

Incidência de vozes na poesia de João Cabral

p. 23 - 30

André Pinheiro (UFRN)

Resumo:

Pretendemos analisar neste artigo o modo como João Cabral desenvolve a relação do autor com o sujeito lírico. Podemos afirmar que essa relação está ancorada em três andamentos distintos em sua obra. Primeiramente, a tentativa de anular a natureza polissêmica do signo poético levou o escritor a adotar uma voz autoritária diante da significação do texto. Em um segundo momento, o sujeito reconhece que a poesia emana de uma fonte oculta, mas ele insiste em impor uma leitura interpretativa. Por fim, o sujeito admite a natureza polissêmica da literatura e passa a tratar a leitura interpretativa como elemento cultural.

Palavras-chave: João Cabral; sujeito lírico; discurso poético.

Abstract

We intend to analyze in this article how João Cabral develops the relationship between the author and the lyrical subject. We can say that this relationship is anchored in three different moments in his work. First, the attempt to annul the polysemous nature of the poetic sign led the writer to adopt an authoritative voice on the meaning of the text. In second moment, the subject recognizes that poetry emanates from a hidden source, but he insists on imposing an interpretative reading. Finally, the subject admits the polysemous nature of literature and he goes on to consider the interpretative reading as a cultural element.

Keywords: João Cabral; lyrical subject; poetic discourse

Considerações Iniciais

João Cabral de Melo Neto sempre demonstrou ter grande preocupação com o processo de criação literária. Não é de se estranhar, portanto, que (além de um número considerável de ensaios sobre a teoria da literatura) a metalinguagem seja um dos temas mais recorrentes de sua obra. Dentre as matérias que compõem a sua pauta investigativa, a relação do autor com o sujeito lírico merece especial atenção. Isso porque o desejo irremediável de controlar racionalmente a criação poética fez com que a figura do autor ganhasse notoriedade em sua obra.

A sua famosa conferência sobre “A

inspiração e o trabalho de arte” (1952), pronunciada na Biblioteca de São Paulo, é um exemplo claro dessa intromissão da voz do autor no discurso do sujeito lírico. Na ocasião, o poeta defendia um modelo de arte racionalista e de elaboração quase artesanal em detrimento da poesia norteadada pela inspiração:

O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir (Melo Neto 1994: 723).

O trecho transcrito acima evidencia a importância que João Cabral atribuía à figura do criador. O poeta menciona que renegaria a sua própria obra, caso ela se desviasse de um plano previamente traçado. Diga-se de passagem, vários momentos de sua produção lírica dialoga com os argumentos expostos em tal conferência.

O enredo de “Fábula de Anfion”, por exemplo, repousa nessas mesmíssimas questões. Em plena secura do deserto, o construtor de Tebas se lamenta diante da cidade criada ao acaso, quando ele desejava criar uma obra geometricamente planejada:

**Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolo plantada
(...)**

**Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si**

**como qualquer laranja
(Melo Neto 1
997: 58)**

É importante lembrar que, durante o século XX, surgiu uma série de teorias voltada contra a hegemonia exercida pelo autor na prática interpretativa do texto. No final dos anos 60, por exemplo, Roland Barthes proferiu uma conferência sobre a morte do autor no processo de interpretação literária; de acordo com Barthes, o significado do texto é construído culturalmente, cabendo ao leitor atribuir sentido ao discurso literário:

(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (Barthes 1982: 65).

Evidentemente, essa conferência era uma espécie de provocação destinada aos adeptos do velho conceito romântico de autor onipotente (ainda em voga no momento) – o que, de certa forma, barrava a natureza polissêmica da obra de arte. De qualquer forma, as idéias de Roland

Barthes sobre o papel do escritor parecem contradizer os argumentos pronunciados por João Cabral, que sempre tentava esclarecer os processos de composição da sua obra poética. No entanto, é preciso admitir que o tema sofre algumas variações ao longo da lírica cabralina. Depois, a figura do autor também tem grande importância para a teoria da literatura, já que “ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa” (Foucault 2000: 45).

