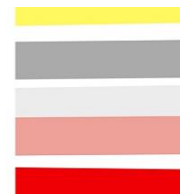


AFLUENTE:
REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



DAS EXACERBAÇÕES METAPOÉTICAS OU BEM-VINDO AO DESERTO DE ANFION: PSICOLOGIA DA COMPOSIÇÃO, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

ABOUT THE METAPOETIC EXACERBATIONS OR WELCOME TO THE DESERT OF AMPHION: PSICOLOGIA DA COMPOSIÇÃO, BY JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Profa. Dra. Flávia Alves Figueirêdo Souza
Universidade Federal de Juiz de Fora
flavia_figs@yahoo.com.br

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora
alexandre.faria@letras.ufjf.br

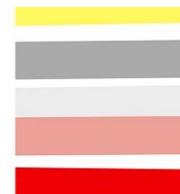
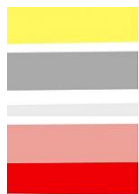
Resumo: Este artigo reflete sobre a dimensão da metapoesia em *Psicologia da composição* (1945), de João Cabral de Melo Neto. Para tanto, usou-se a abordagem teórico-bibliográfica de análise de textos e se estabeleceu uma série de diálogos com outros discursos, inclusive os não essencialmente literários. Chamou-se de exacerbação do meio a maneira com a qual a metapoesia se deflagra nesse livro, em favor de seu uso serviente às próprias considerações tecidas sobre o espaço-tempo dessa poesia.

Palavras-chave: Psicologia da composição; Metapoesia; João Cabral de Melo Neto.

Abstract: This article reflects about the dimension of metapoetry in *Psicologia da composição* (1945), by João Cabral de Melo Neto. Thus, the theoretical-bibliographic approach of text analysis was used and a series of dialogues were established with other discourses, including non-essentially literary ones. It was denominat exacerbation of the medium the way in which metapoetic unfolds in this book, in favor of its servile use to the own considerations woven about the space-time of this poetry.

Keywords: *Psicologia da composição; Metapoetic; João Cabral de Melo Neto.*

Psicologia da composição (1945), de João Cabral de Melo Neto é uma instância em que a patologia literária da obsessão-compulsão já iniciada em *O engenheiro* (1943) atinge seu estágio mais avançado, tornando-se letal à *persona* que ali se manifesta, matando-a. O que se iniciou como uma primazia pelas cores e procedimentos muito solares e pareceu somente um estado natural de evolução do *ethos* cabralino, neste livro, deságua em uma execução avassaladora e doentia para as literaturas. É chegada a hora, enfim, em que a pedra não somente vence, mas se converte em faca e futuramente em lâmina e em que o instrumento supera o seu deus.



Quando Nietzsche escreveu a morte de deus, algumas leituras equivocadas e exaltadas foram feitas a esse respeito. O filósofo descreveu um homem louco que se colocou entre os responsáveis pela morte de deus, seu intuito não era de uma blasfêmia religiosa gratuita, mas de uma análise condensada do espírito de seu espaço-tempo, em que todas as naturezas de fé pareciam estar cada vez mais infrequentes e enfraquecidas entre as pessoas. Não é a prevalência da existência ou da crença de um deus cristão que se discute, mas a fabricação desse deus, o deus de verdades e bondades eternas está de fato cada vez mais morto; em vez disso, uma liberdade esmagadora e uma perigosa vontade de potência. A indefinição ética e a ausência de referências imediatamente após a morte divina paralisam o homem até que se eleja em seu lugar outro elemento de depósito de crença e de devoção. Ou seja, no lugar finado de deus, outros ídolos foram erguidos. Deslocando esse aforismo ao poema, em *Psicologia da composição*, o eu lírico, outrora centralizado, está morto, e em seu lugar ergueu-se a devoção ao método, ao ritual, a uma metapoesia megalomaniaca. Há em *Psicologia da composição* especialmente certa estética da ausência, uma espécie de silêncio rizomático na medida em que há nele galhos de pontas abertas que nos sugam para dentro dos poemas, para uma mudez questionadora no instante em que todos se convertem em Anfion.

Edgar Allan Poe defendeu a elaboração e a construção do poema em favor de que um efeito fosse surtido, assim como Charles Baudelaire vinculou poesia à beleza e Paul Valéry a percebeu como uma atividade voluntária, todavia, lúcida. Eliot, ao discorrer sobre “tradição”, pensou o poema como nascido da história anterior de outros poemas, logo, da linguagem, não devendo ser, portanto, da ordem das histórias pessoais, mas de uma série de manifestações literárias que atravessaram o tempo e o espaço, nosso Grande Poema novamente.

A figura do corvo no poema “O Corvo”, de Poe, é o sintagma que reúne todas as angústias, tristezas e medos de um homem, ao visitá-lo de madrugada. O corvo perante o homem é um gatilho para suas reflexões mais existenciais, que se mesclam à ambientação da noite e à própria dinâmica do poema. E não, nem me deterei à multiplicidade de figuras semiológicas que entornam o pássaro, pois, já falei da ideia da educação pela noite e penso que se aplique aqui.

A “Psicologia” em vez da “filosofia”, em João Cabral não apenas substitui o sentido de uma palavra por outra, antecipando uma reflexão mais mental, um poema pensado, a *cosa mentale*, mas é o resultado prático do pensamento do poema, enquanto *A Filosofia da*



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



Composição (1845), de Poe, é um texto que explicita esses processos posteriormente. Esse tipo de “desnudamento” da aura do poeta como criador, quando descreve minuciosamente as atividades que foram necessárias à execução do poema não somente o desabilita de seu aspecto sobrenatural como artista, como também enaltece que à poesia a inspiração pura não é suficiente. Assim como João Cabral, Allan Poe rebate a exclusividade da inspiração ou da intuição ao escrever, uma vez que os processos dedicados a isso requerem lapidação e praticidade. Para tanto, Edgar Allan Poe desmantela os caminhos construídos para a execução de “O Corvo” e reflete sobre a extensão, o tom, o tema, o espaço e o eixo do texto; o valor do belo e da verdade no poema; as dinâmicas da montagem do refrão e da necessidade de sua repetição e sobre a ordem da escrita. A ideia de que o poema deve ser iniciado do fim é pela possibilidade de que toda a estrutura a ser desenvolvida gire em torno desse clímax, assim como eu só tenho prontas a introdução e a conclusão desta tese, depois de toda ela já escrita.

