

A LUA MORTA JÁ NÃO MEXIA  
MAIS OU SOBRE QUANDO JOÃO  
CABRAL DE MELO NETO RESGATA A  
EDUCAÇÃO PELA NOITE

THE DEAD MOON DID NOT MOVE  
MORE OR ABOUT WHEN JOÃO  
CABRAL DE MELO NETO REDUCES  
EDUCATION FOR THE NIGHT

Flávia Alves Figueirêdo SOUZA<sup>1</sup>  
Alexandre Graça FARIA<sup>2</sup>

**Resumo:** este artigo analisa o conceito “educação pela noite”, do crítico Antonio Candido, aplicado na percepção dos poemas de João Cabral de Melo Neto, especialmente nos livros *Pedra do Sono* (1943) e *O engenheiro* (1943). Trata-se da maneira como esse conceito pode ser aplicado a esses poemas, redimensionando a interpretação outrora aplicada pelo crítico nos livros de Álvares de Azevedo, lançando-o à configuração menos noturna e mais solar que é percebida no decorrer dos dois livros e a que chamamos de eclipse. Esse estudo será vislumbrado tanto na estruturação morfossintática, estrófica e vérsica dos poemas, quanto no sentido discursivo que é alcançado.

**Palavras-chave:** João Cabral de Melo Neto; *Pedra do Sono*; *O engenheiro*.

---

1 Doutora em Letras/Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: flavia\_figs@yahoo.com.br.

2 Professor associado da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: alexandre.faria@letras.ufjf.br.



**Abstract:** this article analyzes the concept of “education at night”, by the critic Antonio Candido, applied in the perception of the poems of João Cabral de Melo Neto, especially in the *Pedra do Sono* (1943) and *O Engenheiro* (1943) books. It is the way in which this concept can be applied to these poems, resizing the interpretation once applied by the critic in the of Álvares de Azevedo’s books, throwing it to the less darkening and more daytime configuration that is perceived in the course of both books and to which we call it eclipse. This study will be glimpsed both in the morphosyntactic, strophic and verbal structure of the poems, as well as in the discursive sense that is reached.

**Keywords:** João Cabral de Melo Neto; *Pedra do Sono*; *O engenheiro*.

De *Pedra do Sono* (1942) a *O engenheiro* (1943), de João Cabral de Melo Neto, há um espaço preenchido por uma espécie de eclipse em movimento. A tendência de uma composição cada vez mais diurna, lunar e lúcida vai crescendo na medida em que as referências noturnas e góticas vão se minguando. *O engenheiro* é o marcador poético de quando as coisas começam a ficar mais solares no *ethos* cabralino, embora não seja nele em que se abandonem, fatalmente, as dinâmicas obscuras de *Pedra de Sono*, tampouco em que se desgarre da plasticidade pictórica do surrealismo, ainda que em suas metodologias cubistas, totalmente. N’*O engenheiro*, um esclarecimento conceitual é definido e delimitado, e seus poemas cuidarão dessa transição; todavia, ainda em *Pedra do Sono*, a dinâmica noturna é, insistentemente, expressa morfossintaticamente, a fim de que a própria estrutura da inconsciência seja apresentada em paradoxo concomitante à consciência.

Se Antonio Candido cria “educação pela noite” a partir da “educação pela pedra”, faremos um movimento inverso em que “a educação pela noite” servirá aos poemas cabralinos. Sua manifestação é mais ou menos direta da morte; do suicídio; da lua imóvel; da nuvem escura; da natureza morta; das noites nebulosas ou de toda imagem embaçada que remeta à imprevisibilidade da inconsciência, à indecisão do eu lírico ou a alguma natureza de morte.

O próprio eu-lírico desses dois primeiros livros, mais do primeiro do que do segundo, é fadado à imobilidade e à negação, mesmo que essas palavras não surjam diretamente nos versos, mas suas atividades se restringem à espiação, à contemplação, às palavras não ditas, às coisas não consentidas por ele, e não multiplicadas por ele, a uma lua morta imóvel no céu. A ausência do “não” ou do “nunca” ou de “nenhuma”, aqui, pesa mais do que sua presença. Os versos multiplicados, mas não por ele, as distâncias inalteradas percorridas, o gesto da lembrança confusa,



do abandono, da hesitação e da sensação de medo que são constantemente atribuídas à atividade do eu-lírico reforça seu lugar de confusão e o modo como que essa perspectiva é diferencial para a poesia conseguida. Em *O engenheiro*, por exemplo, momento a partir do qual o eu-lírico se declara engenheiro ou arquiteto, as poesias são mais claras, pois certa lucidez lhe é lançada aos olhos, e esse soturno começa a se desanuviar, tendendo ao sol a pino final de *Psicologia da composição*.

