

POR REPETIÇÕES, DESVIRGULAÇÕES E PARÊNTESES: A DICÇÃO CHEIA EM *PEDRA DO SONO* E EM *O ENGENHEIRO*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Flávia Alves Figueirêdo Souza

Doutoranda em Letras – Estudos Literários – pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

flavia_figs@yahoo.com.br

Alexandre Graça Faria

Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ)

Professor Associado da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

RESUMO

Este artigo é uma série de reflexões sobre os poemas de *Pedra do Sono* (1942) e *O engenheiro* (1943), de João Cabral de Melo Neto, pensados como uma espécie de “eclipse literário” no projeto literário de seu *ethos*. Detidamente, só é possível vislumbrar como a dinâmica da “dicção seca”, quando analisada a disposição estrutural, morfológica, sintática e semântica de seus versos e estrofes, em favor da relação que há entre o texto estritamente literário e as intervenções de ordem linguística.

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

RESUMEN

Este artículo es una serie de reflexiones sobre los poemas de *Pedra do Sono* (1942) y *O engenheiro* (1943), de João Cabral de Melo Neto, pensados como una especie de “eclipse literario” en el proyecto literario de su *ethos*. De manera acertada, sólo es posible vislumbrar como la dinámica de la “dicción seca”, cuando analizada la disposición estructural, morfológica, sintáctica y semántica de sus versos y estrofes, en favor de la relación que hay entre el texto estrictamente literario y las intervenciones de orden lingüístico.

Palabras-clave: *Pedra do Sono*, *O engenheiro*, João Cabral de Melo Neto, poesía, lingüística.

A análise dos poemas de *Pedra do Sono* (1942) e *O engenheiro* (1943), de João Cabral de Melo Neto, só é permitida se consideradas as seguintes reflexões: a) os poemas são um *corpus* que participam de uma extensão maior de expressão, a que chamaremos de Grande Poema. O Grande Poema é um afeto máximo. Ele não só abarca o espaço-tempo desses poemas, mas é o próprio espaço-tempo. Trata-se, pois, de um infinito particular em que se deflagram todos os poemas de uma só vez, mas isoladamente também, bem como suas relações uns com os outros, entre seus versos e entre cada sintagma desses versos. É o que dá forma ao *corpus*, é o que o movimenta, aviva-o; b) lidamos frequentemente com um *ethos* e suas *personas* cabralinas, ou seja, ao mesmo tempo em que se preserva a estabilidade de um projeto poético, essa constância só se permite se a especificidade de suas *personas* se expressa em cada um de seus livros, em cada um de seus eus líricos; c) só é possível que vislumbremos essas manifestações em sua percepção pragmática estrutural, sintática, morfológica e semântica em sua conceituação facilmente rizomática. São estáveis ao *ethos* cabralino: seu desejo de ordenação e de minguamento da forma em favor da explosão da reflexão; a preocupação da poesia como expressão de comunicação; a dinâmica da *cosa mentale* e do *dar a ver* e o diálogo com outros discursos, mas sempre servientes à literatura. São particulares às suas *personas*, por ora, a relação paradoxal e sinonímica entre os corolários da “pedra” e do “sono” que reavaliam o espaço-tempo em *Pedra do Sono* e elaboram uma manifestação lírica recorrentemente combativa, de modo que o que o ampara é exatamente a sua incongruência; a conversão paulatina do sono em pedra em *O engenheiro* que o define como instrumento de passagem. Para que isso se vislumbresse, no entanto, é preciso que as obras sejam pensadas como um “eclipse literário”, em que não somente se usufruiu de parte interessada do surrealismo de sua

visualidade plástica nas imagens que são avultadas, mas associou as dinâmicas de seus eus líricos aos estudos psicanalíticos e os lançou sob a construtividade cubista, em que de fato a concomitância espaçotemporal do Grande Poema começou a se encorpar.

