poética principal estabelecida é o que Benedito Nunes (2007)



chama de desagregação da metáfora. Para a nossa análise, essa operação é fundamental para compreender como a própria temática da falta se inscreve através da linguagem no poema.

Segundo Nunes (2007), a desagregação da metáfora surge da intenção do poeta de ter controle sobre a linguagem, de tentar criar uma linguagem o mais objetiva possível. Portanto, o poema cabralino exemplar desse processo de composição traria uma metáfora inicial que é decomposta em suas relações internas ora ocultas: justamente aquilo que a metáfora não diz, as relações de sentido que unem o referente ao referido. O trabalho realizado pelo poeta é o de explicitar quais as relações que ele intenciona ao comparar os dois elementos, colocando-as embaixo de uma lâmina de vidro para que o leitor possa observá-las (NUNES, 2007).

Essa operação ganha maturidade, de acordo com Nunes, na “Antiode”. Nesse poema, Cabral “vai do uso da imagem à menção à imagem que se usa e à qual se atribuem propriedades que não pertencem mais ao primitivo objeto” (NUNES, 2007, p. 40). Nesse panorama de manipulação da palavra objeto poético, entra-se “no plano da *análise da metáfora*, cujos elementos aí se apresentam dissociados e a caminho de outras dissociações possíveis” (NUNES, 2007, p. 40, grifo nosso).

O poeta escreve uma metáfora cujos sentidos potenciais incluem um que é o objetivo dele no uso de tal figura. Sendo assim, o poeta pode construir o sentido que tem “em mente” ao desagregar e expor os nexos de sentido omitidos na instanciação simples da palavra metafórica. Fazer isso significa manipular como objeto útil essa que é a palavra poética por excelência em seus mecanismos de funcionamento internos: assim a metáfora-palavra, inclusive ela, se torna objeto de análise e manipulação do poeta como palavra-objeto, que pode ser desmontada e reorganizada.

Partindo da dissociação feita pelo poeta e descrita por Nunes, o crítico considera que a metáfora em seu estado puro “*prevalece a unidade análoga dos termos verbais ou dos objetos relacionados*” (NUNES, 2007, p. 40, grifo nosso), e permite, por uma mescla de esferas dos termos verbais ou objetos relacionados, “uma apreensão relacional das semelhanças ou da identidade entre as imagens” (NUNES, 2007, p. 41), e entre as próprias coisas. A unidade suposta da metáfora é rompida pela ação do poeta de dissociação dos elementos metafóricos



“usados ao mesmo tempo que se lhes menciona a categoria verbal” (NUNES, 2007, p. 41), ou seja, Cabral desenvolve a imagem flor, a diz enquanto imagem e a torna suscetível de desdobramentos que ele vem a cumprir (NUNES, 2007).

Em Antíde esse trabalho é feito com a palavra/imagem da flor. A palavra aqui se apresenta ao poeta, ela tem uma existência material enquanto palavra-objeto a ele. Essa imagem é decomposta, igualmente à metáfora que ela constrói:

o desvestimento dos nexos metafóricos, que passam a ser expostos e exibidos no poema, como se expõem e se exigem, através de um vidro, as partes centrais de uma máquina em funcionamento. O efeito desse desvestimento foi, portanto, cortar a unidade relacional da metáfora em estado puro, como apreensão englobante da palavra e coisa, que caracteriza o efeito mágico da *nomeação*, na escala do pensamento mítico. [...] Conseqüentemente, a metáfora de decomposição neles contida coincide com a decomposição da metáfora que chegou ao final. Mas essa decomposição não afeta o mecanismo linguístico da metáfora, que agora ficará exposto e à vista do leitor (p. 41-42, grifo do autor).

Assim, a imagem flor é finalmente convertida em matéria linguística. Ela se torna útil e manipulável.

Nunes acredita, ainda, que o processo de desagregação da metáfora causa um distanciamento afetivo do sujeito na desagregação da metáfora: “quebra-se a unidade do estado de alma [...], que liga o sujeito e o objeto na expressão lírica” (NUNES, 2007, p. 43-44).

Porém, há uma abertura para reavaliar a relação entre sujeito e objeto na poética cabralina, especificamente através da análise de um poema como *Uma faca só lâmina*. Poema no qual parece haver uma convergência, um atravessamento da linguagem, do sujeito e do objeto pelo corte da mesma faca.

2.2 Considerações críticas sobre *Uma faca só lâmina*

A partir da descrição sobre o processo de desagregação da metáfora, e a virada na poética cabralina que Nunes (2007) considera estar em sua fase de construção, podemos passar para as análises de dois autores sobre *Uma faca só lâmina*, Nunes e Secchin, em suas características e especificidades.



A análise de Nunes sobre *Uma faca só lâmina* remete à sua análise de “Diálogo”, do livro *Paisagens com Figuras*, a fim de situar o poema na continuidade de sua análise sobre a poética cabralina, em que a imagem da faca aparece mesmo antes do que no primeiro poema. Ali, Nunes diz que as ideias de *agudeza* e as de *nada* e *vazio* já convergem na imagem da faca: “é como se a ideia se fizesse objeto e o objeto se corporificasse numa essência. [...] Mas [a ideia de agudeza representada pela faca], por sua vez, retomada em outro plano, exemplifica outra essência, a do *nada* ou do *vazio* [...]” (NUNES, 2007, p. 70, grifos do autor). O ponto de culminância, ou “singularização”, do vazio representado pela faca se dá no encontro do toureiro com o touro, no qual o fio da faca é tratado pela luta entre toureiro e touro, em que o a vida daquele está sempre tangenciando a sua morte, nas palavras de Leiris (2001). Ou seja, segundo Nunes, o fio da faca, que representa o vazio, se afia no “frágil fio da vida”: “entre o toureiro e o touro,/ vazia, embora precisa,/ / em que se busca afiar/ em terrível parceria/ no fio agudo de facas/ o fio frágil da vida”, como apresentado nos versos do poema (MELO NETO apud NUNES, 2007, p. 70).