De modo geral, pode-se dizer que a relação do autor com o sujeito lírico se ampara em três andamentos distintos de sua obra, que serão analisados em pormenores nas seções seguintes. Primeiramente, a tentativa de anular a natureza polissêmica do signo poético levou o escritor a adotar uma voz autoritária diante da significação do texto. Em um segundo momento, o sujeito reconhece que a poesia emana de uma fonte oculta, mas ele insiste em impor uma leitura interpretativa. Por fim, o sujeito admite a natureza polissêmica da literatura e passa a tratar a leitura interpretativa como elemento cultural.

Poesia Intransitiva

Dentre os escritos que compõem a *Antologia poética* de Vinícius de Moraes, um poema se destaca pelo fato de ser particularmente atípico ao seu estilo intimista e harmônico. Com dedicatória a João Cabral de Melo Neto, Vinícius apresenta nesse texto as particularidades temáticas e formais da lírica cabralina. Conforme já delata o próprio título – Retrato, à sua maneira (João Cabral de Melo Neto) –, o *poetinha* procurou difundir os conceitos e reproduzir os métodos de composição utilizados por João Cabral. Dessa tarefa resulta um texto de caráter nominal, com ritmo abrupto e passagens aparentemente herméticas.

Magro entre pedras
Calcárias possível
Pergaminho para
A anotação gráfica

O grafito Grave
Nariz poema o
Fêmur fraterno
Radiografável a

Olho nu Árido
Como o deserto
E além Tu
Irmão totem aedo

Exato e provável
No friso do tempo
Adiante Ave
Camarada diamante!
(Moraes 1983: 185)

O vocábulo *magro* que abre o poema já mostra que João Cabral de Melo Neto repudia as obras caracterizadas por excessos de composição. Com efeito, a sua poesia está livre dos adornos retóricos, ainda que o trabalho cuidadoso com a linguagem seja uma de suas atividades mais caras. Percebe-se, portanto, um esforço voltado para a construção de uma lírica contida e áspera, como se ela fosse fruto petrificada do solo sertanejo. Por isso mesmo, o sujeito presente na poesia de João Cabral tem a aparência de um ser esmaecido, como se as areias infecundas do deserto tivessem-no transformado em uma voz estéril. O resultado desse procedimento desintegrador pode ser sentido nas emoções secas e na representação de um discurso que se aproxima do silêncio.

As escolhas lexicais operadas por Vinícius para traçar o retrato de João Cabral são, portanto, muito precisas. Primeiro ele utiliza a imagem da pedra para assinalar o tom contido do discurso e os temas inanimados presentes na obra do poeta pernambucano. Esse sentimento de aridez é reforçado pelas imagens da seca distribuídas ao longo do poema (“Árido / Como o deserto”). Mais adiante, Vinícius de Moraes descreve um procedimento típico da lírica cabralina, que é o hábito de investigar profundamente a natureza de um objeto (“Fêmur fraterno / Radiografável”).

Depois, Vinícius ainda menciona a lucidez e a precisão analítica com que Cabral arquiteta a sua obra (esse aspecto pode ser comprovado através dos termos *olho nu*, *exato* e *provável*).

Por fim, Vinícius tentou reproduzir a operação formal típica dos poemas de João Cabral de Melo Neto, cujas características mais marcantes são a presença de um ritmo incisivo e o trabalho quase artesanal com o código lingüístico. Ao concluir a sua leitura, Vinícius de Moraes compara João Cabral a um *diamante*, pedra de grande valor financeiro e de beleza enternecedora. Na verdade, tais versos apenas ratificam os depoimentos pessoais do *poetinha*, que sempre elegeu João Cabral como um dos nomes mais significativos da literatura brasileira e constantemente o titulava de diamante raro.

Em texto intitulado “Resposta a Vinicius de Moraes”, entretanto, João Cabral avalia a opinião emitida pelo poeta carioca e, de imediato, contesta a possibilidade de a imagem do *diamante* ser a síntese mais adequada para a sua obra.