Tiro de revólver, trovoadas, revoadas, um pássaro-trovão, peitos e asas que bateram, a noite que explode, gritos e palavras gritadas ao telefone, reservas formidáveis de dinamite; esses são gatilhos pontuais de uma estética do sobressalto que está, de alguma maneira, dentro da perspectiva noturna predominante em *Pedra do Sono*. O susto com que o eu-lírico recebe as imagens que lhe avultam da inconsciência é um susto de morte e demonstra a ainda imaturidade com o calhau, de uma educação pela pedra, seu poder de se espantar com a imprevisibilidade daquelas coisas. A sensação que se tem é que um cochilo silencioso é, reafirmadamente, interrompido por uma pedrada no sono. Esse é o caso em que não é uma mesma palavra que se repete, mas de um conceito que é disseminado em diferentes formas, diferentes palavras. E em todas elas, somos convidados a deixar nossos lugares-comuns de conforto por meio de um sobressalto e nos deslocarmos para um espaço de incômodo, de incompatibilidade, de desajeito. Em *Pedra do Sono*, todas essas palavras podem ser sintetizadas pelo tal do sobressalto. Logo, chamaremos todo recurso em favor de deslocamento do lugar costumeiro por parte do eu-lírico de sobressalto; tudo aquilo que o desarticula da calma e acelera sua percepção é um sobressalto. Uma bomba, um trovão, um estrondo. Esses elementos foram espalhados no decorrer de *Pedra do Sono* como mecanismos de pedrada, de gatilho da vigília, como um código de emergência, uma palavra de fuga.

Em *Educação pela noite e outros ensaios* (1989), Antonio Candido no ensaio “Educação pela Noite” analisa *Macário* e *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, atenta também para a chamada “binomia” em *Lira dos vinte anos* (1853), que consiste na coexistência e choque dos contrários na obra, uma máxima da estética romântica que justificaria o empenho dos ultrarromânticos em realçar as desarmonias, em detrimento da normatização estética que, até então, regia os gêneros literários.

Alcides Villaça (1996), mais do que lidar com os pontos de limite e de expansão da obra de João Cabral, quer saber qual é o *sentido* de seu projeto. Para ele, “discernir no objeto de arte o que está nele determinado não é negar suas propriedades de expansão, bem pelo contrário: é compreendê-las em seu preciso triunfo. (VILLAÇA, 1996: 110)”. E, assim como Antonio Candido fala dos perigos da exacerbação romântica em Álvares de Azevedo, *Pedra do Sono* tem a mesma aura *imatura* daquele romântico. Com recepção adolescente e influência de Carlos

Drummond de Andrade e Murilo Mendes, do cubismo de Pablo Picasso e de estética surrealista; *Pedra do Sono* resulta de:

uma órbita nada acidental: são linhas de força da poesia da época e da arte moderna, já devidamente afirmadas e inspirando, sobretudo nos artistas mais jovens, um novo fôlego libertário. A resposta futura de Cabral será, como sabemos, ponderar essa liberdade, desconfiar de seu “fácil” e dotar sua linguagem de um programado controle; mas em *PS* o poeta engatinha, e o que a ele logo se impõe é a questão da identidade pessoal e da *persona* artística (ibid.: 112).

Consequentemente, o *leitmotiv* de Villaça será construído pelo: “(...) ‘eu morto’ e seus corolários”. (VILLAÇA, 1996: 113), em que a referência à morte e ao suicídio é constante, assim como as imagens cristalizadas e mecanizadas, o tempo preso em ciclos e em palavras repetidas e a ausência que, paradoxalmente, é marcada pela presença exagerada da primeira pessoa poética. Espaços da “educação pela noite” são também os mais preferidos, como é o caso dos “jardins da minha ausência”, que mais dão alicerce ao surrealismo noturno a partir da técnica da montagem-destruição do cubismo, em que tudo é amplamente convertido por uma estética mais soturna em “flores secas”, em “sol gelado”, em “lua morta”, em “frutas decapitadas”, em “águas paradas”, parecendo mesmo é uma coisa cênica, teatral.

