



Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Departamento de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem



**Um sujeito guenzo:
a composição da voz poética a partir da memória da infância, em *A escola das facas*,
de João Cabral de Melo Neto**

MONICK PEREIRA DE ARAÚJO DOS SANTOS

MARIANA, MG
2023

MONICK PEREIRA DE ARAÚJO DOS SANTOS

**Um sujeito guenzo:
a composição da voz poética a partir da memória da infância, em *A escola das facas*,
de João Cabral de Melo Neto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
da Universidade Federal de Ouro Preto.

Linha 1 - Literatura, Memória e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Nascimento de
Amorim

MARIANA, MG
2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S237u Santos, Monick Pereira de Araújo dos.

Um sujeito guenzo [manuscrito]: a composição da voz poética a partir da memória da infância, em "A escola das facas", de João Cabral de Melo Neto. / Monick Pereira de Araújo dos Santos. - 2023.

123 f.: il.: color., tab..

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 - Crítica e interpretação. 2. Memória na literatura. 3. Literatura brasileira - História e crítica. 4. Poesia brasileira - História e crítica. 5. "A escola das facas". I. Amorim, Bernardo Nascimento de. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 821.134.3(81).09(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Iury de Souza Batista - CRB6/3841



FOLHA DE APROVAÇÃO

Monick Pereira de Araújo dos Santos

**“Um sujeito guenzo: a composição da voz poética a partir da memória da infância,
em *A escola das facas*”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 30 de agosto de 2023

Membros da banca

Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro - Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 30/08/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Bernardo Nascimento de Amorim, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 11/10/2023, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0582249** e o código CRC **F1425818**.

Este trabalho foi realizado graças a uma Bolsa de Pesquisa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

À memória dos meus avós maternos, Sebastião
Pereira Rosa e Arlete Moreira Rosa.

AGRADECIMENTOS

As palavras nessa seção nunca serão suficientes para expressar a totalidade do meu sentimento de gratidão, mesmo assim se faz necessário atrever-me em tentar.

Ao professor Bernardo Nascimento de Amorim, apreço a jornada compartilhada, através das leituras e reflexões, produzindo aprendizados enriquecedores, e que, com sua paciência e generosidade, abraçou este trabalho. Sinto-me honrada em tê-lo como orientador.

Ao Daniel Moreira dos Santos, o amor da minha vida, sem o qual essa pesquisa não teria acontecido, pois foi o responsável por me apresentar a vida acadêmica e por todo suporte psicológico e afetivo. Eterna gratidão.

Às minhas queridas mãe e sogra, Conceição Aparecida Pereira Rosa Araujo e Adelvani Moreira Santos, pelas interseções e por comemorarem minhas conquistas.

Às amigas Fabiana Dias Nicoli, Fernanda Rodrigues Guimarães e Larissa de Souza Viana, por serem as melhores companhias.

Aos professores Victor Rosa, por acompanhar todo esse processo de pesquisa, e Wilberth Salgueiro tanto pela participação no início da caminhada, nos tempos da graduação, quanto pelas contribuições finais deste trabalho.

RESUMO

A partir da relação entre a composição da voz poética e a memória da infância, esta dissertação tem o propósito de relacionar a inserção de subjetividade na obra *A escola das facas*, de João Cabral de Melo Neto, com a constituição de um sujeito guenzo. Apesar de um imaginário construído acerca da poética antissubjetiva cabralina, já se sabe que a citada obra de 1980 traz traços de novidade junto às suas marcas antilíricas. Por isso, destacamos a emergência de uma subjetividade na figuração de um eu poético pela seleção de sete poemas, nos quais se vê uma considerável atuação da memória da infância. Na recriação das experiências de tal sujeito que rememora ocorre a centralidade da imagem pertencente a um menino. Por meio deste, articulamos a biografia do autor e sua linguagem poética, ou seja, a composição de tal voz lírica enquanto matéria do poema. Concluimos que, quando esse sujeito emerge de maneira mais intensa e a relação entre obra e biografia se torna mais nítida, a linguagem poética de João Cabral passa por uma transformação, uma reformulação subjetiva.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; *A escola das facas*; composição; sujeito guenzo; memória da infância; biografia.

ABSTRACT

Starting from the relationship between the composition of the poetic voice and childhood memories, this dissertation aims to establish a connection between the insertion of subjectivity in the book *A escola das facas* of João Cabral de Melo Neto and the constitution of a guenzo subject. Despite the established notion of Cabral's anti-subjective poetics, it is now known that the mentioned work from 1980 bears traces of novelty alongside its anti-lyrical features. Therefore, we emphasize the emergence of subjectivity in the portrayal of the poetic self through the selection of seven poems that exhibit a significant presence of childhood memories. In the re-creating of the experiences of this subject who reminisces, the image of a boy gains centrality. Through this figure, we establish a link between the author's biography and his poetic language, that is, the composition of this lyrical voice as the material of the poem. In conclusion, we say that, when this subject emerges more intensely and the relationship between the work and the biography becomes clearer, João Cabral's poetic language undergoes a transformation, a subjective reformulation.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; *A escola das facas*; composition; guenzo subject; memory of the childhood; biography.

LISTA DE FIGURAS

1. Capa do livro *Ilustrações para fotografias de Dandara* (2011)..... 67
2. Foto e legenda digitalizadas da antologia *O artista inconfessável* (2007)..... 102

LISTA DE QUADROS

1. Sistematização dos modos como se relacionam traços biográficos e subjetivos com a memória da infância, nos poemas selecionados para análise 84

SUMÁRIO

Introdução	11
Primeiro capítulo	17
1.1. A junção entre memória e subjetividade na constituição de uma identidade.....	17
1.2. Um panorama da fortuna crítica sobre as relações entre memória e subjetividade.....	23
1.3. Um museu de Pernambuco	37
Segundo capítulo	43
2.1. O trabalho do sujeito rememorador através da reconstrução do passado.....	48
2.2. A formação da memória da infância.....	54
2.3. O trabalho do poeta na formalização da imagem da memória	59
2.4. A demanda do presente na elaboração das imagens da memória da infância	65
Terceiro capítulo	75
3.1. A emergência da subjetividade em <i>A escola das facas</i>	79
3.2. A caracterização do sujeito guenzo a partir do menino da Jaqueira.....	85
Considerações finais	114
Referências	118
Anexos	121

INTRODUÇÃO

O título desta dissertação, “Um sujeito guenzo: a composição da voz poética a partir da memória da infância em *A escola das facas*”, é capaz de sugerir, desde já, o seu propósito de relacionar a inserção de subjetividade na obra citada, de João Cabral de Melo Neto, com a constituição de um eu poético. Observamos a figuração do sujeito guenzo pela seleção de sete poemas, nos quais se vê uma considerável atuação da memória da infância. Nas peculiaridades dessas lembranças, ocorre a centralidade da imagem pertencente a um menino do passado. Por meio da recriação das experiências desse garoto, o sujeito que rememora se reconstrói. Nessa materialização formativa, é possível articular a biografia do autor e sua linguagem poética, ou seja, a composição de tal voz lírica enquanto matéria do poema.

O sintagma “Um sujeito guenzo” enfatiza a emergência da subjetividade na poesia de João Cabral. Esse traço, em *A escola das facas*, constitui-se como um dos elementos de renovação da linguagem poética cabralina. Há um consenso entre alguns teóricos da fortuna crítica de que João Cabral dá continuidade a alguns traços e, ao mesmo tempo, traz marcas de inovações no conjunto de todos os livros, permitindo uma divisão de fases dessa poética (cf. PEIXOTO, BARBOSA, LIMA, SECCHIN). Diante disso, a partir de *Museu de tudo* (1975), é possível observar uma última etapa da linguagem do poeta, caracterizada, dentre outros aspectos, pelo relevo da subjetividade e do tom memorialístico.

Pensando em *A escola das facas*, obra posterior a *Museu de tudo*, esses traços de inovação são intensificados, possibilitando-se o delineamento de um sujeito guenzo. Trata-se de uma voz inserida mediante a primeira pessoa gramatical do singular e do plural que rememora as vivências de um menino. Tanto o ato da lembrança quanto a inserção desse “eu” e/ou “nós” apontam para a subjetividade introduzida na composição, visto que, dos quarenta e cinco poemas de *A escola das facas*, vinte e um apresentam marcas da voz poética, além de “Tio e sobrinho” e “Autocrítica”, nos quais o “ele” se relaciona com esse sujeito lírico.

Dentre esse conjunto de poemas, nos quais é materializada essa *persona*, selecionamos sete. Nestes, a voz poética rememora os tempos que morava em Pernambuco, tendo como imagem centralizadora a reconstituição do menino que constitui a memória da infância. Ponderando sobre o adjetivo desse sujeito que lembra do seu passado, o termo “guenzo”, no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2009), possui três sentidos diferentes de acordo com o espaço geográfico. No âmbito nacional: “**1.** muito magro; adoentado, fraco”; no nordeste brasileiro: “**2.** não seguro; bamboleante, bamboante”; e no Rio Grande do Sul: “**3.** que não está

reto; fora do prumo; torto” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 999). Essa caracterização, nos poemas analisados, ora identifica-se com a qualidade de bamboleante e fora do prumo, ora com o sentido de magro e fraco. Isso ocorre por se tratar de um sujeito que se move de um lado para o outro e se assemelha às características físicas do menino rememorado.

Tal movimento ocorre no espaço e no tempo. Quanto ao primeiro, as lembranças tomam espacialidade na Jaqueira (Recife) e no engenho (Zona da Mata), já em relação ao segundo, alterna-se entre o tempo presente da enunciação e o passado da infância. Além disso, as experiências de menino, recriadas pelo sujeito que rememora, oscilam entre biografia e ficção, devido à proximidade das vivências do eu lírico com a vida do indivíduo empírico. Diante dessa relação entre vida e obra, as características da fisionomia (franzino, pequeno) do menino Joca¹ também são elementos que configuram a voz do poema na reconstrução das lembranças.

Ao fazer essa aproximação entre vida e obra do poeta, percebe-se que os sujeitos dos poemas selecionados convergem para uma mesma pessoa, conseqüentemente, o menino da lembrança dessa pessoa lírica é o mesmo, situado, todavia, em períodos diferentes da primeira infância, até os dez anos de idade. Com base na centralidade desse menino recriado pelo sujeito poético, nota-se a grande relevância do estado de Pernambuco para a formação de sua identidade. Junto aos espaços representados, como o Recife e a região da Zona da Mata, onde o garoto residia, outras imagens pernambucanas são recriadas pelo ato da lembrança, a saber, os parentes e os agregados, a casa do avô na Jaqueira, os empregados, os engenhos da cana-de-açúcar, a cidade de Recife e, ainda, o Rio Capibaribe e os seus afluentes.

Igualmente, as experiências com a contação de histórias, a leitura de cordel, a criação de passarinhos e os rituais da família também concebem as imagens que reformulam o passado em questão. Dessa forma, quando o sujeito poético recria esses elementos pretéritos no momento em que rememora, ele transforma tanto esse passado quanto sua própria identidade. Tais lembranças remetem ao indivíduo empírico, já que todos esses elementos constituem o conjunto de imagens relacionadas à memória da infância em Pernambuco da voz lírica e, ao mesmo tempo, compõem o ponto de ligação dele com o poeta.

Ademais, retomando a condição bamboleante atribuída pelo poeta ao sujeito lírico através do termo “guenzo”, a própria linguagem poética de João Cabral, em *A escola das facas*, também pode ser qualificada por uma escrita “guenza”, uma vez que se movimenta entre traços de continuidade, como suas tão conhecidas marcas antilíricas; e traços de renovação, como a emergência da subjetividade. A ininterrupção do aspecto antilírico pode ser observada, por

¹ Apelido dado ao poeta quando criança pela família.

exemplo, na presença de uma linguagem metapoética em “A voz do canavial”: “Voz sem saliva da cigarra,/ do papel seco que se amassa,// de quando se dobra o jornal:/ assim canta o canavial// ao vento que por suas folhas,/ de navalha a navalha, soa,// vento que o dia e a noite toda/ o folheia/ e nele se esfola” (MELO NETO, 2020, p. 501).

Mesmo nos poemas selecionados para a análise que não se constituem pela metalinguagem, as marcas de continuidade também são expressas através da repetição dos signos eletivos, ou seja, das imagens de elementos recorrentes na composição do poeta, como “o rio, o canavial [e] o sertão” (SECCHIN, 2014, p. 290). Concomitantemente, os traços de inovação se relacionam com mais intensidade quando o autor se move para uma escrita mais memorialística, abarcando os tempos da infância em Pernambuco, como pode ser constatado mediante a comparação entre o poema “Descoberta da literatura” e o trecho da entrevista a João Cabral de Melo Neto. Na obra, relata-se: “No dia a dia do engenho,/ toda a semana, durante,/ cochichavam-me em segredo:/ saiu um novo romance./ E da feira do domingo/ me traziam conspirantes/ para que o lesse e explicasse/ um romance de barbante” (MELO NETO, 2020, p. 529). De maneira similar, conta-se, na entrevista:

Eu fiquei no engenho do Poço do Aleixo antes de me alfabetizar. Então meu pai foi morar no Recife, e nós tínhamos uma professora, a dona Natália, para mim e meu irmão. Depois que nós estávamos suficientemente alfabetizados, entramos para o Colégio Marista. A gente passou a ir ao engenho apenas nas férias. Nessa época, os empregados compravam os folhetos e levavam para eu ler. Eu ficava sentado num carro de boi velho e todos ficavam em volta, sentados no chão, ouvindo² (MELO NETO, 1991, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 47).

Por meio desse exemplo, percebe-se a proximidade do sujeito poético com o empírico. A partir da coexistência entre poemas que apresentam uma linguagem antilírica e versos com marcas mais subjetivas no livro *A escola das facas*, é possível explorar a qualidade de sujeito guenzo, em virtude da significativa presença dessa voz e de sua relação íntima com o poeta.

Além da explícita emergência da subjetividade e da caracterização do eu poético, a escolha da obra *A escola das facas* como *corpus* de análise para esta pesquisa se justifica, também, pelo resultado do levantamento das pesquisas sobre João Cabral de Melo Neto no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes. Dos duzentos e cinquenta³ trabalhos de pós-graduação encontrados, apenas três estudos de mestrado são sobre a obra, a saber, as dissertações “O discurso autobiográfico em *A escola das facas*, de João Cabral de Melo Neto”, de Thais Alves de Sousa (2015); “Morte e escrita em João Cabral de Melo Neto: uma leitura de

² Trecho da entrevista a Augusto Massi, *Folha de S. Paulo*, caderno Letras, São Paulo, 30 mar. 1991.

³ Levantamento feito no primeiro semestre de 2022.

A educação pela pedra e A escola das facas”, de Sérgio Roberto Gomide Filho (2009); e “Metáforas de tempo e memória em João Cabral de Melo Neto”, de Regiane Cristina Fassi (2007). Após restringirmos os descritores para uma relação da memória com as palavras “infância”, “autobiografia” e “subjetividade”, foram identificadas mais duas dissertações que dialogam com a proposta deste trabalho: “A doença de criar passarinhos: a lírica humanizadora de João Cabral de Melo Neto”, de Carlos André Pinheiro (2007), e “Verso-reverso em João Cabral de Melo Neto – *Museu de tudo e depois*”, de Karine Costa Branco de Carvalho (2007).

É notória, portanto, a pouca quantidade de estudos sobre a obra de João Cabral, publicada em 1980, quando comparada à somatória de pesquisas relacionadas ao poeta. Além disso, nas dissertações e teses localizadas, a caracterização do sujeito poético inserido nos versos dos poemas em que se rememora a infância quando não é tangenciada, identifica-se esse eu lírico diretamente como o próprio eu empírico, como ocorre na dissertação de Sousa (2015), na qual o autor se utiliza da teoria do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. No entanto, vale ressaltar que essa relação entre *A escola das facas* e a teoria de Lejeune é relativizada por Aulus Mandagará Martins (2018), no artigo “Poesia, experiência e autobiografia: João Cabral e a ‘Descoberta da Literatura’”.

Outrossim, a contribuição visada nesta dissertação é a caracterização de um sujeito lírico que se constitui como *guenzo* na obra *A escola das facas*, a partir dos poemas em que o poeta se reportou a tons memorialísticos e biográficos para a realização de uma memória da infância. Procurou-se também mostrar, em mais detalhes do que aqueles comentários existentes sobre a presença de subjetividade na obra em questão, um perfil para essa voz que se remete aos tempos de criança, bem como relacioná-lo com o próprio fazer poético.

A hipótese objetivada para verificação é a de que a emergência do sujeito *guenzo* transforma a obra de João Cabral, embora não integralmente, posto que estruturas poéticas já experimentadas permanecem, associando-se a um novo elemento, que consiste na emersão da subjetividade. Nesse sentido, coloca-se em xeque o que se convencionou chamar de ideias fixas do poeta. O que é reverberado no universo poético cabralino, considerando o panorama da poesia brasileira, é a constituição de uma poética *sui generis*, sendo destacados “seu traço antilírico”, “a rasura da voz pessoal” junto à “sua marca autoral mais eloquente”⁴ (MARTINS, 2018, p. 476), a busca pelo concreto e a recorrência dos “*signos eletivos*” (SECCHIN, 2014, p. 290). Dessa maneira, as ideias fixas de João Cabral são um conjunto de forma e conteúdo

⁴ Partes dessa seção foram publicadas no artigo “Um Sujeito *Guenzo*: considerações acerca do eu poético de João Cabral de Melo Neto em *A escola das facas*” (2023). Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/6031>.

estabelecido por convenção da fortuna crítica, quando analisadas as primeiras fases de sua poética.

Com o objetivo de confirmar a interrupção dessas ideias fixas pela inserção do sujeito guenzo, destacando a memória da infância como ponto de intersecção entre a emergência de uma subjetividade — que se relaciona ao sujeito empírico — e sua progressão na composição do eu que rememora, a presente dissertação foi dividida em três capítulos principais. No primeiro, apresentam-se as possibilidades de vínculos entre subjetividade e memória. Para isso, inicialmente, tais ligações são evidenciadas a partir da investigação sobre a considerável inserção de um eu poético personificado pelo Capibaribe na obra *O rio* para demonstrar como a formação de identidade de um sujeito no poema pode dispor de ações da lembrança. Em um momento posterior, sobre o mesmo processo de aproximação, discute-se, por meio de uma seleção da fortuna crítica cabralina, o modo pelo qual a temática da memória é patenteada em conexão com a subjetividade na obra. Por fim, há a apresentação das principais características de *A escola das facas*, associando-a às ideias sobre a memória da infância e a constituição de um sujeito poético nos versos.

No segundo capítulo, procede-se à aproximação entre, de um lado, as bases teóricas que definem a memória e a noção sobre a composição poética e, de outro, o trabalho exercitado pelo poeta. Para isso, são utilizadas as ideias de memória como trabalho e da lembrança enquanto evocação reconstrutiva do passado e dos traços elementares que constituem a formação da recordação da infância, noções presentes na obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994), de Ecléa Bosi. Com o objetivo de aproximar o trabalho da memória ao fazer poético, é tecido um diálogo com o texto ensaístico “Poesia e composição” (1997)⁵, de João Cabral, evidenciando a composição poética como um trabalho artístico.

Adentrando o campo da literatura, lida-se com a representação enquanto criação ativa de realidades e não mero reflexo do real, para evidenciar as relações dialéticas e complexas da formação de um eu poético que apresenta elos com referências biográficas. Para isto, é utilizado o trabalho “Onde literatura e memória se encontram: por uma abordagem sistemática dos conceitos de memória usados em Estudos Literários” (2005), de Astrid Erll e Nünning Ansgar. Ao final do segundo capítulo, usam-se as reflexões de Alfredo Bosi, situadas em *O ser e o tempo da poesia* (1977), sobre a transfiguração da imagem vinculada à lembrança em linguagem poética.

⁵ Primeira publicação em 1952.

Por fim, o terceiro capítulo se inicia com a apresentação do sentido de aprendizagem por meio da comparação entre os poemas homônimos dos livros “A educação pela pedra” e “A escola das facas”, com o intuito de demonstrar a similaridade, mesmo que, em *A escola das facas*, não tenha havido uma retomada do dito “fio interrompido” (MARQUES, 2021, p. 434) da estética antilírica cabralina. Na segunda parte desse segmento da dissertação, são citadas as composições que contêm uma emergência da subjetividade, remetendo a uma quebra do antilirismo. Na terceira parte, o recorte dos poemas é analisada na seguinte ordem: “Autobiografia de um só dia”, “Prosas da maré na Jaqueira”, “Menino de engenho”, “Imaginação do pouco”, “Horácio”, “Tio e sobrinho” e “Descoberta da literatura”. A partir disso, busca-se demonstrar a afinidade entre os sujeitos líricos nesses poemas, bem como a relação direta destes com a pessoa empírica. Além disso, é enfatizada a centralidade da imagem atrelada ao menino Joca nas lembranças para a reconstrução do eu poético, quando ele olha o passado com as lentes do presente.

PRIMEIRO CAPÍTULO

*O que é inteiramente visível nunca é visto inteiramente.
Sempre oferece alguma outra coisa que exige ainda ser
olhada. Nunca se chega ao fim.*

Augusto Roa Bastos

A epígrafe convida à reflexão sobre a complexidade da percepção e compreensão de qualquer objeto de estudo. No campo da literatura, esse sentido de esgotamento de um objeto artístico se revela particularmente pertinente quando direcionado a João Cabral de Melo Neto. Por já ter sido extensivamente estudado, mergulhar de forma abrangente na obra de João Cabral é um desafio contínuo, pois seu trabalho exhibe camadas de significado que vão além da superfície aparente. Destarte, é significativo analisar a emergência por uma subjetividade na obra *A escola das facas*, por meio das relações de aproximação com uma memória da infância de um sujeito lírico que rememora, bem como mediante as características dessa voz que se assemelha àquela do poeta recifense.

1.1. A junção entre memória e subjetividade na constituição de uma identidade

O rio ou *Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953) é uma obra que marca a inserção da primeira pessoa do singular de forma significativa nos poemas de João Cabral de Melo Neto. Anteriormente, em *Pedra do sono* (1941), livro de estreia, há a presença de um eu, no entanto, os temas da noite, do sono e do sonho, predominantes nos poemas, compõem uma ambientação onírica, em que prevalecem imagens insólitas e fluidas. Tais qualidades integram a presentificação do sujeito lírico nos versos. *Os três mal-amados* (1943), *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947) tratam, respectivamente, de uma resposta ao poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade; de uma diluição da pessoa lírica nas formas do engenheiro (ainda existem resquícios do primeiro livro, mas o que prevalece são as formas milimetricamente arquitetadas); e da consolidação de uma poesia crítica sobre a própria estrutura de um poema lírico. Posteriormente, na primeira obra do Tríptico do rio⁶, *O cão sem plumas* (1950), não existe um eu, mas um narrador onisciente, que relata todo o percurso do rio.

⁶ Refere-se ao conjunto das obras *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*.

Porém, no livro *O rio*, nas primeiras estrofes em que o próprio curso das águas passa a narrar seus caminhos em primeira pessoa, é possível observar o modo como o rio inicia a descrição, demonstrando sua articulação com um passado por meio da memória:

Sempre pensara em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascer já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar.
Eu já nasci descendo
a serra que se diz do Jacará,
entre caraibeiras
de que só sei por ouvir contar
(pois, também como gente,
não consigo **me lembrar**
dessas primeiras léguas
de meu caminhar)
(MELO NETO, 2020, p. 117, grifo nosso).

A princípio, o rio indica uma ação passada que ocorreu antes do que o próprio curso consegue lembrar. O verbo no pretérito mais-que-perfeito, “pensara”, é utilizado para atribuir a seu percurso uma qualidade instintiva: como os animais que já nascem nadando, os rios nascem a caminho do mar. Esse rio também tem qualidades humanas, pois ele pensa, rememora e esquece. No domínio do que se recorda, uma memória bem preservada é descrita posteriormente:

Desde tudo que **lembro**,
lembro-me bem de que baixava
entre terras de sede
que das margens me vigiavam.
Rio menino, eu temia
aquela grande sede de palha,
grande sede sem fundo
que águas meninas cobiçava.
Por isso é que ao descer
caminho de pedras eu buscava,
que não leito de areia
com suas bocas multiplicadas.
Leito de pedra abaixo
rio menino eu saltava.
Saltei até encontrar
as terras fêmeas da Mata
(MELO NETO, 2020, p. 117, grifo nosso).

Mediante a recordação dos olhares vigilantes das terras secas que observavam o rio menino, infere-se a expressão de um sentimento de inquietação, de temor ou de medo por um

perigo aparente ou real, que emanava daquelas terras. Por conta desse sentimento, sem negar seu destino de rio em desaguar no mar, ele escolhe um caminho mais seguro para trilhar:

Por trás do que **lembro**,
ouvi de uma terra desertada,
vaziada, não vazia,
mais que seca, calcinada.
[...]

Como aceitara ir
no meu destino de mar,
preferi essa estrada,
para lá chegar,
que dizem da ribeira
e à costa vai dar,
que deste mar de cinza
vai a um mar de mar;
preferi essa estrada
de muito dobrar,
estrada bem segura
que não tem errar
pois é a que toda a gente
costuma tomar
(na gente que regressa
sente-se cheiro de mar)
(MELO NETO, 2020, p. 116, grifo nosso).

A partir dessa decisão, de seguir caminho da gente que regressa com cheiro de mar, o rio passa a relatar as terras que deixa e o que encontra no meio da viagem, continuada rumo ao seu destino no mar:

Para o mar vou descendo
por essa estrada da ribeira.
A terra vou deixando
de minha infância primeira.
Vou deixando uma terra
reduzida à sua areia,
terra onde as coisas vivem
[...]

Deixando vou as terras
de minha primeira infância.
Deixando para trás
os nomes que vão mudando.
Terras que eu abandono
porque é de rio estar passando.
Vou com passo de rio,
que é de barco navegando.
Deixando para trás
as fazendas que vão ficando.
Vendo-as, enquanto vou,
parece que estão desfilando.
Vou andando lado a lado
de gente que vai retirando;
vou levando comigo
os rios que vou encontrando

(MELO NETO, 2020, p. 116).

O passar do rio vai deixando para trás as terras de sua primeira infância, acompanhando, em paralelo, o mesmo caminhar da gente retirando e levando consigo os demais rios, que deságuam nele durante a peregrinação. Os afluentes que se juntam a esse sujeito-rio também “são de água pouca,/ em que a água sempre está por um fio” (MELO NETO, 2020, p. 119), assim como as terras de sede de sua primeira infância. Ambas as experiências narradas pelo rio são matéria de uma memória da qual o rio se recorda. Na medida em que se rememoram os primeiros passos da viagem rumo ao mar da cidade do Recife, as lembranças desvelam as partes subjetivas da identidade de tal rio. Dessa maneira, nota-se que, apesar de o poema-livro, majoritariamente, ter características descritivas, nesses versos introdutórios, intercorrem marcas de subjetividade, que estão materializadas tanto na memória (o ato de lembrar), quanto nas insinuações de sentimentos humanos dessa *persona* (o temor). É um sujeito, um rio que fala de si através dos lugares por onde passou (de que se recorda) e das experiências que, por sua vez, constituem-no como sujeito.

É no livro *O rio* que o poeta aparece pela primeira vez por meio da representação de um menino guenzo, que se imiscui na descrição do deslocamento do sujeito-rio de Apipucos à Madalena, onde o narrador vai “entrando/ no Recife pitoresco,/ sentimental, histórico,/ [...] onde há poças de tempo/ estagnadas sob as mangueiras; [...] E mais sentimental,/ histórico e pitoresco/ vai ficando o caminho/ a caminho da Madalena” (MELO NETO, 2020, p. 136). Após os rios afluentes contarem sobre as terras de usina que anteriormente eram engenhos, Capibaribe passa pelo trecho que define como “pitoresco, sentimental e histórico”, pois é, nesse momento, em que ocorre o encontro entre o poeta enquanto personagem e o sujeito-rio:

Um velho cais roído
e uma fila de oitizeiros
há na curva mais lenta
do caminho pela Jaqueira,
onde (não mais está)
um menino bastante **guenzo**
de tarde olhava o rio
como se fosse cinema;
via-me, rio, passar
com meu variado cortejo
de coisas vivas, mortas,
coisas de lixo e de despejo;
viu o mesmo boi morto
que Manuel viu numa cheia,
viu ilhas navegando,
arrancadas das ribanceiras
(MELO NETO, 2020, p. 136-137, grifo nosso).

Recuperando o passado sob as lentes do presente, trazendo à memória o menino da Jaqueira, o poeta utiliza o adjetivo “guenzo” pela primeira vez. O sujeito-narrador, enquanto a personificação do rio Capibaribe, introduz o sentido de “muito magro”; “bamboleante, bamboante” e “fora do prumo; torto” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 999) ao menino João Cabral de Melo Neto. Assim, entende-se o sentido histórico no qual o rio vai entrando em sua narrativa, pois, decerto, esse menino representa a colocação do poeta⁷ nos versos enquanto uma pessoa histórica. Sobretudo, a percepção sentimental deste encontro está ligada ao pictórico, pois a imagem que o rio vê do menino no velho cais roído vai ao encontro da imagem das lembranças da infância do poeta: “a minha lembrança mais antiga talvez seja a de estar no engenho. É uma imagem estática, mas na frente do engenho corria um rio, o Tapacurá, afluente do Capibaribe. Esse engenho que a família vendeu é agora o engenho da usina Itiúma” (MELO NETO, 1980, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 47).

O rio narra tudo o que o menino vê durante o percurso natural, nascendo na Jacarará até desaguar no mar da cidade de Recife. A expressão entre parênteses “não mais está” marca o momento presente da enunciação do sujeito-rio. A conjugação verbal no pretérito imperfeito (“olhava”) acrescenta outra perspectiva ao tempo da narrativa e da ação de recordar: a voz poética do rio personificado abre espaço para as imagens que o menino observava nos (dis)curtos das águas. As “coisas vivas, mortas,/ coisas de lixo e de despejo” e “o mesmo boi morto/ que Manuel viu numa cheia” (MELO NETO, 2020, p. 136) são imagens recuperadas pelo rio a partir da seleção do olhar do menino da Jaqueira. Dessa forma, o rio dispõe de sua voz no poema para narrar as cenas apreendidas na visão do menino.

Na recuperação da lembrança dessa terceira pessoa, (“ele”) o rio rememorador atribui ao menino a qualidade intensificada de “bastante guenzo” (MELO NETO, 2020, p. 136). Também há uma partilha da mesma particularidade de observador entre o menino e o rio. Aquele observa o passar deste “como se fosse cinema” (MELO NETO, 2020, p. 136), e o rio, por sua vez, observa o menino que o olhava: “via-me, rio, passar/ com meu variado cortejo” (MELO NETO, 2020, p. 136). É sabido, mediante entrevistas, que o menino bastante guenzo, assim como as memórias do rio Capibaribe, é do próprio poeta: “foi o poema que me deu mais prazer, por poder voltar àquelas coisas todas da minha infância”⁸ (MELO NETO, 1974, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 105).

⁷ Esta referência se encontra na seção “Notas”, de *Poesias completas* (2020). Trata-se de esclarecimentos que João Cabral de Melo Neto forneceu à Antonio Carlos Secchin (MELO NETO, 2020, p. 857-858).

⁸ Entrevista a Celina Luz, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 23 jul. 1974.

Depois das obras *O engenheiro e Psicologia da composição*, em que se evidenciam o recurso da metalinguagem, o traço antilírico é fraturado pela inserção da primeira pessoa gramatical do singular em *O rio*. Junto a essa constatação, a subjetividade entrelaçada na memória desse sujeito poético, revela certos fragmentos das vivências do poeta que se camufla na personificação do Capibaribe. Ao justificar as relações entre temas de uma memória da infância imbuídas na narrativa do rio, João Cabral menciona que a obra “não é uma fuga. É uma nova tomada de posição, um rumo por que enveredei depois de descobrir que estava num beco sem saída” (MELO NETO, 1953 *apud* ATHAYDE, 1998, p. 104)⁹. Ainda assim, esses primeiros traços autobiográficos do poeta eram velados pela propriedade de escrivão da fala do rio:

[...] a inserção de traços autobiográficos do poeta é realizada pela autobiografia maior do próprio objeto do poema. [...] Aquilo que poderia correr o risco de vir a ser um exercício de comiseração, marcado pela exaltação da subjetividade, é resgatado pela objetividade própria da narrativa (BARBOSA, 1996, p. 63).

João Cabral de Melo Neto utiliza o rio para recuperar, na memória da infância, o menino guenzo que viveu na Jaqueira. Esse recurso de utilizar os outros ou coisas com o objetivo de falar de si sempre foi abarcado pela poética de Cabral, embora não tenham ocorrido muitas inserções da primeira pessoa gramatical a fim de representar o eu lírico nos poemas cabralinos – principalmente antes de *Museu de tudo* (1975). Em *A escola das facas*, onde há uma emergência da subjetividade, insere explicitamente um eu, pessoa humana, que rememora suas memórias particulares. Além dessa relação de subjetividade e memória na constituição de identidade desse sujeito que lembra da infância, ocorre uma recorrência desse menino guenzo, que é a própria representação do poeta.

Nos poemas selecionados como *corpus* de análise, a saber, “Menino de engenho”, “Horácio”, “Tio e sobrinho”, “Prosas da maré na Jaqueira”, “Autobiografia de um só dia”, “Descoberta da literatura” e “A imaginação do pouco”, percebe-se uma significativa articulação entre memória e subjetividade através um sujeito que rememora os tempos/vivências da infância. Além disso, nos poemas “Tio e sobrinho” e “Descoberta da literatura” perdura a imagem do menino guenzo, respectivamente, nos versos, “O sobrinho era sensível,/ tanto quanto ao romanceiro,/ à atenção que dava a ele assim dava/ ao menino sem relevo,/ em quem se algo se notava/ era seu tímido e **guenzo**,/ seu contemplativo longo,/ seu mais livro que brinquedo” (MELO NETO, 2020, p. 518, grifo nosso) e “Sentados na roda morta/ de um carro

⁹ Primeira de uma série de três entrevistas a Júlio César Lobo, *A tarde*, Salvador, 26 out. 1953.

de boi, sem jante,/ ouviam o folheto **guenzo**,/ a seu leitor semelhante” (MELO NETO, 2020, p. 528, grifo nosso), confirmando a reaparição desse menino, que é a *persona* histórica do poeta. Todavia, vale ressaltar que, na análise dos poemas selecionados de *A escola das facas*, propõe-se a demonstração desse sujeito pela qualidade bamboleante atribuída ao adjetivo guenzo.

Essa característica de uma reformulação subjetiva pertence à estratégia composicional do poeta em aprender com o próprio fazer poético a cada nova publicação. Apesar de sempre buscar ressonâncias da temática de Pernambuco em seus livros, a cada publicação João Cabral buscou continuidades de inovações por meio da transformação de sua estética. O tom memorialístico, a inserção de um eu, a significativa memória da infância enquanto vivência do sujeito poético e a relação dessas experiências com a biografia do poeta são marcas de inovação criadas em *A escola das facas*, em uma etapa mais madura do escritor.

