

“ONDE ENTREM TODOS”: O COMUM NA POESIA DE JOÃO CABRAL

Sérgio Gomide (CEFET-MG)

RESUMO: Este trabalho propõe uma investigação das figurações do comum na poesia de João Cabral, a partir da análise das concepções de escrita postuladas pelo poeta. Nesse sentido, a investigação aqui proposta tem como objeto menos um tema do que uma certa concepção de atividade poética. O que se pretende, portanto, é um exame da inscrição do comum no modo como João Cabral concebe o próprio ato de escrita. Com efeito, são várias as modulações do comum na poesia cabralina. Analisá-las é uma tarefa que requer a consideração de tópicos e questões capitais no contexto da obra do poeta: subjetividade, negatividade, comunicação, política, ética, estética; afinal, é a própria possibilidade da palavra poética que parece estar em jogo, num movimento de criação artística que lembra de perto o conceito de inoperatividade dos usos da língua, proposto por Giorgio Agamben (2007), na esteira do *désœuvrement* discutido por Maurice Blanchot (2011). Acredita-se que uma investigação empreendida sob tal perspectiva possa contribuir para uma reflexão sobre como a questão do comum manifesta-se, em termos de linguagem, na obra de um dos poetas mais basilares da poesia produzida no Brasil a partir da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: João Cabral; Poesia; Comunicação.

Este trabalho é uma tentativa de levantar e analisar as figurações do comum na poesia de João Cabral, a partir da análise de algumas concepções de escrita postuladas pelo poeta. Nesse sentido, retomando, sob novos ângulos, uma discussão desenvolvida na tese de doutorado, defendida na UFMG em 2014¹, a investigação tem como objeto menos um tema do que uma certa concepção de atividade poética, pois o desafio maior que se coloca é, desde já, o de examinar a inscrição do comum no modo como João Cabral concebe o próprio ato de escrita. Com efeito, são várias as modulações do comum na poesia cabralina. Analisá-las é uma tarefa que requer a consideração de tópicos e questões capitais no contexto da obra do poeta.

Nesse sentido, a hipótese aqui delineada parte da consideração de um tópico capital na obra cabralina: sua proposta comunicativa. Poucos poetas brasileiros

¹ GOMIDE FILHO, 2014. Antilira do eu, anteverso da morte, antiode de amor: subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. Este texto retoma passagens da tese, rearticulando-as na tentativa de lançar novas luzes sobre a questão da comunicação na obra de João Cabral, agora pensada como manifestação singular do comum.

preocuparam-se com a dimensão comunicativa da atividade poética como João Cabral. E na comunicação inscreve-se, desde o início, a questão do comum. *Communicatio*, partilhar, tornar comum, comunicar. Ocorre que, no campo dos estudos literários, e sobretudo no caso da poesia, a simples menção da palavra ‘comunicação’ é problemática. Não por acaso, a ruptura com a ideia tradicional e pragmática da comunicação é um dos traços distintivos da literatura dita moderna. Sob uma perspectiva mais ampla, a questão se estende à própria ideia de modernidade artística, que se caracteriza, dentre outros fatores, justamente por um movimento autorreferencial, em que a arte se volta para si mesma e passa a ser sua própria finalidade, criando e legitimando seus próprios códigos, tornando-se autônoma. É mais do que conhecido o papel das vanguardas na saturação desse processo de autonomização, que culmina com um questionamento radical da comunicação.

Em sua célebre reflexão sobre os fundamentos da lírica moderna, Hugo Friedrich (1991) apresenta a perda da função representativa e da comunicabilidade e como resultado de uma reflexão cada vez mais intensa sobre a própria poesia e, portanto, como o ponto para o qual convergiriam, desde Baudelaire, as poéticas da modernidade. A lírica moderna teria se desenvolvido segundo os critérios de uma dissonância e obscuridade crescentes. Sua incompreensibilidade seria intencional, pois, como diz Friedrich (1991, p.16), “a poesia não quer mais ser medida no que comumente se chama realidade”, mas, ao contrário, ela “quer ser [...] uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação”.

