



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.8, jul./dez.2010



LIRISMO E CONCREÇÃO: A FORJADURA DO SUJEITO-POETA JOÃO

CABRAL

Larissa Thomaz Corá
(Mestranda — UNESP — CAPES)

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo investigar a ficcionalização da imagem do poeta João Cabral de Melo Neto, por ele mesmo edificada como artífice da palavra. Para tanto, uma análise de três poemas seus — “O artista inconfessável” (*Museu de tudo*, 1975), “Falar com coisas” (*Agrestes*, 1985) e “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” (*Agrestes*, 1985) — é articulada com comentários relacionados à sua produção poética, feitos em correspondência com o poeta Manuel Bandeira.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia; Poeta; Subjetivação; Objetivação; Ficcionalização.

RESUMEN

Este estudio objetiva investigar la ficcionalización de la imagen del poeta João Cabral de Melo Neto, construida por él, como artesano de la palabra. Para eso, una análisis de tres poemas suyos — “O artista inconfessável” (*Museu de tudo*, 1975), “Falar com coisas” (*Agrestes*, 1985) e “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” (*Agrestes*, 1985) — es articulada conjuntamente a comentarios relacionados a la suya producción poética, encontrados en la correspondencia trocada con el poeta Manuel Bandeira.

PALABRAS-LLAVE

Poesía; Poeta; Subjetivación; Objetivación; Ficcionalización.

A forjadura da auto-imagem

João Cabral de Melo Neto edificou uma produção poética que se iniciou em 1942, com *Pedra do sono*, e se estendeu até 1990, com *Sevilha andando*, fato que dimensiona o quão intrínseca lhe é a poesia. Um poeta que produz por 48 anos, inovando a cada livro, perquirindo as potencialidades de sua arte, articulando-a de modo tenso e denso, merece, minimamente, ser lido como um dos maiores expoentes da poesia brasileira.

Suas obras perfazem o longo e detalhado caminho de uma poética alicerçada na elaboração da linguagem como jogo de palavras, meticulosamente engendrado em todas as suas possibilidades e potencialidades, o que atribui a Cabral a marca de *engenheiro* do discurso, metáfora por ele mesmo criada — em seu terceiro livro, *O engenheiro*, — exaustivamente analisada e reafirmada por inúmeros críticos e estudiosos. Entretanto, tal imagem acabou por também conferir à sua realização poética uma marca de objetividade — voltada à *descrição* de objetos e paisagens — e, por conseguinte, caracterizada como *antilírica*, segundo alguns críticos.¹

A estranheza de tal lirismo, então, gerou — em um primeiro momento — um impacto capaz de criar no poeta uma crença na não receptividade ou na receptividade negativa de sua obra. Daí, talvez, Cabral dizer-se anônimo, desprestigiado e criticado; enfim, sujeito a quem resta se calar, não mais escrever, já que poeta *menor* — ideia que o perseguiu, ainda que incessantemente desmistificada pela crítica e pelos próprios poetas e artistas com quem convivia.

Esta crença desvela-se em algumas de suas produções em que a questão do término, ou da desistência, aflora corroborada pelo questionamento da poeticidade ou não de seu discurso e, ainda, de si mesmo como poeta ou não — o

¹ Tal como Luis Costa Lima, em *Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

que acaba por simular uma consolidação de não autenticidade artística de sua poética. Contudo,

Para um homem que, desde 1947, já anunciava a intenção de desistir da poesia, é notável como, apesar de tudo, a poesia não desistiu de frequentá-lo. De algum modo, o poeta parecia comprazer-se num jogo de aparente minimização da própria obra, insistindo em que não tinha qualquer certeza de sua permanência e manifestando-se espantado com a atenção, que lhe parecia excessiva, concedida a ele, autor que, durante mais de 40 anos, retornava sempre aos mesmos temas, já em si muito restritos [...] (SECCHIN, 2003, p.87).

Este *jogo de aparente minimização da própria obra* acabou por forjar a sua imagem enquanto poeta *esquerdo*, aquele que, ao engendrar uma linguagem ao revés do contexto em que se insere, fada-se ao anonimato, mas, nem por isso, faz concessões e segue produzindo a seu modo e à revelia do todo. Porém, o fato é que tal imagem foi criada pelo próprio poeta, na medida em que Cabral não só encontrou ressonância, como também foi prestigiado, premiado e ovacionado — tanto pela crítica, quanto por poetas e público.

