

## CONCESSÃO, TRIAGEM E IRONIA REFLEXIVA EM *AGRESTES*, DE JOÃO CABRAL

Fabiane Renata Borsato (UNESP/Araraquara)

### Introdução

João Alexandre Barbosa, em estudo crítico da poética de João Cabral, propõe a divisão das 20 obras do poeta em dois blocos. O primeiro compreenderia os 13 primeiros livros, de *Pedra do sono* (1940-1) a *A educação pela pedra* (1962-1965) e o segundo seria constituído de 7 obras, de *Museu de tudo* (1966-1974) a *Andando Sevilha* (1987-1989). O crítico Barbosa fundamenta a classificação no fato de João Cabral alcançar, com a obra *A educação pela pedra*, o ápice de seu projeto de construção de uma teoria da poesia. A concretização do projeto ofereceria aos livros posteriores, ainda segundo Barbosa, certo tom lúdico e alguma narratividade, aspectos conjugados à máxima lucidez, à concreção signífica e a procedimentos argumentativos.

Sobre este segundo conjunto de obras, Barbosa ainda afirma que em *Agrestes* há uma *educação pela morte, não a social, como a dos diversos cemitérios evocados no primeiro conjunto da obra, mas a individual*. (BARBOSA, 2000, p.170). O crítico analisa este traço como o que oferece singularidade a *Agrestes*, momento em que um procedimento de individualização constitui-se na narração irônica e sarcástica da morte.

A individualização a que se refere Barbosa insinua um aparente lirismo na obra *Agrestes*, expresso na presença de um eu poético em primeira pessoa, o que seria um recurso de ruptura do tom inflexível da poesia objetual anteriormente praticada por Cabral. Compreender a temática individualizante, as inúmeras interrogações dos eus poéticos de *Agrestes* e a presença de referência e dedicatória a artista de tendência esteticamente oposta à do poeta João Cabral pode revelar um modo de apreensão das marcas da obra *Agrestes* e da hipótese de ruptura, mencionada por Barbosa.

Cabral, desde a primeira obra, ainda na década de 40, empreende um projeto artístico para construção de uma poesia refratária a sentimentalismos e abstrações. Objetivo fundamental desta poética é o questionamento contundente da presença do eu lírico, sob o objetivo de eliminação de suas marcas.

Nos anos 80, momento de publicação da obra *Agrestes*, seu projeto estético está consolidado e o único impedimento de sua continuidade encontra-se no fluxo temporal e na lúcida certeza da proximidade da morte, fato enunciado pelo eu poético no último poema de *Agrestes*, intitulado “O postigo”. O antilirismo permanece e a novidade parece ser a inserção da categoria tempo que sustenta a narratividade da obra. O eu poético, entretanto, mantendo-se coerente com o projeto estético cabralino, privilegia um falar da escrita, de seus riscos e de seu leitor, questões que serão descritas e analisadas a seguir.

### 1. Estrutura da obra *Agrestes*

*Agrestes* (1985) apresenta 92 textos poéticos e a recorrência temática de obras anteriores. O título “Agrestes”, como adjetivo comum aos dois gêneros, é grafado no plural e remete a sujeitos e coisas adequadas do áspero, grosseiro, rigoroso. A palavra *agrestes*, na acepção de substantivo masculino, semantiza solo pedregoso, de escassa vegetação, espaço entre a mata e a caatinga, portanto zona intersticial a que podemos associar o desenvolvimento da obra de João Cabral, com suas marcas estruturais rigorosas.