Para Ana Herrera (1995), “O crítico e o artista literário, como produtores de texto, participam do esquizofrênico ato de escrever e deixam nas malhas do texto as fendas produtoras de outros textos. (HERRERA, 1995, p.149)”, chamando de “empenho heroico” a confecção da poesia junto à *mentação* de como fazê-la, referindo-se ao processo de criação de João Cabral:

Constrói sua poesia e teoriza sobre ela, no espaço poético e no espaço teórico, propondo uma nova ética de conduta do artista face ao objeto artístico, primordialmente marcada pela recusa do canto, do embalo que faz adormecer a consciência, e pela postura moral de fazer com que a poesia saia do reino da subjetividade, não apenas linguística, mas também da esfera de uma mitologia pessoal que isola cada poeta moderno numa poética própria, com suas leis e regras individuais, impossibilitando uma integração comunicativa na comunidade dos homens e de seus problemas (HERRERA, 1995, p.150).

É possível vislumbrar em *Psicologia da composição* que a excessiva reflexão sobre seu fazer poético já antecipa um *modus* de minimização das individualidades de cada poeta – instrumentalizando exclusivamente essa poesia, por exemplo, de modo a tornar a poesia um espaço-tempo próprio que servisse somente a essa poesia, e nunca diferente disso. Este livro em sua ordem de exacerbação da própria ordem é uma reflexão sobre os processos de criação, sendo-o. Isso é o máximo, é uma explosão, é a morte de deus.

As três partes que o compõem, pois, direcionam-se preferencialmente para a perspectiva de realização do texto somada às reflexões do eu lírico-poeta-crítico a respeito



AFLUENTE:
REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA

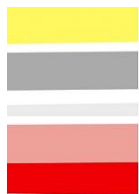


desses processos. Diferente de Poe que separou o espaço da criação do espaço da reflexão sobre essa criação, o *ethos* cabralino unificou essas duas circunstâncias em um mesmo livro, o mais metalinguístico deles. É quase impossível que eu não atrele diretamente a realização metalinguística máxima neste livro do que fora iniciado em *O engenheiro*, desde quando cada vez menos se vislumbravam coisas lunares e voláteis até que se desse uma lição de pedra em “Ode Mineral”, nesse caso, os dedos rizomáticos excederam um livro a outro como previsto.

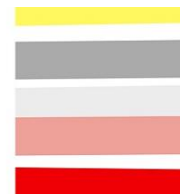
Escrever sobre a própria linguagem ou trabalhar com o artifício que a palavra tem de se voltar a si mesma estendeu-se aos poemas. *A ars poetica* em que se centram os metapoemas faz considerações sobre o ato da composição à medida que vai construindo a arte literária. O *riguroso horizonte* por que se estende a produção de João Cabral se equipara a determinada altura à sua intenção na poesia moderna e permite que a “poesia pensada” seja primeiro planejada para que depois se amontoem as imagens e as palavras pretendidas. É a mesma abordagem do surrealismo-cubismo de outrora.

Leitura e mundo são linguagens. Ou seja, a operação de conhecimento sobre algo é uma tradução de linguagem, quando A, como uma emissão que organiza os signos referentes ao objeto, opera um conhecimento nesse mesmo objeto, descrevendo-o, explicando-o, identificando-o ou o reproduzindo, faz com que se reinvente um termo B. Essa relação de pertinência entre esses dois termos quer dizer que uma linguagem se refere a ela mesma em sua própria linguagem e a isso chamamos *metalinguagem*. O prefixo “meta” se refere à mudança, posteridade, além, transcendência, reflexão, crítica sobre. A extensão conceitual da linguagem sobre ela mesma é infinita desde que o homem é um animal simbólico munido de fala. Falar sobre as coisas faz com que o homem dialogue com o universo, em um sistema específico de sinais, de modo que, linguagem da linguagem como um sistema de sinais organizado é metalinguagem, como uma *leitura* relacional, isso é, que mantém relações de pertencimento, já que são sistemas de signos de um mesmo conjunto, em que as referências apontam para si próprias, permitindo ainda, a estruturação explicativa da descrição de um objeto.

Em *Linguística e Poética* (1969), Roman Jakobson descreve a função poética como projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação, de modo que toda organização da linguagem implica a seleção, a escolha de alguns signos, logo, a renúncia de outros, isso se dá considerando as relações de semelhança entre aqueles signos,



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



indicando que o signo pode ser substituído. Selecionar e substituir são operações de uso do código, do paradigma - aquele aspecto do sistema que se caracteriza pela equivalência, pela semelhança, pela recorrência e, que em mensagens de teor poético, é projetado sobre o eixo de combinação (o sintagma em sua contiguidade). Assim, esses dois planos se equivalem às duas formas de atividade mental, os dois eixos da linguagem.

Tudo o que se refere à linguagem se organiza de acordo com os polos da seleção (paradigma para Saussure) e da substituição (combinação e contiguidade/sintagma), sendo respectivamente metafórico e metonímico. No caso da poesia, em sua operação com o *dichten*; essa condensação está ao lado da metáfora. Sobre isso, Ezra Pound discorre em *ABC da Literatura* (2006):

DICHTEN = CONDENSARE (1)

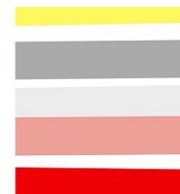
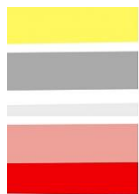
O título deste capítulo é a descoberta de Mr. Bunting e sua maior contribuição à crítica contemporânea, mas a ideia está longe de ser nova. Ela está, como já dissemos, enraizada na própria língua alemã, e tem FUNCIONADO magnificamente, brilhantemente.

Pisístrato achou os textos homéricos em desordem e não sabemos suficientemente o que fez com eles. A Bíblia é um compêndio, os homens a podaram para torná-la sólida. Ela atravessou os séculos, porque não era permitido recorrer todos os pergaminhos encontráveis; um imperador japonês, cujo nome eu esqueci e vocês não precisam recordar, achou que havia DEMASIADAS PEÇAS NÔ, selecionou 450 e o Teatro NÔ DUROU desde 1400, ou por aí, em diante, até o dia em que a marinha americana se intrometeu, e mesmo isso não liquidou com ele. Umewaka Minoru recomeçou, assim que a revolução chegou ao fim. *As Metamorfoses de Ovídio* são um compêndio, não uma épica como a de Homero; os *Canterbury Tales* de Chaucer são um compêndio de todas as boas histórias que Chaucer conhecia. Os *Canterbury Tales* sobreviveram através dos séculos enquanto enfadonhas narrativas medievais foram para os museus.

(1) Um estudante japonês nos Estados Unidos, indagado sobre a diferença entre prosa e poesia, disse: a poesia consiste em essências e medulas (POUND, 2006, p.86).

