

# João Cabral de Melo Neto: o lirismo de um “poeta sem alma”

João Cabral de Melo Neto: the lyricism of a “Poet without Soul”

**Robson Deon\***  
**Marcos Hidemi de Lima\*\***

\* Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco, e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) dessa mesma Instituição. E-mail: robson\_deon@hotmail.com.

\*\* Doutor em Letras (2011) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). É professor do curso de graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus de Pato Branco, e também atua como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da mesma instituição. E-mail: marcoshidemidelima@gmail.com. Artigo recebido em 22/01/2018 e aceito para publicação em 17/06/2018.

## Resumo

João Cabral de Melo Neto, poeta modernista da Geração de 45, é considerado um antilírico por excelência. Seu projeto poético é orientado por uma estética baseada na objetividade, na concretude e na racionalidade, de modo que sua poesia é essencialmente enraizada na realidade exterior. Porém, contestando a crítica e as análises convencionais sobre ele, este trabalho, baseado na análise do poema *Forte de Orange, Itamaracá*, pretende lê-lo sob outro prisma, talvez insuspeito, mas, sem dúvida, surpreendente: pela via simbólica de análise e interpretação, visa-se revelar (desvendar, desvelar) o lirismo singular do poeta recifense, um lirismo *sui generis* na poesia brasileira. Para isso, a análise é suportada teoricamente por Antonio Carlos Secchin (2007), Marta Peixoto (1983),

Tzvetan Todorov (1979), Mario Ferreira dos Santos (1959; 2000), e outros. No limiar entre o lírico e o antilírico, sua poesia é plurivalente: carregada de tensões e sentidos, ela transita por esses dois planos da linguagem poética.

### Palavras-chave

Lirismo; João Cabral de Melo Neto; Forte de Orange, Itamaracá; Símbolo

### Abstract

João Cabral de Melo Neto, modernist poet of Generation of '45, is considered an anti-lyric poet par excellence. His poetic project is oriented by an aesthetic based on the objectivity, concreteness and rationality, so that his poetry is essentially rooted in the exterior reality. However, this work intends to contest the criticism and the conventional analyses about him, based on the analysis of poem *Forte de Orange, Itamaracá*, in order to reveal another prism, perhaps unsuspected, but certainly surprising. Through a symbolic way of analysis and interpretations, it aims to reveal (to uncover, to unveil) the singular lyricism of this Recife poet, a sui generis lyricism in the Brazilian poetry. For this, the analysis is theoretically supported by Antonio Carlos Secchin (2007), Marta Peixoto (1983), Tzvetan Todorov (1979), Mario Ferreira dos Santos (1959; 2000), among others. On the threshold between the lyricism and anti-lyricism, João Cabral de Melo Neto's poetry is multi-semantic: loaded with tensions and senses, as it transits through these two fields of poetic language.

### Keywords

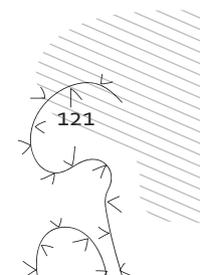
Lyricism; João Cabral de Melo Neto; Forte de Orange, Itamaracá; Symbol

### Introdução ao poeta

João Cabral de Melo Neto (JCMN, nas próximas ocorrências do nome completo do poeta, será empregada esta sigla), singular poeta brasileiro, está inserido na chamada Geração de 45, ou também Terceira Geração Modernista, muito embora essa última definição possa ser problematizada, visto que muitos poetas dessa terceira geração se contrapuseram criticamente ao Modernismo de 22, como o próprio JCMN; contudo, não se pode negar a influência sobre ele de poetas modernistas que o antecederam, como, por exemplo, o próprio Carlos Drummond de Andrade.

Não obstante, JCMN, de modo audacioso, se deu a missão de propor um novo modelo do fazer poético, que foi excepcionalmente único e ímpar na poesia brasileira. Não desconsiderando as influências das inovações técnicas e formais do movimento modernista sobre sua poesia, JCMN, para engendrar o seu estilo peculiar e construir a sua monumental obra, não afiliou-se acriticamente à uma tradição poética já consagrada na poesia brasileira, nem adotou os moldes artísticos por ela ditados: pelo contrário, JCMN representou a oposição, e, numa espécie de insurreição poética, se pôs na contramão, sendo a antítese fundamental de certa vertente poética que o antecedeu, a qual era marcada excessivamente pela subjetividade, o sentimentalismo exacerbado, o individualismo ostensivo, entre outras coisas.

Assim, de modo dialético e conflituoso, o poeta erigiu a sua obra, que já é absolutamente consagrada. Como coloca Merquior (2007, p. LX), JCMN é “de fala quase inteiramente única, jeito na linguagem ainda não dado”. De igual modo, Secchin (2007, p. XIII) afirma que, em face da poesia brasileira, “autores como João Cabral, em vez de acrescentarem um capítulo, logram criar uma outra gramática”.



Contudo, a uma primeira leitura, rápida, desatenta, dessa “nova gramática” feita em verso, ocorre “certo desconforto para o leitor [...]. A tendência inicial será de recusa” (SECCHIN, 2007, p. XIII). Isso contribuiu ao fato de JCMN ser um “poeta muito valorizado, mas talvez insuficientemente lido na sua complexidade” (p. XIII).

Sua poética assoma de modo díspar no cenário nacional. Para exemplificar, sua poesia, entre outras coisas, representa uma ruptura com o tipo tradicional de melodia na poesia brasileira: ao longo de sua obra, JCMN prefere fazer uso da rima toante ao invés da rima soante, que é considerada a mais melódica e tradicional na lírica em português (SECCHIN, 2007, p. XVIII). A melodia deslizante não é empregada por este poeta: ele prefere o verso áspero e duro. Além disso, JCMN “não recorre a nenhuma retórica” (MERQUIOR, 2007, p. LIX), “declara guerra à melodia, por considerá-la entorpecente, fonte de distração” (SECCHIN, 2007, p. XV), e, ao invés do envolvimento sonoro das vogais, que estão associadas “à tradição melódico-vocálico” (SECCHIN, 2007, p. XV), o poeta prefere a aspereza das consoantes.

