

MOLDURA E IMAGEM DIALÉTICA EM “UMA FACA SÓ LÂMINA”

— LUCAS VINICIUS VEBBER CARDENAS

RESUMO

O artigo realiza uma análise do poema *Uma faca só lâmina* (ou: *serventia das ideias fixas*), de João Cabral de Melo Neto, tendo em vista a dialética instaurada pelo processo de emolduramento poético. A partir da composição de suas partes inicial e final, identifica como esse aspecto é parte fundamental da problematização metapoética encenada no poema, em que a relação entre real e linguagem é tensionada. O trabalho identifica uma dinâmica de imagem dialética, como proposta por Georges Didi-Huberman, em que a projeção da memória sobre o corpo é o movimento central do poema.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Poesia; Uma faca só lâmina; Moldura; Imagem dialética.

ABSTRACT

*The article analyzes the poem *Uma faca só lâmina* (ou: *serventia das ideias fixas*), by João Cabral de Melo Neto, in face of the dialectics established through a process of poetic framing. From the composition of its initial and final parts, it identifies how this formal aspect is a fundamental part of the poem's metapoetic scenario, in which the relationship between reality and language is questioned. The work identifies a dialectical image dynamic, as proposed by Georges Didi-Huberman, in which memory's projection onto the body is the poem's central movement.*

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Poetry; Uma faca só lâmina; Framing; Dialectical image.

INTRODUÇÃO

A reflexão sobre a linguagem poética é um traço definidor da poesia de João Cabral de Melo Neto. Desenvolvido ao longo de sua obra, esse exercício se manifestou de diversas formas, tornando-se parte do procedimento composicional que busca o controle objetivo sobre a palavra e se materializando em problematização direta sobre a possibilidade de tratar da experiência do real no poema.

Em *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas)*, poema-livro de 1955, tanto o procedimento quanto o questionamento dos limites do poema ganham forma. A obra surge como um exemplo da “desagregação da metáfora” (NUNES, 2007). Essa operação, descrita por Benedito Nunes, parte de uma metáfora inicial que busca dar conta de um objeto ou experiência de ordem abstrata. Tratando-a como objeto manipulável, o poeta “bombardeia” a figura de linguagem por dentro, ou seja, desfaz sua unidade figural em imagens parciais, buscando expor a olho nu a comparação metafórica. Assim, desfeitos seus nexos, a metáfora tem um papel matricial de comparação e de origem de novas imagens e passa a ter extensão na sintaxe. A “desagregação da metáfora” é, portanto, parte do esforço cabralino de controle sobre a linguagem, cujo caráter metapoético mira as possibilidades de sentido da palavra poética. Complementar a isso, o caráter metalinguístico converge com a problematização dos limites da figuração poética, em *Uma faca só lâmina*, tensão entre real e linguagem que atinge um ápice diante de algo “mais intenso do que pôde a linguagem” (NETO, 1994, p. 215).

Há, entretanto, necessidade de leituras que exponham outros pontos de vista sobre o viés metapoético cabralino. Trabalhos como o de Waltencir Alves de Oliveira (2012) propõem que a reflexão sobre a linguagem na poesia cabralina convive com elementos subjetivos, como a temática amorosa e elementos autobiográficos. Nesse sentido, propomos que a experiência da memória e o corpo desempenham um papel central na reflexão metapoética encenada em *Uma faca só lâmina*. Para isso, analisamos a estrutura do poema, especificamente suas partes de abertura e fechamento, que formam uma espécie de moldura em que a relação entre memória e corpo é instituída a partir dos modos em que o texto busca envolver seu objeto central: a falta. Tal relação se expressa por uma dinâmica dialética, naquilo que tem de choque de opostos, contradição e movimento: entre a temporalidade passada e o caráter pretensamente abstrato da lembrança e o tempo atual e a concretude da carne. Essa passagem, encenada na moldura, converge para o

conceito de “imagem dialética”, de acordo com Georges Didi-Huberman[1] (2010), que busca descrever os modos com que uma obra artística provoca uma oscilação entre o Pretérito e o Agora. Portanto, voltamos o olhar para os modos como o emolduramento toma parte nessa dinâmica de passagem entre temporalidades e na tensão entre sujeito lírico e real problematizada no poema.

O POEMA

Uma faca só lâmina é dividido em onze partes. Tanto a primeira quanto a última são grafadas em itálico, destacando-as das demais, enquanto as partes que se encontram entrepostas a essas são serializadas e tituladas por letras, de A a I. O objeto do poema é o que é referido como “uma ausência” (NETO, 1994, p. 206). Desde a abertura, o sujeito lírico busca dar forma metafórica a esse sentimento, linguisticamente ausente no quadro comparativo, a partir de três símiles: as imagens da bala, do relógio e da faca.