(2)

Em *Elementos da Semiologia* (2007), Roland Barthes elenca algumas ocorrências da ordem metafórica nas artes: os cantos líricos russos, as obras românticas e simbolistas, a pintura surrealista, os filmes de Charlie Chaplin, em que as fusões sobrepostas seriam verdadeiras metáforas fílmicas, os símbolos freudianos nos sonhos. Portanto, poderíamos pensar o sintagma como uma combinação contextualizada em sequências das unidades linguísticas, das

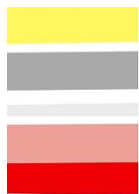


menores às maiores. Resulta da seleção, o que é visualizado na mensagem de fato. Na poesia está a função de trazer e tornar presente o que existe em ausência na linguagem, ou seja, a equivalência entre formas sígnicas, a forma com que opera é diferente dos enunciados linguísticos lineares, é a da atração pela analogia.

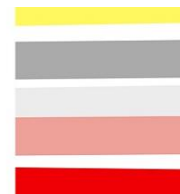
Quando o discurso desempenha a função de se autorreferencializar, ou seja, quando seu objeto é a linguagem-objeto, ele está sendo metalinguístico e, nessa medida, o que acontece é uma operação substitutiva, em que o código fornece informações sobre o código em uso. Para Décio Pignatari, em *Informação, linguagem, Comunicação* (1968), a linguagem-objeto é a linguagem que se estuda e a metalinguagem é a linguagem com que se estuda, uma linguagem instrumental, crítico-analítica em que a linguagem-objeto pode ser estudada, sem, contudo, com ela se confundir; ou mesmo, quando a linguagem-objeto se volta para si mesma, tornando-se metalinguagem, assim “(...) toda metalinguagem é marcadamente sintática, formal estrutural. (...) (PIGNATARI, 1968, p.40).

Na modernidade, o poema que pergunta sobre si mesmo é um poema que se expõe, de modo que epistemologicamente essa é uma forma de deixar à mostra os seus recursos, os mesmos usados para formular suas questões. O conceito da *perda da aura do objeto artístico* discutido por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1955), quando o mito da criação e da divindade do artista são dessacralizados, uma vez que a ideia de que o poeta era munido pela inspiração e pela transcendência, capacitando-o à criação de um objeto único e irrepetível e o colocando à distância daquela criação, bem como a seu público, foi superada pela possibilidade de interação e atividade do expectador, já que novas linguagens técnicas e mídias que são passíveis de serem replicadas foram descobertas. Essa guinada é que mudou a sensibilidade mediante a percepção da linguagem, de modo que a aura atribuída à arte declinou. O advento da metalinguagem, por exemplo, é uma dessas formas de desnudamento do objeto. Em *A metalinguagem* (2005), Samira Chalhub define:

A linguagem da poesia procura afastar a ilusão de que há uma íntima relação entre o poema e o mundo externo. Já pela palavra, o poema e o mundo estão cindidos, divididos. E, nessas condições de afastamento da imitação do real, vai o poema moderno construindo sua autorreferência. [...] essa é a noção de metalinguagem como duplo. Dizer = Fazer. Ao criar, auto CRIticAR, numa inter-ação dinâmica, a criação poética e poética crítica. Isso implica uma consciência de linguagem do poeta, implica que ele é sabedor (ou, pelo menos desconfia) de que seu poema não mais é um representante da realidade, que



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA

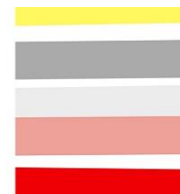
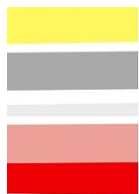


ao falar da chuva está, na verdade, falando da palavra chuva. [...] a metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é um desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código. O poema moderno é crítico nessa dimensão dupla da linguagem— que diz que sabe o que diz. Um metapoema não é aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua (...), o metapoema instaurou a lucidez de que a palavra, não mais mero veículo, possui a dimensão de sua própria materialidade sonora, visual. Ensinou também que é possível o diálogo entre vários códigos (CHALHUB, 2005, p.46-47).

No texto *A metáfora crítica* (1974), João Alexandre Barbosa discute sobre o poema moderno e, conseqüentemente, discute sobre si mesmo. Partindo do pressuposto de que o objeto da análise literária não é necessariamente a obra em si, mas o resultado de sua análise crítica, percebe a centralidade e a coerência do método crítico como único responsável por segurar a relação interna do texto. As dinâmicas entre o significado e a significação do poema moderno, por exemplo, compõem o método crítico de sua análise, sendo o significado o próprio poema como articulador dos espaços real e poético em seu corpo e a significação, algo instaurado pela atitude crítica, um segmento da realidade incorporada, intensificada e aclarada por ele, por meio de uma nomeação linguística.

As relações do poema com o real só existem quando o poema o nomeia, e não o contrário. Todavia, a realidade não é negada como algo para além desse poema, essas verdades extralinguísticas já estão lá antes do tempo, mas só são literatura a partir do poema. Dessa forma, a coadunação entre o real e o poético é o que segura o poema no tempo e espaço de sua existência, “(...) a questão está em saber quais os limites de intransitividade a que se deve respeitar para não romper com o fino tecido do poema e transformá-lo de objeto estético em repositório de significações. (BARBOSA, 1974, p.17)”. Esses limites compreendem a circunstancialidade do leitor e a historicidade em que se insere o poeta, pois, são dois aspectos que abalam significativamente o processo de significação sobre a obra, em seus significados verbais próprios, o que está fora deles.

João Alexandre Barbosa analisa os poetas franceses Mallarmé e Baudelaire a partir da perspectiva do sintagma “cisne” nos dois artistas. Nesse caso, a metáfora seria a realidade sobre a qual se discute em termos de poema, ou seja, a metalinguagem de uma reflexão diacrônica. Pois, partiu-se da evolução do termo no tempo para discutir o poema moderno no próprio tempo do poema moderno. Assim como compara Paul Valéry e Mallarmé, dando as dinâmicas do



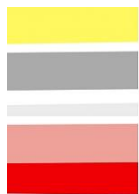
poema tradicional e o poema moderno; ambos se relacionam com a linguagem, mas ao passo que Valéry discorre a composição e o fazer poético imbricados na devoção à linguagem, Mallarmé mais constrói seu projeto de linguagem como um projeto contra a linguagem.

A partir disso, algumas constatações sobre o poema moderno são feitas, como por exemplo, a ideia da transferência do suporte real nessa poesia, uma vez que a realidade social é transformada em categoria linguística quando nomeada pelo poema, convertendo-se assim na própria realidade literária; a iminência da autorreferencialidade na estrutura da lírica moderna já na noção estética de Mukarowsky e na função poética de Jakobson¹, bem como na ideia de “desistência” da lírica em Rimbaud e Lautréamont e nos mecanismos da paródia, do pastiche e da citação erudita de Pound e Eliot, por exemplo. Assim, entre outras coisas, a ideia dessa referência reflexiva torna o poema o significante de outro significante, tornando a natureza de sua análise um pouco mais complexa.

