

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

Hadassa Franca Maciel

AS ISOTOPIAS METAPOÉTICAS EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

SÃO PAULO

2021

Hadassa Franca Maciel
hadassafranca@gmail.com

As Isotopias Metapoéticas em João Cabral de Melo Neto

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de **Mestre** em Linguística.

Área de Concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Linha de Pesquisa: Análise dos discursos e dos textos verbais e não verbais.

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M152i Maciel, Hadassa Franca
As Isotopias Metapoéticas em João Cabral de Melo
Neto / Hadassa Franca Maciel; orientador Ivã Carlos
Lopes - São Paulo, 2021.
90 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Linguística. Área de
concentração: Semiótica e Linguística Geral.

1. Isotopia. 2. Metapoesia. 3. João Cabral de Nelo
Neto. I. Lopes, Ivã Carlos, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Hadassa Franca Maciel

Data da defesa: 02/07/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ivã Carlos Lopes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da Comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 17/09/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: MACIEL, Hadassa Franca

Título: As Isotopias Metapoéticas em João Cabral de Melo Neto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística

Área de Concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

Aprovado em 02/ 07/ 2021

Banca Examinadora

Presidente: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Norma Discini - Titular

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: APROVADO

Prof. Dr. Geraldo Martins – Titular (Externo)

Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Julgamento: APROVADO

Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros – Titular (Externo)

Instituição: Universidade Federal de São Carlos

Julgamento: APROVADO

AGRADECIMENTO

Ao Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes, por toda orientação e palavras de boa coragem, que tornaram possível não só a elaboração desse trabalho, mas todo o aprendizado que dele adveio.

Ao Prof. Dr. Waldir Beividas, pela orientação no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) e pela gentileza em todos os momentos.

A Profa. Dra. Norma Discini, pelo apoio e palavras de carinho desde o começo da jornada do mestrado e pela presença abrihantadora na banca avaliadora.

Ao Prof. Dr. Luiz Tatit e Profa. Dra. Eliane Soares de Lima, pelas aulas inspiradoras que me introduziram à beleza da tensividade e das paixões da semiótica.

As professoras que gentilmente compuseram a banca de qualificação, e cujas orientações transformaram os rumos desta pesquisa: Profa. Dra. Dayane Celestino de Almeida e Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros.

Ao Prof. Dr. Geraldo Martins, por ter, gentilmente, aceitado a incumbência de compor a banca avaliadora deste trabalho, pela leitura atenta e pelas considerações valiosas.

Aos colegas da pós-graduação Fernando Moreira, Gustavo Táriba, Letícia Moraes, Leonardo Reitano, Lucas Shimoda Natália Guirado e Milton Guiger, por terem feito parte desta jornada.

Aos colegas do LabOrES e GES-USP, pelos encontros, discussões e conhecimentos mobilizados.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

RESUMO

MACIEL, Hadassa Franca. **As Isotopias Metapoéticas em João Cabral de Melo Neto**. 2021. 90 fl. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

Ao longo da antologia poética de João Cabral de Melo Neto, a presença de metapoemas é recorrente e exprime uma ênfase na reflexão acerca dos elementos do universo lírico (o poeta, a poesia e o fazer poético) e um trato cuidadoso dos conteúdos poéticos, explicados pelo próprio poeta cabralino, e dos quais se pode recolher certas isotopias que, nos metapoemas, conduzem o leitor a um entendimento de quais características poéticas são disfóricas e devem ser transformadas ou descartadas e quais são eufóricas, e por isso buscadas e cultivadas, quais os modos de operar com esse fazer poético visado, as competências envolvidas no processo e algumas qualidades inerentes ao poeta, à poesia pretendida e ao fazer poético regrado. Essas isotopias, decompostas em traços sêmicos, dão a direcionalidade dos conteúdos tensivos dos metapoemas cabralinos e seus modos de circulação enquanto valores, demonstrando a pressuposição de uma série de competências poéticas aplicadas e procuradas, e que, aqui, são exemplificadas por intermédio da análise semiótica de sete poemas cabralinos: *Antiode*, *O Ferrageiro de Carmona*, *O Funcionário*, *Catar Feijão*, *Catecismo de Berceo*, *Retrato de Escritor* e *Díptico*.

Palavras-chave: Isotopia. Metapoesia. João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT

MACIEL, Hadassa Franca. **The Isotopic Metapoetry in João Cabral de Melo Neto**. 2021. 90 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

Throughout the poetic anthology of João Cabral de Melo Neto, metapoetry is recurrent and express an emphasis and reflection on the elements of the lyrical universe (the poet, the poem and poetry) and a careful treatment of the poetic contents, explained by the poet, and whose base give material to collect certain isotopies that, in metapoetry, lead the reader to an understanding of which poetic characteristics are dysphoric and must be transformed or discarded and which are euphoric, and therefore sought and cultivated, which are the ways of operating this targeted poetic making, the competencies involved in the process and some qualities inherent to the poet, in order to achieve the intended poetry and to fulfill certain poetic rules. These isotopies, translated by semic traces, give the directionality of the tense contents of the metapoetry of João Cabral de Melo Neto and their modes of circulation as values, demonstrating the presupposition of a series of poetic competences applied and pursued, are exemplified by the semiotic analysis of seven poems: *Antiode*, *O Ferrageiro de Carmona*, *O Funcionário*, *Catar Feijão*, *Catecismo de Berceo*, *Retrato de Escritor* and *Díptico*.

Keywords: Isotopy. Metapoetry. João Cabral de Nelo Neto.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. POESIA E LINGUAGEM POÉTICA	13
1.1 LÍRICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO	17
1.2 METAPOESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO	21
2. ANTIODE	25
3. O FERRAGEIRO DE CARMONA	39
4. O FUNCIONÁRIO	45
5. CATAR FEIJÃO	54
6. CATECISMO DE BERCEO	59
7. RETRATO DE ESCRITOR	67
8. DÍPTICO	74
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

INTRODUÇÃO

O aclamado poeta pernambucano, João Cabral de Melo Neto, um “divisor de águas”, “ponto fundamental de referência” da poesia brasileira, para Marly de Oliveira, no prefácio de *Serial e Antes* (1997, p. 10), ou “figura exemplar”, “autor de uma obra admirável”, nas palavras de Secchin (1999, p. 305), um dos maiores críticos de sua obra, de fato fez jus às aclamações que recebeu no seio acadêmico e literário (agraciado com uma cadeira na Academia Pernambucana de Letras e outra na Academia Brasileira de Letras, além de diversas honrarias literárias, entre elas o Prêmio Jabuti, o Prêmio Camões e o Prêmio Neustadt) e mesmo no gosto popular, sendo um dos poetas brasileiros mais lembrados e referenciados Brasil (e mundo) afora. A singularidade de sua escrita, ligada a uma figuratividade do cotidiano é um dos elementos que garantem essa permanência literária do poeta mesmo após a sua morte (em 1999), mas o impacto e a influência que ele exerceu na poesia Modernista brasileira –a partir da geração de 45- foi o que levou diversos críticos a se lançarem a uma busca que pudesse mensurar ou, ao menos, captar sua laborosa lírica qualitativa, que, entre outros aspectos, sempre mostrou uma inclinação à metapoesia que expõe princípios de estética poética, substituindo o sentimentalismo¹ pelo crescimento do afeto, complexificado pela tensividade, que apresenta como correlatos as subdimensões do sentir e da inteligibilidade das coisas do mundo. A partir

¹ A recusa ao sentimentalismo é um movimento de intensidade, porém jamais zerado, pois o recrudescimento traz a força fórica do restabelecimento.

daí, a metapoesia de JCMN é contemplada num ritmo que inclui a força fórica ascendente do afeto, não separado, porém, da inteligibilidade das coisas do mundo.

Nesta feita, autores como João Alexandre Barbosa, Antonio Carlos Secchin, Haroldo de Campos e Benedito Nunes, por exemplo, buscaram explicar o papel (e a extensão) que um certo fazer linguístico ocupa na lírica cabralina: a metapoesia. Para Barbosa, a metalinguagem de João Cabral “é de uma espécie mais rara: os limites de uma poética que, optando pelo difícil, instaura o antilirismo como horizonte de uma sintaxe completa da realidade (1996, p.87); povoada pelo que o crítico nomeou como um caráter “expressionista” do poeta, inscreve figuras e explora qualidades sensitivas nos poemas, num estímulo desencadeador de abstração, na substituição “do pictórico pelo linguístico a partir da metáfora” (BARBOSA, 1966, p. 98), constrói as relações entre a metalinguagem e o fazer poético, “incluindo a experiência num sistema referencial de auto-reflexivo incessante” (*Idem*, p. 95). Essa característica de poemas que “apresentam um povoamento léxico” derivado da “égide da construção”, que é o tratamento dessas imagens (NUNES *apud* Secchin, 1999, p.37), é o que configura o processo contínuo de “adequação objeto/linguagem” (SECCHIN, 1999, p. 49), exhaustivamente descrito pelo próprio poeta enquanto a forma. Em suma, na metapoesia de João Cabral, um traço fundamental se mostra na “na estrita dependência entre expressão lírica da subjetividade e sua localização num quadro de representação objetiva” (BARBOSA, 1996, p. 63), relacionado com o que este mesmo autor pontua acerca de livros de João Cabral (como *O Engenheiro*, de 1945, e *Psicologia da Composição*, de 1947): uma marca de “intensa reflexão sobre a própria condição da poesia e do poeta” (*Idem*, p. 64), que transforma aquela mesma expressão lírica da subjetividade (agora do poema, psicologizado como sujeito da manipulação, conforme a análise de *Catecismo de Berceo*, adiante) em representação objetiva do fazer poético por meio da metapoesia, numa entrega inevitável do poeta à consciência poética e ao controle dela objetificada nos conteúdos cotidianos do mundo natural.

Dessa operação de materialização dos conteúdos líricos, observamos que na obra de João Cabral há uma referência interna que aprofunda e reforça os sentidos metapoéticos que ele constrói. A referência das “mesmas vinte palavras recolhidas” aqui é pertinente, quando, ao revestir os poemas com as figuras que o poeta explora (obsessiva e incansavelmente, na ponderação de Secchin), nos deixa à mercê de Pernambuco, Sevilha, do canavial, do mar, dos atores que mobilizam os conteúdos desse universo, da folha em branco, da tinta, da lâmina, do mineral: “É o mesmo aprender com a forma dos objetos que dá à operação metalinguística em João Cabral a sua singularidade, retirando-a da vala comum do tópico da poesia sobre poesia” (BARBOSA, 1996, p.97), afinal, o autor pontua que operações de desmonte e condensação realizadas pelo poeta cabralino, de imagens do cotidiano, é que direcionam a busca pela sua essencialidade (*Idem*, p. 79), e que são realizadas pelo “domínio da linguagem”, “aglutinação de obsessão” e “realizações técnicas”. As imagens metafóricas que rondam a poesia de João Cabral oferecem “resistência mais concreta à abstração das emoções e sensações” (*Ibidem*, p. 65) e garantem o antilirismo, a “despoetização” que passa lições de composição.

Para reunir os elementos figurativos que dimensionam o discurso metapoético, empreendemos uma série de análises de poemas que compõem esse universo anti-lírico da poesia cabralina, com o objetivo final de recolher isotopias capazes de assegurar uma coesão do que é o fazer poético na antologia de João Cabral. O recorte analítico, cerceado pelo tempo limitado de duração dessa pesquisa e pautado pela focalização do plano de conteúdo dos poemas, resultou em um *corpus* de sete metapoemas, de diversas fases da escrita do poeta, em busca da consolidação das isotopias e dos traços sêmicos que circundam a episteme lírica que João Cabral soube emprestar à singularidade de sua poesia.

Mas, afinal, como trazer à tona essas isotopias metapoéticas como mantenedoras de um fazer poético específico? Algumas conclusões de críticos da obra cabralina, como as de Barbosa sobre o “controle da ‘máquina’ do poema” e “vitória da composição sobre a inspiração”

mostram que é possível encontrar o que Bertrand chamou de “definição ampla (redundância de efeito de sentido)” (2003, p. 190), abordagem centrípeta, “do conjunto para o elemento”, complementar e sucessora de uma série de análises aqui desenvolvidas, e que, numa direção centrífuga, vão do elemento poético ao conjunto que o integra, acumulando as reiteraões de sentido transmissoras dessa composição regida pelo controle do poema pelo poeta. Avaliações de conjunto como essas requerem averiguação no texto mesmo dos poemas, como procuramos aqui realizar a partir de um subconjunto destes. Assim, o universo figurativo das obras analisadas, quando tematizado, nos oferece isotopias abstratas, de modo, aspecto ou constituição, “que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso” (*Idem*, p. 420-421). Neste trabalho, então, o efeito de sentido buscado é o do universo da composição lírica, e a cadeia do discurso é o conjunto de metapoemas ao qual nos lançamos.

1. POESIA E LINGUAGEM POÉTICA

“Poesia é a maneira de tratar a linguagem.”
(João Cabral de Melo Neto)

Afinal, o que é poesia? Essa manifestação empírica do espírito humano desvela em cada uma de suas inúmeras facetas um tom, um ritmo, um estilo. Há, no trato da linguagem, um certo afã que pressagia, a quem lê, em poucas linhas, estar diante de um artefato poético que ecoa e reitera seu próprio sentido pelos veios de um edifício fechado sobre si. O estudo greimasiano acerca das rupturas entre as conjunções que promovem a unicidade da experiência estética leva a crer que a relação construída entre o sujeito e a poesia se dá a partir da descontinuidade provocada no campo perceptivo do enunciatário. Mas, afinal, não basta apenas a instituição de novas isotopias ou de níveis mais profundos de sensorialidade para levar o sujeito ao encontro de uma relação inequívoca e inteiramente nova com um objeto (GREIMAS, 2002, p.73), é necessária, também, a evidência de que um certo trato com linguagem venha à tona; trato este que represente, dentro do poema em si, a construção de sentidos próprios que se referencializem no acontecimento poético, criando sintagmas que induzam a determinados paradigmas e vice-versa, assim como a linguagem, em sua totalidade, tal como definiu Levin: “[...] o poema gera seu próprio código, do qual é a única mensagem. ” (LEVIN, 1975, p. 67), levando-nos a observar que, diante de tal afirmação, é necessário que certas condições sejam verificadas para

que se institua o poema, e, dentre as que apresentaremos, a primeira que se verifica é a descontinuidade que, em Greimas, prenuncia a presença do poético.

Essa descontinuidade, que é a tradução da ruptura, da surpresa, do inesperado, é, antes de mais nada, na poesia, a transformação das leis da linguagem, um movimento linguístico próximo – quando não idêntico – à anomia, de um desordenamento induzido para mostrar uma determinada condição. A metalinguagem de Pound delineou esse acontecimento no fazer poético: “Uma rima deve trazer consigo um leve elemento de surpresa, se é que se destina a provocar certo prazer.” (POUND, 1976, p.14), mas não somente isto; o poeta americano também elucubra que a poesia tem sua força “na sua verdade, em seu poder de interpretação” (*Idem*, p.20), e que para entender como um discurso que pretende atingir seus objetivos artísticos, por meio da linguagem, se constrói, é preciso ter por alvo de reflexão e análise não só a “arquitetura” do escrito, mas também a “precisão absoluta das palavras”, a capacidade de denotação da linguagem e a propriedade de colocar, para o leitor, uma “ponte entre a consciência e o universo sensível não-pensante” (*Ibidem*, p.39), algo que, articulando os estados de coisas e os estados de alma, provê uma gramática das transformações, das alteridades, das flutuações entre os estados. Ou seja, para Pound, a poesia se introduz ao leitor pela surpresa de seus elementos, mas a combinação deles, de forma pragmática e quase que ritualística, é o que determina sua permanência como tal.

Assim como Pound, João Cabral assinala as circunstâncias sob as quais a poesia se configura, trazendo um exemplo pertinente às condições da instantaneidade pós-moderna, e exemplificando um trabalho poético que, construído por uma inteligência artificial, não seria capaz de atuar nos eixos semântico e sintático com a mesma maestria que se espera de um ser humano:

“Creio que um computador, com o número incalculável de palavras que pode combinar num instante, possa criar esses “minimutos de poesia”, como dizem, inteligentemente, os concretistas. O que duvido é, em primeiro lugar, que um

computador tenha a capacidade de selecionar (o que é feito pela sensibilidade de um indivíduo e de uma época) os miniminutos capazes de interessar poeticamente ou não, entre as infinitas combinações de palavras que ele é capaz de realizar num tempo curtíssimo, e, em segundo lugar, que seja capaz de organizar essas combinações de palavras, que podem dar uma imagem poética, num conjunto organizado, tendendo para uma macroestrutura de imagens válidas mas submetidas a um conjunto mais amplo, a uma soma de intenções convergentes, que é um poema.”

ATHAYDE, Félix de. *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto*, 1998, p.73

Nesse trecho, podemos perceber que, para João Cabral, não é somente uma conjunção eficiente do eixo da seleção com o eixo da combinação o fator necessário para uma criação poética: urge, do enunciador, um trabalho de arranjo, em ambos os eixos, para selecionar e organizar os conteúdos em uma peculiaridade linguística suscetível de interessar tensivamente ao enunciatário, ou seja: tecer uma correspondência entre os planos de expressão e de conteúdo, fazendo convergir o inteligível e o sensível de maneira intencional, planejada, pragmática². Dessa forma, o resultado seria inconfundível; um trabalho de linguagem cujos efeitos o identificam como algo que transmite sentidos para além de seus limites: “[...] a poesia consiste de linguagem e no entanto produz efeitos que a linguagem comum não alcança produzir.” (LEVIN, 1975, p. 19). Entendemos, então, que, apesar de as máquinas de inteligência artificial já terem criado poesia e prosa, por exemplo, a leitura humana dessas obras identifica rapidamente um padrão artificial que se repete ao longo de todas as criações; afinal, é por meio de padrões encontrados em centenas de milhares de obras que um computador é capaz de fazer combinações lógicas – e não muito além disso -, pois o fator “surpresa” não é algo que possa ser replicado por uma máquina e, então, encerra-se aí a busca pela intervenção da ruptura que institui a agradável surpresa poética de Pound, ou as intenções convergentes de João Cabral nas criações artífices. O trato laboral humano e íntimo é o que cria a poesia, mas, para além de uma epifania criativa, o poeta precisa investir um certo caráter “limitador” daquele espírito apolíneo de Nietzsche para criar poesia; é preciso manobrar sentidos com a linguagem.

² Na poesia de João Cabral, o pragmático compreende a recusa ao lirismo convencional, um anti-lirismo que permeia a obra do poeta.

Segundo Jakobson, para explicar a poesia, perfazemos o caminho da Semiótica, afinal, sendo fruto do trabalho com a linguagem e suas estruturas, só se pode entender o funcionamento da poesia entendendo a linguagem como produtora e mantenedora do sentido em um discurso racionalmente estruturado e a poesia como sendo uma das funções da linguagem poética. Tomando o cuidado de não restringir a função poética à poesia e vice-versa, o linguista traz umas das mais célebres definições do campo dos estudos da linguagem: “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. ” (JAKOBSON, 2003, p.130), nos fazendo pensar no valor que esse “princípio de equivalência” oferece à criação poética, como uma determinação das combinações (sintagma) por meio das seleções (paradigma), para que a “anomalia da poesia” (RICOUER, 2000, p. 341) seja estabelecida não só pelas escolhas feitas, mas também pela conexão ente elas, transformando o “efeito de sentido” em “processo de sentido” (*Idem*, p. 342).