A semântica do título desenvolve-se coerentemente na obra e na epígrafe seletiva em que a voz de Marianne Moore afirma: “Where there is personal liking we go./ Where the ground is sour...” (MOORE, 1999, p. 516). A adoção destes versos como epígrafe delimita o espaço de atuação da poética cabralina. O pronome pessoal *we*, na primeira pessoa do plural, remete à conjugação com a alteridade. A prevalência do gosto pessoal (*personal liking*) explicita a opção pela construção de uma dicção própria e o desejo de um espaço (poético) marcado pelos semas do amargor, do terreno agreste. Estes espaços áridos estruturam as seis partes em que se divide *Agrestes*:

- 1) “Do Recife, de Pernambuco”: compõe-se de 18 poemas em que memória e história narram anedotas sobre engenhos, cais, portos, roda dos expostos, bairros recifenses. Nesta parte ainda é notável a presença do viés autobiográfico, em textos como “O jardim de minha avó”, cuja presença do pronome possessivo e do substantivo avó denuncia um eu lírico em primeira pessoa e o tratamento de questões pessoais. Entretanto, dos dez dísticos que compõem o poema, sete deles descrevem jardins gerais e

somente três concentram-se no jardim da avó não como espaço de emoção, mas lugar similar ao ato da escrita: pessoal, oculto, puro como “diário para a gaveta” (MELO NETO, 1999, p. 521).

- 2) “Ainda ou sempre Sevilha”: apresenta 14 poemas e a permanência (**Ainda ou sempre**) do tom dos poemas de obras anteriores a *Agrestes* que singularizaram a cidade de Sevilha, a cultura e os bairros sevillanos. A ironia está registrada na “Conversa de sevilhana” sobre a ordem de ingresso no inferno e também na associação por semelhança das instituições “Bancos & Catedrais”.
- 3) “Linguagens alheias”: contém 24 poemas predominantemente metalingüísticos, em que se mantém o diálogo dos eus poéticos de Cabral com vozes artísticas de convergência e divergência com sua estética.
- 4) “Do outro lado da rua”: os 10 poemas que estruturam esta parte constroem um quadro com as paisagens e cultura africanas.
- 5) “Viver nos Andes”: acompanha o formato da parte 4 e em seus também 10 poemas descreve índios, páramos, cordilheiras, ovelhas da paisagem andina.
- 6) “A “indesejada das gentes””: retrata em seus 15 poemas, a chegada da morte e as possíveis reações diante do fato.

A estrutura de *Agrestes* revela que as partes 1, 2, 4 e 5 abordam espaços diversos: Recife, Pernambuco, Sevilha, África, Andes. As partes 3 e 6 poetizam as vozes artísticas de influência e rechaço, bem como a questão da morte e da escrita, sendo a metalinguagem altamente presente nestas partes.

Este estudo privilegiará a análise de “Linguagens alheias” e “A “indesejada das gentes””, partes da obra *Agrestes* em que se reconhece a presença constante da temática da morte e da preocupação com o fazer artístico.

De “Linguagens Alheias” selecionamos dois poemas referentes ao escritor português Camilo Castelo Branco, voz dissonante da praticada por João Cabral e com quem o poeta pernambucano não dialogaria devido às discordâncias estéticas entre as duas vozes. A referência inusitada a Camilo Castelo Branco exige atenção e estudo para compreensão e afirmação da possível concessão do eu poético cabralino na obra *Agrestes*.

Em “A “indesejada das gentes””, verificaremos a presença do tema da morte, traço pertinente e recorrente na poética cabralina, e seu procedimento de individualização da “indesejada das gentes”, traço incoerente e não praticado por João Cabral em obras anteriores.

## 2. Linguagens Alheias e a voz dissonante de Camilo Castelo Branco

Métodos e discursos de artistas como Marianne Moore, Clarice Lispector, Murilo Mendes, Klee são poetizados na parte intitulada “Linguagens alheias”. O diálogo com artes e ofícios de alteridades é frequentemente praticado por João Cabral em suas obras. Esta prática favorece o exercício de composição de metodologia e poética próprias, pois ao dissertar sobre o método alheio, Cabral elege linhas de força de sua própria poesia, revelando suas adesões estéticas. Entretanto, há uma voz em “Linguagens alheias” de cuja linguagem o poeta João Cabral destoa. Trata-se da escrita de Camilo Castelo Branco, cuja presença surpreende o estudioso da obra de João Cabral, conhecedor da cuidadosa triagem das vozes artísticas com quem o poeta pernambucano dialoga.