1.2. Um panorama da fortuna crítica sobre as relações entre memória e subjetividade

Visando compreender as transformações da estética cabralina, para além de uma dicotomização sugerida pelo poeta sobre sua escrita em poemas de “voz alta” e de “voz baixa”, vale destacar a divisão de fases da composição poética de João Cabral de Melo Neto. Mediante as interpretações críticas de autores que fizeram análises cronológicas das obras em diferentes períodos (até mesmo quando todos os livros não tinham sido publicados), é comum notar uma semelhança de segmentações de características, formando-se fases da poética cabralina. De acordo com Antonio Carlos Secchin e Luiz Costa Lima, há uma separação entre primeira, segunda e terceira fases, que abarcam as seguintes obras representantes de cada uma delas respectivamente: *Pedra do sono*; *O engenheiro* e *Psicologia da composição*; e *O rio*, *Cão sem plumas* e *Morte e vida severina*. (cf. SECCHIN, 2014; LIMA, 1968).

Por outro ângulo, desconsiderando a especificidade da primeira publicação, como fazem os críticos mencionados, João Alexandre Barbosa destaca três fases compostas pela seguinte sistemática: a junção dos livros *Pedra do sono*, *Os três mal-amados*, *O engenheiro*, *Psicologia da composição* e *Paisagens com figuras* forma a primeira fase; *O cão sem plumas*, *O rio*, *Morte e vida severina* integram a segunda fase; e *Museu de tudo e depois* compõe a terceira fase. Posteriormente a essa divisão, Barbosa acrescenta *Sevilha andando*, de 1993 (última publicação em vida do poeta, como a terceira fase), mas sem observar nenhuma característica complementar à última fase. Segundo Barbosa a divisão da poesia de João Cabral ocorre entre os “poemas voltados para a expressão de estado onírico e de vigília, em que se mesclam

emoções, afetividade e consciência do próprio fazer poético” (BARBOSA, 2001, p. 09), os versos com dicção “mais transitiva e, por assim dizer, social” (BARBOSA, 2001, p. 09) e, por fim, uma “pausa no rigor e na complexidade com que [se] estabelecera[m] os parâmetros de sua poesia até então” (BARBOSA, 2001, p. 72).

Marta Peixoto, por considerar a obra *Pedra do sono* como uma fase separada dos demais livros, argumenta sobre o último ciclo, representado por *Museu de tudo* e pelos livros posteriores, como quarta etapa de transformações. Diante desses argumentos, percebe-se que a reincidência temática de Pernambuco e do homem nordestino nos poemas, de modo geral, não emprega um sentido monótono aos versos por causa dessas transformações significativas, deixando marcas consistentes a ponto de caracterizar uma transitoriedade de estruturas poéticas ao longo de cada nova publicação do autor.

Mesmo sem propor uma sistematização entre fases bem delineadas, vale dialogar com algumas reflexões presentes na síntese ensaística “Expansão e limite da poesia de João Cabral” (2003), de Alcides Villaça. O autor também pontua especificidades da construção poética cabralina em momentos distintos, nomeando o poeta como “o estreante” (VILLAÇA, 2003, p. 146) e o “original e definitivo” (VILLAÇA, 2003, p. 146). Posteriormente às publicações de *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*, Villaça acrescenta a qualidade “ética” (VILLAÇA, 2003, p. 149) ao conjunto original e definitivo. Esse acréscimo deve-se não apenas ao cunho social elaborado nas obras do Tríptico do rio, mas também em obras posteriores como em *A educação pela pedra*, na qual o crítico acentua um maior rigor na adoção de uma perspectiva ética.

Em um breve panorama sobre o percurso poético de João Cabral, ao conceder essa tríade conceitual de uma composição original, definitiva e ética, Villaça enfatiza um retorno da subjetividade, outrora insinuada em *Pedra do sono*, quando o poeta é “o estreante”, sem contrapor as “ideias fixas” construídas em *O engenheiro* e *Psicologia da composição*, quando o crítico defende ser o momento original e definitivo dos versos cabralinos. As “ideias fixas”, sob as lentes de Villaça, apenas marcam uma permanência da forma: “certa regularidade métrica, rimas toantes, estrofação regular, fortes aliterações, argumentação em simetria etc.” (VILLAÇA, 2003, p. 159). Em outros autores, como Secchin, esse universo poético também apresenta recorrência das imagens construídas do nordeste brasileiro.

Quando o crítico se refere à subjetividade de *Pedra do sono*, destaca “o exorcismo da condição lírica” (VILLAÇA, 2003, p. 146) e justifica que mesmo que a primeira pessoa gramatical apareça nos versos, sua presença se dá no “modo paradoxal de quem o faz para declarar sua ausência” (VILLAÇA, 2003, p. 145). No entanto, a partir o Tríptico do rio, Alcides

Villaça admite que “uma experiência tão singular de criação não existe sem a **marca** de uma vivência igualmente singular, de um modo próprio de afirmação do sujeito em bem precisos itinerário biográfico e contexto sociocultural” (VILLAÇA, 2003, p. 153, grifo nosso) e ainda acrescenta que o limite mais distendido da poesia cabralina “está, ironicamente, no ‘fracasso’ de não poder escapar a esse lance subjetivo, ainda que vinculado pela rigidez e pela simetria” (VILLAÇA, 2003, p. 153).

Contudo, na análise do poema “O ferreiro de Carmona”, de *Crime na calle relator*, Villaça defende uma subjetividade que não prejudica a “identidade do estilo” (VILLAÇA, 2003, p. 152). Ou seja, realça-se o conceito e a aprendizagem do ofício do poeta e as suas ideias fixas, defendendo um “*modus operandi* do poeta” (VILLAÇA, 2003, p. 161) que revela o limite máximo da “convenção pessoal” (VILLAÇA, 2003, p. 161), a partir de um conceito de arte cabralina:

[...] a poética mais explícita de Cabral parte da qualificação de um sujeito exclusivo que a define não como atributo de sua intimidade, mas como demonstração de sua técnica. A *persona* de ‘quem o diga’ é tautológica como o seu objeto (‘flor é a palavra flor’), e a convenção poética se fecha ‘à força’ em si mesma, sendo, em última instância, o ‘molde’ em que se deve fundir o mundo (VILLAÇA, 2003, p. 161, grifos do autor).

Logo, mesmo que o estudioso argumente sobre um “fracasso” de ocultação da subjetividade, a definição dessa marca se resume a uma persona artística, isto é, uma forma fixa de se fazer poesia e não a uma identificação da pessoa histórica de João Cabral de Melo Neto. Mesmo assim, é importante notar que o crítico argumenta sobre a existência de um “*alter ego*” (VILLAÇA, 2003, p. 162) construído nos versos em um poema metalinguístico, aproximando uma imagem do poeta com a imagem de um ferreiro, bem como a experiência de forjar o ferro como a “construção didática” (VILLAÇA, 2003, p. 162).

Em analogia as renovações da escrita cabralina, percebe-se o modo como a aparição da memória e dos traços de subjetividade acompanham tal movimento de continuidade e inovação. No livro *Lira e antilira* (1968), Luiz Costa Lima faz análises das publicações de *Pedra do sono até Quaderna (Terceira feira)*. Dentro dessa seleção de obras, a memória não toma grandes destaques na investigação do crítico literário, pois se concentra no trabalho da visualização das imagens projetadas nos poemas cabralinos. As características de “atração pela organização do concreto” (LIMA, 1968, p. 251), “desmistificação do instrumento lírico usual” (LIMA, 1968, p. 271), “retificação interna da imagem” (LIMA, 1968, p. 283), “arcabouço concreto-nomeante” (LIMA, 1968, p. 304), entre outros aspectos relativos à estrutura dos versos, são

exemplos de qualidades que Lima atribui ao projeto estético do poeta recifense, definindo-o como uma antilira da poesia brasileira.

Mesmo diante de argumentos que qualificam a escrita cabralina como sendo a de um poeta-engenheiro, isto é, uma composição milimetricamente arquitetada como a construção de um edifício, ao analisar o livro *O engenheiro*, Lima não exclui a presença de subjetividade nos versos. Todavia, ressaltou que a poesia cabralina “não lida com estados subjetivos, seu esforço é o de realizar a subjetividade, o de convertê-la em um objeto paralelo ao pictórico, da música cobiçando não sua fluidez, mas o corte rítmico” (LIMA, 1968, p. 267). Entende-se por estados subjetivos um modo momentâneo de ser ou estar de um sujeito. No caso do gênero poético, essa condição está relacionada à expressividade do eu lírico. Mesmo na obra *O engenheiro*, há uma presença de subjetividade, porém, a construção da subjetividade atua no sentido de dar existência concreta ao que é do domínio das atividades pertencentes ao sujeito: suas experiências.

Apenas ao analisar o livro *O cão sem plumas*, Costa Lima destaca uma memória convertida em objeto, ganhando um tímido espaço de diálogo. O crítico defende que as lembranças figuradas na obra *O cão sem plumas* são mantidas sob “rédeas curtas, para que [o trabalho com as imagens] não se perca no mavioso das recordações” (LIMA, 1968, p. 298). Para exemplificar essa atuação contida da lembrança, Lima apresenta o trecho do poema da seção IV, intitulado *Discurso do Capibaribe*:

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro da sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele
(MELO NETO, 2020, p. 110).

Argumenta-se que, após a “apreensão do trajeto rio-homem-mar” (LIMA, 1968, p. 304) pelo trabalho visual com as palavras sobre a geografia do rio, João Cabral se apossa de todos os círculos – “a geografia visualizada do rio” e “o homem mergulhado em suas gengivas” (LIMA, 1968, p. 304) – para tratá-los na memória. Ao discorrer sobre esta, Lima justifica que o trato da memória sem intimidade lírica só foi possível por meio da abordagem de poucas imagens desenvolvidas com um grau máximo de concretude. Isso significa dizer que, aos olhos do citado autor, mesmo quando a recordação aparece, o grau de concretização das imagens não

permite uma manifestação subjetiva intimista, ocorrendo, antes, uma objetificação da memória pela comparação com coisas nada abstratas. Dessa forma, os traços de subjetividade não são excluídos, como sugere a adjetivação “antilírico”, conferida ao poeta. Todavia, trata-se de marcas subjetivas modificadas, pois acompanham o caráter de concretude da memória, através de uma escrita objetificante e concisa das imagens. Por sua vez, a memória, enquanto conservação e reconfiguração de experiências pretéritas, demonstra seu aspecto de subjetividade alterada.

Sem discordar quanto à realização da subjetividade proposta por Lima, mas buscando ir um pouco além, observa-se, nesse trecho de *O cão sem plumas*, um afunilamento da memória. O movimento inicia com a comparação da memória com um “cão vivo dentro da sala”, reduzindo-se até alcançar o interior da pele. Acontece, dessa forma, uma transgressão do fluxo do interno para o externo da recordação, revelando a objetificação da memória pelo cotejo entre ela e o animal, como também a execução do trabalho das reminiscências a partir da realidade concreta (do que se vê). Isso mostra que há uma realização da subjetividade pelo viés material, como aponta Costa Lima, e, além disso, que essa concretude chega à interiorização do homem (o que está por baixo da pele). Ou seja, é um movimento dialético: ao mesmo tempo que a memória passa a ser afetada por uma estética concreta, também se afeta pela atitude de recolhimento interior.

Antônio Carlos Secchin, no livro *Uma fala só lâmina* (2014), traz a memória para suas reflexões, bem como o diálogo com a subjetividade, desde a análise da primeira publicação de João Cabral de Melo Neto. Secchin justifica a forte ocorrência subjetiva, na forma de um eu lírico presente em 17 poemas, em razão de *Pedra do sono* ser uma obra de estreia do poeta, conferindo um caráter experimental ao livro. Ao contrário de Costa Lima, que mostra a ausência temática da memória nas primeiras obras, Secchin destaca o esquecimento e a lembrança como qualidades da memória através de relações simbólicas surrealistas das imagens e de associação de elementos, como a água e o ar, por exemplo, nos poemas “Dentro da perda da memória” e “Infância”.

A memória presente nesses primeiros poemas tem fator de preservação minimizado pela influência surrealista, principalmente pela característica da fluidez apresentada às imagens. Em toda a obra, o elemento da terra como signo do tangível é intercambiado por vocábulos como “noite”, “sono” e “sonho”, que se correlacionam com o ar e a água. Tal ligação insólita entre os termos oníricos (noite, sono e sonho) revela o modo com que o poeta trabalha os lados antagônicos da memória: a lembrança e o esquecimento. O mesmo ocorre no poema “Dentro da perda da memória”, nos versos “Minha memória cheia de palavras/ meus pensamentos

procurando fantasmas” (MELO NETO, 2020, p. 37), em que há uma memória abundosa, ou em “Infância”, quando a memória também se aproxima das características do “lado ímpar da memória”, revelando o esquecimento sobre as “perguntas que não se respondem” (MELO NETO, 2020, p. 38).

Sobre os mesmos versos da quarta seção de *O cão sem plumas*, Secchin acrescenta uma adjetivação pertinente à memória: “cumprindo o encontro entre o Capibaribe e o oceano, o poeta avalia, sobretudo eticamente, a dolorosa permanência do rio na memória coletiva” (SECCHIN, 2014, p. 85). Sem adentrar em detalhes sobre essa característica coletiva, Secchin, quanto à memória, apenas a insinua através da aparente igualdade de discursos sobre o sertão nordestino, mais especificamente, dos povos viventes à margem do rio Capibaribe, com o mesmo (dis)curso do rio, permanecendo este o mesmo ao encontrar-se com o mar. Dessa forma, a voz outrora individualizada do rio ressoa em outras pela coincidência dos enunciados sobre as agruras causadas pela seca.

Por outro lado, ao mesmo tempo que o rio implementa uma recordação com traços de coletividade por meio do conteúdo dos seus enunciados, também dispõe de um caráter catalisador da memória, “na medida em que as imagens que ele, rio, permitiu (cão, fruta, homem) são continuamente respostas em circulação nas quatro partes da obra. Memória, assim, que se faz ao fazer-se discurso, incitada pela engrenagem retórica da máquina do poema” (SECCHIN, 2014, p. 86). Secchin volta-se à centralidade da linguagem por ela mesma durante as análises dos poemas cabralinos e acrescenta um recurso estilístico caro aos poemas de Cabral: “a repercussão progressivamente interiorizada da imagem” (SECCHIN, 2014, p. 160).

A abrangência de outros discursos também é citada por Secchin em *O rio*. A voz poética, o rio-narrador, recorre à memória humana “pelo vínculo entre história natural e história econômica” (SECCHIN, 2014, p. 94): “[a] história é uma só/ que os rios sabem dizer:/ a história dos engenhos/ com seus fogos a morrer” (MELO NETO, 2020, p. 127). Tal rememoração personificada, sobre a qual argumenta Secchin, apresenta um viés mais amplo, ou seja, essa memória histórica torna-se símile de testemunho, pois os rios observam a história dos engenhos e acompanham a mudança para o processo de usinagem. Vale apontar que, ao diferenciar a escrita poética de Cabral daquela dos poetas modernos, Secchin (2014, p. 89) destaca o prosaico do poema-obra *O rio*, bem como o argumento de que a obra “[...] se deseja um texto à contracorrente tanto da intransitividade narcísica da mensagem lírica como da exacerbação metalinguística”. Assim, o pesquisador suprime a atuação da lembrança do sujeito lírico rio, recordando de sua trajetória enquanto retirante até o mar de Recife, como foi introduzido no início deste capítulo.

Ainda sobre a apresentação da memória sob a ótica de Secchin, ela é requerida como evocação de Recife pela atuação da lembrança em “Volta a Pernambuco” do livro *Paisagens com figuras*: “Contemplando a maré baixa/ nos mangues do Tijipió/ lembro a baía de Dublin/ que daqui já me lembrou” (MELO NETO, 2020, p. 164). Por meio da comparação de referências arquitetônicas e ambientais de Recife com Guadalajara, “a memória deixa de ser o depósito de evocações subjetivas para transformar-se em fonte de articulação entre referências externas desvinculadas espacial e temporalmente, mas atadas pela captura de seus traços comuns” (SECCHIN, 2014, p. 102). Neste exemplo, é possível verificar não apenas uma discriminação da subjetividade, como destaca o autor, mas um outro olhar subjetivo, pois, mesmo que a lembrança evocada se refira às alusões arquitetônicas, ou seja, ao concreto, não deixa de ser algo que advém de uma memória do sujeito poético. Trata-se da adaptação da subjetividade a partir da sua articulação a alusões concretas e não apenas aos sentimentos.

Sob a temática do diálogo entre o Nordeste e a Espanha, em *Quaderna*, Secchin destaca a memória a partir da relação com a imagem e com os poemas onde se encontra a abordagem do feminino. Nessa ocasião, recordar adquire um sentido de “promessa de resistência” (SECCHIN, 2014, p. 146), como se nota no poema “Estudos para uma bailadora andaluza”: “a imagem que a memória/ conservará em sua vista/ é a espiga, nua e espingarda,/ rompente e esbelta, em espiga” (MELO NETO, 2020, p. 228). Em *Serial*, Antônio Carlos Secchin menciona, pela primeira vez, a temática da memória através de uma instância interna do ser humano: a faculdade imaginativa. Introduzida por uma aparente dicotomia entre presença e ausência física, “a transposição do empiricamente captado para o imaginariamente reconstruído se faz através da anulação de oposição entre presença corpórea e presença-memória” (SECCHIN, 2014, p. 218). Isso significa que os estados interno e externo se tornam equivalentes pela “presença corpórea” de ambas as partes. Consequentemente, entende-se que a presença-memória, estado mais subjetivo, é incorporada à de caráter físico, reduzindo o distanciamento entre o que é baseado na experiência e o que é do campo fictício. Dessa forma, a construção ficcional na imaginação da memória é análoga à matéria subjetiva da experiência. Tal vínculo não apenas reduz a separação entre a experiência concreta e o fazer literário, como também permite a materialização do que é subjetivo e fabricado na imaginação, revelando que, em meio à concretude do material da lembrança nos versos, há uma substância subjetiva indissociável.

Em *Museu de tudo*, a memória é tida como uma componente do processo de composição do poema. Sobre o poema “O autógrafo”, Secchin ressalta três níveis de temporalidade: “a) o da escrita dos versos; b) o de sua transcrição; c) o do poema tornado autônomo do criador”

(SECCHIN, 2014, p. 286). Por fim, a última menção considerável sobre a rememoração nas análises de Secchin ocorre em *A escola das facas*. O crítico sublinha a carga memorialística presente na obra intrinsecamente relacionada ao traço de inovação na poesia cabralina: “o poeta incute no texto uma perspectiva até então praticamente inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico” (SECCHIN, 2014, p. 291).

Após a publicação de *Museu de tudo*, *A escola das facas* também pode ser caracterizada como um tipo de museu de Pernambuco. Todos os poemas transpassam múltiplos aspectos do solo pernambucano, “dele extraíndo a História e as histórias; aquela, em geral, ligada a personagens políticos (Abreu e Lima, frei Caneca), estas à inserção do poeta no espaço de suas origens, seja através de rememorações da infância, seja através de explorações genealógicas” (SECCHIN, 2014, p. 289). Antonio Carlos Secchin sobreleva a propriedade histórica de uma memória de Pernambuco por meio da inserção de personalidades públicas e familiares do poeta. Embora Secchin mencione o passado da infância, a presença dos parentes e a atuação explícita de um sujeito lírico, sua análise margeia a técnica da metalinguagem, característica da escrita cabralina.

A direção da apreciação crítica de Secchin, em relação ao livro *A escola das facas*, concentra-se na afirmativa: “o tratamento autobiográfico no livro acaba se traduzindo por uma biografia de linguagem” (SECCHIN, 2014, p. 292). Na defesa da produção de uma linguagem em que a “forma tematizada já é conteúdo” (SECCHIN, 2014, p. 313), Secchin conclui que tal discurso metapoético não representa uma “visão empobrecedoramente formalista da história” (SECCHIN, 2014, p. 313), já que se trata de uma demonstração das assimetrias, fendas e rupturas existentes na história que se escreve e se deixa ler a partir da relação entre forma e conteúdo. Porém parte das afirmações do teórico são fundamentadas em interpretações metafóricas, como se observa na análise do poema “Engenho Moreno”: “Essa casa que hospedou,/ quando veio, o Imperador,/ sem saber, com sua frieza/ disse nossa indiferença” (MELO NETO, 2020, p. 503).

Em *A metáfora crítica*, João Alexandre Barbosa prioriza o trabalho da metalinguagem nas obras do poeta, em defesa de uma estética comprometida com a presentificação da linguagem. Ao analisar *A educação pela pedra*, a manifestação nostálgica da lembrança, em “O sol em Pernambuco”, é sufocada por uma “visada antes crítica do que intimista ou lírica: envolvendo uma crítica de linguagem, na medida em que os termos utilizados sofrem uma incessante redefinição nas próprias articulações do texto” (BARBOSA, 1974, p. 150). Barbosa segue na afirmação de um projeto estético cabralino em que o fim e o meio se interligam na metalinguagem:

[...] quer abordando as suas experiências nordestinas, quer as espanholas, quer construindo objetos poéticos a partir de reflexões saturadas pelo cotidiano (e os melhores exemplos, para o último caso [*A educação pela pedra*], são os textos “Num Monumento à Aspirina” e “Para Mascar com *Chiclets*”), quer tematizando a própria Literatura e o livro, João Cabral não se desfaz, em nenhum momento, do processo de indagação ou código de que se utiliza, constituindo-se, em seus limites, uma experimentação de ordem metalinguística por onde a apreensão da realidade se concretiza sob o impulso da criação textual (BARBOSA, 1974, p. 151).

Talvez tal afirmativa tenha sido influenciada pela incessante construção de metapoemas de João Cabral de Melo Neto. Mesmo considerando essa busca obsessiva do autor pelo ofício da escrita poética, posteriormente, no breve texto crítico *João Cabral de Melo Neto* (2001), Barbosa defende camadas significativas que foram acrescentadas à obra cabralina, onde encontram-se a representação de uma subjetividade relacionada à história, que, por sua vez, traz uma “pausa no rigor e na complexidade com que [se] estabelecera[m] os parâmetros de sua poesia até então” (BARBOSA, 2001, p. 72). Essa atuação da subjetividade relaciona-se com o encontro da memória com a história, como ocorre em *A escola das facas*, devido à presença de muitos personagens históricos pernambucanos e à junção de uma memória da infância figurada. Sobre essa reminiscência que agrega, Secchin (2014) também ressalta a presença dos familiares, o que torna mais intensas as lembranças dos tempos da juventude e entrelaça espaços que carregam uma carga histórica com as vivências de criança.

É nesse último período de escrita mais madura do poeta que o tema da memória aparece com mais relevo na crítica de Barbosa, principalmente quando este discute *A escola das facas*, em que há uma dita “memória enxundiosa” (BARBOSA, 2001, p. 78), isto é, uma manifestação abundante da memória. João Alexandre Barbosa atenua a afirmação anterior sobre uma suposta “pausa no rigor” cabralino, ressaltando que a “constelação obsessiva” (BARBOSA, 2001, p. 78) do poeta, a seleção recorrente da cana e da lâmina, no caso de *A escola das facas*, dão continuidade às características do projeto estético de Cabral. Dessa forma, o crítico defende que a memória em *A escola das facas* tem uma atuação limitada, de certo modo, pelas imagens conceituais selecionadas do universo pernambucano.

Para exemplificar sobre essa copiosa manifestação da memória em *A escola das facas*, destacada pelo crítico, podemos comparar o modo como a memória se apresenta no poema “O profissional da memória”, de *Museu de tudo*, ao tratamento do tema em “Fotografia do Engenho Timbó”, de *A escola das facas*. O primeiro livro, desde o título até a estrutura e os assuntos dos poemas, remete a uma ideia de preservação contra a atuação do tempo, em razão do sentido que carrega a palavra “museu”, um local onde artefatos são conservados. Contudo, como João

Cabral sempre buscou provocar tensionamentos em sua própria escrita, forma de aprendizado constante diante da composição poética, no poema “O profissional da memória”, a atuação do esquecimento coloca a centralidade da preservação desse museu em estado de conflito:

Passeando presente dela
pelas ruas de Sevilha,
imaginou injetar-se
lembranças, como vacina,

para quando fosse dali
poder voltar a habitá-las,
uma e outras, e duplamente,
a mulher, ruas e praças.

Assim, foi entretecendo
entre ela, e Sevilha fios
de memória, para tê-las
num só e ambíguo tecido;

[...]

já não lembrava do que
se injetou em tal esquina,
que fonte o lembrava dela,
que gesto dela, qual rima.

A lembrança foi perdendo
a trama exata tecida
até um sépia diluído
de fotografia antiga.

Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera:
que hoje qualquer coisa de um
traz da outra sua atmosfera
(MELO NETO, 2020, p. 482-483).

Inicialmente, o sentido de ofício sobre a memória introduzido no título é intensificado pela descrição da técnica mnemônica, apoiada no campo da visão para alcançar a memorização das experiências sevilhanas por meio de lugares e pessoas. No entanto, ao final do poema, “a lembrança foi perdendo” a exatidão do tecido que foi fiado pelo profissional da memória. A fragilidade desta foi posta à prova, todavia esse recurso de confronto também já havia sido utilizado em outros momentos, como no poema “Dentro da perda da memória”, integrante do livro *Pedra do sono*, e em “Infância”, da mesma obra, cujos versos aqui se transcrevem: “Sobre o lado ímpar da memória/ o anjo da guarda esqueceu/ perguntas que não se respondem” (MELO NETO, 2020, p. 38). Esse tensionamento também se perpetua em composições posteriores à produção *A escola das facas*, como em *Crime na calle relator*, no poema “Menino de três engenhos”, a recordação é questionada já nos primeiros versos: “Lembro do Poço? Não me

lembro?/ Que lembro do primeiro Engenho?// Não vejo onde começariam/ a lembrança e as fotografias” (MELO NETO, 2020, p. 695).

Contudo, em *A escola das facas*, a memória toma proporções vitais, já que há uma considerável presença de um sujeito que rememora, e não apenas um modo de retratação da memória enquanto temática. No poema “Fotografia do Engenho Timbó”, o sentido da visão também é enfatizado pela fotografia: “Casas-grandes quase senzalas,/ como a desse Engenho Timbó,/ que tenho na minha parede/ (casa onde nasceu uma avó)” (MELO NETO, 2020, p. 505). Todavia, ao contrário da fluidez da lembrança presente nos outros poemas citados (“O profissional da memória”, “Dentro da perda da memória”, “Infância” e “Menino de três engenhos”), em “Fotografia do Engenho Timbó”, a memória não se reduz “até um sépia diluído/ de fotografia antiga” (MELO NETO, 2020, p. 483) ou, ainda, não há a diluição da lembrança a ponto de não se identificar o limite entre o objeto concreto e o passado abstrato (“Menino de três engenhos”). O espaço do engenho de cana-de-açúcar é figurado com nitidez na fotografia: “O tudo em volta é sempre a cana,/ que sufoca tudo, como a asma/ e só se abre em poucos terreiros,/ guardados a ponta de faca” (MELO NETO, 2020, p. 505).

A ruína no poema de *A escola das facas* não está vinculada à qualidade da memória e sim a um sistema econômico do século XIX: “a moita morta do engenho,/ de que só resta a ruína rasa” (MELO NETO, 2020, p. 505). A lembrança firme do eu lírico sobre a imagem que vê permite o questionamento que confronta tal símbolo de poder: “O que de Casa-grande havia/ nesse Timbó de um Souza-Leão?” (MELO NETO, 2020, p. 505). A resposta “um murcho, imperial, brasão”, situado “Entre urinóis, escarradeiras” (MELO NETO, 2020, p. 505), comprova a decadência do sistema de produção do patriarcado no século XIX. O sentido antagônico é enfatizado pelo contraste entre o “murcho” e o “imperial”, pois o primeiro está relacionado às finalidades dos objetos nos quais o brasão encontra-se: “urinóis” e “escarradeiras” (MELO NETO, 2020, p. 505). Sendo assim, mais do que uma continuidade e/ou recorrência do trato da memória, em *A escola das facas*, percebe-se a atuação rememorativa a partir de um sujeito que se coloca nos versos e passa a lembrar de modo preciso e nítido.

Marta Senna, em *Tempo e memória* (1980), aponta que a presença da memória se sucede, majoritariamente, devido à sua preservação, em resistência contra o tempo. Além disso, quanto à subjetividade, a autora ressalta que há um desvelar-se pela entrega de si através da seleção e combinação dos poemas, mesmo os que se apresentam pela forma metapoética. Isso ocorre quando a autora faz uma provocação ao analisar o poema “Para a feira do livro”, em *A educação pela pedra*, afirmando que “o poema em questão é já um esboço de entrega” (SENNA, 1980, p. 152), na medida em que, nos versos, o poeta “deixa-se ler onde queriam” (MELO NETO,

2020, p. 447). Dessa forma, mesmo nas composições em que o poeta discute uma teoria da poesia, os recorrentes temas relacionados a essa poesia crítica (os campos imagéticos do Nordeste e Sevilha) demonstram “índices do poeta sobre sua poesia, quer enquanto concepção, quer enquanto execução. [...] O escritor escreve sobre o que o interesse” (SENNA, 1980, p. 152).

De modo análogo, existem referências mais perceptíveis da memória em outros poemas de *A educação pela pedra*, como em “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, conforme ressalta Marta Senna (1980). Apesar de a autora identificá-los como metapoemas, é possível interpretar a presença da memória como certa fração subjetiva, apresentando uma qualidade de conservação contra a atuação do tempo. Essa preservação da recordação diante das ruínas do tempo pela objetivação de uma rememoração consciente: “Dispersas coisas se alinham na memória/ numa prateleira com o rótulo” (MELO NETO, 2020, p. 354). A autora articula que, nos poemas acima, “o poeta, como consciente de que precisa (e precisará) da lembrança para preservar cenas e imagens, organiza a memória como uma biblioteca, em *prateleiras com rótulos*” (SENNA, 1980, p. 167). À vista disso, é preciso relativizar afirmações da fortuna crítica cabralina que, generalizando sobre uma única forma para o projeto estético dos poemas de João Cabral, sobressaltam a metalinguagem como sendo a estrutura nuclear de toda a obra do poeta.

Marta Peixoto, na sua tese-livro *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto* (1983), adverte para uma nova perspectiva do “fazer poesia com coisas” (MELO NETO, 2020, p. 456). A autora não descaracteriza o modo como foi constituída a poética cabralina. Sem desconsiderar a relevância da metalinguagem, Marta Peixoto enfatiza o constante processo de transformação como uma das qualidades estruturantes desse fazer literário. Peixoto destaca que, nas obras *Museu de tudo* e *A escola das facas*, o autor constrói tensionamentos sobre traços bem conhecidos da sua obra, modificando-se “a poética cabralina não tanto por introduzir termos novos, mas por dispor em outras conjugações os que já existiam” (PEIXOTO, 1983, p. 201).

A presença da memória, no ponto de vista da autora, ganha proporções notáveis em *A escola das facas*, juntamente com a reformulação da subjetividade. A autora declara que “uma novidade notável em *Escola das facas*¹⁰ é o tom memorialístico: todos os poemas tematizam Pernambuco e vários deles evocam a infância na primeira pessoa” (PEIXOTO, 1983, p. 211-212). Em contraposição, para Secchin (2014), que também aponta o cunho memorialístico do

¹⁰ Na primeira edição de *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*, o nome da obra *A escola das facas* foi publicado erroneamente.

livro, a contemplação de novidades na obra não desfoca sua análise concentrada na técnica de metalinguagem de João Cabral. Já Marta Peixoto, ao examinar as transformações do fazer poético nessa última etapa da poesia cabralina, identifica que o autor passa a questionar as formas buscadas inicialmente na sua construção estética. A exemplo disso, em *Museu de tudo*, a autora argumenta que “o fazer racional se contesta tanto pela inacessibilidade de sua produção difícil quanto pela possível ilusão da lucidez extrema” (PEIXOTO, 1983, p. 207).

Em *A escola das facas*, é possível observar um tensionamento em torno de uma escrita consciente através da inserção da memória da infância. A relação da “voz narradora-objeto (e por implicação poeta-poesia e poesia-leitor) não mais se apresentam como guiadas pela razão. Originam-se, ao contrário, num contato infantil, pré-racional [...]. O que era aprendido e imitação consciente, faz-se contágio involuntário” (PEIXOTO, 1983, p. 213). Assim, a voz lírica que incide em *A escola das facas* é contagiada, de forma involuntária, pelas coisas, como a cana. Tal contágio reavalia a ideia de escrita lúcida do poeta pela delicada aproximação do universo da infância, que se caracteriza como espaço de instabilidade. A novidade nos versos acentua não apenas o tom memorialístico, mas também uma nova maneira de apresentar esse sujeito lírico, marcado pelo mundo externo, nesse caso, Pernambuco, “permeado de afetividade, tanto positiva quanto negativa” (PEIXOTO, 1983, p. 214).

É importante salientar que o poeta tem total controle de sua produção artística. João Cabral se apresenta, por diversas vezes, como um profissional que trabalha na escrita poética com os pés bem fincados no chão. Tanto Marta Peixoto quanto Marta de Senna, em análise das obras, respectivamente, *A escola das facas* e *Pedra do sono*, utilizam os termos “involuntário” (PEIXOTO, 1983, p. 213) e “inconsciente” (SENNA, 1980, p. 10) atribuídos ao trabalho do poeta. No entanto, entende-se que tal sentido instintivo é forjado como efeito da composição poética, isto é, não configura um ato de instinto automático do próprio processo de escrita com o estado do autor empírico. No livro de estreia, as imagens plásticas influenciadas pelo surrealismo passam a constituir certa representação do inconsciente, todavia, trata-se de imagens fabricadas poeticamente. Já em uma etapa mais madura, com o objetivo de tensionar ideias composicionais construídas durante sua trajetória, enquanto poeta crítico, João Cabral transforma, ou amplia, os significados da própria estrutura cabralina em *A escola das facas*, criando meio de instabilidades, mas, sobretudo, de modo controlado pela seleção e combinação do fazer literário.

O sentido de constante aprendizado impregnado à poética de João Cabral de Melo Neto é o traço que transforma todas suas estruturas consolidadas, sob uma composição de poesia crítica, nas primeiras obras publicadas, acrescentando-se, portanto, modificações à sua escrita.

É como se, a cada obra publicada a partir de *Museu de tudo*, o poeta passasse a olhar para sua criação e começasse a testar os limites das particularidades de seu projeto estético. Mediante essa poesia que se renova, ao analisar a si mesma, infere-se que a memória da infância, em *A escola das facas*, unida à inserção da primeira pessoa gramatical se apresentam como um método de reinvenção do fazer poético cabralino, possibilitando um olhar caracterizador para esse sujeito um tanto quanto guenzo, que se deixa ver e interage com essa transformação literária.