Na abertura, o comparante ausente é referido como algo que estivesse dentro do corpo do sujeito, realizando um movimento de internalização: “Assim como uma bala/ *enterrada no corpo*”; “igual ao de um relógio/ *submerso em algum corpo*”; e os versos que melhor indicam a natureza interna das imagens: “assim como uma faca/ que se bolso ou bainha/ se transformasse *em parte/ de vossa anatomia*” (NETO, 1994, p. 205, grifos nossos). Ao longo do poema, as imagens afetam o sujeito de diversas formas e tomam conta do corpo figurado, que se torna seu lócus e fonte de elementos semânticos para a figuração: as balas adquirem “dentes rombudos”, o relógio, “pulso”, como o do coração, e a faca se torna esqueleto. Além disso, a ausência é comparada a “memória tão ativa” do toque de uma “mão feminina, apertada” (*idem*, p. 212).

Em seu fechamento, o sujeito lírico refaz o caminho “de volta” das imagens ao dado real, a uma “realidade prima” geradora da lembrança a partir da qual as imagens são criadas e que é “mais intensa do que pôde a linguagem” (*idem*, p. 215). O sujeito lírico então pondera a possibilidade de dar conta da experiência através das palavras, problematiza a possibilidade de apreensão do real pelo poema, e conclui que, frente ao real, “toda imagem rebenta” (*idem*). Este verso, o último do poema, sugere uma condição instável de criação que inclui a destruição, de acordo com a polissemia do verbo “rebentar”: negatividade e positividade em interação.[2] Tendo origem na “lembrança que vestiu tais imagens” (*idem*), o aspecto contingente de tal apreensão cria, na verdade, um arco entre lembrança e corpo que constitui o movimento originário do poema:

[1] Didi-Huberman (2010, p. 183) chama a atenção como a palavra “dialética” contém sentidos de “dilaceramento, de distância, mas também de passagem”, presentes na partícula grega *dia*.

[2] Erick Moraes (2020) também sugere o “rebentar da imagem” como movimento fundamental da poética cabralina, em que o sim e o não atuam juntos, relação evidente na polissemia da palavra “rebentar”.

nascidas na memória, as imagens ganham materialidade a partir do corpo que as suporta poeticamente; por não darem conta da experiência à qual se dirigem, não cessam de se procriar.

O EMOLDURAMENTO

A problematização exposta em *Uma faca só lâmina* sobre a apreensão do real pela linguagem acompanha um processo de emolduramento que inicia e encerra o poema. Aqui, o conceito de “moldura” é baseado no artigo de Fabiane Borsato (2018), a partir do qual é possível analisar como a questão levantada nos últimos versos do poema de Cabral ganha corpo e se materializa como parte da estrutura do próprio poema, interagindo com outros traços composicionais.

Borsato propõe que a moldura se relaciona com a orientação do olhar diante da obra e da relação desta com o real no seu entorno. O emolduramento orienta a relação do espectador com a obra; diz respeito, portanto, à relação entre exterioridade e interioridade. Dialogando com José Ortega y Gasset e Pere Ballart, a autora propõe que a moldura realiza um duplo movimento: em direção à obra, sua materialidade, organização e forma; e ao espectador/leitor, posto a participar no espaço estético de acordo com as regras e linguagem artísticas. Assim,

Esse duplo movimento oferece à moldura o papel dialético de conciliar texto e contexto, projetar sobre o objeto uma atenção preferencial, oferecendo-lhe um novo olhar, diferente daquele dispensado para as coisas rotineiras. (BORSATO, 2018, p. 16)

Ainda segunda o pesquisadora, a moldura na poesia é índice de traços metalinguísticos; o seu efeito cria uma relação especial entre o poema e seu fora: “entre a palavra e o silêncio, entre escritura e branco da página, verso e prosa, fato e linguagem”. Nesse sentido, o poema que cria o efeito de emolduramento problematiza a sua relação com o real. Ela situa o leitor em relação ao poema e o estabelece como vaso comunicante entre a linguagem e o que está além ou aquém da expressão pela letra.

Uma especificidade do efeito de moldura no poema é sua participação ativa como parte integrante do texto poético; ela se expressa e se constitui pela matéria linguística: “não se limita a ser fronteira entre o real e a obra, mas integra o corpo do poema, sendo parte de sua linguagem” (BORSATO, 2018, p. 17). Daí seu papel fundamentalmente metalinguístico e sua capacidade de estabelecer

comunicação entre o espaço poético e aquilo que está contra o poema. Ou seja, não atua apenas como limite de separação, mas é parte constitutiva; problematiza sob quais condições o que é indizível vem ou não a se tornar poema, como este e seu fora projetam-se mutuamente sobre o outro; e aponta para as regras de transformação formal em que isso ocorre no espaço poético.