Nossa medida, portanto, deflagra-se na recorrente quantificação de um estilo em favor de sua qualificação, uma estilística quantitativa em dois níveis e em dois exemplos: no efeito estatístico causado pelo ajuntamento de evidências, quando da necessidade de repetição nesses livros; e ao fazê-lo, o faço em repetição e, para lidar com a redução da verve do poeta no decorrer de seus livros; os textos elaborados também se diminuem.

Flores, cavalos, peixes, mares, olhos, cabelos, nuvens, guerras, automóveis, bombas, cidades, jardins, frutas, jornais, neves, pássaros, aviões, relógios, fantasmas, sinos, bicicletas, anjos, barcos, chapéus, chuvas, sóis, reis, praias, espelhos, laranjas e seus corolários: são esses os vocábulos repetidos à exaustão em *Pedra do Sono*. Em *O engenheiro*, ainda há muitas nuvens, flores, cabelos, olhos, pássaros, barcos, laranjas, sóis, mas há também morte, lua, borracha, minerais, tinta, véus, jornais, estátuas, fantasmas e praias.

Gramaticalmente, a repetição de palavras vai de encontro à normatização da escrita e é um vício de linguagem se desnecessária ou por prolixidade do escritor. Assim como, a ocorrência exagerada de conceitos, ainda que não disseminados nos mesmos sintagmas torna a leitura redundante e morosa. No rol das literaturas, contudo, o *ethos* do projeto cabralino evolui em favor de que uma dicção cada vez mais seca e de uma reflexão cada vez mais cheia, assim, os versos e as estrofes vão ficando predominantemente mais encurtados, porém, mais assertivos. Esse processo de escassez gramatical se refere mais à restrição dessas palavras, sua multiplicidade semântica e às várias possibilidades de se disporem morfossintaticamente nos seus versos.

Além da repetição exacerbada e proposital, os poemas também recorrem à ausência de virgulação ou excesso de parênteses, igualmente proposital e fundamentadas. *Pedra do Sono*, por exemplo, contém poemas que lidam preferencialmente com o embate entre o eu lírico e duas realidades simultâneas, e para que a visceralidade como que certas imagens chegam a ele seja devidamente veiculada no texto, não se trata apenas de que os sintagmas adequados sejam bem escolhidos, mas que o modo como que eles se relacionam dentro da frase seja também visceral, nesse caso, a ausência de uma vírgula é a maneira gráfica de vincular os objetos tão diretamente, que não há pausa, não há respiração: “Nuvens porém brancas de pássaros” e “Houve porém outro alguém.” se ausenta da vírgula que seria necessária para mostrar a relação adversativa entre as duas sentenças, mas que sem esse traço as associa tão intimamente que essa oposição é combativa, intensa, mas convergente. Em *O engenheiro*, a perspectiva solar e lúcida é cada vez mais predominante, de modo que, até essas inserções inusitadas têm uma resultante diferente de *Pedra do Sono*. A enumeração de coisas continua acontecendo no segundo livro, todavia, ela não se dá tão mais caoticamente, há uma disposição menos *disjecta membra*. A plasticidade surrealista ainda pode ser vislumbrada em suas imagens, mas a capacidade de percebermos composições insólitas é recorrentemente reduzida a vincularmos essas figuras todas, geralmente, a um só referente, como acontece no poema “As nuvens”, em que os designativos gerados se referem a esse mesmo substantivo, e nunca diferente disso. Para tanto, os poemas de *O engenheiro* recorrem mais à virgulação e aos dois-pontos, que são sinais próprios da descrição.

Quando alguma informação é inserida na estrutura estrófica padrão, isso é feito entre – parênteses nos dois livros, ainda que inusuais. O intuito é o mesmo para os dois:

a não quebra ou truncamento do próprio ritmo rizomático da poesia, sua não corrupção. Entretanto, ao passo que em *Pedra do Sono*, esse recurso acrescenta um viés apartado a determinado elemento da poesia, sendo facilmente desassociado dele: “(Os olhos ainda estão muito lúcidos.)”; “E do retrato nasciam duas flores / (dois olhos dos seios dois clarinetes)”; “(deste só a cabeça / E o número da casa)”; “(rosas nas mãos que eu não via, / olhos, braços, boca, seios)”; “(Tais gritos ao telefone não perturbavam o silêncio.)” e “(as amadas demoradas)”, por exemplo; em *O engenheiro*, o texto entre - parênteses é imediatamente atrelado ao ritmo do poema, ele se torna parte dele, outro elemento dessa enumeração.

