

UMA FACA SÓ LÂMINA: A METÁFORA DE INVENÇÃO COMO METÁFORA ABSOLUTA

A SHARP KNIFE: INVENTION METAPHOR AS ABSOLUTE METAPHOR

RENATA BELLICANTA SAMMER*

Resumo: Este artigo examina a poesia cabralina à luz da poetologia seiscentista, tal como estudada, cultivada e partilhada no diálogo que João Cabral estabeleceu com Sophia de Mello Breyner Andresen. Veremos como nesse diálogo a poesia é aproximada de uma filosofia da imagem, que, embora ensaística em suas intenções, arrisca uma definição de poesia. Para evidenciar esse aspecto da poesia de Cabral, recorreremos à metaforologia de Hans Blumenberg, aproximando a “metáfora absoluta” da “metáfora de invenção”, amplamente explorada pelos *conceptistas*, para enfim examinar a metáfora da faca que conduz o diálogo entre os poetas. Pela metáfora da faca, Cabral afia o olho do engenho com imaginação, cultivando um modo de metaforologia, como sugere sua leitora, Sophia de Mello Breyner Andresen.

Palavras-chave: teoria da metáfora, João Cabral de Melo Neto, Sophia de Mello Breyner Andresen, poesia brasileira, poesia portuguesa

Abstract: This paper examines the poetry of João Cabral de Melo Neto in the light of XVII century poetology, as studied, cultivated and shared in the dialogue that João Cabral had with Sophia de Mello Breyner Andresen. We will see how this dialogue approximates poetry to a philosophy of the image, which, although essayistic in its intentions, risks a definition of poetry. To highlight this aspect of Cabral’s poetry, we will turn to Hans Blumenberg’s theory of metaphor, approaching his “absolute metaphor” of the “metaphor of invention”, widely explored by the *conceptistas*, in order to examine the metaphor of the knife that leads the dialogue between the two poets. Through the metaphor of the knife, Cabral sharpens the wit with imagination, cultivating a mode of metaphorology, as suggests his reader, Sophia de Mello Breyner Andresen.

Keywords: metaphor theory, João Cabral de Melo Neto, Sophia de Mello Breyner Andresen, Brazilian poetry, Portuguese poetry

* Professora de Teoria e Historiografia no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Metáfora absoluta e metáfora de invenção: a palavra “faca”

O princípio da razão insuficiente (*principium rationis insufficientis*) é o “axioma de toda retórica”, observa Hans Blumenberg, “é o correlato da antropologia de um ser ao qual falta algo essencial” (BLUMENBERG, 1999, p. 133). Por isso “a relação do homem com a realidade é indireta”, acrescenta, “complicada, protelada, seletiva e, sobretudo, *metafórica*” (*ibid.*, p. 125). Além de suprir uma carência constituinte, a metáfora, ao nomear o novo, garante certa plasticidade à linguagem, pois, ao evidenciar os seus limites, ela paradoxalmente amplia o seu alcance. Isso porque nem toda metáfora pode ser traduzida em conceitos. Diante dessa constatação, Blumenberg dedicou-se à redação de uma metaforologia enquanto participava, durante a década de 1960, dos trabalhos de pesquisa voltados ao “Dicionário histórico dos conceitos”. Para o filósofo, metáforas e expressões metafóricas resistentes à conceitualização teriam por mérito evidenciar o limite da tarefa do dicionário, que, em sua opinião, deveria contornar a “tendência cartesiana pela unidade”.¹ Ao questionar a unidade como finalidade da atividade pensante, reconhecendo, ao contrário, a pluralidade do ser, a metáfora evidenciaria a provisoriidade e a historicidade do conceito. Compreendida a partir de uma perspectiva antropológica da retórica, a metaforologia trata, enfim, da maneira como homem e mundo distinguem-se um do outro, instaurando a distância ontológica que está na origem da linguagem, e que se repete em

¹ BLUMENBERG, 1971 apud MONOD, 2006, p. 177. Fundada em 1955, a revista “Arquivo para a história dos conceitos” (*Archiv für Begriffsgeschichte*) tinha como projeto estabelecer os fundamentos (*Bausteine*) para um dicionário histórico de filosofia. Nela, ainda sob a direção de seu fundador, Erich Rothacker, foram publicados pela primeira vez os “Paradigmas por uma metaforologia” (1960). Com a publicação do “Dicionário histórico de filosofia” (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1971ss.), alguns projetos desenvolvidos na *Archiv* são abandonados. Se inicialmente Blumenberg e Rothacker tendem a reconhecer a metaforologia como disciplina indispensável à história dos conceitos, o falecimento de Rothacker, sucedido na direção por Ritter, leva à exclusão das metáforas do projeto final. A justificativa de Ritter, curiosamente, não deixa de começar com uma metáfora: “não foi com o coração leve que o comitê editorial renunciou a incluir metáforas e expressões metafóricas na nomenclatura do ‘Dicionário’, ainda que fosse claro aos nossos olhos que, como H. Blumenberg mostrou, as metáforas que resistem à sua dissolução (*Auflösung*) na conceitualidade têm ‘uma história em um sentido mais radical que os conceitos’ e conduzem à ‘subestrutura do pensamento’ que é a ‘solução nutritiva das cristalizações sistemáticas.’” Esta “renúncia”, continua Ritter, “deve-se à grande demanda que imporia ao ‘Dicionário’” suscitando não mais que uma “improvisação insuficiente”, apud MONOD, 2006, p. 176; cf. COSTA LIMA, 2013.

cada metáfora. “Mas eis que se apagaram / Os antigos deuses sol interior das coisas / Eis que se abriu o vazio que nos separa das coisas / Somos alucinados pela ausência bebidos pela ausência”, dizem os versos de Sophia no *Crepúsculo dos deuses* (ANDERSEN, 1967, p. 70).

