



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO

**A PAISAGEM ANÍMICA:
o antilirismo de João Cabral de Melo Neto como
produção de si**

MARCOS PADILHA

RIO DE JANEIRO

JUNHO DE 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO

**A PAISAGEM ANÍMICA:
o antilirismo de João Cabral de Melo Neto como
produção de si**

MARCOS PADILHA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à banca examinadora como um
dos requisitos para obtenção do Grau de
bacharel em Letras, realizado sob orientação
do Professor Doutor Marcelo dos
Santos

RIO DE JANEIRO

JUNHO DE 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO

**A PAISAGEM ANÍMICA:
o antilirismo de João Cabral de Melo Neto como
produção de si**

Por

Marcos Padilha

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

(Prof. Dr. Marcelo dos Santos, orientador)

(Prof^ª. Dr^ª. Maria José Cardoso Lemos, examinadora)

RIO DE JANEIRO

JUNHO DE 2021

*Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
que deve entranhar qualquer livro:
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco.
“Museu de tudo”*

*pois toma tempo, todo esse trabalho.
“O sertanejo falando”*

Aos que me precederam, e aos que ainda virão

AGRADECIMENTOS:

A Deus;

A meu pai e minha mãe;

Aos amigos;

E a meu orientador neste trabalho, Marcelo dos Santos.

RESUMO:

Este trabalho trata das relações que se estabelecem entre a poesia e a paisagem, na obra de João Cabral de Melo Neto. O objetivo deste estudo é, através de uma análise comparada entre a correspondência e a obra cabralina, reavaliar estas relações, propondo que, através de um antilirismo e de um procedimento de “dar a ver o que há”, estabelece-se a produção de um si-mesmo e de uma presença fora de si.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; poesia; paisagem; antilirismo; produção de si

ABSTRACT:

This essay is about the relations between poetry and space in João Cabral de Melo Neto's works. The purpose of this study is to reconsider, through the approach of both his mail and poems, these relations, proposing that, through an anti lyricism, there is also the production of a “self”.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto; poetry; space; anti lyricism; self

ÍNDICE

Introdução.....	9
Capítulo 1.....	15
a articulação de um “sistema” de recusas, na correspondência de João Cabral de Melo Neto	
1.1. da reavaliação de um primeiro projeto.....	15
1.2. da peculiaridade do arquivo de Cabral de Melo.....	17
1.3. algumas cartas das décadas de 70 e 80.....	18
Capítulo 2.....	24
de uma subjetividade em crise à paisagem anímica	
2.1. das recusas articuladas nas cartas, para a revisão do antilirismo, na poesia.....	24
2.2. uma revisão de algumas leituras sobre as questões da subjetividade em Pedra do sono.....	25
2.3. o sujeito em crise, fora de si e uma subjetividade das coisas.....	26
2.4. a rearticulação de um si mesmo através do antilirismo.....	31
2.5. a obra “tardia”: um retorno a si mesmo.....	35
Conclusão.....	40
Referências.....	41

Introdução

Em janeiro de 2020, João Cabral de Melo Neto completaria cem anos. No início de março do mesmo ano, semanas antes das restrições impostas pela chegada do novo coronavírus no Brasil, tive a oportunidade de comparecer, como ouvinte, à mesa “Poesia e paisagem: caminhos de João Cabral de Melo Neto”, homenagem ao centenário do escritor, realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa, com curadoria de Marcelo Santos e Rosângela Rangel. Dentre os palestrantes convidados, estava Antônio Carlos Secchin, considerado, atualmente, o principal estudioso da obra cabralina, que anunciou, após a conclusão de sua apresentação, o preparo de nova edição da *Poesia Completa* de Cabral de Melo. Esta foi publicada pela editora Alfaguara, no mesmo ano, e despertou, em mim, interesse especial, tanto pela inclusão de poemas inéditos, editados pela primeira vez, como por ser mais uma tentativa de circunscrever a totalidade da obra poética do autor.

O retorno à FCRB, àquela ocasião, também foi significativo para mim, por alguns motivos: foi na Casa de Rui Barbosa que comecei a pesquisar, em 2017, o arquivo de João Cabral de Melo Neto, com o projeto de iniciação científica “Passagens africanas: poesia e paisagem na correspondência de João Cabral de Melo Neto”, vinculado a projeto de pesquisa do professor Marcelo Santos. Além do retorno à instituição em que passara cerca de dois anos investigando o arquivo do autor, onde comecei a trabalhar com a prática arquivística, em evento organizado pelo professor que me orientou na pesquisa, o anúncio da nova edição organizada por Secchin, incluindo os poemas inéditos, foi importante para reavaliar o meu próprio trabalho.

Embora publicados pela primeira vez em 2020, os poemas depositados no arquivo eram um material com que eu já convivía há alguns anos. Se não consegui cumprir com o objetivo de concluir este estudo antes dos poemas serem editados, esse insucesso se revelou importante, na medida em que uma certa inquietude que sentia em relação à conclusão deste trabalho foi substituída por outras, mais produtivas, a respeito da pesquisa que desenvolvia. Seria o trabalho construído até ali tão vinculado às obras inéditas? Mais que isso, seria tão importante, para a pesquisa, o ineditismo dessas obras, a ponto de sua publicação tornar-se um problema? Apesar da relevância de poemas como “A Baudelaire”, “Rio de Janeiro”, do ciclo “Memórias de um cônsul” para os caminhos traçados na pesquisa, não estaria eu mesmo traindo as proposições que nortearam, ao longo deste tempo, a análise do material - muito além das obras - depositado nos arquivos?