O uso da repetição, tanto conceitual como vocabular, se circunscreve em um procedimento mais abrangente desses livros, e se refere à proposta cíclica e persistente de alguns pressupostos nessas poesias, cuja manifestação não é somente teórica, mas está na linguagem, na disposição morfossintática e na própria estrutura visual dos poemas, o modo como que os versos e as estrofes estão construídos. Soma-se a isso, a especificidade dos marcadores adverbiais e pronominais e à disposição modo-temporal dos verbos, a repetição se dá ou literalmente, quando de fato as palavras são mais de uma vez citadas ao longo do minimalismo do poema, ou quando a elas são remetidas, em palavras afins, corolárias, sejam elas de rápida associação à inicial, sejam elas enviesadamente ligadas por um gatilho qualquer que acione o mecanismo metafórico e metonímico de interpretação por parte de quem lê.

Existe uma espécie de biblioteca de babel que grupos de textos podem ser separados conforme seus cernes específicos concomitantemente ao fato de eles não poderem ser, sob nenhuma circunstância, divorciados. Por exemplo, em *Pedra do Sono*, o conceito central é sobre um eu lírico indeciso em conflito com duas realidades

simultâneas e em favor da elaboração do poema, já em *O engenheiro*, há um eu lírico pendente à vigília e que privilegia a lucidez da criação na consciência e cada vez menos lida passionalmente com as imagens do sono. Nos dois casos, o eu lírico se circunscreve descriteriosamente no corpo da poesia: ora está fora dela apenas contemplando; ora está nela, mas ainda contemplativo; ora está fora dela, mas interativo e ora está dentro dela e está combativo, é parte da peça. Em *Pedra do Sono*, poderíamos dividir seus poemas entre aqueles em que a inconsciência é predominante, aqueles em que a pedra-instrumento se destaca e aqueles que já resultam na apreciação dessa briga; embora, em todos, seus três elementos centrais apareçam. Em *O engenheiro*, a constância com que os elementos da vigília vão se destacando em detrimento do sono é a sua medida.

Repetir assim é afirmar que certas imagens voltam insistentemente à tona no decorrer de sua confecção, disseminando-as. Esses sintagmas, portanto, tornam-se atemporais e não espaciais, extrapolando a reflexão sobre o poema. A maneira como que esses termos retornam ao corpo da poesia é que os diferem, sua reanimação é sempre por um novo gatilho, de modo que ele ou retome a mesma ideia de outrora, mas em um contexto diferente, ou acrescente uma nova camada à ideia anterior, continuando-a. Essa unidade que é permitida morfossintaticamente é que possibilita que os conceitos extrapolem a própria unidade física entre os livros, de modo que *O engenheiro* é uma antecipação para *Psicologia da composição* e “A Poesia Andando”, de *Pedra do Sono*, uma prévia de *O cão sem plumas*, por exemplo.

A escolha as palavras que compõem a circularidade que atravessa a natureza desses poemas é central para o *ethos* cabralino. As vinte palavras frequentes não apenas devem ser suficientemente preenchidas de significação que as ponham em movimento nas poesias, mas devem estar de tal modo alinhadas aos recursos de circularidade como

um todo ao ponto de a “história” pode ser *contada* através do vislumbre de suas repetições, rupturas, continuísmos e associações, como se estivessem realmente dispostos em um mesmo plano, independentemente de serem poemas dentro de um livro ou vários livros de um mesmo *ethos*.