Portanto, a metáfora não é apenas movimento inicial que antecipa a lógica conceitual. Ela mantém viva a linguagem ao evocar a sua origem assim alcançando a subestrutura que nutre o pensamento.² Isso significa dizer que algumas metáforas não se deixam dissolver na conceitualidade, mantêm-se “absolutas”, logo ativas e vigorosas na linguagem evidenciando um eixo autônomo, paralelo ao eixo conceitual, porém com ele não confundível (COSTA LIMA, 2015). Nesse sentido, a metaforologia aponta para o “caráter cartesiano provisório da situação histórica momentânea da filosofia, que deve se medir pela *idealidade reguladora* do puro *lógos*” (BLUMENBERG, [1960] 2006, P. 10), pois evidencia a “pretensão cartesiana” que visa uma “conclusão da terminologia”, um “estado final” do discurso filosófico “puramente ‘conceitual’ em sentido estrito: tudo *pode* ser definido, logo tudo *deve* também ser definido, não há mais nada de logicamente ‘provisório’...” (ibid., p. 7). O projeto de Blumenberg porém foi excluído do “Dicionário” e seguiu outros caminhos, que conduziram o filósofo a uma teoria da não-conceitualidade. Nessa teoria, como já apontava a sua metaforologia, a metáfora absoluta assume lugar central, pois é ela que, ao resistir à conceitualização, evidencia a autonomia do eixo metafórico da linguagem, além de distanciar o tropo da metafísica que lhe é comumente atribuída. Desse modo, a metáfora não se restringe ao domínio delimitado por Descartes, próprio à história, à poesia, às viagens e às línguas, enfim a tudo aquilo que julgava ser dispensável à atividade filosófica (DESCARTES, [1637] 2004). Ao contrário, ela é indispensável para que tal atividade seja mantida, guardando em si, como Blumenberg não

² Como questão que se delimita gradativamente, encontramos “a transformação da imagem em conceito”, que Blumenberg reconheceu como ainda em aberto (*fragwürdig*) na ocasião da morte de Rothacker. Isto é, a maneira como o homem lê o mundo, para não deixar de lembrar a metáfora à qual dedica um livro inteiro (BLUMENBERG, [1981] 2007). “Essa sucessão”, comenta Monod, “que inverte a ordem tradicional segundo a qual a imagem viria necessariamente *antes* do conceito, marca a consciência, comum a Rothacker e a Blumenberg, de que o mundo ‘pré-científico’ não é um paraíso perdido ao qual se pode reaver o acesso por uma via imediata, intuitiva, que implicaria então um ‘trabalho’ menor que a reflexão sobre os conceitos; antes, a imagem, o mito e a metáfora são objetos cujo acesso filosófico reside na continuidade de um trabalho que eles mesmos iniciaram”, (MONOD, 2006, p. 175).

deixou de demonstrar, uma história da filosofia que lhe é própria, voltada ao substrato do pensamento (BLUMENBERG, [1960] 2006).

O poeta João Cabral de Melo Neto, apesar de ocupar “o lugar cartesiano da lucidez mais extrema”, nas palavras de Haroldo de Campos (CAMPOS, 2006, p. 88), não deixará de dialogar com uma teoria da metáfora voltada à intraduzibilidade conceitual das imagens, como aponta sua arguta leitora e interlocutora, Sophia de Mello Breyner Andresen. Veremos como a “lucidez” de Cabral não é incompatível com a metaforologia blumenberguiana. Isso porque Cabral, desviando-se do cartesianismo que lhe é atribuído, não utiliza a metáfora enquanto ornamento, “pluma”, mas, como não deixou de notar Sophia, nela reconhece a origem da linguagem. Origem essa que não se confunde com a gênese, como notou Walter Benjamin ao fazer uso do conceito (*Ursprung*), pois sua irrupção pode se dar a todo instante (BENJAMIN, [1925] 2013). Tal uso da metáfora não é incompatível com a lucidez, tampouco com a filosofia do método que marcam a poesia cabralina. Semelhante uso do tropo pode ser encontrado na poética do seiscentos, na qual método e imagem convivem harmoniosamente. A observação deve-se à poeta portuguesa, que viu na arte de Cabral algo além do “olhar certo e oficina”, pois “nele como em Cesário” / “Algo às vezes se alucina”. A referência a Cesário Verde (1855-1886) sublinha a presença também na poética de Cabral de construções imagéticas sofisticadas, que propiciam, como no poeta português, um efeito de presença; da descrição (*ékphrasis*) e do uso da metáfora como desvio pelo qual se ilumina a compreensão.