Borsato descreve como, em termos práticos, o emolduramento pode ser constituído por elementos gráficos, como parênteses, aspas ou travessão, que destacam e separam elementos do texto poético de seu “entorno”. A autora também aponta o papel desempenhado por “estrofes marcadamente isoladas das demais [que] funcionam como quadros emoldurados pelos espaços brancos da página”. E, ainda, “a moldura semântica, representada por palavras reiteradas no poema que instauram contornos em versos e períodos, por meio de paralelismos por similitude ou contraste” (BORSATO, 2018, p. 17). Ou seja, diversos aspectos da composição do poema, com diferentes potenciais de sentido, podem ser mobilizados para criar esse efeito.

É lícito supor que um poema que é todo emoldurado, que problematiza em seu cerne a possibilidade de vestir com a linguagem um dado do real inscrito no espaço da subjetividade, da memória, carregue em sua construção as reverberações do efeito de moldura. Entendemos ser o caso de *Uma faca só lâmina*. Nele a problematização expressa em seus versos adquire forma poética em seus aspectos sintáticos, de composição figurativa e de construção imagética. A dinâmica instaurada pelo emolduramento presente no poema condiz com a própria dinâmica observada nas imagens e sua relação com a experiência metaforizada, aquelas coisas que o sujeito lírico “desespera por não saber falar delas em verso” (NETO, 1994, p. 63), lembrando de Joaquim, de *Os três mal-amados*.

A moldura se torna um elemento que dialetiza a relação do poema com seu exterior, estabelecendo a condição de interpenetração entre a letra e o indizível que a permeia, sendo chave para os modos em que a lembrança se projeta sobre o corpo na leitura que propomos. Assim, torna-se um recurso integrante da fatura poética voltada sobre si mesma. Seus elementos constituintes, no caso de um processo de emolduramento tão amplo quanto o de *Uma faca só lâmina*, têm papel ativo na caracterização desse efeito e reverberam pelo poema como um todo; eles revelam a nervura pela qual a tensão entre real e poema se irradia na linguagem.

A IMAGEM DIALÉTICA

Em nossa análise, a imagem dialética, segundo proposto por Georges Didi-Huberman (2010), é complementar ao processo de emolduramento. O conceito permite qualificar a dinâmica proposta em *Uma faca só lâmina*, incluindo na leitura uma descrição do movimento entre diferentes temporalidades que se traduz na projeção da lembrança em imagens do corpo. No livro, Didi-Huberman desenvolve uma reflexão sobre a experiência da obra de arte partindo da psicanálise, da fenomenologia e principalmente do conceito original de imagem dialética no contexto do pensamento de Walter Benjamin.

O filósofo inicia seu percurso buscando descrever como a imagem sustentada por uma perda gera uma inquietude no ato de ver do sujeito, como ela abre uma “cisão do que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 87). Assim, descreve como “imagens dialéticas” obras que geram uma experiência em que a privação gera uma abertura inesperada a partir da qual a imagem revela uma cisão em quem a vê e cuja dinâmica se confunde com a do sintoma, cuja presença, “inelutável como uma doença” (*idem*, p. 34), irrompe no olhar do espectador e extravasa a elaboração racional. Essa experiência ganha papel constituinte na medida que, ao mostrar o objeto como uma perda, cria uma dialética própria do desejo, ou seja, revela um dado escondido, porém fundador do próprio sujeito.

Há, nesse sentido, uma força da memória implicada no jogo da imagem dialética, em que diferentes temporalidades se chocam e expõem uma crise da relação com a imagem, “capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo”. Essas imagens têm a capacidade paradoxal de, evocando algo passado, “oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114). Para Didi-Huberman, portanto, trata-se de uma experiência temporal contraditória em que um dado da memória se reatualiza à revelia do sujeito, resgatando uma perda. Aqui, ele se volta aos conceitos de Benjamin:

Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas. (BENJAMIN, 1989, pp. 478-479 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114)

Segundo o autor, o anacronismo da imagem dialética faz da memória “não uma instância que retém — que sabe o que acumula —, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula”. Por isso, cabe ao trabalho com as imagens uma constante recriação que as deforma, ao mesmo tempo que as reinaugura como novas, de acordo com “a operação mesma de um desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo [...] da perda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115). O trabalho temporal da memória, portanto, não é linear, mas antes “orienta e dinamiza o passado em destino, em futuro, em desejo” (p. 151).