Apesar do ponto de vista diferente de Antonio Carlos Secchin e Marta Peixoto quanto à matéria de novidade em *A escola das facas*, suas ideias se complementam. Secchin atribui à constituição do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico, como caráter de principal novidade da obra, já Peixoto acentua a carga memorialística como inovação. Desse modo, subjetividade e memória se inter-relacionam: o ser histórico, enquanto sujeito no poema, é a própria figura do poeta em seus versos, unindo-se às lembranças desse eu, uma memória da infância que também se incumbe de carga subjetiva. A memória da infância unida à presentificação do sujeito lírico possibilita uma análise dos traços biográficos transformados em matéria de composição, caracterizando tanto o sujeito quanto sua poesia em transformação.

A memória, antes analisada como matéria de preservação contra o tempo, por vezes, titubeia na correspondência com o esquecimento e a objetificação, quando comparada a elementos arquitetônicos e a objetos externos aos sentimentos pessoais. Em *A escola das facas*, a partir da relação de composição de uma *persona* do poeta, é possível perceber evocações subjetivas que aproximam o eu poético de determinada figura do eu empírico.

Quanto a esse aspecto, em *A escola das facas*, a voz que se reporta ao passado da infância tem características mais subjetivas do que uma “interiorização física” (SECCHIN, 2014, p. 86) – como se sugere a respeito da obra *O cão sem plumas* – ou do que uma “memória humana” (SECCHIN, 2014, p. 94) ou, ainda, do que uma recordação com um pouco mais de subjetividade surrealista. De forma distinta, na obra em análise, a rememoração surge enquanto um local de preservação ou esquecimento de fatos passados, revelando a atuação de um sujeito lírico que é composto tanto pela ação da lembrança, como pelo convívio de traços subjetivos de um João Cabral de Melo Neto.

Essa relação de proximidade de sujeito empírico e lírico permite uma ampliação de análise sobre as características do eu poético figurado nos versos, para além da condensação metalinguística. Vale ressaltar que tais aproximações se dão dentro das estruturas do trabalho da arte. O fato de serem encontradas referências biográficas na caracterização do sujeito do

poema não exclui sua matéria enquanto objeto criado artisticamente. Porém, significa que, neste livro, o poeta constituiu uma visão de si mesmo na inserção de uma voz que rememora.

1.3. Um museu de Pernambuco

Pensando nas características do livro de 1980 e de como ele se diferencia das demais publicações do poeta, assim como faz Martins, o intuito desse estudo não é interpretar o sujeito lírico como voz fidedigna do eu empírico. Porém, pela intensidade com que a subjetividade se transforma em matéria para os versos de *A escola das facas*, faz-se necessário produzir assimilações entre o poeta e sua composição, relacionando esta com a biografia, mas sob a perspectiva de uma composição de transformação. Isso significa dizer que o traço de subjetividade nessa etapa da poética cabralina adquire mais aproximações com a vida do poeta, principalmente com a infância, com a finalidade de refazer, ou dar novos significados, aos estilos antilíricos e antissubjetivos consolidados em obras anteriores. Assim é que se pretende analisar as características que integram esse sujeito guenzo: a figura de um João Cabral fabricada por ele mesmo através de seu trabalho de arte.

A temática da memória da infância, a composição de um eu lírico que rememora esse tempo em uma quantidade significativa de poemas e a reconfiguração de uma subjetividade são aspectos que explicam como a obra selecionada diferencia-se das outras produções do poeta, atentando para a representação da memória da infância através da presença de um sujeito lírico que rememora como matéria de composição dos poemas. Igualmente, ao analisar *A escola das facas* em vez das obras mais populares, como *Morte e vida severina*, *O cão sem plumas* e *O rio*, corrobora-se uma ampliação de leituras e estudos sobre o poeta.

Outrossim, o tema centralizador de Pernambuco em *A escola das facas* insinua que “o núcleo do núcleo” (LIMA, 1968, p. 326) temático da poesia cabralina ainda tem algo para ensinar e fazer refletir sobre a escrita do poeta, como também acerca de uma ideia de homem pernambucano. Na apresentação do estado, cada poema trata de um conjunto de objetos, personagens históricos e biográficos, além de cenários geográficos que guardam especificidades da região, como se a obra fosse um museu de Pernambuco (cf. SECCHIN, 2014, p. 289). Há um manancial metafórico da cana e do canavial, retratando circunstâncias particulares do local no início do século XX. Em uma observação numericamente objetiva, dentre os 44 poemas da obra *A escola das facas*, 13 fazem referência direta aos espaços dos engenhos da cana-de-açúcar.

Além da ambientação canavieira, os personagens históricos ganham espaço na seleção do autor, que são, por sua vez, personalidades de vários campos do conhecimento, como escritores, pintores, ativistas, religiosos, diplomatas, linguistas, políticos, além de familiares e empregados que fizeram parte da infância do autor. Juntam-se a esta somatória os espaços geográficos comuns da região: o Sertão, a Maré da Jaqueira, a Maré do Capibaribe, distritos e cidades (Pajeú, Recife, Olinda, Barra do Sirinhaém, Cariri, Jaqueira, Gararapes, Muribeca, entre outros).

Destacando o caráter histórico, o poeta seleciona, em seu livro-museu, personalidades que, de alguma forma, passaram pela história pernambucana. Essa representação está, por exemplo, nos seguintes poemas: “*A pedra do reino*”, dedicado a Ariano Suassuna, escritor e dramaturgo; “*Antônio de Moraes da Silva*”, lexicólogo brasileiro, autor do *Dicionário Moraes*; “*Descrição de Pernambuco como um trampolim*”, em homenagem a Frei Caneca (Joaquim da Silva Rabelo) – um religioso e político conhecido pela participação ativa na Revolução Pernambucana de 1817 –; “*Imitação de Cícero Dias*”, pintor modernista e diplomata; “*A Carlos Pena Filho*”, advogado, jornalista e vultoso poeta; “*Abreu e Lima*”, isto é, José Inácio de Abreu e Lima, conhecido como Capitão Abreu e Lima, general de Simón Bolívar, líder venezuelano agente na libertação da América hispânica; “*Na morte de Joaquim Cardozo*” e “*Joaquim Cardozo na Europa*”, poemas dedicados a Joaquim Maria Moreira Cardozo, engenheiro, poeta e crítico de arte, responsável pelos projetos estruturais mais ousados de Oscar Niemeyer; “*Vicente Yáñez Pinzón*”, navegador e explorador espanhol, considerado o primeiro a chegar no litoral pernambucano na data de 26/01/1500; e, por fim, “*Um poeta Pernambucano*”, que menciona Natividade Saldanha, poeta e ativista contrário à constituição de Dom Pedro I.

Em toda a obra poética de João Cabral de Melo Neto, podemos observar as influências das experiências da infância e juventude do autor. O poeta nasceu e viveu na cidade de Recife e arredores, nos engenhos da família, até os vinte anos de idade. De forma indireta e antissubjetiva, suas vivências da meninice participaram da composição poética. Em muitos poemas, ao longo das publicações, é possível perceber a forte influência do cenário pernambucano em descrições e seleções temáticas, desde as pessoas e seus contextos até as regiões do sertão, agreste, Zona da Mata e o espaço metropolitano de Recife. Marta Senna (1980) defende que essa seleção, predominantemente destinada a Pernambuco, revela, desde já, certa subjetividade do autor, marcando sua obra com traços biográficos.

Em entrevista, o autor revela que, mesmo em *Psicologia da composição*, uma obra desmistificadora do próprio conceito de poesia, ou seja, focada na crítica do gênero poético, Pernambuco já aparece. Acrescenta, ainda, que conheceu o estado nordestino fora do Brasil, já

que, durante a maior parte de sua vida, esteve no estrangeiro. Em Pernambuco, viveu apenas até os 20 anos de idade, quando se mudou para o Rio de Janeiro e nunca mais residiu na sua cidade natal. Dessa forma, o período de sua infância se tornou uma ferramenta importante na colaboração da organização e pesquisa de sua escrita, principalmente devido à exploração recorrente de assuntos vinculados a Pernambuco. Logo, o trabalho da memória da infância do poeta imbuí-se das novas experiências em outras realidades, colaborando para uma representação do estado a partir da junção entre passado e presente. Ao falar sobre o Nordeste e sua relevância para a pena poética, João Cabral argumenta:

Há dois Nordeste: o do litoral, onde havia mata e hoje há cana, e o do Sertão. Fui criado em engenho de açúcar. A grande maioria dos meus poemas trata de temas da Zona da Mata. Há poucos poemas sobre o Sertão. Entretanto, a minha forma é mais sertaneja. Não sei por que escrevo árido, se é influência da aridez do Nordeste. Mas, veja que Castro Alves, José Lins do Rego e Gilberto Freyre são do Nordeste e não são áridos. Ao contrário de Graciliano Ramos, que é árido também. Agora, é claro que recebi influências culturais. Não posso falar sobre temas dos pampas, que não vivi. Seria falso. Mas eu não sei por que é assim (MELO NETO, 1986, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 64)¹¹.

Na concepção do autor, as suas vivências se transformaram em matéria para a composição de seu objeto. Com exceção de alguns poemas da obra *Primeiros poemas* (1937-1940), toda a poesia de João Cabral foi produzida no exterior. Para o poeta, as experiências da infância implicariam, então, relativa garantia de que sua escrita não foi edificada em bases falsificadas, já que, em toda sua poesia, percebem-se as marcas pernambucanas reverberadas dos tempos de criança. Falar em falsificação em um gênero literário, que não tem compromisso com transmissão de informação ou comunicar fatos fidedignos, é desconsiderar o caráter fictício e de abstração inerente à expressão da arte. Porém, o discurso de João Cabral – isto é, o fato de sua escrita ser alicerçada na realidade vivenciada em Pernambuco – dá margens para interpretar um fio condutor que liga seu fazer poético às experiências de vida.

Ao examinar apenas o instrumento de composição, isto é, a escolha efetuada segundo critérios bem definidos, “dar a ver” (MELO NETO, 2020, p. 539) Pernambuco, não seria suficiente para defender uma presença de subjetividade na obra do poeta. Diante disso, *A escola das facas* também alcança destaque pela emergência subjetiva que se alonga da temática para a forma, ou seja, pela inserção de um sujeito poético que rememora uma infância pernambucana. Através da relação de informações sobre a biografia do autor, bem como das entrevistas,

¹¹ Entrevista à revista *Pau Brasil*, nº 15, nov./dez. 1986.

também é possível verificar ligações irrefutáveis entre os contextos dos poemas da obra e os relatos da vida de João Cabral de Melo Neto.

Antes de *A escola das facas*, um eu lírico que se lembra da infância aparece explicitamente em apenas dois poemas. Sobre forte influência de Carlos Drummond de Andrade, a primeira manifestação dessa voz poética relacionada a tal passado ocorre na obra *Pedra do sono* (1941), no poema “Infância”:

Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.

Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?

Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis (MELO NETO, 2020, p. 38).

Conforme a fortuna crítica de João Cabral, em *Pedra do sono*, “o antilirismo ainda não dava tanto as caras. Vingava um particular caráter surrealista no trato com as imagens e no modo de arranjar o poema” (PESSANHA, 2022, s/p.), o que justifica a presença de subjetividade. “Infância” é um dos poucos poemas que apresentam a relação nítida entre a marcação de um eu poético (pelo pronome possessivo “meus”) e o tema da memória da infância, evocada pelo título e por índices do universo infantil, como “anjo da guarda”, “dez anos” e “carrosséis”. A rememoração também se manifesta pela marcação do tempo pretérito, através da desinência verbal, como se verifica em “esqueceu” e “rodaram”. A escolha do tempo verbal no pretérito perfeito é paradoxal, visto que os “intermináveis carrosséis” intensificam a possibilidade de apontar para um fato passado que se prolonga até o presente. Por outro lado, essa lembrança duradoura tem, no esquecimento, parte de sua essência, devido ao “lado ímpar da memória”, sobre o qual “o anjo da guarda esqueceu/ perguntas que não se respondem” (MELO NETO, 2020, p. 38). Mesmo diante de uma voz poética, há um distanciamento dessa subjetividade através da ação designada pelo verbo “rodaram”, que está atribuída ao sujeito “dez anos indiferentes” (MELO NETO, 2020, p. 38), tanto pela adjetivação “indiferentes”, quanto pela referência aos “dez anos” no lugar da pessoa lírica do poema.

Outra forma de camuflar a marcação subjetiva nos poemas em geral, e neste caso, quando se manifesta a memória da infância, ocorre quando a voz poética menciona uma personagem do passado, como na composição “A Newton Cardoso”:

Eu vi a bola
de futebol
correr no campo.
Que era ela?

Bola de tênis
alegre e viva?
Estenodatilógrafa
risonha e loura?

Depois saías
no seu calçado
como lembrança
que se persegue.

Depois saltavas
para alcançá-la
como a uma fruta
alta num galho.

Eu me orgulhava
de ser teu amigo
como em menino

tanto invejei
tuas mãos lavadas,
como ainda hoje
teu natural
em amar o sol
(MELO NETO, 2020, p. 75-76).

As recordações do tempo de futebol são direcionadas à descrição do companheiro de time do sujeito poético. No poema integrante de *O engenheiro* (1945), segunda publicação em vida do poeta, a subjetividade ainda está presente na primeira pessoa gramatical, acionada no primeiro verso (“Eu vi a bola”) (MELO NETO, 2020, p. 75). Mais uma vez, o passado destaca-se pela conjugação dos verbos no pretérito perfeito, como se observa em “vi” e “invejei”, e no pretérito imperfeito (“era”, “saías”, “saltavas” e “orgulhava”). Além da flexão verbal no passado, o verso “como em menino” (MELO NETO, 2020, p. 76) revela a época específica vinculada ao colega da qual o sujeito se lembra. A conjunção comparativa “como”, utilizada para introduzir a comparação com os tempos de menino, também é recuperada quando o sujeito poético inveja as “mãos lavadas” de Newton Cardoso (pessoa a quem se dedica o poema pelo título), no momento presente da enunciação (“como ainda hoje”); o eu do poema inveja “teu natural/ em amar o sol” (MELO NETO, 2020, p. 76). Vale notar que o poema não é apenas sobre Newton Cardoso, mas é direcionado a ele. A partir da terceira estrofe, há um endereçamento à segunda pessoa, ao próprio amigo.

Em “Infância” e “A Newton Cardoso”, o grau de representação subjetiva é mais acentuado, quando comparadas às demais obras do poeta, como em *Psicologia da composição*, *Uma faca só lâmina*, *Serial* e *A educação pela pedra*, em razão da busca intensificada pelas qualidades antilírica e antissubjetiva desses trabalhos. Todavia, no Tríptico do rio, a marca subjetiva é compreendida como um gesto, pois esta é escondida no narrador onisciente, na personificação de elementos da natureza ou na criação de Severino como personalidade genérica. Tal estratégia de esconder a marca subjetiva da pessoa narrada ou que narra na ambientação e nas circunstâncias tipicamente nordestinas revela uma atuação mais velada das similitudes desses ambientes e situações com a infância do poeta. Dessa maneira, as proximidades biográficas do poeta, nas primeiras obras, apenas insinuam um traço subjetivo, mas que se sobressaem, de modo geral, na forma com que são combinadas à composição poética (pesquisa, escrita, reescrita e estruturação da forma). Logo, as referências subjetivas são um aspecto ínfimo quando comparado à constituição dos poemas pelo viés antilírico e antissubjetivo, buscando uma poesia crítica.

Ainda assim, os poemas “Infância” e “A Newton Cardoso”, por serem exemplos pontuais da subjetividade de um eu poético que se lembra de algo da infância, diferenciam-se das produções “Menino de engenho”, “Horácio”, “Tio e sobrinho”, “Autobiografia de um só dia”, “Descoberta da literatura” e “A imaginação do pouco”, publicados em *A escola das facas*, devido ao relevo dado à memória da infância no conjunto da obra que se apresenta como um museu de Pernambuco e à inserção da primeira pessoa gramatical em quase todos os poemas. Além disso, no conjunto dos textos selecionados, a infância é o espaço-tempo que coloca a memória como matéria-prima do efeito de lembrar.

De acordo com Aulus Mandagará Martins, *A escola das facas*, produzida quando João Cabral já era homem e poeta maduro, apresentaria um problema no que diz respeito à consideração da continuidade do traço antilírico comumente associado à poesia do autor. Trata-se de um livro em que, nas palavras de Martins (2018, p. 476), “o uso da primeira pessoa do discurso [...] se torna mais explícito e se adensa”, abrindo espaço para a presença de uma memória, de um “sujeito que rememora”.

SEGUNDO CAPÍTULO

*Literatura é o fragmento dos fragmentos;
do que aconteceu e foi dito escreveu-se o mínimo,
e restou o mínimo do que se escreveu.*
Goethe

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) é conhecido como poeta antilírico e antissubjetivo. Segundo um expressivo grupo de críticos sobre a poesia cabralina, o antilirismo e o antissubjetivismo são traços elementares que concebem o projeto estético de João Cabral. Haroldo de Campos, em *Metalinguagem & outras metas*, ressaltou que nos primeiros poemas de *Pedra do Sono* (1941) até a obra *Psicologia da Composição* (1947), destaca-se “uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista” (CAMPOS, 2006, p. 80). Ao analisar o percurso da estrutura dos versos até *A educação pela Pedra* (1965), Augusto de Campos, em *Poesia, antipoesia e antropofagia*, destaca a criação de poemas-críticos de João Cabral: “uma antipoesia, ou uma poesia que se contrapõe ao que passou a ser o conceito popular e também literário de poesia” (CAMPOS, 1978, p. 54), ou seja, a constituição de uma crítica sobre o próprio fazer poético, compondo a forma e o conteúdo dos versos.

Os elementos metalinguísticos tomaram grande destaque nas reflexões produzidas sobre a tradição da lírica, ganhando matéria no conteúdo dos poemas. Principalmente nas primeiras publicações, houve uma valorização da racionalidade e da objetividade, contrapondo ao transcendental e à subjetividade, o que pode ter influenciado na recepção da fortuna crítica. Por consequência, na constituição dessa poesia crítica, o poeta declarou oposição à expressão de um eu lírico que se relaciona diretamente ao eu empírico, e, por vezes, da própria presença desse sujeito poético nos versos. Essas características foram delineadas na primeira metade das obras cabralinas, influenciando as demais formas e elementos composicionais incorporados nos poemas, como a aparição da memória.

A memória é uma grande aliada do poeta pernambucano, ela está presente nos versos cabralinos desde os primeiros poemas publicados. Segundo Marta de Senna (1980, p. 8), inicialmente, a memória em João Cabral de Melo Neto foi apresentada “como meio de preservar o passado”. Em *Pedra do sono*, a memória toma um sentido de armazenamento, mas, sobretudo, por causa das influências surrealistas desses primeiros poemas, essa memória adquire caráter fluido, demonstrando-se ora nítida e controlada, ora perdida e involuntária. Quando se demonstra lúcida, suas estruturas apresentam qualidades de “depósito” (SENNA, 1980, p. 9), que o poeta revisita para selecionar e orquestrar seu discurso poético. Quanto se mostra “não

uniforme, e dinâmica” (SENNA, 1980, p. 12), relaciona-se à antítese semântica do esquecimento, “na busca de representar a estrutura do mundo interior” (SENNA, 1980, p. 12).

Em consonância a essas impressões de Senna, Benedito Nunes (1974, p. 36) completa que, na obra de abertura de João Cabral, a composição poética revela uma memória involuntária, apresentando-se “numa espécie de palco móvel, de espaço aberto e ilimitado, entre a percepção sensível e as lembranças, entre o olho que vê e a memória que evoca, nem o passado se distingue do presente nem o interior do exterior”.

A fluidez da memória dilui-se nas obras seguintes, demonstrando-se com menos intensidade, mas ainda dialogando com a contradição do esquecimento. Em *O engenheiro* (1945), o poeta começa a se distanciar “do estado de sono para o estado de vigília, do mundo onírico para o mundo perceptivo” (NUNES, 1974, p. 38). Nesta segunda obra, o poeta faz uma projeção de suas próximas composições, partindo da metáfora de poema-construção, introduzida na epígrafe “machine à emouvoir”, referenciando o arquiteto Le Corbusier, que “indica-nos que o autor já atribui a esse fazer poético a natureza de um ato de construção” (NUNES, 1974, p. 41). O caráter laborativo dá origem a uma etapa do projeto estético cabralino condicionado à analogia da construção, em substituição de um conceito de expressão subjetiva.

Esse ideal construtivo consolida-se em *Psicologia da composição*, na qual o poeta projetou a crítica de sua própria composição, formando uma “poesia de protesto ético e poético, começando por desmistificar o próprio conceito de poesia” (CAMPOS, 1978, p. 54). Na busca por essa estrutura de poesia crítica, a temática da memória passou por um processo de depuração de todo sentimentalismo e expressão do eu, aproximando do caráter antissubjetivo e antilírico. A memória perde a fluidez e involuntariedade, da primeira aparição em *Pedra do sono*, e ganha cada vez mais racionalidade e consciência crítica. Ainda segundo Nunes (1974, p. 52), em “Fábula de Anfion”, a experiência de depuração é “o papel presentificante da atenção, sobreleva ao evocativo da memória. O foco atencional, que dirige e centraliza o processo poético, retira da lembrança a remissão ao passado, para conservá-la apenas em seu valor de imagem”.

A memória da infância obtém espaço mais significativo pela primeira vez nas obras seguintes, *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1953), quando o rio Capibaribe, rio da infância do poeta, é construído pela metáfora do tempo, sobressaltando a vivacidade da memória: “Aquele rio/ está na memória/ como um cão vivo/ dentro de uma sala” (MELO NETO, 2020, p. 110). A voz poética em *O cão sem plumas* apresenta as características do rio que está vivo na memória. Posteriormente, esse mesmo rio ganha vida e se transforma na voz narrativa da obra *O rio*, “carregado de recordações infantis, de imagens obsessivas que boiavam naquele outro rio

anterior, o rio do inconsciente, da memória e do sonho que nenhum esforço de objetividade consciente conseguira estancar” (ESCOREL, 1973, p. 48).

Nessa personificação do rio, há uma tensão dialética entre subjetividade e objetividade, provocada pelo surgimento de uma memória viva e pela busca do símbolo da pedra, visando a solidez e a objetividade de um passado que é narrado pelo rio. Nos termos de Lauro Escorel (1973, p. 55), a partir de uma interpretação psicológica das metáforas construídas nas obras, o “modelo ideal a Pedra ou o Cristal, significa para Cabral de Melo dar forma, equilíbrio à própria consciência”.

Nas obras *Paisagens com figuras* (1955) e *Uma faca só lâmina* (1955), há uma busca pelo sentido de visualização, destaca-se um retorno da presença da memória, como em *Pedra do sono*, aliada na luta contra o tempo e na preservação do passado. Em *Paisagens com figuras*, “cujo título assume – ou traduz – um compromisso com o visual, não é de estranhar que a memória funciona duplamente: como meio de trazer o passado para o presente, e como lente de aproximação, reduzindo distâncias” (SENNA, 1980, p. 87). Segundo Senna, em *Uma faca só lâmina*, a questão visual permanece, mas com a tentativa de ignorar a passagem do tempo. No livro *Quaderna* (1959), a metáfora do “tempo liquefeito” (SENNA, 1980, p. 86) também designa uma função importante da memória: “como meio de trazer o passado para o presente”, atuando também “como lente de aproximação, reduzindo distâncias” (SENNA, 1980, p. 87).

Ainda conforme Marta de Senna, ao analisar a obra *Dois Parlamentos* (1960) pelas temáticas do tempo e da memória, a presença incisiva da morte apresenta uma desidratação da substância do tempo: “é a morte absoluta, o fim absoluto do tempo, uma vez que a aridez dos cemitérios, antes ossários, nega a seus cadáveres até a possibilidade de participar do ciclo vital, na transformação dos resíduos orgânicos em nova vida” (SENNA, 1980, p. 133). Isso justifica a participação apagada da memória já que a presença da morte reduz parte da essência do tempo, neste caso, a força da memória. Em *Serial* (1961), mais uma vez a demanda pela impessoalidade sobressalta na composição poética cabralina. A memória é associada ao ato de lembrar, com o objetivo de preservar as imagens do passado. No poema “Escritos com o corpo”, a autora observa a objetificação a memória pelo desdobramento metafórico “como se estivesse/ num tipo externo de memória” (MELO NETO, 2020, p. 305) pela comparação com um objeto “como bolsa” rente ao corpo:

[...]

Numa memória para o corpo
externa ao corpo, como bolsa,
Que como bolsa, a certos gestos,

o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo
e não da que de dentro aflora;
E que, feita que é para o corpo,
carrega presenças corpóreas.

[...]
(MELO NETO, 2020, p. 305).

O crítico literário João Alexandre Barbosa (2001), ao analisar a obra *A educação pela pedra* (1965), acrescenta um elemento como característica mais profunda da obra, a saber,

[...] o modo pelo qual, de cada texto, o poeta extrai uma maneira de ler dois níveis da realidade – o seu próprio enquanto ser social e o da própria linguagem enquanto definição daquele ser. Daí o poema-título, “A educação pela pedra”, ser tão revelador: ele explicita a preocupação com um processo de aprendizagem e, ao mesmo tempo, serve ao poeta de parâmetro ao próprio fazer poético (BARBOSA, 2001, p. 68).

É possível verificar a relação da memória com a metáfora da pedra, desde as primeiras publicações de João Cabral, até a obra *A educação pela pedra*, onde o poeta destaca o modo com que tal designação do objeto (pedra) participa no processo de aprendizagem e na criação de um parâmetro para a composição poética cabralina, bem como de sua maneira de ler a realidade e de transfigurá-la na linguagem poética. A partir deste breve panorama sobre a presença da memória nos poemas, também se verifica que os traços antilíricos e antissubjetivos são perseguidos pelo poeta, tanto nas obras em que a memória toma características objetivas, quanto nas obras em que a memória tensiona os limites entre subjetividade e objetividade.

Todavia, mesmo se autodeclarando como um poeta antilírico e antissubjetivo em várias ocasiões, João Cabral elabora certa emergência por uma subjetividade na composição do sujeito lírico que se manifesta pelo manuseio da temática da memória da infância na obra *A escola das facas* (1980). Esse aspecto inovador é acumulado à estética cabralina causando um movimento circular, como argumenta Luiz Costa Lima (1968, p. 328): “a variante do novo, a nova carga de neve com que se avoluma a bola que rola”, comparando a transformação da poética de João Cabral com a formação de uma bola de neve que, mantendo seu núcleo, avoluma com o acréscimo de camadas em sua extremidade. Assim, “sua matéria irreduzível, matéria pernambucana” (LIMA, 1968, p. 377) é preservada como o “caroço subjacente a qualquer tematização” (LIMA, 1968, p. 377), desenvolvendo-se por meio de novos elementos sem perder seu núcleo característico. Essas novidades podem ser observadas, por exemplo, a partir da ótica memorialística no livro *Museu de tudo*, anterior à obra a ser analisada.

De acordo com Antonio Carlos Secchin (2014, p. 267), *Museu de tudo* “[...] é a obra que referencia e reverencia a própria arte. [...] Por isso, se quisermos distribuir tematicamente as peças desse museu, não há dúvida de que o agrupamento mais numeroso será o que engloba o binômio ‘criador/criação’”. O aspecto memorial inculcado na palavra “museu”, que intitula o livro, está relacionado tanto aos artistas homenageados quanto à própria coleção da arte de João Cabral. O apreço à forma das estrofes em quadras e das rimas toantes revela-se na predominância dessa técnica em toda a obra. Os artistas aludidos fizeram parte das leituras de João Cabral sobre o universo da arte. O todo da obra alude a um livro-instituto que abriga os “objetos” de valor do poeta. Logo, explica-se a locução “o poeta no espelho”, que Secchin utiliza para sintetizar o teor do livro:

Todos os artistas homenageados possuem ao menos um traço em comum com a concepção (e prática) do autor. Em “Para Selden Rodman, antologista”, o poeta confessa: “Há um contar de si no escolher” (p. 380) – discurso do outro como disfarce de discurso no espelho. O olhar antologista se traduz no exercício de uma identidade, no espaço de uma ressonância, na “luva sócia” de que fala o mesmo poema (SECCHIN, 2014, p. 268).

De acordo com Secchin, desde a obra *O engenheiro*, uma das tônicas de João Cabral é revelada pelo foco em escritores e artistas plásticos. Ao trazer os discursos e características desses artistas para o corpo dos poemas, João Cabral esconde seu próprio discurso, refletindo a si mesmo na criação de uma antologia a partir da seleção das referências a autores, pintores, escultores e arquitetos.

Tal representação introdutória, e ainda tímido, ganha relevo na publicação seguinte. Em *A escola das facas*, a ideia de museu ganha um qualificador: o museu de Pernambuco. Os poemas que apresentam os espaços pernambucanos contêm uma relação estreita entre a História e a história. A primeira faz menção aos personagens políticos e célebres do passado, enquanto a segunda à própria “inserção do poeta no espaço de suas origens, seja através de memórias da infância, seja através de explorações genealógicas” (SECCHIN, 2014, p. 289). De acordo com informações concedidas por João Cabral em entrevista, a citação do verso “rooted in one dear, perpetual place”¹², (“Enraizados num lugar querido e eterno”), de W. B. Yeats, que compõe a epígrafe do livro, revela que esse lugar “querido e eterno” é Pernambuco (MELO NETO, 2020, p. 860). Além dessa referência inicial, a dedicatória, “A meus irmãos”, e o texto de entrada, “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, anunciam o vínculo das Histórias

¹² O verso pertence ao poema “A Prayer for My Daughter” (“Uma oração para minha filha”), do livro *Michael Robartes and the Dancer* (*Michael Robartes e a dançarina*).

de Pernambuco com as histórias de um “incurável pernambucano” (MELO NETO, 2020, p. 499).

Em *A escola das facas*, são acrescentados aspectos de renovação na poesia cabralina: “pela primeira vez de forma sistemática, o ‘eu’ se confere um lugar explícito no corpo do poema” (SECCHIN, 2014, p. 291). Secchin destaca a emergência de um “eu” na poesia de João Cabral, que se apresenta ora na primeira pessoa do singular, ora escondido na terceira pessoa do singular. De todo modo, “João Cabral passa a expor o personagem de si mesmo imerso na matéria que conta” (SECCHIN, 2014, p. 291). Essa matéria tem um cenário específico: Pernambuco; e o seu conteúdo deságua na memória da infância.

Em consonância com a perspectiva de analisar a fissura subjetiva do poeta na referida obra, Marta Peixoto apresenta um posicionamento distinto do lugar-comum da crítica cabralina. A autora reafirma a contrariedade do poeta em relação à subjetividade tradicionalmente empregada na poesia lírica, mas aponta para uma presença de subjetividade remodelada no projeto estético cabralino. A questão central para a poesia lírica, a centralidade do “eu”, ou seja, a subjetividade, passa a ser revista em João Cabral. Peixoto (1983, p. 12) constata “as relações entre um eu que se retrai e o mundo por ele observado, divulgando assim uma subjetividade que se revela mesmo ao parecer estar ausente”.

2.1. O trabalho do sujeito rememorador através da reconstrução do passado

A memória é composta por imagens do passado que são constantemente evocadas pelos sujeitos. Quando o presente aciona à lembrança o resgate das figuras do passado, essa figuração tem natureza de nova criação: ao passo que a lembrança gera, para o presente, uma imagem da memória, ela passa por um processo de recriação. Essas imagens recriadas no tempo presente da lembrança outrora internalizadas na memória, mas foram fragmentadas pelo tempo. Todavia, são elas que fazem a mediação entre o mundo externo e o mundo interno dos sujeitos. De acordo com Alfredo Bosi (1977, p. 13), “a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e sua existência em nós”. Logo, a imagem medeia o real externo e a abstração interna desse universo do pensamento dos sujeitos.

A imagem enquanto matéria da memória é uma percepção compartilhada na escrita e no discurso de João Cabral de Melo Neto, principalmente quando se refere à infância, época mais longínqua do presente da enunciação das entrevistas: “tenho outra lembrança, mas chega um ponto que você não sabe se de fato lembra daquilo ou se é através de uma fotografia que a imagem torna-se memória” (MELO NETO, 1980, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 47). Na

transformação dessas imagens da lembrança em matéria poética, a fotografia impulsiona o ato de lembrar no poema “Fotografia do Engenho Timbó”, publicado em *A escola das facas*:

Casas-grandes quase senzalas,
como a desse Engenho Timbó,
que tenho na minha parede
(casa onde nasceu uma avó).

O tudo em volta é sempre a cana,
que sufoca tudo, como a asma
e só se abre em poucos terreiros,
guardados a ponta de faca.

[...]
(MELO NETO, 2020, p. 505).

Nesses primeiros versos, percebe-se o desencadeamento descritivo da imagem capturada do engenho no passado. O eu lírico observa o material fotográfico na parede e passa a ressignificar a apreensão pretérita através de reflexões do presente. Descrevendo inicialmente o que se vê na foto, acrescentando comparações com outros locais ausentes da imagem, “A casa-grande é menos grande/ do que a estrebaria e a senzala” (MELO NETO, 2020, p. 505), até alcançar o interior da casa, “Entre urinóis, escarradeiras,/ um murcho, imperial, brasão (MELO NETO, 2020, p. 505), unindo a perspectiva crítica do presente com a recriação da substância do passado que ultrapassa a imagem como simulacro do retrato.

Delimitando o pensamento pela significação da lembrança, Ecléa Bosi (1994) explora a interseccionalidade entre a memória e o sujeito idoso. Por meio de análises das narrativas de um grupo específico de idosos, Bosi correlaciona a memória, os quadros sociais e a função social desses sujeitos afastados das atividades laborativas. A designação rememorativa de experiências desses sujeitos tem por objetivo a continuação das experiências para futuras gerações. Essa compreensão da função social do idoso, pela teoria benjaminiana do narrador (BENJAMIN, 1994), tem origem em uma sociedade anterior à industrialização e à reprodutibilidade técnica.

Esse trabalho da memória designado aos idosos está vinculado à função que lhes cabe na sociedade. Não significa dizer que ao jovem e ao adulto não cabe o ato da lembrança. Pelo contrário, todo ser humano, independentemente da idade, é um ser histórico e se constitui através da memória. No entanto, o “adulto ativo”, isto é, o adulto que está envolvido no trabalho, encontra-se “entretido nas tarefas do presente” e, por consequência, “não se ocupa longamente com o passado; [...] quando o faz, [...] a memória é fuga, arte, lazer, contemplação” (BOSI, 1994, p. 60). Quanto ao idoso e ao adulto aposentado, “ao lembrar o passado ele não está

descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sono: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da vida” (BOSI, 1994, p. 60). Dessa forma, Ecléa Bosi atribui uma essência laborativa à memória, tanto pela propagação de experiências quanto, e sobretudo, pelo ofício de recriação das lembranças.