Estruturalmente, os versos e as estrofes obedecem à mesma impositação atribuída ao poema. Logo, se há quadras breves, o cerne é minimalista; se há mais de uma estrofe, cada uma delas contém uma perspectiva; se o poema é uma só estrofe longa, o continuísmo e a sensação rizomática do poema são mais latentes; se há um verso separado de todo o poema, sua visão é apartada, mas não desvinculada do todo. O ritmo com o qual o eu lírico se distancia e se aproxima de seus objetos, bem como o nível de afecção acontecida nessa relação também dá a dinâmica desses versos, pois a marcação espaçotemporal do texto se estende à sua manifestação visual.

Tempos e espaços fugidios predominam em *Pedra do Sono*. Assim, a quantidade de marcadores que corroboram essa indefinição inclusive se manifesta nos pronomes, nas formas verbais e nos advérbios, então inábeis à leitura do “mundo administrado”, já em *O engenheiro*, isso acontece cada vez menos vezes, há mais artigos definidos, tempos verbais concluídos e pronomes e advérbios que, em vez de se indagarem, ou questionam a identidade do outro, definem seus lugares de atuação, como acontece no poema “A viagem.

A frequência do gerúndio, todavia, é abundante nos dois livros. O gerúndio é uma forma nominal que, ao mesmo tempo em que perde algumas de suas características de verbo – de ação, ganha alguma característica de nome – substantivo, adjetivo ou advérbio (coisa); indicando uma ação que é contínua, que está em andamento, logo, não finalizada e que, sempre que lida, é realizada no tempo presente. Isso acontece, pois, sua

significação dentro dos poemas é mesmo de circularidade e de repetição que desloca qualquer rigidez paradoxal que poderíamos prever nas associações entre a pedra e do sono, entre o engenheiro, o poeta e o eu lírico.

Morfossintaticamente há mais recursividade que reafirme o *modus* “enumeração caótica” de construção de texto em *Pedra do Sono*: pela ausência de mecanismos linguísticos de comparação, das conjunções e da pontuação entre os termos de objetividade direta e indireta, de complementação ou de subordinação, confirmando o jeito como que os conceitos estão tão intensamente relacionados, que sujeitos e sujeitos, sujeitos e objetos e objetos e objetos são tão transitivos que muitas vezes nem há necessidade de conectivos que os segurem. Em outros casos, a frequência do relativo “que” não só retoma a ideia inicial de uma oração em outra, reduzindo-a, como também o que dispensa de vez a virgulação ou conexão expressa, uma vez que a enumeração de coisas propostas é suficientemente fluida. Já em *O engenheiro*, o procedimento descritivo que elenca versões diferentes para um mesmo referente, em favor de uma linguagem cada vez mais direta e menos confusa, se permite pela marcação por dois-pontos e das vírgulas, bem como pela ocorrência mais frequente de adjetivação aos substantivos, assim como o uso dos predicados são predominantemente nominais, já que os verbos de ligação são utilizados em favor da evidência do que caracteriza o sujeito, seu predicativo do sujeito.

Essas ocorrências direcionam o *ethos* cabralino cada vez mais a dicção seca, à “poesia do menos”, de Antonio Carlos Secchin (1985), de que parte da presença massiva de um eu lírico profundamente vinculado ao objeto evocado, não havendo mediação, mas uma relação direta e fundida. Se fosse uma narrativa, a primeira pessoa do singular seria a forma discursiva mais predominante em *Pedra do Sono*, seja pela elaboração de