Assim, a imagem ganha um sentido de sintoma, conceito, de origem psicanalítica, destacado na reflexão de Didi-Huberman exposta em *O que vemos, o que nos olha* e em outros textos do autor.^[3] Destacam-se duas características principais: seu caráter inesperado, de algo que atinge a superfície da consciência para além do controle exercido por um saber, como “‘choque’ da memória involuntária” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 151); e o trabalho de produção imagética, deformação e figurabilidade, semelhante à produção figural inconsciente dos sonhos, na descrição freudiana. O sintoma revela um trabalho sobre a memória que articula a produção imagética além do limite da linguagem racional e remete ao momento de “*passagem* de um corpo à aberração de uma crise” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 333). O sintoma, contendo uma “simultaneidade contraditória” (FREUD, 1973, p. 155, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 334), faz com que o sentido advenha de modo parcial e contraditório, e “não como um conjunto estável de significações” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 334). Ou seja, desafia a intenção racional de organização do objeto, e joga a produção de sentido em um campo em que as imagens são altamente contraditórias, “sabendo representar a coisa e seu contrário” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 336). As oscilações entre esquecimento e rememoração, plasticidade e não plasticidade que recusam uma síntese (DIDI-HUBERMAN, 2013b).

Didi-Huberman confere ao sintoma uma força originária. Segundo o conceito de Benjamin (1985, p. 43 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171), a origem “não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer”. Ou seja, não é um ponto estável do passado que serve de início para o presente, mas uma força em atuação constante, capaz de deformar seu ponto de início a criar o novo.

Dessa forma, enquanto trabalho de sintoma, a origem perturba o curso da memória e faz ressurgir dela o que estava esquecido: “eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre aberta” (DIDI-HUBERMAN,

[3] Enumeramos: *Diante da imagem* (DIDI-HUBERMAN, 2013a) e *A imagem sobrevivente* (DIDI-HUBERMAN, 2013b).

2010, p. 171). Enquanto formação que afeta sua própria condição e lugar de origem,

uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem — capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos —, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171)

Ou seja, ela tem um efeito de problematizar e modificar as condições de seu surgimento. A imagem dialética expõe e encena a crise também presente no gesto metapoético — traço de destaque na poesia cabralina, particularmente em *Uma faca só lâmina*, tanto em seu procedimento de desagregação da metáfora quanto na problematização sobre a apreensão do real pelo poema. Nessa condição, a imagem dialética se torna uma “imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 178). Revela-se, assim, uma dinâmica de obra cuja criação inclui voltar-se a si mesma e a constante mudança em sua condição de emergência.

Didi-Huberman parece partir de uma experiência similar à que funda *Uma faca só lâmina*: certa experiência de perda, marcada pela falta, e a experiência da obra estruturada por tal marca. A imagem dialética nos fala de uma forma em que a memória se projeta no Agora do mesmo modo como a lembrança se projeta no corpo no poema que analisamos: dinâmica posta a se mover desde o emolduramento poético.

O POEMA E A MOLDURA

A primeira e a última partes de *Uma faca só lâmina* — referidas como “introito” e “epílogo”, respectivamente, por Benedito Nunes (2007) — criam o arco do emolduramento.[4] As marcas gráficas do poema são o sinal dessa operação: ambas as partes são grafadas em itálico, o que as separa das nove partes “internas” do poema, serializadas de A a I. Nestas últimas, as imagens da bala, do relógio e da faca sofrem transformações e imbricamentos por meio dos quais os diferentes aspectos do objeto ausente perseguido são construídos; seus pontos de alta e de baixa e seus efeitos sobre o sujeito lírico são figurados. É na “moldura” do poema que as imagens são apresentadas como símiles de algo ausente inclusive do quadro

[4] Francine Ricieri (2020, p. 191) também identifica esse aspecto, ao qual se refere como um “alargado processo de emolduramento”.

comparativo — que vem a ser descrito em si como uma ausência. Também é ali que, pela sintaxe, construção imagética e problematização expressa pelo sujeito lírico, sua relação com a realidade motivadora do poema é tensionada mais intensamente.

O ápice desse tensionamento está nas últimas estrofes do epílogo, em que a condição pela qual a linguagem pode apreender o real é questionada:

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.
(NETO, 1994, p. 215)*

José Guilherme Merquior (1972) questiona a noção de que o poema professa a impossibilidade ou o fracasso da linguagem de apreender o real. Ao contrário, para o autor, a insuficiência reside do lado da “realidade prima”. Seria, pois, impossível a apreensão do Ser de maneira absoluta e puramente racional, porque o real “não se esgota jamais em nenhuma manifestação particular. Nestas condições, a linguagem não é impotente (ao contrário)”, a linguagem é “a morada do Ser” (*idem*, p. 154) e é sua forma de expressão contínua. Assim, para Merquior, a marca dessa experiência do real não é a de algo passado, mas sim a de uma constituição sempre atualizada: se a lembrança diz respeito “à ‘realidade prima’, ao Ser, não podemos admirar-nos de que o poeta não a diga inteiramente passada, porém passada-e-presente” (*idem*, p. 155).