Assim, por esses e outros fatores, formou-se a ideia de que sua poesia seja hermética, complexa e difícil. Isso se dá pelo fato de ela constituir-se de modo radicalmente diferente da poesia usual. Tal percepção equivocada instalou-se pelo fato de JCMN ter lançado uma nova poética que tinha pouca sintonia com determinado tipo de linguagem poética que comumente se observava (e se observa ainda) na poesia brasileira (SECCHIN, 2007, p. XIII), sendo praticada por parte dos poetas modernista, a qual era marcada por um conceito de poesia feita em rima soante, despejada, sem rigor construtivo, carregada de sentimentalismo e tom melódico, às vezes, próximo à música popular, e, por isso e por outras, um tipo de poesia considerada mais fácil ao leitor despreparado e superficial, para o qual o efeito rítmico, melódico, sentimental e entorpecente bastam para entretê-lo.

Dessa forma, as configurações rítmicas e sonoras absolutamente diferentes das de outros poetas, entre outras características singulares de JCMN, parecem confirmar o fato de que ele não pode ser jamais um lírico, nem demonstrar qualquer dimensão subjetiva ou emotiva em sua poesia. Considerando isso, este trabalho pretende contribuir para desmistificar esta imagem ou julgamento errôneo construído em torno dele, a saber, o de que era um poeta excessivamente racionalista e objetivo, um “poeta sem alma” (CASTELO, 2006) fechado num mundo frio e apático que não seria transcendental nem que pudesse manifestar qualquer forma de lirismo.

Sim, JCMN considera o fazer poético como algo profissional, racional e técnico; guiado pelo rigor na escrita, é comparado ao engenheiro, um engenheiro das palavras que busca construir uma estrutura funcional da máquina do poema, entretanto, uma “máquina de comover” (NUNES, 1971, p. 41), mas na superfície da qual não despeja qualquer sentimentalidade ou emotividade de modo explícito.

Somando-se à breve introdução a JCMN, Merquior (2007, p. LXII) traz importantes apontamentos sobre as particularidades e atributos do poeta recifense:

Como sou o menos passivo dos poetas... estas palavras de João Cabral de Melo Neto conceituam melhor que tudo a sua posição singular na nossa poesia. Pois ele é, na observação de Eduardo Portella, um verdadeiro caso à parte na literatura brasileira: o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue a um conceito [...] portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizante, mas

sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua inspiração [...], poesia sem plástica, sem construção, e com essa desordem, porque sem nenhum pensamento.

Visto que ele rompe com certa tendência subjetivista de uma lírica repleta de sentimentalismos interiores, o poeta necessariamente pende em direção à realidade objetiva, povoada de objetos e coisas claras. Voltar-se ao mundo objetivo e real, de modo acentuado e significativo, revela-se como a base essencial que fornece material à sua poesia, pois o “reconhecimento da autonomia existencial dos objetos [...] conduz a um fabuloso programa de atenção. No seio das coisas o poeta levanta o trabalho da sua contemplação, o esforço atento de ver, de descobrir seu lado novo” (MERQUIOR, 2007, p. LXIII). Ostensivamente marcado pelo “dom antigo/de fazer poesia com coisas” (*Museu de tudo*, 1975), poesia marcada pela referência concreta e imagística povoada por substantivos e adjetivos concretos ao invés dos abstratos, JCMN é aquele que “coloca o ‘fazer poesias com coisas’ a nível de programa estético” (PEIXOTO, 1983, p. 147).

Essa tendência o fará distanciar-se da expressão do eu subjetivo e lírico daquela maneira explícita e exacerbada que foi herdada desde os românticos e praticada pelos modernistas. Em espinhoso texto crítico do poeta, escrito em 1954 e intitulado *Da função moderna da poesia*, JCMN reconhece que a poesia moderna teve avanços formais consideráveis quanto ao verso, à imagem e às palavras, entretanto, apontou a demasiada “atitude psicológica do poeta” (MELO NETO, 2007, p. 736), pela qual escrever passa a ser uma “atividade intransitiva” em que o objetivo “é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo” (p. 736). Essa afetação excessiva do eu acabaria por corromper a poesia e desqualificar seu valor estético.

Ainda, noutro texto crítico do poeta (também espinhoso), intitulado *Poesia e composição: a inspiração*

e o trabalho de arte, o pernambucano novamente se posiciona criticamente em relação à problemática da composição dos poemas. JCMN divide os poetas em duas categorias ou famílias: a primeira é marcada pelos critérios de subjetividade e inspiração, que são projetados como princípios máximos da elaboração dos poemas; já a segunda categoria liga a criação artística aos princípios da racionalidade, ou do que JCMN chama de “trabalho de arte”. O poeta-crítico conclui que, em detrimento do trabalho racional da arte, a demasiada e ostensiva presença da primeira tendência afetou consideravelmente a qualidade estética e formal da produção poética de parte considerável dos poetas modernistas.

Para muitos desses, a composição dava-se sem apuramento formal, uma poesia psicologista, desregrada, intimista e subjetivista: “poesia para eles é um estado subjetivo” (MELO NETO, 2007, p. 709). Assinala que, ao invés do trabalho da arte, para poetas desse tipo os poemas “brotam, caem, mais do que se compõem” (p. 703), pois eles são absolutamente guiados pela dita “inspiração”, que baixa neles feito uma “presença sobrenatural” (p. 708). Soma-se a isso o fato de serem absolutamente dominados pela vontade de serem “originais”, “as tendências pessoais procuram se afirmar, todo-poderosas” (p. 706). O poeta afirma que essa atitude foi herdada desde o Romantismo, que pôs no autor o “centro de interesse da obra” (p. 711), e que a postura de parte da poesia moderna foi arquitetar-se baseada essencialmente na inspiração, na “tradução de uma experiência direta” (p. 708), na qual “o valor essencial da obra é a expressão de uma personalidade” (p. 710).