Acerca desse “processo de sentido”, três elementos descritos por Levin bem traduzem o ciclo criador da linguagem poética enquanto singularidade de sentidos expressa propositalmente: a *noção de permanência*, a *significação própria* e a *sintaxe própria*. A primeira trabalha com o eco que o poema produz, ao ressoar sua expressão e seu conteúdo interminavelmente – a poesia, diferentemente de outras manifestações linguísticas, não pode ter seus elementos substituídos e sua estrutura transformada, sob pena de perder todo o sentido que foi construído: não se pode “dizer o que a poesia quis dizer” em outras palavras, pois isso contradiz as duas outras condições explicitadas por Levin: a *significação própria*, que surge das “relações que subsistem entre os elementos linguísticos efetivamente presentes no texto” (LEVIN, 1975, p. 90), e a *sintaxe própria*, que, criada inteiramente para a veiculação dos sentidos expressos em um trabalho poético, significa a partir de si mesma, ou seja, cria sentido a partir de suas manifestações singulares: “[...] ao ler um poema verificamos que os sintagmas geram paradigmas específicos, e que estes paradigmas, por sua vez, geram os sintagmas,

levando-nos assim de volta ao poema. Dito de outra maneira, o poema gera seu próprio código, do qual é a única mensagem” (*Idem*, p.66-67).

Além destas precondições observáveis dentro da estrutura poética, há uma outra singularidade de sentido que um trabalho de linguagem de tal natureza é capaz de promover, quando observamos que faz parte de um conjunto maior, uma seleção de poemas ou mesmo uma antologia poética, singularidade esta que é a recriação, a nível macro, da mesma noção de permanência que citamos anteriormente: a reiteração de um mesmo sentido ao longo de uma obra, que engloba e é determinado – até certo ponto -, pelas isotopias, pois o material que as constrói é o mesmo usado para estabilizar todos os elementos do conjunto ao qual pertencem. Esse sentido global, claro, é determinado por uma escolha de análise, uma vez que é possível encontrar vários sentidos que também explorem uma mesma condição na obra de um poeta; assim, nesta pesquisa, escolhemos da obra de João Cabral de Melo Neto os poemas metapoéticos, para melhor entender o sentido geral do fazer poético na obra do poeta pernambucano, quais elementos perfazem o labor do poeta e de que forma eles participam desse trabalho de linguagem.

1.1 LÍRICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Enquanto inscrita historicamente na escola literária do Modernismo, mais precisamente na sua segunda fase, a chamada “geração de 45”, a poesia de João Cabral de Melo Neto parece obedecer a certos critérios da poesia dita moderna enquanto despreza outros. Sob essa égide, podemos considerar a *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich (1956), como um baluarte da crítica literária moderna, já que, nessa obra, o autor tece importantes considerações acerca da poesia francesa dos séculos XIX e XX, o que torna possível traçar um paralelo com a lírica brasileira de João Cabral, que, também leitor de Mallarmé, a quem dedica o poema

Diante Da Folha Branca, de Agrestes (1985), deixa transparecer em sua própria composição algumas noções observadas em Mallarmé e em Baudelaire, expoentes da poesia moderna, como observado por Friedrich.

A primeira delas é a de “categorias negativas”, “empregadas não para depreciar, mas para definir” (FRIEDRICH, 1978, p. 20); essa tendência moderna alinha os elementos até então poeticamente incompatíveis na esteira da neutralidade, de onde o poeta os seleciona para empregá-los não só por seu caráter disfórico, mas também por sua utilidade instrumental descritiva, capaz de filtrar os sentidos intimistas e sentimentais do texto: “Quando suavidades afins ao sentimento querem inserir-se, palavras desarmoniosas e duras atravessam-nas como um projétil, despedaçando-as” (*Idem*, p. 17). Em JCMN, essa estratégia é recorrente, como se pode ver nos oxímoros de *O Sertanejo Falando* (“palavras rebuçadas/palavras de pedra; entonação lisa/ulceram a boca”); *A Educação Pela Pedra* (“flui/compacta; maleada/resistência fria”); *Nas Covas de Baza* (afagá-la/esfolá-lo); *Catar Feijão* (“grão mais vivo/grão imastigável, de quebrar dente”); *Exceção: Bernanos, Que se Dizia Escritor de Sala de Jantar* (“comer/defecar”); *O Que Se Diz ao Editor a Propósito de Poemas* (“enxertos/amputado”); *Moenda de Usina* (“esbelta, linear, elegante/quebrar-lhe os ossos, mutilada”); *Diante da Folha Branca* (“virgem/estuprá-la”) e *Antiode* (“flor/fezes, estrume, defunto, vômito, infecção”); alguns exemplos que parecem se multiplicar ao longo de sua antologia, ao percorrê-la, fazendo das “categorias negativas” uma frequentadora de sua lírica, e mais, definindo-a.

Para Friedrich, assim como as noções seguintes, a estrutura da lírica moderna se concentra na “Interioridade neutra em vez de sentimento [...] mistura daquilo que é heterogêneo [...], um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual” (*Ibidem*, p.29), conceitos que nos levam a outros encontrados em João Cabral: “despersonalização”, “concentração e consciência da forma” e “decomposição” e deformação”. O primeiro deles, a “despersonalização”, é descrito como “uma elaboração guiada pelo intelecto”, que resulta na

“exatidão e a validade do poeitar” (FRIEDRICH, 1978, p. 37); a essa definição ligam-se as figuras concretas de que o poeta lança mão para construir sua poesia, numa estratégia antilírica sobre a qual Muller Jr. afirma: “Na poesia antilírica de João Cabral tendem a desaparecer todas as marcas emocionais e pessoais do sujeito, e o processo de criação é encarado como um processo que vai da palavra à coisa” (1996, p. 18), já que, ao falar das coisas, o poeta fala cada vez menos de si, despindo-se de interoceptividade em direção à exteroceptividade³.

O segundo conceito, de “concentração e consciência da forma” é evidente a partir do livro *O Engenheiro* (1945). As formas plásticas precisas e descritíveis passam a fazer parte da poética cabralina (como em *Paisagem Zero*, *O Engenheiro*, *A Mesa* e *A Árvore*), adensando-se ao longo de sua antologia, nos chamando atenção principalmente para o plano de conteúdo, que bem exprime a fala de Friedrich (“O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua”. FRIEDRICH, 1978, p.39) em poemas que descrevem esse mesmo processo por meio das mais variadas figuras de *A Lição de Poesia*: “A noite inteira o poeta/em sua mesa, tentando salvar da morte os monstros/germinados em seu tinteiro [...] A luta branca sobre o papel [...] E as vinte palavras recolhidas”, *Uma Faca Só Lâmina* (“Pois somente essa faca/dará a tal operário/olhos mais frescos para/o seu vocabulário”), no reбуçar doloroso da fala do sertanejo, nas lições de “adensar-se compacta” de *A Educação Pela Pedra*, nas cirurgias que amputam e enxertam em *O Que Se Diz ao Editor a Propósito de Poemas*, e em *Psicologia da Composição*, sempre com vias à forma, mas “Não a forma encontrada[...]/não a forma obtida[...]/mas a forma atingida”, que é como o poeta poda o vegetal da língua (*Antiode*), doma sua animalidade (“O poema, com seus cavalos,/que explodir” [*Psicologia da Composição*]) e molda sua mineralidade, assim

³ Interoceptividade e exteroceptividade: Articulação classemática, de proveniência psicológica, definida por Greimas e Courtés em *Dicionário de Semiótica* como uma certa “psicologia da percepção” que o sujeito tem de seu próprio corpo, indo de estados mais subjetivos a cada vez menos subjetivos (interoceptividade/proprioceptividade/exteroceptividade), mais tarde elencadas ao conceito de timia, de ordem psicofisiológica (GREIMAS; COURTÉS, 2016. p. 199; 269; 393; 505).

como *O Ferrageiro de Carmona* (“[...] então, corpo a corpo com ele,/domo-o, dobro-o, até onde quero”).

Enfim, a “decomposição e deformação” incide sobre os conteúdos figurativos para desfazê-los em partes (FRIEDRICH, 1978. p. 55), por meio daquelas mesmas categorias negativas, que “oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente” (*Idem*, p.43): o podre, o sujo, a morte do orgânico, o doloroso e o monstruoso, figuras muito presentes em JCMN e com as quais o poeta tem que lidar enquanto compõe sua lírica, conforme vemos em *O Poema* (“Que monstros existem [...] Que outros deslizam/Largando o carvão de seus ossos? [...] Como o ser vivo que é um verso [...] Pode brotar de germes mortos”), *Antiode* (“Poesia, te escrevia:/flor! Conhecendo/que és fezes [...] Delicado, evitava/o estrume do poema [...]E a boca que orna/o defunto com outro/defunto, com flores,/–cristais de vômito[...]Ao ar de águas/mortas, injetando/na carne do dia/a infecção da noite[...] Fome de vida? Fome/de morte, frequentação/da morte, como de/algum cinema [...] e a morna/espera de que se/apodreça em poema,/prévia exalação/da alma defunta”), *Catar Feijão* (“[...] grão qualquer, pedra ou indigesto, um grão/imastigável, de quebrar dente”) e *A Lição de Poesia* (“Monstros, bichos, fantasmas/de palavras, circulando,/urinando sobre o papel,/sujando-o com seu carvão”). Essas categorias de “decomposição e deformação” também são expressas no *modus operandi* do poeta, ou seja, é por meio delas que ele erige a poeticidade, ora decompondo o objeto de sua observação, como em *O Poema* (“Como o ser vivo que é um verso,/um organismo/com sague e sopro/Pode brotar/De germes mortos?”) ou em *Antiode* (“Delicado, evitava/o estrume do poema/ seu caule, seu ovário,/suas intestinações”), seja deformando-o, com *O Que se Diz ao Editor a Propósito de Poemas* (“[...] está sujeito a corte, enxertos:/terminará amputado do fígado/terminará ganhando outro pâncreas”).

O resultado dessa manipulação é o domínio do poema pelo conhecimento de suas partes e suas origens que, para o poeta cabralino, é condição essencial para que o seu trabalho se dê,

como encontramos em *O Alpendre no Canavial* (“como se sob um microscópio [...] a apreender as coisas por dentro”). Essa decomposição é recorrente ao longo da antologia de João Cabral, seja pela dissecação do orgânico, seja pela diluição de sua própria imagem (conforme a análise de *Retrato de Escritor*, mais adiante) em diversos líquidos diferentes, a fim de descobrir o seu dissolvente, ou seja, aquilo que o dilata, tornando-o maleável ao ponto de se inscrever no papel.

Essas considerações nos levam a crer que há, se não um fundamento, ao menos uma essência ou congruência intrínseca à poesia cabralina, como se o poeta se armasse de um ferramentário e de uma preparação, um saber-fazer imprescindível à escrita, que se mostra presente em sua obra, evidenciando aqui e ali quais são esses modos de operação. Assim, decidimos por investigar os metapoemas de sua obra, ou seja, os poemas que tratam da poesia, do poeta ou do fazer poético, de modo explícito ou implícito, e que denotam uma reflexão acerca de algum desses três temas; afinal, se nos interessa descobrir o **como** e o **quê** contribuem para a singularidade do poeta do Capibaribe, é necessário delimitar a abrangência da investigação, já que, como afirmou Baudelaire (*apud* FRIEDRICH, 1978, p.45): “Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é sua obsessão”. Claro, não nos interessa aqui perscrutar a “alma” do próprio João Cabral, mas, se a palavra delata a obsessão do poeta, a metapoesia, em seu caráter epistemológico, é capaz de denunciar a obsessão da poesia, que é o que nos interessa.

1.2 METAPOESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

É comum, em diversas situações, o afastamento de um objeto para entender o quadro geral no qual ele se encontra; distanciar-se para entender e avaliar com maior imparcialidade e precisão a fim de fazer um julgamento é uma abordagem essencial para entender a dinâmica do englobante e do englobado, as concatenações dos elementos visíveis e a apreensão do que, até

então, não integrava o quadro geral daquilo que se está analisando. Essa transição da focalização do micro para o macro permite que o observante elabore um conjunto explicativo de termos para se referir ao objeto de estudo, e esse posicionamento ulterior indica o estabelecimento de um "meta-", prefixo de origem grega que traduz uma "noção de posição posterior", "transcendência" e "reflexão sobre si" (Dicionário Houaiss) ou seja: as noções de distanciamento e reflexão do objeto a partir de seus próprios elementos são expressas aí, na própria origem dos "metas-".

Essa metaexposição, assim como todas as outras "metas", se configura por meio de um afastamento do objeto com vias de reflexão. Esse movimento, que vai além de um simples posicionamento, elabora uma estratégia discursiva baseada em planos de referenciação sobrepostos ao discurso, apoiando cada unidade (ou plano) na que a motiva. Esse modo de organização, descrito por Denis Bertrand (2003, p.162), conflui com o de Greimas e Courtés acerca da definição de metalinguagem, a saber, é a linguagem que descreve uma linguagem, se organizando em níveis que se superpõem (2016, p. 308). Ambos concordam no que diz respeito ao modo como essa linguagem se organiza e a que se presta, quanto à construção de saberes em torno de um objeto: uma metalinguagem é um plano abstrato imediatamente posterior ao plano referido, que serve de base tanto para a obtenção de sentido quanto para estruturação da linguagem, objetivando uma taxionomia do modo de funcionamento de seu alvo. Em outras palavras, procuramos definir esse nível de abstração como um reflexo catalisador de um conteúdo do qual deriva e ao qual se refere, erigindo uma epistemologia sobre o plano do material selecionado, descrevendo-o e o analisando.

A qualidade de referenciar a si própria que a metapoesia detém mostra que, quando o poeta lança mão desse *modus operandi* e cria um *modus essendi* a partir dessa mesma substância, ele está instaurando dois movimentos distintos, mas complementares: o primeiro é desdobrar uma crítica ao elemento poético em si e ao seu processo de construção, ao deixar

evidentes os elementos que até então já se apresentavam sob a forma realizada, rompendo o “misticismo” que permeava aquilo que compõe esse universo (o poema, o fazer poético e o poeta). Ao expor a natureza de sua experiência criadora, o poeta denuncia as impressões e os elementos que envolvem o processo de constituição da poesia ao mesmo tempo em que institui uma observação crítica sobre o objeto-poesia; em segundo lugar, o poeta também usa do argumento metapoético para estabelecer um fazer-saber: ele faz do enunciatário uma testemunha do processo de gênese do poema e transformação deste em poesia. A metapoesia surge, então, segundo Lima (1982a, p. 95), de um processo de interiorização do exterior e exteriorização do interior, e no meio desse movimento se encontra o poeta, que é quem permite que essa troca aconteça. Como sujeito que vive num universo composto de uma interioridade (microcosmo) e uma exterioridade (macrocosmo), o poeta é quem garante o bom funcionamento dessa estrutura tricotômica, recriando os elementos do micro e do macro em um trabalho de expressão por intermédio da linguagem poética. Assim, ao compartilhar a experiência ao mesmo tempo necessária e dolorosa, o poeta purga de si toda a carga emocional, linguística e poética que balouçava seu psiquismo e a expõe para outrem, que pode ser capaz de compartilhar das mesmas inquietações que permeiam a gênese dessa criação artística, e que “só o poeta consegue trazer para as dimensões espaciais do poema.” (LIMA, 1982b p.166). Essas definições vão ao encontro das noções de Gilberto Mendonça Teles, em *A Retórica do Silêncio I*, segundo as quais a “[...] a *metalinguagem* constitui um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética -, por sua vez ligado ao sistema da língua. [...] distinguindo-se, porém perante o texto: a linguagem o cria; a metalinguagem o examina e recria”, pondo em destaque a noção de interioridade da metalinguagem poética, que é “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*” (TELES, 1989, p.124-125).

Partindo desses princípios, entendemos que a metapoesia é uma construção de um nível de linguagem imediatamente superior à poesia, e que usa desse mesmo propósito para construir um saber. Seu cerne é o objeto referido, ou seja, o seu conteúdo lírico constrói sentido ao fazer uma referência ao seu processo de construção, e a articulação desse conteúdo é o que define seu caráter que, por meio da própria manifestação, evidencia seus conteúdos discursivos, em especial as figuras e os temas.

Ao longo da antologia cabralina, encontramos diversos metapoemas, trabalhos de composição lírica que mostram as facetas de sua gênese enquanto referenciam qualquer um dos três elementos do conjunto poético – o poema, o poeta e o fazer poético-, condição fundamental não só para o estabelecimento da metapoesia em si, mas também para a delimitação do nosso *corpus*. As possibilidades e escolhas combinatórias de poesias seriam diversas sob qualquer aspecto, mas escolhemos dar ênfase a poesias que fizessem uma referência metapoética mais clara e objetiva, e que tratassem dos escritos do próprio poeta cabralino, mas não só; também prezamos por obras que denotassem um caráter gerativo, expusessem o trabalho de composição poética ou que refletissem sobre seus resultados, ora num movimento centrífugo, ora num movimento centrípeto. Assim, essas delimitações nos conduziram a uma seleção de sete poemas, espalhados ao longo da antologia de João Cabral, cuja análise nos levou ao entendimento de certos fatores que descrevem, explicam ou nos aproximam daqueles conteúdos semióticos capazes de construir uma amostragem dos modos de construção poética do poeta pernambucano. Deste modo, seguimos às análises de *Antiode (Psicologia da Composição, 1947)*, *O Ferrageiro de Carmona (Crime na Calle Relator, 1987)*, *O Funcionário (O Engenheiro, 1945)*, *Catar Feijão (A Educação Pela Pedra, 1965)*, *Catecismo de Berceo (Museu de Tudo, 1974)*, *Retrato de Escritor (A Educação Pela Pedra, 1965)* e *Díptico (Museu de Tudo, 1974)*.

2. ANTIODE

Antiode
(contra a poesia dita profunda)

A

Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, frágeis cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:
flor! (Cogumelos
serão flor? Espécie
estranha, espécie

extinta de flor, flor
não de todo flor,
mas flor, bolha
aberta no maduro.)

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestinações.

Esperava as puras,
transparentes florações,
nascidas do ar, no ar,
como as brisas.

B

Depois, eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(Pelas vossas iguais

circunstâncias? Vossas
gentis substâncias? Vossas
doces carnações? Pelos
virtuosos vergéis

de vossas evocações?
Pelo pudor do verso
- pudor de flor –
por seu tão delicado

pudor de flor,
que só se abre
quando a esquece o
sono do jardineiro?)

Depois eu descobriria

que era lícito
te chamar: flor!
(flor, imagem de

duas pontas, como
uma corda). Depois
eu descobriria
as duas pontas

da flor; as duas
bocas da imagem
da flor: a boca
que come o defunto

e a boca que orna
o defunto com outro
defunto, com flores,
- cristais de vômito.