A memória é tida por trabalho pela operação de recriação do passado, contrapondo-se à ideia de preservação integral do passado na memória (BERGSON, 1999), já que não há como revivenciar o passado tal qual aconteceu (BOSI, 1994). Por isso, as lembranças medeiam o passado fragmentado na memória a partir da evocação do presente, com a reconstrução das imagens registradas do passado. Essa situação atual que demanda a mediação da lembrança é designada como percepção por Henri Bergson. Apesar da grande contribuição do filósofo para a separação dos saberes teológicos e filosóficos sobre o tempo, Ecléa Bosi relativiza pontos-chave da sua teoria sobre a conservação do passado. O problema da passagem de tempo é encontrado na definição de percepção como um ato do presente. Uma vez que o “ato de percepção é um novo ato” (BOSI, 1994, p. 43), pressupõe-se que antes desse ‘novo’ ato ocorreram outros, o que demonstra a separação entre passado e presente. Esse entendimento rompe com a teoria de Bergson sobre uma continuidade do tempo e, com isso, sobre a conservação plena do passado.

Ao revisitar a teoria de Bergson com as lentes do sociólogo Maurice Halbwachs (1925), Ecléa Bosi sobressalta a relevância sociológica para a compreensão da formação da memória. Ao relativizar o princípio da conservação do passado na sua plenitude e autonomia, corrobora-se a “iniciativa que a vida atual do sujeito toma ao desencadear o curso da memória” (BOSI, 1994, p. 54). Os quadros sociais são os gatilhos do presente atuando na lembrança. Isso significa que a situação social do presente - os grupos sociais no qual o sujeito participa e interage - são pontos de referência para as lembranças. No entanto, em *Os quadros sociais e a memória* (1925), Halbwachs ainda acrescenta que os quadros sociais vão além das referências sociais da situação do presente, alcançando a própria condição da vida em sociedade, fundando-se na totalidade da experiência humana: a linguagem, o tempo e o espaço. Halbwachs sugere que a lembrança é organizada pela sustentação dos grupos de pertencimento, logo, ao pertencer ao grupo familiar, por exemplo, o indivíduo se vincula nas três vertentes: na linguagem pelo nome e sobrenomes que revelam os graus de parentesco entre os membros; e no tempo e no espaço pelos eventos memoráveis e comemorações.

Dessa forma, Ecléa Bosi ressalta a característica da memória como trabalho, por suas complexas relações sociais e (re)criativas do passado:

[...] lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 1994, p. 55).

Esses argumentos sobre os quadros sociais da memória (cf. HALBWACHS, 1925) são evidenciados na defesa social da memória pelas interações dos sujeitos na sociedade. Dessa forma, a “memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 1994, p. 54). Todo esse contato social do momento presente é transformado em material para a construção dessas imagens que formam as lembranças. A imagem internalizada na memória no período da infância, por exemplo, não é a mesma imagem da lembrança construída a partir dos quadros sociais atuais. Há resquícios dessa imagem-memória, fragmentos do passado que se completam com os materiais atuais disponíveis aos sujeitos que relembram.

As instituições formadoras de sujeitos provocam as lembranças do passado. Como os materiais que compõem a matéria das lembranças advêm das relações sociais, as instituições sociais da vida atual do indivíduo assumem o domínio por administrar o sentido da memória (BOSI, 1994). Por isso, a memória é sempre atualizada por meio das interferências sociais do momento presente da rememoração do passado. A lembrança é a evocação das imagens da memória, recriando sua natureza do momento original do passado a partir das demandas do presente, inviabilizando uma configuração “tal como foi” no passado. Ela é estruturada com a matéria-prima da realidade interpessoal vigente. Visto que o sujeito que lembra não é mais o mesmo do tempo original dos acontecimentos pretéritos e que passa constantemente por transformações socioculturais, o passado refeito na lembrança sofre sempre a “intervenção constante da auto-imagem do *eu*” (BOSI, 1994, p. 55) do presente. O “eu” atual move-se continuamente em uma direção crítica e cultural, revelando um estado mental de frequente variação. A menor alteração que seja no ambiente no qual o ser humano encontra-se inserido acaba por atingir a qualidade íntima da memória.

O trajeto da memória, orientado pelos quadros sociais, possibilita a ampliação da memória individual de cada sujeito para uma memória coletiva de cada sociedade (BOSI,

1994). Um dos aspectos que atribui um caráter familiar e grupal à memória são as interferências de outras pessoas, como parentes e vizinhos, que participaram dos acontecimentos do passado. Muitas vezes, quando um sujeito busca lembrar-se das próprias experiências, não há como destilar uma lembrança “pura” que não se confunda com as memórias dos discursos dos outros sobre o indivíduo que lembra. Em outras palavras, quando se refaz o passado pelas lembranças, estas não estão separadas dos enunciados de outros sobre a mesma ocasião a ser lembrada. Por isso, as lembranças íntimas de um sujeito estão inter-relacionadas àquelas que outras pessoas mais próximas têm sobre os mesmos acontecimentos.

Segundo Bosi, as lembranças individuais se completam com as grupais. Esse movimento dialógico confere mais confiabilidade ao que é lembrado, já que, com o passar do tempo, uma reminiscência pessoal poderia confundir-se com uma ilusão sobre o ocorrido. A veracidade de uma lembrança também é garantida pelos discursos dos grupos de pertencimento. Isso faz com que, além da demanda da lembrança ser de qualidade coletiva, a própria credibilidade dessas recordações é atravessada pela verificação com as testemunhas do grupo social. Dessa maneira, “somos, de nossas recordações, apenas uma testemunha, que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro para que confirme a nossa visão” (BOSI, 1994, p. 407).

O reconhecimento de que a demanda e a essência das lembranças não são originalmente individuais, mas advindas do meio social, institui a memória coletiva. Assim sendo, a memória compartilhada nos grupos de convívio é a incorporação de experiências e embates no meio social nos acontecimentos individuais, enriquecendo e compondo o cabedal da memória do indivíduo. Isso significa que mesmo a memória pessoal é composta por lastros comunitários. A construção de uma memória, por mais que seja individual, deriva dos conjuntos de atividades de origem social. Essa assimilação ocorre tão naturalmente que, quando as reflexões produzidas na *práxis* coletiva vão ao encontro do estado psíquico do sujeito no momento da interação, a composição de significado passa a ser apreendida pela memória de tal forma que o ser esquece a autoria original de tais diálogos.

A apropriação inconsciente de enunciados de outrem na constituição da memória individual evidencia a natureza coletiva das lembranças:

[...] já no interior da lembrança, no cerne da imagem evocada, trabalham noções gerais, veiculadas pela linguagem, logo, de filiação institucional. É graças ao caráter objetivo, transubjetivo, dessas noções gerais que as imagens resistem e se transformam em lembranças (BOSI, 1994, p. 59).

As noções gerais são internalizadas de forma a facilitar a memorização e, quando são exteriorizadas pelas lembranças, amoldam-se aos novos grupos sociais com que se relaciona o

ser rememorador. Essa experiência é evocada através de “lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual” (BOSI, 1994, p. 413). Em outras palavras, a aparente individualidade na estrutura da lembrança trata-se, na verdade, das noções gerais das organizações sociais, ressignificadas toda vez em que tais experiências são solicitadas na reconstituição do passado no presente.

Mesmo assim, cabe ao indivíduo a ação, ou seja, o trabalho rememorativo de reconstrução dessas lembranças. O aspecto individual e subjetivo da rememoração toma relevo no trabalho da memória, pois, embora a natureza da memória seja comunitária, só o indivíduo tem acesso às camadas do passado que foram retidas, significadas e ressignificadas no ato da rememoração. Portanto, a memória individual é uma compreensão particular sobre a memória coletiva. A lembrança é um trabalho, por ser a recomposição do passado tendo em vista a exigência do presente e a ótica da criticidade do sujeito e de suas vicissitudes na interação com os membros de seu grupo social.

O trabalho da memória é a reconstrução de imagens-lembranças a partir dos materiais do presente – juízos e valores da realidade pertencentes a um conjunto de representações da nossa consciência atual –, que suprem as imagens-passado. Esse labor de complementação passa pelo crivo da linguagem, já que é ela o “instrumento decisivamente socializador da memória” (BOSI, 1994, p. 56). A linguagem “reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem” (BOSI, 1994, p. 56) recriada da lembrança. É na linguagem do falante que a lembrança encontra sua concretização primária, além de ser mais uma forma de seleção e composição. De acordo com Saussure (1971), a linguagem é limitada em seu alcance e expressividade. A partir dessa compreensão, parte do que integra a memória e o inconsciente do ser humano se perde ao se transformar em linguagem.

Por conseguinte, a experiência passa por mais uma forma de reconstrução, por meio da qual se envolve dialeticamente com as estruturas sociais e cognitivas da linguagem. A dinâmica dialética por via das estruturas sociais modifica a matéria-prima da recordação para atender à perspectiva cultural e ideológica criada pelo contexto familiar do qual o sujeito participa. Já pela estrutura cognitiva, por causa da abrangência limitada da linguagem humana, mais uma vez, a lembrança amolda-se às estruturas sociais, agora, por meio da linguagem, que, por sua vez, busca uma fixação permanente “dos ‘quadros sociais’ e das instituições e das redes de convenção verbal no processo que conduz à lembrança” (BOSI, 1994, p. 64).

2.2. A formação da memória da infância

Ao delimitar-se o tema da memória da infância, é necessário acentuar algumas características que atravessam o universo do sujeito-criança e a construção de suas primeiras memórias. Os familiares, destacando-se os adultos, são responsáveis por parte significativa da construção das memórias da infância. O grupo familiar é a primeira instituição formadora à qual o ser humano pertence e com a qual interage. Os parentes também são incumbidos de mediar o contato da criança com o mundo, de modo que todos os episódios que ocorrem fora do núcleo familiar chegam até as crianças através do filtro interpretativo dos parentes (BOSI, 1994).

As primeiras imagens da memória são formadas por meio das relações com os membros desse grupo basilar. As experiências iniciais sobre pensar e ponderar a respeito de assuntos e questões do universo subjetivo são praticadas pelo filtro da análise crítica dos componentes da comunidade familiar. Também é na convivência com esse grupo social que ocorre a valorização das diferenças entre os parentes, bem como as longas sabinas cujas personalidades são criticadas por seu comportamento moral e social. Com essa prática de observação crítica e reflexão sobre um indivíduo da família “vai-se formando de cada um, em nós, uma imagem complexa e rica de nuances, capaz de abranger mudanças de comportamento que parecem inexplicáveis aos de fora” (BOSI, 1994, p. 425) da família. A percepção e a participação dos momentos em que são narradas reflexões críticas sobre as atitudes dos membros da família propiciam os primeiros contatos de um sujeito-criança com a construção da imagem de uma pessoa, partindo do que se diz sobre ela. Posteriormente, ao reconstruir as lembranças dessas imagens-personalidades, o adulto rememorador irá construí-las mediante o seu próprio senso crítico, amoldado à ação do presente.

A oralização dos acontecimentos, continuamente ressurgentes nas conversas de família, compõe as próprias lembranças do sujeito-criança. A memória da infância está sempre entrelaçada a um passado experienciado e a um tempo anterior ao seu próprio nascimento. Isso ocorre pela forma dialógica com que esses relatos familiares passam a ser incorporados à memória do sujeito, através da frequente repetição de narrativas, impossibilitando uma separação entre o dito e o experienciado. Por causa dessa junção dos enunciados escutados com as próprias vivências no período da infância, as primeiras lembranças edificadas no cabedal da memória de cada indivíduo não são apenas particulares e não estão ao alcance da rememoração, mas pertencem a um relicário do grupo familiar (BOSI, 1994). Nesse lugar, onde se compõe a memória da família, estão as memórias formadas coletivamente, incorporadas

inconscientemente como lembranças individuais pelo sujeito, mas que foram fabricadas no círculo parental.

É possível identificar uma memória pessoal forjada pela coletividade familiar na contextualização do poema “Autobiografia de um só dia”: “No Engenho Poço não nasci:/ minha mãe, na véspera de mim, // Veio de lá para a Jaqueira, / que era onde, queiram ou não queiram, // os netos tinham de nascer, / no quarto-avós, frente à maré” (MELO NETO, 2020, p. 521). A narrativa do dia do nascimento é uma amostra de memórias construídas através das interações coletivas da família. O sujeito poético relata o local e as circunstâncias em que nasceu de modo que os enunciados sobre tal experiência são apresentados a partir de seu ponto de vista. No entanto, é evidente que essa narrativa foi internalizada na memória do eu lírico durante o desenvolvimento de sua identidade. O contato com os enunciados dos parentes sobre sua infância compõe parte imprescindível da cristalização dessa formação da memória sobre si mesmo.

Do mesmo modo, nesse relicário familiar, são fabricadas “atitudes-símbolo” (BOSI, 1994, p. 424), representantes da construção de modelos de personalidades que são referência para o núcleo próximo de convivência. Trata-se de episódios que ocorrem e/ou são contados no âmbito familiar, transformados em atitudes-parâmetros, ou seja, exemplos de algumas personalidades, instituídos como símbolos de autoridade, servindo de modelo para seus membros. Esses registros comportamentais de certas pessoas, convertidos em referência, são repetidos às crianças com o intuito de ensiná-las o juízo de valores prestigiado pela família, de modo a criar um padrão esperado de conduta. A função de “reconstituir o episódio é transmitir a moral do grupo e inspirar os menores” (BOSI, 1994, p. 424). As imagens formadas das personalidades da família acompanham a evolução do indivíduo, que as carrega na memória. Dessa forma, a transformação da imagem do outro aponta para a autotransformação do sujeito com o passar dos tempos: jovem, adulto e idoso.

Por vezes, no decorrer dos anos, ocorre o afastamento dos membros da família, tanto no aspecto geográfico quanto no aspecto moral. Entretanto, mesmo passando por novos grupos sociais e construindo novas referências, imagens e memórias, o vínculo familiar é irreversível. Sentidos didáticos destinados a regiões que fizeram parte do período da infância em Pernambuco constituíram-se como instituições influenciadoras da composição poética. No último poema da obra *A escola das facas*, o sujeito lírico anuncia o grau de importância que Sertão e Sevilha tiveram para sua poesia:

Só duas coisas conseguiram

(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha
(MELO NETO, 2020, p. 539).

O “(des)feri-lo” no sentido de causar ferimento advém pelo diálogo entre os poemas “Menino de engenho” e “Autocrítica”. No poema de abertura do livro, a cana fere o eu lírico na infância de modo que há uma interiorização da experiência: “e uma cicatriz, que não guardo,/ soube dentro de mim guardar-se” (MELO NETO, 2020, p. 500). Posteriormente, o “inoculado” (MELO NETO, 2020, p. 500) preservado ressoa no último poema¹³ como “o Pernambuco de onde veio”. O significado de “(des)feri-lo” apresenta a dualidade interpretada no processo de aprendizagem, designando ao espaço de origem como uma das duas coisas que “o vacinou do falar rico” (MELO NETO, 2020, p. 539).

Com a perda do contato direto com a família, as imagens dos parentes são refeitas e recriadas, através de “conversas, fotos, leituras de cartas, depoimentos de tios e avós, dos livros que [um sujeito] lia, dos amigos que frequentava, de seu meio profissional, dos fatos históricos que viveu” (BOSI, 1994, p. 426). Na medida em que esse sujeito é afetado por outras instituições formadoras, as memórias criadas na infância fortalecem a corrente familiar, adquirindo novas atualizações por meio das reflexões do presente. Do contrário, sem a devida manutenção dessa memória da infância, as figuras dos familiares empalidecem.

Outra entidade significativa para a construção das memórias no período da infância é a participação dos vizinhos como extensão do grupo familiar. Uma família “pode ter morado longos anos num mesmo bairro, formando vínculos estreitos com a vizinhança; a criança sente-se incluída no grupo familiar e no da vizinhança, suas lembranças brotam de um e outro” (BOSI, 1994, p. 431). Quando existe a comunhão entre parentes que compartilham do mesmo espaço geográfico, a rua e o bairro, essas pessoas mais próximas comungam de semelhantes características coletivas. Assim, quando emergem episódios marcantes na memória da infância, em que os vizinhos estão presentes, “duas correntes de pensamento coletivo [...] convergem, sustentando o acontecimento, oferecendo estabilidade à lembrança” (BOSI, 1994, p. 432). Por isso, o mesmo espaço social, como a rua e/ou bairro, pode acarretar sobreposições de várias imagens sobre um mesmo acontecimento, por causa do compartilhamento de vivências dos dois

¹³ Vale destacar que a organização dos poemas adotados nesta pesquisa segue a primeira edição do livro *A escola das facas* (1980), pela editora José Olímpio. Verificar os ANEXOS B e C.

grupos: o da família e o dos vizinhos. Da mesma forma como as lembranças de diferentes espaços sociais são reagrupadas na subjetividade, também é verdadeira a sobreposição de imagens do mesmo espaço social.

Na seleção dos poemas que apresentam a memória da infância em *A escola das facas*, existem personagens para além dos pertencentes à família biológica. Nos poemas “Tio e sobrinho”, “Cento-e-sete”, “Horácio”, “Descoberta da literatura” e “A imaginação do pouco” o eu poético rememora as convivências com pessoas que foram agregadas ao núcleo da família. No primeiro poema citado, o tio-afim além de conviver e participar do grupo da família, influenciou na construção de ensinamentos relevantes ao “sobrinho menino”: “Onde a Mata bem penteada/ do trópico açucareiro,/ o tio-afim, mais a fim/ que outros de sangue e de texto,/ dava ao sobrinho menino/ atenção que a um homem velho” (MELO NETO, 2020, p. 517). Em “Cento-e-sete” também retrata a relação do sujeito quando criança com as narrativas do agregado da família do avô sobre um mal que sofria: “Na derradeira vez que o vi/ talvez já além dos cento e sete,/ se queixava a meu primo Jarbas/ de formigas que andavam nele” (MELO NETO, 2020, p. 511). Nos demais poemas, empregados e trabalhadores do engenho tomam participação relevante na formação do cabedal memorialístico eu lírico, como em “Horácio”: “O bêbado cabal./ Quando nós, de meninos,/ vivemos a doença/ de criar passarinhos [...] deixamos com Horácio/ um dinheiro menino/ que pudesse manter/ em vida os passarinhos” (MELO NETO, 2020, p. 500).

Por fim, vale ressaltar a importância do espaço compartilhado da casa de um grupo familiar para a formação das lembranças dos tempos da infância:

O espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidades de aventura. A janela que dá para um estreito canteiro abre-se para um jardim de sonho, o vão embaixo da escada é uma caverna para os dias de chuva (BOSI, 1994, p. 435).

A residência familiar da infância ganha espaço central no mundo das memórias da infância. Antes do alargamento dos limites do espaço compartilhado pelos membros de uma família, a criança tem suas primeiras experiências concretas e fantasiosas no ambiente da casa. Esses primeiros contatos vão criar pré-conceitos que acompanham o sujeito criança nas interações com outros ambientes fora da casa da família. Com base no espaço geográfico da casa, os demais espaços vão tomando amplitude conforme as vivências e o crescimento da criança. O alcance dessa expansão geográfica pode ocupar um espaço importante da memória evocada. Por exemplo, para João Cabral de Melo Neto, o local mais remoto de sua memória é

o engenho, mais especificamente, a junção do engenho com o rio: “a minha lembrança mais antiga talvez seja a de estar no engenho. É uma imagem estática, mas na frente do engenho corria um rio, o Tapacurá, afluente do Capibaribe. Esse engenho que a família vendeu é agora o engenho da usina Itiúma” (MELO NETO, 1980, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 47).

É possível examinar que o trabalho da memória na reconstituição dessa “lembrança mais antiga” encontra ressonância no seu trabalho enquanto poeta. O livro *A escola das facas* é um exemplo de materialização dessa importante imagem da infância e de como tal imagem é reconstruída a partir do engenho, do rio e do canavial. Os poemas “Menino de Engenho”, “O Engenho Moreno”, “Fotografia do Engenho Timbó” já apresentam no título essa aproximação. Todavia, o engenho é palco para outros poemas, como “Autobiografia em um só dia”, “Descoberta da literatura”, “Antonio de Moraes da Silva”, “Tio e sobrinho”, e outros que apesar de não ter a palavra, fazem alusão ao “engenho” pela presença do rio e a referência da Jaqueira, como em “Prosas da maré da Jaqueira”, e na abreviação “Poço” de “Engenho do Poço” no poema “Imaginação do pouco”.

Igualmente, a casa do avô é um espaço importante para reformulação das lembranças. Em “Fotografia do engenho Timbó”, os espaços e objetos que compõem a casa do patriarca ganham contornos internos, pela figuração dos objetos “urinóis, escarradeiras” (MELO NETO, 2020, p. 505); e externos “A casa-grande é menos grande/ do que a estrebaria e a senzala” (MELO NETO, 2020, p. 505). Ou quando a casa se torna sinônimo da família do avô em “Cento-e-Sete”: “Cento-e-Sete era um agregado/ do casão-avô da Jaqueira” (MELO NETO, 2020, p. 511); e em “Descoberta da literatura”: “E acabariam, não fossem/ contar tudo à Casa-grande” (MELO NETO, 2020, p. 530).

Há uma alteração de perspectiva quanto às dimensões desses espaços quando revisitados pelo sujeito adulto. Por causa de suas experiências posteriores ao período da infância, o adulto, quando reencontra a casa, a rua e o bairro no qual morava, surpreende-se com a diferença entre as imagens dos espaços da memória e o seu novo ponto de vista. Essa distinção sobre o mesmo espaço não quer dizer que este sofreu algum tipo de modificação em sua estrutura original, mas o sujeito que se afasta geograficamente dos espaços da infância já não é mais o mesmo dos tempos de criança.

A constante transformação do ser humano inviabiliza a retomada das antigas proporções dos espaços, bem como toda a fantasia que envolve a imaginação da criança. Contudo, para Ecléa Bosi (1994), existem pessoas, como os poetas e outros artistas, que conseguem reconstituir as matrizes desses ambientes da memória da infância, utilizando as formas de construção da obra de arte. Uma dessas formas utilizadas pelos artistas concretiza-se na escrita

literária, por meio da qual a imaginação, a memória e a ficção se relacionam na reorganização dessas lembranças, ficcionalizando-se características elementares dos ambientes e/ou dos sentidos das imagens da infância criadas no pensamento do indivíduo.

Como fundamentado com os argumentos apresentados, percebe-se que o grupo familiar, as repetições de narrativas, a participação dos vizinhos e os espaços geográficos (a casa, a rua, o bairro, a praça) auxiliam na construção da memória da infância. Pode-se constatar isso porque as construções particularizadas desse coletivo tocam nos quadros sociais do passado e, por consequência, o contato com a história torna-se inevitável, visto que, na reconstrução das lembranças, contadas e recontadas por esses grupos, existe a inserção de questões concernentes à memória dos grupos de pertencimento, como os sentimentos, a linguagem, os costumes, o vestuário e as moradias (BOSI, 1994).

2.3. O trabalho do poeta na formalização da imagem da memória

Doravante, sobre a relação entre memória, lembrança, imagem e poesia, tomemos a seguinte afirmativa de João Cabral: “a poesia é o pensamento tornado imagem. [...] A minha ideia de poesia é dar corpo, dar imagem ao pensamento, à ideia.” (MELO NETO, 1980, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 73). Nessa perspectiva, o poema é tido como o estágio final da materialidade das lembranças no campo da expressão da linguagem artística. A construção das imagens nos versos do poema passa pelo processo de composição do autor, que manipula a reconstrução das imagens do passado, mediadas pelas lembranças que são transfiguradas ficcionalmente por meio da linguagem poética. Dessa forma, há uma composição do objeto fictício a partir das imagens recriadas pela lembrança. A primeira é refeita e ressignificada constantemente pela lembrança por causa da atuação do presente e de suas estruturas sociais. Ou seja, as imagens lembradas são transfiguradas pelo fazer poético nas imagens do poema.

Antes de demonstrar como ocorre e quais os modos dessa transformação, vale reforçar as semelhanças formativas entre a imagem recriada pela lembrança e a imagem transcrita no poema. Ambas apresentam, em sua essência, a ação de um sujeito que opera uma força sobre a memória e o fazer poético. Isso significa dizer que há um trabalho da memória na composição das imagens da lembrança, assim como há um ato laborioso na composição das imagens poéticas na escrita dos versos. Em “Poesia e composição”¹⁴, João Cabral de Melo (1997, p. 51)

¹⁴ Tese pronunciada na Biblioteca de São Paulo em 1952. É um dos textos publicados na organização da obra “Prosas, João Cabral de Melo Neto” (1997).

Neto nomeia esse ofício do poeta como o “trabalho de arte”. Enfatiza-se que o trabalho de arte se dá pelo exercício da força do artista, que “é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir” (MELO NETO, 1997, p. 51). Todas essas ações do fazer poético caracterizam a força de trabalho do poeta na elaboração da poesia em poema.

Dialogando acerca desses dilemas da poesia, João Cabral buscou sistematizar uma crítica literária sobre a composição poética através da distinção entre dois grupos de poetas: os que compõem por inspiração e os que executam um trabalho artístico. Para os primeiros, a essência do fazer poético está na inspiração, assim como a matéria-prima do poema advém desse momento transcendente, inexplicável e espontâneo. Nessa circunstância, o poeta torna-se passivo mediante a realização dos versos, sua função é apenas de transmitir o que recebeu por inspiração, de maneira que a verbalização poética se faz no “ato de aprisionar” (MELO NETO, 1997, p. 51) o conteúdo a ser transmitido.

Para o segundo grupo de poetas, a centralidade do fazer poético está no próprio trabalho de arte. Com ênfase no ofício artístico, em detrimento ao ato de inspiração, o poeta não está passivo no processo de composição, pelo contrário, ele ocupa o centro da força do trabalho de arte, impondo-se na origem da matéria do poema (MELO NETO, 1997). O olhar crítico do poeta não é demandado apenas ao término da construção dos versos, com o intuito de organizar o conteúdo inspirado. O poema é constituído por um sujeito crítico desde o início, que se impõe com racionalidade na busca de um objetivo pré-estabelecido. Esse alvo pode ser alterado ao longo do processo por meio das circunstâncias do autor. Assim, no momento anterior à execução verbal da escrita, o poeta passa “horas enormes de uma procura” (MELO NETO, 1997, p. 51), demonstrando total controle no planejamento do fazer poético.

Esse grupo de poetas compõe seus versos pelo princípio do trabalho de arte, a partir de um motivo racional. Toda a organização do fazer poético evidencia essa relação impositiva do poeta ao poema. A força do trabalho de arte revela a intencionalidade do poeta, já que todo o processo criativo passa pelo crivo lógico do autor, sendo o próprio ato artístico a fonte de criação do poema. A escolha do tema, o acréscimo ou supressão de uma forma, a comunicabilidade estabelecida, a escolha da estruturação sintática, semântica e sonora, a fixação ou mudança de um objetivo estabelecido, dentre outras ocupações da produção de poesia, são escolhas íntimas do autor, as quais interferem na condição final do poema.

Todavia, é importante relativizar esses dois aspectos da composição poética. Tendo em mente as transformações dos conceitos de composição e do próprio poema na história da

literatura, João Cabral discorre sobre a busca por uma originalidade excessiva. Segundo o autor, o fazer literário oscila entre os extremos: inspiração e trabalho de arte. Os fatores pessoais do escritor ganharam relevo nessa busca por uma escrita original.

O conceito e a composição do poema passaram a ter um vínculo direto com as particularidades do trabalho artístico de cada autor (MELO NETO, 1997). O exercício da criação da arte é determinado pela maneira pessoal que cada artista tem de trabalhar a literatura. Assim, toda a primazia é dada à atividade intelectual da criação poética, a tal ponto que o trabalho em si se torna sua exclusiva justificção. Isso significa dizer que os meios de composição do autor fazem-se mais importantes que o produto a ser composto, o poema. Na valorização excessiva do trabalho de arte apenas pela originalidade do autor, concebe-se a figura do “poeta-artista”, aquele conhecido mais por suas particularidades da escrita do que pela obra em si.

Em desacordo com os extremos, João Cabral defende a volta das formas mais heterogêneas, mediante as quais a inspiração não retira a centralidade do poeta e o trabalho de arte não se sobressai à obra criada. Dessa forma, a regra, isto é, as técnicas de composição poética, não mutila a inspiração do poeta, mas o auxilia no cumprimento da utilidade da literatura. A importância da regra visa tanto a possibilidade de corporificação do material inspirado pelo poeta, quanto o alcance comunicativo da literatura. A forma da composição poética, levando em consideração o leitor de sua época, equilibra a inspiração e ajuda no reconhecimento da identidade do autor.

Retomando a definição de lembrança de Ecléa Bosi (1994), as imagens que compõem as lembranças são afetadas pela ação do presente sobre a memória do passado. Com a rememoração, existe um trabalho da memória exercido pelo sujeito na reconstrução dessas imagens. A lembrança constrói novas imagens a partir das relações intrínsecas com os quadros sociais do presente, o que modifica o passado a cada vez que é evocado pela recordação. Há, nessa ação rememorativa, um exercício de recriação das imagens do passado. Como são demandadas pelas interações sociais do sujeito, esse trabalho recriativo das imagens das lembranças também apresenta marcas de coletividade. No entanto, tais imagens são ajustadas ao ponto de vista do indivíduo. Esse sujeito, o autor, seleciona as imagens do passado que são reconstruídas na rememoração. Assim, essa operação que revela as intencionalidades do autor é um traço determinante de subjetividade.

A subjetividade do escritor subsiste tanto no trabalho de construção das lembranças quanto na composição poética. Também é verdade que o trabalho construtivo das imagens lembradas e das imagens do poema são, respectivamente, processos de reformulação das figuras

do passado e da transfiguração das imagens rememoradas na palavra. A natureza ficcional é o ponto de contato entre as duas formas de penetração no passado por aproximar o campo da memória ao da literatura. Portanto, o sujeito real aplica elementos do fazer ficcional na reconstrução das imagens pela lembrança. A imagem lembrada é um material composto de fragmentos da realidade do passado e de componentes da imaginação. Por sua vez, o poeta se utiliza dessa imagem, que já é formada ficcionalmente pelo trabalho da memória, para ficcionalizar as imagens poéticas no poema.

Os dois processos de ficcionalização estão imbuídos de subjetividade. Segundo Ecléa Bosi (1994), o trabalho da memória consiste em uma demanda tanto social do presente quanto individual. Isso significa que as rememorações do sujeito têm origem nas relações interpessoais do presente, ou seja, na subjetividade tecida pelos quadros sociais do indivíduo atual. Do mesmo modo, essas imagens da recordação se tornam matéria para a composição poética, passando novamente pela elaboração criativa do autor, pela qual a imaginação modela as imagens recriadas do passado a partir da intencionalidade do escritor e dos elementos constituintes do gênero poético. A memória enquanto matéria para a literatura implica a evocação subjetiva do autor por duas vias: do processo de construção das próprias lembranças e da apresentação delas na obra literária.

Astrid Erll e Nünning Ansgar (2005) sistematizam conceitos de memória que são utilizados nos Estudos Literários mais recentes. Vale destacar que o conceito de representação, utilizado pelos pesquisadores, não tem origem no conceito de “mimese” da Antiguidade Clássica, como mero reflexo da realidade. Para eles, a representação na literatura é considerada como “criação ativa de realidades (“poiesis”) através de textos literários, que, todavia, são simultaneamente caracterizados por uma referência à realidade extraliterária, como [...] processos de transformação dinâmica” (ERLL; ANSGAR, 2005, p. 18).

A dinâmica da criação literária revela-se um processo ativo e construtivo. Segundo os estudiosos, a criação literária é transpassada por um processo de transformação dinâmica da memória que compreende: a) a “interação da pré-figuração do texto, isto é, sua referência ao mundo extra-textual pré-existente”; b) a “configuração textual que cria um objeto fictício”; e c) a “refiguração pelo leitor” (ERLL; ANSGAR, 2005, p. 19). Para esta pesquisa, interessam-nos as duas primeiras imbricações da representação. Os termos citados em (a) estão relacionados às referências ao mundo extratextual pré-existente. A representação no texto literário primeiro interage com a memória do indivíduo, que é construída pelas relações sociais, o mundo concreto, fora do texto literário. A composição literária (b), responsável por criar um objeto fictício, ao criá-lo, passa a dar existência a essa matéria da memória.

Logo, a representação da memória é a criação de realidades no universo literário de forma ativa, pela ação da realidade pré-existente e da configuração do gênero literário. A memória, nos escritos poéticos, revela um processo literário que dialoga constantemente com a realidade cultural e as formas estéticas. Esse diálogo apresenta, sobretudo, em seu objeto (poema), uma criação poética da realidade e não um reflexo. Na elaboração poética, interagem os traços do mundo extraliterário e os modos do fazer poético, de forma mútua, concretizando os mundos criados da ficção (ERLL; ANSGAR, 2005).

Todo esse procedimento de representação da memória na literatura antecede o instante da escrita. Segundo João Cabral de Melo Neto (1997), o trabalho de arte, antes de tudo, inicia-se nas horas de planejamento e organização do material que dará corpo ao poema. Posteriormente, entram os componentes da palavra, que concedem às imagens-lembranças da realização no mundo concreto. Nem todas as propriedades das imagens do pensamento são preservadas na materialidade da obra literária. Mediante a limitação da linguagem, essas propriedades são filtradas e remodeladas às estruturas da palavra.

Sobre a delimitação da imagem, de acordo com o crítico literário Alfredo Bosi (1977), em *O ser e o tempo da poesia*, a imagem sobre o mundo real criada nas memórias dos sujeitos nunca é apenas um elemento, pois apresenta um passado que a construiu junto a um presente que a conserva. Trata-se da “co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1977, p. 12). Inicialmente, Bosi expõe a relação do homem com a imagem enquanto apreensão do mundo real, visando a construção de tal realidade para o próprio indivíduo: a figuração das imagens dos objetos no pensamento (mundo interior). A partir desse vínculo homem e imagem, Alfredo Bosi avança para o meio da imagem transfigurada na palavra, ou seja, por via da linguagem.

Alfredo Bosi argumenta que a construção das imagens no poema é fundamental para a compreensão do significado e da intenção do poeta. Dessa forma, o fenômeno verbal, a língua, passa a “franquear o intervalo que medeia entre o corpo e objeto” (BOSI, 1977, p. 19). No discurso poético, a imagem já não é mais “um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (BOSI, 1977, p. 20). A palavra articulada é um conjunto ordenado de sons criados pela convenção social da linguagem. A linguagem é um código gerado por uma série de articulações fônicas que enlaçam a matéria verbal com a matéria significativa (BOSI, 1977, p. 20). Dessa forma, o campo da linguagem poética trabalha com as estruturas do código da língua, buscando realizar as imagens do imaginário no gênero literário, logo, pretende-se “presentificar o mundo” (BOSI, 1977, p. 21).

Vale ressaltar que a imagem no poema, como modo de realização do mundo, não tem natureza de simulacro, uma mera cópia ou reprodução da realidade. No entanto, a imagem funciona enquanto signo linguístico como “algo que está para alguém no lugar de alguma outra coisa sob algum aspecto ou capacidade” (PIERCE, 1958, *apud* BOSI, 1977, p. 21)¹⁵, possuindo qualidade de substituto. A imagem representada é uma realidade criada e modelada pelo ato simbolizador do poema, de forma que “a semelhança de som e imagem resulta de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem” (BOSI, 1977, p. 22). Isso significa que há um distanciamento entre o objeto concreto e a imagem do mesmo representada no texto literário. Segundo Bosi, as imagens poéticas não são simples representações literais da realidade, mas sim construções simbólicas que expressam a visão de mundo e as emoções do poeta.