É o que se pode perceber na leitura de sua correspondência com Manuel Bandeira (e também pela quantidade de estudos sobre sua obra) ao longo de uma década, de 1947 a 1957 — em *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001), organizado por Flora Süssekind, — quando de sua estadia em Barcelona e Londres, de onde continuou escrevendo. Nestas cartas trocadas com Bandeira, além de discutir a respeito de variados assuntos acerca de cultura e literatura, o poeta coloca-se como um artífice da palavra, mas desprestigiado e, de certa maneira, incompreendido.

Como, por exemplo, quando afirma que

Infelizmente muito poucos parecem ter gostado do livro. Como, aliás, dos meus anteriores. Tanto que, não fosse minha resolução de me calar em poesia, estaria disposto a fazer Odorico Tavares, Alphonsus de Guimarães Filho, J. G. de Araújo Jorge [...] (SÜSSEKIND, 2001, p. 68).

Ou, ainda, “Se eu tivesse algum prestígio escreveria alguma coisa sobre tudo isso [...]” (Idem, 2001, p. 146). Isto é, mostra-se como voz rouca, a qual ninguém dá ouvidos, posição insignificante a partir da qual tenta “preencher os vãos” com o “não” de sua poética, mas acaba por desistir ou encerrar tal tentativa justamente com seu “último poema”, um “poema perverso” — versos de “O último poema”, de Melo Neto (1994, p. 560).

Frisa, também, sua suposta pequenez artística diante de grandes poetas, tais como Clarice Lispector e o próprio Bandeira, ao “[...] hesitar em incluir meu livro nesta coleção [Livro Inconsútil]: não será muito pretensioso colocar-me junto com v., Clarice Lispector [...] e outros? [...]” (SÜSSEKIND, 2001, p. 45). Tal qual o faz quando se apresenta como “alma esquerda” escritora de “antiverso”, assim chamado por, talvez, não ser poesia, e sim “[...] antilira” — “[...] Quem disso [poesia] a chamaria.” — versos de “O último poema”, de Melo Neto (1994, p. 560).

Tal imagem, entretanto, é invariavelmente negada por Manuel Bandeira, que lhe responde dizendo que

[...] não é verdade que haja aqui o gosto de desancar o primo. Pelo contrário, ando sempre lendo referências amáveis a v., e o Sérgio Buarque de Holanda é seu admirador, segundo conversas que tenho tido com ele [...] (SÜSSEKIND, 2001, p. 121).

Além disso, informa-lhe que “[...] seu nome não sai das seções literárias dos jornais e é opinião quase geral que você foi o abridor de caminho [...]” (Idem, 2001, p. 140) e também que “[...] Seu cartaz continua grande — você é o único poeta legível (brasileiro) para os rapazes da poesia concreta” (Idem, 2001, p. 151).

A partir de tal modéstia, por ele reiterada nas cartas, e de sua postura poética, articulada nos poemas analisados a seguir — que passam, primeiramente, pela questão da inscrição do sujeito criador como entidade autônoma ficcionalizada na própria obra, posteriormente, pela concepção de discurso poético desse sujeito-

poeta e, finalmente, pela concepção de poesia sob o prisma da inscrição do artifice em seu objeto — é que emerge a autoimagem de João Cabral, forjada por ele mesmo, por meio da ficcionalização de sua subjetividade, marcada nas entrelinhas de seus discursos — tanto poético quanto epistolar; inscrição, esta, esmiuçada a partir de agora.²

O sujeito-poeta

“O artista inconfessável”
1 Fazer o que seja é inútil.
2 Não fazer nada é inútil.
3 Mas entre fazer e não fazer
4 mais vale o inútil do fazer.
5 Mas não, fazer para esquecer
6 que é inútil: nunca o esquecer.
7 Mas fazer o inútil sabendo
8 que ele é inútil, e bem sabendo
9 que é inútil e que seu sentido
10 não será sequer pressentido,
11 fazer: porque ele é mais difícil
12 do que não fazer, e difícil-
13 mente se poderá dizer
14 com mais desdém, ou então dizer
15 mais direto ao leitor Ninguém
16 que o feito o foi para ninguém.