Desse modo, há algo dessa experiência referida no poema que confunde passado e presente, em que a perda anima um movimento criativo tal qual o sentimento de inquietude similar ao do desejo, que Nunes (2007) observa condensado pela imagem da faca. As consequências das considerações de Merquior são estendidas quando levamos em conta o processo de emolduramento. O rebentar da imagem, o passado em protensão e a presença da falta enquanto elemento estruturante ganham forma na moldura como um todo.

O INTROITO

O introito estabelece o molde comparativo matricial para o poema apresentando cada uma das imagens enquanto símiles iniciais a um “comparado” ausente:

*Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;*

*assim como uma bala
do chumbo mais pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado*

*qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo*

*igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,*

*relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;*

*assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;*

*qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto*

*de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.*

(NETO, 1994, p. 205)

Encontramos no introito aspectos sintáticos e imagéticos que modulam a relação estabelecida no poema com seu objeto. A organização da matéria linguística apresenta traços do efeito dessa falta elementar; e a construção imagética focalizada no corpo cria uma espécie de moldura dentro da moldura.

As oito estrofes de quatro versos, grafadas em itálico, compõem uma longa frase cuja proposição global, no entanto, não possui fechamento formal ou conclusão pressupostos pelo seu conteúdo sintático-semântico. O verso inicial é aberto com uma locução comparativa: “Assim como [uma bala]”, sugerindo um período composto por subordinação, de efeito comparativo que ressalta uma semelhança. Porém, a comparação não se completa efetivamente. Como diz Benedito Nunes, são “comparantes sem comparado” (NUNES, 2007, p. 71).

Essa longa frase possui três demarcações internas em três ponto-e-vírgulas que criam quatro segmentos: (a) estrofe 1; (b) estrofes 2 a 5; (c) estrofe 6; e (d) estrofes 7 e 8. A locução “assim como” se repete no segundo segmento, em que a imagem da bala é reiterada e são introduzidas as imagens do relógio e da faca, por extensões metonímicas, como propõe Secchin (2014). A última reiteração ocorre no terceiro segmento, em que a imagem da faca é apresentada de forma independente, preludiando o foco do poema. O molde descritivo, portanto, não apenas indica cada uma das imagens como possíveis metáforas para o objeto ausente como também as relaciona entre si. Nesse movimento é reiniciado insistentemente o gesto comparativo, acumulando as imagens e expondo, de certo modo, o fracasso da sintaxe, no nível racional de organização do objeto, em encontrar o correlato faltante. Ao mesmo tempo, reforça, por conta dessa falha, o atravessamento da falta na linguagem.

Na forma linguística em que o introito busca dar conta da relação com o objeto do poema, a função sintática de subordinação é como que subvertida ao estabelecer a comparação. Sua estrutura é flagrantemente incompleta: o elemento referido não é apresentado, e nem mesmo a sua falta é admitida textualmente, criando um efeito “antissintático”. A repetição da locução comparativa “assim como” é o cerne desse efeito em sua dupla função. Além do sentido comparativo, mais claro na intencionalidade do poema, seu sentido aditivo, de coordenação, gera o efeito de encadeamento e acúmulo das comparações. Ou seja, confundem-se as funções de subordinação e coordenação, e, de modo geral, como que se fragilizam.

Isso reflete a condição sob a qual o poema é gerado e o que ele expressa enquanto obra que problematiza sua própria capacidade expressiva e a possibilidade de incluir na linguagem seu objeto. Assim, a não completude da comparação faz mais do que propor a

semelhança entre dois ou mais elementos, e o efeito de acumulação faz com que as imagens se confundam quanto ao seu estatuto de comparante diante do objeto que perseguem. Ao ficar marcada a falta da estrutura sintática a cada vez que a locução “assim como” se repete, o poema aponta tanto para a materialização linguística quanto para aquilo que não se materializa, o indizível que está além “do que pôde a linguagem” (NETO, 1994, p. 215); desse modo, aponta tanto para a forma quanto para a ausência que se presentifica. Assim, faz ressaltar a cada gesto o dado subjetivo que o poema busca apreender.

A estrutura que aponta para dentro e para fora do poema é a essência do efeito da moldura; acompanha a problematização expressa na letra e se torna aspecto-chave de sua constituição. É como uma tensão entre algo que existe como força antes de se tornar signo e a própria letra; essa tensão não se resolve, mas se atualiza a cada imagem. Tal processo expõe a crise da linguagem que *Uma faca só lâmina* encena, e mostra também como essa poesia crítica se choca com as falhas na própria forma poética — o silêncio, o branco do papel, o indizível. Nessas fissuras da forma, o dado subjetivo se expressa mais intensamente e é colocado como parte fundamental do exercício metapoético cabralino.