Para além dos recursos clássicos (repetição de estrofes, de ritmos, criação de rimas) que deram origem ao gênero da lírica, as imagens criadas no poema lírico, que põem em tensão o som e o sentido das palavras, inter cruzam-se com “a fusão entre sujeito e objeto” (SOARES, 2007, p. 23). Nessa junção ocorre nas marcações textuais nas quais o sujeito lírico se faz perceptível, tanto pela pessoa gramatical quanto pelos arranjos da linguagem. Na poesia lírica, “os recursos sonoros e de significação se aliam de tal forma, que se cria uma unidade” (SOARES, 2007, p. 24).

Na definição das principais características da lírica moderna, pela “relatividade do mergulho na subjetividade” (SOARES, 1989, p. 40), Salette de Almeida Cara (1989, p. 56) faz uma diferenciação entre o gênero e o traço lírico: “lírica como substantivo” e “lírica como adjetivo”. A primeira, refere-se ao gênero literário, como referência clássica da tríade Lírica, Épica e Drama. Já a segunda, entende-se pela significação de “uma qualidade que decorre de traços estilísticos específicos que podem - ou não - estar presentes num texto, independente do gênero a que pertence” (SOARES, 1989, p. 56). Um texto literário que não pertence ao gênero clássico da Lírica, ou seja, não tem as qualidades fundamentalmente características da lírica, pode apresentar traços líricos.

Ao se tratar de João Cabral de Melo Neto, definido por muitos críticos como a antilira da poesia brasileira, não se pode definir sua escrita Lírica enquanto gênero, devido à dessacralização da forma na construção de uma poesia crítica. Mas é possível notar ressonâncias de traços líricos, pela emergência subjetiva na presença do sujeito lírico e de sua relação com a memória da infância, como ocorre em *A escola das facas*. Haroldo de Campos, em “O geômetra

¹⁵ (Pierce, *Collected Papers.*, 2 228).

engajado”, apesar de não identificar João Cabral com geração de 45, também ressalta que a poesia cabralina “representa uma reação contra a indisciplina modernista, contra sua propalada ausência de forma” (CAMPOS, 1992, p. 77). Por conseguinte, em momentos diferentes da obra do poeta, é admissível análises que visam interpretações para além de marcas literárias pré-fixadas já que sua poesia se transforma a partir de um elemento novo implementado a cada publicação.

A materialização do sujeito na pessoa gramatical e a relação de aproximação entre as memórias da infância do poeta e sua composição em *A escola das facas*, abre caminhos para um tensionamento da própria estética cabralina, como também para uma caracterização desse sujeito, estabelecendo outras formas poéticas. Desse modo, a emergência por uma subjetividade sob os moldes cabralinos provoca uma transformação estética que aponta para mais um método de transgredir convenções na escrita do poeta, desvinculando analogias fixas de João Cabral com a literatura brasileira. O teor biográfico condiciona outros ensinamentos da composição através das construções das imagens e da relação destas com o sujeito inserido. Além do mais, com a seleção das imagens da lembrança e a combinação dos elementos composicionais da linguagem poética, constrói-se a presentificação da transfiguração da memória na literatura.

2.4. A demanda do presente na elaboração das imagens da memória da infância

A obra *A escola das facas* foi publicada no final de 1980, ano em que houve mudanças, homenagens, reencontros e descobertas muito importantes na vida de João Cabral de Melo Neto. Entretanto, nos anos anteriores, o poeta pernambucano viveu momentos de muitas avaliações negativas no campo da poesia e crítica literária, bem como problemas pessoais. Desde a década de 1970, a poesia cabralina passou por inúmeras críticas, comparado a consagração alcançada em décadas anteriores (MARQUES, 2021). As análises críticas de Sebastião Uchoa Leite e Ana Cristina Cesar, que examinaram a antologia “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo” (1975), contribuíram para o aumento de insatisfações de parte da crítica brasileira sobre a produção de João Cabral.

Além da incompreensão por parte da nova geração de poetas e de alguns críticos da época, destaca-se a publicação do soneto satírico “Soneterapia”, de Augusto de Campos (1974), como manifestação contrária à entrada de João Cabral para a Academia Brasileira de Letras. No caso do poeta concretista, o uso excessivo da técnica/forma poética de Cabral não foi a causa da desavença, como no caso dos poetas marginais, mas havia comum acordo entre Campos e as

insatisfações manifestadas pela crítica acerca da falta de assunto por parte de João Cabral e da excessiva repetição temática (MARQUES, 2021).

Junto a toda a nuvem negativa da recepção de suas obras, o poeta sofria de constantes dores de cabeça, que fizeram aumentar de seis para oito comprimidos a sua dose de aspirina por dia. Também reclamava, em entrevistas e em cartas aos amigos, de frequentes perda de memória, apesar de confessar estar passando por uma fase de aumento de leituras de todos os gêneros (MARQUES, 2021). Além disso, fazia quase uma década que João Cabral estava residindo em Dacar, em Senegal, cumprindo suas funções de diplomata do Brasil. Segundo Marques (2021), os longos nove anos residindo na capital senegalense lhe geraram cansaço e depressão, em meio à dificuldade diplomática envolvendo os interesses econômicos dos países (Brasil e Senegal), agravada pela dependência ainda muito forte do país à economia francesa, situação que não apresentava avanços interessantes ao seu trabalho. Não era comum que um diplomata ficasse mais que seis anos num determinado posto. Após tanto tempo, João Cabral desabafa em carta ao editor Daniel Pereira, justificando sua baixa produção poética: “creio que sete anos de posto igual bloquearia, literariamente, o mais diarreico dos escritores” (MELO NETO *apud* MARQUES, 2021, p 427). O cansaço da monotonia do trabalho era intensificado pela piora de saúde. Já a depressão, porventura associada à recepção do universo da literatura, tonifica-se pelo falecimento do pai, Luiz Antônio Cabral de Mello, na cidade de Recife, Pernambuco, em 1977, mesmo ano em que morre a amiga Clarice Lispector.

Em dezembro de 1979, após a cobrança de uma promessa antiga a um amigo influente, rompeu-se o longo período de desânimo e angústia para o poeta. Com a mudança de posto para o Equador, João Cabral conseguiu ter mais mobilidade para visitar o Brasil, em especial a sua cidade natal e o Rio de Janeiro. A cidade de Quito lhe pareceu um ambiente muito agradável. A língua e a arquitetura espanholas criaram uma atmosfera favorável às memórias do poeta sobre os bons tempos que passou em Sevilha. Apesar da pequena dimensão territorial, o país equatorial tinha uma agenda cultural muito intensa, possibilitando novas experiências e descobrimentos literários e culturais. Posteriormente, em abril de 1980, continuaram as reviravoltas positivas na vida do diplomata: João Cabral de Melo Neto é homenageado por seu aniversário de 60 anos em sua cidade natal. Condecorações, exposições sobre sua vida e obra e exibição de filmes colaboram para uma nova atmosfera sobre o poeta, que propiciou o momento ideal para sua 15ª publicação: *A escola das facas*.

Vale destacar que, apesar de o livro *A escola das facas* ter sido publicado em 1980, seus poemas foram escritos no tempo em que João Cabral esteve morando em Dacar, Senegal: “os originais [de *A escola das facas*] haviam sido entregues à editora José Olympio antes da

transferência de João para o Equador” (MARQUES, 2021, p. 433). De igual modo, em 1975, no mesmo período em que escreveu os poemas de *A escola das facas*, João Cabral trocava cartas com as filhas sobre os netos. Por causa da distância e da dificuldade em revê-los, as correspondências foram um meio viável para um acompanhamento do crescimento dos netos. Dessas trocas de cartas, surgiu a obra *Ilustrações para fotografias de Dandara*, publicada postumamente em 2011, pela filha Inez Cabral, posteriormente republicada em *Poesia completa* (2020).

Figura 1 - Capa do livro *Ilustrações para fotografias de Dandara* (2011)



Fonte: Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788539001712/ilustracoes-para-fotografias-de-dandara>>. Acesso em: 18 de jul. 2023.

Tendo por motivação as fotografias da neta Dandara enviadas em cartas, João Cabral escreveu versos para cada uma das fotos, na tentativa de descrever a imagem da neta através das impressões do avô ausente. No conjunto, a obra trata de “textos de circunstâncias, mas nos quais, ao lado da ternura do avô, desponta a veia crítica do poeta, ao valorizar na criança as imagens e os gestos que prenunciam atitudes de confronto e insubmissão frente à vida” (SECCHIN, 2020, p. 766). Ao acumular certa quantidade de poemas sobre as fotografias enviadas, o avô Cabral acomoda o material (poemas e fotos) em um caderno e despacha para o Brasil. Na folha do fac-símile, João Cabral faz as devidas referências: “Ilustrações para fotografias de Dandara - Editora do Avô, 1975” (SECCHIN, 2020, p. 769). O livro de poemas e retratos ficou guardado por trinta e cinco anos até ser publicado em 2011, mas a versão original continua em posse da família, como um relicário particular.

Acreditamos que junto ao fato do envelhecimento, a ausência do avô João Cabral na criação das netas, o falecimento do pai, principal referência da família, o cansaço e a depressão causados pela dureza da recepção dos autores e críticos brasileiros e a longa estadia em um país que não lhe dava posição de destaque podem ter contribuído para as motivações de retorno ao passado através das memórias. Uma prova desse sentimento de retorno memorialístico do poeta apresenta-se em um dos poemas destinados às fotografias da neta Dandara:

7.
D., nesta fotografia
reviajo vinte e cinco anos:
regresso a tua mãe menina
em Barcelona, aos dois anos.

Reviajo à mesma pessoa
que nasceu pra dizer não,
que embora tenha vivido
pra ser desafirmação,

re encontrou na filha um sim
a que condicionou a vida
(não o Sim convencional:
o possível Sim da vida):

que ela não é o não sistema
mas coisa de sim e não vestida,
e vejo em como te veste,
no limpo em que estás vestida
(MELO NETO, 2020, p. 771).

A expressão “reviajo”, na primeira estrofe, faz a primeira retrospectiva a um passado não tão distante, vinte e cinco anos antes, à geração familiar anterior a Dandara. Nesse momento, o eu lírico – que, nesse caso, é a própria expressão do eu empírico – rememora a filha quando esta tinha a idade da neta no tempo em que residiu em Barcelona. Na segunda manifestação de “reviajo”, ainda continua a explorar a mesma personagem, a filha, que, apesar de, quando criança, dizer muito “não”, disse sim para a neta, “a que condicionou a vida”.

As circunstâncias do momento presente, os quadros sociais e as relações do sujeito que rememora evocam a reconstrução das imagens do passado. Segundo a leitura de Ecléa Bosi sobre as ideias sociológicas de Halbwachs, sobrepõe-se um estudo dos quadros sociais da memória em detrimento de uma pesquisa orgânica da memória - um estudo sobre a memória do indivíduo e suas relações entre corpo, mente e espírito. Os quadros sociais que permeiam a constituição da memória são derivados das relações interpessoais das instituições sociais: “A memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com

a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 1977, p. 54).

Esses quadros sociais da memória participam ativamente na lembrança do passado, isto é, na reconstituição das imagens do passado pela lembrança. Deste modo, as instituições sociais do qual o autor se relacionou no momento da enunciação poética da obra *A escola das facas* participou dialeticamente da reconstituição das imagens lembranças da infância e da transformação em matéria para a composição dos versos. O que demonstra o trabalho da memória e de seu vínculo social entre o indivíduo que rememora e o fazer literário por meio desse conteúdo da lembrança.

É a partir de uma demanda do presente que as lembranças são recriadas. A estas informações sobre a biografia de João Cabral de Melo Neto, unem-se as próprias características peculiares da obra *A escola das facas*. O livro contém as marcas já conhecidas do projeto estético cabralino quanto à forma, mas também algumas características inovadoras, o que “surpreendeu os leitores com a introdução de um veio memorialista inédito” (MARQUES, 2021, p. 433). Pela primeira vez, o poeta insere o “eu lírico” na composição dos poemas (MARQUES, 2021; SECCHIN, 2014). Essa emergência da subjetividade na matéria dos versos apresenta-se acompanhada de lembranças da memória da infância.

A memória da infância é inserida com mais destaque na obra *A escola das facas*, que contém nove poemas que contemplam o tema da memória da infância, do total de quarenta e quatro mais a epígrafe. Esse “livro-umbigo” (MELO NETO, 2020, p. 499), expressão versificada no poema de abertura do livro, integra significativamente um sentido de retorno às origens do autor de modo mais direto. De maneira menos explícita, João Cabral confessa que, na seleção e na combinação dos conteúdos dos poemas, há sempre alguma presença do autor:

Por menos que se queira, se deixa a impressão digital. Nunca fiz poesia confessional, me contemplando, olhando para o meu umbigo. Sempre falei das coisas, do mundo exterior. Eu me pergunto: por que escolhi tal coisa e não outra? Existe, aí, a minha presença. Indireta, mas existe (MELO NETO, 2020, p. 848).

Essa intencionalidade do autor, também destacada no texto crítico “Poesia e composição” (1997), vincula-se na matéria-prima do poema, juntando os demais inerentes ao fazer fictício. Em diálogo com a biografia de João Cabral, percebe-se que, em vários momentos, circunstâncias da vida do autor são transfiguradas na obra, ainda que se mantenha a composição ficcional da poesia e o seu aspecto antilírico. No entanto, a “impressão digital” (MELO NETO, 2020, p. 848) do poeta passa a inserir o sujeito lírico na maioria dos poemas de *A escola das*

facas, bem como a relação desse sujeito com uma memória de um tempo específico, o da infância.

Considerando as estruturas literárias do texto poético, é possível afirmar que há uma representação de um sujeito poético que rememora o tempo da infância. No conjunto da obra, também é possível notar fortes vínculos da representação dessas lembranças da memória da infância com as próprias memórias do poeta, permitindo uma aproximação entre o eu empírico e o eu poético. Essa afirmativa envolvendo a constatação de marcas biográficas nos versos de *A escola das facas* só é possível através da observação da relação entre a composição poética e as referências biográficas presentes nos textos extraliterários, como entrevista e biografias. De acordo com os estudos de Astrid Erll e Nünning Ansgar, um dos pontos de contato entre a memória e a literatura, tendo em vista a representação da memória nos textos literários, são os conhecimentos suplementares à literatura. Logo, as informações reunidas nas entrevistas de João Cabral de Melo Neto e na sua biografia auxiliam na compreensão da “representação literária da memória”, observando-se a relação dialógica entre literatura e discursos extraliterários” (ERLL; ANSGAR, 2005, p. 18).

A título de exemplo, no poema “Menino de engenho”, o sujeito lírico descreve como uma cana-de-açúcar “ganha o gume afiado de foice” (MELO NETO, 2020, p. 499) para depois chegar ao ocorrido recordado: o corte perto do olho causado por uma cana quando era menino. Buscando fontes biográficas desse acontecimento criado numa realidade fictícia, encontra-se uma referência à infância do poeta:

Outro acidente do tempo da infância deu-se com o gume afiado de uma cana que quase o cegou [...]. O corte lhe deixou não simplesmente uma cicatriz superficial, desaparecida com o tempo, mas uma marca profunda, segundo ele, constitutiva de sua formação como indivíduo e poeta (MARQUES, 2021, p. 30).

Em outras várias ocasiões, as lembranças da memória da infância do sujeito poético estão passíveis de referências à realidade cultural extratextual, como em “Descoberta da literatura”, que apresenta a experiência do menino João Cabral ao ler e explicar os romances de cordel. No poema “Imaginação do pouco”, há alusões à contação de histórias de Siá Floripes aos irmãos João e Virgílio. Em “Horácio”, também se introduzem, nos versos, as vivências dos irmãos na criação de passarinhos, durante as férias, e a participação de Horácio, um empregado da família, no desfecho dessa experiência. Igualmente, em “Cento-e-Sete”, apresenta-se uma relação com pessoas fora do núcleo familiar que passaram pela infância de Cabral. No poema “Prosa da maré na Jaqueira” dialoga com as interações do menino João com as histórias contadas pelos

familiares e da observação dos retirantes que caminhavam às margens das águas do rio Capibaribe.

Por vezes, o sujeito lírico não está explícito na primeira pessoa gramatical. É o que acontece em “Tio e sobrinho”, onde há uma projeção do poeta na terceira pessoa, apresentada como o “sobrinho menino” (MELO NETO, 2020, p. 517). Nesse poema, a relação com a vida do poeta ganha relevo pela reconstrução do retrato da figura do tio de consideração. A personagem descrita nos versos, o “tio-afim”, aproxima-se das imagens da lembrança de João Cabral sobre Cearense de Barbalha. Apesar de Barbalha não pertencer à família, o menino João o considerava como tio pela atenção que dele recebia, como se fosse um adulto (MARQUES, 2021).

No poema “Autobiografia de um só dia”, além do nome “autobiografia” já sugerir uma associação biográfica, os versos aludem ao dia do nascimento de João Cabral. Essas lembranças transfiguradas são referências à realidade cultural extratextual, com a inserção de elementos que compõem a memória da infância do sujeito João Cabral. Além disso, na obra *A escola das facas*, identificam-se aspectos inerentes à construção de imagens-lembranças da memória da infância. A presença de parentes e agregados nos poemas, assim como os espaços dos engenhos da família, está associada à biografia do poeta. Essas características contribuem para a formação das primeiras memórias de um indivíduo, nesse caso, João Cabral. Vale registrar que todas as relações biográficas citadas anteriormente estão embasadas no livro *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), de Félix Athayde - uma sistematização de trechos de entrevistas de João Cabral; e na biografia do poeta escrita por Ivan Marques em 2020.

Conforme Ecléa Bosi (1994), a memória da infância dos sujeitos é atravessada primeiramente pela intervenção e interação com os familiares da criança. A mãe, o pai, os avós, os tios, os irmãos, o “tio-afim”, Siá Floripes, Horácio, os trabalhadores dos engenhos, entre outras personalidades presentes na obra *A escola das facas*, fazem parte da memória da infância de Cabral. Esse grupo de pessoas, familiares e agregados (vizinhos) colaboraram para a formação das primeiras percepções do menino João sobre o mundo e da própria visão de si mesmo em relação ao mundo. Nas interações desse grupo familiar, a repetição de episódios da vida do menino auxilia no processo construtivo da memória individual. Por exemplo, o segundo capítulo intitulado “Menino de engenho”, do livro *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*, contém referências diretas à descrição do dia do nascimento de João Cabral:

Quando sentiu as primeiras dores, Carmen aprontou-se rapidamente para a viagem até o Recife. A distância entre o Poço e a Jaqueira não era longa – cerca de vinte quilômetros, mas as condições eram precárias e o deslocamento, sobretudo em seu

estado, se fazia penoso. No final da tarde, chegaram à Jaqueira. Mas os sinais pareciam ainda imprecisos, e o médico garantiu que o parto não aconteceria antes de dois ou três dias. Por essa razão, Carmen ficou provisoriamente no quarto dos santos, enquanto era preparado o mais nobre aposento da casa. Todavia, não foi preciso esperar tanto. Às seis horas da manhã do dia seguinte – não no quarto do avô, mas no aposento dos santos –, surpreendendo a todos, nasceu João Cabral (MARQUES, 2021, p. 24).

As narrativas do dia do seu nascimento – as circunstâncias do ocorrido, ter nascido no quarto dos santos (espécie de oratório) e não no quarto do avô Virgílio, contrariando a tradição da família. Conforme a biografia do poeta, há interdiscursos sobre a premissa do avô Virgílio de que todos os netos deveriam nascer na casa-grande, especificamente, no quarto do patriarca. Relatos de Gilberto de Mello Freyre, e de Carmem Carneiro Leão, primo e mãe de João Cabral, completam as narrativas sobre a tradição da família.

A essas narrativas, formadas por uma memória do grupo familiar, o poeta acrescenta seu ponto de vista, ao rememorar e corporificar essa matéria da lembrança no poema “Autobiografia de um só dia”. Esse acréscimo mistura-se ao fazer próprio do gênero poético na construção de um sujeito lírico que rememora o dia de seu nascimento: “Parido no quarto-dos-santos, / sem querer, nasci blasfemando” (MELO NETO, 2020, p. 522). Ademais, em *A escola das facas*, os espaços reconstruídos também advêm da memória do tempo da infância em Recife. Os engenhos nos quais o menino João e seus familiares residiam, a referência enfática à casa-grande e às imagens de tradição e autoridade atribuídas a ela, bem como o próprio canalial como extensão do engenho, constituem um dos elementos formativos de uma memória da infância.

Por meio dessas informações sobre a vida do autor, percebe-se que há uma relação direta entre os acontecimentos da infância do poeta e os ficcionalizados na substância dos poemas da obra *A escola das facas* (1980). Outra questão que auxilia nessa comparação entre vida e obra são as particularidades comuns dos sujeitos lírico e empírico no poema epígrafe “O que se diz ao editor a propósito de poemas”:

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

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

terminará ganhando outro pâncreas;
e se o pulmão não pode outro estilo

(esta dicção de tosse e gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

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

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

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

O eu lírico do poema de abertura de *A escola das facas* se introduz como um “incurável” pernambucano ao se dirigir ao editor que publicará a obra. Além disso, há a referência da dicção de tosse e gagueira, características compartilhadas por ambos, o criador e a criatura, que possibilitam uma aproximação entre eles. Face às imbricações sobre a emergência da subjetividade na construção de um sujeito lírico e a relação com os processos de reconstituição da memória da infância em *A escola das facas*, percebe-se a relação entre (a) o sujeito empírico, (b) o sujeito lírico que se apresenta ao editor e o (c) a voz poética que rememora a infância.

João Cabral de Melo Neto reconstrói suas imagens-lembranças da infância no imaginário a partir dos estímulos vigentes. O poeta utiliza essas imagens recriadas da memória como material para a transfiguração do imaginário na imagem poética, materializada através da palavra. Nessa transfiguração das imagens da lembrança, na forma do gênero literário, cria-se a representação desse sujeito lírico (a e b). Na forma desse eu poético, revela-se a intencionalidade do autor, buscando alcançar os objetivos pré-estabelecidos no trabalho de arte. Quando concluída a representação do sujeito lírico que rememora o tempo da infância, o compositor se deixa ver na obra criada pela própria figuração de si mesmo. Isso ocorre pelas associações da vida do autor, referenciadas tanto no modo de composição do sujeito lírico quanto nos conteúdos lembrados por esse eu representado nos versos.

A separação entre a voz poética que se apresenta no poema-epígrafe de *A escola das facas* e o eu que rememora nos demais poemas da obra possibilita a identificação de graus de proximidade entre o poeta e sua obra. As características de escritor, naturalidade pernambucana autodeclarada e condições físicas (dicção de tosse e gagueira) desse primeiro sujeito lírico apresentam um grau maior de referencialidade com o poeta. No momento de escrita da obra *A*

escola das facas, verifica-se que João Cabral enfrentou um período de crescentes insatisfações da crítica brasileira, principalmente sobre seu caráter temático nuclear e sua técnica recorrente:

Aquilo que me desagrade profundamente na crítica é que se exige do escritor que ele morra se superando. Acho isso uma atitude monstruosa. Conduz a que o escritor só possa parar no dia seguinte ao da morte. Ora, eu gostaria que a crítica brasileira, em vez de se comportar como o público espanhol de touros, adotasse antes a atitude do torcedor de futebol brasileiro (MELO NETO *apud* MARQUES, 2021, p. 415)¹⁶.

Apesar do desabafo, o poeta surpreende os leitores com a inserção do eu lírico na obra *A escola das facas*. A representação do sujeito lírico que lembra o tempo da infância (c), além de uma resposta à crítica brasileira, apresenta uma demanda subjetiva na composição poética cabralina. Além disso, os modos de representação desse eu (c) o aproximam do poeta, pela relação desenvolvida com personalidades da família, espaços e ambientes pernambucanos, além de narrativas particulares sobre as próprias experiências do menino João Cabral nos engenhos e arredores da cidade de Recife. Contudo, vale ressaltar que a representação do sujeito lírico no poema cabralino não se comporta como reflexo do autor, mas como uma criação ativa de realidades, mistura criativa da realidade pré-existente e da realidade do objeto poético corporificado ficcionalmente.

Em vista disso, nota-se que a criação de um eu poético, inspirado em traços autobiográficos, ilumina as maneiras complexas pelas quais o sujeito empírico lembra o passado e constrói sua identidade contínua. Dessa forma, a criação de um eu autobiográfico revela

[...] as maneiras complexas pelas quais nos lembramos e nos tornamos quem acreditamos ser por meio de estórias do eu que aprendemos a contar, às quais são baseadas tanto em modelos ficcionais e socialmente constituídos do eu e da identidade fornecidos pelas respectivas culturas em que vivemos, quanto em fatos (ERLL; ANSGAR, 2005, p. 3).

Esse processo de constituição da identidade apresenta uma natureza construtiva da recordação autobiográfica, revelando a essência fictícia de identidade contínua. Toda autonarração se compõe ficcionalmente através de “uma (re)construção imaginativa, resultante de uma interação sutil entre passado e presente, assim como entre literatura e memória” (ERLL; ANSGAR, 2005, p. 3).

¹⁶ Depoimento dado em 1968 ao *Diário Popular*, de Lisboa. Nessa época iniciaram as manifestações insatisfatórias da crítica brasileira com os poemas cabralinos.

TERCEIRO CAPÍTULO

O que mais reverberava [...] eram as ideias fixas de seu próprio universo poético, dando aos leitores a impressão de que sua obra estaria retomando o fio interrompido depois de *A educação pela pedra*.

Ivan Marques¹⁷

Na recente publicação de Ivan Marques, *João Cabral de Melo Neto: uma biografia* (2021), o autor revela as primeiras impressões dos leitores do poeta pernambucano a respeito dos sentidos compreendidos no título do livro. Em *A escola das facas*, ressoam os signos eletivos já familiares ao universo poético de João Cabral, o que levaria, segundo o biógrafo, a uma pré-receptividade de um manancial metafórico relacionado ao sentido de aprendizagem e de faca. Posto que, em *A educação pela pedra*, livro publicado em 1965, ou seja, antes de *Museu de tudo* (1974) e *A escola das facas* (1980), o universo poético cabralino sugeriria uma solidez do elemento mineral, devido a isso imaginou-se que a figura da faca retomaria o traço afiado do projeto estético que havia sido interrompido com a publicação de *Museu de tudo*.

A ideia do “fio interrompido” (MARQUES, 2021, p. 434) deve-se à continuidade de um projeto estético fundamentado no aspecto antilírico e na composição árida e objetificante, fatores que caracterizam majoritariamente as obras até *Museu de tudo*, que representaria uma “pausa no rigor e na complexidade com que [se] estabelecera[m] os parâmetros d[a] poesia [de Cabral] até então” (BARBOSA, 2001, p. 72). Apenas pela alusão à faca no título do livro posterior, como em *Uma faca só lâmina* (1955), também publicado dentro de um período em que o fio condutor estético do poeta se manteve intacto, foi assegurado que a primeira impressão da composição fosse a de reintegração de tais características vinculadas ao cabedal imagético do instrumento cortante.

Junto a essa convicção extraída do título, a linearidade pertencente à ilustração da primeira capa do livro corrobora a construção dessa abstração, como pode-se observar na fotografia da capa disponível no ANEXO A. Sobre a confecção da capa, João Cabral atribui essa tarefa à sua filha Inez e informa que queria uma “capa tipográfica, sóbria, sem nada do barroquismo tropicalista da geração dela” (MELO NETO, 1980 *apud* MARQUES, 2021, p. 434). Inez atendeu perfeitamente à solicitação, construindo um desenho com formas geométricas que lembravam um canavial. Essa informação também pode ser verificada na foto da ficha catalográfica no ANEXO B. A título de exemplo sobre o campo metafórico que acompanha o nome do poeta e sua estética, cabe recordar que, pouco antes da impressão do

¹⁷ MARQUES, 2021, p. 434.

material, quando “Drummond avistou o layout de *A escola das facas*, [...] fez um inesperado elogio, dizendo que finalmente haviam acertado em uma capa de João Cabral” (MARQUES, 2021, p. 434). Tal relato demonstra a contribuição dos sentidos preliminares vinculados ao título e à capa da obra para os leitores cabralinos.

Edneia Rodrigues Ribeiro (2012, p. 98), em “A fissura do duplo em *A educação pela pedra*: consolidação de uma prática de antilira”, destaca a consolidação da prática antilírica em *A educação pela pedra*:

A poesia desse livro se constrói a partir de disparidades representadas pelos poemas e por tantos outros duplos, buscando desconstruir os binarismos que circundam os discursos que ela se propõe a superar. [...] Esse discurso de recusa, denominado *A educação pela pedra*, evidencia algumas formas de resistência como: a duplicação, o humor, a metalinguagem e outros aspectos poéticos e linguísticos. Ao se servir de tais recursos, esse poeta chega ao extremo dessa prática de antilira que viabiliza estruturar, desestruturar e reestruturar o mesmo poema, revelando por meio da fissura do duplo a sua multiplicidade.

Mediante as considerações apontadas, a pesquisadora defende a obra em questão como “um dos livros mais significativos da trajetória literária do poeta pernambucano”, devido à “precisão formal, [...] evidenciada, nesse livro, por meio do duplo” (RIBEIRO, 2012, p. 6), característica mantida por João Cabral na maioria de suas publicações. Vale destacar que, após a publicação do livro considerado por Ribeiro o de maior intensidade da presença do traço antilírico, João Cabral traz ao público leitor *Museu de tudo*, representando a interrupção desse fio condutor.

Pode-se entender o significado dessa mudança a partir de análises de diferentes autores a respeito dessa última fase da poesia de João Cabral, a saber: a intersecção entre duas expressões poéticas aparentemente contrárias, a poesia de circunstância e a poesia crítica, que associa laços afetivos do poeta com seu viés crítico, nos poemas que homenageia escritores e pintores (RIBEIRO, 2019); a introdução memorialística e a inserção de subjetividade pela presença da primeira pessoa gramatical (SECCHIN, 2014); a pausa de uma escrita de “cunho arquitetônico” e o início de uma poesia “causal” (BARBOSA, 2001, p. 72-73); além da composição pelo processo de reformulação de elementos do universo poético cabralino de obras anteriores (PEIXOTO, 1983). Certo é que a seleção e a combinação da diversidade de artistas e de espaços geográficos demonstram algumas das obsessões do poeta, indo este ao encontro do que afirma Secchin (2014) sobre o reflexo de si mesmo na escolha das coisas.

Neste ponto, realizar-se-á uma análise comparativa entre os poemas homônimos das obras *A educação pela pedra* e *A escola das facas*, para evidenciar as semelhanças entre eles pelos sentidos introduzidos nos títulos:

A educação pela pedra

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e, se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma
(MELO NETO, 2020, p. 358-359).

Em *A educação pela pedra*, a estilística do duplo tem papel estruturante e, no poema de mesmo título, esse recurso apresenta o que a pedra ensina e o que não ensina. Na primeira estrofe, é mostrado, por lição, o que a pedra leciona a “quem soletrá-la”. O que a pedra instrui nesse primeiro momento é de sua própria natureza: “sua carnadura concreta” e “seu adensar-se compacta”. Por oposição, na segunda estrofe, no Sertão, “a pedra não sabe lecionar” e não precisa, pois o sertanejo já nasce com a pedra dentro dele, como revela nos versos “pedra de nascença, entranha a alma”.

Destaca-se uma semântica da aprendizagem com as coisas, assunto de extrema relevância para o poeta pernambucano. Esse sentido é reafirmado pelas palavras “educação”, “lições”, “aprender”, “aulas”, “soletrá-la”, “pré-didática”, “lecionar”, “lecionasse”, “ensinaria” e “aprende”. Nessa mesma perspectiva, no poema “A escola das facas”, também ocorre um aprendizado. Todavia, são as folhas dos coqueirais e canaviais que lecionam, afiadas como facas:

A escola das facas

O alísio ao chegar ao Nordeste
baixa em coqueirais, canaviais;
cursando as folhas laminadas,

se afia em peixeiras, punhais.

Por isso, sobrevoada a Mata,
suas mãos, antes fêmeas, redondas,
ganham a fome e o dente da faca
com que sobrevoa outras zonas.

O coqueiro e a cana lhe ensinam,
sem pedra-mó, mas faca a faca,
como voar o Agreste e o Sertão:
mão cortante e desembainhada
(MELO NETO, 2020, p. 511-512).

Nesses versos, não há uma aplicação do que a autora Edineia Ribeiro chama de duplo, ou seja, a organização de sentidos pela afirmação e pela negação, como em “A educação pela pedra”, pois, neles, tematiza-se apenas a confirmação do ensinamento. A aprendizagem ocorre pelo movimento do alísio ao passar pelas folhagens dos coqueiros, no litoral, e das canas, na região da Zona da Mata. Esse percurso demarca o processo de ensinamento dado ao vento através do amolar das facas (folhas). Isso significa dizer que o afiar nas folhas molda o vento, ensinando-lhe “como voar o Agreste e o Sertão:/ mão cortante e desembainhada”. Vale destacar o recurso de aliteração evidenciado pela definição do “s” nas mesmas posições da sexta e última sílabas poéticas no segundo e terceiro versos (“baixa em coqueirais, canaviais;/ cursando as folhas laminadas,”), marcando uma similaridade ao som produzido pela ação de amolar, de forma a dar gume ao vento. Essa repetição forma a trilha sonora desses ensinamentos.

As pressões atmosféricas dos Polos Norte e Sul fazem com que o vento alísio seja formado nas proximidades da linha do Equador, baixando ao Nordeste pelo litoral. Ao adentrar no continente, as forças, que passam a tensioná-lo, são apreendidas pela geografia das regiões do litoral e da Zona da Mata. Tais configurações ensinam ao vento a ação de afiar, de modo que as mãos do vento, antes fêmeas e redondas, ao passar pelos coqueirais e canaviais, ganhem “a fome e o dente da faca”, transformando-se em mãos cortantes e desembainhadas. Essa transformação é o que as facas (folhas dos coqueirais e canaviais) ensinam ao vento: “como voar o Agreste e o Sertão”.

A noção de aprendizagem também está presente nos versos acima, como em “A educação pela pedra”, sendo a essência principal em ambos os títulos dos livros e dos poemas. Além disso, observa-se que eles se aproximam pelo traço antilírico, diferenciando-se apenas pelo recurso do duplo, que existe no primeiro, e não no segundo. Em “A escola das facas”, diferentemente de “A educação pela pedra”, existe apenas uma referência, além do título que remete à escola, que traz o significado de instrução, presente nos versos “O coqueiro e a cana lhe ensinam,/sem pedra-mó, mas faca a faca,/como voar o Agreste e o Sertão”.