O pendor cabralino por uma filosofia das imagens, contudo, não é sentimental ou fugidio, ao contrário, ele tem o engenho como arma e, portanto, o seu sonho é claro e seu pensar se ajusta ao mundo, como dizem os conhecidos versos d’*O Engenheiro*:

“A luz, o sol, o ar livre
 envolvem o sonho do engenheiro.
 O engenheiro sonha coisas claras:
 superfícies, tênis, um copo de água.
 O lápis, o esquadro, o papel;
 o desenho, o projeto, o número:
 o engenheiro pensa o mundo justo,
 mundo que nenhum véu encobre.” (JCMN, 1945, p. 220)

O diálogo com Sophia dar-se-á ao redor da palavra “faca”. Palavra esta que se encontra no topo do poema de Sophia dedicado a Cabral, “A palavra faca”, e que invariavelmente remete ao engenho e ao léxico seiscentista de seus teóricos, que gira ao redor das palavras “agudo”, “cortante”, “perfurante”. De modo a iluminar a leitura que Sophia fará de Cabral será propício recorrer à interpretação seiscentista da teoria da metáfora de invenção aristotélica, ou de engenho (*euphyia*), aproximando-a, à medida que o diálogo se desdobra, da metáfora absoluta. Desse modo, também o engenho de Cabral pode ser aproximado de um uso (ou de uma teoria) da metáfora que tem na imagem o seu foco de interesse. O poema de Cabral “Uma faca só lâmina”, ou, como diz o subtítulo, “serventia das idéias fixas”, originalmente publicado em 1956, é bastante conhecido. A “faca” surge em seus versos de modos diversos: ela é “íntima”, “intestinal” e “faca-esqueleto”, transforma-se em parte “de vossa anatomia”;

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

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

A faca que fere sem cessar mantém viva a enteléquia, o estar perfazendo-se que caracteriza a atividade humana no mundo. Por isso é “amiga ou inimiga”. Embora arma capaz de infligir dor, a faca e a ferida que ela abre dão vazão à força vivificante da origem. Força inapagável enquanto viva, é ela que conduz às metamorfoses. Ela produz algo semelhante ao que notava Blumenberg sobre as metáforas: a ausência que motiva o próprio preenchimento sem, contudo deixar-se jamais saciar.

Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência

o que esse homem leva.

Mas o que não está
nele está como bala:
tem o ferro do chumbo,
mesma fibra compacta.

Isso que não está
nele é como um relógio
pulsando em sua gaiola,
sem fadiga, sem ócios.

Isso que não está
nele está como a ciosa
presença de uma faca,
de qualquer faca nova.

A “faca” então é inserida no léxico cabralino por ser “símbolo” que melhor indica “essa ausência tão ávida”. De modo mais preciso, a imagem da faca “que só tivesse lâmina” é a que melhor indica esta ausência constituinte, porém criativa – “entregue inteiramente” / “à fome pelas coisas” / “que nas facas se sente”. Por isso:

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca, ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada.

A faca é motor do desejo, “jamais a encontrarás” / “com a boca vazia”, por isso é “energética”, ou mesmo “perversa”. É a máquina que dispara. Máquina pulsante, que quanto mais corta mais aumenta o corte, “e se vive a se parir” / “em outras, como fonte”. Metáfora originária, a faca é a ruptura, cisão, a fenda cravada no real, fonte da qual o novo irrompe causando surpresa e exigido um nome. O que move o corte é o desejo. Por isso “O importante é que a faca” / “o seu ardor não perca”.

(Porém quando a maré
já nem se espera mais,
eis que a faca ressurge
com todos seus cristais.)

A faca só lâmina, “ninguém do próprio corpo” / “poderá retirá-la,”

E nem a mão de quem
sem o saber plantou
bala, relógio ou faca,
imagens de furor.

A faca é motor, furor poético, amor heroico; a metáfora é o transporte pelo qual ela fere sem dó e sem cessar. Porém, a faca mantém vivo aquele que a traz nas entranhas, cujo esqueleto é ele mesmo cortante. Alimenta-o pelas imagens da fantasia e da memória que dos cortes brotam. Imagens estas que se confundem com a realidade, assim compondo um real mais amplo: “como naquela história / por alguém referida / de um homem que se fez / memória tão ativa // que pôde conservar / treze anos na palma / o peso de uma mão, / feminina, apertada”. A qualidade da faca é “a agudeza feroz” / “certa eletricidade”.

E se é faca a metáfora
do que leva no músculo,
facas dentro de um homem
dão-lhe maior impulso.

O fio de uma faca
mordendo o corpo humano,
de outro corpo ou punhal
tal corpo vai armando,

pois lhe mantendo vivas
todas as molas da alma
dá-lhes ímpeto de lâmina
e cio de arma branca, (JCMN, 1968, p. 286).