No nível semântico da construção imagética, destaca-se o papel do corpo. Borsato (2018) sugere que repetições semânticas podem gerar um efeito de emolduramento. Assim, marcado pela falta da matéria linguística, será o lócus primordial das imagens, além de emprestar elementos, como partes anatômicas e afecções, às três imagens principais. Se o efeito da moldura é a dialetização da relação entre o poema e o seu fora, entre a letra e aquilo que existe além dela como força, o elemento que permite esse trânsito, como tematizado no poema, é o corpo, pois é ele que a estrutura marcada pela falta atravessa; é a partir dele que as imagens que buscam se referir à falta tornam-se linguagem.

No introito, lemos repetidas vezes como as três imagens principais do poema são internalizadas corporalmente: “uma bala enterrada no corpo”, “uma bala [...] no músculo de um homem”; “um relógio submerso em algum corpo”; “faca que se transformasse em parte de vossa anatomia”, “faca íntima ou de uso interno, habitando num corpo como o próprio esqueleto” (NETO, 1994, p. 205). Além de serem inseridas no corpo como lócus, as imagens da bala, da faca e do relógio são descritas explorando o campo semântico corporal e de suas afecções. Lemos alguns exemplos nas demais partes do poema: “é como um relógio/ *pulsando* em sua gaiola/ sem *fadiga*”; “imagem de uma faca/ reduzida à sua *boca*”; “essa faca *intestinal*/ jamais a encontrarás/ de *boca* vazia”; “seus *dentes* já/ a bala traz rombudos”;

“um relógio/ com o seu *coração*/ aceso e *espasmódico*” (*idem*, pp. 206-208, grifos nossos).

Enquanto imagem, o corpo parece desempenhar um papel fundamental no movimento de concreção do dado abstrato, processo assinalado por João Alexandre Barbosa (1975) em sua leitura da “imitação da forma” na poética cabralina. Barbosa indica que uma das regras de criação da poesia de Cabral é a passagem de um dado abstrato da experiência para imagens concretas. Nesse processo, o sujeito busca aprender a linguagem do objeto, que dá as condições para a concreção da experiência. Sua presença na moldura e a função de emolduramento exercida pelo corpo enquanto lócus dessa falta constituinte o tornam um limiar de passagem entre o dizível e o indizível, condição para sua apresentação. Ou seja, a concreção do dado subjetivo, no caso de *Uma faca só lâmina*, singularizado nas três imagens sempre reiteradas, depende do corpo. O dado, a princípio abstrato, perseguido parece ter habitat natural na carne, da qual não pode se separar: justamente aquilo que o sujeito possui de mais concreto. Assim, é como se a origem desse dado abstrato fosse intimamente correlata à condição de sua materialização formal.

O EPÍLOGO

O epílogo do poema realiza o movimento de “volta” das imagens até se deparar com a “realidade prima”. A leitura do epílogo de *Uma faca só lâmina* permite fechar o arco da moldura e cria um movimento que aponta, mais uma vez, tanto para “dentro” como para “fora”; assim, expressa a tensão que atravessa sua condição criadora.

*De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;*

*de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;*

*da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;*

*pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,*

*e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada*

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.
(NETO, 1994, p. 215)*

A parte final possui uma estrutura quase espelhada à da sua irmã. O movimento, no entanto, parece querer opor a certo aprofundamento uma subida ao dado real, descrita como uma “volta”. Também composto por uma longa frase que se estende por oito quadras, o epílogo, no entanto, não tem como principal foco comparações. A locução chave aqui é “de volta”. Na ordem de apresentação das imagens, inversa à do introito: “De volta dessa faca” e, depois, “pois de volta da faca/ se sobe à outra imagem/, àquela do relógio”, e em seguida “se sobe” “à primeira, a da bala” (NETO, 1994, p. 215). Como é comum à primeira parte, e ao poema como um todo, a concentração se dá na imagem da faca, cuja “volta” toma três estrofes inteiras e dois versos da quarta estrofe, da qual a segunda metade é dedicada ao relógio. Na quinta estrofe, finalmente se chega à bala.

A diferença fundamental é que o caminho não se detém às três imagens, mas aponta à lembrança e se projeta ao dado do real que a motiva. Dessa forma, o longo período do epílogo tem mais passos adicionados a essa volta, além de uma espécie de conclusão que o difere da primeira parte. O caminho se estende, das imagens à “lembrança” que as “vestiu” e que “é muito mais intensa do que pôde

a linguagem” e, “por fim”, “afinal”, à realidade prima que gerou a lembrança e que “ainda a gera, ainda”, “diante da qual toda imagem rebenta” (NETO, 1994, p. 215).