Edificado sobre a tríade artista /sentido /leitor, “O artista inconfessável” (*Museu de tudo*, 1975) problematiza a questão da inscrição do sujeito criador como entidade autônoma, ficcionalizada na própria obra, mediada por uma espécie de desdobramento e colagem das perspectivas, coincidentes, do sujeito-poeta e do eu-lírico.

O poema em questão é composto por uma única estrofe, de dezesseis versos, que rimam entre si de dois em dois, como se fossem dísticos: o primeiro rima adjetivo terminado em *-i*; o segundo e o terceiro, verbo no infinitivo

² Todos os poemas referidos a partir de agora se encontram em MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

terminado em *-er*; o quarto, verbo no gerúndio com terminação *-endo*. Já o quinto dístico rima verbo no particípio com terminação *-ido*; o sexto retoma a rima do primeiro; o sétimo, a rima do terceiro e quarto dísticos; e o oitavo rima pronome indefinido terminado em *-em*. Edifica-se com uma metrficação de nove sílabas, com algumas variações para oito sílabas métricas (versos 2, 10 e 13).

A escolha lexical é marcadamente significativa, já que muito do significado global do poema inscreve-se exatamente no jogo elaborado a partir da classe morfológica a que suas palavras pertencem: há somente três substantivos propriamente ditos ao longo do texto, um no título — artista, — um no décimo quinto verso — leitor — e outro no nono verso — sentido. Mas este, por sua vez, é ambíguo, pois pode ser lido também como particípio de sentir, o que ocorre em paralelo com sua rima, no décimo verso, que tanto pode ser lida como particípio de pressentir, quanto substantivo, *pré-sentido*.

Porém, nos momentos em que se quer nomear algo, tal é feito a partir de substantivações de palavras pertencentes a outras classes gramaticais, o que caracteriza uma derivação imprópria e aponta para a impropriedade da tentativa de nomeação. Dessa maneira, o próprio discurso coloca-se como inapropriado, incapaz de dizer, falho em sua *função* de nomear, comunicar, uma vez que não o faz, ou o faz de modo precário.

Tais palavras substantivadas são *fazer*, que oscila entre o fazer — exercício, atividade — e o verbo fazer — exercitar, executar — mas que, mesmo nesta posição, aparece no infinitivo, forma nominal, impessoal e atemporal do verbo, o que acaba por borrar a própria ação que, ao ser nominalizada, retoma a incapacidade ou impropriedade dessa mesma ação constitutiva desse discurso também impróprio (versos 3 e 4). E *inútil* — qualificação — e o inútil — nomeação, — oscilação que corrobora a ideia do discurso incapaz de realizar o que se propõe — comunicar — devido a sua *essência*, a inutilidade, caracterizada por meio de tal desarticulação do exercício de escrita (versos 1, 2, 4, 6, 7, 8 e 9).

Além disso, o verbo fazer é, em outro momento, substantivado como sinônimo de produto, objeto, porém na forma do particípio — o feito, — o que dá a ideia da efemeridade tanto do produzir quanto do produto em si, na medida em que são passado, esquecidos no instante mesmo de sua produção. Este uso do fazer corporifica a própria irrealização, de certa maneira, do objeto a se realizar, já que sua morte se dá quando de seu nascimento, retomando, assim, a incapacidade ou a capacidade inútil desse discurso.

O terceiro substantivo é leitor (verso 15) que, assim como artista (no título), subclassifica-se como comum, fato que encerra ideia de indeterminação ao generalizar o campo semântico da palavra: qualquer/ todo artista, qualquer/ todo leitor. Contudo, tanto artista quanto leitor são acompanhados do artigo definido, o que lhes atribui determinação: o artista (deste poema) e o leitor (deste poema). Paradoxalmente, este leitor determinado é nomeado por um pronome indefinido, embora grafado com letra maiúscula — Ninguém, — o que enfatiza a ambiguidade entre definição/ indefinição, real/ imaginário, conhecido/ desconhecido, próprio/ comum.