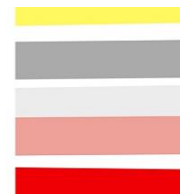
O poema moderno é um meio de destruição da própria linguagem de representação e de desvalorização da realidade. Ora, se o poeta é naturalmente ressabiado e ativo perante o real, no instante máximo da dessacralização da arte de que tratou Benjamin, o que resulta do exercício de sua linguagem é o atestado e o registro desse seu lugar na realidade, logo, o poema é imediatamente problematizado. No Brasil, João Alexandre Barbosa aponta para uma crise da representação da linguagem em termos da própria linguagem no modernismo brasileiro e define:

(...) linguagem de um momento cultural é a relação entre valores incorporados ou veiculados (significado) e a invenção de um mecanismo de articulação desses valores (significante), mais um discurso crítico acerca desta mesma relação (metalinguagem) (BARBOSA, 1974, p.77).

¹Jan Mukarowsky, em *A denominação poética e a função estética da língua* (1978), define a função estética da língua como algo que é alcançado quando a obra consegue um máximo de “foregrounding” a partir do estabelecimento de um cânone estético anterior, que se presta como um “back-grounding”. Assim, a emissão em primeiro plano só é viável quando essa obra se assenta *contra* o pano de fundo representado por alguma norma estética vigente. Já no caso de Roman Jakobson, ao definir as funções da linguagem, apresentamos textos que se constroem através da reflexão sobre o próprio código utilizado. De modo que a literariedade somada à poeticidade explicam a coexistência da função poética e da metalinguística no mesmo espaço do poema moderno.



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



Nesse contexto, João Cabral é pensado em sua poética de denotação e referencialidade máxima e pela submissão de seu texto a um tratamento de despoetização radical. Algo que responderia à insatisfação ao passar pela análise crítica, em que converte a linguagem da poesia em poesia da linguagem. O afã pelo desmascaramento dos pontos que entornam a execução de sua poesia e sua afirmação nos limites das viabilidades da linguagem coloca o poeta em lugar de destaque moderno.

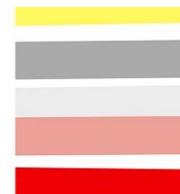
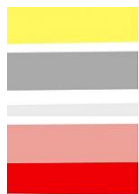
No livro *Metalinguagem* (1970), Haroldo de Campos parte do pressuposto da crítica como metalinguagem, ou seja, procedimento em que objeto – a linguagem-objeto – é a obra de arte, um sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade, uma vez que a crítica é uma linguagem referida, seu ser é um ser de mediação. E, assim como João Alexandre Barbosa, Haroldo de Campos pensa as relações entre a realidade e poeticidade como específicas nesse caso:

No exercício rigoroso de sua atividade, a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem, portanto. A crítica, no afã de constituir ou reconstituir a inteligibilidade de sua linguagem-objeto, poderá ser “paramétrica” como o quer justificadamente Roland Barthes, [...], isto é, sem perda da consciência do modo de ser específico da obra de arte (CAMPOS, 1970, p.7).

Com essa percepção, *Metalinguagem* (1970) reúne alguns textos de exercício da crítica como metalinguagem, em que se inclui o capítulo “O geômetra engajado”, cujas considerações estão disseminadas neste trabalho.

O capítulo “A poesia na crítica” do livro *A retórica do silêncio* (1989), de Gilberto Mendonça Telles, descreve as principais manifestações da consciência criadora na poesia brasileira, ou seja, o procedimento metalinguístico. Pensar a poesia não à luz do historiador ou do crítico, mas do poeta, buscando as formas e as fórmulas pessoais ou coletivas de que serviram os poetas barrocos, árcades e românticos para lidar com seu próprio processo criador é tarefa dessa discussão.

Numa reflexão sobre o excesso da informação, de um modo geral, Gilberto Mendonça Telles fala da não necessidade da criação de novos termos para se tratar de velhas coisas e da perspectiva da busca desmedida pela originalidade artística que resultam na incomunicabilidade. Ressalvando daí a iminência da palavra “metalinguagem” como um termo



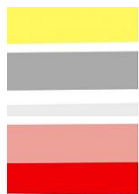
que expressa um fenômeno perceptível, mas ainda sem denominação na ocasião, não havendo como negá-lo. Em sua cronologia, O professor Silvio Elia em 1955 foi o primeiro a divulgar o termo, ao mesmo tempo em que Haroldo de Campos o fez. Todavia, é o Estruturalismo que se dedica à metalinguagem em sua lógica simbólica, assim, Rudolf Carnap concebeu um sistema metalinguístico conectado a um sistema linguístico que lhe servia de conteúdo. Roland Barthes, em 1959, em um artigo posteriormente incluído em *Crítica e Verdade* (1970) define:

A lógica nos ensina a distinguir, de modo feliz, a *linguagem-objeto* da *metalinguagem*. A linguagem-objeto é a própria matéria submetida à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação (BARTHES, 1970, *apud* TELLES, 1989, p. 124).

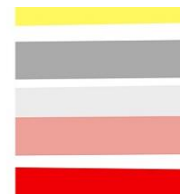
Desse modo, a metalinguagem é um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética – que também é ligado ao sistema da língua. O que diferencia esses três sistemas é que a poesia se relaciona à expressão da língua e a metalinguagem ao conteúdo dessa língua, ao passo que a linguagem cria o texto, a metalinguagem o examina e o recria. Entre as atitudes possíveis do poeta perante a metalinguagem, Gilberto Mendonça Telles elenca três possibilidades, das quais apenas uma nos interessa, por ora:

[sua concepção como] *interior*, quando a ação criadora se resolve em si mesma e o fazer poético se entremostra duplo, como tema e exemplo, como poema do poema – ou metapoema. Observe-se que no passado a atitude metalinguística é percebida na referência lexical a termos que dizem respeito à literatura, às artes (música, pintura, canto, dança, à linguagem (palavra, verbo, sintaxe) e às técnicas poéticas ou retóricas que o poeta diz estar usando. É esse, aliás, um dos aspectos mais característicos da moderna poesia brasileira, quando o poeta continuamente se debruça sobre os problemas da criação poética, como é o caso de Drummond e, mais recentemente, de João Cabral de Melo Neto (TELLES, 1989, p.124-125).

Em uma nota explicativa sobre essas atitudes possíveis, Mendonça Telles elenca três definições de metalinguagem, entre as quais considera “a linguagem de manifestação do processo de enunciação no enunciado”, em que os elementos das artes, da literatura e da própria linguagem aparecem espalhados ao longo dos poemas (no nível da palavra) ou constituem um poema inteiro, quando não constituindo a totalidade de um livro, como é o caso de *Psicologia da composição* e sua exacerbação do meio.