Em JCMN, é explícito o ataque a certas convenções do lirismo. Por exemplo, em “Fábula de Anfion”, inserido no livro *Psicologia da composição* (1947), o personagem mítico, em vez de erigir, por vontade própria e ao som de sua flauta, a cidade de Tebas e sua vegetação a partir do deserto, prefere tão somente a presença dura do

deserto, vazia e sem qualquer ornamento. Observando a composição desse texto poético, fica evidente que “a utilização de Anfião e do mito grego ‘pelo avesso’ – a negação do lirismo ao invés de sua exaltação - contribui para uma rejeição da poesia lírica” (PEIXOTO, 1983, p. 67). Ainda nesse mesmo livro, no conjunto de poemas intitulado *Antiode*, o poeta também desdobra sua dura crítica a certo estilo poético dito profundo. Como informa no subtítulo, é uma poesia, ou melhor, uma metapoesia “contra a poesia dita profunda”, ornada, etérea, flórea, que, para JCMN, nada mais era que uma mentira: “Poesia, te escrevia: / flor! Conhecendo/que és fezes” (MELO NETO, 2007, p. 74).

Desde cedo, já a partir do livro *O engenheiro* (1945), seus poemas são pautados por uma tendência construtivista clara, e sendo engendrados com base na observação/contemplação do poeta sobre a paisagem exterior e natural. Desse modo, não existe divagações poéticas em torno de um possível eu subjetivo e interior: ou contrário, nota-se o “eu integrado observando os objetos do mundo físico e controlando racionalmente as emoções” (PEIXOTO, 1983, p. 37).

Como verifica-se na sua poesia e em seus textos críticos, JCMN posiciona-se abertamente contra certas noções de lirismo, sendo absolutamente avesso a uma atitude individualista frente à criação artística. Entretanto, paradoxalmente, aqui pretende-se rastrear a manifestação (ou ocultação) de alguma expressão lírica, um estado subjetivo, a presença subterrânea do eu lírico que aparentemente parece inexistir. Marcado ao longo de sua carreira por uma poética “que afasta qualquer tentativa de auto-expressão (sic) direta” (PEIXOTO, 1983, p. 42), é difícil encontrar brechas por onde vislumbrar alguma conotação subjetiva ou intimista ali. Entretanto, quando ela é encontrada, surge a revelação de uma singular manifestação lírica *sui generis*, a qual está encoberta por camadas de concretude, racionalidade

e objetividade, mas que, por isso, se revela de um modo ainda mais excepcional e distinto.

Tal possibilidade de manifestação lírica, não sendo expressa explicitamente na superfície sónica do poema através da linguagem direta, revela-se de modo implícito, pela linguagem indireta. Dessa maneira, é pela linguagem simbólica e o uso dos símbolos que os objetos concretos e exteriores, pela sugestão e conotação, conduzem a uma significação e interpretação que remete ao mundo interior e, portanto, à presença do eu lírico e de sua expressividade intimista e subjetiva.

Por isso, antes da efetiva análise do poema, cabe algumas considerações sobre o símbolo, pois é por intermédio deste objeto que chegar-se-á à dimensão lírica deste poeta, consagrado como o antilírico fundamental da poesia brasileira.

### Symbolon

Todorov (1979), explicitando a noção de símbolo em Schelling (1775-1854), afirma que as coisas, para significarem, não devem deixar de ser o que são em si mesmas. É justamente pelo fato de serem algo que podem significar algo. O símbolo, para Schelling, é a fusão do particular com o geral, de modo que as coisas, para significarem simbolicamente, não podem abdicar do que são. Não é dicotomia, mas fusão o que se opera, “fato de o símbolo não só significar, mas ser;” (TODOROV, 1979, p. 212).

Dessa maneira, as coisas e objetos poetizados no poema de JCMN produzem um efeito perceptivo enquanto tais, em suas realidades concretas, e só a partir daí dão-se os símbolos, pois “o símbolo produz um efeito e, só através dele, uma significação” (TODOROV, 1979, p. 207). Disso, entende-se que o objeto simbólico não exclui a sua natureza: “é a coisa,

sem ser a coisa, e apesar de tudo é a coisa” (GOETHE apud TODOROV, 1979, p. 207). Entretanto, às vezes, esse sentido simbólico entranhado no poema nem sempre pode ser claro e extraído com imediatismo: “no símbolo, a imagem presente não indica só por si que tem um outro sentido, só «mais tarde», ou inconscientemente, somos levados a um trabalho de reinterpretação” (TODOROV, 1979, p. 209), que é o que será feito aqui, na análise do poema.

A configuração da poesia cabralina é ostensivamente coisificada, as palavras remetem à existência concreta dos objetos. Entretanto (e o mais impressionante), o poeta ultrapassa essa referência fria da existência das coisas sem recorrer a qualquer idealismo, subjetivismo ou metafísica: as transcende mencionando-as obstinadamente, reiterando-as e detalhando-as nas suas especificidades próprias. Essa transcendência atingida, que conduz ao símbolo, acontece porque o poeta, ao poetizar com coisas, não pretende tão somente significar “aquilo que as coisas são, mas, [...] os signos que elas representam, ou seja, o que elas significam” (AGOSTINHO apud TODOROV, 1979, p. 42) para além delas próprias. Simbolicamente, os objetos concretos possuem a capacidade de significarem, ou seja, de também se constituírem como signos, pondo “entre parênteses a sua natureza de coisas” (TODOROV, 1979, p. 42) enquanto tais.

Disso, conclui que, em vez de retratar o humano diretamente, o que se vê na poesia de JCMN é um retrato perspicaz e agudo dessa dimensão humana, mas por meio da descrição das coisas: cabra, rio, pedra, engenho, entre outros signos-imagens que figuram ao longo de sua obra. Desse modo, através de elaboradas metáforas, comparações e analogias criadas a partir dos objetos focados, a sua poesia atinge o nível simbólico da linguagem, e é por intermédio deste que revelar-se-á (sempre indiretamente, como é da natureza do símbolo) a dimensão lírica deste poeta.

Ao avesso de uma longa tradição poética subjetivista, JCMN parte do ponto de vista das coisas sensíveis, dos objetos disposto na realidade concreta, para daí fazer um mergulho ao íntimo do humano, e é essa a inversão mais excepcional: primeiramente, ele toca o leitor com o plano sensorial do mundo das coisas, e, simultaneamente, pela leitura de outro nível, estes objetos vão funcionando como pinças exteriores que, cirurgicamente, vão penetrando o ser e especulando seus espaços interiores. Os objetos são a lanterna com que o poeta vasculha a interioridade humana. Eles carregam uma luz rica que JCMN soube muito bem dar utilidade, e mais que tudo, uma utilidade poética, sumo da linguagem.