Mallarmé teria herdado e aperfeiçoado a noção, introduzida por Baudelaire, de que a arte não deve representar, mas instaurar a realidade. Disso decorre toda uma fundamentação ontológica da obscuridade e do hermetismo do fazer poético, desativando qualquer conteúdo que não seja o próprio poema. Não por acaso, a escrita mallarmeana marca o advento de uma “linguagem essencial”, que não remete àquele que a elabora, tampouco àquilo de que se fala. É a linguagem que se fala no vazio. “O número dos temas torna-se cada vez mais reduzido, o mundo dos objetos concretos, cada vez mais sem peso”, argumenta Friedrich (1991, p.109): “Onde originariamente os

versos contavam, descreviam, sentiam [...] encontram-se agora versos que dirigem a atenção para si mesmos, para a essência da linguagem”.

É nesse sentido que o projeto mallarmeano rejeita a comunicação e abole o real. “Comunicação pressupõe comunidade com aquele a quem se comunica. A linguagem de Mallarmé é, porém, só exteriorização de si mesma” (FRIEDRICH, 1991, p.121). Motivado pelo “anseio de fugir da realidade”, o desafio artístico consiste em “transferir o objeto concreto à ausência”. Essa “desrealização do real”, como diz Friedrich (1991, p.123), surge “como consequência de uma incoerência, entendida ontologicamente, entre realidade e linguagem”. Tal proposição resume a ideia “poesia pura”, fundamentada na perda do objeto efetivada pela palavra poética:

Para Costa Lima (1995), é na resposta a essa problemática da lírica moderna que o poeta pernambucano começa por fundar a singularidade de sua poesia. O percurso de João Cabral, argumenta o crítico, procede do “eixo Baudelaire-Mallarmé”, mas, de imediato, “desaparecem o esoterismo e a tendência a nadificar o mundo, retirando da sua ausência a presença mesma do objeto poemático assim reafirmado” (LIMA, 1995, p.213). A diretriz da poesia cabralina será, pelo contrário, a do “concreto-real”. “Ela parte e volta ao concreto, em cada um destes momentos procurando mais intimamente dele se acercar, não por um processo de empatia, mas de nomeação” (LIMA, 1995, p.257). É a busca pelo objeto concreto que coloca em xeque o poder nomeante da palavra, e não o oposto.

Afastando-se da intenção de criar o “poema-em-si”, “Cabral não concede que a poesia necessite camuflar-se para se não confundir com o mundo ‘impuro’. Ao contrário, é mesmo por se mostrar em relação com ele, dele derivada embora sem com ele se equiparar, que deriva sua força possível” (LIMA, 1995, p.254).

Com esse movimento que integra a preocupação com a transitividade do poema ao questionamento do próprio fazer poético, João Cabral teria realizado uma “traição consequente” das poéticas da modernidade com as quais dialoga abertamente, desde sua estréia na literatura:

Mantendo a primazia da palavra e da inteligência sobre as emoções e os sentimentos, Cabral revê, entretanto, o que sua arte tem a ver com a realidade