O debate ao redor da metáfora é extenso e possui uma rica fortuna crítica. Presente nos tratados sobre a origem da linguagem de Vico (1744), Rousseau (1781) e Herder (1772), entre outros, ele ganhou novo vigor com o *adage* - na expressão de Paul Ricoeur - de Heidegger, que diz ser a metáfora apenas possível no interior da metafísica (*“Das Metaphorische gibt es nur innerhalb der Metaphysik”*, cf. RICOEUR, 2005, p. 443)³. Paul Ricoeur e Jacques Derrida dedicaram extensos estudos ao tema, travando um debate rico e frutífero. Enquanto Ricoeur insiste sobre o sentido político da metáfora, que a ela atribui significado a partir da experiência no mundo, Derrida, dando continuidade à reflexão nietzschiana, torna indistinguíveis o eixo conceitual e o metafórico ao reconhecer nos conceitos metáforas gastas pelo uso. À medida que o debate se estende, Derrida distingue na metáfora heideggeriana que diz ser a linguagem a casa do ser, um gênero de metáfora absoluta, isto é, resistente à conceitualidade, que não poder ser tratada senão por outras metáforas.⁴ Contudo, sem tomar parte nesse debate, Blumenberg dará um passo adiante ao notar ser importante distinguir o eixo metafórico do conceitual para que, reconhecida a singularidade da metáfora absoluta, a linguagem não se cristalice e a ordem conceitual não se sobreponha de modo hierárquico sobre as demais. A hipótese com a qual trabalhamos neste artigo diz ser a metáfora da faca empregada por Cabral uma metáfora absoluta. Afiada e desprovida de “plumas”, ela não se deixa dissolver em conceitos, assim acusando a independência do eixo metafórico da linguagem. De modo a corroborar tal hipótese, a metáfora absoluta será aproximada nas linhas seguintes da metáfora de invenção cultivada pela poetologia seiscentista em solo espanhol, onde residiu o poeta. Assim desenvolvemos a sugestão de Sophia de Mello Breyner Andresen que viu na poética de Cabral, apesar do gosto pelo método, uma filosofia da imagem com ele travando um frutuoso diálogo.

³ (*“Das Metaphorische gibt es nur innerhalb der Metaphysik”*, cf. RICOEUR, 2005, p. 443)

⁴ O livro de P. Ricoeur, *A metáfora viva*, São Paulo: Edições Loyola, 2005, responde o artigo de Jacques Derrida, “La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique” In *Marges de la philosophie*, Paris: Les Editions de Minuit, 1972. Ainda, Derrida redige uma resposta a seu crítico, “The *Retrait* of Metaphor” In _____. *Psyche: Inventions of the Other*. vol. 1. Stanford: University Press, p. 48-80, [1987] 2007. Cf. M. Heidegger, *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, [1927] 2006.

Da filosofia da imagem: a ferida ontológica

As imagens da memória, por se confundirem com o que vive, ferem como a faca cabralina, pois paradoxalmente intensificam e tornam mais espessa, pela evocação de fantasmas, a própria vida. Assim, lemos n'“O cão sem plumas”:

Um cão, porque vive,
 é agudo.
 O que vive
 não entorpece.
 O que vive fere.
 O homem,
 porque vive,
 choca com o que vive.
 Viver
 é ir entre o que vive.

O que vive
 incomoda de vida
 o silêncio, o sono, o corpo
 que sonhou cortar-se
 roupas de nuvens.
 O que vive choca,
 tem dentes, arestas, é espesso.
 O que vive é espesso
 como um cão, um homem,
 como aquele rio. (JCMN, 1968, p. 390-391)

O efeito de intensificação da vida proporcionado pela lâmina que, invisível, abre fendas no real, dispensa plumas. A metáfora da ferida não é decorativa, pois não se contenta com uma realidade prévia que a explique e a traduza. Ao contrário, sua função é ser intraduzível e desse modo ampliar a ordem da qual irrompe revolucionando-a. Em “Uma faca só lâmina” lemos:

E tudo o que era vago,

toda frouxa matéria,
para quem sofre a faca
ganha nervos, arestas.

Em volta tudo ganha
a vida mais intensa,
com nitidez de agulha
e presença de vespa.

[...]

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

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

por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta. (JCMN, 1968, p. 286)

É cortante também a configuração do longo poema de Cabral em estrofes de quatro versos, sem exceção, o ritmo que sua leitura sugere. A metáfora absoluta, como a faca só lâmina, fere sem corpo, por isso não pode ser facilmente conceituada. Também não pode ser apreendida, pois “toda imagem rebenta”. É avessa às relações de analogia e, portanto, assemelha-se ao que Aristóteles, e em particular a leitura que dele fizeram os teóricos do *concepto*, chamou de metáfora de engenho ou de invenção. Os teóricos do *concepto*, entre os quais encontramos Baltasar Gracián (1601-1658), herdeiros italianos e espanhóis da cultura humanista, opunham-se à poetologia quinhentista ao norte, avessa aos abusos do

discurso e às artes da linguagem. Para Mazzeo, ambas poetologias, quinhentista e seiscentista, baseiam-se nas questões postas por Aristóteles na *Poética* e na *Retórica*. Porém, a seiscentista teria se concentrado sobre o terceiro livro da *Retórica*, reconhecendo na metáfora um tropo produtor de conhecimento, enquanto a quinhentista teria se dedicado com maior interesse à *Poética*, tendendo a ver a metáfora como recurso meramente decorativo (MAZZEO, 1964, p. 54).