C

Como não invocar o
vício da poesia: o
corpo que entorpece
ao ar de versos?

(Ao ar de águas
mortas, injetando
na carne do dia
a infecção da noite.)

Fome de vida? Fome
de morte, freqüentação
da morte, como de
algum cinema.

O dia? Árido.
Venha, então, a noite,
o sono. Venha,
por isso, a flor.

Venha, mais fácil e
portátil na memória,
o poema, flor no
colete da lembrança.

Como não invocar,
sobretudo, o exercício
do poema, sua prática,
sua lânguida horti-

cultura? Pois estações
há, do poema, como
da flor, ou como
no amor dos cães;

e mil mornos
enxertos, mil maneiras
de excitar negros
êxtases; e a morna

espera de que se
apodreça em poema,
prévia exalação
da alma defunta.

D

Poesia, não será esse
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:

flor! Não *uma*
flor, nem aquela
flor-virtude – em
disfarçados urinóis.)

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Flor é o salto
da ave para o vôo;
o salto fora do sono
quando seu tecido

se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flores.

E

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras

palavras és, palavras
impossíveis de poema.
Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,

contando com sua
breve. Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais; tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teologais.

Percorremos aqui uma obra de identificação e análise da realidade da poesia para o poeta que estabiliza as polaridades que separam a essência da própria poesia, em sua gênese mais orgânica, da poesia idealizada, que não pôde corresponder às expectativas daquele que a escreve, quando confrontado com sua natureza fecal, que vai se delineando enquanto a poesia vai se formando. É essa formação que compreende a totalidade da identidade fundadora da poesia, e a aceitação do disfórico em detrimento do eufórico, contrapondo flores e fezes, e encontrando um campo de aproximação entre os dois – o cogumelo -, a percepção acerca da axiologia vida/morte como elemento de identidade da própria flor, e como o processo de criação poética se aproxima da transformação que se opera nesse eixo, até o acolhimento dessa dualidade e a valoração inversa do que, até então, ao poeta era disfórico: a morbidez da decomposição e a essência pútrida que gera vida, e a vida da poesia.

O poeta, já a par dessa realidade, da verdadeira essência da poesia, vai traçando uma espécie de caminho filosófico, passando pelo processo de triagem rumo à mistura⁴ (“Poesia! Te escrevia:/flor! Conhecendo/que és fezes. Fezes,/como qualquer,/”), encarando o estranhamento da alteridade do objeto que tenta apreender (“[...] Cogumelos/serão flor? Espécie/ estranha, espécie/”), a negação de sua verdadeira origem (“Delicado, evitava/o estrume do poema/”) e a esperança incorrigível (“Esperava as puras,/transparentes florações,/”). Nisso se resume o caminho percorrido pelo poeta na parte A do poema: da triagem rumo à mistura, da identidade rumo à alteridade, da definição rumo à indefinição. Entendemos que, para que ocorra um novo processo de construção identitária, é necessário o desacoplamento de antigas afirmações, e, para tanto, é necessário desconstruir para reconstruir, procurar novas bases a partir de um processo que disseca esses conteúdos orgânicos, em busca de sua composição; o poeta de Antiope conduz

⁴ Segundo Zilberberg, “as duas grandes operações da sintaxe extensiva, ou seja, da sintaxe referente aos estados de coisas” (2011, p. 290). “A operação de mistura é recursiva [...] e estabelece aquilo que chamamos de valor de universo” (*Idem*, p. 268), enquanto que a triagem, que só se estabelece sobre uma mistura, opera na direção contrária a ela.

essa ação, pondo à mesa os traços sêmicos que produzem as fezes e o cogumelo, mas não só: ele também reforça e estabiliza os próprios semas da flor, criando um conjunto singular de organicidade que denota, em todos os casos, um processo, e nos possibilita apreender três isotopias que circundam este poema: a jardinagem, a escrita poética e o corpo humano, e que são pautadas pelo traço que lhes é comum: a transformação.

Recorremos à *Retórica da Poesia*, do Groupe Mu, para encontrar uma lógica no compartilhamento do plano de conteúdo por três isotopias distintas, fato esse que pode anuviar um leitor desavisado ou surpreender um leitor cujo olhar atento vê, em cada caminho de leitura, diferentes oportunidades de absorver a poesia cabralina. Contudo, é preciso lembrar que há, em um texto, diferentes possibilidades de leitura e interpretação, dada sua complexidade e eficácia em veicular sentidos, e o reconhecimento da isotopia visa mitigar a confusão que pode se estabelecer em meio à pluralidade: ela separa os conteúdos em feixes, e essa ordenação “reduzora do plural” visa “eliminar ambiguidades” (GROUPE MU, 1980, p. 36). Dito isso, trabalharemos com o conceito de poli-isotopia, dado que, nessa análise em particular, são três as isotopias que se sobressaem no plano de conteúdo desse texto, é a partir delas que buscamos o ponto em comum para a definição da metapoesia. Quanto à aplicação das isotopias, operamos com o conceito do *Dicionário de Semiótica*, que define essa “comanifestação de isotopias” como um processo passível de gradação no que tange à relação que estabelecem entre si, no texto: as isotopias podem operar em “pé de igualdade”, ou seja, serem neutras entre si, negativas ou positivas, quando há um prevailecimento de uma sobre a outra, destacando um termo em detrimento do outro (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 277). Inspirados em Rastier, na *Sistemática das Isotopias*, do livro *Ensaio de Semiótica Poética* (Greimas, 1975), elaboramos um inventário de lexemas conforme as isotopias que os recobrem, referenciando seu sentido quanto ao que denotam na enunciação:

a) Corpo humano

/fezes/: dejetos humanos
 /gerando/: ato de dar vida ou existência
 /úmido calor/: qualidade natural do corpo humano
 /espécie/: unidade de classificação animal
 /bolha aberta/: proteção de fluído corporal exposto
 /maduro/: condição da vida adulta
 /ovário/: órgão feminino de reprodução
 /intestinações/: sistema digestivo
 /nascidas/: que começaram a viver
 /enxertos/: transplante de tecidos humanos
 /carnações/: da cor da carne humana
 /boca que come/: a primeira parte do sistema digestivo
 /defunto/: cadáver
 /vômito/: conteúdo expulso do estômago pela boca
 /corpo /: conjunto que forma o ser humano
 /entorpece/: impede ou retarda os movimentos físicos
 /mortas/: deixaram de viver
 /injetando/: introduzir fluidos artificialmente
 /carne (do dia)/: tecido muscular
 /infecção (da noite)/: invasão de organismos estranhos, que provocam doença
 /fome/: necessidade básica, envolve o processo de digestão
 /vida/: conjunto de elementos que conduzem a um ciclo de evolução
 /sono/: promove descanso e incita os sonhos
 /colete/: peça de vestuário
 /apodreça/: se deteriora
 /alma defunta/: junção do sobrenatural ao mórbido
 /urinóis/: depositário de urina
 /salto/: se elevar do chão com impulso
 /seu tecido (se rompe)/: ideia de ferimento ou dilaceração da pele
 /cuspe/: saliva expelida
 /exalação/: emanção do odor
 /(tecido) se rompe/: abertura da pele

b) Jardinagem

/flor/: o produto final da jardinagem, o resultado do trabalho
 /fezes/: o esterco, antes de ser curtido para a jardinagem
 /gerando/: o processo de reprodução das plantas
 /cogumelos/: fungos que podem ou não ser comestíveis
 /úmido calor/: a terra em sua condição ideal para germinação
 /espécie/: variedade das plantas
 /(bolha aberta no) maduro/: estágio final do crescimento das plantas
 /estrume/: produto orgânico em estado de decomposição, próprio para adubo
 /caule/: sustentação da planta e condução da seiva, brota ramos e folhas
 /nascidas/: plantas que brotaram
 /(transparentes) florações/: época em que as flores desabrocham

/brisas/: transporta tanto sementes quanto o odor das flores
 /carnações/: plantas com cores semelhantes à carne humana
 /vergeís/: campo, terreno para plantio de jardim ou pomar
 /delicado/: condição das flores
 /se abre/: florescimento da planta
 /jardineiro/: aquele que cultiva
 /orna/: o mais recorrente uso das flores
 /horticultura/: o próprio cultivo
 /estações/: divisões climáticas do plantio e colheita
 /(mornos) enxertos/: junção de partes para desenvolvimento unificado da planta
 /apodreça/: posterior ao amadurecimento e anterior à germinação
 /exalação/: emanção do odor
 /(tecido) se rompe/: abertura dos brotos

c) Escrita poética

/poesia/: produto final do trabalho de escrita
 /gerando/: processo de escrita
 /escrevia/: o próprio ato passado de escrever
 /evocações/: recordação, resgate na memória
 /(pudor do) verso/: vergonha, constrangimento (da exposição) da escrita
 /invocar/: incitar à epifania lírica
 /(ar de) versos/: inspiração poética
 /exercício (do poema)/: treino, prática da escrita
 /enxertos/: adições posteriores ao processo de geração da escrita
 /palavra/: seleção prévia à escrita
 /verso (inscrito no verso)/: lírica contida na lírica

A partir dos lexemas levantados, que designam as isotopias assinaladas, podemos compreender que há um certo prevalecimento isotópico, no qual a isotopia do corpo humano permanece como a principal, por conter mais referências lexemáticas, seguida da isotopia da jardinagem e, por último, a isotopia da escrita poética, que é a menos dominante. Diante deste rol, chegamos às seguintes hipóteses: a primeira, a de que, para o poeta, o orgânico é uma característica de suma importância, visto que engloba ambas as primeiras isotopias, impondo o conceito de perenidade e de desenvolvimento natural de elemento vivo; e a segunda, a da estratégia de subtração dentro do próprio processo de criação, quando, ao encarar a poesia, o poeta dela subtrai os elementos de pureza e perfeição, em benefício da organicidade, sujeira e imperfeição de que se constitui a poesia: “Poesia, te escrevia:/flor! [...]Poesia, te escrevo/agora:

fezes, as/fezes vivas que és [...]”. Notamos aí um claro percurso operado na isotopia da jardinagem em direção à isotopia do corpo humano, ambos permeados pela presença da escrita poética, a terceira e mais fundamental das isotopias, visto que, por sua maleabilidade, é capaz de constituir ambas as isotopias anteriores.

A poesia se torna, em última instância, instrumento de identificação e entendimento de si própria, por sua capacidade de adição (/gerando cogumelos/, transparentes florações/nascidas do ar/, /injetando/na carne do dia/, /e mil mornos/enxertos, /verso inscrito/no verso/) e subtração (/a boca/ que come o defunto/, /Fome de vida? Fome/de morte/, /palavras/impossíveis de poema/) de elementos figurativos, remetendo ao seu caráter orgânico, capaz de gerar, florescer, ser enxertada, maturar, morrer, e por fim apodrecer.

Recorrendo à mesma estratégia de depuração do poema, e nos valendo dos elementos que constituem as isotopias encontradas, realizamos um cruzamento dos elementos em comum que as isotopias de *Antiode* compartilham, a fim de encontrar uma combinação isotópica única desse discurso. Localizamos, então, as seguintes combinações de lexemas:

Tabela 1 - Compartilhamento Lexemático em *Antiode*

Lexemas	Isotopia A Corpo Humano	Isotopia B Jardinagem	Isotopia C Escrita
/fezes/	x	x	
/evocações/			x
/flor/		x	
/poesia/			x
/gerando/	x	x	x
/úmido calor/	x	x	
/espécie/	x	x	
/bolha aberta/	x		
/cogumelos/		x	
/maduro/	x	x	
/escrevia/			x
/ovário/	x		
/estrume/		x	
/caule/		x	
/intestinações/	x		
/(pudor do) verso/			x
/horticultura/		x	
/nascidas/	x	x	
/(transparentes) florações/		x	

/brisas/		x	
/invocar/			x
/enxertos/	x	x	x
/carnações/	x	x	
/boca (que come)/	x		
/defunto/	x		
/orna/		x	
/estações/		x	
/(ar de) versos/			x
/vômito/	x		
/corpo /	x		
/entorpece/	x		
/mortas/	x		
/delicado/		x	
/injetando/	x		
/carne (do dia)/	x		
/exercício (do poema)/			x
/se abre/		x	
/tecido (se rompe)/	x	x	
/infecção (da noite)/	x		
/fome/	x		
/vida/	x		
/palavra/			x
/verso (inscrito no verso)/			x
/vergeís/		x	
/exalação/	x	x	
/sono/	x		
/colete/	x		
/jardineiro/		x	
/apodreça/	x	x	
/alma /	x		
/defunta/	x		

Fonte: A Autora (2021)

Analisando as ocorrências de compartilhamento de lexemas entre as isotopias classificadas acima, podemos separar quatro categorias de identificação, sendo elas: a) jardinagem e corpo humano, b) jardinagem e escrita, c) escrita e corpo humano e d) jardinagem, escrita e corpo humano, indo do mais abrangente ao mais específico, haja vista que a categoria (a) engloba o maior número de lexemas compartilhados, evidenciando a forte aproximação que o poeta traça entre as atividades do universo da jardinagem e o corpo humano, como a seguir:

a) Jardinagem e Corpo humano

/fezes/
 /gerando/
 /úmido calor/
 /espécie/
 /maduro/
 /nascidas/
 /carnações/
 /enxertos/
 /seu tecido (se rompe)/
 /exalação/
 /apodreça/

É evidente que muitos lexemas sejam compartilhados entre essas duas isotopias, que são, por essência, orgânicas, apesar de uma pertencer ao campo do vegetal e outra ao campo animal. Notamos que o número de lexemas ligados à ideia de processo (gerando, nascidas, enxertos, exalação, apodreça) é igual ao número de lexemas ligados ao produto (fezes, calor, espécie, maduro, carnações), se considerarmos o recorte /seu tecido (se rompe)/ como integrante de ambas as categorias, por se referir a ambos: processo e produto.

b) Jardinagem e Escrita poética

/gerando/
 /enxertos/

c) Escrita poética e Corpo humano

/gerando/
 /enxertos/

d) Jardinagem, Escrita poética e Corpo humano

/gerando/
 /enxertos/

Ao nos depararmos com as outras categorias de identificação isotópica, por outro lado, temos uma drástica redução no número de lexemas compartilháveis, e isso se dá,

exclusivamente, pela presença da isotopia da escrita, que condensa todos os outros lexemas, permitindo unicamente que dois lexemas estejam presentes, seja entre jardinagem e escrita, escrita e corpo humano ou na junção das três isotopias. Observando esses dois lexemas que são compartilhados por todas as combinações possíveis feitas entre as três isotopias selecionadas, podemos observar como atua e significa essa presença pontual de /gerando/ e /enxertos/ no processo de obtenção de uma isotopia metapoética em *Antiode*.

Ressaltamos quais elementos orgânicos são os referentes a partir dos quais o poeta depreende os processos de geração e enxertia. É evidente que os elementos que saltam à vista são a flor, o cogumelo e as fezes, visto que é a partir dessas figuras que o poeta desenvolve sua escrita, e além disso: é delas que é constituído o próprio poema, afinal, as fezes são o produto de um processo, assim como as flores e os cogumelos, e essa relação de origem e dependência só se evidencia porque o poeta a descreve. As fezes, como um produto de suas “intestinações”, que decompõem e digerem, geram o estrume que gera os cogumelos, essa estranha “espécie de flor”.

O produto final, mesmo transformado, ainda é igual ao produto inicial. A essência permanece mesmo sob transformações, pois a identidade e o modo de ser são os mesmos. Aqueles elementos que preenchem o psiquismo do poeta e de onde ele retira alguma matéria orgânica obedecem ao mesmo padrão dos sememas que percorrem as três isotopias; as fezes são um produto organicamente gerado, e a partir dele pode-se gerar flores, ao usá-la como adubo, ou cogumelos, por um processo natural de crescimento de certas espécies, permitindo que o lexema /gerando/ possa ser decomposto em unidades sêmicas que denotem /processo/, /transformação/, /linearidade/, /incoatividade/ e /organicidade/. Quanto às figuras do cogumelo, da flor e da poesia, é possível tecer uma relação de possibilismo com o lexema /enxertos/, já que consideramos que os traços sêmicos de /modificação/, /inserção/, /organicidade/, /terminatividade/ e /transferência/ percorrem esse lexema, e a partir da intervenção humana que

altera o funcionamento gerado organicamente, enxerta-se tanto a flor quanto o cogumelo ou a poesia.

Já na parte B do poema encontramos uma certa conformidade do poeta quanto à natureza da poesia, depois de haver passado por esses processos de triagem/mistura, identidade/alteridade e definição/indefinição. Nesse segundo momento, o poeta aceita a face de for do poema, como arauto da transformação orgânica que percorre todas as etapas de vida e morte, desde os “virtuosos vergéis” até os “cristais de vômito” na boca do defunto, num processo que se desdobra e dá origem a estados e transformações (Depois/eu descobriria/as duas pontas/da flor; as duas/bocas da imagem/da flor: a boca/que come o defunto/e a boca que orna/o defunto com outro/defunto, com flores/), o qual o poeta descreve como “as duas bocas da imagem da flor”: uma que come o defunto e outra que orna a boca do defunto. Esse caráter dual da flor expõe dois usos para esse elemento: o comer e o ornar. O primeiro denota uma subtração enquanto o segundo uma adição: quem come tira elementos, enquanto quem orna os põe (e dispõe). Ou seja, no processo de entender a natureza e o funcionamento do poema (é flor, são fezes?), o poeta descobre que, enquanto flor, vegetal representante da organicidade dual –a que devora e a que enfeita-, o poema opera da mesma maneira: ele percorre estágios que o formam e os transforma pelas adições e subtrações de elementos: as palavras.

Na terceira parte do poema, “C”, o poeta domina e transita entre as dualidades que preenchem o universo do poema: dia/noite, vida/morte, cada qual com os elementos que rege (a infecção, a aridez, a alma defunta, as águas mortas, etc.). Aqui, com o cruzamento desses lexemas, é fulcral pontuar: o dia e a vida, para o poeta cabralino, são “estações do poema” que trazem a aridez (O dia? Árido./Venha, então, a noite,/o sono. Venha, por isso, a flor./), interrompida (ou enxertada) pela noite que, com seus conteúdos de morte, é o elemento que dá continuidade à vida, mas não com a metafísica do sobrenatural, e sim com o apodrecimento orgânico que gera outras organicidades, sejam flores, sejam cogumelos (/e a morna/espera de

que se/apodreça em poema/). A vida, aqui, é o adubo que, depois de infectado pela morte (/infecção da noite/), se decompôs e deu origem aos conteúdos do poema.

Enfim, as duas partes últimas do poema, “D” e “E”, exploram as respectivas faces orgânicas do poema: a flor e as fezes, delimitando sob qual aspecto ambas as figuras integrarão o processo de escrita poética: na parte “D”, a flor é um conteúdo englobado pela poesia (/Flor é a palavra/flor, verso inscrito/no verso, como as /manhãs no tempo/) que dá origem a ela (/o salto fora do sono [...] é uma explosão/posta a funcionar/) com seus traços de impulso repentino (em /salto/ e /explosão/), e somente sob essas condições é que o poeta integra a figura da flor na poesia, assim como há aspectos das fezes, na parte “E”, que se mostram ao poeta enquanto parte da poesia: a possibilidade de geração pelo orgânico (/as fezes vivas que és/), naquele mesmo processo de adubação ao qual nos referimos anteriormente.