Com isso, percebe-se que o livro *A escola das facas*, tanto a partir do título quanto pelo poema homônimo, compreende a mesma essência de aprendizagem veiculada em *A educação pela pedra*. Vale realçar as três tendências do poeta observadas por Antonio Carlos Secchin (2014, p. 237) quando fala sobre o título da publicação de 1966: “o veio pedagógico [...] — *educação*”, “a ênfase no nome concreto — *pedra*” e “o desejo de que as ‘lições’ do real emanem de traços oriundos das próprias coisas, e não provenientes da subjetividade”. De igual modo, pensando sobre as primeiras impressões do livro *A escola das facas*, também esperava-se encontrar as mesmas inclinações da escrita de João Cabral. Adentrando as análises dos poemas de mesmo título das obras, essas impressões também são confirmadas.

Contudo, no conjunto da obra *A escola das facas*, a primeira recepção, influenciada pelo sentido do título do livro e pela própria apresentação da capa, é contrariada pela emergência da subjetividade, pela inserção de um sujeito lírico e pela memória da infância, aproximando o sujeito poético do empírico. A surpresa está na não retomada do fio interrompido da escrita poética cabralina, pois João Cabral passa a reconstruir a semântica de aprendizagem por novos ensinamentos que estão relacionados à constituição de um sujeito lírico que rememora o passado da infância, nos poemas selecionados como corpus desta pesquisa, bem como da intersecção entre esse sujeito poético e a característica cabralina de falar de si através das coisas. Trata-se de um livro no qual, nas palavras de Martins, “o uso da primeira pessoa do discurso [...] se torna mais explícito e se adensa” (MARTINS, 2018, p. 475), abrindo espaço para a presença de uma memória, inclusive dos tempos da infância, de um “sujeito que rememora” (MARTINS, 2018, p. 475).

3.1. A emergência da subjetividade em *A escola das facas*

Existe um consenso entre alguns críticos sobre haver certa subjetividade inserida nas obras *Museu de tudo* e *A escola das facas*, como demonstrado no primeiro capítulo durante a discussão sobre uma terceira, ou quarta, etapa da escrita do poeta. No entanto, as análises propostas pelos teóricos não se detêm em examinar detalhadamente o modo como essa subjetividade, ou reconfiguração subjetiva, é criada por João Cabral. Quanto a esse assunto, Antonio Carlos Secchin, em *Uma fala só lâmina*¹⁸, ao estudar a obra completa de *A escola das*

¹⁸ Livro dividido em duas partes: na primeira, compreende os ensaios de *João Cabral: a poesia do menos* (1985) e, na segunda, estampam-se ensaios diversos sobre o poeta.

facas, apenas menciona que “quase metade dos textos traz as marcas da primeira pessoa” (SECCHIN, 2014, p. 291).

Por meio de tal constatação, vale apontar algumas características sobre essa marca subjetiva do livro com o intuito de delinear a seleção do *corpus* da pesquisa. Trata-se de 22 poemas de *A escola das facas* em que o sujeito lírico se revela de diferentes formas. Deles, estes são aqueles nos quais se adota a primeira pessoa gramatical do singular: “*O que se diz ao editor a propósito de poemas*”, “Menino de engenho”, “Fotografia do Engenho Timbó”, “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, “Cento-e-Sete”, “Chuvas do Recife”, “O teatro Santa Isabel do Recife”, “Autobiografia de um só dia”, “A morte de Joaquim Cardozo”, “Prosas da maré na Jaqueira”, “Descoberta da literatura”, “Ao novo Recife”, “Olinda em Paris”, “Cais pescador” e “A imaginação do pouco”. De modo distinto, as composições nas quais se utiliza a primeira pessoa gramatical do plural são: “Horácio”, “*A pedra do reino*”, “O Engenho Moreno”, “Antonio de Moraes Silva” e “Joaquim Cardozo na Europa”. Há, ainda, a voz poética que se refere a uma terceira pessoa do singular, “ele”, relacionada diretamente às vivências do poeta pernambucano, como em “Tio e sobrinho” e “Autocrítica”.

O poema “O que se diz ao editor a propósito de poemas” deixa impressões tanto do poeta quanto de Pernambuco. O “incurável pernambucano” (MELO NETO, 2020, p. 499) tem traços que correspondem a João Cabral de Melo Neto, como a naturalidade e a escrita de poemas. Dentre os demais poemas, o local também aparece por meio de referências a personalidades que, de certa forma, participaram da história do Estado; ou através de edifícios, monumentos, cidades e paisagens. Nessa coleção de figuras recriadas a partir da seleção e combinação cabralina, percebe-se que a marca lírica da inserção da primeira pessoa do singular e da primeira do plural, assim como a referenciação do “ele” (em “Tio e sobrinho” e “Autocrítica”), foram elementos escolhidos que se correlacionam direta e indiretamente à biografia de João Cabral e/ou às suas predileções por certos artísticas, locais, familiares, personalidades sociais e históricas.

Os poemas “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, “*A pedra do reino*”, “Antonio de Moraes Silva”, “A morte de Joaquim Cardozo” e “Joaquim Cardozo na Europa” reúnem referências a personalidades históricas que tiveram suas trajetórias relacionadas ao solo pernambucano. Em “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, além da sugestão de Pernambuco ter sido um lugar que prepara seus nativos, dando-lhes impulso para outros lugares, há também a menção a Frei Caneca (Joaquim da Silva Rabelo). Tais lugares, em que as “praias/

sem nada de praia, onde só névoas” — trecho que faz alusão aos litorais de países da Europa¹⁹ —, podem se relacionar à saída de João Cabral de seu Pernambuco para o exterior, onde residiu por motivos de trabalho. De igual modo, Frei Caneca é personalidade recorrente em outros livros, demonstrando uma afeição do autor pela narrativa sobre essa figura histórica.

Em “*A pedra do reino*”, Ariano Suassuna é citado: trata-se de uma homenagem feita à escrita do ilustrado cordelista e dramaturgo. Igualmente, além de uma composição crítica sobre a obra de Suassuna, o sujeito lírico, ao se apresentar pela primeira pessoa do plural, insere-se no conjunto de escritores nordestinos que aprenderam com a escrita do Sertão, que “não só fala da língua do não” (MELO NETO, 2020, p. 502), como é observado nos versos, nos quais há remissão ao “*cante*” de Ariano Suassuna: “nos deste a ver que nele [o *cante*] o homem/ não é só capaz de sede e fome” (MELO NETO, 2020, p. 502); e “fantástico espaço suassuna,/ que ensina que o deserto funda” (MELO NETO, 2020, p. 503).

Em “Antonio de Moraes Silva”, o poeta faz referência a Antonio de Moraes Silva. Lexicólogo brasileiro, autor do *Dicionário da Língua Portuguesa*, é natural do Rio de Janeiro, mas, ao voltar do exílio na Europa por ser acusado de participar da Inquisição Portuguesa, fixa residência em Muribeca, Pernambuco (1802-1824). Nesse tempo, trabalhou na advocacia e dedicou-se à lavoura do açúcar. Além do vínculo biográfico devido à residência em Pernambuco, o autor do *Dicionário de Moraes*, livro considerado por muitos como o início da dicionarística portuguesa moderna, não passaria despercebido ao poeta engenheiro das palavras.

Nos dois últimos poemas, “A morte de Joaquim Cardozo” e “Joaquim Cardozo na Europa”, cita-se Joaquim Maria Moreira Cardozo, que, além de ser pernambucano, engenheiro, poeta e crítico de arte, foi responsável pelos projetos estruturais mais ousados de Oscar Niemeyer. Essa referência ao ofício já é uma característica que aproxima o engenheiro de estruturas (e escritor) e o poeta engenheiro. Além disso, Joaquim Cardozo foi amigo de João Cabral na época da roda literária no Café Lafayette por volta de 1937, quando este passou a frequentar as reuniões:

Diretor da *Revista do Norte*, Joaquim Cardozo ia ao Lafayette todas as noites, após o jantar. Embora não tivesse livros publicados, era visto como grande poeta pelos companheiros que ouviam a recitação de poemas inteiros que ele guardava de memória, sem a preocupação de registrá-los no papel. [...] Esse foi o grande período da boemia literária no Recife — quando se debatiam apaixonadamente as oposições entre o Modernismo e o regionalismo (MARQUES, 2021, p. 58).

¹⁹ Informação contida na nota 68 do livro *Poesia completa*, organizado por Antonio Carlos Secchin e Edneia R. Ribeiro (2020, p. 860).

Tal relação de amizade e admiração justifica a menção de Cardozo em dois poemas que levam seu nome já no título: “A morte de Joaquim Cardozo” e “Joaquim Cardozo na Europa”. Foi nesse período de contato com a poesia e com discussões de crítica e teoria literária que João Cabral iniciou o gosto pela escrita em versos, iniciando seus primeiros poemas.

Por outro lado, os trabalhos “Chuvas do Recife”, “O teatro Santa Isabel do Recife”, “O Engenho Moreno”, “Ao novo Recife”, “Olinda em Paris” e “Cais pescador” incorporam características de construções, elementos da natureza, paisagens e cidades a uma imagem recriada de Pernambuco. Em “Chuvas do Recife”, “O teatro Santa Isabel do Recife” e “Ao novo Recife”, o Recife é introduzido desde o título. Além de ser a capital do estado, foi uma cidade muito frequentada pelo poeta, desde a infância na Jaqueira, na casa-grande do avô, quando o autor se mudou com a família e foi para o colégio Marista; e mais tarde, já jovem, quando passou a visitar o Café Lafayette, afora outras ocasiões em que visitava os parentes, já como diplomata.

Ademais, apesar de não gostar de teatro, — “o teatro não permite a concentração que a leitura de um poema permite”²⁰ (MELO NETO, 1991, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 89) — em “O teatro Santa Isabel do Recife”, um em específico, o de Recife, é mencionado. O Teatro Santa Isabel tem uma relação com uma história de família engraçada. Em entrevista, um ano depois da publicação do livro *A escola das facas*, narra o poeta:

[...] Um lado da minha família, o lado do Gilberto Freyre, tem uma história engraçada. *O Diário de Pernambuco*, que é o jornal mais velho da América Latina, foi criado em 1825, e a partir de 1925 passou a publicar uma seção chamada “Há cem anos”, reproduzindo os assuntos mais interessantes da época. Um dia saiu a seguinte notícia: “Ontem foi dado um banquete no hotel tal, em homenagem ao professor José Antônio Gonçalves de Melo, ponto²¹ do Teatro Santa Isabel”. Esse meu trisavô era um professor respeitado, eminente e ponto de teatro? A família ficou surpresa e encarregou o Gilberto de pesquisar a respeito, nos papéis da família, nos jornais, em todo o arsenal de historiador que ele possui. O Gilberto descobriu que o respeitado professor cavava o lugar de ponto de teatro porque era dado a cômicas. (Naquele tempo, as cômicas eram as atrizes.) Como ponto, tendo que assoprar o texto, ele podia conhecer todas as que apareciam no Recife. Eu também tenho uma certa fascinação por atrizes. Deixei muitas amigas, inclusive bailarinas de flamenco, na Espanha. Eu vivia naquele meio. Acho que puxei ao velho José Antônio²² (MELO NETO, 1981, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 34).

²⁰ Trecho da entrevista a Hildon Rocha, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1969. Um ano depois de *Morte e vida severina* ter sido encenado no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (1965).

²¹ O termo “ponto” designa a pessoa que tem função de dizer as falas, auxiliando os atores na encenação. Como o ponto não aparece em cena, é considerado um ofício de menor prestígio.

²² Trecho da entrevista a Edla van Steen, *Viver e escrever*, v. 1, Porto Alegre, L&PM, 1981.

Nos primeiros versos do poema, “Melhor que a música e a oratória,/ teias sem nada, sem raiz, contemplai meu cristal, cá fora,/ que é para todo o corpo” (MELO NETO, 2020, p. 520), percebe-se a comparação entre o local fechado do teatro e o ambiente externo, este último, de preferência do eu lírico, de onde é possível contemplar o seu cristal. Mesmo assim, o Teatro Santa Isabel se transforma em matéria não apenas para o poeta demarcar sua aversão ao local fechado, dado à música e à oratória, mas por se tratar da cidade de Pernambuco e suas vivências de família. Por isso, é possível relacionar a escolha de se escrever sobre esse teatro também pelas histórias dos familiares, até porque, na entrevista, o poeta ressalta sua proximidade com o parente mencionado (seu trisavô) através do gosto por atrizes.

No conjunto dos poemas acima, é identificado o falar de si através das coisas e dos outros, estilo de um fazer poético tão visado por João Cabral de Melo Neto em grande parte de suas obras. Todavia, em *A escola das facas*, essa referência apenas insinuada ganha uma reconfiguração por meio do traço lírico presente na inserção de um sujeito poético no “eu” ou “nós”. Por outro lado, nas produções seguintes, essa remissão a si perde ainda mais da natureza antilírica, pelo atravessamento de elementos e vivências da biografia de João Cabral, seja devido ao espaço do engenho e do Recife, locais de seu tempo de infância e juventude (até os 20 anos de idade), seja em virtude da presença dos parentes e agregados da família.

Vale explicar que “Fotografia do Engenho Timbó” e “Cento-e-Sete”, apesar de apresentarem características comuns que compõem a seleção de análise — a saber, o espaço do engenho (canavial) e a presença dos parentes e agregados da família —, não foram incluídos em razão da falta de correlação do sujeito que rememora com o tempo passado da infância. Isso significa que, em ambos, a voz poética revela-se na primeira pessoa gramatical do singular, e há o ato da lembrança enquanto trabalho da memória, mas não é possível afirmar, apenas com a matéria do poema, sem interferências extraliterárias, que o passado retomado se refere ao período da infância. Todavia, as produções em questão reúnem referências diretas à biografia do autor, já que o Engenho Timbó foi a “casa onde nasceu uma avó” (MELO NETO, 2020, p. 505) e o Cento-e-Sete era um agregado da família. Neste último, “Cento-e-Sete”, também há uma alusão ao primo Jarbas.

Por fim, os poemas “Menino de engenho”, “Horácio”, “Tio e sobrinho”, “Autobiografia de um só dia”, “Prosas da maré na Jaqueira”, “Descoberta da literatura”, “Imaginação do pouco” são os que trazem mais relações diretas com as experiências do poeta na infância. Para melhor observar as interrelações entre os poemas selecionados para análise, sistematizamos, no Quadro 01, dados sobre os modos como ocorre a emergência da subjetividade em *A escola das facas*, a

partir da união entre a memória da infância de João Cabral de Melo Neto e do sujeito que rememora, nos versos:

Quadro 01 - Sistematização dos modos como se relacionam traços biográficos e subjetivos com a memória da infância, nos poemas selecionados para análise.

Poemas em que se rememora a infância	Pessoa gramatical	Tipo de aproximação biográfica	Figuras humanas	Espaço/tempo	Assuntos relacionados
Menino de engenho	1ª pessoa singular	Acidente com a cana: um corte no rosto perto do olho.	Sujeito adulto que rememora, menino.	Canavial, engenho/ infância.	A cana, como uma foice, cortou o rosto do menino.
Horácio	1ª pessoa plural	Alternância entre o período letivo no Recife e as férias no engenho; os irmãos pediram ao passarinho que cuidasse dos bichos.	Sujeito adulto que rememora; seu irmão (Virgílio irmão de JCMN*); passarinho Horácio (empregado).	Engenho, Recife/ infância.	Morte dos passarinhos devido ao vício da cachaça por parte de Horácio.
Tio e sobrinho	3ª pessoa singular	O afeto do tio-afim para com o menino; as histórias contadas pelo tio; a leitura do cordel.	Voz poética que conta sobre um menino, agregado da família de JCMN*.	Engenho/ infância.	O menino aprendeu com o tio-afim a partir da vivência de sertanejo.
Autobiografia de um só dia	1ª pessoa singular	Dia do nascimento do menino; ritual de nascimento de todos os netos no quarto-avô; a vontade contrariada de ter nascido no Engenho do Poço.	Sujeito adulto que rememora, (mãe, avô) família de JCMN*.	Jaqueira/ infância.	A casa-grande do avô como símbolo de origem e continuidade da família.
Prosas da maré na Jaqueira	1ª pessoa singular	Experiências de observar o rio como se fosse cinema.	Sujeito adulto que rememora, maré do Capibaribe.	Jaqueira/ infância.	O menino aprendeu com o rio através da observação das margens.
Descoberta da literatura	1ª pessoa singular	Leitura dos folhetos de cordel para os trabalhadores do engenho.	Sujeito adulto que rememora, empregados do engenho (casa-grande), família de JCMN*.	Engenho, casa-grande/ infância.	O menino lia o cordel escondido dos familiares.
A imaginação do pouco	1ª pessoa singular	Contação de histórias da Siá Floripes ao menino e seu irmão.	Sujeito adulto que rememora; Siá Floripes (baba), empregados (irmão), família de JCMN*.	Engenhos/ infância.	Floripes descrevia os personagens mais do que narrava as histórias.

*JCMN: acróstico de João Cabral de Melo Neto.

Fonte: Acervo dos autores.

Na primeira coluna, “Poemas em que se rememora a infância”, estão dispostos a seleção de poemas que contêm a intersecção entre a relação de traços biográficos e subjetivos com a

memória da infância. Esses traços subjetivos estão relacionados à presença lírica de um sujeito poético — tal como apresentam as informações da segunda coluna — quanto essa voz se aproxima do autor pela recriação de certas experiências biográficas nos conteúdos dos poemas (Tipo de aproximação biográfica). Vale ressaltar que, na coluna “Pessoa gramatical”, a representação desse sujeito ocorre na primeira pessoa gramatical do singular e na do plural, ou ainda na terceira pessoa do singular. Quando esse fator se configura na terceira pessoa do singular, significa que há um “ele” de que se fala no poema, sendo este que se aproxima diretamente do sujeito empírico. Além dessas relações de reconfiguração subjetiva, apresentam-se, em “Personagens, Espaço/tempo” e “Assuntos relacionados”, informações complementares a respeito das pessoas, dos locais, dos tempos e das temáticas que corroboram a interpretação de vestígios de identidade, impressões e opiniões pessoais, criando-se, portanto, aproximações entre o sujeito poético e o empírico.

A partir da sistematização da tabela, são identificadas as recorrências da primeira pessoa gramatical (em “Pessoa gramatical”), dos parentes e dos agregados (em “Figuras humanas”), do engenho e da Jaqueira (em “Espaço”), inter-relacionadas a um sujeito que rememora vivências de aprendizagem de um menino, na infância (em “Tipo de aproximação biográfica”, “Tempo” e “Assuntos relacionados”). O conjunto dessas informações compõe as imagens da memória desse passado, o que justifica a relação de proximidade entre os poemas selecionados. Por sua vez, a figura do menino é o elo entre o sujeito do poema que recorda e o sujeito João Cabral de Melo Neto, pela centralidade do garoto de um momento pregresso nas lembranças, que transformam a identidade desse indivíduo que se lembra.

3.2. A caracterização do sujeito guenzo a partir do menino da Jaqueira

No primeiro capítulo deste estudo, apresentamos um panorama da subjetividade e da memória sob as lentes de alguns estudiosos que analisaram a obra completa de João Cabral. No segundo capítulo, a subjetividade construída junto com o trabalho da memória e uma análise dos contextos da vida do poeta no período de publicação de *A escola das facas*. A partir deste momento do capítulo, passa-se a entender subjetividade como a interpretação de um sujeito individual, contemplando-se características de uma opinião e atitudes marcadas por sentimentos, impressões e preferências pessoais. Essas características subjetivas foram observadas na construção da identidade do sujeito lírico nos poemas selecionados.

Essa pessoa ficcionalizada concerne uma figura do autor enquanto ser histórico, ou seja, o indivíduo conhecido por João Cabral de Melo Neto, nascido em 1920, em Pernambuco, de

família de classe alta, que se tornou diplomata e poeta, além de nome incontornável do cânone literário brasileiro. Por meio da seleção dos poemas “Autobiografia de um só dia”, “Prosas da maré na Jaqueira”, “Imaginação do pouco”, “Menino de engenho”, “Tio e sobrinho”, “Horácio” e “Descoberta da literatura”, identifica-se a formação de uma identidade desse eu poético, advinda de lembranças do período da infância. São essas vivências construídas pelo sujeito que rememora no poema que fazem a aproximação entre o menino rememorado e o menino Joca, isto é, entre a imagem construída pelo sujeito lírico e o sujeito empírico.

Com isso, o sujeito guenzo é uma imagem criada à semelhança do poeta com base nas lembranças que o sujeito adulto tem do menino Joca, que recria as imagens da infância em terras pernambucanas. Também vale reforçar que se entende a categoria lírica, para análise dos textos de João Cabral de Melo Neto, por meio da relação entre a inserção explícita de uma voz no corpo dos poemas e as marcas biográficas do autor. Dessa forma, a subjetividade analisada é a junção da formação de uma identidade dessa voz poética com elementos da vida do autor no período da infância.

Vale ressaltar que a edição da obra utilizada como referência foi a republicação de *A escola das facas em Poesias completas* (2020), organizada por Antonio Carlos Secchin com colaboração de Edneia R. Ribeiro, que segue a mesma estruturação da primeira edição de 1980, pela editora José Olympio. Como ilustra a fotografia do sumário do livro no ANEXO C, percebe-se que a obra finaliza com o poema “Autocrítica”, diferentemente de algumas edições que foram organizadas pela editora Aguilar (1995)²³. Optamos por tomar como referência a forma de publicação da primeira edição para preservar o contexto biográfico do poeta quanto as possíveis circunstâncias que o levaram a publicação de *A escola das facas*. Todavia, com o objetivo de aproximar as imagens do menino lembrado no poema, que configura o centro das lembranças da infância, com o menino Joca, propomos uma tentativa de organização cronológica dos poemas selecionados, com base nas informações da biografia de Ivan Marques (2021), unindo o amadurecimento do menino biográfico ao rememorado no conteúdo dos poemas.

Com o intuito de evidenciar os contornos desse sujeito guenzo através dos processos de aprendizagem e experiências do menino de engenho rememorado, inicia-se com a recriação do dia do nascimento do sujeito poético e com a forma a partir da qual este se relaciona com as tradições da família (“Autobiografia de um só dia”); depois, têm-se as primeiras lições aprendidas pelo garoto na observação das águas do Capibaribe (“Prosas da maré na Jaqueira”);

²³ MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

e, posteriormente, a aprendizagem mediada por personagens próximas do núcleo familiar e pelas experiências na ambientação do engenho de cana-de-açúcar, figurada nos poemas “Imaginação do pouco”, “Menino de engenho”, “Tio e sobrinho”, “Horácio” e “Descoberta da literatura”. Com essa disposição, é possível verificar os modos como o sujeito reconstrói suas memórias e se deixa ver na representação do passado que o constitui.

Em “Autobiografia de um só dia”, as primeiras imagens da memória relacionadas à infância desse sujeito são apresentadas mediante a sugestão da escrita sobre um dia da vida desse indivíduo, feita por ele próprio. Tal sentido compreendido no título se especifica já no primeiro verso do poema “No Engenho Poço não nasci” (MELO NETO, 2020, p. 521): o único dia que é materializado nos versos trata-se daquele correspondente ao nascimento do sujeito. Vale destacar que é possível identificar uma aparente contradição na matéria dessa memória, já que se refere a uma lembrança pessoal, mas é forjada pela coletividade familiar, visto que não é possível rememorar o próprio dia de nascimento. Quanto a esse assunto, Ecléa Bosi (1994) argumenta sobre a relevância das conversas no núcleo familiar para a composição das lembranças mais antigas. Diante desse sentido contraditório corrente na autodescrição de um dia que só existe pela recriação coletiva das conversas do grupo familiar, já é introduzido, desde o título, alcançando-se a formação identitária do sujeito:

Autobiografia de um só dia

A Maria Dulce e Luiz Tavares

No Engenho Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

Veio de lá para a Jaqueira,
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quando,
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,
lá dormiria, até que para ela

fizessem cedo no outro dia
o quarto onde os netos nasciam
(MELO NETO, 2020, p. 521).

Nessa primeira parte do poema, o sujeito lírico na primeira pessoa gramatical reconta as circunstâncias do dia em que nasceu. Iniciando o texto pela semântica da negativa, aponta onde não nasceu: no Engenho do Poço (abreviação de engenho do Poço do Aleixo). A privação de não ter nascido no engenho já demonstra uma conexão explícita entre sujeito lírico e empírico através do estado de insatisfação contido no primeiro verso. Esse descontentamento ressoa a biografia de João Cabral de Melo Neto, que “lamentava não ter tido a mesma sorte do pai [nascido no engenho]. Foi parido no Recife — e não no engenho do Poço, onde passaria a primeira infância” (MARQUES, 2021, p. 24).

A justificativa para o não nascimento no engenho vem logo a seguir pela preservação do ritual familiar que gira em torno do nascimento dos netos do avô materno. A referência de lugar, no “quarto-avós, frente à maré”, situa o local em que todos os netos deveriam nascer, “queiram ou não queiram”, bem como a autoridade do patriarca exercida sobre os membros da família. A tradição adota a casa da Jaqueira como espaço embrionário das novas gerações: “por determinação do avô, Virgínio Marques Carneiro Leão, todos os netos eram obrigados a nascer ali, em sua residência” (MARQUES, 2021, p. 23). Essa casa, “embora construída nos arredores do Recife, parecia uma casa-grande de engenho” (MARQUES, 2021, p. 23). Outros parentes do poeta recordam-se dessa residência enquanto um lugar “quase sagrado” (MARQUES, 2021, p. 23), como o primo da mãe de João Cabral, Gilberto Freyre.

Diante da postura irredutível do avô, ocorre o deslocamento do Engenho do Poço para a Jaqueira nas vésperas do parto. Seja pela hora tardia, seja porque o doutor estimou não estar na hora do nascimento, quando chegaram à Jaqueira, o quarto-avós não estava pronto para hospedar mãe e filho; por isso, ficaram provisoriamente no quarto-dos-santos. Esse local, uma espécie de santuário comum às casas da época, era destinado aos momentos de tradições religiosas:

Quando sentiu as primeiras dores, Carmem aprontou-se rapidamente para a viagem até Recife. [...] No final da tarde, chegaram à Jaqueira. Mas os sinais pareciam ainda imprecisos, e o médico garantiu que o parto não aconteceria antes de dois ou três dias. Por essa razão, Carmem ficou provisoriamente no quarto dos santos, enquanto era preparado o mais nobre aposento da casa. Todavia, não foi preciso esperar tanto. Às seis horas da manhã do dia seguinte - não no quarto do avô, mas no aposento dos santos -, surpreendendo a todos, nasceu João Cabral (MARQUES, 2021, p. 24).

Sobre as marcas subjetivas, identifica-se o ponto de vista do sujeito poético adulto disposto nos versos entre parêntesis: “não porque quisesse apressar-me, // e se soubesse o que teria/ de tédio à frente, abortaria”. O recurso linguístico, normalmente utilizado para interpor uma expressão sem afetar a estrutura sintática do período, é utilizado pelo poeta para revelar-

se através do sujeito poético. Interpreta-se como uma crítica do sujeito adulto pela analogia ao aborto da vida já que é definida como entediante. Dentro dos parêntesis, sem intervir a antecipação de seu nascimento, o sujeito lírico se coloca contrário à sua própria natureza, isto é, ao fluxo natural que tomou o dia no seu nascimento.

O destino lhe deu a oportunidade de transgredir, em parte, o ritual daquela corte:

Porém em pleno Céu de gesso,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
contra o ritual daquela Corte

que nada de um homem sabia:
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,
sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),
de chácara entre marés, mangues
(MELO NETO, 2021, p. 521-522).

Em uma primeira interpretação do poema, percebe-se que a blasfêmia do recém-nascido materializa-se na antecipação do momento de seu nascimento, visto que, no ritual da família, os netos deveriam nascer no quarto-avós, mas o bebê nasce no quarto-dos-santos, esperneando e gritando em uma espécie de santuário (de que espera-se reverência), blasfemando contra aquela corte dos santos.

Além disso, ao observar a vontade contrariada de João Cabral, a partir da biografia, de nascer no engenho, a antecipação de seu nascimento no quarto-dos-santos já demonstra uma condição diferente do poeta em relação aos demais parentes. Junto a isso, é possível relacionar a surpresa do acontecimento biográfico com o materializado no poema, demarcando uma proximidade entre o poeta e o sujeito guenzo pela discordância ao religioso. Dessa forma, revela-se o desenho de “uma relação dissonante entre o gesto do recém-nascido e o espaço religioso da família (blasfêmia/ quarto-dos-santos)” (SECCHIN, 2014, p. 292). As ideias contrárias, ao mesmo tempo que pretendem demarcar espaços ou significados distintos, estão em um mesmo patamar de figuração. Isso significa dizer que ambas as marcas, o espaço religioso da família e o gesto do recém-nascido, pertencem à identidade do sujeito poético, pois se fazem presentes no dia do seu nascimento. Nesse sentido, a blasfêmia se realiza tanto sobre o local santificado quanto a respeito da quebra (em parte) da tradição familiar. Essa segunda

interpretação também revela a intenção de se esquivar da marca religiosa da família, visto que o eu lírico diz: “Parido no quarto-dos-santos,/ sem querer, nasci blasfemando”. Essa relação do sujeito com as tradições da família marca sua dissonância em relação aos parentes.

Pensando no sentido de aprendizagem que emana do livro *A escola das facas* como um todo, a instituição familiar é um organismo responsável por instruir as novas gerações. No caso da família materna do poeta, esse modo de preservação da herança se dá pela imposição do patriarca, o avô Virgínio. O ato ou efeito de ensinar é o fio condutor que liga a família do avô ao rio, já que “a casa da Jaqueira dava de frente para o Capibaribe” (MARQUES, 2021, p. 23). Todavia, enquanto as tradições da família eram discursos aos quais o menino Joca se contrapunha, as orientações da maré do Capibaribe foram fundamentais para a constituição do poeta e sua poesia:

[...] a residência do avô Virgínio era um daqueles casarões que, passados os áureos tempos do rio, lhe haviam dado as costas. Mas Joca, desde criança, sentia atração pelas “coisas de nada ou pobreza” que o rio continuamente oferecia. O espetáculo daquela água [...] foi decisivo, segundo ele, para a formação de sua sensibilidade. Naquele convívio com belezas não convencionais, teria aprendido a ser “antipoeta”. E a perceber a passagem do tempo (MARQUES, 2021, p. 33).

Desse entroncamento entre a ordem familiar e a atração pelas coisas mundanas, revela-se o aspecto bamboleante empregue pela adjetivação de “guenzo” a esse sujeito poético. As experiências do convívio de uma família tradicional e de classe social mais elevada não foram suficientes para distanciar os olhos atentos do menino, que observava as coisas de nada que passavam pelas águas do rio retirante. Em um trecho da biografia de João Cabral de Melo Neto, Ivan Marques (2021, p. 33-34) chama atenção para esses dois entrelugares nos quais o poeta se constituiu e formou sua identidade durante a infância:

Seja na casa recife do avô, seja nos engenhos do pai, a infância de João transcorreu perto dos rios e, por extensão, de suas imundícies. Se o nascimento havia oscilado entre ordem (familiar, religiosa) e a blasfêmia, a meninice, embora tímida, confirmou a atração por coisas mundanas: a lama, o lixo, o “suor de vida” que o movimento da maré sempre descobria — em intenso contraste com sua origem aristocrática, a boa educação recebida em casa, a roupa branca, a camisa lavada. Entre dois espaços, transitava o menino magro, de dedos finos - “guenzo” [...] Menino que, apesar da infância feliz, conservava-se sempre triste.

Esse escopo de aprendizagem já havia sido destinado à função do rio em livros anteriores. As três obras que relacionam o curso fluvial do Capibaribe com os discursos de sua margem sugerem uma espécie de ensinamento sobre o que se observa: ora pela descrição de um narrador onisciente, como em *O cão sem plumas*; ora pela narrativa da própria personificação do rio, em

O rio; ou, ainda, pelo relato do retirante em *Morte e vida severina*. Novamente, a relevância do Capibaribe enquanto figura de mediação de ensinamentos reaparece na matéria do poema “Prosas da Maré na Jaqueira”. Vale destacar que, enquanto no Tríptico do rio há uma sugestão da função pedagógica com base nas vivências constatadas, a composição citada de *A escola das facas* é confessadamente de aprendizagem (cf. SECCHIN, 2014).

Analisando a voz que se apresenta em “Prosas da Maré na Jaqueira”, relacionada à emergência da subjetividade impregnada no livro, o observador impessoal (*O cão sem plumas*) e a primeira pessoa do singular representada pela *persona* do rio (*O rio*) e por Severino (*Morte e vida severina*) — as vozes do Tríptico do rio — perdem a função de emissores para ceder espaço a um sujeito que se reporta aos tempos da infância para construir-se; e, além disso, reconstruir os (dis) cursos do rio. João Cabral de Melo Neto passa a se colocar através desse sujeito guenzo, constituído de tais narrativas produzidas a partir do convívio nos arredores do Capibaribe:

Prosas da maré na Jaqueira

1.

Maré do Capibaribe,
em frente de quem nasci,
a cem metros do combate
da foz do Parnamirim.

Na história, lia de um rio
onde muito em Pernambuco,
sem saber que o rio em frente
era o próprio-quase-tudo.

Como o mar chega à Jaqueira,
e chega mais longe, até,
no dialeto da família
te chamava de “a maré”.

2.

Maré do Capibaribe,
já tens de maré o estilo;
já não saltas, cabra agreste,
andas plano e comedido.

Não mais o fiapo de rio
que a seca corta e evapora:
na Jaqueira és já maré,
cadeiruda e a qualquer hora.

Teu rio, quase barbante,
a areia não o bebe mais:
é a maré que o bebe agora
(não é muito o que lhe dás)
(MELO NETO, 2020, p. 524-525).

Nos primeiros versos, identifica-se a voz poética na conjugação do verbo “nasci”. Há também o reconhecimento de outra personagem no pronome relativo “quem”: o próprio Capibaribe. Em “Prosas da Maré na Jaqueira”, tem-se a personificação do rio, que ensina o menino da lembrança do sujeito lírico. Da segunda estrofe até a quinta, o eu lírico faz uma apresentação desse rio-*persona*. O sujeito revela que, de início, desconhecia a qualidade de “próprio-quase-tudo” do Capibaribe que, apesar de ser um rio, cuja foz não justifica o apelido empregado pelos familiares: “no dialeto da família/ te chamava de ‘a maré’”.

Posteriormente, o eu poético apresenta o estilo de Maré com o qual o rio se veste e, dirigindo-se ao Capibaribe, na Jaqueira, constata: “já não saltas, cabra agreste,/ andas plano e comedido”. O eu lírico também aponta que o objeto do poema não é mais rio “quase barbante” como o é quando passa pelo Agreste, onde a seca o bebe, mas tem qualidade de mar, abundante em águas. Após essa especificação do Capibaribe, quando chega na Jaqueira, o sujeito passa a retratar como sua aprendizagem deu-se por meio da “Maré”, e não rio, do Capibaribe:

3.
Maré do Capibaribe,
minha leitura e cinema:
não fica vazio muito
teu filme, sem nada, apenas.

Muita coisa discorria(s),
coisas de nada ou pobreza,
pelo celuloide opaco
que em sessão contínua levas.

Mais que a dos filmes de então,
carrego tuas imagens:
mais que as nos rios, depois,
mais que todas as viagens.