Pensada com maior cuidado no terceiro livro da *Retórica*, a metáfora de invenção tem suas origens na *Poética* aristotélica, na qual o estagirita reconhece um tipo de metáfora que prescinde da analogia e que só pode ser gerada por aquele que possui engenho, ou gênio (*euphyía*).⁵ Apenas aquele dotado de dons naturais, de uma “faca-esqueleto”, pode discernir similaridades em coisas aparentemente dessemelhantes. Assim, a metáfora de invenção aristotélica ganha contornos modernos ao ser explorada pelos teóricos do *concepto*, que se interessavam pelos aspectos relacionais e formais do poema. Desse modo, outros códigos sígnicos são explorados além do verbal. Logo, a metáfora de invenção, por atuar como veículo de ampliação do código verbal, é cultivada enquanto parte indispensável dessa filosofia da linguagem. Para Blumenberg, a “caverna do nada” de Baltasar Gracián exemplifica esse intento. Suas alegorias são “configurações de idéias, que reconhecemos, por assim dizer, nas bandeirolas que as acompanham.

Elas são majoritariamente retiradas de um núcleo metafórico e agrupadas ao seu redor. A ‘caverna do nada’ (*cueva de la Nada*) oferece um perfeito exemplo deste procedimento. Uma caverna, de fato, enquanto uma simples cavidade alocada na solidez massiva da terra, excluindo todas as suas propriedades visíveis e da vida que se desenrola em sua superfície, constitui certamente a metáfora mais pura do nada. ‘Decifrar’ significa então atravessar o envoltório de imagens seguindo o fio de referências metafóricas possíveis, penetrar até o núcleo de condensação das configurações, sem recorrer ao realismo escolástico dos conceitos abstratos. O que se esconde atrás das imagens é, ao contrário, o próprio real, sob a única forma que

⁵ “mas o que é de máxima importância é o domínio da metáfora [*tó metaphorikon einai*, ou “ser metafórico”]. É a única coisa que não pode ser aprendida de outra pessoa, sendo um indicio de *engenho* natural (*euphyía*); de fato, empregar bem a metáfora corresponde, a discernir similaridades” (*tó to homoion theōrein*).” *Grifo meu*. Aristóteles, *Poética*, 1459a4-9.

exige uma aproximação realista: sob sua forma humana.” (BLUMENBERG, [1981] 2007, p. 120).

Apesar de limitada pelo código que mobiliza, a linguagem pode, pela paródia, pela tradução, pela citação e pelo pastiche – recursos estilísticos que marcam a produção poética do barroco –, dizer o que não abarca, expressar o inefável. Por isso Baltasar Gracián dedicou-se às bandeirolas, ao conhecimento pelo “como”, pelo “modo”, pela “dobra”. Tal procedimento não é estranho ao período: está presente na monadologia de Leibniz que, como as bandeirolas de Gracián, permite que aquele que acompanha seus desdobramentos alcance “núcleos de condensação... sem recorrer ao realismo escolástico dos conceitos abstratos”. “*No basta la substancia, requiérase también la circunstancia*”, recomendava Gracián ([1647] 1990, p. 147). Relações são contudo estabelecidas a partir de fendas abertas por esqueletos laminados, pelo ser desejante, em constante metamorfose. Esse conhecimento pela relação é semelhante ao engenho que Aristóteles associava à invenção retórica. Ainda, segundo Aristóteles, a metáfora é o tropo da *inventio* e proporciona um conhecimento por imagens. Este léxico de imagens inspira a transformação do possível pela ficção, aqui compreendida como *plasma*. A habilidade desse conhecimento de manter vivo o desejo pelas coisas do mundo é tratada em um belo poema de Sophia:

“As imagens transbordam fugitivas
E estamos nus em frente às coisas vivas.
Que presença jamais pode cumprir
O impulso que há em nós interminável,
De tudo ser e em cada flor florir?” (ANDRESEN, 1947, p. 127)

A metáfora de engenho, bem como a metáfora absoluta, dispensa as relações de analogia que comumente caracterizam o tropo; não possui referente claro na ordem conceitual e, ao evocar uma imagem, acusa o caráter fictício do conhecimento humano. As metáforas de invenção e absoluta proporcionam um conhecimento pela imagem, por um corte feito ao acaso, por uma fenda, pelo evento que permite a aparição do impensado. O ato de produzir semelhanças é um ato *poiético* de invenção. Portanto, a invenção poética afina-se tanto à poesia dita “barroca”, como à poesia arquitetada, dita “cartesiana”, de Cabral. Aproximando

a metáfora absoluta da metáfora de invenção, tal como cultivada pela tradição hispano-portuguesa de poetólogos leitores de Aristóteles, sugere-se que Cabral tenha explorado uma filosofia da linguagem que ultrapassa o lugar que a ela havia reservado Descartes. Afinado à referida poetologia ibérica, Cabral promove a ampliação da linguagem à medida que traça os limites do código que utiliza.