João Cabral publica dois poemas sobre o escritor português. O primeiro é uma dedicatória e se intitula “A Camilo Castelo Branco”. O segundo, “Visita a São Miguel de Seide”, trata das impressões do eu poético quando da visita à Casa Museu Camilo Castelo Branco, em Seide.

O poema dedicatória afirma que se eu poético e interlocutor fossem coetâneos, a proximidade temporal impediria qualquer absolvição: “Se num mesmo nível de tempo/ tivéssemos coexistido,/ eu sentiria a antipatia/ que te tiveram teus amigos.” (MELO NETO, 1999, p.550). Entretanto, o afastamento temporal instaura a dúvida e a possibilidade de leitura do percurso da personagem interlocutora como luta contra as imposições existenciais. Vemos que os diferentes níveis temporais favorecem a compreensão dos métodos de composição do escritor português. Estes dois níveis estão formalmente presentes no texto poético, composto de quatro estrofes, duas delas mencionando a questão da suposta coetaneidade que os afastaria; e as duas últimas levantando hipóteses sobre o modo de ser e de escrever de Camilo.

É notável nas duas últimas estrofes o fato de que os versos são grafados entre parênteses, marcas de uma situação temporal diversa, ou seja, de uma enunciação mantida desde uma perspectiva “de fora”. O eu poético desenvolve nestas duas estrofes conjeturas sobre o modo de vida de Camilo. Interrogações como “(Com que construístes ou foste tu/ o construído por sua vida?” (MELO NETO, 1999, p. 550) oferecem a Camilo a categoria de personagem criada no próprio ato da existência. O interlocutor recebe o pronom

pessoal de 2ª pessoa do singular no primeiro verso da estrofe 3 (“ou foste *tu*”), sendo que o mesmo, no verso subsequente, desdobra-se num outro, diante do emprego do pronome possessivo de 3ª pessoa, “*sua* vida”. A ficcionalização de Camilo Castelo Branco constrói uma alteridade que pode ser compreendida pelo eu poético cabralino. Dois tempos e duas personagens favorecem a criação hipotética de um Camilo em luta árdua contra a vida imposta, “camisa apertada e curta” (MELO NETO, 1999, p. 551). O desdobramento proposto no poema instiga até a sentença baseada na impossível certeza sobre o teor da vida de Camilo: “É fácil condenar uma vida/ de fora, sem ter que vesti-la.” (MELO NETO, 1999, p. 550).

Neste contexto de construção de uma alteridade camiliana mais coerente com os valores do eu poético, lemos o poema “Visita a São Miguel de Seide”. Nele, encontram-se relatos sobre a casa museu Camilo Castelo Branco e a relação do incêndio do museu ao incêndio do poeta: “(Tua casa está bem penteada,/ (...) sobreviveu a dois incêndios./ Primeiro o teu, particular,/ em que te ateavas, matinal;/ depois, o que sofreu, depois/ que tu morreste, foi casual?)” (MELO NETO, 1999, p. 552-3). Depois de mencionar o incêndio, o eu poético aborda o suicídio de Camilo e a consequente concretização de uma dicção distinta, contundente como o ato de suicídio: “matando-se deu à fala,/ com os mesmos metais, outra liga” (MELO NETO, 1999, p. 553). Está mantida a coerência da poética de João Cabral. A estranha presença de Camilo Castelo Branco é elucidada na leitura que o eu poético empreende do artista em questão. O suicídio do eu é sinônimo de eliminação de correspondências entre a pessoa do autor e o eu poético. A morte de Camilo por suicídio, ainda o coloca no comando da situação e a decisão de eliminar marcas de subjetivismo para dar outra liga à dicção artística é celebrada pelo eu poético cabralino.