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



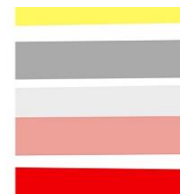
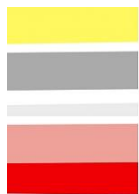
Quando associadas a modernidade à perda da aura do artista e de seu objeto e entende-se a metalinguagem como meio de evidenciar essa dessacralização, atrela-se aos poemas modernos seu viés essencialmente crítico, ou seja, como espaço de reflexão e de recriação dos procedimentos que entornam a execução da poesia nela mesma. Por conseguinte, e mais detidamente na produção do *ethos* cabralino em suas *personas* diversas, não é o poeta que passa a ser crítico, mas seu eu lírico.

Há no projeto cabralino algo mais profícuo que dissesse mais em menos, por uma dicção cada vez mais seca. E, para tanto, o poema *tornou-se o que era*. Essa obstinação em forma de metapoesia é *per se* a própria psicologia da composição desse *ethos* que se necessário fosse o eu lírico seria convertido em elemento da metapoesia, em um processo de silêncio, e é isso o que acontece desde a chegada de Anfion no deserto.

São três grandes poemas que o compõem: “Fábula de Anfion”, “Psicologia da Composição” e “Antiode”, estando eles relacionados em uma mesma espaçotemporalidade e unificados o comportamento apático de seu eu lírico, tendo restado apenas sua instrumentalização de pedra. Essa pedra aqui, entretanto, apesar de ser mais encorpada do que em *O engenheiro*, aparece em situações de sobressalto, pois, é nesses poemas que ela se depara com os percalços realmente incontornáveis por sua ponta afiada, o tal do acaso; é aqui que ela se decepciona, uma vez que ela não se basta, seu crivo forte ainda não é capaz cobrir todas as instâncias volantes que entornam sua criação. E, se antes a peleja central se deu entre o sono e a vigília e a colocação do eu lírico, neste, o inimigo mais trágico é o acaso mesmo.

É fato que muitos escritores cuidaram vez ou outra do trabalho metalinguístico: Edgar Allan Poe, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Olavo Bilac, Machado de Assis e o diabo a quatro. Mas nenhum deles se dedicou tão obsessivamente a essa *meta* quanto o *ethos* cabralino. Nessa condição, o poeta-crítico se pareceu ao crítico-poeta, uma vez que o cerne de sua criação se confunde com a reflexão sobre a criação poética, a criação poética antipoética. Como se dará isso, leitores, essa é outra história.

Fomos acometidos pelas metapoesias lançadas ao longo dos dois primeiros livros, em que ainda que conseguíssemos unificar seus eu líricos e suas *temáticas* elaboradas, ainda eram ou isoladas ou não preenchiam o espaço todo da poesia. No caso de *Psicologia da composição*, o que há, antes de tudo, é um conjunto de artifícios para que o meio – a meta – seja exacerbado.

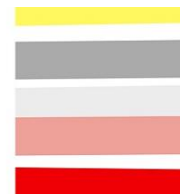
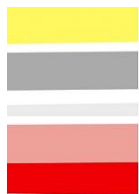


A extrapolação da metapoesia como forma de se dizer a poesia sem, contudo, destruir a abordagem ou o gênero.

A forma, a disposição morfosintática e semântica, a anulação do eu lírico em detrimento somente da pedra, as dinâmicas do espaço e do tempo se deveram primeiramente à lida com a metalinguagem como recurso de escrita em que a língua explica a própria língua, mas de uma maneira tão visceral que todos os elementos que nos pareciam externos, e à parte do lugar da poesia, nele se fizeram possíveis. *Psicologia da composição* exaure as possibilidades de se falar de poesia na poesia sem, entretanto, se desvincular do projeto de uma poesia dentro da poesia

Por aqui, em favor de uma produção estritamente solar, tórrida, e pela segura da dicção, pela aridez dessa dicção, o livro nasce da exacerbação da metapoesia como meio, em que não apenas se tratou eventualmente dos processos de confecção da poesia na poesia, mas o fez integralmente, uma vez que cuidou essencialmente das problematizações avultadas pelo *ethos* cabralino no decorrer de sua trajetória até quando o acaso já se revelou, ainda que despotentemente, de modo que toda a estruturação do poema se converteu a essa proposta, bem como realizou pragmaticamente o que discutiu nesse mesmo espaço metalinguístico, embora não tivesse se preparado à altura para o acaso. Esse procedimento então chamado de exacerbação, e que poderia despreocupadamente romper a forma original, situando outra função para a linguagem, não o fez, nem o espaço da metapoesia foi insuficiente para abarcá-lo, pois, foi esticado, expandido, rizomatizado em uma grande bolha silenciosa, prestes a estourar.

Ocorre também um tipo de corruptela do poema moderno, pois, é difícil falarmos de corrupção de um tipo de poemática tão diversa e tão avessa às formulações. Este, que naturalmente é combativo da fôrma e do purismo, ainda não é corrompido nesses moldes em *Psicologia da composição*, e nem dentro da Geração de 45 que tem lá as suas problematizações categóricas, também nem na figura dos versos padronizados, estrofes divididas por fragmentos mais ou menos temáticos e de suas quadras preferenciais ou na retomada à figura mitológica de Anfion, da forma épica, na elaboração de uma ode, mas estaria na desconstrução operada nesses recursos, em que o mito se transforma em fábula, a ode em um manifesto deturpado, uma antiode, a epopeia um pretexto para as elucubrações sobre a elaboração da poesia e a forma rígida um espaço de discussão prático acerca do futuro de seu *ethos* cabralino. A questão aqui

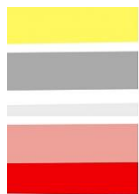


é que o esgotamento desses arranjos é inédito até mesmo para os maiores ineditismos do moderno. Acontece que o fruto que surge desse procedimento nem corrói o cerne de onde veio, nem se deixa dissipar, é outra coisa.

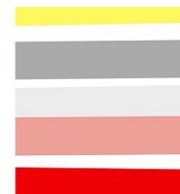
Se comparado *Psicologia da composição* aos livros que o antecederam, há naqueles apenas o esforço especulado de que as vinte palavras não ditas voltassem à tona, de que o eu lírico controlasse os mecanismos do sono, de que o poema aparecesse como se fosse um cálculo matemático resolvido; neste, porém, a discussão sobre a previsibilidade e o controle de todas as coisas que entornam a elaboração poética é interceptada pela figura do “acaso” e a sem a premissa de um eu lírico para enfrentá-lo, um “acaso” que na ocasião se vislumbrou contornável, menor que a pedra, mas que não se cumpriu assim. Os versos da vez são a admissão de algo a que não se domina e cuja definição é tão vasta e complexa que coube ao eu lírico ser suplantado pela teorização e pragmática dessa constatação no corpo da poesia. O acaso ejaculado se protagoniza.