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo,
senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto
(Melo Neto 1997b: 64)

A tonalidade direta e conclusiva da sentença inicial do poema mostra que o autor tem um conceito bastante inflexível em relação à sua obra. Ao negar a leitura realizada por Vinícius de Moraes, a voz de João Cabral parece adquirir um tom de severa autoridade. Mais do que defender um modelo de poética, portanto, o ato de explicar o próprio texto já é um indício de que o escritor encara a figura do sujeito lírico como elemento relacionado à noção de autoria.

No poema analisado, Cabral se recusa a fazer parte de uma tradição literária amparada em matérias pitorescas e suntuosas. Nesse sentido, ele rejeita o *diamante cristalizado* por acreditar que essa imagem se vincula a um tipo de literatura composta por preciosismo vocabular e retórica vazia. Evidentemente, ao estabelecer uma ligação com a pedra preciosa, Vinícius de Moraes procurava associar o impecável trabalho de lapidação executado por João Cabral com algum objeto de beleza e valor. Mesmo assim, o poeta pernambucano fez questão de atestar a inconsistência dessa leitura.

O adjetivo *opaco*, usado por Cabral para caracterizar o *diamante* presente em sua obra, não corresponde à falta de clareza e objetividade. A rigor, o termo se contrapõe à imagem de beleza e brilho contida na maioria das pedras preciosas. Com isso, o poeta manifesta a sua preferência por uma lírica de feição anticonvencional, alcançada graças ao ritmo entrecortado, à sintaxe não linear e à expressividade temática. Mas mesmo a imagem de um *diamante opaco* ainda não agrada o poeta, pois uma pedra dessa natureza pode embaçar a realidade objetiva e, conseqüentemente, comprometer a retidão de seu olhar investigativo. Por essa razão, Cabral ameaça renegar a sua própria obra, caso ela se desvie de um plano de criação previamente traçado (“de quem por incapaz do vago / quer de toda forma evitá-lo”). A possibilidade de a poesia se enveredar por caminhos inesperados é dado importante dentro deste contexto, já que ela mostra uma relação mais justa entre a obra e o criador. No fundo, João Cabral admite que será lograda qualquer tentativa de impor um sentido fechado à literatura, uma vez que ela tem caráter polissêmico e está, portanto, sujeita a diferentes apreciações críticas – conforme destaca Roland Barthes em um dos seus ensaios sobre a questão da autoria:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas de mil focos da cultura (Barthes 1982: 68).

Convencido de que a imagem do *diamante* deve ser acatada como uma possibilidade interpretativa, João Cabral logo delimita os aspectos que lhe interessam nessa pedra: a *clareza* (referência a uma lírica objetiva) e o *impacto* (referência ao choque contra a tradição literária). O primeiro aspecto é particularmente caro nesta discussão, pois as obras demasiado objetivas, de certo modo, restringem o horizonte de leitura dos receptores. Diga-se de passagem, essa era exatamente a meta que João Cabral sempre quis alcançar; o escritor acreditava que o discurso objetivo seria capaz de apresentar um objeto poético destituído das muitas vozes que lhe dão sentido de existência. Esse processo de negação da polissemia foi largamente estudado pelo crítico Antonio Carlos Secchin em seu livro *João Cabral: a poesia do menos*:

Este livro procura interpretar a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir da hipótese de que ela se constrói sob o prisma do *menos*. Com isso, queremos dizer que os processos de formalização de seus textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo lingüístico, sempre visto como portador de um *transbordamento* de significado. Amputar do signo esse excesso é praticar o que denominamos a poesia do menos (Secchin 1985: 13).

Dando seqüência ao texto, o poeta apresenta alguns elementos dominantes de sua obra, sempre preocupado em divulgar um tipo de literatura que nega os versos lírico-sentimentais provenientes de uma tradição romântica. Primeiramente, a imagem da *pedra* é utilizada para designar uma poética tão objetiva, que aparenta jamais ter sido tocada pelas emoções humanas. Depois, o autor chama a atenção para as *arestas* de sua poesia – um modo

de reproduzir na linguagem as quinas geométricas e pontiagudas dos objetos que descreve com tanto gosto. Além da referência histórica a uma arquitetura de formato vanguardista, João Cabral elabora a sua poesia-vértice com o intuito de produzir uma espécie de desconforto no leitor. Essa sensação é ainda mais reforçada quando o poeta aproxima a sua obra da imagem do aço, metal duro e resistente.