Convém mencionar que a presença de vozes aparentemente dissonantes também está no poema dedicatória “A Augusto de Campos” que abre a obra *Agrestes* e apresenta o leitor-autor avesso à proposta estética cabralina: “leitor contra, /envio-o ao leitor malgrado/ e intolerante, o que Pound/ diz de todos o mais grato;/ àquele que me sabendo/ não poder ser de seu lado,/ soube ler com acuidade/ poetas revolucionados.” (MELO NETO, 1999, p. 518). Apesar de leitor contra, trata-se de sujeito competente para o ofício, pois é capaz de ler, com acuidade, poéticas diversas da sua. Destes versos, destacamos o termo *revolucionados*, participio passado adjetivo-nominal, relativo ao poeta que se enuncia no texto. O termo denota concretização, ação concluída, fato que insinua a estabilidade de um processo compositivo e a possível compreensão de linguagens alheias, como a de Camilo Castelo Branco.

A leitura de “Linguagens alheias”, mais particularmente do texto “Visita a São Miguel de Seide” insinua a hipótese de que o eu poético, em relação à morte, valoriza o suicídio, marca que pode receber leitura coerente quando comparada aos textos poéticos de “A “indesejada das gentes””. A recorrente presença da temática da morte, especialmente nesta última parte de *Agrestes*, oferecerá coerência aos sentidos atribuídos aos poemas sobre Camilo Castelo Branco, mencionados anteriormente.

### 3. A indesejada das gentes e as reações à morte

A parte final do livro *Agrestes* tem por título um verso do poema de Manuel Bandeira, da obra *Opus 10*, intitulado “Consoada”:

Quando a indesejada das gentes chegar  
 (Não sei se dura ou caroável),  
 Talvez eu tenha medo.  
 Talvez sorria, ou diga:  
 -Alô, iniludível!  
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.  
 (A noite com os seus sortilégios).  
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
 A mesa posta,  
 Com cada coisa em seu lugar.  
 (BANDEIRA, 1961, p. 168)

A chegada da indesejada das gentes (a morte) é tema dos 15 poemas finais de *Agrestes*. Há desenvolvidas nos textos poéticos duas possíveis operações quando da chegada. Numa delas, o sujeito age; na outra, reage. Estas possíveis atuações são discutidas por eus poéticos que não negam a morte, mas a interrogam, procedimento que na poesia de Cabral, em lugar de instaurar dúvidas, revela conhecimento

profundo do tema e construção de interrogações com alto teor afirmativo, transformando o procedimento interrogativo em recurso de estilo para a discussão do tema da morte.

Há, nos textos que compõem *Agrestes* e nesta parte final, o afastamento do eu poético para estabelecimento de artifícios argumentativos e perspectiva objetivada. A urgência do tema da morte é evidente, mas a contenção do eu poético é prioritária. O eu poético observador descreve, categoriza e executa procedimentos comparativos sobre o tema da morte. A coerência da obra no projeto cabralino torna-se evidente na exaltação da morte limpa, concisa, inexcusável, presente em poemas como “As astúcias da morte”, “O defunto amordaçado” e “Direito à morte”, este último transcrito a seguir:

Viver é poder ter consigo  
certo passaporte no bolso  
que dá direito a sair dela,  
com bala ou veneno moroso.

Ela faz legal o que quer,  
sem policiais e sem lamentos:  
fechar a vida como porta  
contra um fulano ou contra o vento;

fazer, num dia que foi posto  
na mesa em toalha de linho,  
fazer de seu vivo esse morto,  
de um golpe, ou gole, *do mais limpo*.

(MELO NETO, 1999, p. 579-580, grifo nosso).