Para Antônio Houaiss, em *Seis poetas e um problema* (1966), *Psicologia da composição* é um novo conteúdo em busca da razão de ser da poesia em uma nova fôrma então estendida. A obra interrogativa, em que mais perguntas se avultam a respeito da confecção da poesia, traz em si “um fôlego mais largo, mais experimentado e mais rico. (HOUAISS, 1966, p. 124)”. Que *Psicologia da composição* reúne irreversivelmente uma das máximas do *ethos* cabralino que é a lida com a metapoética não é necessário dizer novamente. É importante frisar que o livro retoma alguns sintagmas que também estiveram nos outros livros, de maneira proporcionalmente insistente: deserto, nuvens, pedras, noite, dia, sol, água, cavalo, laranja, árvore, flor, por exemplo. Assim como inclui outros de recorrente significação, como é o caso da flauta e das abelhas. Remete ainda há alguns momentos dos outros livros, como se pudessem ter as discussões centrais daqueles poemas reduzidos no espaço e no tempo de *Psicologia da composição*, é o caso das dinâmicas do deserto como a folha branca da criação e a noite e seus elementos rizomáticos, volantes e voláteis; ou do “acaso” que se personaliza mais potente e a que Anfion confronta como um desdobramento das coisas que não se controlam na poesia, apesar de. Há também o recurso da pedra que pode ser uma flauta, ou uma lâmina ou uma faca.

O tempo em *Psicologia da composição* é um só, necessariamente nessa ordem: passado, presente e futuro, isso claro, do lugar de nossa mediocridade e do entendimento linear do tempo, e não há grandes performances em seus tempos verbais ou pessoas do discurso, todos



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



agem exatamente como deveriam agir. Mas eu gosto de pensá-lo como fez Einstein em sua teoria da relatividade, e, sendo assim, todo poema responde a um mesmo “quando”. “Fábula de Anfion”, por exemplo, é uma espécie de pretérito a luz da construção da Grécia para lidar diretamente com a anterioridade da confecção da poesia, nesse caso, Anfion é a *persona*, esteja ele distanciado ou aproximado de seus objetos. Ao mesmo tempo, Tebas pode nascer atemporalmente, pois, frequentemente, podemos associar as dinâmicas de seu nascimento às do nascimento do poema, bem como as agruras de Anfion às agruras da *persona* do poema, mas cada um em seu lugar conotativo de atuação, a questão é que se deflagra um nascimento de duas ordens (no mínimo) todas as vezes quando o texto é lido.

Anfion traz a impossibilidade de um discurso por conta do silêncio que o tematiza. A mentação sobre o “indizível” se realiza em uma tensão poética de potência máxima nesses versos. Em *Psicologia da composição*, a *persona* cabralina descrê na automatização da linguagem para a composição da poesia como maneira essencial de seguir escrevendo. Ciente disso, funda-se um impasse, em que apenas lhe restou cuidar obsessivamente de todos os caminhos da confecção da poesia, a metapoesia exacerbada.

Já “Psicologia da composição” tem o presentismo tão alicerçado que sua leitura é atemporal, independentemente das relações que podemos deduzir com “Fábula de Anfion” que sejam diferentes de seu continuísmo, pois, trata-se da reflexão sempre atual que o *ethos* cabralino propõe sobre sua poesia depois do episódio de Tebas. No caso de “Antiode” é a visualização do projeto do Grande Poema, em que se tenciona dizer mais com menos elementos, destrinchando assim os corolários do sintagma “flor”, em qualquer tempo, ele se deflagra, pois, o futuro é possível agora, agora, agora, etc.

Ressalta-se ainda que tanto o trabalho com a plasticidade imagética surrealista e a disposição cubista de seus elementos, em que culminamos na enumeração caótica nos outros dois livros, esteve cada vez menos frequente e se restringe a pequenos e assertivos momentos em *Psicologia da composição*: “o sol do deserto não choca os velhos ovos do mistério.”, “o acaso súbito condensou: em esfinge, na cachorra da esfinge que lhe mordida a mão escassa; o que lhe roia o osso antigo logo florescido (...)”, “vivo com certas palavras, abelhas domésticas.”, “da flor; as duas bocas da imagem da flor.”, por exemplo.

Em “o sol do deserto não choca os velhos ovos do mistério.”, temos os seguintes termos que remetem a uma série de corolários que se relacionam de maneira caótica, todavia, em



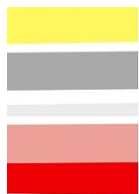
AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



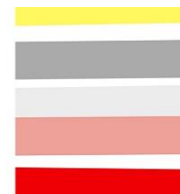
algum ponto, lineares, convergentes. Um sol do deserto, não é qualquer sol, é aquele exclusivamente tórrido, árido, onipotente e diurno. O sol desértico está tão profundamente arraigado à coisa toda da esterilidade e da infertilidade que o estranhamento causado quando se associa esse sol ao ato de chocamento (geração, reprodução, perpetuação de vida) só se dissipa devido ao fato de essas ideias terem sido ligadas bidimensionalmente, ou seja, em um mesmo plano, como sujeito e verbo, pois, o sol choca, apesar de ser deserto, ainda assim ele pare. Os ovos naturalmente são atreláveis ao adjetivo “velho” e à própria atemporalidade do “mistério”, criando assim uma disposição convergente em que se retoma a ideia do saber comum que antecede ao científico e de que data de tempo e espaço inexistentes, anteriores à criação. Dessa maneira, a linguagem literária transpõe a perspectiva sempre surrealista-cubista em suas relações sintagmáticas próprias que, por sua vez, se disseminam em uma série de rizomas da significação.

Ou seja, é possível vislumbrar essa oração em um mesmo plano de ideias, ainda que suas ideias não necessariamente estejam atreladas semanticamente, e muitas vezes, acontecendo seu oposto, sua disparidade. A força negativa de “(o) sol do deserto” está nos corolários desdobrados de aridez, de infertilidade, de vazio, de luz extrema, da folha em branco, do espaço-tempo da não criação que, *per se*, podem ser pensados literalmente, dadas as próprias condições inóspitas do deserto em que a vida dificilmente cresce, ou metapoeticamente, quando na ausência de elementos com que se trabalhar, na parede extensa e uniforme da areia como uma folha em branco jogada, o poeta se vê no ponto em que nada ainda foi criado ou em que nada se consiga criar.