A metáfora absoluta pode ser aproximada da metáfora de invenção, uma vez que ambas abrem fendas na realidade, impingindo transformações, ampliando e paradoxalmente acusando seus limites. Assim, sob sua forma humana, o real pode ser abordado. Essa reflexão por imagens própria à metaforologia seiscentista bem como à metaforologia de Blumenberg, será explorada por Cabral e por Sophia, particularmente no diálogo que estabelecem ao redor da palavra “faca”. “Faca” que alude a corte, a fenda, a abertura para o desconhecido, como fazem as metáforas de invenção, agudas e engenhosas. No poema “A palavra faca”, em *O Cristo Cigano*, lemos:

A palavra faca
De uso universal
A tornou tão aguda
O poeta João Cabral
Que agora ela aparece
Azul e afiada
No gume do poema
Atravessando a história
Por João Cabral contada. (ANDRESEN, 1961, p. 7)

O vocabulário escolhido é claramente seiscentista - “faca”, “aguda”, “azul”, “afiada”, “gume”, “atravessando”. Figuras geométricas evocam a filosofia por imagens cara aos *conceptistas*, que tinham por objetivo afiar o olho do engenho pela imaginação. Assim são construídas metáforas engenhosas que, ao revelar o novo e o impensado, intervêm sobre a realidade transformando-a. Há nessa poética uma dissolução do eu lírico que se mescla aos demais elementos do poema. Sua voz não é clara, mas se desdobra em muitas outras. Em *Poesia* lemos:

Que o teu gládio me fira mortalmente.
Eu sou de alma dispersa e vagabunda,

Tudo me destrói e cada ser me inunda
E posso assim rolar eternamente. (ANDRESEN, 1944, p. 74)

Sobre esse procedimento de dissolução que caracteriza a sequência de destruições e de recriações que garantem o eterno “rolar” de Sophia, Cabral observa na segunda parte do poema “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”, em *A educação pela pedra*:

Sophia vai de ida e de volta (e a usina);
ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,
e usando apenas (sem turbinas, vácuos)
algarves de sol e mar por serpentinas.
Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,
em cristais (os dela, de luz marinha). (JCMN, 1968, p. 131)

Sophia encontra-se assim à mercê de uma “usina” que a constitui para em seguida a dissolver enquanto voz, sem “turbinas”, movida a vácuo, ao vazio que a ferida ontológica aberta pela faca cabralina proporciona. Vazio este recortado para ser em seguida preenchido – “ela desfaz-faz e faz-refaz”. Nesta usina da subjetividade da poeta – “e muitas moelas e moendas de poetas” -, as imagens trazidas por um vocabulário claramente *conceptista* – “Algarves de sol e mar por serpentinas” e “Em cristais (os dela, de luz marinha)” – dão ao léxico imagético do poema luz e cor, assim intensificando e multiplicando seus desdobramentos na direção de outros códigos sígnicos. Trata-se de um intencional embaralhamento dos sentidos, que reconhece na conseqüente alucinação, ao contrário do que dizia Descartes, um modo seguro e eficaz de conhecimento.

Em entrevista concedida a *O Estado de São Paulo* em 19 de fevereiro de 1986, Cabral dizia: “Eu não tenho ouvido musical para a melodia. Talvez tenha para o ritmo. O ritmo não é só musical, existe um ritmo sintático. Você, diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo. Esse ritmo não é musical, porque a arquitetura é muda. Existe um ritmo visual, existe um ritmo intelectual, que é um ritmo sintático.” (*apud* ATHAYDE, 1998, p. 87). A metáfora poética impõe um desvio no discurso do qual irrompe, assim iluminando o todo pelas relações formais que estabelece. Logo, a imagem dela resultante não deriva de sua relação com um suposto mundo de objetos, mas das relações formais que estabelece

e que iluminam o todo. Ela é fruto de uma técnica de formação de imagens, e não a uma instância de representação. Por isso Gerald Burns diz ser a poesia “linguagem desfamiliarizada, cujas formações, longe de serem simples formações de sentido, são estruturas estéticas, um sistema de – digamos – relações intransitivas” (BURNS, [1974] 2001, p. 77). Sugere-se assim uma inteligibilidade formal e não apenas referencial, que caracterizaria a metáfora poética e, enfim, o discurso poético. Noam Chomsky exemplifica esse intento com a expressão: “*colorless green ideas sleep furiously*”; embora o poeta o diga melhor: “*la terre est bleu comme une orange*”, lemos no verso de Paul Éluard. Entre os diversos códigos sígnicos que participam da formação de imagens poéticas, encontramos também elementos pictográficos. A laranja azul convive com a imagem formada pela disposição gráfica do poema no papel. Por isso a definição de Roman Jakobson é mais ampla: “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção no eixo da combinação” (apud BURNS, [1974] 2001, p. 82). Logo, imagens não definem sentidos, mas mobilizam uma série de outras imagens. Um belo exemplo desta hermenêutica das imagens que caracteriza o discurso poético está no poema de Cabral citado e analisado, “Uma faca só lâmina”, no qual a imagem que dá título ao poema da faca que corta sem corpo, só lâmina, desdobra-se em uma sequência de metáforas.