Para Alcides Villaça, a *imaturidade* em *Pedra do Sono* é diretamente associada a um estado de negação completa que instrumentalizava a radicalidade dos jovens poetas estreantes da ocasião. João Cabral teria manifestado essa tendência exatamente no tom sombrio e subjetivo por que se caracterizaria sua obra, em que imagens fragmentadas e artificiosas decomporiam o mundo em uma impossibilidade tamanha de se resgatarem:

[d]esde o *gauchismo* baudelairiano, o olho realista nas ruas agitadas e o olho lírico na tradição altiva e milenar da poesia armam uma visão divergente, que pode dar em impasse – cabendo a cada poeta cunhar seu próprio modo de representar as incongruências. Exceção feita ao lirismo maior de Manuel Bandeira, nossa poesia moderna não conheceu afirmação da personalidade íntegra ou estabilizada: tem vivido, sobretudo nas perspectivas da multiplicação e do contraditório. Sem fugir à regra, João Cabral – o estreante – afronta a questão da identidade lírica comum peso máximo de recusa; mas, nas sucessivas declarações de ausência, o sujeito em primeira pessoa não faz mais do que atualizar o paradoxo e o impasse. Embora pequeno o livro e curtos os poemas, há uma saturação no tom sombrio da perspectiva para morte e no artifício de fragmentar o mundo em imagens desgarradas. Sem deixar de insinuar-se em vertente lírica, a poesia de Cabral nasce esgarçando a identidade subjetiva, com nuances que a distinguem da negatividade mórbida do Drummond de *Brejo das almas* (na qual se matem o primado da consciência sempre individual do *gauche* Carlos) ou das inquietações visionárias de Murilo Mendes (cujo pano de fundo estampa sinalização utópica e mística); trata-se, antes, de re-

presentar um rosto em sua plena impossibilidade. Sob pena de repetição desfibrada, o paradoxo e o impasse não podem continuar por muito tempo: a reincidência nas imagens de um “eu morto” daria a um segundo livro um tom de farsa. Enfim: PS busca promover o exorcismo da condição lírica sem meios reais de se furtar à expressão subjetiva. A morte anunciada encena-se antes como impacto declaratório, não lhe correspondendo uma equivalente força estilística (ibid.: 114).

Assim, o livro de estreia de João Cabral *condenou* toda a sua trajetória ao exorcismo de qualquer sentimentalismo a que se fadaria sua continuação subjetiva. O que Villaça chamou de “salto calculado” consistiu exatamente na fuga desse caminho por outro em sua lírica, diferente do tom confessional ou piegas em que se estenderia a negativa e o sombrio de sua “perspectiva lunar” inicial, sua nova metodologia de pedra já é analisável em alguns poemas de *O engenheiro*, em que se promove a passagem para a poética manifesta e radical de *Psicologia da composição*.

Na mesma esteira, Lauro Escorel (1973) percebe que *Pedra do Sono* muito se deveu ao “eu adolescente” do poeta pernambucano e às amarras ao predomínio do pensamento pré-lógico, correspondente à sua fase de obsessão onírica. Servindo de base para sua construção de então. Para ele,

[p]aradoxos e hipérbolos são, na verdade, as molas da criação poética cabralina, as quais asseguram à sua obra aquela ambiguidade metafórica e aquela tensão entre polos contrários de atração, que caracteriza a linguagem realmente vivificada e traumatizada pela força motriz da poesia (ESCOREL, 1973: 34).

Antonio Candido destaca alguns momentos de *Macário* (1852) em que a dualidade de significados que apontam a real estrutura profunda do drama, a partir da reversibilidade entre o que se sonhou e o que aconteceu de fato. Um terreno vacilante, em que não se sabe estar em um ou em outro. Chamou ainda de “universo fantasmagórico” a forma como a ambientação em *Macário* (1852) é construída, quando ele desdobra o sonho na realidade em favor da manutenção geral da dualidade da obra. Para o crítico, Satã propõe a *Macário* o que ele chama de “educação pela noite” – expressão que usa por conta da “educação pela pedra”, de João Cabral, que, por sua vez, remete à *secura*, à aridez e à linha nítida referindo-se ao ofício do poeta, à sua dicção seca, suas normas de concisão e de lucidez máxima, com que fazemos o movimento de resgate inverso. Antonio Candido define o seguinte:

[a] “educação pela noite”, que estou imaginando, partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalçadas no inconsciente. Isto dito, podemos considerar o *Macário* e *A noite na taverna* dois modelos básicos da imaginação dramática e narrativa de Álvares de Azevedo. O primeiro, ilustrando uma certa visão da alma; o segundo, ilustrando uma certa

visão do mundo – e ambos formando a representação do destino como fatalidade inexorável (...) (CANDIDO, 1989: 45).