O mesmo sentimento de estar face à destruição ilustrado em “Diálogo”, gera um *pathos* de inquietação, é o que Nunes considera atravessar “a alma do poeta quando ele se arrisca a manter, sobre o branco do papel, a luta aberta com e contra as palavras” (NUNES, 2007, p. 71). Esse sentimento de inquietação, motivado pelo vazio representado pela faca, é a motivação de *Uma faca só lâmina*. Somando a essa motivação, Nunes descreve que o poema continua a linha de construção rigorosa de *O cão sem plumas*, e nele também se identificam expostos “os andaimes de construção” do ato poético (NUNES, p. 70), num poema em que “o próprio processo de composição” é “expressamente focalizado e fenomenologicamente desenvolvido” (idem). A diferença, ainda coloca Nunes (2007), entre os dois poemas, é que *Uma faca só lâmina* postula um conjunto de três símiles encadeados — a bala, o relógio e a faca — em seu molde descritivo, invés da matriz lógica de metáforas que formam uma série contínua de equivalências de *O cão sem plumas*. Os três símiles de *Uma faca só lâmina*, vale destacar, buscam falar do mesmo objeto referido.



Secchin, em sua análise do poema, chama atenção de início como a carência que se sintetiza na imagem da faca, sobretudo, não se reduz a uma estratégia composicional, mas é capaz de se inscrever em uma reflexão no âmbito mais amplo da experiência humana (SECCHIN, 2014). Segundo o crítico, o poema trata do fazer, embora este não seja unicamente poético.

Em relação ao poema, não é possível descrever melhor o movimento feito no texto em sua primeira parte do que o faz Benedito Nunes:

[Do] intróito, de onde saem os três comparantes (bala, relógio e faca), está ausente o comparado. Nos nove blocos seguintes - A a I - esses termos comparantes são descritos como objetos que se correspondem por trespasses de suas qualidades materiais, suprimindo metaforicamente a coisa comparada. Ocorre porém que a coisa de que nos aproximamos, pelos seus suplentes metafóricos, é por eles designada como ausente. Tais objetos substitutivos não apenas representam, de maneira precária e insuficiente, essa realidade ausente, mas referem-na como algo cuja realidade consiste numa ausência.[.] (NUNES, 2007, p. 72)

Secchin, tributário à descrição de Nunes, também chama atenção para essa falta do objeto referido. Além disso, o crítico descreve como o encadeamento de imagens se dá por extensão metonímica entre cada um dos três símiles: um adota características do outro, de forma que as imagens que compõem esse encadeamento, segundo o autor, realiza um movimento de afastamento do real (SECCHIN, 2014). Secchin também chama a atenção para a constituição das imagens do poema quanto à sua natureza e situação. Enquanto a bala e a faca são imagens de caráter penetrante, ambas vêm do exterior para o interior do corpo — morto, como destaca o autor — descrito no poema, o relógio tem um estatuto particular: ele precisa ser posto de forma metafórica no interior (SECCHIN, 2014). A imagem do relógio, aponta Secchin, também faz parte desse encadeamento de imagens de forma particular, metafórica quanto às características da bala e da faca, e em

seu menor grau de contundência já se patenteia no modo menos agudo de interiorização: é algo submerso, a que se contrapõem a bala enterrada e (com percussão ainda maior) a faca “parte/ de vossa anatomia”. Infensa à penetração literal de bala e faca, é o relógio o único objeto da tríade cujo adentramento no corpo humano se coloca forçosamente como “figura de linguagem” (SECCHIN, 2014, p. 128).



A ausência adquire um caráter cortante de uma ausência ativa, inquietação que remete àquela presente no poema “Diálogo”, no embate entre touro e toureiro; em Uma faca só lâmina, além da imagem da faca, a mais privilegiada, se configura nas outras duas imagens, bala e relógio (NUNES, p. 72). Essa inquietação, chama a atenção Nunes, compartilha tal dialética do desejo: um “não-ser ativo” que “se faz com o que não faz, refazendo-se, porém, a cada passo, por obra de sua carência” (NUNES, p. 73).

Nunes escreve que o poema compreende um movimento de descrição das “fases, dinamismo, a irrupção, o recesso, a atmosfera e a influência de um sentimento dominante [...] que se implanta na carne e na alma” do sujeito poético, de forma obsessiva, dominante e intensa (NUNES, p. 74). O que Cabral faz, nas palavras de Nunes, pode ser visto como uma morfologia ou fenomenologia do sentimento de inquietação “que atinge na luta do poeta com e contra as palavras [...] uma de suas formas extremas[.]” (NUNES, p. 75).

As partes A a I do poema trazem os aspectos da “vida útil” e os efeitos dessa ausência definida sentida pelo sujeito poético em sua experiência. Referida sempre pelo encadeamento das três imagens em diferentes níveis de entrelaçamento, o movimento que Secchin descreve como uma espécie de extensão metonímica entre os três símiles é constante. O crítico chama atenção, igualmente, para aspectos materiais das imagens que ora perdem sua pungência ou potência, mas sempre compartilham e confundem as características principais de cada imagem: o corte da faca, geradora de “menos”, a bala e seu material duro, “chumbo rombudo”, e o relógio “vivo mecanismo”, que tem a função de dar ritmo à máquina viva (SECCHIN, 2014). Mas sempre, como lembra Nunes, tendo a imagem da faca como acumuladora de todas as imagens. Não à toa: a faca, o objeto cortante, é o que gera o vazio como um corte que fica aberto sem a possibilidade de preenchimento.