Essa característica da metáfora de invenção, que mistura códigos sígnicos diversos, é também explorada por Cabral e Sophia ao redor da história incomum do cigano que, após oferecer o corpo como modelo para a escultura de um Cristo, foi apunhalado pelo próprio escultor - “surgia / Brilhante da água / Semelhante à lua / E semelhante ao brilho / De uma faca nua” (ANDRESEN, 1961, p. 17). Na aproximação inesperada do pagão que antecede o modelo de fé cristão, e do conseqüente transbordamento causado pelo corte de uma faca, a dupla vê uma fenda, uma abertura ao desconhecido que será portanto criativamente preenchida e explorada. Ainda em diálogo com o longo poema de Cabral, “Uma faca só lâmina”, desta vez com o que no poema refere-se à ferida amorosa, lemos em “Canção de matar”, também no *Cristo Cigano*:

“O teu amor por mim
Está como o gume
De uma faca nua
Ele me atravessa

E atravessa os dias
Ele me divide
Tudo o que em mim vive
Traz dentro uma faca
O teu amor em mim
Que por dentro me corta
Com uma faca limpa
Me libertarei
Do teu sangue que põe
Na minha alma nódoas” (ANDRESEN, 1961, p. 25)

Sophia reconhece na poética de Cabral reflexão semelhante a sua, e, portanto, será seu intuito aproximar o cálculo e a precisão cartesiana comumente identificados na poesia do brasileiro da reflexão por imagem, voltada aos excessos, que lhe interessa. Na segunda parte da “Dedicatória da terceira edição do *Cristo Cigano* a João Cabral de Melo Neto”, do livro *Ilhas* lemos:

Pois é poeta que traz
À tona o que era latente
Poeta que desoculta
A voz do poema imanente

Nunca erra a direção
De sua exacta insistência
Não diz senão o que quer
Não se enebria em fluência

Mas sua arte não é só
Olhar certo e oficina
E nele como em Cesário
Algo às vezes se alucina

Pois há nessa tão exacta
Fidelidade à imanência
Secretas luas ferozes

Quebrado sóis de evidência (ANDRESEN, 1989, p. 337-338)

Se o poeta “traz à tona o que era latente” e “desoculta”, a voz de seu poema é todavia imanente. Dá-se às circunstâncias, deixando de lado a substância, como prescrevia Gracián. Sim, ele é exato e diz com precisão o que quer, “não se inebria em fluência”. Porém seus característicos engenho e precisão, atuam como uma faca sobre o real, e por isso nele “algo às vezes se alucina”. “Os barrocos sabem perfeitamente”, escreve Deleuze, “que a alucinação não finge a presença, mas que a presença é alucinatória” (DELEUZE, 1988, p. 215). Por isso a produção de imagens é um recurso caro a esta poética que cultiva modos engenhosos de perfurar o presente para nele intervir transformando-o. A última estrofe do poema expõe de modo preciso, como a fidelidade cabralina à imanência pode atuar como a faca *conceptista* revelando “secretas luas ferozes” e “quebrando sóis de evidência”. Nada é portanto tão evidente em Cabral como parece, reconhece sua leitora. Sua precisão e engenho são perfurantes e, portanto, dão vazão a uma reflexão por imagens que instiga a metamorfose e beira a alucinação.

Um bom exemplo dessa característica da poesia de Cabral percebida por sua arguta leitora encontra-se no poema “A escola das facas”:

O alíseo 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.” (JCMN, 1980, p. 46)

Encontramos novamente aqui o léxico *conceptista* – “laminadas”, “punhais”, “faca” – adaptado ao ambiente nordestino – “canaviais”, “peixeiras”. Porém o poema circunda a metáfora da faca só lâmina: o vento incorpóreo é afiado ao chegar no Nordeste por “coqueiros”, “canaviais”, “folhas”, “Mata”, sem pedramó, “mas faca a faca”. Antes “fêmeo” e “redondo”, seu feitio é ali recriado, dele fazendo um elemento cortante. A precisão da poética cabralina está em não quebrar a imaginária linha, como dizem os versos de Sophia: “Perfeito é não quebrar / A imaginária linha” (ANDRESEN, 1958, p. 45).

Característico do léxico *conceptista* é o confronto entre opostos que geram a surpresa, como notava Aristóteles sobre a metáfora de engenho. Desse modo, contradições são exploradas, o ser evoca o não-ser, o pleno evoca o vazio, como observa Sophia singelamente: “O jogo do que é os absorve / Porque o inventam” (ANDRESEN, 1997, p. 25). “Aí está o reconhecimento explícito da síntese poesia/existência na busca da autenticidade”, observa Merquior sobre a poesia cabralina, “mas”, continua, “na vida como no verso, a agudeza da faca não se fecha em si mesma. Ávida como o deserto, a privação decorrente da faca segrega justamente uma *abertura*, uma *receptividade* essencial. O deserto é a disciplina imposta pela utopia do antideserto.” (MERQUIOR, 1972, p. 163). No poema de Cabral, a ausência é evocada por uma faca só lâmina. Porém, uma faca cujo corte conduz à abundância, pois entregue “à fome pelas coisas”. Desse modo, o corte simultaneamente fere e impulsiona, o corte morde o corpo e o arma de desejo. Por isso o corte da faca jamais lesa aquilo que fere - a faca produz o corte da origem, o corte do qual irrompe o novo. A faca instaura a fonte.