Tal como a exacerbação ou o aprofundamento inevitável nas negações absolutas teve também a atenção de Antonio Candido, indicando-os nos textos de Álvares de Azevedo. Esse conjunto de comportamentos, que é exclusivo da ordem do exagero romântico, atribui um caráter ainda juvenil às produções do mal do século. Uma das questões mais fundamentais do romantismo, junto ao nacionalismo e ao condoreirismo, foi a centralização do indivíduo e a superestimação de todas as sensações que partiam dele se convertendo em uma estética egocêntrica extremada e que muitas vezes extrapolou a possibilidade de excelência de suas obras. John Gledson (2003) comenta que,

[c]omo no caso de muitos poetas jovens de índole menos analítica, João Cabral utiliza uma linguagem herdada (se bem que escolhida) para seus próprios fins, elaborando seus pensamentos numa linguagem que ainda não é inteiramente a sua. Essa tradição não é predominantemente francesa (apesar de seu óbvio interesse pelo surrealismo e por Valéry, e da epígrafe do livro, de Mallarmé), mas brasileira (...). O que distingue João Cabral é o seu interesse na verdadeira natureza dessa zona misteriosa e o seu desejo de defini-la ou isolá-la. (GLEDSON, 2003: 161)

O autor trata do fato de que o reconhecimento do poeta pernambucano como um “calculista” e a renegação da subjetividade, do acaso e da inspiração como parte importante da tradição da poesia moderna que remonta a Edgar Allan Poe ou a Paul Valéry, duas influências precoces sobre João Cabral. Disso, há uma *má* interpretação da primeira coletânea do poeta que se deveu à identificação de um tom “romântico” e “imaturo”. Todavia, é preciso pensar *Pedra do Sono* como parte de um todo de sua trajetória. A sensação de uma atmosfera violenta e de frustração emocional remete a uma vaga expressão de *poésie maudite*, o que se vincula a certa conformidade a uma tradição poética (romântica) por mais extrema que seja sua forma. Com imagens que inconscientemente se alimentam de filmes de horror norte-americanos e muita fascinação por reinos ensombrecidos e ignotos do eu, tudo se volta a uma teoria convencionalmente romântica ou surrealista mesmo. (ibid.:162).

No texto “A Traição Consequente ou a Poesia de Cabral (1968), na análise de *O engenheiro* comparando-o a *Pedra do Sono*, Luiz Costa Lima aponta que

(...) o choque de duas configurações poemáticas opostas: uma em que se fundamentava a feitura da *Pedra do Sono* e outra que, embora neste livro de estreia já pressentida, ainda não entrara em pleno funcionamento. À primeira chamaremos de configuração de tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo, embora desde já nem simbolista nem surrealista. À segunda chamaremos de tipo concreto-solar, através da qual será levado a cabo

a reformulação da tradição mallarmaica, agora arrancada das névoas simbolistas (COSTA LIMA, 1968: 253).

Nesse texto, ao analisar o poema “As nuvens”, de *O engenheiro*, o crítico discorre sobre algumas características daquela produção que mais têm a ver com *Pedra do Sono* e sua perspectiva do tipo lunar, a partir de sua estruturação de estrofes com versos designativos do elemento “nuvem”, Costa Lima problematiza o poema em seu entendimento de mera narrativa ou descrição, mas antecipa que as coisas não são bem assim:

[a] linguagem denotativa e as imagens, seus *designata*, que nela se acrescentam, não se referem a uma realidade já constituída, as nuvens que existem no mundo lá de fora, anterior ao poema. A univocidade se realiza em relação à realidade que se vai forjando a cada linha e que, em vez de já estar dada, vai-se dando na proporção em que se vai criando. Ou seja, as nuvens do poema não *descrevem*, como tampouco *narrariam*, as nuvens lá de fora. São *nuvens formadas não pela condensação do vapor, mas pela precipitação* significativa das palavras (ibid.: 254; grifos nossos).