A expressividade de algumas passagens também ajuda a compor essa sensação de desconforto e apatia. Ao instituir relações tão próximas entre a sua obra e um *crystal barato*, por exemplo, Cabral revela todo o seu esforço para se desvincular dos valores canônicos da literatura. Mas é importante ressaltar que esse sentimento de negação acabou se transformando em um objeto de grande valor estético, conforme bem advertiu João Alexandre Barbosa:

Aqui a negação, a recusa e o silêncio articulam-se para uma afirmação dialética da poesia enquanto instrumento de uma busca de significação a ser encontrada (...): a recusa da poesia será, poderá ser, o encontro de uma poética (Barbosa 1986: 115).

O poeta fecha o texto fazendo uma aproximação entre as imagens do *diamante* e do *cacto* (“que incapaz de ser cristal raro / vale pelo que tem de cacto”). Percebe-se, portanto, que o sujeito lírico tem uma medida valorativa distinta daquela adotada pelo senso-comum. Com efeito, ao assumir a vegetação típica do Nordeste brasileiro como artefato de valor, Cabral adota o sertão como estrutura que condiciona a criação de sua obra. E talvez não haja melhor sùmula para a obra de João Cabral de Melo Neto do que a imagem de um *cacto cristalizado*, pois ele freqüentemente capta a realidade seca do sertão (guiado pelo corte e pelo espinho) e a transforma em um objeto poético precioso.

O esboço da musa

Em alguns poemas, a voz de João Cabral de Melo Neto soa de forma vigorosa, de modo que o poeta se mostra ansioso por direcionar a leitura interpretativa do seu texto. Em outros escritos, por sua vez, o tom do discurso adquire nuances mais suaves. Nesses momentos, o registro de um trabalho exaustivo de composição convive intimamente com a possibilidade de a poesia brotar de fontes que o poeta não pode prever. Trata-se, portanto, de um processo extremamente dialético, já que apresenta um sujeito lírico que caminha no liame do racionalismo e da inspiração.

É curioso observar, contudo, como o trabalho lógico está enraizado na poesia de João Cabral. Apesar de desconhecer a fonte da criação literária, o sujeito geralmente insiste em passar algumas diretrizes para a nascente desconhecida. Um episódio dessa espécie pode ser visto no texto transcrito abaixo, quando o poeta assinala as particularidades que ainda devem figurar em “O último poema”.

Não sei quem me manda a poesia
nem sei Quem disso a chamaria.

Mas quem quer que seja, quem for
esse Quem (eu mesmo, meu suor?),

seja mulher, paisagem ou o não
de que há preencher os vãos,

fazer, por exemplo, a muleta
que faz andar a minha alma esquerda,

ao Quem que se dá à ingloria pena
peço: que meu último poema

mande-o ainda em poema perverso,
de antilira, feito em antiverso
(Melo Neto 1997b: 252).

O texto parece ser uma espécie de sùmula poética; mais do que isso, é um testamento feito com o intuito de explicar um processo de escritura praticado durante anos. Diferente do poema analisado na seção precedente, o conteúdo deste texto revela uma imprecisão diante da criação literária. O pronome indefinido

quem aparece duas vezes já na primeira estrofe, atestando que o eu-lírico não tem a exata noção do papel desempenhado tanto pelo autor quanto pelo leitor no campo da literatura. Portanto, o autor perde aquela voz autoritária que insistia em definir um conceito fechado para a sua obra e já começa a encarar a possibilidade de o poema ser impulsionado por algo alheio à sua própria vontade.

Isso não significa, entretanto, que ele esteja completamente isento dos substratos da autoria, uma vez que a experiência de vida muito contribui para o processo criador. Apesar das mudanças no tom do discurso, o poeta ainda mantém a idéia de que a legítima obra de arte deve se distanciar dos tradicionais modelos de composição. A natureza vanguardista de sua literatura pode ser confirmada no momento em que o sujeito lírico admite a possibilidade de seu texto não ser identificado como autêntica poesia (“Não sei quem me manda a poesia / nem sei Quem disse a chamaria”).