Em resumo, esse metapoema cabralino nos apresenta, de início, três isotopias: o corpo humano, a jardinagem e a escrita poética. Ao concatenar as três isotopias em um mesmo trabalho de escrita, o enunciador já prenuncia uma similaridade que as três irão receber em seus investimentos de sentido e, de fato, ao percorrermos os lexemas que compõem tais isotopias, e realizando o cruzamento de itens compartilhados, chegamos a dois lexemas fundamentais para a aproximação do sentido dessas três isotopias: **/gerando/**, que em sua ocorrência em *Antiode*, e permeado pela figura das fezes, foi decomposto em traços sêmicos de /processo/, /transformação/, /linearidade/, /incoatividade/ e /organicidade/; e **/enxertos/**, ilustrado pelas figuras do cogumelo, das fezes e da poesia, recriando a tríade das isotopias e traduzindo os semas de /modificação/, /inserção/, /organicidade/, /terminatividade/ e /transferência/. Além disso, percebemos que no processo de escrita poética há uma certa manipulação de elementos no tecido do poema, que é por definição orgânico (e, em *Antiode*, especificamente, vegetal), por meio de processos de adição e subtração, não só veiculados pelo próprio processo de geração orgânica que se constrói nos poemas, mas também pelos sentidos expressos nas duas

faces da flor: a “boca que come” e, por isso, subtrai elementos da escrita, e a “boca que orna”, caracterizando a adição e o arranjo de elementos poéticos, mas à maneira antilírica de João Cabral, com “cristais de vômito”. Enfim, a transformação aqui é o processo central do fazer poético, ora expressa pela adição de elementos sob o aspecto incoativo (/gerando/) ou terminativo (/enxertos/), ora pela subtração de elementos (a boca/que come o defunto;/fome de vida? fome/de morte/). O poeta, em *Antiode*, primeiro lida com a apreensão desses conceitos, um a um, rompendo o estranhamento da alteridade, e depois relaciona-os, integrando o quadro geral da escrita poética, a qual só é estabelecida como tal pela passagem de um estado a outro, que integra a axiologia vida/morte por meio das figuras da flor, das fezes e do cogumelo, produtos desse percurso de geração lírica.

3. O FERRAGEIRO DE CARMONA

O Ferrageiro de Carmona

Um ferrageiro de Carmona
que me informava de um balcão:
“Aquilo? É de ferro fundido,
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele,
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,
é só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda-de-braço
e o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença
do ferro forjado ao fundido;
é uma distância tão enorme
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda em Sevilha?
De certo subiu lá em cima
Reparou nas flores de ferro
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.
Flores criadas numa outra língua.
Nada têm das flores de fôrma
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,
ao senhor que dizem ser poeta:
o ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga.”

Em Carmona, o poeta encontrou uma “humilde receita” de poesia, pautada pelo trato artesanal do ferro, entendendo a correspondência entre o valor e a beleza do domínio do material com o qual se trabalha e da criação pela transformação, ao contemplar as flores de ferro, criadas através da manipulação pela força. O ferrageiro que lhe apresenta todas as nuances do trabalho de forja, e a euforia da luta e do esforço no trabalho manual é o mesmo que faz o paralelo com a poesia, desencadeando as duas isotopias que consideraremos aqui. É no trecho “/Dou-lhe aqui humilde receita,/ ao senhor que dizem ser poeta:!” que localizamos um desencadeador de isotopia. Essa ocorrência, trazendo para o universo da forjadura o elemento poético, constrói o sentido da metapoesia, fazendo o interlocutário reavaliar dentro desse universo isotópico todos os elementos elencados anteriormente.

No nível discursivo de *O Ferrageiro de Carmona* é possível perceber que a figuratividade instaurada pelo poeta para servir como dimensão natural funciona de maneira análoga à exposição do próprio poema, criando uma metaexposição, ao fazer um paralelo de abstração que se aproxima do mesmo modo tanto do ferrageiro que expõe e discute acerca de seu trabalho quanto do poeta que “veste” o poema com essa figuratividade, convertendo-a na tematização que expõe e discute a própria essência de sua poesia. Pontuamos que, em *Caminhos da Semiótica Literária*, a questão da abstração figurativa e seus limiares é colocada em pauta por seu caráter transitório, “que é de ordem analógica” (BERTRAND, 2003, p. 155), e é capaz de traçar um paralelo de entendimento construído de forma progressiva, já que evidencia seus níveis por meio da abstração de seus próprios conteúdos. Dessa forma, podemos compreender que a figuratividade dessa obra entoa sua própria tematização, que consiste na apresentação de seu trabalho e na reflexão do artista acerca dele e de seus métodos de criação.

Outro importante conteúdo é a oposição moldagem/modelagem, que se apresenta na fala do ferrageiro em um universo de valoração que vai do eufórico ao disfórico. Correspondendo o primeiro a conteúdos átonos, que denotam a ausência de esforço no trabalho (/O ferro fundido

é sem luta,/é só derramá-lo na fôrma./), e negatizando a fluidez extrema da maleabilidade (/o ferro não deve fundir-se/nem deve a voz ter diarreia./), o processo de moldagem é visto na atonia e na ausência da intervenção humana que lhe confere uma expressão diferente da habitual (/Pois aquilo é ferro forjado./Flores criadas numa outra língua./). Esses conteúdos que integram o universo da moldagem, do acomodar em fôrma, por outro lado, são os elementos que tonificam e valoram euforicamente o trabalho de modelagem, realizado unicamente pelo esforço braçal (/então, corpo a corpo com ele, /domo-o, dobro-o, até onde quero./, /Não há nele a queda-de-braço/e o cara-a-cara de uma forja.), que confere ao mineral a direcionalidade pelo trato orgânico (/Flores criadas numa outra língua./, /que não pode medir-se a gritos./).

O ponto de convergência entre esses elementos e a poesia e sua correspondência no que tange ao fazer poético é um trabalho de conversão realizado pelo poeta a partir do que Denis Bertrand chamou de “desdobramento” (2003, p. 185) dos conteúdos de um “campo semântico” (*Idem*, p. 186). Em *O Ferrageiro de Carmona*, as duas isotopias pertencem a níveis diferentes: a da forjadura, por suas figuras e elementos, é mais figurativa do que a da poesia, cuja relação de transmissão de conteúdos isotópicos se dá exclusivamente a nível temático, e é por intermédio da **metáfora**, figura de retórica responsável pelo transporte desses elementos, que o texto instala duas possibilidades de leitura “coexistentes e parcialmente concorrentes de uma mesma significação” (*Ibidem*, p. 189); significação essa que jaz nos conteúdos sêmicos fundadores do sentido compartilhado:

Isotopia da Forjadura

- /ferrageiro/: negociador de ferragens
- /ferro/: metal sólido usado na produção de certos objetos
- /fundido/: metal liquefeito
- /fôrma/: molde para ferro
- /ferro forjado/: ferro trabalhado numa forja
- /trabalha ferro/: malhar o ferro até adquirir forma
- /corpo a corpo/: esforço físico empregado pelo ferreiro
- /domo-o/: submeter à obediência (a forma do ferro)
- /dobro-o/: fazer curvar/dominar (o ferro)

/luta/: embate entre ferreiro e ferro, num malho
 /derramá-lo/: entornar ferro liquefeito na fôrma
 /queda-de-braço/: uso da força bruta num malho
 /cara-a-cara/: proximidade com o ferro trabalhado
 /forja/: elementos para a forjadura (fornalha, bigorna, malho, etc.)
 /flores de ferro/: flores feitas do ferro malhado
 /flores de fôrma/: flores feitas do ferro derretido e moldado
 /moldadas/: feita a partir de um molde para ferro
 /mão/: parte da anatomia que manuseia o malho
 /domar o ferro à força/: malhar o ferro com a força física

Isotopia da Escrita poética

/poeta/: aquele que trabalha a poesia
 /voz /: metáfora da licença poética
 /diarreia/: fluidez disfórica da escrita
 /forjar/: trabalhar a composição do poema
 /flor já sabida/: poesia criada com os moldes recorrentes
 /quem o diga/: enunciador da poesia
 /outra língua/: modo de expressão do poema
 /fôrma/: moldes poéticos clássicos
 /mão/: parte do corpo que manuseia o lápis

Essa relação apresentada sugere os lexemas que compõem cada uma das isotopias selecionadas, tendo por dominante a isotopia da forjadura, por um número maior de ocorrências de lexemas. Há uma possibilidade de aproximar e igualar elementos como /poeta/ e /ferreiro/, ou /voz/ e /ferro/, por suas similaridades de uso na evolução do poema, mas, a fim de tornar a análise sucinta e precisa, recolheremos apenas os lexemas já compartilhados entre as duas isotopias, para traçar um paralelo em seus conteúdos, sendo esses /forjar/, /fôrma/ e /mão/, tendo dois elementos que já tematizam a ideia de oposição elementar dessa poesia (a forja da modelagem e a fôrma da moldagem) e um elemento neutro, que serve para a elaboração de ambos os modos de exercer o ofício. O primeiro lexema apresenta traços sêmicos de /processo/ (em oposição a produto) e /modelagem/, já o segundo pode ser decomposto em /continente/ (em oposição a conteúdo) e /moldagem/, revelando uma diferença básica entre os dois lexemas: um apresenta uma ideia de ações sequenciadas (traduzindo o processo), já o outro é estático (revelando a natureza daquilo que é usado para conter algo). O terceiro lexema pode ser

aplicado de forma complementar a qualquer um dos usos dos lexemas anteriores, por conter traços de /articulação/ e /movimento/. Ou seja, o lexema /mão/ é a chave para a manipulação do conteúdo utilizado tanto pelo processo de modelagem da /forja/ quando pela moldagem da /fôrma/.

É de nosso interesse nessa pesquisa precisar que o estudo das composições sêmicas dos lexemas delimitados nos direcione para o sentido geral da metapoesia expressa, e, por mais que o estudo da sintaxe sêmica que compõe cada um dos elementos selecionados seja de extremo interesse e valor, a hierarquia interna dos semas genéricos e específicos exemplificada por Greimas & Courtés (2016, p. 429) está aquém dos limites dessa pesquisa, que nos direciona exclusivamente para as possibilidades de leitura que convergem para a acepção da metapoesia, deixando de lado os estudos minuciosos da estrutura do semema para nos dedicarmos ao que Fiorin classificou como a determinação do plano de leitura de um texto e o controle da interpretação dos textos plurissignificativos (2013, p. 117), nos levando ao encontro do valor da isotopia e das macro unidades identificáveis em sua composição, determinando, assim, o grau de focalização desta pesquisa.

Em suma, nossa busca pelas isotopias que se apresentam na superfície de *O Ferrageiro de Carmona* resultou em duas possibilidades: a isotopia da forjadura e a da escrita poética. Analisando a convergência de lexemas encontrados em ambas, nossa análise retirou três elementos, a partir dos quais pudemos depreender –segundo seu uso no discurso analisado– seus respectivos traços sêmicos que manteremos a fim de avançar na coleta e análise de conteúdos isotópicos nos metapoemas cabralinos. Nesse poema, trata-se de: /forjar/ (/processo/ e /modelagem/), /fôrma/ (/continente/ e /moldagem/) e /mão/ (/articulação/ e /movimento/). Considerando que o lexema /mão/ pertence a ambas as práticas descritas no poema (forjar e moldar), é possível assumir que os traços de /articulação/ e /movimento/ se mantêm em ambos os casos, seja na prática disfórica do moldar, seja na prática eufórica do modelar; sob esse

aspecto, os semas que permeiam essa forjadura lírica são /articulação/ (pela capacidade de produzir diferentes combinações, seja de movimentos, seja de conteúdos), /movimento/ (por conduzir uma direção), /processo/ (por converter estados) e /modelagem/ (por arquitetar uma forma). Assume-se que a forma que o poeta empresta a esses elementos torna-se ainda mais positiva quando ele expõe os conteúdos inversos desse processo, da ordem da moldagem, que assume um caráter de reprodução e adequação artificiais que empobrecem o trabalho artesanal, seja o de forjar, seja o de escrever, nos revelando a “receita” cabralina do devir ao passo em que expõe a intensidade da participação do artífice na criação de sua obra: se, por um lado, a moldagem requer uma presença mais tênue do criador por seu caráter institucionalizado/intocado, a modelagem demanda um grau de presença impactante, pondo o artífice em contato direto e expressivo com sua obra, que surge por ele e a partir dele e de seu esforço intenso.

4. O FUNCIONÁRIO

O Funcionário

No papel de serviço
escrevo teu nome
(estranho à sala
como qualquer flor)
mas a borracha
vem e apaga.

Apaga as letras,
o carvão do lápis,
não o nome,
vivo animal,
planta viva
a arfar no cimento.

O macio monstro
impõe enfim o vazio
à página branca;
calma à mesa,
sono ao lápis,
aos arquivos, poeira;
fome à boca negra
das gavetas, sede
ao mata-borrão;
a mim, a prosa
procurada, o conforto
da poesia ida.

Na busca pelas isotopias que traduzem a metapoesia aqui, delinearemos as bases deste edifício semiótico, delimitando os principais conteúdos do nível fundamental, alargando e ascendendo em direção ao nível em que se manifestam as isotopias⁵ encontradas numa poesia na qual alguém que escreve no papel de serviço o /teu nome/, convoca uma presença que lhe causa estranhamento frente ao ambiente austero, do mesmo modo que causaria a presença de “qualquer flor”. Para sanar este estado disfórico, a transformação operada pela borracha, o “macio monstro”, confere a calma e o alívio a um sujeito impactado por uma presença que se impõe a ele como poesia.

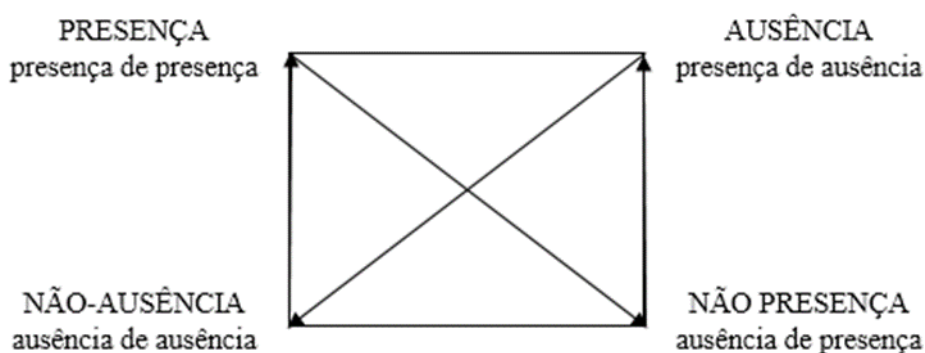
Esta poesia, concisa à primeira vista, evidencia uma complexidade de construção de sentido muito característica da obra cabralina: manifesta-se na simplicidade de figuras do cotidiano recorrente que, ressemantizadas na linguagem poética, oferecem um compartilhamento de sentido entre duas isotopias aqui desencadeadas: a do trabalho de repartição e a da escrita poética.

Consideramos como oposição fundamental deste discurso e como elemento comutador de isotopias a axiologia presença/ausência. Assim, a isotopia da escrita poética se dá quando sua presença é convocada, já a isotopia do trabalho se estabelece pela ausência da poesia. Em suma, onde uma isotopia opera é impossível se estabelecer a outra, e vice-versa. Dessa forma, chamaremos aqui de presença (em oposição à ausência), o estado de presença do objeto poesia em relação ao sujeito de percepção que o capta em seu campo de presença, instaurando assim uma espécie de presença tonificada. Já o termo ausência ocupará a posição diametralmente oposta, referindo-se a um estado de ausência de presença, visto que o mesmo sujeito que

⁵ Trazendo à luz da manifestação como textualização, isto é, com plano que faz a mediação do conteúdo e da expressão (Greimas), nós privilegiamos os semas lexicais que fundam as isotopias figurativas, pois as figuras, que são do plano do sentido, antes de ser figura é léxico da língua.

convoca a poesia e se desfaz dela ainda sente um certo rastro que denota o espaço que ela então ocupara.

Figura 1 - Modos de presença em *O Funcionário*, de João Cabral de Melo Neto



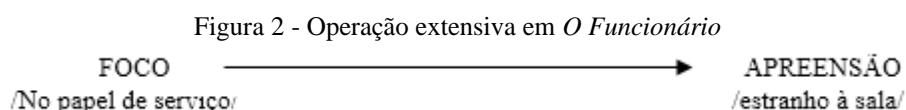
Fonte: A Autora (2021)

Estes termos articulados no quadrado semiótico buscam definir os limites de realização da presença (ou ausência) de um objeto ou “grandeza”, como Greimas & Courtés se referem ao “objeto de saber do sujeito cognitivo” (2016, p. 382). Este objeto, por sua vez, subordinado em sua função, segundo o *Dicionário de Semiótica*, às posições axiológicas de um termo operatório, trata da presença/ausência dos outros termos de um quadrado que compõem a articulação lógica de uma determinada categoria, numa relação de pressuposição. Ou seja: para os autores, os termos presença/ausência são metadefinições dos operadores categoriais de um quadrado semiótico, e não de seus conteúdos, operando num sistema paradigmático (existência virtual ou *in absentia*) e sintagmático (existência atual ou *in praesentia*), marcando uma determinada manifestação discursiva quando de sua realização, expondo o termo realizado em destaque em detrimento dos outros que com ele se relacionam (*Idem*, p. 193-195).

Pensando nesta configuração para além de uma epistemologia de existência cognitiva de uma categoria e aplicando-a às grandezas pragmáticas, então é possível pontuarmos o modo de presença dos objetos em sua relação de transitividade com o sujeito, e o impacto causado

pelo seu grau de presença pode ser mais ou menos definido dentro de um espectro lógico que analisa não a natureza do objeto, proposta indecidível aos olhos da Semiótica, mas a natureza de sua presença semiótica. Esta configuração axiológica nos remete a uma progressão (ou digressão) de estados, articulando, além das polaridades, as gradações que se interpõem entre os limites, e que especificam o grau de presença do objeto: /teu nome/: /“No papel de serviço/Escrevo teu nome/(estranho à sala/Como qualquer flor)⁶”.

Nesses primeiros versos há uma imposição de presença pragmática (/no papel de serviço/) sendo performada por um sujeito cognitivo (/escrevo teu nome/) que articula a produção do saber e o julga como disfórico (/estranho à sala/). Esta manifestação se instaura gradativamente, se revelando no andamento da escrita manifestada fisicamente (/o carvão do lápis/), e sua percepção deriva de um processo empreendido pelo sujeito para inscrever o objeto espacial e temporalmente no ambiente por meio de um movimento que abrange operações de foco e apreensão⁷.