De fato, o encadeamento de características ocorre pois as três imagens se referem juntas ao mesmo objeto referido, que se faz sempre faltante. Poderíamos visualizar como um nó borromeano em que as partes de intersecção das imagens entre si as fazem compartilhar, figurativamente, características ou unidades de sentido, convergindo para um objeto no



centro desse nó, que no poema não preenche esse espaço, mas se inscreve como falta em cada comparação.

A imagem da faca, portanto, ao acumular as imagens nesse processo sempre marcado pela falta, conota “toda natureza cortante, aguda, penetrante ou agressiva, seja das coisas e da linguagem, seja dos estados e de atitudes humanas” (NUNES, 2007, p. 75). Ou seja, o estado *faca*, como se refere Nunes, afeta o ser como um todo, é um corte que une o sujeito, seu objeto e linguagem usada para expressar a inquietude gerada pela falta.

Ao tratar do fechamento do poema, o epílogo, assim como o intróito separado das partes sequenciadas, Nunes chama atenção para a simetria do poema, e o movimento de inverso que é realizado na constituição dos símiles, começando da faca até a bala, chegando ao que considera a raiz da inquietação:

Nessa retrocessão, patenteia-se a natureza simbólica de toda linguagem, confrontada com dois momentos da experiência reflexiva: no primeiro, com a atualização ou presentificação da coisa na lembrança, e no segundo com a própria coisa no instante de sua apreensão perceptiva, quando ela se dá corporalmente como realidade (NUNES, 2007, p. 75).

O que o poema reflete, segundo Nunes, é que há um aspecto da experiência que a linguagem não consegue abranger completamente, há uma diferença contante que “separa e une, num só ato, o símbolo do simbolizado, [...] a imagem da coisa à própria coisa” (NUNES, p. 76). Mas essa realidade perceptiva é uma que dimensiona a própria linguagem, mesmo nessa limitação. É um “indizível que faz dizer porque sustenta por dentro o dizível” (CHAUI, p. 154) que leva o sujeito ao ato de criação, advinda, em *Uma faca só lâmina*, de uma inquietação que condiciona a atitude do poeta (NUNES, 2007). Assim, o objeto do poema sempre escapa a essa malha de linguagem que cada vez mais se amplia na tentativa de caçá-lo (NUNES, 2007), reafirmando a incompletude e a ausência e formando em si uma cada vez maior imagem da falta “quanto maior o golpe com que a faca da linguagem recorta as coisas e penetra na sua carnadura perceptiva (NUNES, 2007, p. 75).



2.3 Amor e destruição: amor na obra de João Cabral

Uma faca só lâmina, além de ser um poema em que o sujeito lírico se depara com uma espécie de ausência e, de forma obsessiva, busca imagens — ou símiles — para tratar poeticamente desse sentimento de vazio ou falta, simbolizado pela imagem da faca, principalmente, é um poema que trata do desejo amoroso, continuando o que Nunes reconhece como a dialética do desejo na ideia fixa da faca. Essa sugestão de leitura está claramente posta no prefácio à *Obra Completa*.

A imagem da faca e toda a composição do poema evocam o corte: o desgaste da linguagem, o descascamento progressivo do objeto e o dilaceramento do sujeito. Esses motivos estão presentes na obra cabralina em um de seus primeiros livros, *Os três mal-amados*: além da óbvia menção à vivência amorosa, no título e nas falas dos três personagens, a experiência da negatividade — uma negatividade violenta — é figurada pelo personagem Joaquim em suas onze falas. Essa negatividade não diz respeito apenas a uma tendência de fazer poético, mas também diz respeito a essa experiência devastadora do sujeito poético com o amor que podemos ver e repetir na obra de Cabral.

Oliveira (2012) dedica um dos capítulos de seu livro ao tratamento da tematização do feminino e do amor na poesia de João Cabral de Melo Neto. Depois de avaliar o princípio dessa tematização em *Pedra do Sono*, o autor se volta ao segundo livro de Cabral, o já citado *Os três mal-amados*. É importante ressaltar que a leitura proposta do livro leva em conta também o caráter metapoético, em que cada um dos personagens masculinos representa uma das tendências da poesia cabralina. No entanto, o livro também serve de veículo para incluirmos na discussão a temática amorosa e a relação entre sujeito e objeto na poética cabralina, afinal se trata de um poema que traz inclusive em seu título o tema do amor.

Oliveira (2012) começa, no entanto, resgatando a forma como o amor e o feminino são tratados na obra cabralina desde o livro *Pedra do Sono*, em que em poemas como “Manequim” a precariedade do amor que leva à ideia de morte do sujeito está presente (OLIVEIRA, 2012).

Em seguida, em *Os três mal-amados*, texto inspirado pelo poema de Carlos Drummond de Andrade, “Quadrilha”, o amor tem centralidade. Nele, Joaquim, uma das vozes que formam



o poema, “dirige suas proposições em terceira pessoa ao próprio sentimento amoroso” (OLIVEIRA, 2012, p. 65), em que o amor consome o seu nome, identidade, retrato e todos outros aspectos de seu ser. Oliveira (2012) faz referência à relevância que o poema adquiriu na recepção crítica à obra cabralina no que diz respeito ao aspecto metapoético, mas ressalta que pouco ou quase nada havia sido dito quanto à tematização do amor e do feminino:

No entanto, não é possível desconsiderar que afora o teor metalinguístico que o poema inequivocamente apresenta, ele também tem como tema o amor, ou melhor, sua precariedade, o que converte o texto em esforço de materialização do feminino e de sua possível mediação através da poesia (OLIVEIRA, 2012, p. 65).