Tal oscilação reitera a questão do fazer inútil, cuja impropriedade teria por objetivo comunicar o difícil/ inútil a ninguém, ou a todos, devido a sua condição intrínseca de incomunicabilidade, justamente por ser difícil e ao mesmo tempo inútil. Dessa maneira, os vocábulos "artista", "fazer", "inútil" e "leitor" circunscrevem uma trajetória de comunicação desse discurso que se esteriliza em si mesmo, tanto na medida em que este artista é inconfessável, não se mostra, não diz — ou é incapaz de dizer, — quanto na de que esta atividade de escrita se realiza a partir de uma inutilidade efêmera de inapropriadamente comunicar algo, que por sua vez também é impróprio, já que direcionado a um leitor ninguém.

Ou, ainda, a comunicação não se realiza, pois é incapaz em si mesma justamente por não encontrar ressonância, o que provoca uma não recepção; então, de nada adianta esse discurso. Daí a *inconfessabilidade*, a inutilidade, o

borramento do fazer, o esquecimento e a dificuldade, tudo interligado pelo transbordamento da significação intrínseca do discurso: seus *sentidos* — significado, sentir, sentimento, percepção — que deixam de ser *pressentidos* — intuição, compreensão — exatamente por ausência de *pré-sentido* — concepção, interpretação (versos 9 e 10).

Seguindo essa construção paradoxal, há ainda a maior contradição do poema: tal artista, ao se dizer inconfessável — incapaz de confessar, de dizer, de comunicar algo de si, — acaba por se confessar neste ato mesmo de simulação da não-comunicação: simula não comunicar ao, justamente, comunicar, densamente, suas convicções relacionadas ao discurso poético, discurso *difícil*, feito para um leitor *hipotético*, por um sujeito que deve *saber* fazê-lo; pois, caso não o saiba, ao invés de criar o “inútil do fazer” para “nunca o esquecer”, criará apenas o “fazer para esquecer” que se torna “inútil” (versos 4, 5, 6, 7 e 8).

Tal estruturação antitética acaba por flagrar a dimensão mais profunda desse discurso, na medida em que nega para afirmar: nega o discurso utilitário — aquele em que o comunicante não consegue comunicar ao comunicatário devido a algum ruído e, por isso mesmo, o discurso torna-se inútil — e afirma o discurso poético — aquele que faz parte de outro paradigma que não o da utilidade programática, mas o da percepção e reflexão, em que o artista é incapaz, sim, mas do lugar-comum, e capaz de criar o *discurso-arte* no qual faz seu leitor mergulhar.

Esse comunicado desnuda a concepção de poesia e a postura de João Cabral enquanto poeta engenheiro, pautado em um “riguroso horizonte” (SÜSSEKIND, 2001, p.63), tal qual o chama Manuel Bandeira nas cartas trocadas por eles; embora o poeta em questão se flagre como anônimo e desprestigiado, talvez pela própria constituição de seu fazer.

A partir da leitura feita até aqui, pode-se inferir que João Cabral se constrói ficcionalmente como um sujeito-poeta artífice da palavra, edificador de

um discurso artístico altamente elaborado, responsável por um adensamento da percepção do leitor — processo este mediado por uma reeducação do olhar com relação ao próprio objeto-discurso — acerca da arte em si mesma, seus motivos deflagradores e seus sujeitos instauradores. Procedimento este que sublinha a sua condição intrínseca não de meio, mas de fim em si mesma; não de utensílio inútil, e sim de não-utensílio útil.

Portanto, ainda que contraditória, a comunicabilidade da incomunicabilidade do poema — que coloca a si mesmo como incapaz, o artista como não realizador e o leitor como ausência, — acaba por fundamentar a concepção de sujeito-poeta construída por Cabral como aquele anônimo sem qualquer receptividade, para quem o escrever é intrinsecamente *apenas* potencial, tanto sob o aspecto do objeto em si — áspero e denso, — quanto do leitor — existente ou não — e dele mesmo — poeta ou não-poeta. Daí o sentimento de inutilidade do seu fazer, inútil este, porém, absolutamente necessário.