Essa primeira força se vincula à segunda positiva através de um vínculo deliberadamente anulador, um “não”. Quando negamos a negativa, contudo, o seu valor é positivo. Assim, pareiam-se a ação verbal que é tão forte quanto o advérbio de negação nesse período e a positividade de “chocar”, uma vez que remete à reprodução, à replicação e à pulsão de vida e de escrita. Notem que a metapoesia sempre vinculará a vida à poesia, elaborando-a. Mas replicar, reproduzir, preparar para a vida o quê? Nesse ponto, os sintagmas “velhos”, “ovos” e “mistério” se agrupam em um mesmo campo semântico de afirmação. Os ovos se atrelam diretamente ao chocamento, é uma relação literal desdobrável em outras conotativas de mesmo valor, já a velhice e o mistério remetem à atemporalidade e à *aespacialidade* de todas as coisas, sobremaneira, a poesia, todos esses termos resgatam e atualizam a possibilidade



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA

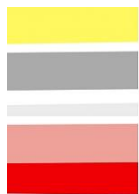


de vida que começou de um saber comum anterior ao científico (mistério) e ajuntou todos os galhos espaçotemporais (velho) até que uma nova criação se desse; essa vida pulsada é também o preenchimento da folha em branco, é o processo da poesia sendo efetivamente articulado. A intervenção do “não”, assim como acontecerá com termos comparativos, consecutivos, afirmativos; entretanto, é a mais importante desses versos, ou seja, dizendo de outra maneira, a inclemência do clima desértico, a impossibilidade de que qualquer planta cresça ou que qualquer pessoa ali habite, salvo com muita dificuldade, do mesmo jeito que os aspectos improdutivos que entornam a criação literária (seja a falta de inspiração, seja o trabalho insuficiente com as palavras) impossibilitam que qualquer texto seja escrito.

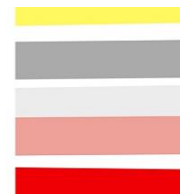
“Psicologia da Composição” define a perspectiva rizomática da intervenção da consciência na inconsciência, descrevendo-o diretamente, assim como explica o cultivo do deserto com “o pomar às avessas”, narrando rizomaticamente como se dão essas relações às avessas. Percebemos que quando algum recurso que foge à dicção reduzida e à lucidez do poema é colocado à tona no corpo do texto, ele se serve à pragmatização da teoria, algo da metalinguagem exagerada com a qual venho trabalhando. Percebam como é impossível nos desvincularmos imagetivamente desses versos? Como que superficial e instintivamente agrupamos o descuido, o sonho que escapole, os fiapos e os galhos cheios de pontas abertas e a curtição da preguiça a luz de uma mesma força semântica, a força do descontrole? Ser rizomático e elaborar a dinâmica rizomática, e é disso que estou tratando aqui, leitores.

Sobre *Psicologia da composição*, João Cabral, em entrevista concedida a Vinícius de Moraes em 1953, disse: “Poderia fazer de cada poema meu, sobretudo, em *Psicologia da composição*, uma tradução em prosa. Cada um deles tem um significado nítido, embora haja quem não o tenha percebido por baixo daquelas cifras. (ATHAYDE, 1998, p.103)”. O que não apenas corrobora a perspectiva épica desses poemas, mas faz com que, vez ou outra, seja possível que sua *história seja contada*. Haroldo de Campos em *Metalinguagem* (1970) e Fábio Freixeiro em *Da razão à emoção II* (1971) definem:

Na “Fábula”, o poeta (Anfion) cria uma cidade (Tebas ou o próprio poema) suscitando-a do nada (o deserto), depois de domar o acaso (“raro animal”), com o poder de sua flauta. Então, lamenta a obra feita, cotejando-a com o projeto da obra (“a nuvem civil sonhada”), e, encontrando na flauta (no instrumento) o móvel da discrepância entre o projeto original e sua realização, rejeita-a, jogando-a ao mar, e procurando o deserto perdido, talvez para o recomeço de tudo. Em “Antiode”, o poeta denuncia a poesia “dita profunda”,



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



e neste passo põe o dedo na crise da própria linguagem poética. Dessacralizando a poesia, João Cabral de Melo Neto desaliena a linguagem respectiva de seus paramentos nobres, mostrando que poesia não é “flor”, mas “fezes” (“Poesia, te escrevia: / flor conhecendo que és fezes.”). Depois deste conhecimento, que o leva à materialidade mesma do poema, como texto, o poeta emerge para redenominar a flor como flor dentro do poema, não uma flor metaforizada, mas *flor* que é a palavra *flor*. A realidade do poema é agora a realidade do seu texto. “Flor” e “fezes” se equivalem, sem privilégios especiais, na dialética da composição. A nobreza da poesia é uma balela solipsista, tão precária como a mosca azul de Machado de Assis sob o dedo do poleá.² Em “PC”, o poema-título, o problema tratado em “Anfion” como apoio numa transposição mítica é enfrentado de maneira direta, de modo a se poder dizer que aquela é como a chave deste (CAMPOS, 1970, p.70-71).

Na “Antiode”, ou seja, a terceira parte da *PC* e que traz como subtítulo “contra a poesia dita profunda”, essa rejeição ao ideário dos formalistas de 45, dos quais Ledo Ivo foi um dos poucos que sobreviveram porque se afirmou como poeta para além de sua geração, é sobretudo violenta e ostensiva, pois o que aqui se percebe é um processo de cotejo em que a poesia, comparada de início a uma flor, se degrada a condição de fezes, isto é, a algo que jamais poderia constar de um inventário de palavras eleitas.

À primeira vista, “Antiode” é um anátema contra a languidez do lirismo fácil e sentimental da tradição romântica, contra tudo o que há, naquela concepção poética, de devaneio irracional, de complacência sentimental e mórbida, de delírio pretensamente inspirado por uma genialidade misteriosa e irresistível. Mas um exame mais atento da psicologia do poeta, à luz de suas obras completas, me parece dar legitimidade a outra interpretação, a meu ver mais verdadeira, da motivação psíquica desse estranho poema: a de que ele traduz a intenção de Cabral de Melo de rejeitar a Poesia na medida em que esta é sobretudo força indomável do inconsciente; por isto, o poeta, num raro assomo de violência verbal, a qualifica de “fezes”, isto é, aquilo que pela sua impureza e irreduzibilidade ao cristalino da consciência, deve ser eliminado e expurgado (ESCOREL, 1973, p.43).