O autor ressalta como as falas de Joaquim são compostas pela tentativa de tratar do tema do amor de forma insistente e sua “feição devoradora” (OLIVEIRA, 2012, p. 67) e descreve o percurso realizado pelas onze falas da voz/personagem. Na primeira, o amor devora o nome, os documentos e registros oficiais, “registros de sua singularidade” (OLIVEIRA, 2012, p. 65). Oliveira descreve esse processo como uma anulação e dissipação da subjetividade de Joaquim. São as inscrições de Joaquim no campo do simbólico. O nome é uma forma de fronteira, de diferenciação do eu, uma delimitação que o sujeito recebe ao ser inscrito na linguagem.

Outras fronteiras do eu que são destituídas são as fronteiras do corpo, ou, como referido por Oliveira (2012, p. 66): “No segundo estágio o amor devora a moldura de Joaquim [...] e toda sua exterioridade aparente.” Processo esse continuado na terceira parte. A destruição do corpo, onde se inscreve o simbólico, e fronteira real do sujeito, complementa bem o processo que começara anteriormente. O corpo é parte da subjetividade do sujeito, e é uma ponte importante se pensarmos na relação entre forças de criação a uma força de destruição.

Aquilo que lembra o sujeito que ele é um corpo, lembra-o também que ele possui um corpo que morre. Portanto, é o fato de que o corpo é descontínuo que lembra ao sujeito que almeja a continuidade, segundo Georges Bataille (2020), as suas limitações enquanto ser descontínuo: o fato de seu corpo morrer, e de não poder ser um com seu objeto. O corpo é, portanto, peça fundamental nesse jogo. Segundo o pensador francês, o sujeito humano deseja

34



a continuidade através do ato erótico, que se consumaria na fusão com o objeto de desejo: o sentido do erotismo é portanto a supressão do limite, a fusão dos corpos (BATAILLE, 2020).

Para Bataille, a mesma violência que anima o ato erótico é análoga à morte: “Toda operação erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado” (BATAILLE, 2020, p. 41). O ser descontínuo, no ato em que busca a continuidade, vê a sua unidade ameaçada da mesma forma que lhe ocorreria ao morrer no ato de busca pela continuidade proibida, que não ocorre sem um sentido de violação (BATAILLE, 2020). O objetivo do erotismo é a fusão absoluta, portanto, entre sujeito e objeto: o produto é um tensionamento entre vida e morte, que põe em risco a noção de integridade subjetiva, do corpo e da identidade. O que resta disso, como vemos no poema através das falas de Joaquim, é apenas a ruína do sujeito. Levada ao campo da poesia, é o desbaste da linguagem, que não cessa de rebentar, ou seja: de se destruir mas também de nascer, no mesmo ato.

Essa é, portanto, uma experiência do desejo amoroso que coloca em choque o sujeito e o objeto, a vida e a morte. Esse choque de extremos, ou tangenciamento, permite, como diz Michel Leiris⁴ (2001), que aspectos abissais da experiência humana saltem à superfície. O erotismo é um caso exemplar, segundo o antropólogo francês. E a poesia, como também destaca o autor, é um dos correlatos mais frequentes dessa experiência. Na poesia de João Cabral de Melo Neto o tratamento do amor é um em que, por vezes, são feitas chocar-se a destruição e a construção: do sujeito que se cria reflexivamente no objeto, mas que se vê ser destruído em sua tentativa, continuamente rebentando imagens, ou seja, as palavras, igualmente marcadas pela inscrição da destruição e da própria precariedade e falta que motivam o poema, seja em *Os três mal-amados*, seja em *Uma faca só lâmina*.

Portanto, não é à toa que o amor acaba, na experiência de Joaquim, sendo marcada por esses signos de destruição do eu. A ruína é o que sobra dessa tentativa: a imagem e o eu que continuamente rebentam face a uma experiência inapreensível, a um choque irreconciliável. Rebentam pois se destroem, mas igualmente continuam a nascer, se reproduzindo em forma

⁴ Autor também citado em termos parecidos por Oliveira (2012).



de palavra. Não por acaso, na quarta fala de Joaquim o objeto devorado é a poesia. Segundo Oliveira (2012). em conclusão,

as falas de Joaquim vão progressivamente apresentando uma ação devoradora do amor. [...] [A]o comer o silêncio libera para falar, ao comer o medo de morrer libera para viver. Deste modo, revitalizando o vínculo do eu com a poesia e consigo mesmo (OLIVEIRA, 2012, p. 67).

Ação em que o amor “é dotado de um movimento contínuo a devastação” (OLIVEIRA, 2012, p. 67). E, como *Os três mal-amados* não deixa de ser um livro que ilustra tendências da poética cabralina, não podemos deixar de complementar essa chave de leitura, à luz da nossa breve incursão sobre o caráter erótico do livro na sua tematização do amor e da destruição do sujeito, com uma passagem de Bataille:

“A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte, e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade” (BATAILLE, 2020, p. 48).

Talvez por isso tenha o amor consumido em Joaquim, inclusive, o medo da morte.

O ciclo inicial sobre a tematização do amor chega até a “Antiode”, nosso ponto de partida na introdução deste texto. Voltando à “Antiode”, o amor, enquanto palavra impossível de poema, abstrata, que resiste em se tornar referente concreto, é margeada mas, enquanto palavra, não dita. Além disso, a intenção de ser feita palavra é antecedida no corpo do poema por um reconhecimento da morte possível da palavra poética — poesia, flor que é igualmente fezes, matéria morta. Neste caso, a mesma energia que anima a morte ritual da flor na Antiode, anima, mas é incapaz de materializar, o mesmo rito com essa palavra impossível de poema.