de que parte [...] Nem para Baudelaire, nem para Mallarmé, nem para Valéry ou Guillén teria sentido impor-se novos deveres em virtude da comunicação que houvesse de ser feita [...] E o que o distingue dos poetas estrangeiros que se lhe fizeram mais próximos não é tanto esta consciência, quanto a solução que visa. João Cabral compreende que ao poeta contemporâneo, ao lado de uma expressão nova, cabe a preocupação por um novo tipo de comunicação. Neste ponto não é possível traçar nenhum paralelo com os poetas citados, porquanto é a própria atitude perante o mundo que radicalmente se modifica. Enquanto neles a palavra tende a instaurar a aniquilação do real em que se tivesse baseado, em Cabral o poeta tem uma dupla responsabilidade, responsabilidade enquanto artista e não meramente ética. Responsabilidade artesanal, pela qualidade do que escreve, responsabilidade humana, embora também artesanal, em não fraudar a realidade pelo uso de um instrumento que, dela não sendo mais que um sinal, pode-se converter em uma peça contrária aos que nela vivem enganchados, sem outra possibilidade que a do viver pé no chão. Com esta carga de coordenadas, João Cabral se torna o autor de que, direta ou indiretamente, partem todos os nossos movimentos poéticos atuais [1966], preocupados com a qualidade de seu dizer e a comunicação que devem forçar (LIMA, 1995, p.265-6).

Não se trata de um retorno a noções pré-saussurianas de representação ou de uma superação evolucionista dos poetas que o antecederam. Acontece que, em João Cabral, o direcionamento à realidade, por integrar um projeto comunicativo mais amplo, não se curva docilmente diante de uma visão fantasmática, apocalíptica e, de todo modo, unilateral da referência².

Além disso, no âmbito do diálogo com as poéticas da modernidade, há um dado biográfico de significativa relevância, a saber, o ingresso de João Cabral na carreira

² Em relação ao esquema de Friedrich, Compagnon (1996, 2001) aponta alguns pontos falhos do que chama de “narrativa ortodoxa da tradição moderna”, baseada na generalização sociológica de que toda história do poema moderno se resume à fuga diante de uma realidade desagradável. Não obstante, a autonomia da literatura em relação ao mundo, fundada sobre a noção de que o signo abole o real, teria misturado de forma indistinta e, não raro, equivocada, o legado de Mallarmé às premissas de algumas das correntes teóricas mais influentes do século XX, como o formalismo russo, o estruturalismo e o pós-estruturalismo. Seja questionando a explicação “histórico-genética” de Friedrich, seja apontando incongruências na tese antimimética de Barthes e Riffaterre — e, aqui, incluem-se diversos aspectos do pensamento de Blanchot — Compagnon (1996, p.47) vale-se das objeções levantadas por Paul de Man para contestar “que o pretense desaparecimento do objeto seja realizado, em Mallarmé, em proveito de uma lógica puramente intelectual e alegórica”. Nos textos mais herméticos do poeta francês, “as palavras, segundo De Man, dependem também ou ainda de níveis de significações que permanecem representacionais e simbólicos, isto é, dependem de significações prévias. Os poemas de Mallarmé querem todos dizer alguma coisa” (COMPAGNON, 1996, p.47). “Se Mallarmé postula um limite não referencial para a poesia e tende de fato a reduzir o papel da referência em poesia, sua obra não se situa porém nesse limite, que a tornaria afinal de contas inútil, mas mais ou menos longe da assíntota que a ela conduz” (COMPAGNON, 2001, p.138).

diplomática em 1945, o que, dois anos depois, levaria o poeta ao seu primeiro posto internacional, na Espanha. Somado ao adensamento da preocupação social e comunicativa do exercício poético — assinalado de passagem no “mundo justo que nenhum véu encobre” com o qual sonhava **O engenheiro** — o fascínio diante da literatura espanhola, de inclinação realista e ancorada em fontes e formas populares, significou, dentre outras questões, certo afastamento da literatura francesa, tão presente nas bases do processo formativo de João Cabral (a carreira diplomática, ao que tudo indica, também contribuiu para o desenvolvimento da temática nordestina, que só aparece em sua obra depois do seu afastamento do país).

A influência francesa, de fato, não é abandonada. Em Baudelaire, Mallarmé e Valéry encontram-se as matrizes da valorização da construtividade que nortearão todo o percurso poético cabralino. Mas a experiência espanhola inaugura outros horizontes, a começar pelo “*riguroso horizonte*” de Jorge Guillén, não por acaso escolhido como epígrafe de **Psicologia da composição**.