Como exemplificação, cita-se o extenso e belo poema (livro-poema) *Uma faca só lâmina* (1955), no qual isso é perfeitamente percebido. No transcórrer de todo o seu desenvolvimento, o poeta usa, reiteradamente, três imagens concretas essenciais, a saber: a bala, o relógio e a faca; contudo, as usa com um fim abstrato e humanizado, que é o de querer transmitir ao leitor, por intermédio da concretude desses objetos, o que o poeta chama de uma ausência que o homem carrega dentro de si, uma “ausência tão ávida”, “ausência sôfrega”, que chega a ser aguda, a ferir, a acender, (e, ao final, a ativar esse próprio homem) visto que “ninguém do próprio corpo/poderá retirá-la”. Ao longo desse poema, os objetos concretos não são enfatizados e reiterados a fim de restringirem-se à significação referencial deles próprios: como é da natureza dos símbolos, “estes objetos adquirem um crescente poder de sugestão” (PEIXOTO, 1983, p. 133) que busca transmitir este sentimento de ausência interior presente no eu lírico do poema.

Conceitualmente, o símbolo pode ser entendido como toda coisa ou objeto que funciona como um signo significativo capaz de evocar outro elemento que está ausente. Grosso modo, é algo presente que tem o potencial de transmitir algo ausente. Assim, “símbolo é

tudo quanto está no lugar do outro, sem acomodação atual à presença desse outro, com o qual tem qualquer semelhança (intrínseca por analogia), e por meio do qual queremos transmitir essa presença não atual” (SANTOS, 1959, p. 27). No caso desta análise, o símbolo desenvolvido no poema terá a funcionalidade de evocar o lirismo de um poeta considerado antilírico, ou seja, evocar algo que está ‘ausente’ ou não manifesto de modo explícito na superfície textual do poema, uma “presença não atual”.

Embora JCMN caracteriza-se como um poeta marcadamente racionalista, ele não pode jamais ser um racionalista absoluto. Tratando da presença do simbólico na arte, Santos (1959) explica essa relação do artista com o plano racional e o plano simbólico. O símbolo, de inconsciente, se “torna consciente quando a razão já funciona” (SANTOS, 1959, p. 39), entretanto, por sua própria natureza, ainda mantém uma relação com o não-racionalizável, visto que o artista, apesar de adotar a racionalidade, não é nenhum cientista, pois ele possui uma carga afetiva e vivencial que não ousa jamais ignorar: ao contrário, quer transmiti-la através de sua arte. Logo, por ser afetivo e não totalmente racionalista no sentido estrito, ele, por encontrar dificuldades de expressar totalmente a sua experiência singular, afetiva e vivencial no plano da linguagem signica e racional, as supera quando “lança mão do símbolo” (SANTOS, 1959, p. 41), que é capaz de referência ao singular.

Adotar o símbolo, contudo, não implica abandonar a dimensão racional, pois, como pontua Santos (1959, p. 41), o artista “precisa usar o sinal estruturado do verbal, coordená-los de tal forma que perdem a esquematização abstrata para que possam receber o conteúdo vivencial, o símbolo” (SANTOS, 1959, p. 41). Desse modo, os símbolos presentes na arte, na religião, na filosofia, etc. são meios de “transmitir o intransmissível, por processos operatórios, racionais [...]”. A singularidade estética ou divina é sempre

intransmissível. Só o símbolo pode falar por ela, porque a expressa melhor que os conceitos abstratos”. (SANTOS, 1959, p. 42-43).

Ainda, por analogia, forma ou natureza, o símbolo é aquilo que “evoca, representa ou substitui, num determinado contexto, algo abstrato ou ausente” (FERREIRA, 1986, p. 1301). Também, configura-se como um “elemento descritivo ou narrativo” (FERREIRA, 1986, p. 1301) que é passível de “dupla interpretação”. Somadas a essas definições, Piaget (1978, p. 129) coloca que “o símbolo repousa numa semelhança entre o objeto presente, que desempenha o papel de «significante», e o objeto ausente, por ele «significado» simbolicamente, e nisso [...] existe a representação; uma situação não dada é evocada mentalmente”.

Em acordo com a aguda presença de elementos concretos na poesia cabralina, Silva (in CEIA, 2010) aponta para a possibilidade do símbolo e da interpretação simbólica emergirem a partir de um “novo *a priori*” caracterizado pelo “pensamento concreto”, ou seja, emergirem da vida e de seu “modo sempre simbólico e hermenêutico” com que se manifesta. A autora defende que o simbólico é possível a partir do “pensamento concreto” e da vida real que se configura diante de todos.

Visto que a questão da hermenêutica e da simbólica são essenciais à análise do poema, que é marcadamente engendrado a partir de elementos concretos da vida real, ao final de seu texto, Silva (in CEIA, 2010) traz os objetivos do pensador francês Paul Ricoeur (1913-2005) quanto ao estudo do símbolo, os quais se aplicam muito bem aqui:

com esta sua reflexão sobre o símbolo, o objetivo de Ricoeur é claro: [...]. É a condição hermenêutica [...] e intersubjetiva do pensar que a mistura originária de símbolo e interpretação oferece. [...] É, enfim, assumir

os conflitos que tecem a condição corpórea ou encarnada do existir que pensa, penetrar no conflito das interpretações que ele origina. O resultado é a concretização e o alargamento do âmbito da reflexão filosófica que se abre finalmente à Poética, às ciências da linguagem, à expressividade religiosa e a todo o conjunto de disciplinas que exploram a dimensão não semântica ou ligada do símbolo.

Assim, essas interpretações surgidas através da dimensão simbólica, como pensa Ricoeur, alargam as potencialidades e possibilidades de sentidos. Neste caso, amplia-se a dimensão significativa do texto poético: o poema não fica mais restrito ou enclausurado em apenas uma possibilidade de leitura: pela via simbólica e pelo “conflito das interpretações” (geradas, de um lado, pela linguagem direta, e, de outro, pela linguagem indireta) o poema se enriquece ainda mais, revelando nuances que, à primeira vista, pareciam não existir.