4.
Maré do Capibaribe,
afinal o que ensinaste
ao aluno em cujo bolso
tu pesas como uma chave?

Não sei se foi para sim
ou para não teu colégio:
o discurso de tua água
sem estrelas, rio cego,

de tua água sem azuis,
água de lama e indigente,
o pisar de elefantíase
que ao vir ao Recife aprendes
(MELO NETO, 2020, p. 525).

Nos versos “minha leitura e cinema:” e “carrego tuas imagens:”, constata-se a continuidade da presença do sujeito lírico pela primeira pessoa do singular. Além disso, são introduzidos sentidos contraditórios na identificação dos ensinamentos, nos versos “Não sei se foi para sim/ ou para não teu colégio”. Vale antecipar a dubiedade como ponto de interseção entre as lições da maré em “Prosas da Maré na Jaqueira” e as do canavial em “Menino de engenho”, presentes na última estrofe do poema: “A cicatriz não tenho mais;/ o inoculado, tenho ainda;/ nunca soube é se o inoculado/ (então) é vírus ou vacina (MELO NETO, 2020, p. 500). Essa qualidade de dúbio reforça o sentido bamboleante do sujeito que se qualifica como guenzo, pois quando essa voz retorna aos ensinamentos que teve na infância com o canavial e com a maré ele destaca o caráter ambíguo de tais experiências, como se ainda estivesse aprendendo com o que experienciou.

O contato violento do menino com a cana, em “Menino de engenho”, que resultou em uma experiência guardada em seu interior, assim como a natureza das lições aprendidas com o rio, em “Prosas da Maré na Jaqueira”, são postos em indagação, o que demonstra a mesma forma de reflexão sobre o vivido desse sujeito que rememora. Considerando que o corte da cana pode corresponder a uma substância venenosa inoculada (um vírus) ou a um organismo estimulador imunológico (uma vacina), o rio também se configura como um tipo de colégio, no qual o que se aprende transforma o sujeito; no entanto, não se sabe se a experiência é para “sim” ou para “não”. Essa dubiedade demonstra a qualidade do sujeito quanto a seu modo de interpretar e analisar as lembranças do que assimilou com essas duas relações: com o rio e a cana, fortalecendo a ideia de que ao rememorar o passado, recriando as imagens pretéritas, o sujeito adulto se transforma e forma sua identidade.

Nas estrofes seguintes de “Prosas da Maré na Jaqueira”, a sabedoria da maré do Capibaribe se estende a orientações para a composição do poeta:

5.
Maré do Capibaribe,
mestre monótono e mudo,
que ensinaste ao antipoeta
(além de à música ser surdo)?

Nada de métrica larga,
gilbertiana, de teu ritmo;
nem lhe ensinaste a dicção
do verso Cardozo e liso,

as teias de Carlos Pena,
o viés de Matheos de Lima.
(Para poeta do Recife
achaste faltar-lhe a língua).

6.
Maré do Capibaribe
entre a Jaqueira e Santana:
do cais, como tempo e espaço
vão de um a outro, se apanha.

O tempo se vai freando
(lago que a brisa arrepie)
o rolo de água maciça
que enche e esvazia o Recife,

até frear, todo espaço
(lago sem brisa no rosto),
frear de todo, água morta,
paralítica, de poço
(MELO NETO, 2020, p. 526).

João Cabral de Melo Neto se coloca explicitamente não apenas no corpo do poema, mas como aprendiz da Maré do Capibaribe. Os ensinamentos do “mestre monótono e mudo” ultrapassam uma aprendizagem pela observação do nada que discorre sobre suas águas, alcançando o próprio fazer poético cabralino. Ocorre uma autorreferenciação pela terceira pessoa, “ele”, retratada em “ensinaste ao antipoeta/ (além de a música ser surdo)?”. Mais uma vez, como em “Autobiografia em um só dia”, apresenta-se uma marca de subjetividade entre parêntesis. Desta vez, em “Prosas da Maré na Jaqueira”, não se trata apenas de uma referência ao sujeito poético, já que nesses versos a pessoa gramatical “eu” se ausenta, dando espaço ao “ele”, mas uma relação mais próxima com o poeta. Esse vínculo acontece tanto pelo termo “antipoeta” quanto pela informação entre parêntesis, pois em entrevistas o poeta já se manifestou contrário ao gosto por música e à produção de poemas melódicos. João Cabral sempre se autodenominou um artista que evitou falar de si nos versos, no entanto, além da relação entre sujeito lírico e empírico nos poemas de *A escola das facas*, na seção 5 de “Prosas da Maré na Jaqueira”, ocorre uma representação do seu ofício poético como resultado das aprendizagens da maré.

Todavia, há uma parte do significado ligado ao termo “antipoeta” que concorda com o traço subjetivo representado no texto. O crítico Augusto de Campos foi um dos estudiosos que designou tal qualidade a João Cabral de Melo Neto ao defini-lo como “um poeta-crítico, ou seja, um poeta que analisa e critica o próprio fazer poético em seus poemas” (CAMPOS, 1978, p. 53). Ao defender a estética cabralina como poesia crítica, Campos (1978, p. 54, grifo nosso) afirmou:

João Cabral vem praticando, didaticamente, uma **antipoesia**, ou uma poesia que se contrapõe ao que passou a ser o conceito popular e também literário de poesia; a saber,

a poesia feita de “enxames de sentimentos inarticulados”, a poesia “poética”. Contra os que querem “poetizar o seu poema”, fazê-lo dócil, submisso às concessões sentimentais, Cabral [...] opõe o dique de sua poesia-prosa, sua poesia-crítica, sua poesia-pedra.

Em *A educação pela pedra*, obra sobre a qual o crítico faz a constatação acima, há a argumentação sobre não “poetizar” a composição de João Cabral através da expressão de sentimentalismo. No entanto, em *A escola das facas*, parte dessa afirmativa perde centralidade pela emergência da subjetividade, apresentando-se referências diretas ao poeta por meio da memória de sua infância. Ainda assim, o sentido de “antipoeta” associado à escrita de João Cabral perpassa “Prosas da Maré na Jaqueira” por intermédio da configuração de uma poesia-crítica. Através do caráter de poeta-crítico, João Cabral contempla sua poesia enquanto campo de aprendizagem e transformação, pois, ao se autorreferir enquanto antipoeta nos versos, apresenta reflexões sobre sua própria escrita a partir dos ensinamentos da Maré na Jaqueira que auxiliaram na caracterização de uma linguagem de “antipoeta”.

Nos versos seguintes à referência ao antipoeta, ocorre a descrição dos traços que caracterizam esse estilo: “Nada de métrica larga,/ gilbertiana, de teu ritmo;/ nem lhe ensinaste a dicção/ do verso Cardozo e liso, // as teias de Carlos Pena,/ o viés de Matheos de Lima./ (Para poeta do Recife/ achaste faltar-lhe a língua)”. Ao se apresentar através do “ele” e delinear a aprendizagem da forma do poema, João Cabral demonstra uma tentativa de afastamento pela interrupção da primeira pessoa gramatical, mas que, através da autoanálise de sua escrita nos versos acima, é possível atribuir a qualidade do sujeito *guenzo* do poema a própria poesia. Devido a alternâncias das estrofes entre apresentação do “eu” e do “ele”, infere-se a tentativa de afastamento, que, por sua vez, ao mesmo tempo, aproxima-o da matéria do poema. Isso significa dizer que o sentido bamboleante do adjetivo *guenzo* se expande para a linguagem poética, quando ocorrem essas alternâncias de pessoas gramaticais. Vale ressaltar que, mesmo na manifestação do “ele”, como na seção 5, a reflexão crítica sobre uma escrita poética, tais características descritas permitem a aproximação entre obra e poeta.

Essa instabilidade é posta em questão nestes versos:

7.
Maré do Capibaribe,
estaria a lição nisso:
em se mostrar como em circo
nos quandos em equilíbrio?

Em se mostrar como espaço
ou mostrar que o espaço tem
o tempo dentro de si,
que eles são dois e ninguém?

Ou com tua aula de física
querias mostrar que o tempo
não é um fio inteiriço
mas se desfia em fragmentos?
(MELO NETO, 2020, p. 526-527)

Por meio da relação entre tempo e espaço (presente na seção 6), o sujeito poético questiona se a lição da Maré do Capibaribe estaria, essencialmente, em mostrar-se pela tentativa do equilíbrio, ou seja, como um equilibrista no circo andando sobre uma corda bamba. Mais uma vez, a ideia de guenzo pelo significado de bamboleante corresponde à semântica de movimento de um lado para o outro em busca de um ponto de equilíbrio.

As três estrofes terminam com questionamentos sobre o que foi apreendido com a Maré do Capibaribe, em que a voz poética se reporta nitidamente à memória de sua infância:

8.
Maré do Capibaribe
na Jaqueira, onde, menino,
cresci vendo-te arrastar
o passo doente e bovino.

Rio com quem convivi,
sem saber que tal convívio,
quase uma droga, me dava
o mais ambíguo dos vícios:

dos quandos no cais em ruína
seguia teu passar denso,
veio-me o vício de ouvir
e sentir passar-me o tempo
(MELO NETO, 2020, p. 527).

O menino da Jaqueira, em *O rio*, fora outrora apresentado, pela primeira vez, enquanto sujeito guenzo por meio da narrativa do sujeito-rio: “do caminho pela Jaqueira,/ onde (não mais está)/ um menino bastante **guenzo**/ de tarde olhava o rio/ como se fosse cinema;/ via-me, rio, passar” (MELO NETO, 2020, p. 136, grifo nosso). 29 anos depois, no poema “Prosas da Maré na Jaqueira”, de *A escola das facas*, o que foi descrição dos percursos do grande rio Capibaribe passa a ser conteúdo de aprendizagem para o eu lírico, que é o próprio sujeito guenzo lembrando de quando era o menino por essas margens. Se, na obra de 1953, há um recurso de camuflagem utilizado pelo poeta para se disfarçar na figura lírica da personificação do rio, no livro de 1980, esse artefato de dissimulação perde-se, e o que permanece é a qualidade de guenzo, agora diretamente proferida pela *persona* do poeta. Segundo este, tais experiências lhe proporcionaram o mais “ambíguo dos vícios [...] ouvir/ e sentir passar-[lhe] o tempo”.

Após o poema-epígrafe “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, João Cabral apresenta uma característica nova para o elemento “cana”. Os sentidos dessa planta, tão utilizada em outras obras, adquirem, nesse livro, não só uma função de cortar, mas de interiorizar uma experiência através da cicatrização:

Menino de engenho

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

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

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.
(MELO NETO, 2020, p. 499-500)

A “cana”, assim como a “faca”, são elementos que compõem o núcleo do universo poético que João Cabral buscou obsessivamente para significar em sua obra. O corte num determinado ângulo agudo (uma diagonal) demonstra mais uma forma de tornar algum sentido nítido pela retirada ou ausência. Em “Menino de engenho”, o dispositivo cortante é a própria coisa cortada (a cana), sendo conduzido um fim em si mesmo que promove o “dar-se mútuo”. A envergadura do instrumento de comparação, a foice, revela um redirecionamento para si, conferindo nova característica ao sentido de “faca”, quando cotejada com a “cana cortada”.

Portanto, o canavial pernambucano são as lâminas afiadas que cicatrizaram vivências desse lugar de onde veio o autor, que, por sua vez, cria, na sua imagem de si, as referências desse processo. Logo, o sujeito, em “Menino de engenho”, além de narrar sobre um momento da infância no local evocado pelo título, desvela uma *persona* com a mesma visão do poeta em entender a profundidade de suas experiências enquanto criança nas terras de Pernambuco, para a sua própria construção de identidade. Além disso, a constante dubiedade dos valores dessas experiências (“nunca soube é se o inoculado [...] é vírus ou vacina”) reforça a noção de aprendizagem contínua. Nesse sentido, a cicatriz que se transforma em inoculado pode ser vista como a própria memória desse acontecimento.

Além dos aprendizados pela conotação das águas do rio e do ambiente do canavial, outras figuras, mas agora de personagens humanas, ganham espaço nos versos, ampliando as

experiências de formação identitária do sujeito lírico. Em “A imaginação do pouco” e “Horácio”, ocorre uma relação entre o eu poético e seu irmão, respectivamente, com a arte de contação de histórias, tendo como porta-voz a figura de uma espécie de babá, e com um passarinho, um tipo de empregado da família. Já nos poemas “Tio e sobrinho” e “Descoberta da literatura”, o “nós” passa a ser apenas “eu”; seus ensinamentos se relacionam, no primeiro poema, à figura do tio-afim, e, posteriormente, o próprio menino se transforma em porta-voz dos enredos da literatura de cordel.

A começar por “A imaginação do pouco”, observa-se a contação de histórias para o menino do passado, pertencente à memória do sujeito lírico, através de uma personagem próxima do núcleo familiar:

A imaginação do pouco

...imaginary gardens with real toads in them...MARIANNE MOORE
A Afonso Félix de Souza

Siá Floripes veio do Poço
para Pacoval, Dois Irmãos,
para seguir contando histórias
de dormir, a mim, meu irmão.

Sabia apenas meia dúzia
(todas de céu, mas céu de bichos);
nem precisava saber de outras:
tinha fornido o paraíso.

Os bichos eram conhecidos,
e os que não, ela descrevia:
daqueles mesmo que inventava
(colando uma paca e uma jia)

dava precisa descrição,
tanto da estranha anatomia
quanto da fala, religião,
dos costumes que se faziam.

Só parecia saber pouco
do céu zoológico da história:
onde as festas, onde as intrigas,
como era, e o que era, isso de Glória.

Fora do céu de um dia azul
(sempre dia, porém de estrelas)
era a mais vaga a descrição
da horta do céu, da Glória aérea.

Para compor-me o céu dos contos,
no começo o vi como igreja;
coisas caídas no contar
fazem-me ver é a bagaceira.

Marianne Moore a admiraria.
Pois se seus jardins eram vagos,

eram altos: o céu rasteiro
era o meu, parco imaginário.
(MELO NETO, 2020, p. 537-538)

Sabemos que, nos seus primeiros dez anos de vida, o poeta “vive [...] em engenhos de açúcar. Primeiro no Poço do Aleixo [o qual chama pela abreviação “Poço”], em São Lourenço da Mata, e depois no Pacoval e no Dois Irmãos, no município de Moreno” (SECCHIN, 2020, p. 852). Só em 1930 João Cabral e a família se mudam para Recife, onde o poeta “faz os cursos primário e secundário no Colégio dos Irmãos Maristas” (SECCHIN, 2020, p. 852). Através da referência aos locais e da comparação com a biografia do poeta, podemos inferir que as contações de histórias sobre o céu dos bichos representam um primeiro contato do eu poético com os enredos, ou descrições, reagentados pela babá. Assim, a primeira infância desse sujeito tem, na figura de Siá Floripes e nas observações do cotidiano do rio, as mediações de ensinamentos pelas narrativas de ambos: babá e rio.

Siá Floripes acompanha a família do eu poético pelos engenhos. Contudo, na lembrança do sujeito poético, Siá Floripes sabia meia dúzia de histórias, e todas eram sobre a mesma temática, isto é, o céu dos bichos. No entanto, apesar da pouca variedade de narrativas, a mulher descreve os personagens com riqueza, causando um contraste do imaginário de Floripes com o “parco imaginário” que o eu do poema julga ser o seu.

Nesse poema, não há apenas uma identificação de características desse sujeito, mas uma autodescrição pela observação: “o céu rasteiro/ era o meu, parco imaginário”. O sujeito, ao rememorar o menino que ouvia as histórias de Floripes, vê-se pouco imaginativo. Vale destacar a relevância dos traços das personagens que são selecionadas nas composições que contêm a memória da infância. Siá Floripes é contadora de pouco mais de seis histórias sobre os mesmos temas, mas tem rica imaginação na descrição dos personagens. Tais delineamentos, mesmo contrários aos do sujeito poético, tangenciam uma identidade por serem as mesmas as histórias contadas (meia dúzia), de modo a ser alcançada também a autorreferenciação do poeta sobre o uso das “mesmas vinte palavras” (MELO NETO, 2020, p. 319)²⁴. Esse recurso de autorreportação através dos outros também correlaciona autores, como Marianne Moore, mencionada no final do poema “A imaginação do pouco” e na epígrafe, antecipando dimensões poéticas que depois viriam a ser conhecidas.

²⁴ Versos do poema “Graciliano Ramos”, do livro *Serial*: “[f]alo somente com que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca:” (MELO NETO, 2020, p. 319). Antônio Carlos Secchin (2014) destaca que, apesar de o poeta estar referenciando a escrita do romancista Graciliano Ramos, nesse poema, há ecos de sua própria pena pela correlação entre a composição literária de ambos, justificando a utilização repetitiva de um vocabulário restrito.

Posteriormente, no poema “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, inserido em *Agreste* (1981-1985), logo após a publicação de *A escola das facas* (1980), João Cabral faz uma série de indagações sobre falar de si na seleção de coisas e de outros em suas produções, utilizando, novamente, a escritora e poetisa modernista como forma de camuflar-se nas supostas “dúvidas apócrifas” da autora: “[s]empre evitei falar de mim,/ falar-me. Quis falar de coisas./ Mas na seleção dessas coisas/ não haverá um falar de mim?” (MELO NETO, 2020, p. 636). Isso mostra a relevância de se misturar suas leituras da arte com a composição de seus versos, de modo a se enfatizar o caráter de poesia-crítica, pois, na seleção e combinação das coisas e de autores como Moore, são reveladas as particularidades de João Cabral. Em “A imaginação do pouco”, podemos observar as duas formas, tanto a seleção de outros personagens quanto a presença subjetiva de um eu que interage como uma figura do poeta.

No poema seguinte, “Horácio”, há a presença de dois espaços que passam a fazer parte do cotidiano do menino Joca: o engenho e a cidade de Recife, onde ficava o colégio. De acordo com a cronologia da *Poesia completa*, em 1930, a família de João Cabral se muda para o Recife. É nesse contexto de alternar entre o ano letivo na cidade de Recife e o período de férias do colégio nos engenhos da família, que se faz o espaço-tempo dos versos. O título do poema é composto por um nome próprio, introduzindo sobre de quem se falará. Nesse caso, a pessoa a quem a voz poética se refere já é apresentada no primeiro verso, sendo resumida a sua condição (“o bêbado cabal”) (MELO NETO, 2020, p. 500), para depois o sujeito lírico se incluir na narrativa que passa a contar:

Horácio

O bêbado cabal.
Quando nós, de meninos,
vivemos a doença
de criar passarinhos,

e as férias acabadas
o horrível outra-vez
do colégio nos pôs
na rotina de rês,

deixamos com Horácio
um dinheiro menino
que pudesse manter
em vida os passarinhos.

Poucos dias depois
as gaiolas sem língua
eram tumbas aéreas
de morte nordestina.

Horácio não comprara

alpiste; e tocar na água
gratuita, para os cochos,
certo lhe repugnava.

Gastou o que do alpiste
com o alpiste-cachaça,
alma do passarinho
que em suas veias cantava
(MELO NETO, 2020, p. 500-501).

Percebe-se que há uma divisão em duas partes: as três primeiras estrofes e as três últimas. Na primeira, excluindo o primeiro verso, que fala sobre a personagem Horácio, ocorre uma contextualização espacial, temporal, pessoal e subjetiva. Quanto ao espaço, são dois: onde se deixa e para onde se vai. O término das férias demarca a saída de um local de descanso e distração (como indica a prática de criar passarinhos) para uma conjuntura de rotina e enfado (o colégio). O tempo “de meninos” é o período da infância do sujeito lírico e uma outra criança, também de gênero masculino, que compartilhava dos mesmos costumes.

A presença do sujeito poético é demarcada pela primeira pessoa do plural. Além da junção dos meninos pelo “nós”, ambos possuem em comum a “doença de criar passarinhos”, as férias, a volta ao colégio e o ponto de vista a respeito desse regresso. A interpretação da situação de retorno à escola formal demarca subjetividades dessa voz pluralizada: “o horrível outra-vez/ do colégio nos pôs/ na rotina de rês”. Angústia, sofrimento e a sensação de tortura são sentimentos intensificados pela voz poética em relação ao estabelecimento de ensino. Assim, mesmo em tom plural representado pelo “nós”, depreende-se que tais emoções compõem a caracterização do sujeito guenzo.

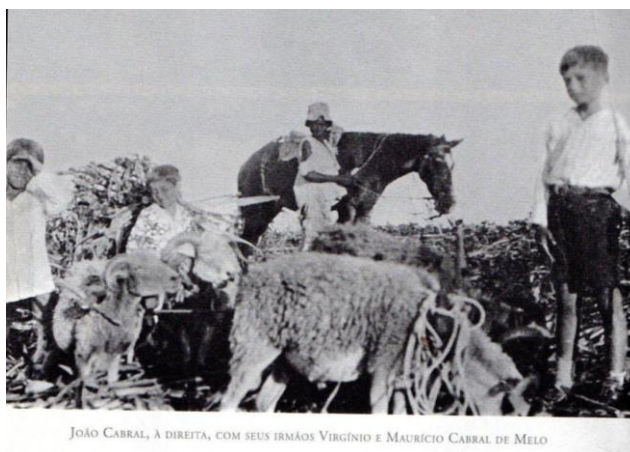
Já nas três últimas estrofes, o foco passa a ser Horácio e a missão fracassada de cuidar dos passarinhos. Já não há mais marcações explícitas do sujeito, porém a certeza sobre o final trágico da vida das aves. Todavia, podemos inferir sobre a forma com que tais fatos foram descritos: também há marcas de um ponto de vista do sujeito, demarcando-se um sentimento de indignação diante do ocorrido, principalmente nos versos “Horácio não comprara/ alpiste; e tocar na água/ gratuita, para os cochos,/ certo lhe repugnava”. É perceptível um tom de ironia que provoca a dedução de que Horácio não trocaria a água, mesmo gratuita, pois isso lhe repugnava. Dessa forma, temos dois níveis de interpretação subjetiva: nas primeiras estrofes, há uma maior emergência subjetiva por meio da apresentação do sujeito na pessoa do “nós”, bem como de seus sentimentos perante o término das férias; por outro lado, nas últimas estrofes, em que o foco passa a ser a descrição do fim dos passarinhos pela negligência de Horácio em virtude do vício da cachaça, o sentimento de indignação é destacado.

A informação sobre o possível grau de parentesco desses meninos, no poema “Horácio”, remete-nos à vida do poeta, contada em sua biografia, na qual se fala em um

[...] episódio envolvendo o passarineiro Horácio, que frequentava os engenhos de Moreno. Terminadas as férias, antes de voltar a contragosto para a cidade, **João e Virgínio** deram a ele um “dinheiro menino” para que cuidasse dos passarinhos que estavam criando. Mal podiam imaginar que, em vez de comprar alpiste, Horácio fosse gastar o dinheiro com cachaça e nem sequer se desse o trabalho de substituir a água (MARQUES, 2021, p. 34, grifo nosso).

Virgínio Marques Cabral de Mello (1918-2002), irmão mais velho de João Cabral (segundo filho), participou da primeira infância do poeta nos engenhos da família e da escolarização no Colégio Marista na cidade de Recife. Além dessa informação, na primeira seção, intitulada “Infância e juventude”, da antologia organizada pela editora Alfaguara, *O artista inconfessável*, há uma fotografia de João Cabral de Melo Neto com seus irmãos, Virgínio e Maurício (mais novo), e uma criança²⁵, não identificada na legenda, que conduz um cavalo no centro da foto:

Figura 2 - Foto e legenda digitalizadas da antologia *O artista inconfessável* (2007)



JOÃO CABRAL, A DIREITA, COM SEUS IRMÃOS VIRGÍNIO E MAURÍCIO CABRAL DE MELO

Fonte: Disponível em:

<<https://imagens.ne10.uol.com.br/legado/156/imagemjc/imagem/noticia/2020/01/05/normal/12f864d02be8ca587404a6af8d92289b.jpg>>. Acesso em: 18 de jul. 2023.

Por meio da presença de Maurício Cabral de Mello (1924-1991), o quarto filho da família, infere-se que o hábito de passar as férias nos engenhos se perpetuou durante vários anos da infância e juventude de João Cabral de Melo Neto e seus irmãos. Há uma forte expressão do ambiente do engenho nas lembranças do passado do eu poético em *A escola das facas*.

²⁵ É notória a presença dessa criança junto à ausência de sua menção na legenda. Apesar de João Cabral não ter deixado “relatos envolvendo amizade com filhos de trabalhadores” (MARQUES, 2020, p. 35), a partir da fotografia, percebe-se que havia vínculos de convívio entre os filhos da casa-grande e aqueles dos trabalhadores.

Fundamentando-nos na hipótese de que esse sujeito *guenzo* é uma figuração de certa visão de si mesmo, podemos observar as potencialidades da memória durante o processo de composição poética. No estudo de Ecléa Bosi (1994), a autora explora a interseccionalidade entre a memória e a figura do idoso, refletindo sobre as narrativas dos tempos da infância para dialogar com uma função social desses indivíduos já afastados das atividades laborativas. Em virtude da interrupção do tempo de trabalho, Bosi argumenta que os idosos passam a ver, na prática rememorativa de suas próprias experiências, alguma funcionalidade para futuras gerações, configurando-se a lembrança como um ofício. Desse modo, o trabalho da memória alcança proporções de aprendizagem mais significativas, já que os mais velhos se veem em uma nova etapa trabalhista: a de autorreflexão para prospectar-se ao futuro como exemplo de vida.

No ano de publicação do livro *A escola das facas*, João Cabral completara sessenta anos de vida. Em entrevista a Benício Medeiros, em novembro de 1980, o poeta confessa sobre suas memórias da infância, que participam da composição da obra: “quando a gente vai ficando velho, começa a se lembrar das coisas da infância” (MELO NETO, 1980, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 47). Levando em conta as análises teóricas de Ecléa Bosi e as afirmações do autor, podemos apresentar referências da biografia do eu empírico que se constituem enquanto matéria de formação desse sujeito *guenzo*. Não se trata de uma obra do gênero autobiográfico, ou de poemas de uma tradição confessional, todavia, são imagens recriadas pela rememoração do sujeito lírico que tomam referências diretas com o menino Joca. Em outras palavras, o trabalho da memória consiste em olhar para o passado com as lentes do presente, na busca por modelar, de forma consciente e controlada, as experiências recriadas. Por sua vez, o eu poético constituído passa a demonstrar suas marcas identitárias a partir do conteúdo que também rememora. Por sua vez, esse conteúdo apresenta uma correspondência com a infância de João Cabral de Melo Neto.

O engenho e seu canavial são cenário, manifestamente, nos seguintes poemas: “Menino de engenho”, “Horácio”, “Tio e sobrinho”, “Prosas da maré na Jaqueira”, “Descoberta da literatura” e “Imaginação do pouco”. Isso significa que todos os textos selecionados retratam as características que essa região tem em comum com a localidade do sujeito menino João Cabral de Melo Neto. Mesmo em “Autobiografia de um só dia”, embora o lugar representado não seja propriamente um engenho de cana-de-açúcar, a casa-avô se assemelha a uma casa-grande de engenho. Por isso, a qualidade bamboleante do adjetivo “*guenzo*” também expõe essa tentativa de equilíbrio entre um ocultar-se e desvelar-se dentro dos versos. Em analogia a esse caráter bamboleante, é possível acrescentar as observações de Marta Peixoto (1983) acerca do livro *A escola das facas*, quando a autora defende um constante processo de transformação e

continuidade de elementos do universo poético cabralino como parte estruturante do livro. Isso significa que a construção de um sujeito guenzo, ou seja, bamboleante, alcança a própria composição da obra quando João Cabral apresenta uma escrita poética que se move entre o ocultar-se, mantendo suas marcas antilíricas em alguns poemas, e o revelar-se, inovando através da emergência da subjetividade.

Em comum acordo com essa prerrogativa, entende-se que, no momento de publicação do livro, o poeta escolheu por trazer novos tensionamentos e ressignificação de sua própria escrita. Se, até então, João Cabral não havia se colocado explicitamente nos versos, nessa obra, podemos perceber sua introdução a partir da criação da imagem de um menino bastante guenzo na Jaqueira, evocado por um sujeito adulto que se comporta de maneira nostálgica. A presença de um eu bem incisiva em alguns momentos, e, em outros, mais velada, revela a tentativa de que ele seja camuflado em outras pessoas gramaticais: no “nós”, como em “Horácio”; e no “ele”, como em “Tio e sobrinho”. Sobre este, passaremos à análise, a seguir.

Além da marcação do espaço-engenho, os poemas “A imaginação do pouco”, “Horácio”, “Tio e sobrinho” e “Descoberta da literatura” contêm a lembrança de uma relação interpessoal, a que se acrescentam reflexões sobre o que caracterizaria os sujeitos envolvidos na relação, com especial destaque para aquele em quem se projeta o poeta. No entanto, vale ressaltar as especificidades de cada um; “Tio e sobrinho” se diferencia dos outros por um detalhe: não se trata de um poema em primeira pessoa gramatical. O “menino de engenho”, aqui, é, assim como o tio, aquele de quem uma voz fala. O poeta se projeta, não em um “eu”, mas em um “ele”, o “sobrinho menino”²⁶. Estaríamos, pois, diante de um caso no qual, como diz Secchin, “o ‘ele’ é máscara [...] do próprio ‘eu’, oculto no biombo da terceira pessoa” (SECCHIN, 1999, p. 312). Começemos com a primeira metade do poema:

Tio e sobrinho

À memória de Manoel José da Costa Filho

1.
Onde a Mata bem penteada
do trópico açucareiro,
o tio-afim, mais a fim
que outros de sangue e de texto,
dava ao sobrinho menino
atenção que a um homem velho:
contava-lhe o Cariri,
a Barbalha, o Juazeiro,
a guerra deste com o Crato,

²⁶ Partes dessa seção foram publicadas no artigo “Um Sujeito Guenzo: considerações acerca do eu poético de João Cabral de Melo Neto em *A escola das facas*” (2023). Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/6031>.

municipal, beco a beco,
o seu Ceará, seu Recife,
de onde não era, aonde veio.

2.
O sobrinho ouvia-o atento,
muito embora menino
e então já devorador,
se ainda não do *romancero*,
dos romances de cordel
(fôlego bom, de folheto):
lembra ainda o que ele contou
de um defunto cachaceiro
que levavam numa rede
ao cemitério padroeiro:
acordou gritando: “Água!”
e fez derramar-se o enterro.

3.
O sobrinho ouvia-o atento,
e um tanto perguntadeiro,
do Sertão que havia atrás
da Mata doce, e que cedo,
foi o mito, o misterioso,
do recifense de engenho,
mal-herdado de algum longe
parentesco caatingueiro.
Certo, a lixa de Sertão
do que faz, em pedra e seco,
muito apreendeu desse tio
do Ceará mais sertanejo.
(MELO NETO, 2020, p. 517-518)

Nessas estrofes, percebem-se as primeiras características da personalidade do menino, quais sejam, atento, menino e perguntadeiro, valendo notar, ainda, uma espécie de amadurecimento em sua formação. A atenção já era um aspecto do garoto desde as primeiras lições, pelos seguintes fatores: a observação da Maré do Capibaribe, o contato com o canavial, a escuta das descrições durante a contação de histórias de Siá Floripes e a pavorosa experiência com a aprendizagem formal do colégio Marista. Todavia, em “Tio e sobrinho”, acrescenta-se a participação ativa do pequeno, sendo demonstrado um estado de autoconfiança para a projeção no processo de ensinamentos, fazendo perguntas ao tio-afim.

O menino tímido da primeira infância é descrito no poema “O papel em branco”²⁷, nos versos “Os cabelos nos olhos/ Não deixavam ver/ Que era menino triste/ Sempre por chorar” (MELO NETO, 2020, p. 790), figuração que Ivan Marques afirma ser a imagem do Joca quando morava no engenho do Poço do Aleixo, ou seja, a representação do menino João antes das lições do primário do colégio Marista. No entanto, em “Tio e sobrinho”, podemos relacionar o

²⁷ Poema jamais inserido nos livros de João Cabral. Foi publicado no número 3 do suplemento “Autores e Livros”, do jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, em outubro de 1943.

contexto da escolarização ao menino através da prática da leitura do romanceiro, após a alfabetização, isto é, depois da mudança para a cidade de Recife, como sinaliza o trecho da entrevista a seguir: “Eu fiquei no engenho do Poço do Aleixo antes de me alfabetizar. Então meu pai foi morar no Recife, e nós tínhamos uma professora, a dona Natália, para mim e meu irmão. Depois que nós estávamos suficientemente alfabetizados, entramos para o Colégio Marista”²⁸ (MELO NETO, 1991, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 47).

Inicialmente, na composição, contextualiza-se o local “trópico açucareiro” na região da Zona da Mata. Em seguida, a figura do tio aparece por meio do trocadilho de sentidos produzido pelo substantivo criado “tio-afim” e a locução prepositiva “a fim”, nos versos “o tio-afim, mais a fim/ que outros de sangue e de texto”. A primeira, “tio-afim”, é explicada pela finalidade da segunda, “a fim/ que outros de sangue e de texto”, já que tal pessoa era mais próxima e/ou de mais afinidade do menino, quando comparado aos parentes de sangue. É interessante notar a dualidade representada: o tio de consideração não tem aproximação biológica, mas tem maior proximidade do que os parentes de sangue.

A devoção era recíproca; o tio dava ao sobrinho menino a mesma atenção “que a um homem velho”. Por sua vez, a concentração da criança e as prosas do tio são intensificadas pela repetição de “O sobrinho ouvia-o atento” no primeiro verso da segunda e terceira estrofes. Na seção 2, a atenção do garoto é contraposta aos modos infantis: apesar da dedicação do tio ter sido comparada à que se dá a um homem velho, o menino não se despia de suas qualidades de menino. No entanto, a criança já demonstrava ser leitora de cordel, e talvez, por isso, devolvia a atenção recebida do tio a respeito dos assuntos que este lhe contava. Já na seção 3, o menino “ouvia-o atento,/ e um tanto perguntadeiro”, demonstrando tanto o interesse pela conversa como a curiosidade em saber mais dos assuntos sobre o “Sertão que havia atrás”, “o mito, o misterioso” ou as histórias de família de algum engenho “mal-herdado”. Por intermédio dessa troca de discursos, o sobrinho menino aprendeu muito com esse tio-afim do “Ceará mais sertanejo”. Essa personagem foi quem ensinou sobre a certeza da “lixa de Sertão/ do que faz, em pedra e seco”.

Por isso, é razoável interpretar esse sujeito *guenzo* como um modo, um ato de fingir do poeta para se apresentar perante um conjunto de poemas, nos quais se cria um sujeito rememorando o passado, havendo ressonâncias biográficas nessa evocação da infância. Além disso, nessa seleção de poemas, mesmo em situações em que a pessoa gramatical não atua de maneira expressiva, a seleção e combinação do poeta tendem a formular os sentimentos do eu

²⁸ Trecho da entrevista a Augusto Massi, *Folha de S. Paulo*, caderno Letras, São Paulo, 30 mar. 1991.

poético pela intencionalidade expressa na organização de assuntos e signos textuais. Essa estratégia pode ser vista, por exemplo, nos últimos versos de “Horácio”, nos quais, embora a primeira pessoa do plural “nós” não esteja presente na conjugação dos verbos, seus sentimentos de revolta são transcritos na ironia construída semanticamente: “Horácio não comprara/ alpiste; e tocar na água/ gratuita, para os cochos,/ certo lhe repugnava” (MELO NETO, 2020, p. 500).