A conjunção adversativa que abre a segunda estrofe do poema traz um conceito avesso àquele desenvolvido na estrofe anterior, de modo que ao momento de incerteza se segue um momento de afirmação diante do fazer poético. Com efeito, o sujeito lírico tem um posicionamento muito claro em relação à sua obra, ainda que não saiba explicar o seu processo formativo. Em linhas gerais, ele persegue um modelo de poesia que preza pela objetividade e pela racionalidade (“Mas quem quer que seja, quem for / esse Quem (eu mesmo, meu suor?)”).

Na medida em que procura entender o funcionamento da criação literária, João Cabral usa uma série de metáforas para designar alguns arquétipos poéticos. Para começar, ele apresenta certo dualismo entre a inspiração criadora e o trabalho empenhado, temática largamente explorada em sua obra. Depois, o poeta cita

algumas práticas de escritura bastante comuns na história da literatura brasileira. O substantivo *mulher*, por exemplo, refere-se à poesia intimista de acepção romântica; o termo *paisagem* designa a obra plástico-descritiva que marcou a era dos poetas parnasianos; por fim, o termo *não* corresponde à poesia anticonvencional que nega os modelos concebidos pela tradição literária.

A atenção voltada para esse último modelo já denuncia a preferência de autor por obras de caráter vanguardista. Com efeito, a negação é tão possante que a sentença negativa chega a invadir os vãos de um espaço, lugares já caracterizados por uma ausência (“...o não / de que há preencher os vãos”). A imagem da subtração do vazio também pode ser vista como uma negação da subjetividade e como um sentimento de repulsa contra a arte demasiado intimista.

A quarta estrofe ainda está sintaticamente ligada ao vocábulo *não* que apareceu na estrofe anterior. A imagem da *muleta* é significativa dentro desse contexto, pois ela denuncia a presença de um sujeito lírico ferido. Tem-se a sensação de que falta uma parte de seu ser e, levando-se em consideração o contexto geral da obra, não seria exagero afirmar que a alma é o elemento ausente. De qualquer forma, sobressai a imagem de um homem com grande dificuldade de se adequar ao senso comum (“...a muleta / que faz andar a minha alma esquerda”).

Nas duas últimas estrofes, João Cabral de Melo Neto manifesta explicitamente a sua preferência por uma poética objetiva, racional e inovadora. Todos os seus esforços estão voltados para a composição de uma obra que subverta os conceitos já instituídos pelo cânone literário. É preciso advertir, contudo, que é lograda a tentativa de criar uma poesia anti-lírica, pois não há como extrair das escrituras as marcas subjetivas de quem as compôs; e a subjetividade é componente basilar

do lirismo. Para efeito de conclusão, pode-se dizer que a obra cabralina é impessoal e evita, a todo custo, voltar-se para questões sentimentais, mas essas características não são capazes de proscrever a experiência do poeta revigorada no texto.

O autor e o objeto

Por fim, a poesia de João Cabral revela um terceiro andamento referente à questão da autoria, cuja maior particularidade é a presença de um eu-lírico que admite abertamente a natureza polissêmica da obra literária. Em um poema intitulado “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, o poeta analisa a temática da autoria de forma mais mediadora. Os versos, de tom nitidamente ensaístico, desenvolvem a tese de que não é mais produtiva a indicação exclusiva do autor como chave interpretativa de um texto. Para o escritor pernambucano, o poema revela traços de quem o escreveu, tornando-se, portanto, parte da sua estrutura interna.