Em “Poesia e composição”, conferência sobre as diferenças entre a inspiração e o trabalho artístico, proferida em 1952, João Cabral discute o tema abertamente. Sem o leitor não haveria literatura. A colocação é óbvia, mas tem desdobramentos que se confundem com o próprio estatuto do texto literário na modernidade. O artista moderno, em face da exigência da “arte autêntica”, teria “substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se, anulando, do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade” (MELO NETO, 1998, p.53). A autenticidade, no caso, identifica-se à expressão pessoal, mesmo quando parece evitá-la. A crítica é endereçada não apenas à herança romântica, à poesia inspirada ou ao automatismo surrealista, mas à própria concepção de arte como trabalho racional e construtivo, que, levada ao extremo, pode se tornar narcisista, voltando-se única e exclusivamente sobre si mesma. “É em nome da expressão pessoal, e para lográ-la, que se valoriza a escrita automática e é ainda em nome da expressão pessoal que se defende a absoluta primazia do trabalho intelectual na criação, levado a um ponto tal que o próprio fazer passa a justificar-se por si só, e torna-se mais importante do que a coisa a fazer” (MELO NETO, 1998. p.56). Aqui, ao discutir a valorização do fazer, João Cabral

retoma e esclarece alguns aspectos de seu estudo sobre Miró, chamando atenção para questões decorrentes de uma posição radical nesse sentido. O autor cita o caso de certos poetas “que se dedicaram, com intenções seríssimas, à exploração de certas qualidades de ressonância, ou mesmo semânticas, de palavras isoladas, isto é, de palavras que não devem servir, que não devem transmitir idéias”; tais poetas, “metafísicos da palavra”, dirá João Cabral (1998, p.63-4), “acabaram todos entregues a uma poesia puramente decorativa. Se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras”. Ainda que se trate de um trabalho, e não do resultado de uma inspiração, esse puro jogo, desconsiderando por completo o leitor, incorreria na “morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos, estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática” (MELO NETO, 1998, p.67).

Ao destacar a importância da comunicação, João Cabral não postula a submissão do texto à transmissão de informações e, sim, uma dificuldade a mais para o trabalho do artista: a consideração do ato pragmático que se configura co-extensivo ao ato de dizer. De certa forma, toda sua crítica se concentra sobre o individualismo (diga-se, lírico) “do escritor que se dá em espetáculo juntamente com sua obra” (MELO NETO, p.1998, p.60). É, portanto, interessante observar que para o poeta pernambucano, na comunicabilidade encontram-se as bases teóricas da despersonalização necessária ao ofício literário. Neste ponto, a posição de João Cabral é esclarecedora: a dessubjetivação é uma estratégia comunicativa e é assim que o trabalho artístico deveria tê-la em vista: no sentido de “desligar o poema de seu criador, dando-lhe uma vida objetiva independente, uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou às circunstâncias de sua criação” (MELO NETO, 1998, p.60). Ao retornar a essa questão dois anos mais tarde em “Da função moderna da poesia”, tese apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo, João Cabral adotará uma visão ainda mais dura e direta sobre o problema:

Escrever deixou de ser para tal poeta [moderno] uma atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por

ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória. [...]

No plano dos tipos problemáticos, tudo o que os poetas contemporâneos obtiveram, foi o chamado “poema” moderno, esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbucio e de hermenêutica filosófica, monotonamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretenda enviar. Mas esse tipo de poema não foi obtido através de nenhuma consideração acerca de sua possível função social de comunicação. O poeta contemporâneo chegou a ele passivamente, por inércia, simplesmente por não ter cogitado do assunto. Esse tipo de poema é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito (MELO NETO, 1998, p.99-101).