O eu poético não sente a morte de modo pessoal, mas a vê, a examina, a descreve. Situações de morte compõem quadros inusitados porque de extrema concreção. Passaporte, bala, veneno, porta, mesa, toalha semantizam uma morte nada etérea. A morte é tratada de modo palpável, inclusive classificável. No poema “As astúcias da morte” são discutidas dois tipos de morte: aquela realizada por lâmina e a morte acamada:

Há o morrer em lâmina fina  
do fuzilado ou em guilhotina

e um morrer que se desmerece,  
morrer de cama, isto é, morrer-se.

A votar, quem não votaria  
no primeiro, em sua faca fria?

Mas quem que caiu na água morna  
da morte de cama, langorosa,

se lembra que votou num dia  
na morte em metal, expedita?

Dentro da água morna, remansa,  
de banheira, mas que é da cama,

[...]  
ninguém pensa morrer nem crê  
que já começa a apodrecer

nem que o bafo que se revolve  
é já o mau hálito da morte).

(MELO NETO, 1999, p. 576-7)

A morte por lâmina, “faca fria” é representação de morte coerente com as anunciadas em obras anteriores, como no poema “Duelo à pernambucana” (de *A escola das facas*) em que o duelo se faz a foice, num corpo a corpo similar ao do ofício do poeta com as palavras. Também há coerência com a obra *Uma*

*faca só lâmina* que apresenta as vantagens do objeto faca, pois o sujeito que a leva dentro condensa a imagem do poeta diligente na busca da concretude da linguagem:

Essa lâmina adversa,  
como o relógio ou a bala,  
se torna mais alerta  
todo aquele que a guarda,

sabe acordar também  
os objetos em torno  
e até os próprios líquidos  
podem adquirir ossos.

E tudo o que era vago,  
toda frouxa matéria,  
para quem sofre a faca  
ganha nervos, arestas.

(MELO NETO, 1999, p.214)

O impasse do poema “As astúcias da morte” está na negação da faca fria pelo sujeito em estado de morte. Ao preferir o langor da cama e da banheira, o moribundo opta pela frouxidão e fluidez de água, matérias enganosas que iludem o sujeito acamado: “Dentro da água morna, remansa,/ de banheira, mas que é da cama,/ (...) ninguém pensa morrer nem crê/ que já começa a apodrecer”. (MELO NETO, 1999, p.577)

O uso do pronome indefinido *ninguém* dá ao sujeito em estado de morte instabilidade categoricamente negada pelo eu poético cabralino. Neste sentido, afirmamos que João Cabral insere em *Agrestes* a discussão do que deve ser evitado no ato de composição artística, similar ao momento de espera da “indesejada das gentes”. A morte com coisa (lâmina fina) é limpa, merecida, mas há também a desmerecida, condenada, que cabe conhecer para evitar que a morte se torne sujeito da ação, reduzindo o moribundo a sujeito paciente, assujeitado. A morte é enunciada como astuta, capaz de ardis e enganos. Sendo assim, aquele que se deixa conduzir pelo morno da morte de cama, é caracterizado como desmemoriado, porque um dia votou na morte por lâmina e dela se esqueceu. O esquecimento transforma o moribundo em vítima do engano construído pela astuta e ambígua morte a ocultar o apodrecimento do sujeito.

Questão similar reaparece no poema “Morrer de avião”. O eu poético reafirma as vantagens de morrer pela faca:

Morrer de morte de avião,  
muito embora a sem razão,

seria, certo, muito bem  
se a morte a tantos alguéns

tratasse com a faca fina  
a demão da guilhotina,

que é limpa e vai de repente,  
tão viva quanto a gilete.

[...]

(MELO NETO, 1999, p. 579)

Os sememas atribuídos à morte por faca são semelhantes aos da poética cabralina: um fazer limpo, surpreendente, vivaz. Por outro lado, a morte silenciosa engana ao disfarçar sua presença e dar conforto ao que vai morrer. Esta é a condição evitada pelo poeta João Cabral que inúmeras vezes afirmou sua repugnância pela palavra que embala o leitor. A preferência pela insônia e vigília de um poeta que não se permite cair no discursivo é evidenciada na descrição das vantagens da morte por lâmina.