Partindo do pressuposto de Costa Lima, entendemos que a perspectiva de criação do tipo lunar como algo que não é da realidade vista do paradigma do “mundo administrado” de Andre Breton faz com que a plasticidade com que as relações estabelecidas no poema são construídas, com que a ordem da surrealidade ali adquirida e com que a difusão (disseminação dos sentidos) que é própria desse tipo de mecanismo estejam caracterizadas, justamente, pela correlação pela diferença que se estabelece no próprio interior de cada imagem gerada. Isso se dá pela ambientação noturna concomitante ao dia; o movimento, a fluidez e a velocidade rizomática *versus* o estático, os olhos brancos, o deserto à deriva; as coisas da morte e as coisas da vida e com situações em que frequentemente ocorre a abstração de substantivos concretos ou em que eles já são abstratos mesmos, mas animados por algum mecanismo inesperado. Para Costa Lima, a coisa do tipo lunar é cheia de “sintagmas formados por dissonância de significados. Um movimento que não se dissolve; que é dinâmico enquanto plástica é a imagem, mas que é estático por efeito das dissonâncias penetradas nos sintagmas imagéticos” (ibid.: 255), e esse é o contrassenso que a segura.

Alguns desses poemas, por exemplo, embora se destaquem por sua metapoesia, também têm uma construção lunar específica, e, geralmente, sintagmas desse valor coincidem com a ambientação do espaço do sono e da inconsciência: a insistência da morte; do suicídio; do atentado; das densas noites; dos vultos na janela; dos afogamentos, das decapitações; das naturezas mortas; das nuvens chorosas; das vozes sem cabeça; do pássaro-trovão. O poema “Os olhos” reúne uma quantidade expressiva de vocábulos noturnos em um espaço reduzido de produção:



## Os olhos

Todos os olhos olharam:  
O fantasma no alto da escada,  
Os pesadelos, o guerreiro morto,  
A *girl* a força o amor.  
*Juntos os peitos bateram*  
*E os olhos todos fugiram.*

(Os olhos ainda estão muito lúcidos.)

Aqui, o processo de expectativa atribuído ao eu-lírico não somente dá uma perspectiva cênica à poesia, mas soturna, aterrorizante: o fantasma, os pesadelos, o guerreiro morto, a força, a fuga dos olhos. Isso somado aos olhos esbugalhados que olham fixamente, mas que são sobressaltados pelo bater dos peitos, tudo compõe essa encenação. O lugar distanciado de contemplação do eu lírico ou o resguarda da infecção soturna, em que os elementos da inconsciência estrategicamente estão disseminados nos versos que inábeis para atingi-lo, ou ele é naturalmente protegido pela pedra que os tolheria em caso de contato.

Metonimicamente, os olhos são desvinculados de um corpo determinado, mas associados diretamente a sua ação de olhar, espiar é o cerne. O sobressalto que também ambienta a construção solar em “Os Olhos”, e o modo como é disposto, nos remete a algumas imagens importantes: “*juntos os peitos bateram/E os olhos todos fugiram. / (Os olhos ainda estão muito lúcidos.)*”. O que nos avulta, e isso se deve à recursividade plástica do surrealismo, é a imagem de uma revoada, de um batimento cardíaco que afugenta um conjunto de olhos, disseminando-os; vários corações que pulsam no mesmo ritmo em que pássaros-pretos que alçam voo: essa é a imagem vislumbrada. Mas, todo sobressalto desencadeia algo; toda tormenta resulta em uma calmaria, toda calmaria se rompe em tormenta.

Em “Os Olhos”, a menção ao lugar da vigília, ainda que o sono predominasse, se dá depois do sobressalto. As utilizações dos parênteses em seus versos finais não somente incluem no todo do poema outra versificação à parte, um *apesar de*; mas interrompem um fluxo de pensamento, sem interromper a forma, quando a lucidez atribuída à consciência se encaixa e é atribuída aos então olhos desestruturados.

“Os manequins” é outro poema em que o processo de associação de sintagmas naturalmente desarticulados contribui para a sensação lunar dos versos:



## Os manequins

Os sonhos cobrem-se de pó.  
Um último esforço de concentração  
morre no meu peito de homem enforcado.  
Tenho no meu quarto manequins corcundas  
onde me reproduzo  
e me contemplo em silêncio.

Esses manequins seriam apenas inusitados se não fosse a “enumeração caótica” que a eles entorna e a que se refere: sonhos cobertos de pó, homem enforcado, corcundas e o silêncio. A temporalidade em “Os Manequins” é diretamente proporcional ao acúmulo de poeira nos sonhos – embora os sonhos sejam imateriais – e é um poema cênico também, um *flashback*, um lugar de crime. A desesperança das “negações absolutas” se culmina no “último esforço de concentração (que) /morre no meu peito de homem enforcado”. Todavia, é a imagem dos “manequins corcundas e empoeirados” a que se forma com mais imediatismo em nossa mente, pois, não conseguimos visualizar um sonho cheio de poeira, mas podemos transferi-la para a natureza mecânica, plástica, morta, estática e curvada dos manequins. Aqui, eles estão envergados e inábeis há muito tempo, desde um tempo indefinido, a medida da poeira. O lugar desses manequins decadentes é o lugar de expressão do eu lírico (“onde me reproduzo/ e me contemplo em silêncio.”), ou seja, se os manequins estão inoperantes, o eu lírico também está e, essa inoperância em *Pedra do Sono* se refere à sua incapacidade de criação, sua pedra desmotivada. O modo como que o eu lírico se atrela à cena do seu poema é o que nos permite a transferência natural às coisas então inanimadas a concretude de certos substantivos.