O símbolo presente na literatura só pode dar-se através da interpretação, pois “não existe símbolo sem interpretação. Isto é, o simbolismo só é possível quando a sua estrutura é interpretada” (SILVA in CEIA, 2010). No caso do texto que será analisado a seguir, a apreensão do símbolo se dará quando o poema (enquanto estrutura formal e sintática) for interpretado, e, sendo interpretado, ele implicará “uma leitura de um outro sentido no primeiro sentido, isto é, o imediato e literal” (SILVA in CEIA, 2010). É precisamente:

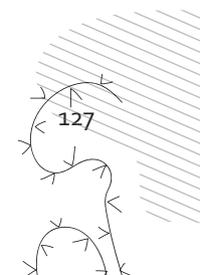
Querer dizer algo de diferente daquilo que se diz, eis o que [...] constitui a função simbólica da linguagem, que para além da dupla dualidade do signo - de estrutura e de significação; do significado e da coisa - lhe acrescenta uma outra: a do sentido ao sentido. Todo o símbolo pressupõe, de fato, signos que têm já um sentido primário, literal, manifesto, e que por

meio deste mesmo sentido remetem para um outro. (SILVA in CEIA, 2010).

Uma vez apreendido alguns pressupostos teóricos que abordam a conceituação de símbolo, a partir de agora, numa perspectiva analítica pautada pelo ângulo de uma leitura simbólica, a discussão deter-se-á na materialidade do poema de JCMN. Através de uma ampla interpretação do poema, indo desde os quesitos formais, estruturais e estilísticos, até às interpretações emergidas dele, buscar-se-á os traços de um lirismo singular, e, como já falado, sui generis na poesia brasileira. Oliveira (2008, p. 28) assinala que “o campo do símbolo é o campo da interpretação”, e que cabe “à hermenêutica criar um processo que permita ultrapassar o sentido primário das expressões descortinando seus outros sentidos.” Este precisamente é o rumo que se tomará a seguir.

### **Análise Simbólica do poema *Forte de Orange, Itamaracá***

O poema a ser analisado consta no livro *A escola das facas (1975-1980)*, e segue transcrito abaixo, junto de seu esquema rímico (por uma convenção restrita a esse trabalho, foram utilizadas apenas as quatro primeiras letras do alfabeto para indicação do esquema rímico que ocorre a cada quatro versos):



**Forte De Orange, Itamaracá**

A pedra bruta da guerra,	a
seu grão granítico, hirsuto,	b
foi toda sitiada por	c
erva-de-passarinho, musgo.	b
Junto da pedra que o tempo	a
rói, pingando como um pulso,	b
inroído, o metal canhão	d
parece eterno, absoluto.	b
Porém o pingar do tempo,	a
pontual, penetra tudo;	b
se seu pulso não se sente,	a
bate sempre, e pontiagudo,	b
e a guerrilha vegetal	d
no seu infiltrar-se mudo,	b
conta com o tempo, suas gotas	c
contra o ferro inútil, víuvo.	b
E um dia os canhões de ferro,	a
seu tesão vão, dedos duros,	b
se renderão ante o tempo	a
e seu discurso, ou decurso:	b
ele fará, com seu pingo	e
inestancável e surdo,	b
que se abracem, se penetrem,	a
se possuam, ferro e musgo.	b

Quanto à estruturação do poema, ele é composto por uma única estrofe longa, formada por 24 versos. Através da escansão métrica do poema, que faz a contagem das sílabas poéticas, chega-se ao número de sete sílabas, portanto, o verso heptassílabo, que é tradicional na poesia portuguesa, em especial na poesia popular, sendo conhecido como redondilha maior.

Em relação às rimas, sabe-se que o poeta não é dado à musicalidade e melodia excessivas no poema (para JCMN, fonte de demasiada distração ao leitor) que se realizam principalmente pela preferência das rimas soantes. Como bem apontou Secchin (2007), ele

prefere a rispidez das consonantes, elaborando uma configuração rítmica através das rimas toantes, que são aquelas que, ao invés de repetirem os sons silábicos (consoantes e vogais), repetem (rimam) apenas o som vocálico, as vogais. Nesse poema, percebe-se que a rima não existe em todos os versos; ela apenas acontece nos versos pares, e o som vocálico rimado do início ao fim do poema é a vogal 'U', (hirsuto, musgo, pulso, etc.). Também, quanto à abundância de palavras com forte ênfase nas consoantes, podem-se citar: hirsuto, guerra, ferro, discurso, decurso, pedra bruta, infiltrar-se, guerrilha, etc.

Na construção imagética do texto poético, ressalta-se que todo o poema gira em torno da imagem do canhão pousado sobre a pedra do Forte. Em detrimento ao vago e supérfluo, o canhão, a pedra, o musgo e o ferro, assomam como signos concretos que o povoam. Assim, a unidade de uma imagem é trabalhada ao longo do poema, sendo encadeada com clareza e racionalidade pela matéria discursiva que se desdobra, em versos, "num fio organizador" (SECCHIN, 2007 p. XVIII) preciso que analisa e especula a imagem posta para dela extrair o sentido, ou melhor, os sentidos em diferentes dimensões, indo desde o concreto e imediato até o abstrato e simbólico.

Descrevendo em prosa a descrição do poema, dá-se o seguinte cenário: o poema parte inicialmente da imagem de uma pedra "sitiada por/erva-de-passarinho, musgo". Logo em seguida, traz conciliado a imagem derivativa e principal, que é a do canhão de ferro projetado sobre a pedra, o qual aparentemente "parece eterno, absoluto". A partir desse cenário, configurado em torno da pedra, da erva-de-passarinho, do musgo e do canhão de ferro, o poeta ruma ao abstrato, iniciando uma reflexão sobre o tempo.

A partir da introdução das imagens materiais, a reflexão sobre o tempo passa a ser predominante,

ressaltando-se sua natureza e atributos (“pontual”, “pontiagudo”, “bate sempre”, “penetra tudo”); nesse caso, é ressaltada precisamente a força e influência contínuas e destrutivas que, lentamente, o tempo concretiza sobre a matéria “no seu infiltrar-se mudo”, reduzindo-a ao seu próprio fim irremediável.