São posições que permaneceriam constantes ao longo da obra de João Cabral, como sugere a “Nota do autor” que abre a coletânea “Poesia crítica”, publicada quase trinta anos mais tarde:

Quanto à idéia de, em poesia, falar de poesia ou de outras formas de criação, crê o autor que ela só parecerá coisa estranha a quem ignora tudo do que escreveu. Quem teve contacto com pouca parte de sua obra, sabe que ele nunca entendeu a linguagem poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão [...] (MELO NETO, 1982, p.v-vi)

A comunicação orienta a estruturação de **Duas águas**, a célebre coletânea de 1956, que alimentou especulações em torno de uma espécie de linha divisória na obra cabralina: na “primeira água”, poemas metalingüísticos, na “segunda”, textos de crítica social³. Mas como a crítica do poeta por diversas vezes já sublinhou, a busca pela comunicabilidade se apresentará sempre em estado de tensão. O que ganha destaque no processo inaugurado por **O cão sem plumas** e presente ao longo de toda a obra posterior de João Cabral, não é a “adequação” do poema a um assunto ou mensagem e,

³ Benedito Nunes (2007, p.50-3) discute alguns equívocos que permeiam essa divisão entre uma poesia metalingüística e outra participante. Trata-se, na verdade, de “uma distinção na tática de comunicabilidade”, estabelecida menos no plano temático do que no plano “da dicção”; a expressão “duas águas” corresponde, portanto, a “dois tipos de dicção que se distinguem em função do destinatário e da modalidade de consumo do texto”.

sim, uma complexa tentativa de conexão entre o conteúdo temático e os procedimentos formais mobilizados na construção do texto. O problema da referência torna-se decisivo. “A poesia de João Cabral”, diz Marta Peixoto (1983, p.11), “desautomatiza o nexos entre palavra e coisa, ao mesmo tempo que busca motivar o vínculo arbitrário que liga a palavra ao objeto, estabelecendo entre ambos uma relação de semelhança”. Sob a denominação de “imitação da forma”, essa motivação é examinada em detalhes por João Alexandre Barbosa. Trata-se do modo com que a escrita de João Cabral se aproxima por imitação dos objetos que integram seus quadros referenciais (não apenas objetos da realidade concreta, mas também linguagens alheias: poetas, escritores, artistas plásticos, dançarinas, toureiros, arquitetos etc.). Tal “mimese de linguagens” está diretamente relacionada à preponderância realista e ao problema da comunicação. A preocupação com a transitividade, explicitada na crítica social e histórica, “não despreza, antes incorpora de modo bastante agudo, as conquistas de uma experiência com a linguagem poética levada ao extremo da negatividade e da abstração daí decorrente” (BARBOSA, 2002, p.297). Isso, segundo o crítico, equivale a dizer que a própria possibilidade de um direcionamento à realidade sócio-histórica passa a ser dependente de uma crítica constante à linguagem. A “representação do real” parte da indagação acerca da palavra. Nesse sentido, “a transitividade, que pode enganosamente parecer óbvia, é relativizada pelo que há, como sempre, de abstrato e, portanto, de intransitivo, no trabalho com a linguagem”⁴ (BARBOSA, 2002, p.297).

Essa talvez seja a razão pela qual, “apesar do esforço de transparência comunicativa, a linguagem cabralina tanto mais encobre quanto menos deseja ocultar. Convocada para permear invisivelmente o contacto do homem com o real, denuncia-se como máscara ou filtro mediador” (SECCHIN, 2000, p.106). Como observa Secchin (2000, p.106), “Cabral não trabalha de maneira ingênua com a certeza de reproduzir uma realidade neutra do *isto*, da terceira pessoa; interessa-lhe primordialmente explorar

⁴ “Dizendo de outra maneira: o encontro da transitividade possível, e que será o motor principal da continuidade da poesia de João Cabral, não se fez com o abandono de uma consciência poética agudizada pelos limites da intransitividade — o legado [...] dramático do tríptico de 1947” (BARBOSA, 2002, p.298).

tudo o que se deixa entreler no dado empírico como *sistema de linguagem [...]* (grifos do autor). Isso porque, na poesia cabralina, aquilo de que se fala (o “real”, a “coisa”, o “concreto”) é engenhosamente construído tanto quanto o modo que se fala.