eu lírico espectador da realidade onírica, seja como eu lírico imerso e associado às imagens daquela realidade. Assim, o modo como se dão as relações entre o eu lírico e seus objetos – em que às vezes ele mesmo se torna um objeto, mediante a quantidade de verbos reflexivos e pronominais e pronomes possessivos – é compatível com a própria intenção dos mundos sobrepostos e da caracterização limítrofe do eu lírico que se confunde com o processo de criação poética em si. Esse oxímoro que permite ao sujeito fundir-se ao objeto contemplativa e passivamente ao mesmo tempo em que a fusão pode ser violenta e integrada, quando o toma para si é o que o crítico chama de rejeição à efusão, através da qual é possível conceber o onírico/inconsciente na consciência sem que necessariamente ele seja espetacularizado ou que anule o “mundo administrado”, com isso, “o poeta compactua com o onírico sem necessariamente celebrá-lo”. Já em *O engenheiro*, o eclipse que se antecipa inicia uma etapa em que a lucidez da linguagem desatrela o eu de seus objetos na poesia e esse distanciamento é marcado pela escrita mais descritiva, assertiva, afastada e comedida do *ethos*. O fato, por exemplo, da discursividade direta e indireta livre serem cada vez menos frequentes no segundo livro já atribuem a objetividade buscada nesse projeto.

Os marcadores temporais, além de serem diretamente vinculados aos seus tempos verbais que, ou estão no tempo presente, ou estão no passado ou no futuro com valor de presente; apresentam-se constantemente no modo gerúndio, auxiliando em sua mobilidade, atemporalidade e continuísmo com os quais se relacionam nos dois livros. Há ainda os advérbios de tempo que, ou mais indefinem, ou definitivamente o estabelece, nos dois casos diferentes desses livros.

Salvos esses marcadores, que são definidores do tempo textualmente, esses poemas são também preenchidos por sintagmas que remetam a dinâmica temporal de

cada obra. Em *Pedra do Sono*, a indefinição volante do espaço líquido da inconsciência é mais espadaúda e nas imagens construídas plasticamente intervém a construção cubista, de modo que elas se avultem em favor de sua maior iminência em detrimento da consciência e em que as reflexões do eu lírico, bem como sua inserção ou distanciamento do espaço do sono ou da vigília e até mesmo a sua caracterização fronteira natural atrelam-se a vocábulos igualmente vacilantes para marcar o seu tempo ou a vocábulos que os colocam em situação de paralelismo. No caso da atemporalidade desses poemas, isso se dá no gerundismo de seus versos e em alguns de seus títulos, como é o caso de “A poesia andando” ou “Homem falando no escuro”, assim como há poemas inteiros cuja execução já é um marcador temporal, como em “A Mulher do Hotel”, em que o tempo é o extermínio do rizoma do sonho para a elaboração da poesia. Ou em sintagmas afins em que esse rizoma temporal também acontece: “(as amadas demoradas) se repetem”, reproduzir, espalhar, soprar, expandir, ascender.

Ainda, enquanto, regularmente, certas horas do dia, intermináveis, nunca ou sempre, “Antecipação do último filme que assistirei.”, “Tu não representas as 24h de um dia”, “Pesadelos atrasados de muitas noites”, “Meus dez anos indiferentes”, “demorada demoradamente” ou “Rodaram mais uma vez” são expressões em *Pedra do Sono* que mais indeterminam a passagem do tempo do que a definem. Assim como ao sintagma “relógio” o valor de indeterminação temporal é inusitadamente atribuído: “Nascendo do relógio, vejo mãos, não palavras.” Ou “na sala do poeta o relógio / Marcava horas que ninguém vivera.” Ao passo que a imobilidade das coisas é um marcador temporal às avessas, em que essa lentidão marca sua morosidade e não seu andamento: “E um grito de criança imóvel no luar.” ou “A lua morta já não mexia mais.” São duas expressões em

que a inflexibilidade da lua no céu ou aprisiona o eu lírico na inconsciência ou limita suas criações naquele ponto onde a lua morre.