O discurso poético

“Falar com coisas”

- 1 As coisas, por detrás de nós,
- 2 exigem: falemos com elas,
- 3 mesmo quando nosso discurso
- 4 não consiga ser falar delas.
- 5 Dizem: falar sem coisas é
- 6 comprar o que seja sem moeda:
- 7 é sem fundos, falar com cheques,
- 8 em líquida, informe diarreia.

Se em “O artista inconfessável” articula-se uma simulação do sujeito-poeta, em “Falar com coisa” (*Agrestes*, 1985) desnuda-se a concepção de discurso poético desse sujeito-poeta João Cabral, a partir da reflexão sobre o que seja tal falar e as *coisas* nele presentificadas. Trata-se de uma única estrofe, de oito versos, cuja sílaba métrica é a oitava (octassílabo), com variação para a nona ou

décima (versos 6 e 8, respectivamente), com rima toante em -e nos versos 2, 4, 6 e 8.

Porém, ainda que estrofe única, o poema parece ser dividido em dois quartetos, na medida em que os primeiros quatro versos compõem uma única frase declarativa afirmativa — esclarecendo que a materialidade do discurso deve ser alicerçada tanto na relação das *coisas-palavras* umas com as outras, quanto na relação desta sintaxe com sua significação — e os últimos quatro, uma outra frase declarativa afirmativa — declarando a impossibilidade de estabelecimento do discurso fora de tal relação.

Pode-se ler, então, “falemos com elas” e “não falar delas” (versos 2 e 4) como a realização do discurso poético por intermédio de uma utilização significativamente diferente das palavras — relacional, polissêmica — e não pelo apontamento, simplesmente, de palavras, de temas delas decorrentes ou, ainda, de certo vocabulário tido como próprio, por excelência, do discurso poético. Tal postura do eu-lírico acaba por enfatizar o procedimento de *dessublimização* das palavras, do *desenraizamento* de seus significados fossilizados para, então, renová-las, (re)significá-las a partir justamente de sua coadunação no discurso, capaz de instaurar o efeito poético, pois são as próprias palavras e sua sintaxe que “exigem”(verso 2), que articulam o discurso, e não somente a vontade criadora do sujeito-poeta ou a inspiração do eu-lírico, na medida em que ambas são impelidas pelas palavras.

Na mesma proporção da primeira declaração segue-se a segunda, em que “falar sem coisas” (verso 5) não constrói um valor discursivo por se constituir no falseamento, no adorno vazio, enfim, em uma verborragia sem efeito instaurador do poético — simplesmente “informe diarreia” (verso 8). A própria preposição *sem*, na dualidade estabelecida com a preposição *com*, possibilita entrever dois significados latentes — a ausência e o número cem (devido ao som, evidentemente, e não à grafia) — ambiguidade que corrobora a ideia de *palavrório*

sem sentido, excessivo, sem conexão profunda tanto com a significação do todo, quanto com o efeito poético.

Daí o título, “Falar com coisas”: construir um discurso artisticamente elaborado, por intermédio da articulação da matéria-prima de tal construção — as coisas-palavras. E por que palavra dita como coisa? Justamente para enfatizá-la como alicerce, tijolo da *construção-discurso*, dessa forma utilizada a partir do seu desentranhamento de um possível paradigma místico, ou poético por natureza.

Assim manipulada, enquanto possibilidade — alicerce, elo e acabamento — e, portanto, concretizada — *coisificada* —, a palavra passa a instaurar o poema, sem nenhuma conceituação prévia, já que o sentido de tal construto poemático não está em modelos precedentes e sim em uma articulação e reflexão próprias de cada *dizer-poema*, que exatamente diz o que diz somente por dizer como diz.

Emerge dessa estrutura, então, a postura do artista, ficcionalizada poeticamente: no próprio discurso poético inscreve-se um sujeito-poeta desnudado por seu olhar acerca do lírico. Dessa maneira, a verborragia diarreica dá espaço a um discurso significativo de coisa — materialidade do poético em latência — o que remonta à concepção da poética de João Cabral: a de que poesia é construção de linguagem, rigorosa e calculadamente elaborada, como jogo de palavras capaz de promover uma percepção outra, que não a cristalizada pela linguagem e pensamento usuais e utilitários.