Embora exista o sentido de finalidade, o fim do caminho trilhado das imagens e de dentro do poema até a realidade que o gera não oferece uma conclusão definitiva com efeito de síntese. O ponto final é ambíguo: o ponto de chegada, o “rebentar” da imagem, num primeiro momento, ameaça negar a possibilidade do poema em si. A lembrança aponta para algo que supera a capacidade da linguagem de fixá-lo de forma estável. Ao mesmo tempo, diante desse objeto real, “toda imagem rebenta”: tanto se destrói como se cria, de acordo com a polissemia do verbo “rebentar”. Ou seja, a conclusão não é somente contraditória, ela é em si a condição da experiência subjetiva que resiste em se tornar letra, mas que provoca a existência do poema. Quando o poema se projeta para seu fora, o fim se confunde com a condição originária; a criação, com a destruição.

Os traços delineados pelo epílogo refletem aspectos acumulados pelas imagens ao longo do poema: a concretude e materialidade conferidas pela bala, a reiteração temporal do relógio e o efeito dilacerante da faca. Assim como o introito apresenta a matriz comparativa e os três símiles iniciais do poema, observamos o caráter fundamental da memória e dessa natureza contraditória e instável da imagem que rebenta: ápice da problematização metapoética de *Uma faca só lâmina*. Situados na moldura, não apenas recuperam tais traços como também indiciam sua importância na relação do poema com o real. No primeiro caso, a referência à memória nas últimas estrofes do poema ecoa os versos em que o efeito de ímpeto exercido pela faca sobre o “corpo humano” é comparado ao efeito de uma “memória tão ativa/ que pôde conservar/ treze anos na palma/ o peso de uma mão,/ feminina, apertada” (NETO, 1994, p. 212). A lembrança é, assim, algo inscrito no corpo. Quanto ao caráter contraditório e instável das imagens, o observamos na construção da imagem da faca, em certos momentos. Por exemplo: é uma faca “cujo muito cortar/ lhe aumenta mais o corte/ e vive a se parir/ em outras como fonte”; que “medra não do que come/ porém do que jejua”; e cuja vida “se mede pelo avesso” (*idem*, p. 207). Nesses casos, especifica-se como a negatividade não exclui a positividade em sua proliferação, contrariando a propriedade do material concreto e impondo a ele o dado contraditório da experiência humana.

Localizado na moldura, o “rebentar da imagem”, enquanto condição criadora, estabelece a relação de apreensão da “realidade prima” com a lembrança. Esta não se detém ao passado, mas é reiterada no presente: “gerou a lembrança/ e ainda a gera, ainda”; dinâmica entre Pretérito e Agora que se projeta no poema. Na abertura do arco de

emolduramento, o poema institui o corpo como moldura das imagens, veículo semântico e chave para a figuração dessa experiência limiar que supera a dualidade concreto/abstrato. Há, assim, certa complementaridade entre corpo e lembrança enquanto peças da dialética entre o poema e o real, proposta na moldura. Nesse caso, observando tal estrutura e a construção imagética do poema, como já descrevemos, a memória parece se projetar no corpo. O poema mobiliza recursos em todos os níveis que encenam a passagem de algo que se apresenta como indizível e o poético que se constrói, de forma quase inevitável, diante disso.

A dialética do rebentar revela, portanto, uma reiteração da perda e da presentificação, pondo em jogo as temporalidades do passado e da atualidade — da memória e da carne, respectivamente. Remete, pois, ao trabalho de uma perda capaz de afetar o sujeito no Agora da experiência. Juntando as duas pontas da moldura, corroboradas por dados da íntegra do poema, essa perda parece se atualizar no corpo. O melhor exemplo é logo na parte A do poema, a primeira parte serializada, em que o estatuto das imagens é pesado. Nela o referido ausente, ou aquilo “que não está”, está no sujeito “como a imagem de uma faca” (NETO, 1994, p. 205): imagem que ganha boca na estrofe seguinte e logo passa a ter fome, afecção corporal que pressupõe uma experiência atual correlata a uma falta.

*nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca,*

*que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.
(NETO, 1994, p. 206)*

O rebentar da imagem, mesmo enquadrado num tom conclusivo, na verdade remete a uma condição na qual o poema não admite uma conclusão lógico-analítica, afasta-se da racionalidade linear do discurso e de uma dialética enquanto síntese, mas aproxima-se da dialética enquanto choque e contradição, no que contém de dilaceramento. A conclusão do poema é o próprio poema, sua regra de criação, mais do que a apreensão do real: como o real se dialetiza na letra, e como poema e sujeito se constituem.