Além de categorizar a morte, os textos poéticos de *Agrestes* retiram a aureolização construída e reforçada por rituais e outros discursos. Em *Agrestes*, a morte é representada por meio do recurso da aproximação a uma viagem de automóvel ou avião (“A cama e um automóvel”, “Morrer de avião”, “A travessia do Atlântico”), pelo amordaçamento do defunto para que este não se manifeste “em sânie” (“O defunto amordaçado”), ou pela aclamação do “Direito à morte”, em lugar do direito à vida. Nestes e em

outros poemas, o tema da morte é tratado a partir de um referente forte e concreto que oferece objetividade à voz do eu poético e elimina qualquer esboço de sentimentalismos diante do fato. A impessoalidade cabralina está ainda em recursos como o uso do verbo no infinitivo e do pronome oblíquo da terceira pessoa do singular, conforme o poema “Conselhos do conselheiro”: “*Andar* como num chão minado/ que *se* desmina, passo a passo. (...) De cada cama em que *se* sobe/ *se* descera? É que *se* pode?” (MELO NETO, 1999, p. 575-6, grifo nosso). Também é notável o impessoalismo na criação de *personas* como a do conselheiro do primeiro poema de “A “indesejada das gentes”” e no procedimento de generalização que enuncia o sujeito “o homem”, em “O defunto amordaçado”, tipo representativo da espécie humana, portanto não particular. Neste caso, Cabral empreende a universalização e a reforça por meio do uso do pronome oblíquo **lhe**, generalizante e comum aos gêneros feminino, masculino, animado, inanimado:

O homem não morre mineral.  
Morto e sem gestos que ele esteja,  
logo põe-se a exportar a morte:  
mal a tem, mas já a mercadeja.

Por isso é que amarram-lhe a boca,  
tapam-lhe de algodão as narinas:  
não querem que se expresse em sânie  
o sermão que *hoje* poderia:

[...]

(MELO NETO, 1999, p. 576, grifo nosso)

Nota-se que no texto poético “O defunto amordaçado” há o advérbio de tempo **hoje** que denuncia uma enunciação praticada no presente que tem por consequência a co-presença de **morto**, **lhe** (embalsamador) e **eu poético**, traço que se apresenta como único indício de subjetividade no texto poético em questão. Apesar disso, é possível notar que o texto é enunciado de perspectiva distanciada. O sujeito morto e o embalsamador apresentam proximidade física (amarram-lhe a boca), mas o eu poético (enunciador) posiciona-se num lugar de afastamento espacial (não temporal) dos fatos enunciados para que a descrição de episódio recorrente (embalsamamento de cadáver) esteja isenta de subjetivismos. O poema não faz uso da primeira pessoa, marca da objetividade descritiva empregada pelo eu poético.

Quanto à narratividade, o texto poético “Como a morte se infiltra” é uma anedota da gradativa aproximação da morte. A redução espacial do sujeito que morre é resultado da passagem temporal. Dias, semanas e finalmente o indistinto tempo, momento em que tempo e espaço se minimizam até o vazio da morte. Ao acréscimo de informação e de tempo, há o decréscimo de vida. O episódio é narrado como um fato desprovido de pessoa particular:

Certo dia, não se levanta,  
porque quer demorar na cama.

No outro dia ele diz por quê:  
é porque lhe dói algum pé.

[...]

Dia a dia ele aprende o jeito  
em que menos lhe pesa o leito.

[...]

Há um dia em que não se levanta:  
deixa-o para a outra semana,

outra semana sempre adiada,  
que ele não vê porque apressá-la.

[...]