A intersecção

“Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”

- 1 Sempre evitei falar de mim,
- 2 falar-me. Quis falar de coisas.
- 3 Mas na seleção dessas coisas
- 4 não haverá um falar de mim?

- 5 Não haverá nesse pudor
- 6 de falar-me uma confissão,
- 7 uma indireta confissão,

- 8 pelo avesso, e sempre impudor?
9 A coisa de que se falar
10 até onde está pura ou impura?
11 Ou sempre se impõe, mesmo impura-
12 mente, a quem dela quer falar?

13 Como saber, se há tanta coisa
14 de que falar ou não falar?
15 E se ao evitá-la, o não falar,
16 é forma de falar da coisa?

Neste poema, também de *Agrestes* (1985), se desnuda a relação intrínseca fundamental e instauradora da articulação estética entre poeta, poema e poesia — entre criador, criatura e instrumento. É a intersecção da ficcionalização do sujeito (“O artista inconfessável”), de sua obra (“Falar com coisas”) e, finalmente, de seu processo. É estruturado em quatro estrofes, de quatro versos cada uma, totalizando dezesseis versos, cuja metrficação oscila entre a oitava (octassílabo) e a nona sílaba métrica — um verso de cada estrofe é eneassílabo (versos 4, 6, 10 e 15).

Diferentemente da articulação dos dois primeiros poemas, que se dá a partir de declarações afirmativas, a de “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” alicerça-se não em afirmações, mas em interrogações — daí seu título. Tais perguntas, porém, acabam, ainda que paradoxalmente, por afirmar e esclarecer com mais intensidade que as afirmações-declarações, na medida em que, ao retomar a estrutura do pensamento filosófico — o questionamento por meio do qual se tenta desvendar os *mistérios*, — faz com que o eu-lírico produza indagações cujas respostas circunscrevem-se retoricamente nas próprias perguntas e, assim, deixa a reflexão mais direta e clara.

Entretanto, de que se trata a reflexão deflagrada nas estrofes? Da concepção de poesia, não sob o prisma do exercício artístico em si, mas, antes, sob o da inscrição do artífice em seu objeto, uma vez que flagra o processo de criação por intermédio de procedimentos específicos, capazes de instaurar os

efeitos e as significações pretendidos, tal qual o de subjetivação ou objetivação do eu-lírico, desdobrado ficcionalmente no próprio sujeito.

Na primeira estrofe, há a única afirmação do poema (versos 1 e 2) na qual o eu-lírico declara a tentativa de *anulação* de sua figura em seus objetos, os poemas, contrariando o sentido *stricto* de lirismo, aquele em que a subjetivação do discurso é praticamente total. Sempre falou de coisas, ou melhor, valeu-se da objetivação como procedimento; da concreção como forma de comunicação poética. Mas, ao dizer isso, ocorre uma identificação entre esta voz do poema e quem o produz — entre eu-lírico e sujeito-poeta, — o que acaba por relativizar esta suposta imparcialidade, tanto na medida em que fala de si para dizer que não fala de si, quanto na de que escolhas implicam um *escolhedor*, um sujeito que opta e determina o que vai dizer, segundo um objetivo.

Tal indagação é desdobrada — como no procedimento de argumentação — em outra, que se desenrola ao longo da segunda estrofe, cujo núcleo semântico é o “pudor” (verso 5) como instrumento de ocultação de si mesmo, mas que, carregado de “impudor” (verso 8), concentra um desejo de revelação. Articula-se, assim, uma estratégia de velamento aparente circunscrevendo um desvelamento subjacente, numa espécie de *confissão* da qual emerge o lirismo, ou, uma liricidade sutil, tênue, já que hipotética.

A partir desse jogo de ocultação/ revelação entranhado nos matizes do discurso, a terceira estrofe passa a questionar a pretensa imparcialidade, e/ou objetivação, das escolhas implicadas nesse mesmo discurso — “a coisa de que se falar” (verso 9) — e acaba por flagrar a impossibilidade de tal *neutralidade* em um discurso diferenciado como o poético, na medida em que a própria palavra escolhida já carrega em si as concepções e os objetivos de quem a escolheu. Corroborando essa negação, há um *enjambement*, nos versos 11 e 12, que, ao separar silabicamente a palavra impuramente (impura-mente), cria o verbo mentir, no verso 12, o que dá a entender que quem quer “falar da coisa” (verso 16)

mente; dessa forma, o sujeito-poeta, desdobrado no eu-lírico, constrói um discurso simulado e nele simula-se também.