Uma vez ressaltado esse potencial corrosivo do tempo, logo ele é relacionado aos canhões de ferro, que igualmente à pedra já corroída, serão - em seu ferro e a seu tempo - corroídos e deteriorados, tomados pelos vegetais e condenados à ruína. Inclusive, sucumbirão de um modo incomum e inusitado, aquele que faz coisas tão distintas juntarem-se paradoxalmente, de maneira que o tênue, o frágil e o precário (aqui representados pelo musgo) tomem vantagem sobre o supostamente forte, maciço, resistente e durável (os canhões de ferro).

Dessa forma, numa primeira leitura superficial, chega-se à interpretação de que o poeta está descrevendo a ação corrosiva e inevitável do tempo sobre a pedra, e, futuramente, sobre os canhões enferrujados e carcomidos, que também serão tomados pelo musgo. Mas isso seria muito gratuito a um poeta desse porte: evidentemente, ele deseja transmitir algo a mais, além do perceptível, do imediato, do concreto visível. Nesse sentido, conforme salienta Todorov (1979, p. 46), a leitura pode ser transposta a outro nível: embora os signos partam de um “sentido inicial”, esse sentido inicial pode ser deslocado a uma “utilização segunda”.

Asaber, o símbolo evoca um objeto ausente, algo abstrato que não está presente à primeira vista na epiderme do texto. Portanto, iniciando uma leitura simbólica, pode-se propor a seguinte pergunta em relação ao poema: o que a descrição imagética (pedra, canhão, erva-de-passarinho, musgo, tempo pingando) do poema evoca?

Antes disso, para melhor guiar-se pela interpretação simbólica do poema, faz-se necessário, com o auxílio de um dicionário de imagens e símbolos, apreender o que simbolicamente significa um dos principais elementos desse poema, que é o metal (nesse caso tipificado no ferro de que é feito o canhão). Alvarez Ferreira (2013), em *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*, traz definições pertinentes do grande poeta e filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962). Para este:

a hostilidade do metal é assim seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser ofensivo, psicologicamente ofensivo. [...] O metal é um protesto material. Será necessária toda a energia dos devaneios de provocação para “domá-lo”. De qualquer modo, sua frieza impõe certo respeito [...]. (1948, p. 238-239 apud ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 126).

As características simbólicas do metal ser hostil, de uma frieza que impõem respeito, “psicologicamente ofensivo”, são, sem dúvida, aplicados ao metal de ferro do canhão descrito no poema, e ainda mais radicalizadas em seu valor simbólico pelo fato de se tratar de um metal materializado e incorporado a um canhão de guerra, guerra que por sua própria natureza é extremamente ofensiva e hostil, dura e fria, psicologicamente ofensiva. Entretanto, se Bachelard (1948) afirma que é necessária muita energia para “domá-lo”, no poema cabralino essa supremacia metálica é abalada e desbancada pela energia do tempo em seu contínuo pingar, “pontiagudo” e “inestancável”.

Depois desses apontamentos, retoma-se a questão proposta, que é a seguinte: Portanto, o que a configuração imagética, pousada e desdobrada na realidade e desenvolvida ao longo do poema (em torno do canhão de ferro, do musgo, da pedra e do tempo), evoca?

Para isso, cabe “à hermenêutica criar um processo que permita ultrapassar o sentido primário das expressões descortinando seus outros sentidos.” (OLIVEIRA, 2008, p. 28). Pela condição interpretativa (hermenêutica), verifica-se que a ação destrutiva e corrosiva do tempo sobre os canhões de ferro será irremediável. Desse modo, é a partir dessa interpretação primária que se atinge a interpretação secundária, a saber, a interpretação simbólica, de forma que se conclui o seguinte: simbolicamente, esse poema pretende transmitir a ideia de **Decadência**.

Quanto às definições do termo, decadência sugere um estado de “declínio; queda” (BORBA, 2011, p. 376), ou ainda significa algo que “se aproxima do fim ou da ruína” (AULETE, 2011, p. 434), denotando a “degradação”, “empobrecimento, enfraquecimento”. Também, para Ferreira (2008, p. 141), decadência indica aquilo que perdeu “poder, força, qualidade, etc.”. Em adição, para o Michaelis (2017) decadência é aquilo “que se encaminha para a ruína; caimento, declínio”, para a “perda progressiva de poder, prosperidade ou valor”.

De fato, essas definições se aplicam ao canhão de ferro que será afetado pela ação do tempo; ele se deteriorará, se enfraquecerá em seu metal, de modo a empobrecer-se. Com isso, também perderá suas qualidades e valores que antes possuía; sofrerá, exposto ao tempo, uma “perda progressiva” de seu poder e valor bélicos, encaminhando-se ao declínio e à ruína; carcomido e enferrujado, será todo coberto e invadido pelo musgo.

Dessa forma, a imagem do canhão de ferro simboliza algo ou aquilo que tem poder e força em sua natureza e constituição; entretanto, como se vê, esse poder será abalado pelo tempo, que trará a sua decadência. Já o tempo, com seu pingar “inestancável”, passa a simbolizar precisamente todas as implicações, circunstâncias, fatos e nuances que o desenrolar de seu “decurso” e “discurso” imprimem irremediavelmente

sobre os objetos. O musgo, por sua vez, aproveitando-se das fraturas do tempo sobre as coisas e os seres (nesse caso, sobre os canhões), simboliza o próprio declínio e a decadência, de maneira que traduz a invasão e o apoderamento da fragilidade sobre aquilo que figurava como estável e forte.

Em *Forte de Orange, Itamaracá* (como numa infinidade de outros poemas presentes em sua obra), JCMN engendra um texto sem qualquer afetação subjetiva explícita, sem nenhuma poetização girando em torno de supostos estados interiores. Como percebido, em nenhum momento o poema apresenta qualquer referência direta a algo subjetivo e sentimental, nem à presença explícita de qualquer sujeito lírico. Ao longo dos versos, ele circula em torno da imagem do canhão de ferro, do musgo e da ideia do tempo.