Fonte: A Autora (2021)

A tentativa de diluir o /teu nome/ num campo de inserção espaciotemporal mais abrangente (do papel de serviço para a sala) não é capaz de mitigar a estranheza derivada da frustração de um encaixe subordinativo falho, e o sujeito agora se vê refém de um oponente que, em sua singularidade, lhe causa desconforto por sua presença. Encontramos aí a

⁶ Os parênteses são expressões gráficas do plano de expressão que mobilizam na prosódia um tom mais baixo de leitura e no plano de conteúdo, por trazer a ambiguidade semântica da figura “estranho” e favorecer a multiplicação da isotopia figurativa do ímpeto à força fórica que ascende em tonicidade a força do afeto – o que não é estranho à metapoética de JCMN.

⁷ Segundo Fontanille e Zilberberg, em *Tensão e Significação*, foco e apreensão são “profundidades que articulam um espaço mental, às vezes mais, às vezes menos abstrato” (2001, p. 20), que dominam, respectivamente, os valores de absoluto e os valores de universo (*Idem*, p. 45), já que se relacionam com operações de triagem (foco) e mistura (apreensão) (*Ibidem*, p. 130).

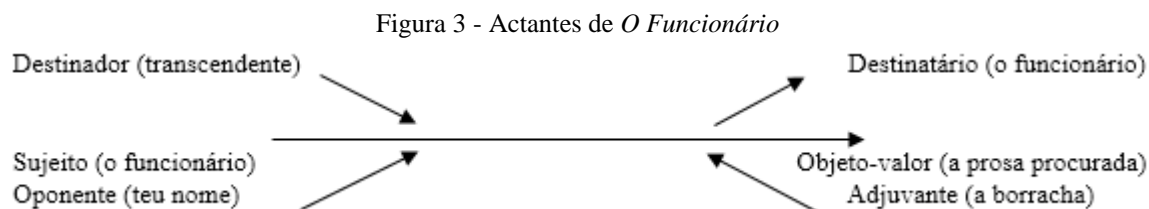
localização no primeiro termo do quadrado semiótico delineado anteriormente: a presença, definida pela presença de presença, ou seja, uma presença tônica que lhe causa um sentimento disforizante (a sensação de estranhamento) e indesejável, por sua manifestação (teu nome) não se encaixar no ambiente.

Todavia, essa presença incômoda logo é diluída (/mas a borracha/vem e apaga/) por um adjuvante que transporta esse elemento para um ponto de perda de densidade de presença (/Apaga as letras, /o carvão do lápis;/), mas esse mesmo elemento, em sua presença de ausência, ainda deixa entrever os traços da presença tônica que ocupara. Ao fim e ao cabo, se alcança a diluição total da presença indesejada, e o funcionário, cercado por figuras que expressam a ausência de presença, é capaz de se contentar com a única condição que lhe é eufórica: a da ausência /da poesia ida/ que fora evocada pelo /teu nome/:

“[...]
O macio monstro
impõe enfim o **vazio**
à **página branca;**
calma à mesa,
sono ao lápis,
aos arquivos, **poeira;**
fome à boca negra
das gavetas, **sede**
ao mata-borrão;
a mim, a prosa
procurada, o conforto
da **poesia ida.**”

MELO NETO, João Cabral de. *O Funcionário*, in: *O Engenheiro* (grifo nosso)

Podemos, então, dar por bem-sucedido o processo de diluição da presença, até sua total ausência, por meio de um processo gradual que tensiona as axiologias de base em transformações operadas pelos actantes deste discurso, conforme podemos descrever a seguir, neste esquema actancial que congrega as seis posições actanciais definidas por Greimas & Courtés (2016):



Fonte: A Autora (2021)

Consideramos aqui como Destinador transcendente este papel actancial desempenhado por um sujeito que representa uma força de continuidade e permite que o sujeito de estado se torne sujeito de transformação (/escrevo teu nome/ > /a borracha vem e apaga/) ao lhe transmitir, dentro do universo fórico, os conceitos que conotam como eufórico/disfórico os termos axiologizados. É pela sanção que identificamos a qual universo tímico os valores fundamentais pertencem, do ponto de vista do sujeito manipulado: (/[...] a prosa/ procurada, o conforto/ da poesia ida. /).

Quanto aos papéis de oponente e adjuvante, entendemos que estes dois papéis actanciais, o da interdição e o da facilitação, respectivamente, não são sincretizados no mesmo ator. Cada um se apresenta por meio de atores distintos e complexos. Como sujeito da interdição, encontramos o “carvão do lápis”, que realiza “as letras”, que coloca em discurso o “teu nome” que, em seu papel de Oponente, concretiza o anti-objeto: a poesia. Para desfazer este estado disfórico, a “borracha” auxilia na realização do programa do Sujeito, removendo somente parte da transformação efetuada pelo Oponente, uma vez que a gênese do que há de vivo em “teu nome” foi operada.

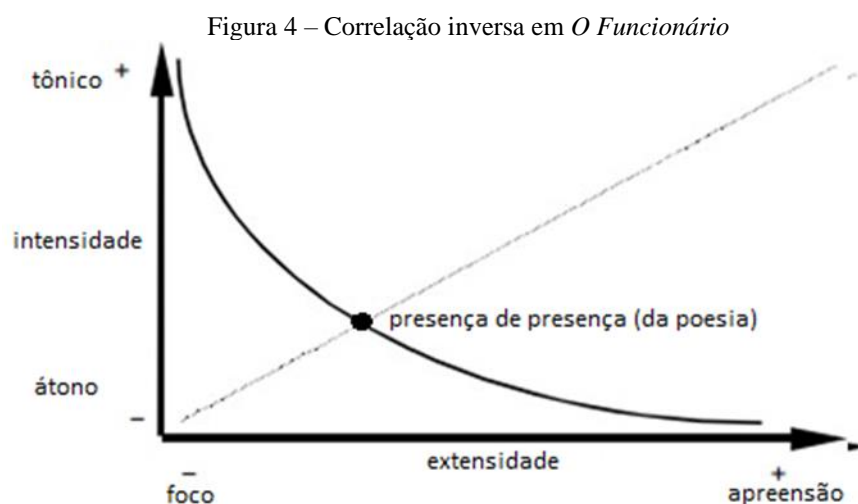
Sob tais aspectos, o objeto, como lugar de inserção dos valores projetados pelo Sujeito, encontra sua definição neste poema pela relação metafórica de equivalência que estabelece com seu oposto: a poesia: /a mim, a prosa/ procurada, o conforto/ da poesia ida/. Há aqui uma relação direta entre o conforto (da ausência de presença da poesia, que faz aumentar, com sua não-presença, a densidade de presença da prosa) e o estranhamento (da presença de presença do

“teu nome”, que faz decrescer o nível de presença da “prosa procurada”). Assim, sabe-se que o Sujeito busca a conjunção com a prosa e a conseqüente disjunção com a poesia. A densidade de presença do objeto e do anti-objeto obedece a um sistema de equivalência de densidades de presença. Neste poema de João Cabral, os dois não podem coexistir: o sujeito do querer sente como disfórica a presença da estranheza, e busca o conforto da conjunção com seu objeto-valor em detrimento de seu contrário.

Entendendo como opera a dinâmica e o funcionamento dos actantes e da circulação do objeto nesse poema, passaremos a explorar as isotopias que identificamos como sendo mais pertinentes em *O Funcionário*: a isotopia da ausência e a isotopia da escrita poética. A primeira isotopia foi extraída das nossas observações acerca da axiologia presença/ausência, cujos resultados mostraram que há mais elementos que denotam a ausência (ou a presença de ausência) do que a presença, e que são instaurados pelas ocorrências em /mas a borracha/vem e **apaga**/, /**Apaga** as letras, /o carvão do lápis, /, /O macio monstro/impõe enfim **o vazio**/ à **página branca**/, /**fome à boca negra**/das gavetas/, /da poesia **ida**/, denotando traços sêmicos de /exclusão/, /ausência/, terminatividade/ e /deslocamento/. Já a segunda isotopia, sendo muito mais figurativizada, é construída por elementos que envolvem o universo da escrita: /papel/, /escrevo/, /carvão do lápis/, /página branca/, entre outros, mas, excepcionalmente, não nos alongaremos na isotopia da escrita poética, para evitar o adensamento de categorias menos abstratas, uma vez que partiremos para a atualização isotópica de forma direta, tendo a isotopia da ausência como conjunto regente e a isotopia da escrita poética como conjunto regido. Em resumo, de *O Funcionário* extrairemos apenas a isotopia da ausência, e pela breve observação de seus sememas, os semas de /exclusão/, /ausência/, /terminatividade/ e /deslocamento/.

Por fim, esta breve análise nos leva à conclusão de que este metapoema, que explora principalmente os modos de presença em relação à própria poesia, a insere na categoria tônica de presença, por sua estranheza e incômodo provocado, enquanto se articula em categorias de

foco, ao construir uma espacialidade cada vez mais fechada. Ou seja, a presença da presença da poesia, em *O Funcionário*, é impactante e adensada, como organizada na correlação inversa a seguir:



Fonte: A Autora (2021)

A presença de ausência, que é a manifestação eufórica da poesia para o funcionário, e que traz à tona aqueles traços sêmicos de /exclusão, /ausência/, /terminatividade/ e /deslocamento/, pelo “conforto da poesia ida”, é representada, também, por uma correlação inversa do gráfico tensivo, já que, quanto mais a poesia é diluída no ambiente pela operação de apreensão, mais átona sua presença se torna, culminando na presença de ausência da poesia, ou seja, aquele modo de existência em que o sujeito e o objeto, em disjunção, se articulam na dêixis da ausência pela não-presença, que ainda deixa os traços da presença do objeto no campo de percepção do sujeito.

Enfim, temos em mente que, metapoeticamente, a presença da poesia é tônica, a percepção dela pelo sujeito é focalizada e sua foria é disfórica, estranha, enquanto a sua não-presença, como modo de existência de disjunção que deixa traços mnêmicos, dirige os conteúdos poéticos em direção a cada vez mais átono, por meio da apreensão, que pouco a

pouco minora a presença tônica e disfórica da poesia, fazendo com que a foria eufórica se instaure, com os traços sêmicos que a definem: a /exclusão/, a /ausência/, a /terminatividade/ e o /deslocamento/, sema de subtração e retirada de elementos que denotam conclusão, encerramento de um fazer que, para o poeta cabralino, é disfórico: o poético.

5. CATAR FEIJÃO

Catar Feijão

1.

Catar feijão se limita com escrever:
jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.

Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.

Em *Catar Feijão* podemos deitar um olhar sobre os níveis semióticos que o compõem, de forma a obter sentidos desencadeados em sua construção discursiva e ecoados pelo seu conjunto sintático. Vamos nos lançar a essa busca partindo da figurativização e tematização do texto, delineando os elementos que pré-configuram as isotopias da metapoesia cabralina. Temos em mente que os temas são elementos abstratos da semântica discursiva do texto, e que se manifestam por meio de semas (ou classemas), que se repetem de uma maneira significativa, relacionando-se uns com os outros, construindo uma cadeia de sentido temático. Fiorin (1999) descreve os temas como categorias abstratas que podem ser revestidas de figuras que concretizam elementos do mundo natural. Assim, elaboramos o seguinte quadro para descrever as relações de pertencimento estabelecidas entre figuras e temas encontradas nesse poema:

Tabela 2 - Figuras e temas em *Catar Feijão*

FIGURAS	TEMAS
Alguidar Folha de Papel	Suporte onde se realiza um trabalho dispendioso, que toma tempo, atenção e capacidade. Tema: FORMA
Palavras Grãos	Elementos que traduzem as qualidades esperadas de itens selecionados para um determinado fim. Tema: SUBSTÂNCIA
Água Superfície	Representam o ponto decisivo de separação que ocorre antes da seleção efetiva. Tema: PROCESSO
Catar Feijão Escrever	Ações de escolha de determinados itens que melhor se adequem a um propósito determinado. Tema: SELEÇÃO
Palavra/ (grão) duro, de quebrar dente, grão pedra, indigesto, imastigável, grão vivo.	Itens que delimitam o resultado de um processo de seleção e preveem a interação deste objeto selecionado com o sistema no qual será inserido. No percurso narrativo do poema, sabe-se que o elemento “palavra”, quando dotado das características áspera, dura e inflexível, atinge o objetivo do poeta, que é o de chamar a atenção de um leitor anuviado. Tema: SEVERIDADE/DUREZA

Fonte: A Autora (2021)

A partir do estabelecimento destes temas, podemos observar a reiteração de certas cargas semânticas que constroem as isotopias do poema. Inicialmente, a isotopia proposta pelo texto é a culinária, da seleção do feijão para que possa ser levado à panela. Percebemos essa isotopia pelos lexemas que reforçam essa carga semântica no traço /alimento/ (feijão, grão) e no traço /culinária/ (catar, água, alguidar). Porém surge logo no primeiro verso um desencadeador de isotopia que nos leva a uma nova trilha de leitura: /escrever/, reforçada pela

reiteração de traços semânticos como (palavra, folha de papel, verbo, frase, leitura), e que estabelece um compartilhamento de sentido entre as duas, emprestando o caráter culinário à escrita, que passa a ser lida num plano isotópico construído por elementos que transitam entre a culinária e a escrita, e que nos interessam metapoeticamente, já que explicam o modo de fazer da poesia por meio da prática culinária descrita.

No tocante ao Nível Narrativo, dividindo o texto em duas partes iguais, temos duas estrofes (1 e 2) cujo conjunto actancial é diferente em cada uma. Na estrofe A, os papéis actanciais de catar feijão e escrever são desempenhados pelos atores catador e escritor. Já em B, os atores são grão de feijão e palavra, que desempenham papéis diversos, entre eles o de quebrar dente e o de aqular a atenção. A seguinte tabela comporta os elementos evidenciados do texto:

Tabela 3 - Organização discursiva em *Catar Feijão*

	Papel Temático	Modo extensivo de fazer (triagem>mistura)	Junção	Modus Operandi	Papel Actancial
1ª Estrofe	Escritor	selecionador	+	rigoroso	palavras duras (adjuvante)
	Escritor	selecionador	-	rigoroso	palavras macias (oponente)
	Catador	selecionador	+	rigoroso	grãos macios (adjuvante)
	Catador	selecionador	-	rigoroso	grãos duros (oponente)
2ª Estrofe	Figuras	Modo extensivo de apreender (triagem>mistura)	Junção	Modus Essendi	Papel Actancial
	Feijão	selecionado	+	duro	pedra (oponente)
	Feijão	selecionado	-	duro	leve (adjuvante)
	Feijão	selecionado	+	macio	pesado (adjuvante)
	Feijão	selecionado	-	macio	oco (oponente)
	Palavra	selecionado	-	duro	leitura flutuante (oponente)
	Palavra	selecionado	+	duro	açula a atenção (adjuvante)
	Palavra	selecionado	-	macio	palha (oponente)
Palavra	selecionado	+	macio	eco (oponente)	

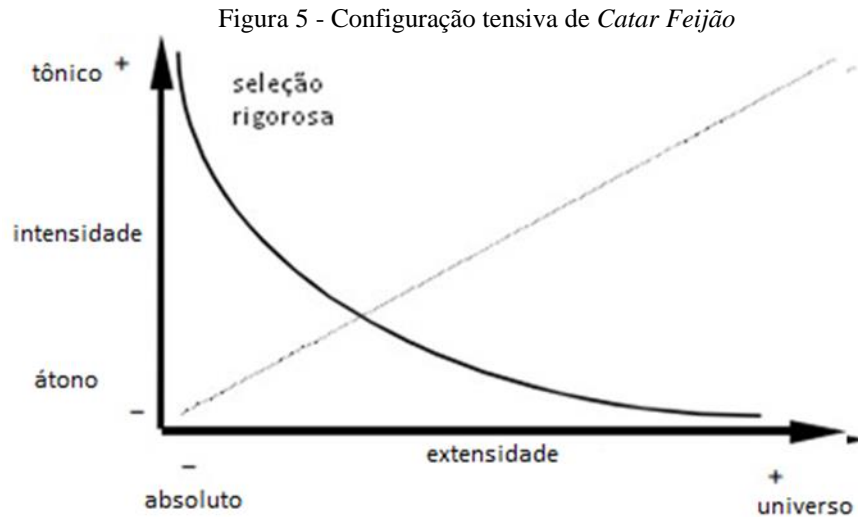
Fonte: A Autora (2021)

Se analisarmos as relações que se estabelecem entre os elementos colhidos do texto, teremos um conjunto de 4 lexemas (escritor, catador, feijão e palavra), cujos *modos de*

fazer/operar são de selecionador ou de selecionado, e estabelecem uma relação de junção com *modus operandi* e *essendi* distintos: rigoroso, duro e macio, que resultam nos diversos papéis actanciais encontrados nesse poema. A combinatória, entretanto, não é livre: os lexemas da 1ª estrofe (escritor e catador), são papéis figurativos desempenhados por um sujeito do fazer, já os lexemas da 2ª estrofe (feijão e palavra) são figuras que perfazem esse universo culinário-literário, conteúdos dos fazeres dos sujeitos mencionados. Deste modo, os papéis temáticos têm um teor ativo (exemplificados pelo seu “modo de fazer”, que opera uma triagem) enquanto os objetos manipulados têm qualidades passivas. Quanto ao *modus operandi*, a qualidade que se relaciona ou não com os papéis figurativos da 1ª estrofe é da ordem do rigor, pois é o modo de operar com a seleção, enquanto o *modus essendi* (da ordem do duro e do macio) se relaciona com as figuras da 1ª estrofe, e define a natureza do papel temático do “selecionado”). Dessas relações, obtemos um papel actancial que pode ser um oponente ou um adjuvante, tanto do ato de escrever quanto do de cozinhar. Esse resultado final nos mostra quais elementos são eufóricos e quais são disfóricos a ambas as operações, e que o único modo de os obter é por meio de um processo de seleção.

Dessa forma, trazemos à tona o universo de valores, que, em Semiótica, compreende a valoração que se aloca entre estados de coisas (extensidade) e estados de alma (intensidade)⁸. Em *Catar Feijão*, podemos elaborar a seguinte figura para esboçar a relação de **seleção** ← **mistura** que configura o tema delineado nesta análise:

⁸ Intensidade e extensidade são dimensões tensivas, representadas por eixos em um espaço tensivo (“um modelo hierárquico para as categorias que se supõem pertinentes e como uma representação espacial cômoda dos estados e acontecimentos que surgem no campo de presença” [Zilberberg, 2011, p. 253]). A intensidade no eixo das ordenadas, compreende “os estados de alma que afetam o sujeito” (*Idem*), enquanto a extensidade descreve a “consistência variável dos estados de coisas”. (*Ibidem*). O autor também pontua que a intensidade rege a extensidade.



Fonte: A Autora (2021)

A partir desta descrição dos valores, temas e figuras que perpassam todo o poema, podemos estabelecer duas isotopias que são expressas, de forma resumida, pela configuração sintática evidenciada nesta análise, cujos lexemas se espalham por todo o poema, denotando traços de /seletividade/, /exclusão/ e /separação/, e de /dureza/, /compactação/ e /firmeza/. Ao primeiro conjunto, instauramos a isotopia da triagem, e ao segundo, a isotopia da densidade.