Essa simulação de neutralidade/ imparcialidade é retomada na última estrofe como indagação acerca da (in)decifração de tal procedimento discursivo — marcadamente constitutivo da poesia desse sujeito-poeta, na medida em que, ao optar pelo “o não falar” (verso 15), acaba por desvelar o seu próprio falar. Dessa forma, relativiza o ocultamento enquanto procedimento de revelação poética, uma vez que ocultar pode enfatizar o que está ocultado, pois a elipse, muitas vezes, é desveladora.

A partir de tais questionamentos é possível chegar a um último: que sujeito é este que se anula, objetiva, imparcializa, neutraliza — abstrai-se, enfim, — ao concretizar e materializar seu discurso, por meio de uma linguagem clara e objetiva? Talvez aquele cuja criação problematiza o que parece resolvido e, assim, acaba por se inscrever subjetivamente na objetividade. Aquele que na concreção e na suposta imparcialidade de seu discurso circunscreve a abstração e a parcialidade de um sujeito-poeta — abstraído e concretizado, a uma só vez, por meio de seus procedimentos poéticos e de sua concepção do que seja comunicar poeticamente.

Lirismo e concreção

A partir de tais relações, flagra-se, no percurso analítico traçado, uma espécie de processo por meio do qual Cabral fundamenta sua poética e, por conseguinte, a si mesmo como poeta: a fusão da alma e do intelecto — o amálgama do subjetivo com o objetivo — para gerar arte poética.

Apresenta-se, assim, a palavra, “instrumento apto a clarificar a percepção” ao mesmo tempo em “que serve para encobri-la” (SECCHIN, 1999, p. 311) e, por isso mesmo, instrumento por meio do qual o poeta constrói-se ficcionalmente, na

medida em que a realidade de que fala e o modo como a constrói relacionam-se imbricadamente e forjam sua imagem de sujeito-poeta.

Claro fica que, sob determinada angulação, a linguagem cabralina é objetiva, mas não somente e, muito menos, ingenuamente objetiva: sua poesia traveste-se de objetividade para revelar uma subjetividade outra, numa espécie de concreção da instância subjetiva, pois há, na verdade, uma sobreposição do mundo, da linguagem que plasma este mundo e do sujeito edificador de tal linguagem, processo que inscreve o *eu* no *ele* — ao construir o mundo, constrói-se a si mesmo.

Ainda que em uma primeira instância a poesia cabralina valha-se de um verniz de objetividade, a partir de seu esmiuçamento chega-se a outra instância, mais profunda, a da essência subjetiva — é o subjetivo transfigurado em objetivo para que o primeiro emerja de modo mais perceptível e concreto. Tal concreção do abstrato é justamente “o registro pelo qual ele se quer demonstrar” já que “a poesia deve ‘dar a ver’” (SECCHIN, 1999, p. 311).

É a partir dessa perspectiva que Cabral edifica uma concreção do lirismo, pois,

[...] Dar a ver não é deixar o objeto objetivamente falar, é escolher estratégias discursivas propícias a uma *simulação* de objetividade, onde as impregnações mais visíveis do sujeito se camuflam em prol de uma cena em que os objetos pareçam falar de si, mas sempre por meio do sotaque de quem os vê [...] (SECCHIN, 1999, p. 312).

Logo, ao edificar uma poética pautada em tal transubstanciação, pelo crivo da palavra *dissimulada*, Cabral forja sua própria imagem de poeta *áspero* e *seco*, cuja concreção borraria a liricidade implicada na poesia, não fosse tal imagem passível de relativização, na medida em que circunscreve um caminho outro para o lírico — o da problematização desse lirismo, cujo jogo de negação/ afirmação acaba por revelá-lo e afirmá-lo como substância concreta e não onírica. Por isso,

[...] o projeto de impessoalidade embutido na elipse do tom lírico tradicional redundando em poesia personalíssima, personalismo cuja forma evidente está nas marcas do padrão estilístico, mas cujo sentido profundo se resolve na contradição entre o interesse pelo drama humano e a linguagem que repele o dramatismo [...] (VILLAÇA, 1996, p. 154).