A voz que fala no poema gira em torno de materialidades exteriores, isso é evidente. Mas agora, buscando desvendar uma dimensão propriamente subjetiva e lírica do poeta, pode-se perguntar à voz que fala no poema o que ela pretende transmitir em relação à possível presença de um eu lírico enviesado, o qual discretamente pulsa à sombra desse tecido poético feito de concretudes.

Dessa forma, uma vez sabendo que o poema evoca simbolicamente a ideia de decadência, este mesmo símbolo pode ser investido e pensado em relação à presença do sujeito lírico que repousa no poema. Assim, toda ideia de declínio e ruína, evocada no poema, pode simbolicamente referir-se à interioridade do sujeito lírico ali subtendido. Ao invés da descrição direta de um estado de espírito do eu lírico, o poeta toma tais imagens exteriores e as investe de um poder simbólico que abarca e reflete o estado interior do sujeito lírico do poema, o qual, pelo estilo mesmo do poeta, mantém-se voluntariamente oculto.

O que mais impressiona é o seguinte: a depender do modo de abordagem interpretativa do poema, o que serve de ocultação ao eu lírico pode servir, ao mesmo tempo, como meio de revelação do mesmo. À primeira vista, esta camuflagem feita de exterioridades parece negar em absoluto a própria possibilidade da presença de um eu lírico; entretanto, numa análise mais apurada, percebe-se que essa mesma camuflagem, de concretudes e objetividades, serve propriamente como forma de revelação da subjetividade e da interioridade de um sujeito lírico implícito: é o que revela, de modo reservado e até hermético, a própria natureza e os traços específicos de um eu lírico não-manifesto. O que parecia ser a negação de qualquer manifestação lírica, quando avaliado desde outra perspectiva de análise (a saber, a via simbólica), torna-se a própria forma de afirmação dessa manifestação lírica *sui generis*.

À vista disso, a imagem do canhão de ferro (que assoma como a figura central no poema, representando algo com reconhecido poder e importância) sugere simbolicamente a própria entidade do eu lírico, visto que o indivíduo ou o sujeito sempre ocupam uma posição central e relevante em relação ao mundo. Contudo, a imagem do canhão de ferro, embora tenha atributos de força e solidez, na configuração deste poema está condenado irremediavelmente à ruína: o tempo subjugará o seu metal e, em decorrência da inevitável degradação, será carcomido pela ferrugem, sendo tomado pelo musgo.

Com tal configuração imagética exterior, a voz lírica do poema sugere a presença de um sujeito lírico decadente, em pleno estado de decadência interior, um ser frustrado que sofre paulatinamente de um abatimento interior progressivo, o qual afeta consideravelmente suas estruturas interiores (sejam elas psíquicas, emocionais, sentimentais, etc.), as quais sugeriam ser firmes e inabaláveis. E o pior, o eu lírico do poema se manifesta de modo ainda mais agudo quando se constata que ele já prevê ou antevê a sua própria

ruína futura, que, no poema, ganha contornos de um destino fixo e irremediável. Ainda, o eu lírico apresenta-se como um ser sem qualquer força de reação contra tal força negativa que atua sobre ele, a qual o corrói interiormente, condenando-o ao declínio final e fatal.

A fim de sustentar tais afirmações em relação à essa presença subjetiva, direciona-se agora a análise à concretude do poema, de forma a apontar os elementos que sugerem a presença desse eu lírico dissimulado e enviesado, aspecto assinalado pelo crítico Silviano Santiago em seu ensaio "As incertezas do sim" (1982), bem como constatar qual a significação simbólica evocada e transmitida ao leitor.

Como o canhão de ferro significa simbolicamente a presença do eu lírico no interior do poema, num primeiro momento o canhão de ferro representa a supremacia que o sujeito lírico 'parece' possuir ao longo da vida:

inroído, o metal canhão  
parece eterno, absoluto.

Logo em seguida, entretanto, essa superioridade do eu lírico é confrontada. O poema apresenta esse ataque sorrateiro do tempo sobre ele, que irremediavelmente sofrerá as consequências, independente da força que supõe possuir:

Porém o pingar do tempo,  
pontual, penetra tudo;  
se seu pulso não se sente,  
bate sempre, e pontiagudo,  
e a guerrilha vegetal  
no seu infiltrar-se mudo,  
conta com o tempo, suas gotas  
contra o ferro inútil, viúvo.

As convicções desse eu lírico, por mais fortes que se constituam, acabam por serem postas em xeque,

levadas a cabo e destruídas ao longo do tempo. As convicções que alimentam e constituem a força interior dele acabam por renderem-se ao “discurso” do tempo, que se revela bem mais pujante e impetuoso:

E um dia os canhões de ferro,  
seu tesão vão, dedos duros,  
se renderão ante o tempo  
e seu discurso, ou decurso:

Por fim, o golpe final sobre este ser representa-se simbolicamente pelo pingar do tempo, o qual abrirá fendas no metal de ferro do canhão, que precisamente representam as fraturas interiores desse eu lírico. Assim, o ferro, representando o elemento sólido e estável do eu lírico, será tomado pelo musgo, que simboliza a própria decadência consumada e selada, o golpe derradeiro que será imprimido sobre ele, constituindo-se a própria antevisão de sua ruína:

ele fará, com seu pingo  
inestancável e surdo,  
que se abracem, se penetrem,  
se possuam, ferro e musgo.

Não obstante, a ideia de decadência é ampla, podendo ser aplicada a várias coisas e seres no tempo e no espaço. Muito embora o poeta sempre se afaste da “autoexpressão direta” (PEIXOTO, 1983, p. 42), a leitura simbólica - essencialmente uma leitura indireta - direciona este poema a um sentido que pode ser atribuído ao sujeito, ao indivíduo. Assim, a configuração imagética, concreta e situada numa paisagem da realidade exterior, torna-se o “exemplo máximo daquilo que, sendo nitidamente exterior ativa o interior” (PEIXOTO, 1983, p. 52).

Dessa maneira, com essa ativação interior do sujeito lírico, de modo amplificado, o poema pode significar simbolicamente a decadência de um pensamento,

comportamento, atitude, posicionamento, princípio, convicção, crença ou ideia, as quais eram consideradas fortes e inabaláveis como o canhão de ferro, o objeto simbólico central que foi analisado aqui.