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

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou sempre se impõe, mesmo impura –
mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa?
(Melo Neto 1997b: 245)

O termo *apócrifa* designa um invento falseado, clandestino e destituído de valor canônico. Dessa forma, o sujeito lírico se encontra em uma situação desconfortável, já que admite a possibilidade de ser traído por sua própria obra. Com efeito, Marianne Moore pressente que o texto pode revelar fatos que ela lutara por

esconder. Evidentemente, as dúvidas de Moore também são sentidas por João Cabral, de modo que ele se analisa na medida em que investiga a escritura de outra pessoa. Destaca-se, portanto, o entrelaçamento de vozes presente nesse poema: pode-se dizer que nele há uma conversa entre a voz do autor (que sempre defendeu um modelo de poética), a voz de Marianne Moore (que ressoa como objeto de uma influência) e a voz do eu-lírico (que se constrói a partir da fusão do discurso de Moore e das idéias de João Cabral).

Apesar do esforço para se manter coerente com uma linha de pensamento, o poeta reconhece o fracasso de seu projeto, já que os objetos que compõem o quadro de uma poesia nominal também revelam dados sigilosos sobre o seu criador. Por isso mesmo, a preferência por um determinado modelo de arte (por mais objetiva que seja) deve ser entendida como uma ação subjetiva. De certo modo, João Cabral aceitou a idéia de que o escritor projeta traços pessoais nos objetos escolhidos para compor a sua obra (“Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim?”).

A segunda estrofe traz um aspecto incomum na obra de João Cabral de Melo Neto, que é a investigação de questões ligadas ao inconsciente do ser humano. De modo geral, argumenta-se que é possível conhecer um pouco do sujeito ao analisar as coisas que ele renuncia. Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético está repleto de índices que emergem do inconsciente do autor e, conseqüentemente, denunciam aspectos de sua personalidade (“Não haverá nesse pudor / de falar-me uma confissão, / uma indireta confissão, / pelo avesso, e sempre impudor?”).

Na estrofe seguinte, o sujeito já não está mais convicto de que os objetos sejam elementos dotados de um sentido fechado. Ao questionar a aparente objetividade que emana da superfície

das coisas, o sujeito assume um sentimento de desconfiança frente à realidade material e, por conseguinte, torna mais dinâmica a natureza do seu objeto (“A coisa de que se falar / até onde está pura ou impura?”).

Mais adiante, Cabral exprime uma opinião ligeiramente oposta àquela defendida anteriormente; agora ele aponta a possibilidade de as coisas comportarem em si mesmas uma realidade absoluta. Ressalta-se, contudo, que essa colidente organização temática foi o meio encontrado para representar de forma coerente as dúvidas que atormentam o sujeito. As indagações atingem um ponto tão íngreme que se torna difícil perceber com clareza se é o poeta quem escolhe a matéria de sua obra ou se é a própria matéria que se anuncia para o leitor (“Ou sempre se impõe, mesmo impura – / mente, a quem dela quer falar?”).

Como o sujeito não encontra uma explicação consistente para o fenômeno da criação literária, as idéias começam a se misturar em sua imaginação. O eu-lírico confessa não poder apresentar um esclarecimento preciso para a questão literária porque a abundância de objetos o impossibilita de formular um conceito consistente (“Como saber, se há tanta coisa / de que falar ou não falar?”).

De natureza confessional, “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” representa o instante quando o escritor pára e reflete um pouco sobre a sua própria obra. O monólogo, portanto, é a base estrutural do poema, muito embora nele se pressinta um diálogo com outras vozes. De qualquer forma, o discurso monológico possibilita que a figura do sujeito apareça em primeiro plano – aspecto que contradiz a natureza descritiva e racionalista dominantes na lírica cabralina.

É importante observar que, em determinado momento da leitura, as várias frases interrogativas não correspondem mais às dúvidas do sujeito em relação à fonte da poesia. Bem pelo contrário, elas

designam antes a certeza de que a literatura é um campo polissêmico e que nenhum apontamento analítico será capaz de esgotar a sua rede de significados. Com isso, Cabral abre espaço para abordar a obra de arte a partir de uma perspectiva cultural e humana.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, João Alexandre. Balanço de João Cabral. In.: **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. A morte do escritor. In.: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 4ª ed. Lisboa: Vega, 2000.

MELO NETO, João Cabral de. Prosa. In.: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

MORAES, Vinicius de. **Antologia poética**. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

Artigo enviado em: 12/01/2011

Aceite em: 20/06/2011