6. CATECISMO DE BERCEO

Catecismo de Berceo

1.

Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga,
para o que isolá-la de entre
o folhudo em que se perdia.

2.

Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa, espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua.

3.

Não deixar que saliente fale:
sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a fala anônima,
comum a todas de uma linha.

4.

Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latente.

O poeta Berceo, que empresta ao poema de João Cabral o título e a inspiração, cultiva uma característica singular, comum a ambos os poetas: a exaltação do regrado e a virtude do pouco. O primeiro, que muito escrevia acerca dos pobres samaritanos e dos santos, transformava seus versos em líricas de boa aventura, ao passo que o segundo, se espelhando na mesma técnica, transforma esses temas em competências a serem desenvolvidas –ou guiadas– no trato com as palavras, por meio de uma modalidade factitiva pautada pela intervenção e pelo impedimento, numa lição de restrição do poeta cabralino acerca das competências interdiscursivas.

Essa poesia, dividida em quatro estrofes, bem descreve o processo de disciplinar a palavra “leve” e “frouxa”; as duas primeiras tratam de descrever o fazer-fazer necessário, enquanto as duas últimas prescrevem um fazer-não fazer, ambos seguidos de um modo, ou seja, um “como” fazer-fazer e um “como” fazer-não fazer, afinal, é somente por intermédio desses processos que o sujeito-palavra adquire a competência necessária para soar como deve, sólida e compacta, densa e espessa como tantas outras pelas quais o poeta tem tanto apreço, e consegue lançar mão delas sob as duras penas de diferentes processos, sejam eles o rebuçar, o seleccionar, o diluir, o moldar ou, como é o caso aqui, o disciplinar e restringir.

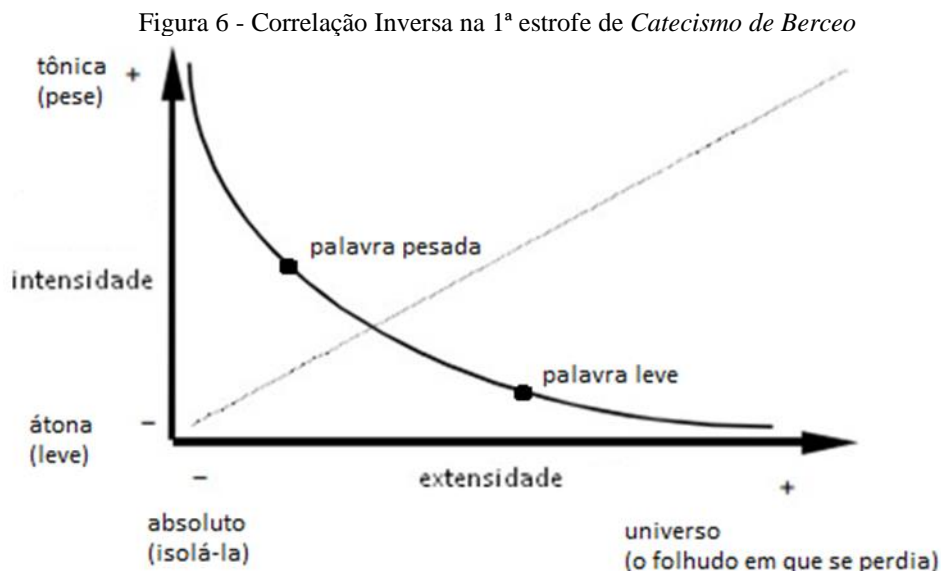
Há, nessa obra, quatro tipos de palavra, ou, ao menos, quatro *modus operandi* de uma mesma palavra. O fato é que, para cada aspecto sob a qual ela se apresenta, há uma modalidade factitiva direcionada a um objetivo específico: caracterizar a palavra com o oposto de seu *modus operandi*, transformando-a, pela restrição, no utilitário capaz de transmitir, tanto em sua forma⁹ quanto em seu conteúdo, o sisudo sentido que ela carrega (“fazer com que a palavra leve/pese como a coisa que diga”). Dessa forma, evidencia-se a modalização semiótica do próprio poeta, que poetiza o seu fazer com as palavras.

⁹ Deslocamos a noção de forma para o âmbito da função semiótica que implica a semiose instituída por meio do plano de conteúdo e do plano de expressão, cada qual bipartido em forma e substância. Ou seja, aqui, consideramos *forma* a partir da definição semiótica da função que une expressão e conteúdo, diferente da definição da teoria literária, por exemplo.

Na primeira estrofe, alguns elementos sobressaem de antemão, e servem de molde para recolher outros similares nas estrofes seguintes: a) o *modus operandi* da palavra; b) a transformação pretendida; c) a modalidade factitiva aplicada e d) o modo de operar com essa alquimia lírica:

- a) /palavra leve/
- b) /pese como a coisa que diga/
- c) /fazer com que/
- d) /isolá-la de entre/o folhudo em que se perdia/

Podemos entender que há uma modalização tensiva operada por uma intervenção e uma seleção: um “fazer com que”, que nada mais é que um fazer-fazer, por meio de uma triagem, processo comum a João Cabral (/isolá-la/), cujo resultado é um acréscimo de identidade (leve-pesado) que vai além de uma descrição física, pois define seus conteúdos (“como a coisa que diga”). Em uma representação gráfica, temos os conceitos articulados da seguinte maneira:



Fonte: A Autora (2021)

Quanto aos valores dos eixos extensidade e intensidade, temos a definição clássica de Zilberberg, no primeiro caso, de valores cada vez mais abertos (universo) em direção a cada vez menos abertos (absoluto), e, no segundo conjunto, consideramos o leve como menos intenso

pela sua própria natureza, que também compactua com as definições de Fontanille e Zilberberg acerca das valências¹⁰:

“A intensidade e a extensidade são os fúntivos de uma função que se poderia identificar como a tonicidade (tônico/átono), a intensidade à maneira da ‘energia’, que torna a percepção mais viva ou menos viva, e a extensidade à maneira das “morfologias quantitativas” do mundo sensível, que guiam ou condicionam o fluxo de atenção do sujeito da percepção” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p.19)

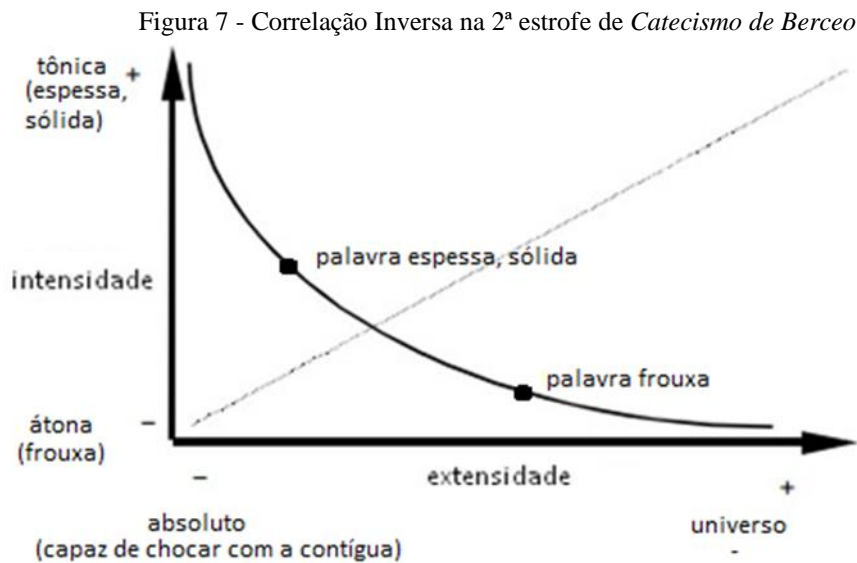
Essa definição nos brinda com duas categorias qualitativas que vão ao encontro do que, até aqui, temos encontrado na metapoesia cabralina: **percepção** (“mais viva a menos viva”, ou seja, mais intensa a menos intensa, no âmbito da intensidade) e **atenção** (mais concentrada ou menos concentrada, no eixo da extensidade). A primeira, sempre valorizada pelo poeta em seu aspecto tônico, nessa poesia se apresenta sob a forma de palavra pesada, como na primeira estrofe, e palavra espessa, como veremos na segunda estrofe, que também explora o segundo conceito, da extensidade, sob a forma de valores de absoluto, ou seja, de uma extensidade mais compacta, “capaz de se chocar com a contígua”, pautada pela mesma modalidade factitiva anterior, conforme os conteúdos a seguir:

- a) /palavra frouxa/
- b) /ao corpo de sua coisa adira/
- c) /fazer com que/
- d) /fundi-la em coisa, espessa, sólida/

Assim como na estrofe anterior, temos os quatro elementos que permeiam essa transformação (ou adequação) do poético: um objeto aspectualizado, um estado ideal para esse objeto, a modalidade desse fazer-adequar e o como operar com esse fazer. Esses conteúdos, organizados em um gráfico tensivo, graduam a tonicidade do *modus operandi* pretendido (palavra espessa, sólida) numa correlação inversa entre extensidade e intensidade: quanto

¹⁰ As valências são vetores e gerúndios em devir, de número finito, que se relacionam entre si por serem interdefinidas, isomorfas e solidárias, e se inscrevem no espaço tensivo (ZILBERBERG, 2011, p. 291)

menos valores de universo, mais valores de absoluto (contiguidade) e, por isso, maior tonicidade, valor eufórico buscado em *Catecismo de Berceo*.



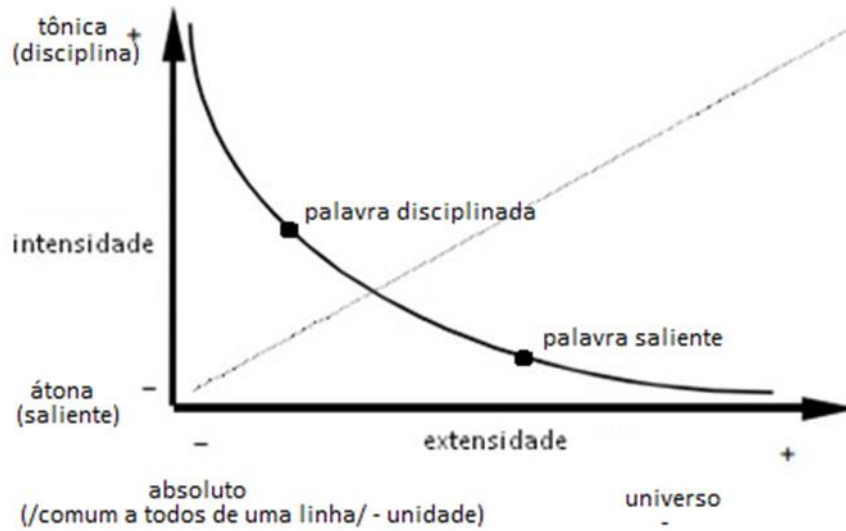
Fonte: A Autora (2021)

Essa organização tensiva em gráficos de correlação inversa (“as valências variam em razão inversa uma da outra; a textualização resulta nos seguintes tipos de enunciados: *mais* pede *menos*, *menos* pede *mais*” [Idem, p. 26]) se estabelece em todas as outras estrofes, configurando o estabelecimento do mais tônico que exige o menos universal, ou seja, menos conteúdos de valores de amplitude, participação, mistura e abertura se relacionam com conteúdos de valores cada vez mais tônicos, obedecendo ao que Fontanille e Zilberberg chamam de “princípio de exclusão” (*Ibidem*, p. 28), ou “regime exclusivo”. Esse regime de valências, pautado pela restrição da circulação de bens, conforme os autores de *Tensão e Significação*, fica mais evidenciado quanto ao andamento¹¹ (a velocidade dessa mesma circulação) nas duas últimas estrofes, que são modalizadas pelo impedimento, com seu caráter restritivo fixo (fazer-não

¹¹ Uma subdimensão da extensão, o andamento (ou velocidade) apresenta duas oposições básicas: rápido vs. lento. (ZILBERBERG, 2011, p. 238)

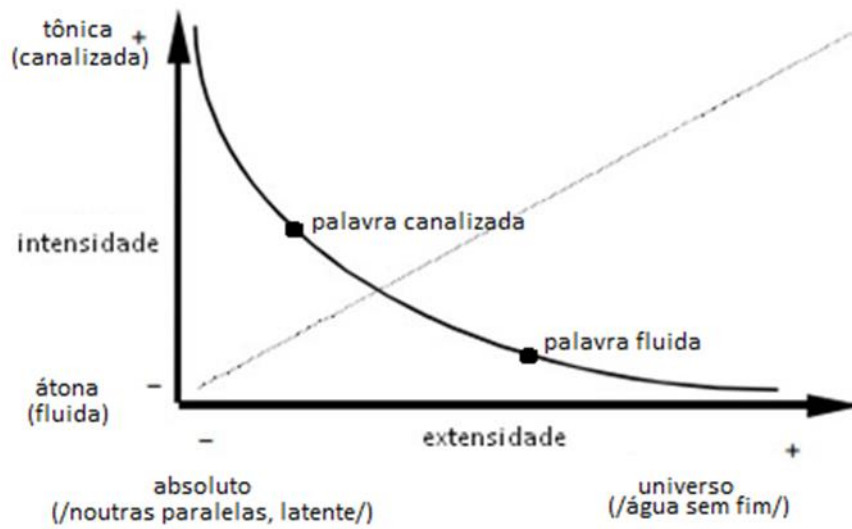
fazer), ora pela disciplina (/comum a todos de uma linha/) ora pela canalização, a fim de impedir a saliência e a fluidez da palavra.

Figura 8 - Correlação Inversa na 3ª estrofe de *Catecismo de Berceo*



Fonte: A Autora (2021)

Figura 9 - Correlação Inversa na 4ª estrofe de *Catecismo de Berceo*



Fonte: A Autora (2021)

As duas últimas estrofes, por outro lado, apesar de também descreverem o modo de transformar a palavra (saliente e fluida), lançam mão de uma modalidade factitiva diferente: um fazer-não fazer (/não deixar que/), ou seja, um impedimento:

- a) /palavra saliente/
- b) /proferir a fala anônima/
- c) /não deixar que/
- d) /obriga-la à disciplina/

- a) /palavra fluida/
- b) /palavra latente/
- c) /nem deixar que/
- d) /canalizar a água sem fim/

Quanto às modalidades factitivas, é importante pontuar que a instituição de um fazer-fazer pressupõe uma “relação entre dois sujeitos hierarquicamente distintos” (GREIMAS, 2014, p, 86), ou seja, uma prática que envolve não somente sujeitos em posições superiores (ou englobantes), já que podem delegar, a outros, fazeres e não-fazeres, mas também características humanas a ambos os envolvidos, atestando qualidades de cunho psicologizante tanto ao sujeito da manipulação quanto ao sujeito do fazer. Assim, a palavra, para o poeta cabralino, tem uma certa subjetividade, denotada pela personificação à qual ele a sujeita com a modalização factitiva, afinal, esta se situa numa dimensão cognitiva (*Idem*, p.86), e, para além disso, a relação hierárquica que ambos os agora sujeitos (poeta e palavra) estabelecem traduz uma relação de poder entre o poeta, que é quem pode fazer e pode não fazer (“código da ‘soberania [liberdade + independência]”), e a palavra, que não pode não fazer e nem pode fazer (código da “submissão [obediência + impotência]”) (GREIMAS & COURTÉS, 2011, p, 302). A sanção desta manipulação, ao fim, aparece como uma dominação da maleabilidade da palavra, a qual, já recolhida a diferentes valências de valores de absoluto (isolamento, contiguidade, unidade e latência), tornou-se tônica (pesada, espessa, disciplinada e canalizada) o suficiente para ser posta em poema (/canalizar a água sem fim/noutras paralelas, latente/).

Enfim, entendemos que a metapoesia aqui, ao descrever uma modalização factitiva entre o poeta e a palavra, delega, à última, qualidades psicologizantes, enquanto descreve como, por meio da intervenção (fazer-fazer) do /fazer com que/ e do impedimento (fazer-não fazer) do /não deixar que/ (*Idem*, p. 301), que dão ao poeta soberania no processo de escrita, tornam a submissão da palavra, pelo modo de operar com uma transformação tensiva, um veículo que leva seus valores de extensidade ao cada vez mais absoluto e os valores de intensidade ao cada vez mais tônico, tornando-as adequadas ao *Catecismo de Berceo*.

7. RETRATO DE ESCRITOR

Retrato de Escritor

Insolúvel: na água quente e na fria;
nas de furar a pedra ou nas langues;
nas águas lavadeiras; até nos álcoois
que dissolvem o desdém mais diamante.
Insolúvel: por muito o dissolvente;
igual, nas gotas de um pranto ao lado,
e nas águas do banho que o submerge,
em beatitude, e de que emerge ingasto.

Solúvel: em toda tinta de escrever,
o mais simples de seus dissolventes;
primeiramente, na da caneta-tinteiro
com que ele se escreve dele, sempre
(manuscrito, até em carta se abranda,
em pedra-sabão, seu diamante primo);
solúvel, mais: na da fita da máquina
onde mais tarde ele se passa a limpo
o que ele se escreveu da dor indonésia
lida no Rio, num telegrama do Egito
(dactiloscrito, já se acaramela muito
seu diamante em pessoa, pré-escrito).
Solúvel, todo: na tinta, embora sólida,
da rotativa, manando seu auto-escrito
(impresso, e tanto em livro-cisterna
ou jornal-rio, seu diamante é líquido).

Na busca pela compreensão geral do papel que o poeta assume na relação poesia-poeta-fazer poético, dentro do universo cabralino, nos deparamos com um processo que remete à ordem física e por ela é descrito: a diluição de uma das faces metapoéticas aqui analisadas, e a partir da qual as outras duas se originam, ou, ao menos, por meio da qual podem se manifestar. Assim, o retrato do escritor é, antes de tudo, uma constatação do lugar gerador/mediador que este ocupa, ao propiciar, por intermédio de um direcionamento tensivo, orientado por uma tendência de contração rumo à expansão, o estabelecimento das condições necessárias para a manifestação da poesia.

A própria organização da forma desse poema já põe à vista uma dicotomia composta por concentração e difusão, no entanto, isso só pode se confirmar pelo uso dos termos “insolúvel” e “solúvel”, que funcionam como chaves de leitura que abrem, em suas respectivas estrofes, as portas de acesso para constatar, por meio da descrição dessas tentativas experimentais, quais são os elementos dissolventes capazes de diluir o poeta e torná-lo seu próprio produto, que é o seu “auto-escrito”.

Uma prática recorrente na escrita de João Cabral é a de imprimir, na expressão, pistas para o conteúdo, e nesse poema não é diferente, pois é possível perceber, na distribuição de versos das duas estrofes, que há uma disparidade: a primeira, com 8 versos, é mais compacta, já a segunda, com 16, é mais que um simples desdobramento da primeira estrofe: não por acaso, trata dos processos de diluição da figura do escritor, numa referência concreta à expansão de seu próprio conteúdo.