2.4 Uma fenomenologia do ato de criação

A palavra “fenomenologia” aparece não apenas nos textos críticos sobre a poesia de Cabral escritos por Pignatari (2004) e Campos (2006), mas também no texto de Nunes (2007). Enquanto os dois primeiros usam o termo com a intenção de se referir a uma atitude de redução, de descascamento do objeto poético para chegar a um fulcro, Nunes posiciona o



termo de uma forma diferente. Nunes destaca o aspecto da experiência que é pré-lingüística e que sustenta a necessidade ou a tentativa de expressão pela linguagem, além de citar o caráter reflexivo desse ato de criação.

Em seu ensaio “Obra de Arte e Filosofia”, Marilena Chaui (2000) defende que do ponto de vista da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty⁵, o ato de criação artístico pode ser encarado como produtivo para compreender a experiência da percepção enquanto criação do ser-no-mundo.

Chaui chama a atenção para como o ato de criação artístico, seja o literário ou qualquer outra arte, se sustenta em um aspecto anterior à possibilidade de expressão, o que ela chama, no caso da poesia, de “indizível” que sustenta a própria possibilidade de dizer. Porém, para se ter a experiência desse dado do mundo que suscita a percepção e a voz, o ser precisa realizar um ato de criação: “o ser é aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos a experiência (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 187 apud CHAUI, 2000, p. 151). Ou seja, o que nasce de dentro do corpo, para que seja possível enquanto experiência, é necessário um ato de criação que não é apenas responsável por criar o objeto da percepção, mas também por criar o próprio sujeito (CHAUI, 2002). Nesse sentido, a separação entre sujeito e objeto é impossível. O ato de criação de um implica necessariamente na criação do outro. Como lembra Michel Collot, citando o mesmo Merleau-Ponty, o corpo é feito da mesma carne do mundo (COLLOT p. 2013). O sujeito então surge como ipseidade, inclusive na poesia: ele não é um fato dado por antecedência, mas é fruto de uma criação contínua através da linguagem (COMBE, 2010).

O artigo de Collot “O sujeito lírico fora de si” dá continuidade a essas considerações, levando em conta preceitos da fenomenologia e também estudos sobre a enunciação poética e poesia moderna, junto das concepções modernas de sujeito. Para o autor, a expressão lírica implica num movimento de saída de si, em que há um encontro do sujeito com o mundo e com o outro (COLLOT, 2013, p. 222). Collot destaca que o pensamento de Merleau-Ponty permite “pensar, ao mesmo tempo, o pertencimento ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da

⁵ Autor também citado por Nunes em seu texto sobre o poema (NUNES, 2007).



exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca” (COLLOT, 2013, p. 223). Nesse sentido, enquanto gesto do corpo, “o sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho” (COLLOT, 2013, p. 223).

Sobre o lirismo, Collot diz: “O lirismo exprime o copertencimento do corpo e da alma, do eu, do mundo e das palavras na emoção” (COLLOT, 2013, p. 226). Assim, no enunciado lírico, o mundo exterior é transformado pela voz do sujeito lírico, e este serve como veículo para a própria construção do sujeito à medida que o objeto se torna um “complexo de sentidos”: o sujeito exprime a sua experiência do objeto, tornando a experiência objetiva em uma realidade subjetiva vivida (COLLOT, 2013). “Através dos objetos que ele convoca e constrói, o sujeito não exprime mais um foro interior e anterior: ele se inventa do lado de fora e no futuro” (COLLOT, 2013, p. 229).

Sendo assim, mesmo a suposta impessoalidade de um poema que “esconde” a primeira pessoa em forma de pronome do enunciado fica em questão. O poema é um ato de enunciação (COLLOT, 2013), e o sujeito enunciator independe do pronome em primeira pessoa, pois mesmo pelo objeto ele pode se fazer reflexivamente:

É projetando-se na cena lírica e se objetivando em uma obra que o poeta consegue ser mestre de si mesmo do lado de fora e se inventar. [...] A escrita acontece em um intervalo entre o Eu e um isso, entre uma primeira pessoa e uma neutra, mas, também, em sua implicação recíproca[.] (COLLOT, 2013, p. 231).

Quando pensamos na obra de João Cabral de Melo Neto, poeta tido como antilírico e que frequentemente se “esconde” atrás de seus objetos, levando em conta as ideias de Collot e os preceitos em que o autor se apoia, podemos ter uma visão renovada sobre como o sujeito lírico cabralino não apenas existe mas se forma através do tratamento do objeto e da própria linguagem. Torna-se lícito pensar que o que está em jogo em um poema como *Uma faca só lâmina*, e outros, não apenas é uma reflexão metalinguística sobre o fazer poético: é esta ao mesmo tempo que é construção de uma subjetividade poética. Submetida igualmente aos



procedimentos de composição e tratamento do seu objeto, ambos se constroem juntos e reflexivamente. A fenomenologia da composição, portanto, abarca os três níveis.

3. Análise do poema

Em uma tentativa de articular os dados até aqui levantados, sobre a desagregação da metáfora na poesia de Cabral, o papel do amor na destruição do sujeito e da poesia e a reavaliação da proposta “fenomenologia da composição”, podemos começar a nossa análise do poema a partir do seu título. *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas)* inaugura, como é comum na poesia cabralina, uma comparação de caráter metafórico a ser explorada no poema. Aquilo de que o poema “falará” é como uma faca que só tivesse lâmina. A imagem do título, no entanto, é carregada de um caráter metonímico, que ressalta desde o início a força de uma falta (OLIVEIRA, 2012). A faca só lâmina é em si uma imagem regrada pela metonímia: parte que tomou o todo para si. Não é apenas uma operação sobre o nome, é uma operação sobre o utensílio, sobre o objeto, que perde a sua peça que permite o uso “normal”.