Três eclipses, tempo mineral, fruta madura, laranja verde (o tempo das frutas), o Fim do Mundo, a cada momento, certas tardes, cidade diária, antigos dias *versus* futuros mortos, primeira manhã, três horas, mundo particular de doze horas, a cada noite, toda noite, noite inteira, por exemplo, são expressões que aparecem em *O engenheiro* como marcadores temporais mais definidos, mais plausíveis à medida do “mundo administrado”. Os eventos desse segundo livre não são marcados pelo paralelismo dos espaços e tempos como acontece em *Pedra do Sono*, em que essas duas realidades compartilham a execução do poema, pelo contrário, a preferência cada vez crescente ao ambiente lúcido, ao sonho com coisas claras é o ambiente em que também brotam tempos e espaços mais elencáveis, onde especialmente a contabilidade por numeração aproxima-se mais de seu sentido correlato na vigília. Muitas vezes a passagem do tempo é medida pela analogia: a observação da planta que cresce ou o trem nos trilhos como o tempo que passa, isso significa que a um sintagma foi atribuído a significação de outro, centrando delicadamente a força da poesia na palavra.

Outra marcação temporal bastante peculiar em *O engenheiro* diz respeito à sua estagnação, mas diferentemente de *Pedra do Sono*, o não passar do tempo não condiciona seu eu lírico à infertilidade da poesia não criada mediante o descontrole das imagens da inconsciência que o prenderam lá, mas essas construções são mais determinantes de um objeto previamente e inusitadamente designado, pois, a força desses versos está no objeto a que retoma e não há critério de construção para isso – o que não acontece em *Pedra do Sono*, em que a força da poesia estava nas elucubrações do eu lírico perante realidades simultâneas. Por exemplo, a inflexibilidade da dinâmica

familiar em “Os Primos” é expressa em: “Os movimentos plantados em alicerces / E os olhos, mas bulindo de vida presa.” Sintagmas que não apenas estagnam a atuação do passar do tempo nesses gestos, mas também inviabilizam que eles sejam superados. Já a morte, que é quando o tempo deixa de passar, é encontrada em “A física do susto percebida / entre os gestos diários; / susto das coisas jamais pousadas / porém imóveis - naturezas vivas.”, ora, o que já foi animal vivo, hoje é natureza morta, o mesmo adorno de chapéu de *Pedra do Sono*, seu mesmo passarinho empalhado. A lentidão das coisas é comparada ao mascar infinito de um chiclete: “Diária e lenta borracha que mastigo.”, assim como a resistência do olho pintado que não se desmonta ainda que escorra no tempo está na imobilidade a ambos atribuída em “As Nuvens”. No caso do poema “O Funcionário”, ele é marcado temporalmente em sua execução, seu tempo é o intervalo da vinda e da ida da poesia, bem como em “Lição de Poesia”, o tempo solar em que a poesia nasce é designada pelo sol parado: “Toda a manhã consumida / como um sol imóvel.” Aqui, como a imobilidade da lua no céu em *Pedra do Sono* aprisiona seu eu lírico às dinâmicas rizomáticas daquela realidade, a inflexibilidade do sol o recorta como lugar semântico de acontecimentos do poema, a vigília.

Assim, em *O engenheiro*, os sintagmas que definem o tempo sob o qual suas poesias acontecem já são mais pragmáticos, mais minerais e já decodificáveis no “mundo administrado”; uma vez que não somente o eu lírico tende a personalizar-se solarmente, mas também os poemas evoluem para a descrição mais mineral e menos surrealista de seus objetos ou, quando essa recursividade existe, ela se serve à designação desse objeto. As estações climáticas, por exemplo, marcam o tempo sendo mencionadas diretamente ou caracterizadas por elementos correlatos: “sequer uma flor / desabrochava no verão da mesa.” (em menção às possibilidades da criação em

contraposição à esterilidade do verso); “... a primavera, além da janela.” (no poema “A mulher sentada”, em que a imagem mais recorrente é a de uma mulher no banco da praça, em dia de sol, dando comida aos pombos); “na fruta sobre a mesa / procuro um verso / que revele o outono.” (referente à viabilidade de se criar a partir de imagens já conhecidas, remetendo diretamente às folhas secas e belas das árvores outonais).