A mesma correlação (ou referenciação) expressão x conteúdo ocorre de maneira mais localizada, haja vista que a ocorrência dos adjetivos definidores (insolúvel/solúvel) também é proporcional à extensão das estrofes, com duas ocorrências de “insolúvel” na primeira, e três de “solúvel” na segunda estrofe. No entanto, esse arranjo não pressupõe, por associação, o número de elementos usados nessa empreitada dissolutiva, já que, na estrofe mais compacta,

são apresentados oito recursos dos quais lança-se mão na tentativa de submergir o poeta; são eles: água quente, água fria, águas de furar pedra, águas langues, águas lavadeiras, álcoois, gotas de um pranto ao lado e as águas do banho em beatitude, aos quais nos deteremos mais adiante, com vistas a entender suas disposições opositivas.

Também é importante observar, nessa linha de análise, que a segunda estrofe, que é a que de fato compreende o processo de diluição, se vale de apenas três elementos, todos pertencentes à mesma ordem, que é a da tinta de escrever: a tinta da caneta-tinteiro, a tinta da fita da máquina e a tinta da rotativa, que empregam, em conjunto, uma narrativa de difusão da poesia, que, em suma, é o próprio poeta. Assim, vamos observar de que modo operam esses elementos dispostos ao longo do poema, e de que forma eles (não) exercem seus papéis fundamentais.

Quanto ao funcionamento e oposição dos não-dissolventes, e para entendermos de que forma se estabelecem as relações entre o conteúdo do processo e seus produtos, é necessário captar o método de tentativa e erro que perpassa o poema, pois é a partir de várias aplicações distintas que o poeta chega à conclusão de que o único dissolvente capaz de diluí-lo é a tinta. Porém, uma diferença básica que empresta toda a singularidade a esse processo é que a primeira estrofe, a malsucedida, é pautada pelo submergir, ao contrário da segunda, que logra êxito, operada pelo manar. Assim, se estabelece uma importante dicotomia que muito fala acerca do papel do escritor no fazer poético e na poesia: a abundância do mergulho não supera o lento depósito de seu conteúdo liquidificado em tinta, e isso também significa que sua dissolução não é feita de adição ou absorção dessemantizadora, mas sim da distribuição aqui e ali que abrandava seu próprio excesso. Uma observação de suma importância não só para o entendimento desse poema, mas também do fazer poético do próprio poeta, é a qualidade dos conteúdos que são utilizados para esse processo de diluição. É possível perceber, no conjunto de líquidos, que o poeta preza os exteroceptivos, ou seja, ligados às qualidades sensoriais do mundo “externo ao

sujeito”, em oposição aos relativos ao mundo psicológico desse mesmo sujeito, isto é, os interoceptivos. Essa seleção demonstra o caráter antilírico por intermédio da objetificação do sujeito, matéria cara a João Cabral, que a expõe aqui ao delinear um retrato não-psicologizante do retratado: o poeta.

Observamos, na primeira estrofe, que há quatro pares de líquidos dissolventes. O primeiro, **água quente/água fria**, para além da diferença óbvia de temperatura, traduz também as propriedades de *difusão* e *concentração* que esse elemento implica, só que a necessária mistura com a água pretendida não acontece, o que vai ao encontro de todos os outros líquidos enumerados nessa estrofe, que também exigem o mesmo modo de interação para ter sucesso na empreitada de solubilidade e vão desvelando, ao leitor, que o ponto de virada não está na ferramenta, e sim no método. Depois, há as águas abstratas, representativas de um fazer *intermitente* e outro *incessante*: as **águas langues** e as **de furar pedra**, expondo contrários que não conversam nem têm sucesso na tarefa, sendo relativos a um modo inútil de moldagem. Há também o par mais heterogêneo: as **águas lavadeiras** e os **álcoois**, que por mais que difiram em substância, obedecem ao mesmo propósito: o de *purificar*, *imacular* fisicamente qualquer nódoa, mesmo o “desdém mais diamante”, e, no entanto, assim como o último par, **as gotas de um pranto ao lado** e as **águas do banho em beatitude**, não é capaz de lhe abrandar ou lhe gastar alguma mácula que porventura tenha, de ordem espiritual.

Isso conclui que esse retrato de escritor não é possível dissolver pela quantidade, pela absorção ou fusão, pela constância ou inconstância que seja, nem mesmo pela purificação física ou submersão higienizadora espiritual, é preciso que o elemento certo opere, e pelo método devido: a tinta, que retira do poeta seus conteúdos e os distribui na folha, eis o único jeito de dissolver esse retrato, e é sob essas condições, portanto, que se instalam elementos que, na segunda estrofe do poema, propõem duas condições essenciais para essa operação singular. Uma, da ordem narrativa, pressupõe sucessões de ações orientadas com vias à dissolução do

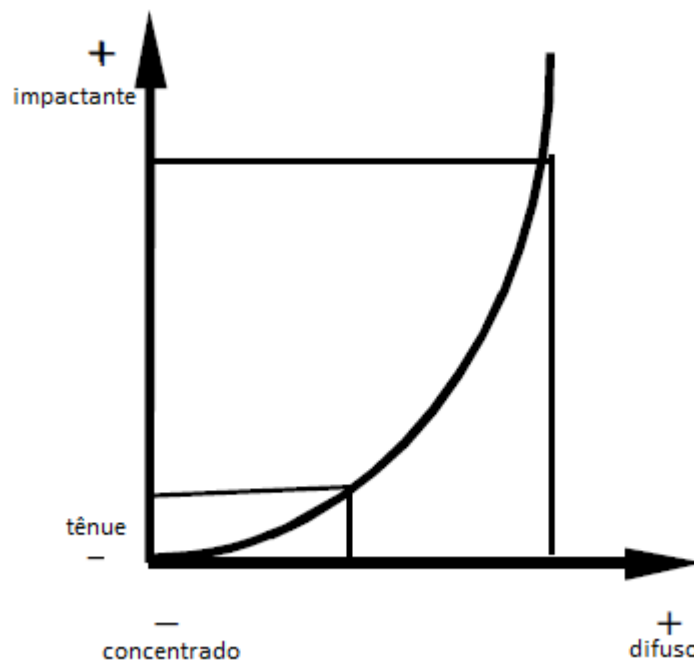
objetivo pretendido; a outra, de ordem tensiva, que é a que orienta esse fazer e que simultaneamente culmina em sua realização, já que surge e se atualiza a partir dela enquanto dita suas modulações mais fundamentais.

Já quanto à sucessão narrativa e pressuposição tensiva dos dissolventes, na bem-sucedida segunda estrofe de *Retrato de Escritor*, na qual o leitor se depara com a realização do tão buscado processo de diluição, há uma espécie de narratividade que ordena as ações empregadas pelo poeta em seu diluir-se, e pode ser claramente percebida em sua manifestação (“primeiramente”) ordenativa que coloca, em primeiro plano, a tinta da caneta-tinteiro, que é “o mais simples de seus dissolventes” e denota, então, a direção tensiva desse processo: do menos impactante e mais tênue e mais próximo dos valores de absoluto, já que também descreve valores mais restritos e práticas individualizadas (“com que ele se escreve dele”, “até em carta se abranda”). Depois, um elemento a meio termo integra a transformação de um extremo ao outro: a tinta da fita da máquina, que é por meio da qual “ele se passa a limpo”, e despe, aos poucos, os valores de restrição e fechamento da escrita poética, indo em direção aos valores de universo da abrangência e do alcance que a escrita pode ter (“lida no Rio, num telegrama do Egito”). Por último, o terceiro dissolvente completa a narrativa de transformação do insolúvel em solúvel, e empresta ao fazer poético um modo de ser e operar impactante e universal que a tinta sólida da rotativa impõe, pela intensidade da distribuição em larga escala do “auto-escrito”: o alcance abrangente de “livro-cisterna” e “jornal-rio” (prática comum até meados do século XX, quando era mais frequente a presença de escritores nos principais jornais e folhetins literários dos jornais e na crítica literária jornalística, algo que praticamente desapareceria mais tarde), ou seja, por meio da repetição da reprodução da escrita poética, essa manifestação física dissolve o poeta, que não é nada além do que ele próprio escreve, e, ao distribuir seus conteúdos sob tantos aspectos e tantas vezes, instaura a universalidade àquilo que era restrito à caneta-tinteiro na carta que o abrandou, e deu início ao processo de difusão que culminou no manar.

Assim, ele se tornou “seu diamante líquido”, o conteúdo impactante que é maleável ao ponto de esparramar sua liquidez onde quer que seja colocado.

Por fim, é importante pontuar que essas relações de contraposição equivalente nas várias dicotomias expressas no poema (insolúvel x solúvel; água x tinta; submergir x manar; concentração x expansão) só são possíveis porque há elementos que se instalam entre um e outro, exercendo a mediação característica das transformações narrativas e dando forma ao lento processo de difusão do poeta em poesia, a despeito das tentativas inúteis de integrá-lo aos conteúdos alheios a ele quando, na realidade, ele é que deve retirar, de si mesmo, os seus conteúdos, fazer que o dissolve e o reproduz em jorros de escritos continuamente impressos posteriormente, o colocando em termos de extensidade universalizante e com uma intensidade impactante.

Figura 10 - Direção Tensiva de *Retrato de Escritor*



Fonte: A Autora (2021)

Então, acompanhamos a correlação conversa dos elementos desse poema cabralino: quanto mais tênue a difusão, mais próximo seu conteúdo se encontra dos valores de

concentração; quanto mais impactante o alcance da difusão, por outro lado, mais próximo dos valores de universo.

Nessa análise à qual nos prestamos, enfim, fomos compelidos a entender o sentido da dilatação do poeta sob três aspectos fundamentais. O primeiro deles é a compreensão de que, em João Cabral, o poeta se desfaz em poesia, pois seu escrever-se é que dá origem a ela, e é pela manifestação poética que ele se abranda, ou seja, que seus conteúdos lhe são aplicados com vias à distribuição abrangente, o que entrevê o segundo aspecto metapoético da obra: a distribuição, que, em outros termos, o processo que retira o conteúdo poético do poeta para dispô-lo no papel, por meio do único elemento material que pode operar nesse sentido, que é o de escrever: a tinta. Ainda, essa análise nos remete àqueles conceitos de objetificação que a metapoesia cabralina cultiva, se valendo de conteúdos do mundo “externo” em detrimento daqueles conteúdos psicologizantes que cativam os leitores líricos: aqui, o poeta contribui, por meio desses traços sensoriais, com a estética e também com a ética “antilírica” do poeta. Por fim, o poema nos apresenta o modo como tudo isso é realizado, e que, de ordem tensiva, localiza o processo em sua tendência impactante em direção aos valores de universo, enfatizando a ideia de alcance, no trânsito das extensidade, o que demonstra que, quanto mais o conteúdo é distribuído e com mais impacto e ênfase isso acontece, mais solúvel se torna aquilo que antes tinha ênfase na imobilidade, que é o retrato de escritor.

8. DÍPTICO

Díptico

A verdade é que na poesia
de seu depois dos cinquenta,
nessa meditação areal
em que ele se desfez, quem tenta

*The aged
eagle*

encontrará ainda cristais,
formas vivas, na fala frouxa,
que devolvem seu tom antigo
de fazer poesias com coisas.

Na Mauritânia só deserto,
no seu texto de areia frouxa,
se descobre a rose de sable,
cristal de verso em plena prosa.

*La rose
de sable*

Rosa de areia, se fez forma,
se fez rosa, areia empedrada;
aglutinou sua areia solta,
se vertebrou numa metáfora.

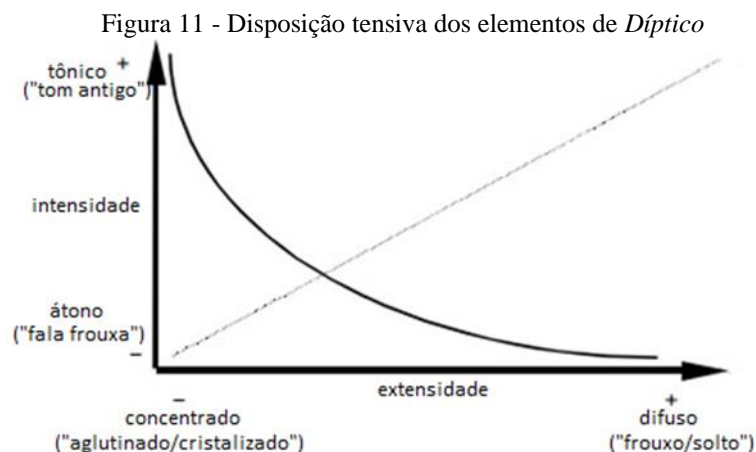
No desenrolar desse poema de duas partes nos deparamos com alguns conteúdos pertencentes a duas ordens: a do tempo enquanto processo e do mineral enquanto produto. À primeira vista, a relação destes elementos com o universo poético não é clara, mas o poeta, ao relacionar as qualidades do mineral com as de seus versos, inclui o tempo na catalisação e na diluição do fazer poético. Esse tempo, entretanto, é um elemento neutro, um espaço de mobilização de processos que transformam os produtos – aqui, o “tom” da poesia, o “cristal do verso” – inseridos em seu domínio, e que, por isso mesmo, sofrem sua influência, que pode ser de duas ordens: disfórica e átona ou eufórica e tônica, como, respectivamente, a “fala frouxa” e o “tom antigo”. Esse último elemento nos remete a um tempo passado, uma terminatividade que posicionou essa qualidade eufórica num espaço anterior ao presente que a “fala frouxa” ocupa e que, por isso, compele o sujeito a empreender uma busca que presentifique a fala tônica.

Para que esse resgate aconteça, sob a forma de uma descoberta, o sujeito busca certos elementos que integram o “tom antigo de fazer/poesia” na abrangência esparramada em que o poeta se desfez em sua “meditação areal” que, junto à referência do deserto da Mauritânia, com grande parte de sua extensão coberta por areia, nos remete a uma paisagem de imensidão árida “de areia frouxa”, o que sublinha os valores de difusão, não só das figuras, mas também dos demais conteúdos da poesia, que, por estarem dispersos, precisam ser buscados e reunidos para integrar o seu “tom antigo”. Esses conteúdos, no entanto, trazem para o poema a outra forma do tempo de *Díptico*: não mais a de dispor conteúdos em um alcance distante, mas o de permitir que, nesse deserto presente, a aglutinação dessa areia solta tenha criado os conteúdos tônicos da poesia: os cristais e a *rose de sable*, que empresta o nome à segunda parte do poema.

Esses minerais cristalizados, mesmo que referenciados como algo “encontrado” ou “descoberto”, por essência são formações constituídas de camadas e camadas de processos ensejados pelo tempo, seja o mineral pedra, seja a poesia mineral cabralina, sempre pautada pelos traços de dureza, esforço e exclusão seletiva (como vemos em poemas como *O Ferrageiro*

de Carmona e Catar Feijão, por exemplo). O fato é que ambos são fruto um exigente processo de formação e que, se são encontrados ou descobertos, em *Díptico*, é porque foram resgatados da “meditação areal/em que ele [o poeta] se desfez”. Deste modo, há que se ter em mente que a poesia cabralina não é dada, mas sim formada (ou, numa referência externa, de *Psicologia da Composição*, “Não a forma encontrada/[...] não a forma obtida/[...], mas a forma atingida”), e qual outro processo poderia conferir a dureza tônica da cristalização à poesia que não a sua mineralização? O deserto do poema, pautado pelo tempo, é o lugar de retorno no passado: o desfazer em areia e o aglutinar em rocha, um possibilitado pela “meditação areal”, que alarga o tempo, e a outro pela concentração, que realiza a operação inversa, compactando-o, representam uma maneira de “devolver seu tom antigo” (registrado na 2ª estrofe).

Essas operações extensivas, que resultam em conteúdos possíveis de poema, congregam dois elementos de mesma natureza mineral: a areia, e cristal (a *rose de sable* [ou rosa de areia]). O primeiro é o ingrediente que compõe o outro e, por isso mesmo, é o material no qual o cristal se dissolve na incoatividade de seu estar em poema. Nesse sentido, o que os diferencia tensivamente são os valores de universo: enquanto os cristais exigem uma concentração maior de elementos e se formam pela repetição sequencial dessa agregação, a areia é formada pela separação erosiva, e, por isso, o primeiro se aproxima mais dos valores de concentração enquanto a areia se aproxima mais dos valores de difusão. Isso também é expresso pelo poeta ao instituir operações de abertura à areia (“nessa meditação areal/em que ele se desfez” [...] na fala frouxa/[...] no seu texto de areia frouxa/areia solta”) e operações de fechamento à *rose de sable* de seu “tom antigo” (“Rosa de areia, se fez forma, /se fez rosa, areia empedrada;/aglutinou sua areia solta, /se vertebrou numa metáfora”). Quando correlacionamos os valores de difuso à tonicidade átona da “fala frouxa” disforizada e os valores de concentrado à tonicidade tônica do “tom antigo” a ser resgatado, a seguinte correlação inversa se configura:



Fonte: A Autora (2021)

Esse arranjo tensivo de caráter concessivo encontrado em *Díptico* evidencia o conceito de acento, que, na Semiótica Tensiva, se originou dos estudos saussurianos do plano de expressão, do mesmo modo que, nesse poema, liga-se aos valores tônicos do “tom antigo” (em oposição à “fala frouxa”), e faz uma referência aos seus conteúdos (direcionados pelos lexemas de posicionamento interno no referente: “na poesia”, “nessa meditação areal”, “na fala frouxa”, “no seu texto” [grifo nosso]) e pelos lexemas de composição (“fazer poesias com coisas”, “texto de areia frouxa” [grifo nosso]). Tal condição expressa entre referente (a fala do poema) e referido (o conteúdo do poema) explicada pelo acento, que “identifica-se com o ápice da implosão, no plano de expressão e [...] com o impacto do assomo, no plano do conteúdo” (TATIT, 2019, p. 148) é o que leva ao estabelecimento dessa relação concessiva, já que a tendência de acentuação de um conteúdo pela sua densidade de presença (tom antigo [fala tônica] -> cristal/rosa de areia [aglutinação]) promove cada vez mais tonicidade (ou valor de impacto) a conteúdos cada vez mais concentrados (ou cristalizados), como o mineral do tom poético de *Díptico*. Entretanto, é importante pontuar que o movimento inverso, que promove a difusão dos conteúdos e sua consequente atonização, e que foi o ponto de partida dessa obra, é ininterrupto, uma vez que o alongamento do tempo (na “meditação areal”) dilatou os conteúdos poéticos, mas sua redução, na replicação de aglutinações contínuas e concentradas,

proporcionou a formação do minerais resgatados, que, pela tendência do direcionamento tensivo, tendem a se desfazer posteriormente; é, porém, esse modo de operação que impõe a valoração tônica ou átona a esses modos de poesia, já que, segundo Tatit, “A necessária oscilação entre fechamento [concentração] e abertura [difusão], [...] pautada por direções ascendentes e descendentes [...] serve de matrizes para a nossa compreensão das variações de aumento e diminuição das tensões do plano do conteúdo (*Idem*, p. 147). Assim, a desaceleração do andamento propicia a abertura (transformar em areia pela meditação, que é a lentidão do alongamento do tempo) e dilatação dos conteúdos extensivos, que se tornam átonos (“fala frouxa”), conforme vemos em *Elementos de Semiótica Tensiva*: “a aceleração respectivamente abrevia e contrai, enquanto a desaceleração alonga a duração e dilata o espaço” (ZILBERBERG, 2011, p.238), ou seja, as operações realizadas pelo andamento-catalizador-diluidor (de ora dispersar em areia, ora de aglutinar em rocha) condicionam o próprio funcionamento do eixo da extensidade (fechamento -> abertura -> fechamento) em sua tendência direcional.