A relação metonímica com a falta irá dominar o poema, reforçado pela operação de desagregação da metáfora em sua natureza. Dentre as muitas formas de se analisar uma metáfora enquanto figura de linguagem, uma delas considera a metáfora como uma operação de “dupla sinédoque”⁶ (RICOEUR, 2000), em que haveria a escolha de unidades de sentido em processos de adjunção e de supressão de semas. Ou seja, a própria metáfora, sob esse ponto de vista, teria em seu “mecanismo interno” uma operação de caráter “parte por todo”, carregando a mesma falta do título.

Cada passo no processo que tenta “desagregar a metáfora”, portanto, comporia uma dessas escolhas de sentido parciais, de aceitar ou negar características na transferência de sentido de um termo ao outro. Cada imagem de um poema como *Uma faca só lâmina*, utilizando

⁶ É o caso dos Neo retóricos do grupo Mi, da Bélgica (RICOEUR, 2000). Em seu estudo sobre a metáfora, Ricoeur passa pelas diversas teorias e pontos de vista sobre a figura de linguagem, desde Aristóteles até os linguistas cognitivistas. A nossa escolha não é uma questão de eleger a melhor das teorias em termos linguísticos, apenas uma tentativa de acolher as características poéticas de Cabral da melhor forma. Para outro trabalho que leva em conta aspectos da metáfora na poesia cabralina ver: Sammer (2017).



os três referentes possíveis, estruturantes do poema — bala, relógio e faca —, fazem parte de um complexo projeto de comparar o objeto abstrato com cada uma das figuras, definindo aspectos, muitas vezes compartilhados entre as três em níveis diversos, com caráter metonímico entre si, como destaca Secchin (2014), mas também, e principalmente, em relação ao “referido”, a falta.

Resumindo: há um imbricamento⁷ entre os três símiles, que a princípio servem igualmente para se referir à falta, embora a faca prevaleça, concentre as imagens (NUNES, 2007) e seja a melhor imagem para falar desse sentimento, como é dito no próprio poema: “Por isso é que o melhor/ dos símbolos usados/ é a lâmina cruel” (MELO NETO, 1994, p. 206). E a falta, que regra a metonímia do título, regra, por consequência, cada uma das imagens contidas no processo de desagregação da referência metafórica à falta, e que têm um caráter metonímico em si. Nesse sentido, a falta se inscreve de diversas formas no poema.

Dando um passo para além do título, o poema começa e termina com duas partes cuja grafia está em itálico, as separando das nove partes ordenadas com letras. O processo delimitado por elas é a de uma entrada e de uma saída. As nove partes “do meio” acontecem num corte criado, cujo fora é um espaço de elaboração mais próxima ao real da experiência, como denuncia o movimento contido no epíteto: “pois de volta da faca/ se sobe à outra imagem/ àquela do relógio [...]/ e dela àquela outra/ a primeira, a da bala,/ [...]/ e daí à lembrança que vestiu tais imagens/ [...]/ e afinal à presença/ da realidade, prima [...]” (MELO NETO, 1994, p. 215). Nesse movimento, o “dentro”, do poema e que coincide com algo interior do sujeito, parece ser um espaço de exploração da experiência na carne em suas múltiplas faces e fases, como alude Nunes. A proximidade da imagem da faca no final do intróito e no começo da epígrafe cria um mimetismo com o corte simbolizado pela própria imagem de adentramento e de saída da carne: através do corte, um espaço de hiância, o poema e corpo rebentam e a experiência da falta é sentida e escrita em seus mais diversos aspectos e estágios.

⁷ Esse imbricamento é materializado diversas vezes no poema pelo uso de expressões típicas de comparação que, repetidos para cada uma das imagens: “assim como”, “tal como”, entre outros, mas que o comparado costuma estar ausente, até ser referido exatamente como “uma ausência”.



Isso se faz ler nas diversas referências ao longo do poema de partes do corpo humano ou mesmo de substituições que ocorrem entre as imagens e parte anatômicas, resumido numa expressão do próprio poema: “assim como uma faca/ que sem bolso ou bainha/ se transformasse em parte/ de vossa anatomia[.]” (MELO NETO, 1994, p. 205).

O corte descrito pelo poema é análogo à falta/ausência que anima o sujeito lírico em seu ato de criação. O vazio representado pela imagem da faca cria o que Nunes chama de uma “dialética do desejo”. A psicanálise lacaniana se refere a um furo, como um corte, inaugurado pela falta que origina o desejo, e ao qual se ligam e se encadeiam os significantes parciais do desejo: cada um deles metonímico em relação à falta “original” — assim como cada imagem da metáfora desagregada é uma metonímia para a metáfora original — reeditando o desejo parcialmente e em cadeia, inclusive no plano do desejo amoroso (LACAN, 1998; NASIO, 1993). Essa é uma forma de enquadrar o aspecto amoroso do poema e a dialética do desejo que Nunes descreve se desenrolar em *Uma faca só lâmina*: o vazio, falta, referida como uma ausência; e o referido faltante na estrutura comparativa da metáfora inicial do poema que se reitera a cada imagem e que tem o papel de força motriz, animando o sujeito ao mesmo tempo que se lhe apresenta como uma inquietação, vazio cortante de inquietude.