MOLDURA E IMAGEM DIALÉTICA EM *UMA FACA SÓ LÂMINA*

O emolduramento em *Uma faca só lâmina* se torna um recurso potente para estabelecer a dinâmica da imagem dialética, pois por meio dele certos movimentos constitutivos do conceito de Didi-Huberman são postos em jogo. Dispõem-se na matéria verbal uma série de tensões: entre real e poema; entre Pretérito e Agora; entre *sens* e *non-sens*; convergindo, poeticamente, na tensão entre lembrança e corpo. Assim, a lógica da imagem dialética se torna constitutiva do poema e de seu mecanismo interno.

Sendo um ponto de contato e permeabilidade entre o poema e o real, essa relação tem um lócus privilegiado na moldura. Instituído o atravessamento entre memória e corporeidade, sua expressão inclui a problematização metapoética que extravasa a capacidade analítica do procedimento poético e mesmo da organização racional do discurso. Isso se expressa quando o poema produz “sintomas”, em consonância com o proposto por Didi-Huberman, em que a significação é lançada a um campo de alta contradição.

Como destacamos em nossa análise, há momentos em que a sintaxe ganha um efeito antissintático no uso da locução “assim como”, no introito. Nesses casos, o poema aponta para “fora” e para “dentro” do espaço poético — para a ausência no quadro comparativo e para os elementos da comparação, respectivamente. A capacidade da letra de produzir sentido se torna instável quando se volta à experiência de falta utilizando-se de marcas linguísticas que buscam organizar o saber sobre o objeto. Assim, expressa sintomaticamente a tensão que perpassa a tentativa do poema de tratar de um objeto que desafia o sentido racional. Isso se reflete, também, na própria estrutura proposicional do introito: a comparação sem elemento comparado que impede sua completude.

No epílogo observamos o efeito de sintoma no ápice da problematização metapoética de *Uma faca só lâmina*: no “rebentar” da imagem. Enquadrado como uma conclusão por meio de marcas linguísticas como “por fim” e “enfim”, o último verso do poema indica, na verdade, uma inconclusão, lançando o poema numa condição instável — análoga àquela contida no sintoma — em que criação e destruição atuam juntas. Ao mesmo tempo, aponta para a condição principal da imagem dialética de contradição temporal, em que a lembrança se projeta na carne como condição de existência do poema — considerando a moldura como um arco e a integralidade do poema.

Recuperando mais uma característica da imagem dialética, o “rebentar” ilumina a condição originária, o devir criador que rege o

poema, apontando, mais uma vez, para sua materialidade e para o que dela escapa. O exercício inserido na moldura serve, assim, um papel crítico, que supera os traços metalinguísticos de controle racional do objeto; desafiando a capacidade de significação, sugere que a única forma de produção de sentido diante da experiência da falta é aquela do registro sintomático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já proposto por Waltencir Alves de Oliveira (2012), a metapoesia e os procedimentos voltados à linguagem na obra de João Cabral de Melo Neto não excluem, mas convivem com as outras tendências de sua poética, o que inclui aquelas marcadas pelo traço subjetivo, como a memória e a experiência do corpo. Na expressão sob o signo da faca, analisada em *Uma faca só lâmina*, a reflexão metalinguística cabralina só faz sentido se considerada conjuntamente à projeção da memória sobre o corpo e do indizível sobre o dizível, arco revelado na análise da moldura do poema. Principalmente, tal leitura nos permite considerar a problematização metapoética de *Uma faca só lâmina* como a abertura de uma cisão, e não como resolução definitiva, materializada como força originária do poema e que a lança num espaço de não conclusão, buscando um caminho entre o saber e o não saber.

LUCAS VINICIUS VEBBER CARDENAS é formado em Letras Português pela UFPR e mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR; bolsista CAPES. Desenvolve projeto de pesquisa sobre a construção imagética do corpo na poesia de João Cabral de Melo Neto. Contato: vebber.lucas@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, J. A. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BORSATO, F. R. “Estudo da moldura em poemas modernos e contemporâneos”. *InterteXto*, v. 11, n. 2, p. 14-33, 2018.

- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.
- MERQUIOR, J. G. *A astúcia da mimesis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1972.
- MORAES, E. M. “Do rebentar da imagem: ou releitura do epílogo de Uma faca só lâmina (1955) a partir da reavaliação da fortuna crítica cabralina”. *Revista Letras*, v. 102, p. 94-115, 2020.
- NETO, João Cabral de M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, B. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora UnB, 2007.
- OLIVEIRA, W. *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.
- RICIERI, F. Conservar na palma o peso de uma mão: ritmo, lirismo e memória em João Cabral de Melo Neto. *Revista Letras*, v. 102, p. 171-197, 2020.
- SECCHIN, A. C. *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.