Veja-se, a seguir, que o poema “Jardim” também é uma cena.

## Jardim

Como o inferno que se esquece  
Buliu o lírio nu  
À valsa que o gramofone  
Espalhou no jardim  
Aos gestos que o enforcado  
Estendeu para mim.

Podia-se ver o sopro  
Que apagou o gramofone



E afagou a triste cabeça  
Pendurada no jardim.

É uma cena de morte. Os elementos que constroem a negatividade de sua construção lunar são poucos, mas são fulcrais: inferno, enforcado, triste cabeça/pendurada no jardim. A contraposição inicial é entre seu título e os seus versos, pois, embora a ideia de um jardim seja lúdica, solar, rizomática, orgânica e frutífera; a poesia é fúnebre, lunar e noturna. Nesse caso, a expectativa do eu lírico inclui sua interação com o corpo então morto por causa de uma série de jogos entre a pulsão de vida e a de morte nesses poemas.

Se fosse uma narrativa e tivéssemos que dispor em ordem crescente de acontecimentos, o “Jardim” ficaria assim: do mesmo modo que o lírio nu foi bulido pelo inferno já esquecido, ao som da valsa que o gramofone deixava tocar no jardim, o enforcado se matou, exibindo-se para o eu-lírico. A realidade do jardim é infernal e disseminadora; a força musical do gramofone, aqui, tem este papel: a reverberação do som enquanto alguém se mata é o que ambienta essa morte. Um gramofone é capaz de reproduzir sons através do uso discos, assim, esse som é captado por meio do registro do movimento da agulha no disco; para que ele funcione, deve ser ativado manualmente, através de uma manivela. Em “Jardim”, a vida está para o gramofone, assim como a morte está para o seu não funcionamento. A música é um vento que sopra e se espalha no mato e que desconcerta o lírio. De braços estendidos, o enforcado pende ao eu lírico: “aos gestos que o enforcado estendeu para mim” na mesma medida em que o som do gramofone é disseminado. Essas duas ações são concomitantes, há uma rendição.

A percepção soturna do eu-lírico descreve não apenas a cena da morte por enforcamento no jardim, mas o modo como que a música apagou o sopro de vida que havia nele, ao passo que o embalou para a morte. Separar cabeça de corpo é outro procedimento metonímico que remete imediatamente à vida ceifada e, quando esse pedaço é inserido no jardim, ele se torna um nebuloso cenário dessa morte. E isso tudo nos educa na noite do poema.

## Referências

ADORNO, Theodor W. Revendo o surrealismo. In. **Notas de Literatura I**. Trad. Newton Ramos de Oliveira. São Paulo: Duas Cidades, 2003 [1956].

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.



BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. 16. ed. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006 [1964].

CAMPOS, Haroldo de. O Geômetra engajado. In. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Poesia ao norte**. Disponível em: <file:///C:/Users/SUB/Downloads/3551-11489-1-PB.pdf>. Acessado em 19 de dezembro de 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA LIMA, Luiz. **Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CUNHA, Fausto. **Aproximações estéticas do onírico** – estudos sobre a expressão poética. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

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

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

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

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

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

LE CORBUSIER. **Depois do cubismo**. Trad. Célia Euvaldo: São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1918].

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

MELO NETO, João Cabral de. **Considerações sobre o poeta dormindo**. Tese apresentada no Congresso de Poesia do Recife, 1941.

\_\_\_\_\_. **Da função da poesia moderna**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1954.

\_\_\_\_\_. **O cão sem plumas e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.



\_\_\_\_\_. **Poesia e Composição**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1954.

\_\_\_\_\_. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

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

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

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

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

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

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

SPITZER, Leo. La enumeración caótica en la poesía moderna. In. ALONSO, Amado. **Coleção de estudos estilísticos**. Trad. Raimundo Lida. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora Coni, 1945.

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