Há como dizer, neste caso, que há um distanciamento entre a disposição afetiva e o fazer poético que opera na linguagem, como propõe Nunes sobre a desagregação da metáfora? Levando em conta Collot (2013), esse nunca poderia ser o caso. E *Uma faca só lâmina* é simbólico disso. O que é reeditado a cada imagem, na rede linguística que tenta capturar esse objeto (NUNES, 2007), não é apenas a falta na linguagem, incapaz de apreender a experiência do objeto, ou a falta presente nas metonímias descritivas da metáfora inicial: é essencialmente a falta presente no sujeito, sentida em sua carne. A faca é uma que corta e faz parte dos três aspectos do poema, gerando o vazio e a inquietação. Mas, igualmente, a bala e o relógio os formam. Assim como a bala alojada, fazendo pesar mais um dos lados do corpo do morto, o poema “cresce” em suas imagens como esse corpo em torno de uma falta carregada na carne. O desejo é algo que nasce de uma experiência com o outro, uma falta inaugurada por essa instância (NASIO, 1993), portanto algo que penetra o sujeito de fora, como a bala. Assim como



o relógio, motor, a falta é a força motriz do poema. Como um relógio, dita um ritmo e reiteração das imagens, desejo que se reedita como as horas do dia.

No espaço-poema aberto pelo corte, o poema cresce sob a constante tensão com a própria morte: na ameaça do relógio-motor se enfraquecer e a reiterativa força motriz; na possibilidade da lâmina perder o seu fio e da bala perder a sua dureza. A tensão entre vida e morte que o sujeito sente pulsando como abelha penetrada no peito feito bala, cortando como faca embainhada no músculo, faz dizer de um corpo que está sujeito à dialética do desejo cuja regra de crescimento é a própria falta que o retroalimenta, constantemente reeditando-se numa sintaxe de falta se realiza uma espécie de auto-biópsia.

O corpo é naturalmente atravessado por afetos, palavras e fantasias que nascem da experiência com o outro (NASIO, 2007). E o corpo descrito em *Uma faca só lâmina* é atravessado pelo desejo e ainda marcado por uma memória de um toque: dado claro de alteridade que aparece em duas partes seguidas do poema, G e H, e na parte final apenas como lembrança, em trecho já citado: “menos pode arrancá-la/ nenhuma mão vizinha./ [...] / E nem a mão de quem/ sem saber plantou/ bala, relógio ou faca,/ imagens de furor” (MELO NETO, 1994, p. 211); “como naque história/ por alguém referida/ de um homem que se fez/ memória tão ativa/ / que pôde conservar/ treze anos na palma/ o peso de uma mão,/ feminina, apertada (MELO NETO, 1994, p. 212). O toque dessa mão que ainda se sente é pele-a-pele, não penetra, segue a regra da separação dos corpos. Penetra sim quando se torna ausência, como uma faca: falta que nasce da separação e medra do que jejua.

Essa é a imagem de uma memória, realidade prima que faz cada imagem rebentar ao tentar apreendê-la: “por fim, à realidade,/ prima, e tão violenta/ que ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta” (MELO NETO, 1994, p. 215). E assim como as imagens, rebenta o sujeito que depende de seus instrumentos — as palavras — que muito o servem, mas que incorrem em limites: “Os homens que em geral/ lidam nessa oficina/ têm no almoxarifado/ só palavras extintas./ [...] / palavras que perderam/ no uso todo o metal (MELO NETO, 1994, p. 2013) Porém, ao mesmo tempo que a palavra faca é instrumento para referir-se à falta, a mesma imagem representa algo que dá ao sujeito que escreve mais precisão para tratar desse



sentimento, referindo-se à tal serventia das ideias fixas, como são as palavras repetidas ao longo do poema “Quando aquele que os sofre/ trabalha com palavras,/ são úteis o relógio,/ a bala e, mais, a faca.” Elas se apresentam para o uso, mas também para compartilhar uma lição ao sujeito que escreve: “e somente essa faca/ e o exemplo de seu dente/ lhe ensinará a obter/ de um material doente/ o que em todas as facas/ é a melhor qualidade: a agudeza feroz,/ certa eletricidade, / /mais a violência limpa/ que elas têm, tão exatas” (MELO NETO, 1994, p. 213). Nesse momento as imagens principais do poema ganham estatuto de palavras úteis, ao mesmo tempo que dados da experiência e do fazer do sujeito, o mesmo “estilo das facas”.

Se o sujeito é consciente dessa sua condição, e se ele se faz na enunciação poética conforme se faz voz — palavras de poema —, igualmente é representado o seu rebentar a cada tentativa de apreensão. Em toda imagem há o seu (re)nascimento e sua destruição violenta. A cada nome escrito nomeando a falta, o seu próprio nome é consumido, o seu próprio corpo nomeado, a cada vez igualmente “comido” pelo amor. Um movimento de autofagia em quadras: continuando a experiência de Joaquim em *Os três mal-amados*.

Os movimentos de criação aos quais o poema está submetido ilustram o que foi apontado por Alcides Villaça sobre a obra de João Cabral. Segundo o autor, a poética cabralina é resultado de forças de expansão e limite, “uma ética de *afirmação* [...] do analítico sobre o sintético, do ordenado sobre o caótico”, em que há a possibilidade de “traduzibilidade” entre esses aspectos antagônicos (VILLAÇA, p. 149, grifo do autor). Sendo assim, ainda segundo Villaça, o universo da poesia cabralina depende da ordenação das tensões que nascem entre esses movimentos: um deles de expansão do objeto, e outro do controle em que esse objeto nasce, sob que forma de racionalização do fazer poético. Em *Uma faca só lâmina*, essa tensão entre o construído e o que resiste à construção ilustra essa tensão de forma exemplar. Um objeto que se recusa a ser apreendido na forma das palavras, mas que motiva a tentativa de forma quase incontrolável. Mas o poema ainda se expande de acordo com um projeto de construção que não é abandonado, porém levado a um limite quase de fracasso.