O poema “As estações” tem quatro fragmentos intervalados por asteriscos. A ideia que se tem é que não se trata apenas de um distanciamento físico, mas temporal e que é próprio das dinâmicas das estações. Assim, cada estrofe é um sintagma completo que remete às estações: a primeira parte é protagonizada pela chuva, ainda pertencente ao espaço líquido, mas atrelada mais à praticidade e à serviência ao uso do que à imprevisibilidade do mundo inconsciente. Entre as disposições predominantemente objetivas: a chuva que é fina, que cai na toalha, molha as roupas, enche os copos, os rios e os lagos; há uma disposição subjetiva: a chuva que esfria os corações com as iniciais de apaixonados talhados nas árvores. Paulatinamente, *O engenheiro* é tomado pela pragmática da vigília, em que mais se manifestam os recursos denotativos da linguagem, embora eles ainda sirvam à linguagem poética. A enumeração caótica tão evidente de antes, ainda sobrepõe imagens, todavia, elas não são tão mais díspares, mas convergentes em um mesmo corpo de sentido, nesse caso, a chuva. E, embora as chuvas não sejam características do inverno, essa é a estação do primeiro fragmento: tempo seco e frio, com ventos e nevoeiros mais intensos marcam essa estação, todavia, é a aridez desse período que nos interessa. A iminência da dicção reduzida é metaforizada nesses versos, em vez da passionalidade do amor quente, um banho frio e cortante nos corações.

Na segunda estrofe, o céu nebuloso é caracterizado pela profundidade, produção maquinal em série de nuvens (muitas nuvens) e nuvens carregadas, pesadas no céu e suas trovoadas (elefantes de nuvens passam cantando.). No chão, há móveis transpirando, cômodos abafados que querem refrescar-se com a abertura da janela que, por sua vez, vislumbra folhas ressecadas pelo calor que matou os sonhos e os fantasmas de sede. Novamente, a aridez veraneia é que marca essa passagem. Um verão tão tórrido que suas chuvas não servem de alento, mas para que o calor seja superdimensionado. Embora as imagens sejam mais surrealisticamente plásticas, a ideia de matar de sede os elementos da inconsciência (os sonhos, os fantasmas) é limitar a fluidez dessas figuras, em detrimento da pedra.

Diferente dos jardins em *Pedra do Sono* que vez ou outra são rizomáticos ou cenários noturnos e trágicos, o espaço da terceira estrofe é um jardim e o seu tempo é a primavera. Esse jardim não é da inconsciência, mas é prático, é telúrico. Dele brotam flores, flores essas aquém do sonho e da noite, flores já convertidas em poema criado, domado. A primavera, assim, é instância de afirmação da vigília em que a flor é a flor mesmo.

A última estrofe é sobre o outono. Popularmente, a estação é melancólica e tem sua passagem representada pelas folhas verdes que secam e morrem. O vocábulo central aqui é a fruta madura (a folha verde) que quer tornar-se poética. A perenidade dessa fruta é a grande discussão nesses versos: o ápice de sua maturidade é o que torna seguramente suscetível à morte, à ação do tempo. Junto a isso, a ilusão de que o tempo pode ser interceptado para que seu instante de fruta viçosa seja captado é análoga à busca incessante pelas vinte palavras não ditas, à espera de uma dicção.

Dessa maneira, a integridade desse Grande Poema, portanto, manteve-se no rol dessas poesias justamente por assegurar que suas semelhanças, discrepâncias, continuísmos e rupturas se coadunassem por ali. Sempre partindo da literatura como objeto literário central, de modo que tudo o que lhe atravessasse ou circundasse também a servisse, e nunca diferente disso, este trabalho é sobre as várias possibilidades de reflexão sobre a especificidade de certas poesias, no nosso caso, esse *corpus* de João Cabral de Melo Neto; reflexões essas que partem essencialmente da análise estrutural, morfológica, sintática, semântica e conceitual desses textos quando dentro do Grande Poema e que ratificam as relações entre os vieses literários junto aos linguísticos.

Referências

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

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

Recebido em 6 de março de 2018.

Aceito em 14 de maio de 2018.