² Referência ao poema “A mosca azul” do livro *Ocidentais* (2008), de Machado de Assis. A comparação entre a dessacralização da poesia em “Antiode” e a mosca do poema se deveu, pois, assim como o poema foi destituído de seu aspecto ornamental e “flor” se equiparou a “fezes”; o rei, outrora poleá, deslumbrado com a mosca azul não satisfeito em vê-la em voo, tomou-a na mão e a matou, destruindo o elemento que lhe trazia a beleza do brilho, a vida. Outra comparação ainda é possível, assim como a flor e a desmontagem de sua significação mais recorrente de beleza e delicadeza é objeto central de “Antiode”, na vida, quando seu caule é arrancado, só lhe restam as outras significações negativas: efemeridade, feiura, morte, decomposição.



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA

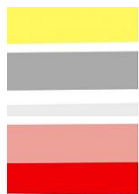


Sobre “Antiode”, Secchin explica que o poema antecipa o projeto da próxima *persona* cabralina em contraindicação à dita poesia profunda. O procedimento da desmontagem gradual que constrói seu terceiro poema foca-se no próprio operador da linguagem e não mais no discurso. A profundidade a que se contrapõe, explica o crítico: “É contra *certo tipo* de profundidade que o eu lírico se insurge: a profundidade limitada pelo “bom gosto”, pelo “pudor do verso”, pela prevalência do ornamental, enchendo os versos de chocantes fezes (SECCHIN, 1985, p. 67)”. Nesse caso, o combate ao “profundo” se dará com os próprios recursos do profundo, pois, sua própria retórica será posta ao avesso, a flor terá um outro lado. A impureza que é atribuída à flor em “Antiode” é continuada na realidade impura do rio Capibaribe em *O CSP*, em que tornará de figura de linguagem a espaço de referencialidade primeira do poema. E como se essa flor-poema-fezes tivesse sido estuprada, virada ao avesso violentamente pelo desejo de reflexão sobre a poesia na poesia no Grande Poema, a meu ver, uma das imagens mais viscerais aqui arrancadas.

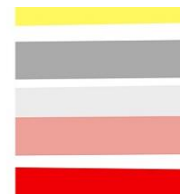
“Antiode” é mesmo uma antecipação. Não a mesma antecipação do poema “Ode Mineral” em *O engenheiro*, mas como um manifesto sobre a instrumentalização central do Grande Poema. É um manifesto às avessas, diferente dos manifestos dos modernistas. Contra a poesia dita profunda, a “Antiode” é escrita, ser contra o *anti* é negar a negação, logo, a ideia de ode é para a poesia profunda, já que “dita” a desautoriza a sê-lo, literalmente. Nesse texto, a *persona* superdimensiona o vocábulo “flor” em favor de não somente teorizar sobre a aversão à poesia dita profunda, mas de praticar seus mecanismos, é um pretexto. A recriação de uma imagem através da linguagem seca e comedida, bem como o extermínio de todo o excesso poético em favor de que se desconstrua uma semântica habitual para que ela seja construída, é o método do *ethos* cabralino em “Antiode”.

Para Benedito Nunes, “Antiode” leva os mecanismos de esvaziamento ao cerne da ideia da poesia, é expressão de linguagem exclusiva do que os poetas outrora expressariam em sentimentos, “a condição mesma da passagem do psíquico ao poético, da poesia estado emocional à poesia como estado da linguagem. (NUNES, 1971, p.57)”. A realização do despetalamento da “flor” fará com que essa flor inicial se desdobre em outras e por outros vieses.

A integridade da metapoesia aplicada, portanto, só pode ser vislumbrada sempre partindo da literatura como objeto literário central, de modo que tudo o que atravessasse ou



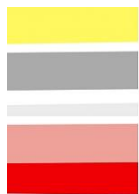
AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



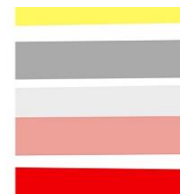
circundasse *Psicologia da composição*, também o servisse, e nunca diferente disso, além do mais, essas reflexões partem essencialmente da análise estrutural, morfológica, sintática, semântica e conceitual desses textos, só é possível em suas manifestações.

Referências

- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In. *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n.1, março, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. Balanço de João Cabral. In. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARBOSA, João Alexandre. *Literatura nunca é apenas literatura*. Depoimento apresentado no Seminário Linguagem e Linguagens: a fala, a escrita, a imagem, 1994.
- BARTHES, Roland. *Elementos da semiologia*. 16. ed. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 2006 [1964].
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1955].
- CAMPOS, Haroldo de. O Geômetra engajado. In. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: FFLCH-USP, 1993.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & o diário de tudo*. Rio de Janeiro: Rocco: 2006.
- CHALLUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.
- Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto. In. *SIBILA: Revista de poesia e cultura*. Entrevista, ano 9, n. 13. 2009.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.



AFLUENTE:
REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, vol. 4, 1997 [1980].

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. *Aspecto do mito*. Lisboa: Edições 70, 2000 [1963].

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FRANCHETTI, Paulo. *Pós - tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral*. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/postudo-a-poesia-brasileira-depois-de-joao-cabral-remix/5260>.

Acessado em: 12 de abril de 2016.

FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1971.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HERRERA, Ana Torreão. Cão sem plumas: interseção do ético e do estético na construção poética de João Cabral de Melo Neto. *Quinto Império – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, v.5, 1995, p.149-164.

HOUAISS, Antônio. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro Culturais, 1966.

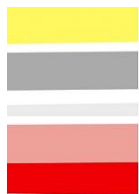
JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 8. ed. Trad. J. Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

JAKOBSON, Roman. O que fazem os poetas com as palavras. In. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio. n.12, mar. 1973, p.5-9.

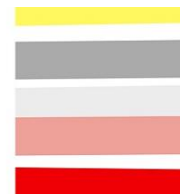
LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

MANO, Carla da Silveira. *A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira*. 273 f. Tese (Doutorado em Letras), PUC – RS, Faculdade de Letras, Rio Grande do Sul, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Da função da poesia moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,



AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



1954.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e Composição*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1954.

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

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MUKAROWSKY, Jan. *A denominação poética e a função estética da língua*. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

NUNES, Benedito. *Poetas modernos do Brasil: João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

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

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In: *Poemas e Ensaios*. 3. ed. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

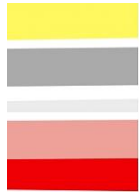
POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

SILVA JÚNIOR, José Francisco da Gama. *O processo da criação e da composição poética*. 248 f. Tese (Doutorado em Letras), PUC - Rio, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2005.

SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema – construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e*



AFLUENTE:
REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



crítica dos principais manifestos vanguardistas. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

TELLES, Gilberto Mendonça. A poesia crítica In. *A retórica do silêncio*. São Paulo: José Olympio, 1989.

VALÉRY, Paul. *Amphion*: Melodrama. Paris: Roaurt, 1929-1932.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral In. BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

Recebido em: 01 de março de 2018.

Aprovado em: 14 de abril de 2018.