Na segunda parte do poema “Tio e sobrinho”, a voz que fala acrescenta mais uma característica ao sobrinho:

4.
O sobrinho era sensível,
tanto quanto ao romanceiro,
à atenção que ele assim dava
ao menino sem relevo,
em quem se algo se notava
era seu tímido e guenzo
seu contemplativo longo
seu mais livro que brinquedo.
Aquela conversa viva,
nunca monólogo cego,
lhe dando o Sertão, seu osso,
deu-lhe o gosto do esqueleto.

5.
Essas prosas se passavam
(esse reencontrar seu tempo)
antes do almoço, voltando
dos eitos de cada engenho,
que corria em citadino,
bem mais do que em usineiro:
sempre de chapéu-do-chile,
gravata, linho escorreito.
Entre as prosas e o almoço
(Souza-Leão e usineiro),
íamos a um Madeira, abrir-lhe
o fastio sertanejo.

6.
Pois tal sobrinho acabou
vivendo nesse viveiro
onde dizem que convivem
finas mostras do estrangeiro.
Pois nunca achou a finura
do sertanejo usineiro:
a voz educada, o esbelto
porte de cana, linheiro
(como se a cana espigada
que ia correr, cavaleiro,
lhe reforçasse seu ter-se
sertanejo e cavalheiro).
(MELO NETO, 2020, p. 517-519)

Nas estrofes seguintes, o menino era sensível ao romanceiro e às prosas do tio-afim. O sentido de aprendizagem e crescimento vem sendo introduzido desde o título do livro *A escola das facas*, denunciando o aspecto de ensinamento contido na metáfora das “facas” pernambucanas. Nesse poema, são as contações de histórias do tio que instruíram o menino sobre a linguagem do Sertão, da lixa. Atendo-se às características complementares do pequeno, é acrescentado o adjetivo “sensível” na introdução dos versos “O sobrinho era sensível”. O garoto era dotado de sensibilidade ao “romanceiro” e à atenção que recebia do tio. Apesar dessa atenção, o sujeito que rememora essas vivências se julgava “menino sem relevo (...) tímido e guenzo”, porém “contemplativo longo/ seu mais livro que brinquedo”.

A contemplação não era a única forma de aprendizagem, pois a conversa era viva, “nunca monólogo cego”, e o menino participava do diálogo com o tio, que lhe dava a conhecer “o Sertão, seu osso,/ [que] deu-lhe o gosto do esqueleto”. O texto finaliza com a aproximação da figura do tio com a cana, tanto pelo comportamento, “a voz educada”, quanto pela estatura, “o esbelto/ porte de cana”. Ademais, entre parênteses, a cana que tem espiga enfatiza a identidade sertaneja e cortês.

Além disso, nos primeiros versos da seção 6, é possível observar mais uma referência ao poeta pela correspondência de informações biográficas. A insinuação do estrangeiro como um viveiro, ou seja, um local de preservação e crescimento, nos versos “onde dizem que convivem/ finas mostras do estrangeiro”. Sabe-se que João Cabral passou a maior parte de sua vida adulta exercendo sua profissão de diplomata em vários países. Tais vivências também fizeram parte de sua formação enquanto escritor, como na Espanha.

Nos primeiros versos de “Autocrítica”, percebe-se a relevância de Andaluzia, uma região da Espanha, em que sua capital é Sevilha (muito citada pelo poeta): “Só duas coisas conseguiram/ (des)feri-lo até a poesia:/ o Pernambuco de onde veio/ e o aonde foi, Andaluzia” (MELO NETO, 2020, p. 539). Pernambuco representando as experiências da infância e juventude; e Andaluzia as de adulto, são locais que desferiram o poeta até a poesia. As “finas mostras do estrangeiro”, citadas como o viveiro no qual “tal sobrinho acabou/ vivendo”, podem ser interpretadas com as vivências de onde foi o sujeito, e por extensão, o próprio poeta. Vale destacar que no convívio com o estrangeiro o sobrinho nunca “achou a finura/ do sertanejo usineiro”.

Mais uma vez, é interessante notar que, no poema no qual mais aparecem marcas da subjetividade desse sujeito guenzo, a pessoa imersa nos versos é o “ele”. Porém, isso não impede sua caracterização, já que se trata de um recurso estilístico de camuflagem. Tal recurso

também é usado em “Descoberta da literatura”, quando o adjetivo “guenzo” é conferido a esse menino, agora leitor do “folheto guenzo”:

Descoberta da literatura

No dia-a-dia do engenho,
toda semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que o lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes
(MELO NETO, 2020, p. 529).

Agora através da primeira pessoa do singular, expressa nos pronomes e na desinência dos verbos, o menino “filho-engenho” é quem lê o romanceiro para os trabalhadores do engenho. A semelhança entre o sobrinho de “Tio e sobrinho” e o filho-engenho de “Descoberta da literatura” ocorre diretamente pela reincidência do adjetivo “guenzo”, que caracteriza o menino e a prática de leitura de cordel — “O sobrinho ouvia-o atento,/ muito embora menineiro/ e então já devorador,/ [...] dos romances de cordel”. Vale destacar que em “Descoberta da literatura” o qualificador guenzo quando comparado ao folheto de cordel sobressalta as semelhanças físicas entre o romance e o menino. O termo “guenzo”, nesse contexto também pode significar aquele que é “muito magro; adoentado, fraco” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 999). Tanto o menino, quanto o folheto são franzinos, pois o primeiro não tem a estatura de adulto como os ouvintes, e o segundo não tem a extensão de um livro.

Por extensão, é possível aproximar esses sujeitos líricos ao empírico, por meio da memória da infância de João Cabral de Melo Neto sobre a leitura de cordel no engenho da família. Essa experiência de leitura literária está registrada em entrevista com o autor:

Depois que nós [João Cabral e seu irmão] estávamos suficientemente alfabetizados, entramos para o Colégio Marista. A gente passou a ir ao engenho apenas nas férias. Nessa época os empregados compravam os folhetos e levavam para eu ler. Eu ficava sentado num carro de boi velho e todos ficavam em volta, sentados no chão, ouvindo (MELO NETO, 2020, p. 851).

Diante disso, percebe-se a relação de referencialidade entre traços autobiográficos e o conteúdo do poema. Vale destacar como essas marcas de subjetividade são intermediadas pelo ambiente (engenho) e por terceiros, dos quais o poeta sempre privilegiou falar em sua obra. Já no início da composição, percebe-se a presença de um grupo de pessoas que “cochicham em segredo” sobre o novo romance de cordel. No entanto, o traço antilírico que o poeta sempre buscou empregar em seus versos ganha relevo nesses poemas de *A escola das facas*, não apenas pela presença do eu poético, mas também por sua proximidade subjetiva com o autor, permitindo uma reconfiguração subjetiva que aponta para a criação da figura de si mesmo na obra.

Mais uma vez, observa-se uma geografia da memória nos espaços que são acionados. Nos versos “Sentados na roda morta/ de um carro de boi, sem jante,” há uma demarcação de um lugar específico onde eram lidos os romances de barbante. Nessa “roda morta de um carro de boi” que não tem mais serventia, o “espaço mágico” é acessado pelas narrativas lidas e explicadas pelo menino como “puro alto-falante”. O sujeito do poema não se impressiona com as narrativas populares; pelo contrário, estas lhe soam como “sabidas de outros folhetos”, pois o “espaço mágico” é acionado pelo público que o ouve.

Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.
(MELO NETO, 2020, p. 529)

Além da ambientação do lugar e da presença de um grupo de pessoas, existe uma contrariedade entre o discurso da família e o eu poético. A atmosfera de conspiração oposta às supostas regras pré-estabelecidas pela casa-grande, bem como o espaço entre parênteses ao final do poema, demarcam a condição do “filho-engenho, perante/ cassacos do eito e de tudo”. Esse

contraste também compõe a poesia de João Cabral. Não raro, a oposição à herança familiar é tematizada nos poemas da obra *A escola das facas*, sobretudo em relação ao tema memória da infância.

(E acabariam, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.)
(MELO NETO, 2020, p. 530)

Nos dez últimos versos delineados entre parênteses, o poeta coloca a representação da “Casa-grande”, ou seja, dos familiares do filho-engenho. A posição contrária da família diante da prática de leitura de cordel, “letra analfabeta”, feita pelo menino para os trabalhadores, é demarcada pelos termos pejorativos “cassacos”, “curumba”, “caçanje” e “cegos de feira”. Isso justifica o teor de sigilo produzido pelo cochicho no início do poema. Essa dualidade criada entre a leitura como “porta-voz” e a posição da casa-grande que se repete nas produções, como em “Tio e sobrinho”, quando o tio de consideração é mais próximo “que outros de sangue e de texto”.

Considerando essa estratégia, a caracterização do sujeito guenzo se efetiva pela configuração do olhar duplo para as personagens de seu convívio. Conforme Antônio Carlos Secchin, em “Descoberta da literatura”, o poeta demarca sua posição de classe de forma dupla, isto é, “não querendo ser a dominação, mas também sem poder deixar de sê-la, acaba se reduzindo a ‘puro auto-falante’, porta-voz de um discurso que não é o seu” (SECCHIN, 2014, p. 304), selecionando modos de demarcar esses dois espaços que convivem nas recriações da memória da infância.

A partir da aproximação entre os meninos dos dois poemas, “Tio e sobrinho” e “Descoberta da literatura”, observa-se que as experiências com a leitura de cordel nos dois poemas representam o gosto do menino pela literatura popular, mesmo contra a vontade dos familiares. Nos versos “e então já devorador,/ [...] dos romances de cordel”, é possível perceber o bom ânimo do sobrinho ao devorar a leitura do romance de barbante. Em “Descoberta da literatura”, o pequeno lê o cordel sem ter o mesmo alarde que os ouvintes. Além disso, a demarcação da família entre parêntesis demonstra a condição dúbia entre o sujeito e a posição

dos familiares sobre a cultura popular; no entanto, o que sobressai é a atmosfera que agrega todos presentes, como o efeito de um ímã.

Dessa forma, é possível visualizar a formação desse menino mediante o qual o sujeito guenzo é constituído em sua identidade. Em “Descoberta da literatura”, fecha-se o ciclo de vivências e aprendizados do menino lembrado da memória da infância do sujeito lírico. Nesse instante, o garoto passa do estado de apenas observador das experiências que o cercam para ser parte ativa dessa aprendizagem. Através da nova qualidade de porta-voz dos enredos da literatura de cordel, o menino, filho da “Casa-grande”, torna-se o próprio mediador das aprendizagens que emanam dessa interrelação com os ouvintes: os trabalhadores do engenho. Isso demonstra um processo de amadurecimento e constituição subjetiva desse sujeito lírico que, ao lembrar do passado, constrói-se ao recriar tais circunstâncias particulares. O escopo de aprendizagem, então, passa por todos os convívios rememorados, alcançando o adulto que rememora.

Observando os verbetes das palavras “caçanje”, “curumba” e “guenzo”, é possível perceber uma relação entre elas a partir de uma observação sobre a sua etimologia. No *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2009), Houaiss e Villar acrescentam informações etimológicas relevantes que permitem mais uma forma de aproximação construída entre o menino e os trabalhadores do engenho. Os termos “guenzo” e “caçanje” são utilizados no Brasil desde 1899, o primeiro de origem banta e o segundo refere-se a um “grupo étnico que habita Angola” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 351). As línguas bantas são faladas pelos povos bantos em grande parte a África Subsaariana, ou seja, abrange também regiões da Angola. Analisando a origem das palavras, é possível relacionar um vínculo do adjetivo “guenzo” ao substantivo “caçanje”, tornando-se mais um meio pelo qual o poeta utilizou em sua composição demonstrando proximidade com os trabalhadores. Isso intensifica a vontade de aproximação do poeta e sua escrita através da escolha de palavras.

Ademais, a significação da palavra “curumba” carrega sentidos pertencentes ao universo poético de João Cabral:

1. [Nordeste do Brasil] roceiro e/ou andarilho esfarrapado que percorre as estradas
2. [Nordeste do Brasil] pessoa proveniente do sertão, em busca de trabalho em estradas, engenhos, etc.
3. [Nordeste do Brasil] pessoa que abandona o sertão, fugindo da seca; retirante
4. [Pernambuco] sertanejo que, na época da safra, trabalha em canaviais ou engenhos [...] (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 589).

Para além do significado do substantivo de pessoa que trabalha nos engenhos e canaviais apenas na safra, sentido empregue no estado pernambucano, “curumba” também tem acepção

de retirante, roceiro, andarilho e sertanejo. Tais imagens estão presentes na composição poética cabralina desde seus primeiros livros, como em *Morte e vida severina*. Além da experiência compartilhada entre o menino e os trabalhadores, esse conjunto da origem e dos sentidos das palavras corrobora para a ideia de unir o menino guenzo e o escritor João Cabral, pois este queria se ver pela cultura popular. Com isso, a escolha das palavras que expressão a origem dos trabalhadores não foram selecionadas e combinadas nos versos cabralinos por acaso, estão compondo as referências e preferências do próprio João Cabral de Melo Neto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos poemas analisados, podemos verificar a existência de marcas significativas de subjetividade, na obra *A escola das facas*, que evocam o tema da memória da infância. A presença de traços memorialísticos permite o acesso ao que é singular do sujeito através da lembrança que ele próprio dá a conhecer, de modo que a reconstrução do passado manifesta as particularidades desse sujeito poético, materializado na composição. Trata-se de um “eu” que rememora o passado, mais especificamente, a infância em Pernambuco. Esses espaços pernambucanos, os engenhos de cana-de-açúcar na região da Zona da Mata e a casa-grande da Jaqueira, no Recife, são a intersecção entre as vivências construídas pela rememoração do sujeito poético e as experiências biográficas do autor.

Considerando-se a proximidade entre sujeito lírico e empírico, percebe-se a recriação das imagens da infância através das figuras humanas, como os parentes, empregados e agregados da família; e das experiências, como o acidente com o gume de uma cana, a doença de criar passarinhos, a leitura de cordel, o ritual de nascimento dos netos no quarto-avô, a aprendizagem com as lições da Maré Capibaribe e a contação de histórias sobre o céu de bichos. Todo esse conjunto de imagens se torna matéria dos poemas “Menino de engenho”, “Horácio”, “Tio e sobrinho”, “Descoberta da literatura”, “Autobiografia de um só dia”, “Prosas da maré na Jaqueira” e “Imaginação do pouco”.

Mediante essa seleção de imagens, podemos perceber uma unificação de sujeitos líricos por meio da centralidade do menino que é rememorado. A rememoração constrói uma reunião de vivências do passado que ocorrem ora do engenho, ora da Jaqueira, demarcando os locais pernambucanos por onde esse mesmo menino experienciou. Além disso, por meio da recriação da lembrança sobre essas experiências, o sujeito que rememora se reconstrói a partir do exercício de reconstrução do passado pelas lentes do presente. Comparando as vivências compostas pelo sujeito do poema com a biografia de João Cabral, nota-se um amadurecimento desse menino que é lembrado, cuja subjetividade vai sendo representada por suas transformações.

Em “Autobiografia de um só dia”, percebe-se a expressão do sentimento de tédio pela reflexão crítica do sujeito sobre sua existência nos versos entre parêntesis: “não porque quisesse apressar-me, // e se soubesse o que teria/ de tédio à frente, abortaria” (MELO NETO, 2020, p. 521). Correlacionando o primeiro verso do poema, “No Engenho Poço não nasci” (MELO NETO, 2020, p. 521), com a biografia do poeta, que expressa sua preferência pelo engenho, onde queria ter nascido, seguindo o exemplo do pai, também é possível interpretar marcas do

desejo desse sujeito poético, comungando da mesma vontade do sujeito empírico. Ao nascer no quarto errado (quarto-dos-santos), contrariando a tradição da família, de certa forma, percebe-se a condição diferente do recém-nascido dos demais netos da família, que nasceram no quarto-avós, como se esse evento já fosse um sinal de que o destino e a personalidade dele seria diferente da dos demais parentes.

Em “A imaginação do pouco” há uma representação do momento em que o menino Joca residiu nos engenhos do pai, antes de passar pelo processo de alfabetização. No poema, o garoto e seu irmão ouvem as histórias para dormir de Siá Floripes. O “eu”, que lembra, apresenta uma consideração sobre seu próprio imaginário como raso, se comparado ao da babá, que era abastado nas descrições dos personagens. Ainda nas ambientações do canavial, em “Menino de engenho” o sujeito poético revela uma cicatrização interna causada pelo contato com o gume da cana, demonstrando o modo de interiorização das experimentações no engenho.

Em “Horácio”, já num período posterior, em que a família se muda para Recife e o menino passa a frequentar a escola dos Irmão Marista, a moda de criar passarinhos se limitava às férias das aulas. Além do lamento pela “morte nordestina” (MELO NETO, 2020, p. 500) dos passarinhos (de fome e de sede), ao se recordar do retorno obrigatório ao colégio, o sujeito do poema demonstra seu posicionamento contrário à aprendizagem formal, através do sentimento de horror.

Nessa mesma época, em “Descoberta da literatura”, a estrutura do folheto do cordel qualifica como guenzo o seu leitor semelhante. Isso significa dizer que existe uma comparação do romance de barbante com o menino que o lê, pela identificação física. O sentido de magro e fraco que emana do termo “guenzo” são comuns à fisionomia da criança e ao folheto franzino (livro de poucas folhas). Na reconstituição do espaço mágico da narrativa do cordel, o eu lírico se mostra apreensivo e temeroso, tanto pela preocupação em ser confundido, pelos ouvintes, com o próprio autor do cordel, quanto pelo receio de que aquela situação viesse a ocasionar a delação aos familiares do menino. Marcando a posição contrária dos familiares, quanto ao envolvimento do menino em ler “letra analfabeta” (MELO NETO, 2020, p. 530), o eu poético constrói sua identidade, na tensão entre os valores da família e seus próprios gostos da leitura de cordel.

Nesse amadurecimento, em “Tio e sobrinho”, o menino se demonstra atento, sensível, menino e perguntadeiro. Não apenas retribui com sensibilidade a atenção que lhe é dada pelo tio-afim, mas interage com essas prosas do tio sertanejo do Ceará, perguntando sobre tais experiências. O sentido de aprendizagem que emana desde o título da obra, *A escola das facas*, atravessa, de certa forma, os poemas analisados, através da reconstituição desse menino e suas

experiências da infância, assim como ocorre em “Prosas da Maré na Jaqueira”, em que os ensinamentos são repassados à criança.

Nesse poema, o menino bastante guenzo, outrora avistado pela personificação do Capibaribe em *O rio*, passa a ser uma imagem da memória da própria voz poética. No entanto, a Maré do Capibaribe não perde sua relevância, pelo contrário, torna-se o “ele” que ensina o menino Joca sobre tudo o que observa em suas margens. Além disso, a voz do poema atribui a esses aprendizados a própria formação de uma linguagem de antipoeta, como a que caracteriza a poesia de João Cabral de Melo Neto.

Os ensinamentos associados às experiências de João Cabral durante a infância e juventude, em Pernambuco; e quando adulto, já diplomata, em Andaluzia, foram decisivas para sua formação enquanto poeta, como infere-se em “Autocrítica”, poema que encerra o livro *A escola das facas*:

Autocrítica

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha
(MELO NETO, 2020, p. 539).

Os sentidos do título (“Autocrítica”), o fato de se tratar de um poeta, a referência de lugar de origem (“o Pernambuco de onde veio”) e para onde se vai (“aonde foi, Andaluzia”) são elementos que viabilizam a identificação da pessoa “ele” de que se fala, mais especificamente, o poeta. Pernambuco, de acordo com a autocrítica, foi um dos dois lugares que (des)feriram João Cabral até chegar à poesia. Nessa lógica, retomando a ideia de divisão de fases da escrita do poeta, em *A escola das facas* (1980), última fase de sua escrita, percebe-se a relação da emergência da subjetividade junto à presença da memória, como marca de novidade e transformação de sua linguagem poética. As marcas antilíricas continuam presentes na obra do poeta, concomitantemente com um desvelar-se pela inserção da primeira pessoa gramatical do singular e do plural. Essas características encontram-se imbuídas num vínculo biográfico, conferindo a qualidade bamboleante dessa poética que se move entre o ocultar-se e o mostrar-se.

Dessa maneira, a qualidade de sujeito guenzo, identificada na voz dos poemas, relaciona-se diretamente com uma imagem do poeta, projetando ecos na linguagem poética cabralina.

Isso significa que, quando esse sujeito emerge de maneira mais intensa e a relação entre obra e biografia se torna mais nítida, a linguagem poética de João Cabral passa por mais uma transformação, identificada pela crítica como a última fase, mais memorialística e subjetiva que as anteriores.

Nessa ideia de fases da escrita cabralina, conforme Marta Peixoto, *Museu de tudo* e os livros posteriores integram a quarta fase. Nessa perspectiva e atendo-se ao recorte temático da memória da infância, é possível observar reverberações de marcas autobiográficas nas publicações após *A escola das facas*, como em *Agrestes* (1981-1985), nos poemas “O jardim de minha avó”, “As latrinas do Colégio Marista” e “Teologia marista”; *Crime na calle relator* (1985- 1987), em “Aventura sem caça ou pesca”, “Menino de três Engenhos”.

O conjunto desses poemas citados ilustra uma continuidade da relação entre a emergência subjetiva através da inserção do sujeito poético, majoritariamente na primeira pessoa gramatical, e as vivências da memória da infância, aproximando o eu lírico do eu autor, que conhecemos por meio de informações extraliterárias, como entrevistas e a biografia do poeta. No entanto, cabe ressaltar que o presente estudo se limitou à análise dessas relações na composição do livro *A escola das facas*, tanto pela presença mais incisiva e incontestável de tais marcas subjetivas, quanto pelas limitações da pesquisa. Ainda assim, faz-se necessário enfatizar essa continuidade como hipótese de uma nova característica da estética do poeta, como novos contornos que foram utilizados nessa última fase de sua escrita.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Bernardo Nascimento de; SANTOS, Monick Pereira de Araújo dos. Um sujeito guenzo: considerações acerca do eu poético de João Cabral de Melo Neto em *A escola das facas*. **Revista Eletrônica Araticum**, Montes Claros, v. 24, n. 1, p. 160-179, 2023. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/6031>. Acesso em: 08 fev. 2023.
- ATHAYDE, Félix. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. A lição de João Cabral. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 1, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 62-105.
- _____. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. Da antiode à antilira. In: _____. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 49-54.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 77-88.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Karine Costa Branco de. **Verso-reverso em João Cabral de Melo Neto - Museu de tudo e depois**. 2007. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- ERLL, Astrid; ANSGAR, Nünning. **Onde literatura e memória se encontram: por uma abordagem sistemática dos conceitos de memória usados em Estudos Literários**. Tradução para fins didáticos de Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to The Concepts of Memory Used in Literary Studies, por Simone Garcia de Oliveira. 2005.
- SCOREL, Lauro. **A pedra e o rio**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- FASSI, Regiane Cristina. **Metáforas de tempo e memória em João Cabral de Melo Neto**. 2007. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3.ed. Curitiba: Positivo. 2004.

GOMIDE FILHO, Sérgio Roberto. **Morte e escrita em João Cabral de Melo Neto**: uma leitura de *A educação pela pedra* e *A escola das facas*. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Edição eletrônica realizada por Jean-Marie Tremblay a partir da primeira edição de 1925. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf Acesso em: 27 set. 2022.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARQUES, Ivan. **João Cabral de Melo Neto**: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2021.

MARTINS, Aulus Mandagará. Poesia, experiência e autobiografia: João Cabral e a “Descoberta da Literatura”. **Texto Poético**. v. 14, n. 25, jul./dez. 2018, p. 469-481.

MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. **Poesia completa**: João Cabral de Melo Neto. Organizado por Antonio Carlos Secchin com colaboração de Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara. 2020.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PESSANHA, Fábio. O poema infância, de João Cabral de Melo Neto. **Revista vício velho**, ed. 28. s/p., setembro, 2022. Disponível em: <https://viciovelho.com/2022/09/01/o-poema-infancia-de-joao-cabral-de-melo-neto/>. Acesso em: 08 de fev. 2023.

PINHEIRO, Carlos André. **A doença de criar passarinhos**: a lírica humanizadora de João Cabral de Melo Neto. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. **A fissura do duplo em A educação pela pedra**: consolidação de uma prática de antilira. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, PPGL, Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Montes Claros, 2012.

_____. **Um museu de duas faces**: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. **João Cabral: uma fala só lâmina.** São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

_____. Apêndice. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa: João Cabral de Melo Neto.** Organizado por Antonio Carlos Secchin com colaboração de Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfabeta. 2020.

SENNÁ, Marta de. **João Cabral: tempo e memória.** Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

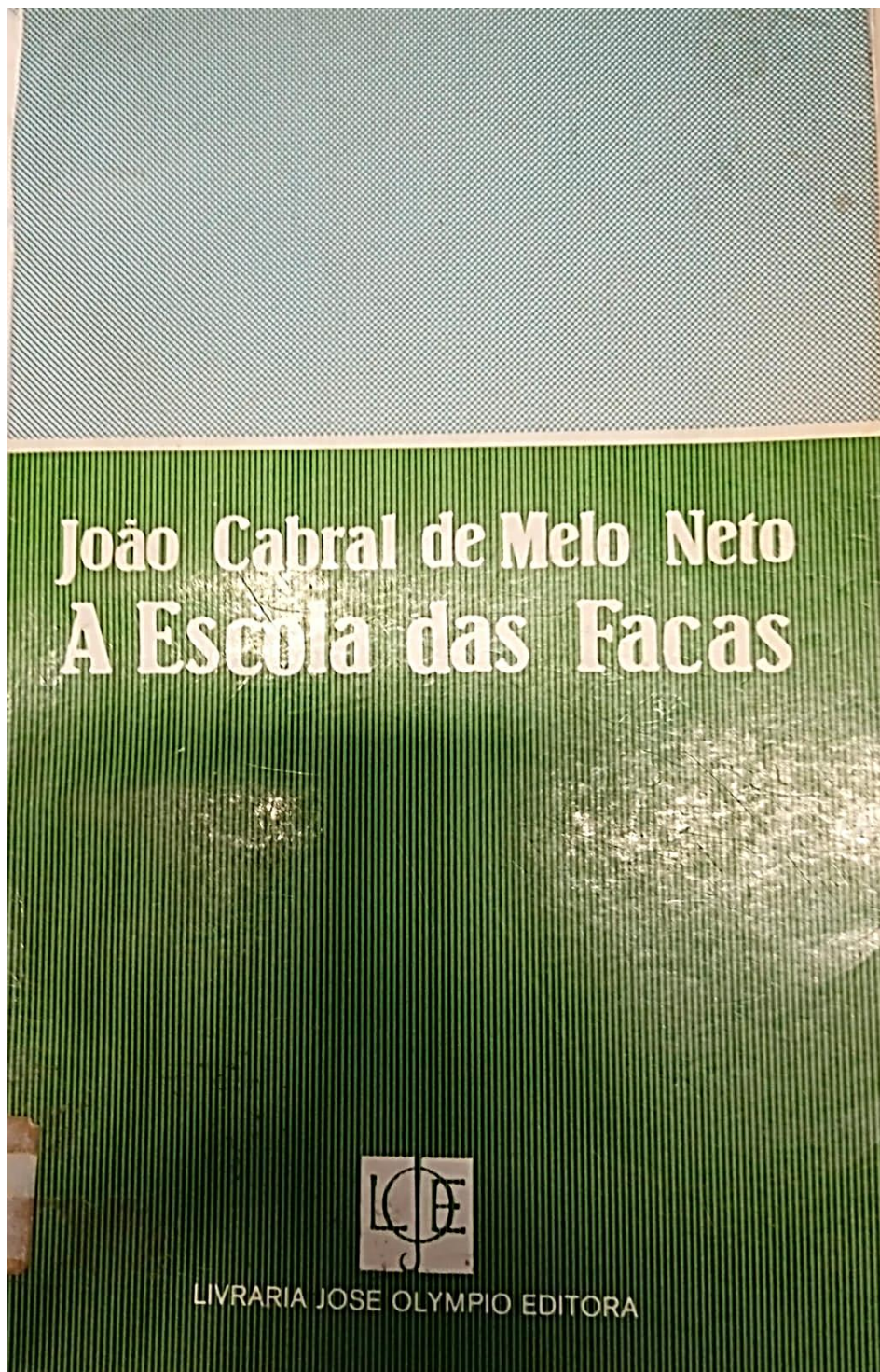
SOARES, Angélica. **Gêneros literários.** 7. ed. São Paulo: Princípios, 2007.

SOUSA, Thais Alves de. **O discurso autobiográfico em *A escola das facas*, de João Cabral de Melo Neto.** 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In: _____. BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia.** São Paulo: Ática, 1996, p. 141-169.

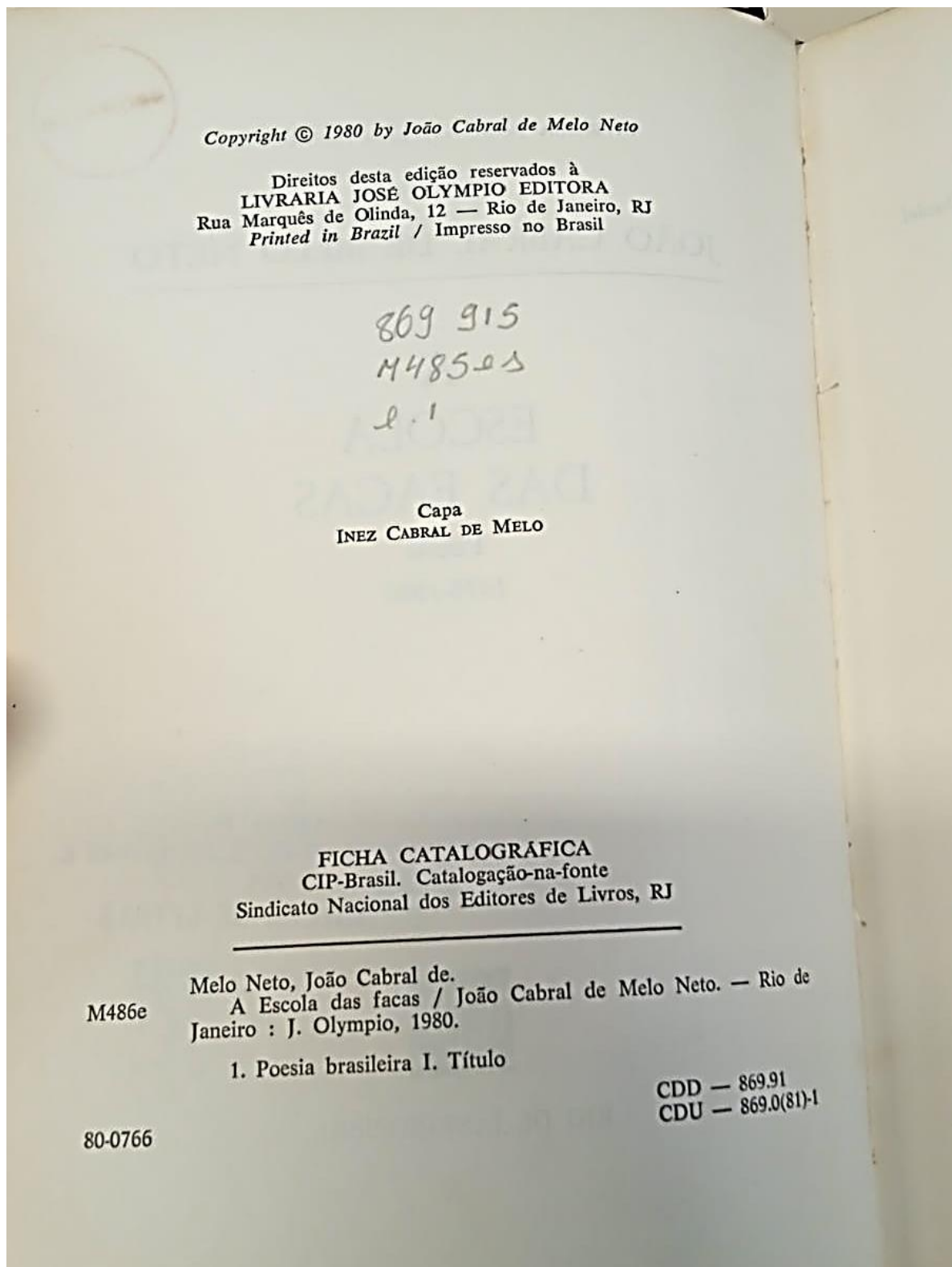
ANEXOS

ANEXO A — Capa da primeira edição de *A escola das facas* (1980)



Fonte: Fotografia tirada do livro disponível na Sub-biblioteca FFLCH-Fac. Fi. Let. C. Humanas, USP.

ANEXO B — Ficha catalográfica da primeira edição de *A escola das facas*.



Fonte: Fotografia tirada do livro disponível na Sub-biblioteca FFLCH-Fac. Fi. Let. C. Humanas, USP.

ANEXO C — Sumário da primeira edição de *A escola das facas*.

SUMÁRIO	
O QUE SE DIZ AO EDITOR A PROPÓSITO DE POEMAS	6
A ESCOLA DAS FACAS	
Menino de engenho	9
Horácio	10
Duelo à pernambucana	12
A voz do canavial	13
A Pedra do Reino	14
O engenho Moreno	16
Antonio de Moraes Silva	17
Fotografia do engenho Timbó	19
Forte de Orange, Itamaracá	20
Descrição de Pernambuco como um trampolim	21
O fogo no canavial	31
A voz do coqueiral	32
Cento-e-Sete	33
A escola das facas	35
Chuvas do Recife	36
Olinda <i>revisited</i>	38
As frutas de Pernambuco	40
Barra do Sirinhaém	41
Imitação de Cícero Dias	43
A cana-de-açúcar menina	44
Tio e sobrinho	45
As facas pernambucanas	51
O teatro Santa Isabel do Recife	53
A Carlos Pena Filho	54
Autobiografia de um só dia	56
Abreu e Lima	58
Na morte de Joaquim Cardozo	59
Vicente Yanez Pinzón	60
Prosas da maré na Jaqueira	62
A cana e o século dezoito	70
Moenda de usina	71
Pratos rasos	73
Descoberta da literatura	74
Um poeta pernambucano	76
Siá Maria Boca-de-Cravo	78
Ao novo Recife	79
Olinda em Paris	80
Joaquim Cardozo na Europa	82
Dois poemas de Paudalho	83
O mercado a que os rios	85
Cais pescador	89
A imaginação do pouco	90
De volta ao cabo de Santo Agostinho	92
Auto-crítica	93
POESIA DO AUTOR	94

Fonte: Fotografia tirada do livro disponível na Sub-biblioteca FFLCH-Fac. Fi. Let. C. Humanas, USP.