Por fim, chegamos a uma série de elementos que, neste metapoema, definem o universo dos conteúdos disfóricos (a saber, a “fala frouxa”) e o dos conteúdos eufóricos (do “tom antigo/de fazer poesias com coisas”). Essas “coisas” são figurativizadas pelos conteúdos minerais de *Díptico*, e identificadas como átonas (“areia frouxa”) ou tônicas (“cristal de verso/se fez rosa, areia empedrada”) de acordo com o grau que ocupam no eixo extensivo: quanto mais concentrado, maior a tonicidade, quanto mais difuso, mais átono. Assim, o resgate desses elementos cristalizados, denunciados pela busca (que encontrou os cristais e descobriu a *rose de sable*) indicam que o poeta preza a presença dessas qualidades em sua poesia e, por isso, a isotopia da /concentração/, com seus semas de /aglutinação/ e /contração/, possibilitada pela

aceleração do andamento¹², a denotar uma /repetição/ do tempo, é o que resgata a tonicidade da poesia formada por uma repetição concentrada, o modo de fazer aquela poesia do “tom antigo”.

¹² Segundo Tatit, “Para a semiótica, o interesse do andamento [tempo, na música] está, em primeiro lugar, na sua capacidade de conduzir a temporalidade como um todo fazendo dela uma duração mais concentrada, a partir da aceleração, ou mais difusa, a partir da desaceleração” (2019, p.66), o que assinala que o andamento rege e determina as condições de tempo e espaço. Quanto mais acelerado, menor serão o tempo e espaço tomados; quanto mais desacelerado, maior o espaço e tempo ocupados, o que configura uma correlação inversa. (*Idem*, p.68)

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das sete análises de metapoemas de João Cabral de Melo Neto aqui dispostos, foi possível entrar em contato e entender o funcionamento de certos conceitos que perfazem o fazer poético da lírica cabralina e são expressos no conteúdo dessas reflexões poéticas. De fato, não é possível definir a totalidade da antologia cabralina, que é numerosa e densa, mas nos foi possível encontrar sentidos que regem a tríade lírica nos poemas em que se encontram e que, de certo modo, constroem um pertencimento mútuo capaz de explicar tendências, valores e direções operadas por João Cabral.

O primeiro dos poemas deste trabalho, *Antiode*, mostra que a escrita poética é pautada por processos de adição e subtração de elementos no tecido do poema, que por definição é orgânico e, aqui, especificamente, vegetal. Para lidar com esse tipo de organicidade, há que ser aplicado, pelo caráter de adição, qualidades que podem ser de dois aspectos: incoativo, como a isotopia da **/geração/**, ou terminativo, como a isotopia da **/enxertia/**, respectivamente expressas pelos traços sêmicos de **/processo/** (por sua conversão), **/transformação/** (pela passagem de um estado a outro), **/linearidade/** (por sua manifestação contígua), **/incoatividade/** (por denotar início de um processo) e **/organicidade/** (por ser relativo a organismo vivo), e pelos traços sêmicos de **/modificação/** (por alterar estados), **/inserção/** (por introduzir algo), **/organicidade/** (por ser, também, relativo a um organismo vivo), **/terminatividade/** (por ser um fazer que se conclui em sua realização) e **/transferência/** (por instituir uma intervenção que resulta em

conjunção). Por outro lado, a subtração de elementos também acontece, com a “boca que come”, entretanto, como se trata de um objeto vegetal, todo acontecimento é cíclico e, entre boca, intestinações e fezes, gera-se o cogumelo “no úmido/calor de nossa boca”, indicando o fim num ponto de partida, numa continuidade irreparável como é a geração da poesia.

Já em *O Ferrageiro de Carmona*, o poeta abandona o vegetal em benefício do mineral – o ferro – para mostrar como deve ser o trato de um elemento, que, como todos os outros metapoemas, espelha a poesia. Aqui, ele estabelece, por meio da isotopia da forjadura, duas possibilidades de trabalhar (o ferro ou a escrita): a /**moldagem**/ e a /**modelagem**/, que têm um mesmo denominador comum: a mão que as opera, mas em graus diferentes de participação. Na moldagem, a maleabilidade é uma característica dominante, e a reprodução serial descaracteriza a condição operante: o ferro é derretido e a escrita assume uma consistência diarreica, que prejudica a qualidade do produto final, já que a fluidez, para *O Ferrageiro de Carmona*, resulta no habitual (“uma flor já sabida”), enquanto que a modelagem é o verdadeiro ato de criação, o que possibilita a apreensão única por aquele que vê o produto final (“que pode até ser flor/se flor parece a quem o diga”), isso porque, diferente da moldagem, a modelagem opera com a transformação pelo esforço que é capaz de elaborar e realizar detalhadamente um objeto aberto a diferentes recepções. O poeta-ferreiro, então, reconhece o valor insubstituível do objeto sólido e compacto (ao contrário do fluido) com o qual só se pode lidar pela aplicação da força, que nada mais é que a imposição de um fazer (“domo-o, dobro-o, até onde quero”), um domínio (“Forjar: domar o ferro à força”), realizado artesanalmente (“corpo a corpo com ele”), o único modo aceitável de trabalhar a palavra-ferro.

De volta à organicidade do poema, e não mais numa oficina de ferreiro, *O Funcionário* é um poema que explora a animalidade orgânica em um escritório, demonstrando como os modos de existência da poesia afetam o sujeito e quão disfórica é a sua presença (“vivo animal, /planta vida/a arfar no cimento). Neste poema, é possível entender a acepção do que é a poesia

para o escritor cabralino, que vê em sua ausência de presença um certo conforto, que vai se construindo aos poucos, pela operação de apagamento, que retira elementos e enfraquece sua presença (“Apaga as letras, o carvão do lápis”), decomposta em traços sêmicos de /exclusão/ (pelo caráter de afastamento, também expresso na direção tensiva de foco -> apreensão), /ausência/ (no alheamento de elementos), /terminatividade/ (pelo sentido de conclusão, parada de continuidade) e /deslocamento/ (já que se trata de uma transição espacial de uma presença). Assim, a incômoda e estranha presença do elemento vivo que é a poesia mobiliza paixões de descontentamento no sujeito que a testemunha, e que só experimenta algum alívio quando se institui a isotopia da /exclusão/, que, retirando seus elementos aos poucos, minora a tonicidade de sua presença ao mesmo tempo em que nos deixa a lição do valor da subtração na lírica de João Cabral.

Ainda acerca das isotopias e adicionando outra a esse rol da exclusão, temos em *Catar Feijão* as isotopias de **/triagem/** e **/densidade/**, uma denotando um processo de seleção a ser efetuado e outra uma qualidade buscada, ambas figurativizadas pelo universo da escrita poética e da culinária e compartilhando a preferência pelo peso (da palavra e do grão) e o desprezo pelo leve e oco, apenas diferindo no valor dado à dureza, que só é eufórica para a escrita, nos dando a pista tensiva para esta metapoesia: quanto mais valores de absoluto, ou seja, quanto mais selecionado, mais tônico se torna o objeto pretendido, ou a palavra, que “isca-a [a atenção] com o risco”. Essas isotopias encontradas, decompostas em traços sêmicos de /seletividade/ (para escolher), /exclusão/ (para retirar elementos), /separação/ (ao impedir a conjugação), /triagem/ (pela seleção), /dureza/ (pela rigidez), /compactação/ (pela redução), /firmeza/ (pela solidez), e /densidade/ (pela concentração), demonstram o modo de operar e a qualidade buscados pelo poeta em seu percurso de escrita, colocando, mais uma vez, os valores de absoluto em conjugação com a tonicidade alta, o que mostra que o impacto, na poesia cabralina, está ligado à restrição da circulação de objetos, de várias maneiras diferentes.

Essas direções tensivas se repetem também em *Catecismo de Berceo*, tomando o cuidado de serem explicadas categoricamente pelo poeta quanto ao seu modo de operação e à modalidade factitiva a ser desempenhada. Nas quatro estrofes do poema é possível entender o domínio que o poeta exerce no *modus operandi* da palavra, que adquire conotações eufóricas ao atingir intensidades cada vez mais tônicas, correlacionadas com valores de restrição e fechamento do eixo extensivo. A análise desse funcionamento poético nos levou à conclusão de que não só há uma hierarquia que coloca o poeta numa posição superior à poesia, mas que essa mesma hierarquia o mune de um caráter de dominação, uma vez que a poesia, modalizada pelo impedimento e pela intervenção, cultiva caracteres de submissão (obediência + impotência [GREIMAS & COURTÉS, 2011, p. 302]), e, por isso mesmo, não é definida como um objeto, mas como um sujeito, passível de manipulação, ou seja, a palavra, aqui, é sujeito, e o sujeito está à mercê da própria palavra. Além disso, as isotopias da /consistência/ (reunida nos traços sêmicos de /peso/ e /isolamento/), /condensação/ (/solidez/ e /contiguidade/), /ordem/ (/disciplina/ e /unidade/) e /direcionamento/ (/canalização/ e /latência/) definem a qualidade dos conteúdos que o poeta dispõe em sua construção lírica e o resultado que ele obtém ao manipulá-los, nesse trabalho que instrui acerca do fazer poético.

Em uma de nossas análises, entretanto, encontramos um fazer diferente dos até então identificados, principalmente em seu direcionamento extensivo: a diluição em *Retrato de Escritor*. Nesse poema, João Cabral institui uma busca pelo líquido dissolvente que pode tornar o escritor em escrito, nos mostrando que a distribuição do escritor no papel pela distribuição de seus conteúdos e a disposição destes de modo abrangente, caracterizando a difusão, é o que origina a poesia, que abrandando esse retrato de escritor pois o diluiu e o tornou no produto responsável pelo espalhamento e conseqüente maior circulação de valores, já que, quanto maior o alcance (de carta a livro) e menor restrição pessoal, maior a distribuição e maior a tonicidade (da “pedra-sabão” e do “diamante líquido”) da poesia. Por último, a instituição da objetificação

do escritor, que compartilha características da matéria e se funde com ela (a tinta), caracteriza a /impessoalidade/ antilírica do poeta cabralino, que traz, junto a essa isotopia com traços de /alteridade/ e /objetividade/, a isotopia da /abrangência/, por definição constituída de traços de /alcance/, /distribuição/ e /continente/ (em oposição a /conteúdo/), delimitando a direção extensiva à qual o escrito deve se dirigir e a direção implicada pelo abrandar-se em verso do poeta.

Por último, o *Díptico* de João Cabral traz à tona o resgate do “tom antigo” do poema, perdido nas areias de “fala frouxa” que o alongamento do tempo concedeu ao seu modo de fazer poesia. A cristalização dessa mesma areia, que condensa e aglutina é o processo que define o que é eufórico (e tônico) na poesia e o que é disfórico (e átono): o primeiro, é obtido pelos sentidos que veiculam a isotopia da /**concentração**/, composta pelos semas de /aglutinação/, /contração/ e /repetição/ (do tempo); já o segundo, mais difuso, é o que o poeta tenta evitar.

A nossa análise, sob esses moldes, nos levou a um conjunto de isotopias que operam a metapoesia cabralina de certos modos bem delimitados: /**geração**/ (/processo/, /transformação/, /linearidade/, /incoatividade/ e /organicidade/), **enxertia**/ (/modificação/, /inserção/, /organicidade/, /terminatividade/ e /transferência/), /**modelagem**/ (/transformação/ e /artesanato/ [ao contrário de /mecanização/]), /**força**/ (/imposição/, /controle/ e /vigor/), /**exclusão**/ (/ausência/, /terminatividade/, e /deslocamento/), /**triagem**/ (/seletividade/, /exclusão/ e /separação/), /**consistência**/ (/dureza/, /compactação/ e /firmeza/), /**densidade**/ (/peso/ e /isolamento/), /**condensação**/ (/solidez/ e /contiguidade/), /**ordem**/ (/disciplina/ e /unidade/), /**direcionamento**/ (/canalização/ e /latência/) e /**concentração**/ (/aglutinação/, /contração/ e /repetição/). Ao dispô-las em categorias instrumentalizadas de acordo com seus sentidos expressos nos metapoemas, encontraremos cinco categorias: a) qualidades de ordem sensorial da poesia, que mostram a ligação desta com o mundo natural: /consistência, /densidade/ e /condensação/; b) modos de ser-estar da poesia: /ordem/ e

/direcionamento/; c) modos de manipulação da poesia empregados pelo poeta para alterar suas qualidades: /triagem/, /exclusão/, /modelagem/e /enxertia/; d) característica da posição hierárquica que o poeta-manipulador ocupa (diferente do poeta-conteúdo, que se torna poesia ao se diluí-lo na tinta do escrito, como em *Retrato de Escritor*): /força/; e) qualidade permanente do fazer poético: /geração/.

Voltando nossa atenção para o recurso metalinguístico empregado pelo poeta para traçar essas “receitas de poesia”, entendemos que o fato de haver poemas metapoéticos já exprime o “fazer-saber” do poeta, levando o enunciador a acompanhar a realidade do poeta, do fazer poético e da construção da poesia. Diferente da poesia “poesia”, na qual não há uma reflexão que percorre tais condições, na metapoesia há um universo no qual o enunciatário participa de uma co-criação dos sentidos do poema. Quando esse papel atinge um patamar no qual ele é parte do processo de reflexão acerca desses temas, pois acompanha e entende sua origem e os elementos que o compõem, esse fechamento se dissolve, promovendo uma contemplação que o integra no *status* de organicidade do poema, de sua composição e da transformação do próprio poeta; Chalhub assinala que o poema moderno (esse que passou a se utilizar dos metapoemas com mais frequência) “não é aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua.” (2002, p. 47). Isso mostra que, para ser apreendido, ele exige do enunciatário o rompimento da barreira que antes o separava do poema como uma pátina, em benefício de um olhar que acompanha sua gênese, integrando a exteroceptividade do poema na mesma medida e ao mesmo passo que sua interoceptividade.

Além disso, o fazer do enunciador, que compartilha o embate que ele trava com a interoceptividade do poema, que é o lugar de onde surgem as “criaturas”, seus versos, os ossos que lhe emprestam forma e o sangue e sopro que lhe empresta vida, Lima (1982) traduz como o difícil processo de “tirar a poesia do microcosmo e revesti-la com o poema, vesti-la de palavras, torná-la comunicativa, conferir-lhe substância verbal” (p. 98). Quando esse trabalho

parece se tornar um fardo maior do que consegue suportar, o poeta verseja também sobre ele, instituindo a metapoesia da criação poemática, e, nessas obras cabralinas que analisamos, o poeta dá, também, as condições necessárias para o estabelecimento da poesia, suas características buscadas, o modo de operá-la e o processo de sua geração, transformando a lírica em lições de composição poéticas.

Por fim, entendemos que os metapoemas cabralinos desvelam a origem orgânica da substância do poema, e apontam para o próprio poeta como a fonte geradora de todo esse material que se decompõe em poesia, num movimento de vai-e-vem que expõe que o poeta é feito do material de sua poesia, e seu poema é feito da mesma matéria orgânica que ele é obrigado a aceitar, e cujo processo de aceitação se dá pelo mesmo de desenvolvimento da metapoesia, como se na purga da escrita e no seu conseqüente fechamento e dissolução posterior, o poeta encontrasse seu alívio. E é essa mesma purga que dá origem ao processo, elemento que, para o enunciador João Cabral, lhe é tão caro. O processo denota transformação, mudança, adequação, modelagem, e são essas etapas que o poeta precisa cumprir para dar vida ao poema e, simultaneamente, se libertar de sua substância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Dayane Celestino de. Análise Semiótica do Poema “Os Sapos”, de Manuel Bandeira. In: **CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada**, Vol. 5, n.2, 2007.

ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Semiótica da Poesia**: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ATHAYDE. **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. A Lição de João Cabral. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e Metalinguagem na Poesia de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1966.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do Discurso**: fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas, 2002.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Tradução do Grupo CASA, sob a coordenação de Ivã Carlos Lopes. São Paulo: Edusc, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras Metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAMAZO, Francisco Antonio Ferreira Tito. Metapoesia Em João Cabral de Melo Neto e em Paulo Henriques Britto. Revista **Ecos: Literaturas, Linguísticas, Histórias e Culturas**, v. 19, n. 2 (2015). Araçatuba: UNITOLEDO, 2015.

CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2002.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2009.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e Significação**. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.

FLOCH, Jean-Marie. (2001): Alguns Conceitos Fundamentais em Semiótica Geral.

Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas, n. 1. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, PUC-SP, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Jacques. **Dicionário de Semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tiekko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.

GROUPE MU. **Retórica da Poesia**: leitura linear, leitura tabular. Cultrix: São Paulo, 1980.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a Uma Teoria da Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEVIN, Samuel R. **Estruturas Linguísticas em Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

LIMA, Enoque Balbino. Metapoesia: Para Uma Poética da Poesia. Primeira Parte: O Poeta. In: **Semina** v.3, n. 10. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1982.

LIMA, Enoque Balbino. Metapoesia: Para Uma Poética da Poesia. Segunda Parte: A Poesia. In: **Semina** v.3, n. 11. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1982.

LIMA, Enoque Balbino. **Metapoesia: Para Uma Poética da Poesia**. Terceira Parte: O Poeta. In: **Semina** v.3, n.12. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1982.

LOPES, Ivã Carlos, Org.; ALMEIDA, Dayane Celestino de, Org. **Semiótica da poesia: exercícios práticos**. São Paulo: Annablume, 2011

LOPES, Ivã Carlos e HERNANDES, Niltos (orgs.). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, 2005.

MIRANDA, Antonio. **Metapoesia de João Cabral de Melo Neto**. Natal: Sol Negro Edições, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. João Cabral de Melo Neto. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. João Cabral de Melo Neto. **Serial e Antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. João Cabral de Melo Neto. **A Educação Pela Pedra e Depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MÜLLER JR, Adalberto. A Metalinguagem na Poesia Brasileira Contemporânea. **Cerrados**. Brasília: UNB, 1996, p.13-23.

POUND, Ezra Loomis. **A Arte da Poesia: ensaios escolhidos** [por] Ezra Pound. São Paulo: Cultrix, 1976.

RASTIER, François. Sistemática das Isotopias. In: GREIMAS, Algirdas Julien (org.). **Ensaio de Semiótica Poética**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1976, p.96-125.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: A Poesia do Menos** (e outros ensaios cabralinos). Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

TATIT, Luiz. **Passos da Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, Luiz. **Semiótica à Luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

TATIT, Luiz. Semiótica, Enunciação e Polifonia. **Significação**: Revista Brasileira de Semiótica, n. 11/12. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos/Annablume, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do Silêncio I** – Teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e Poética do Sentido**. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.