A origem da linguagem dá-se a cada dia. “Princípio ontológico no homem”, observa novamente Merquior, “o corte da lâmina o religa ao verdadeiro relevo das coisas.” (MERQUIOR, 1972, p. 167). Logo, concluímos que a poesia cabralina é apenas em parte cartesiana. Afinal, Cabral, como fica claro no diálogo com Sophia, afina-se também à tradição *conceptista*. Como observou Giambattista Vico, ao propor uma revisão no modelo de conhecimento de seu tempo em clara crítica à filosofia cartesiana, a imaginação afia o olho do engenho.

Pois o método obstrui o engenho quando ocupa-se com o factível; e dissolve a curiosidade ao prover antecipadamente a verdade. Assim, não é pelo método que a geometria afia o engenho, mas quando, pela força desse, ela é posta em obra por coisas opostas, heterogêneas, complexas, disparates. [...]: é a razão pela qual eu

gostaria que ensinássemos a geometria não pelos números, nem pelas espécies, mas pelas figuras; de modo que, se no curso da aprendizagem o engenho é menos exercido, ao menos a imaginação é fortalecida: pois é ela o olho do engenho [...]” (VICO, [1710] 1988, p. VII - V)

Portanto, o engenho cabralino pode ser aproximado da metáfora de invenção barroca. Algo o alucina. Sua geometria é imagética. Assim Cabral afia seu engenho. Sua forma não é fôrma. Antes, afina-se à sóbria constatação de que há mais no mundo do que podemos nomear. E, pelo corte da faca imaginada, provê sempre novas aberturas a partir das quais é possível pensar o impensado.

Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia*. In *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, [1944] 1991.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner . *Dia do mar*. In *Obra Poética I*. Lisboa: Caminho, [1947] 1991.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner . *Mar novo*. In *Obra Poética II*. Lisboa: Caminho, [1958] 1998.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner . *O Cristo Cigano*. Lisboa: Caminho, [1961] 2005.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner . *O búzio de cós e outros poemas*. Lisboa: Caminho, [1997] 2004.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Edson Bini, São Paulo: Edipro, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson. Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- ATHAYDE, Felix de (org). *As ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, [1925] 2013.
- BLUMENBERG, Hans. Paradigmen zu einer Metaphorologie. In *Archiv für Begriffsgeschichte*. Band 6, Frankfurt: Suhrkamp, , p. 5–142, [1960] 1997.
- BLUMENBERG, Hans . *Paradigmes pour une métaphorologie*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, [1998] 2006.
- BLUMENBERG, Hans . *Teoria da não conceitualidade*. Tradução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: UFMG, [2007] 2013.
- BLUMENBERG, Hans . *La lisibilité du monde*. Paris: Éditions du Cerf, [1981] 2007.
- BLUMENBERG, Hans. *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós, [1981] 1999.

- BURNS, Gerald L. *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Social Study*. Yale: University Press, [1974] 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado: João Cabral e a geração de 45. In *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, p. 77-88, 2006.
- COSTA LIMA, L. *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2015.
- COSTA LIMA, L. . "Introdução" In BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: UFMG, , p. 1-20, [2007] 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- DERRIDA, Jacques. "La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique" in *Marges de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. "The Retrait of Metaphor" In _____. *Psyche: Inventions of the Other*, vol. 1, Stanford: University Press, , p. 48-80, [1987] 2007.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*, São Paulo: Abril Cultural, Coleção *Os Pensadores* XV, [1637] 2004.
- EIRAS, Pedro. "Faca partilhada" In *A Lenta Volúpia de Cair. Ensaios sobre Poesia*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007, pp. 53-77.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Héroe / El Discreto / Oráculo manual y arte de prudencia*. Barcelona: Planeta, [1647] 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, [1927] 2006.
- MAZZEO, Joseph Anthony. *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*. New York: Columbia University Press, 1964.
- MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada. Ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In *A Astúcia da Mímese*. Ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, [1972] 1997.
- MONOD, Jean-Claude. Postface. In BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, (1998) 2006.
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesias Completas*. In *Poesia Completa 1940-1980*. Lisboa: INCM, [1968] 1986.
- NETO, João Cabral de Melo. *A Escola das facas*. In *Poesia Completa 1940-1980*. Lisboa: INCM, [1980] 1986.
- NETO, João Cabral de Melo. *O Engenheiro*. In *Poesia Completa 1940-1980*. Lisboa: INCM, [1945] 1986.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- VICO, Giambattista. *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda libri tres* [1710], *On the Most Ancient Wisdom of the Italians Unearthed from the Origins of the Latin Language*, including *The Disputation with "The Giornale de' Letterati d'Italia"* [1711], translated by L.M. Palmer, Ithaca: Cornell University Press, 1988.