Sendo assim, um dos poemas paradigmáticos da poesia da primeira água, poema que é construção com os “andaimos expostos” (NUNES, 2007), “poesia onça”, com as pegadas



impressas na pele (PIGNATARI, 2004), é construção assentada sobre ruínas. O poema ocorre não apenas no reino de Raimundo, da construção e imitação da forma, mas igualmente no reino de Joaquim, da destruição do eu frente ao objeto inapreensível. Onde tudo parecia construção, na realidade já era ruína. O sujeito decanta do processo motivado pela própria motivação de dar sentido exato e concreto à metáfora. E cada tentativa revela imagens da falta do sujeito e da linguagem: como o poema versa, uma luta fio a fio em que as lâminas se afiam, criando uma tensão cada vez mais intensa, em que o ato de criação e a destruição são animados pela mesma violência, como sugere Bataille. Uma faca só lâmina, portanto, é também um poema sobre o erotismo que põe em jogo essa violência sobre o sujeito e também sobre a linguagem. Seguindo Leiris (2001), o tangenciamento constante dos fios de vida e morte, objeto e sujeito, revela o que há de mais abissal da experiência humana, abismo que se faz superfície através das ideias fixas, fixadas pelo carvão mineral que as escreve, e sua serventia: tentar fixar com palavras no chão papel o que há de mais inapreensível.

4. Considerações finais

A poesia de João Cabral de Melo Neto é referida como uma máquina de poema, nas palavras de Benedito Nunes. Marcos Siscar, em texto no qual é analisada a ideia da máquina do poema, a partir de uma carta de Cabral a Clarice Lispector (SISCAR, 2010), em que explica a composição de um de seus livros comparando a uma máquina de algodão de açúcar, compõe uma explicação possível a essa ideia. Segundo o crítico, o poema de Cabral é a própria maquinação, a arquitetura que permite tratar um objeto de determinada forma: assim como se põe o açúcar numa máquina de algodão de açúcar e a “nuvem” se forma.

Essa máquina, porém, depende de uma alteridade para funcionar plenamente. Não só o ingrediente, como a mão que a opera. Sendo assim o poema-máquina, que representa um processo de tratamento de um dado externo, produz algo que, por conta desse dado de alteridade, se torna imprevisível, em última instância.

Esse é o caso quando o objeto é em si apreensível. Mas serve, a máquina do poema, para um caso como o de *Uma faca só lâmina*, em que o objeto é uma falta, o qual se tenta encontrar



a partir do mesmo projeto de maquinação? A desagregação da metáfora, ao tentar uma engenharia reversa do objeto, revela como que pelo avesso o compartilhamento dessa mesma falta em seus mecanismos e no sujeito que opera a máquina. Ainda mais: revela que no caso de um poema em que um dado como o amor, que parte da alteridade absoluta, e que coloca em jogo uma tensão entre extremos, a apreensão do objeto se torna impossível, se este for procurado apenas enquanto objeto controlável.

A falta, no entanto, não deixa de se inscrever, de ser produzida como negatividade constantemente, marcando tanto as palavras quanto a carne escrita do sujeito: à revelia do projeto que visa ao controle da palavra e do acaso. E além disso, correlata à tentativa de apreensão, está a ameaça de destruição. O desejo amoroso erótico, desde *Os três mal-amados*, acompanha um dado de violência e violação, de ameaça à integridade subjetiva-corpórea. Observamos isso em outro poema que trata de um objeto amoroso, tomado por algo como o desejo. Em “Estudos para uma bailadora andaluza”, a dançarina se move de forma a se consumir como uma chama, por exemplo. Mais uma vez o desejo, ou algo que dá vida, igualmente leva a um estado de destruição, ou ao menos traz essa ameaça.

Em suma, neste estudo buscamos articular como os aspectos de composição da poesia cabralina, que objetificam a palavra e o processo poético, também nos revelam um sujeito igualmente presente. Desse modo, é impossível que uma fenomenologia da composição, ou uma desagregação da metáfora, deixem de fora uma relação que é inextricável entre o sujeito e o objeto, refletidos no produto do ato de criação. E no caso de *Uma faca só lâmina* o sujeito faz um papel ainda mais decisivo: o ato de criação e o objeto que se busca alcançar atingem a carne, veículo da experiência do ser-no-mundo, onde se aloca a experiência prima, frente a qual, ao tentar apreendê-la, toda imagem rebenta.

5. Referências

BATAILLE, G. *O erotismo*. 2a. Edição. Belo Horizonte: Autêntica. 2020.

CAMPOS, H. de.. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva. 2006.



- CHAUÍ, M. *A experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- COLLOT, M.. O sujeito lírico fora de si. Tradução: Zênide Faria; Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*, 25(1), p. 221-241. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857>. Acesso em: 02 out. 2021.
- COMBE, D. *A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. *Revista USP*, (84), 113-128. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 02 out. 2021.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.
- LEIRIS, M. *O espelho da tauromaquia*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2001.
- MELO NETO, J. C. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994.
- NASIO, J-D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1993.
- _____. *A Fantasia: O prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar. 2007.
- NUNES, B. *João Cabral: a máquina do poema*. (A. Müller, Ed.) Brasília: Editora UnB. 2007.
- OLIVEIRA, M. de. Prefácio. In: MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994.
- OLIVEIRA, W. A. *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
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.
- RICOEUR, P.. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola. 2000.
- SAMMER, R. B. *Uma faca só lâmina: a metáfora de invenção como metáfora absoluta*. *Via Atlântica* (n. 32), pp. 281-300. dez. de 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/126059>. Acesso em: 02 out. 2021.
- SECCHIN, A. C. *João Cabral: Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify. 2014.
- SISCAR, M. *Poesia e Crise: ensaios sobre "poesia e crise" como tópos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp. 2010.
- VILLAÇA, A. Expansão e limite na poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo *Leitura de poesia*. (Org.). São Paulo: Ática, 1996, p. 141-169.