Como foi visto, para João Cabral, a autonomização do poema é uma estratégia comunicativa. Nessa disposição para a transitividade, de fato, reside todo o fundamento ético de sua atividade literária, situado não somente no plano temático, mas, sobretudo, na explicitação do modo pelo qual o texto se constrói. Se em todos os poemas da obra esse fundamento pode ser rastreado, há casos em que lhe é dado lugar de destaque, como ocorre em “Tecendo a manhã”:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entreendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão (1997b. p.15).

Tecer a manhã equivale a tecer a trama verbal com o canto que é grito estridente, grito de despertar, intervalo e comunicação⁵. Na primeira estrofe, especialmente do terceiro ao oitavo verso, a comunicabilidade é indicada por uma mimetização formal. Como frequentemente ocorre, o poema “faz o que fala”. A incompletude das estruturas

⁵ Quanto à associação entre o galo e a atividade poética, vale lembrar a conhecida declaração de João Cabral, em entrevista de 1966: “o Pégaso, o cavalo que voa, é o símbolo da poesia. Nós deveríamos *botar* antes, como símbolo da poesia, a galinha ou o peru — que não voam. Ora, para o poeta, o difícil é não voar, e o esforço que ele deve fazer é esse. O poeta é como um pássaro que tem de andar um quilômetro pelo chão” (*apud* ATHAYDE, 1998, p.72).

sintáticas, como o grito de galo que se completa apenas na soma de outros gritos, ganha sentido quando se tem em vista o conjunto dos versos e aquilo que estes buscam comunicar: a composição da manhã (e do poema) sob o ângulo da integração. Mais uma vez, a atenção recai sobre o trabalho do leitor, ao que se soma o fato de o texto, em contraste com o rejeitado culto do eu lírico, enfatizar a ideia de coletividade e solidariedade. Relacionada a tal ideia, está a tentativa de construção de uma poesia solar, implicitamente oposta ao obscuro fluxo de experiências interiores, que, segundo o poeta, conduziria fatalmente o texto à intransitividade. Na associação entre as duas “metades” do poema, destaca-se a conjunção copulativa, o que parece reforçar a noção de integração. Na segunda parte, o fundamento ético torna-se patente: ao poeta interessa fazer com que o poema, como a manhã, constitua um todo/toldo que plana “livre de armação”, o que significa: sustentado em si mesmo e, ao mesmo tempo, sem fraude, sem mistificações.

O próprio poema manifesta-se, então, como lugar do comum: espaço verdadeiramente comunicativo ‘onde entrem todos’. Esse espaço pressupõe, paradoxalmente, a ação de tornar a língua inoperante, o que consiste em “desativar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso”, permitindo, como defende Agamben (2007, p. 48-49), “uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer”. [...] E o sujeito poético, conclui, “não é o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível.”

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **Arte, inoperatividade, política**. In: CARDOSO, Rui Mota (Org.). *Política/Politics*: Porto: Fundação Serralves, 2007.

ATHAYDE, Félix de. **Idéias 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 imitação da forma**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: **Cadernos de literatura brasileira**. João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 1, março, 1998. p.62-105.

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

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

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

GOMIDE FILHO, Sérgio. “Antilira do eu, anteverso da morte, antiode de amor: subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista a Sebastião Uchoa Leite, Luiz Costa Lima e Carlito Carvalhosa. **34 Letras**, Rio de Janeiro, n.3, mar. 1989. p.8-45.

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

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

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

NUNES, Benedito. **João Cabral**: a máquina do poema. In: MÜLLER, Adalberto (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: outras paisagens. In: **Colóquio Letras**, n.157/158, jul/dez. 2000. p.105-124.