Talvez daí sua busca pela *palavra perfeita*, a partir da qual alcance a *poesia perfeita*, aquela realmente instauradora — promotora de uma percepção outra —, capaz de gerar não uma recepção tranquila e anestesiante — marca de esterilidade —, mas sim inquietante e provocadora — prova de fecundidade. Ainda que tal postura transforme o poeta em um quase *anônimo*, será perseguida por esse sujeito artífice da palavra, matéria esta, como diz Cabral, a uma só vez “de seda” e “cruel”:

“A palavra seda”
A atmosfera que te envolve
atinge tais atmosferas
que transforma muitas coisas
que te concernem, ou cercam.

E como as coisas, palavras
impossíveis de poema:
exemplo, a palavra ouro,
e até este poema, seda.

É certo que tua pessoa
não faz dormir, mas desperta;
nem é sedante, palavra
derivada da de seda.

E é certo que a superfície
de tua pessoa externa,
de tua pele e de tudo
isso que em ti se tateia,

nada tem de superfície
luxuosa, falsa, acadêmica,
de uma superfície quando
se diz que ela é “como seda”.

Mas em ti, em algum ponto,

talvez fora de ti mesma,
talvez mesmo no ambiente
que retesas quando chegas

há algo de muscular,
de animal, carnal, pantera,
de felino, da substância
felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,
de cru, de cruel, de crueza,
que sob a palavra gasta
persiste na coisa seda.

É possível, então, perfazer um trajeto reflexivo complementar a partir da leitura dos três poemas analisados: articula-se uma tese, antítese e síntese da concepção de João Cabral relacionada à instauração do poético, em todos os seus desdobramentos: quem o cria, como o cria, tal criação já realizada, sua recepção e percepção por parte de outrem. “O artista inconfessável”, “Falar com coisas” e “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” matizam, portanto, as relações intrínsecas que se estabelecem entre o sujeito-poeta, seu discurso poético e os procedimentos estéticos por meio dos quais tal criação se constrói.

Fica claro, porém, a *incerteza* dessa trajetória, já que pautada em possibilidades, questionamentos, simulação e ficcionalização de todos os instrumentos envolvidos no processo criativo, inclusive o próprio poeta. Por isso, talvez, a intersecção de tais conceitos dar-se em um poema cujo título cataforiza e presentifica, ao mesmo tempo, toda a reflexão articulada: dúvidas — já que não há cristalização —, apócrifas — na medida em que o discurso não é canônico — e Marianne Moore — sujeito outro, que não o poeta, ficcionalizado, portanto.

Forja-se, desse modo, a partir de uma abstração subjetiva, coadunada com uma concreção discursiva, uma liricidade às avessas que, paradoxalmente, desnuda e adensa o próprio lirismo, na medida em que o problematiza e, assim, o atualiza, por intermédio de seu mascaramento. E, ainda, um sujeito-poeta

construtor de tal linguagem e de si mesmo enquanto abstração concretizada na materialidade desse discurso poético, liricamente objetivo.

Referências bibliográficas

BARBOSA, J. A. A lição de João Cabral. In:_____. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002. p. 249-292.

_____. A poesia crítica de João Cabral. In:_____. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002. p. 293-300.

GARCIA, O. M. A página branca e o deserto. In:_____. *Esfinge clara e outros enigmas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 178-265.

HOUAISS, A. Sobre João Cabral de Melo Neto. In:_____. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Edições de ouro culturais, 1967. p. 107-141.

MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SECCHIN, A. C. João Cabral: do fonema ao livro. In:_____. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 73-86.

_____. João Cabral: outras paisagens. In:_____. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 87-108.

_____. João Cabral: Marcas. In:_____. *João Cabral: a poesia de menos e outros ensaios cabralinos*. 2 ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999. p. 307-323.

SÜSSEKIND, F. (org). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Fundação casa de Rui Barbosa, 2001.

VILLAÇA, A. Expansão e limite da poesia de João Cabral, In: BOSI, A. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 143-169.

Artigo recebido em 29/05/2010 e publicado em 08/11/2010.