(MELO NETO, 1999, p. 577-8)

A corriqueirice da transição para a morte oferece ao poema tom peculiar, pois em lugar de ratificar a *persona* da morte como implacável, é do sujeito que morre a opção pela clausura e inação. A interrogação

“Quem deixou-o, a respiração?” (MELO NETO, 1999, p.578) contrapõe-se aos versos anteriores que dão ao sujeito o poder da eleição: “Um dia, pensou: respirar,/ eis um esforço que se evitar.” (MELO NETO, 1999, p.578). Neste momento, o eu poético nos situa diante de um impasse ao dar o poder de decisão ao moribundo. A ironia advém da afirmação de que o sujeito poupou-se do esforço de respirar, hipótese não cogitada pelos sujeitos que contemplam o morto e se interrogam ou fazem conjecturas sobre a *causa mortis*. Os desdobramentos da perspectiva oferecem ao leitor reflexões sobre o relativismo das coisas e situações.

### Considerações finais

As duas partes da obra *Agrestes* selecionadas para estudo de possíveis concessões ao lirismo apresentam a coerência da arte poética de João Cabral. Podemos afirmar que João Cabral não faz concessões, mas intensifica sua ironia. A morte, em processo de discussão, não é individual, mas conceitual. A presença do interlocutor instaura um universo de comunicação para a discussão do conceito de morte. O tratamento dado ao tema existencial da morte evita sublimações e sentimentalismos por meio do emprego de recurso metalingüístico que revela correspondências com o ato de escrever poesia.

*Agrestes* situa-se, na poética cabralina, no espaço de conclusão do processo. Conquistada a maturidade artística, revolucionada a forma, o poeta “só pensa em conquistar os quandos:”. O eu poético enuncia de um lugar em que é possível compreender a escrita de autores como Camilo Castelo Branco. Por outro lado, reforça sua adesão à estética agreste de Marianne Moore. A apreciação de vozes confluentes e divergentes revela o lugar intersticial ocupado por quem encontrou estilo próprio.

A parte intitulada “A “indesejada das gentes”” dialoga com o eu poético de “Consoada”, de Manuel Bandeira, para classificar as reações causadas pela chegada da morte, a *indesejada das gentes*. Vemos que Bandeira, numa postura similar à de João Cabral, dá ao eu poético a serenidade de quem pode encontrar-se com a morte, porque preparado está e seu entorno espacial se encontra organizado e limpo à espera dela.

João Cabral, por sua vez, apresenta duas classes de morte: de um lado a previsível e/ou premeditada; de outro, a inesperada. Trata-se do embate entre a consciência e a inconsciência. Morrer, quando de cama, é inevitável e imprevisível, portanto foge ao controle do sujeito. Este tipo de morte opõe-se à valorizada pelo eu poético cabralino e que corresponde aos procedimentos de criação da linguagem poética. A morte cabralina é limpa como a anunciada em “Consoada”. Nela, o sujeito, por meio de procedimentos reflexivos, planeja, sob rigoroso controle, a decisão do momento de chegada da morte. Esta classe de morte metaforiza o próprio fazer artístico de João Cabral. Nela está representado o rigoroso processo compositivo, tal qual no poema “Direito à morte”, em que o sujeito pode decidir sair da vida por bala ou veneno. Importante é que o resultado da decisão seja apurado e isento de sujidade: “fazer de seu vivo esse morto,/ de um golpe, ou gole, do mais limpo.” (MELO NETO, 1999, p. 580). A morte não decide, mas é invocada pelo sujeito que age e faz.

Pode-se dizer que esta é marca essencial da obra *Agrestes*. Não há concessões nesta obra, como pode parecer à primeira vista. Há o embate entre o fazer e o não fazer, entre o controle e o descontrole. Por meio de argumentações e questionamentos, o eu poético aborda o ofício da poesia e reforça a necessária construção de teorias da poesia no seio do próprio poema.

### Referências bibliográficas

BANDEIRA, M. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1961.

BARBOSA, J. A. João Cabral: Museu de tudo e depois. In *Paisagem Tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. *Revista Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157/158, jul.-dez. 2000, p.159-181.

MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MOORE, M. In: NETO, J. C. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 516.