Depois de todas essas considerações interpretativas, ainda resta a possibilidade da participação do leitor (que também atua no texto e na construção de sentido), que pode atribuir um sentido particular ao poema. Assim, ele pode pensar e nominar, de modo subjetivo, qual é o objeto de decadência sugerido e evocado simbolicamente no poema, o qual às vezes se aplica a ele próprio, a algo decadente que lhe fora pertinente, tocante e pessoal, e que aparentemente parecia (ou era) estável e consistente, mas que, no “decurso” do tempo, sofreu um ataque sorrateiro, o levando à decadência e ao abatimento contínuos no interior de seu ser.

### Considerações finais

Não obstante a aversão cabralina à presença do eu lírico explícito no poema, ele sempre está ali, subentendido, orientando as escolhas temáticas e imagísticas, se voltando a isto ou aquilo. Na sua poesia, “mesmo quando o eu desaparece, não se elimina a subjetividade [...] que persiste como a parte submergida, menos evidente, do eixo eu-objeto” (PEIXOTO, 1983, p. 12).

A subjetividade, por sua vez, liga-se à noção de lirismo. Quanto a este, uma vez posto o perfil objetivo, seco e sem melosidade do poeta, os teóricos são um tanto controversos nas afirmações: uns falam em “ruptura com o lirismo” ou em “antilira”; outros, de “um lirismo de tensões” ou de uma “nova dimensão do discurso lírico” (PEIXOTO, 1983, p. 13). Esse último é o que precisamente se afere a ele aqui.

Como analisado no poema, essa “nova dimensão do discurso lírico” de JCMN remete ao humano e ao subjetivo, porém, sempre por meio das coisas concretas que o rodeiam, que, descritas com nitidez em seus fenômenos e aparências, adquirem um crescente valor simbólico. Notam-se não os objetos fechados neles mesmos - nas suas realidades frias e insignificantes -, mas sim “o poder simbólico dos objetos e sua capacidade de atrair e de revelar as tendências da subjetividade” (PEIXOTO, 1983, p. 52).

Mediante o símbolo, JCMN alcança um patamar de manifestação lírica singular na literatura brasileira, tratando de temas subjetivos, intimistas e humanos de modo indireto e implícito. Se a objetividade e o realismo marcam seu estilo peculiar de fazer poesia, sem ser individualista e intimista, engenhosa e discretamente JCMN usou do símbolo para, de algum modo, sê-lo.

A partir da análise aqui feita, verificou-se claramente que pela via simbólica de interpretação soam notas subjetivas autênticas. Também, esse eu lírico singular repercute no leitor de maneira muito distinta do que comumente é entendido como lirismo na poesia brasileira. Por isso, conclui-se que JCMN é o inaugurador de uma “nova dimensão do discurso lírico”, aquele que chega por via indireta, camuflada pela roupagem das coisas e objetos do mundo, que, de maneira concreta e objetiva, evocam elementos de ordem abstrata e subjetiva.

Ainda, dito de outra forma, JCMN, com seu projeto poético, erigiu uma antilira monumental à poesia brasileira, uma ruptura clara com o lirismo, entretanto, sem deixar de ser um lírico paradoxal, lírico às avessas, lírico de um novo lirismo.

A análise que foi feita aqui, de apenas um poema, antes de concluir qualquer coisa, serve como porta que se abre a outras possibilidades de leituras, constituindo-se apenas como um recorte na grandiosidade da obra do

poeta. Embasado nessa análise, acredita-se que esse trabalho possa servir de orientação a uma nova proposta de leitura da obra de JCMN, a saber, uma leitura que busque revelar a dimensão simbólica que, por sua vez, remete à presença de um sujeito lírico oculto na sua poesia, a qual é marcada, estilística e conceitualmente, pela negação dessa mesma presença.

A “elisão do eu contribui para a intensidade da atenção concentrada no exterior, que só se refere à interioridade de quem observa, sente, ou ama, de forma indireta” (PEIXOTO, 1983, p. 150-1). Essa postura do poeta recifense sinaliza para uma manifestação lírica singular, aquela de que trata Michel Collot (2004) em seu sugestivo ensaio *O sujeito lírico fora de si*. Já que JCMN sempre manifesta a subjetividade indiretamente, pois não havia de ser doutra forma, encontrou-se, por via simbólica e linguagem indireta, a presença subterrânea do humanismo singular desse nosso grande “poeta sem alma”.

Para encerramos por aqui, nada melhor que as próprias palavras de João Cabral por ele mesmo (2007, p. XXIII-XXXVIII), que sintetizam perfeitamente essa noção:

Nunca fiz poesia confessional, me contemplando, olhando para meu umbigo. Sempre falei das coisas, do mundo exterior. Eu me pergunto: por que escolhi tal coisa e não outra? Existe, aí, a minha presença. Indireta, mas existe.

## Referências bibliográficas

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: [http://www.uel.br/eduarda/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem\\_digital.pdf](http://www.uel.br/eduarda/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf). Acessado em: 15 dez. 2017.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BORBA, Francisco S. *Dicionário Unesp de português contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Essai sur l'imagination des forces. Paris: José Corti, 1948.

CASTELO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de Termos Literários*, (verbetes "símbolo" de autoria SILVA, Maria Luísa Portocarrero F. da), 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6240/simbolo>. Acessado em: 10 dez. 2017.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: *Terceira Margem* – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, UFRJ, nº 11, 2004.

DECADÊNCIA. In: *Michaelis Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Decadência>. Acessado em: 10 dez. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Aurélio ilustrado*. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. Serial. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LIX-LXIV.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. *Da função moderna da poesia*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 736-738.

\_\_\_\_\_. *Poesia e composição: A inspiração e o trabalho de arte*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p.703-717.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

OLIVEIRA, Fábio Donizeti de. *Análise de textos didáticos: três estudos*. Dissertação (Mestrado em Matemática) - Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2008.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo, sonho, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral – Do fonema ao livro. In: *MELO NETO, João Cabral de*. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. XIII-XXI.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Tratado de Simbólica*. 2. ed. São Paulo: Editora Logos, 1959.

SANTIAGO, Silvano. As incertezas do sim. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.