O retorno ao livro de Lauro Escorel, *A pedra e o rio*, nesta mesma época, foi significativo, também, para me lembrar de que o principal em meu estudo era a interpretação dos materiais, não somente seu levantamento (embora perceba como uma lacuna importante, que custou a ser preenchida, a publicação de alguns dos poemas depositados no arquivo; e como uma falta, ainda não resolvida a contento, a publicação das cartas de Cabral de Melo, que ocorreu [apesar de iniciativas como a seleção feita por Flora Süssekind em *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001), até o momento em que escrevo estas linhas, em quantidade ínfima). Lauro Escorel tece, ainda no prefácio do livro, uma observação que pode parecer óbvia, simplória, mas que funciona para mim como um dos fundamentos do trabalho que estou desenvolvendo, afirmação a qual retorno, sempre, para não perdê-la de vista jamais: a de que “Este ensaio de interpretação da poesia de Cabral de Melo não pretende ser mais do que uma interpretação da obra do grande poeta pernambucano, que já tem merecido numerosas e eruditas análises dos mais competentes críticos nacionais e estrangeiros” (ESCOREL, 2001, p. XVIII). É evidente que qualquer interpretação da obra cabralina será sempre parcial, incompleta, preche de lacunas, mas há uma diferença considerável entre as leituras que assumem esta incompletude daquelas que aspiram a uma totalidade.

Na introdução ao livro *Uma fala só lâmina* (2014), edição revista e ampliada de *João Cabral: a poesia do menos*, Antonio Carlos Secchin apresenta o que seria essa “poesia do menos”:

...a criação de seus textos é deflagrada por uma ótica de desconfiança perante o signo linguístico, sempre visto como portador de um transbordamento de significado. Retirar do signo esse excesso é praticar o que denominamos “a poesia do menos”, daí advindo uma fala poética “só lâmina”, para evocarmos o título de famoso poema do autor. Para João Cabral, todavia, desvincular a palavra de uma tradição retórica não é suficiente: a desconfiança do poeta incide tanto na antiga ordem de significações do signo quanto na nova ordem em que ele o instala. Daí sua poesia frequentemente confessar-se como ponto de vista (histórico) sobre a linguagem, e não como espaço neutro onde as palavras emergiriam em pureza original. Ao acompanharmos a produção do poeta de ponta a ponta - dos primórdios de Primeiros poemas à ponta final de Sevilha andando - intentaremos mostrar as articulações entre a palavra esvaziada do poema e o espaço cultural e social que ele incorpora, balizado igualmente pelos metros da carência e do desfalque. (SECCHIN, 2014, p. 11).

Ao citar esse trecho, nos interessa, mais do que questionar ou reafirmar a validade do conceito cunhado pelo crítico a partir de verso do próprio poeta (o “apetite de menos”: A Paul Valéry), considerar o problema que é a tentativa de agrupar a totalidade de uma obra a partir de um único conceito.

No parágrafo seguinte, Secchin assume o fato de que “Se a obra cabralina comporta esse viés de análise, é evidente que nele não se esgota” (SECCHIN, 2014, p. 11), reconhecendo, também, que, se esta leitura da obra do poeta “de ponta a ponta” (em sua totalidade, no que tange à obra publicada) enfatiza “os processos especificamente ligados à nossa proposta geral”, há também a procura de “deprender outros aspectos a ela não de imediato vinculados, mas também relevantes para a compreensão da poesia do autor.” Assim, justifica, dentro da unidade conceitual que propõe, e que serve de sustentação à sua análise, eventuais diferenças entre os capítulos (cada um correspondendo à leitura de uma obra), diferenças que derivariam de aspectos (para além do conceito de uma “poesia do menos”) variantes entre as próprias obras.

É possível perceber, na leitura que Secchin empreende da “primeira ponta” da obra do autor (pelo menos de um ponto de vista cronológico das publicações, uma vez que os “Primeiros poemas”, apesar de terem sido os primeiros escritos [excetuando-se o último poema da série, de 1947], foram publicados apenas em 1990, após a publicação de *Sevilha andando* (1990)), aspectos que se opõem ao que seria, de acordo com o crítico, o cerne da poética cabralina, em suas próximas obras: “Com *Pedra do sono* (1941), a poesia de João Cabral não parecia ainda prefigurar a construção de um espaço lírico próprio, que só começaria a desenhar-se a partir de *Os três mal-amados* (1943).” (SECCHIN, 2014, p. 20)

A análise meticulosa de *Pedra do sono* se dá a partir de movimentos que percorrem, repetidas vezes, um caminho que vai da totalidade do livro aos detalhes, por vezes comparando-o ao conjunto da obra cabralina. É comum um raciocínio formal, quantitativo, apontando, como defesa de seu ponto de vista (e até mesmo como “sintoma”), a incidência, repetidas vezes, de determinado tema ou procedimento: “É sintomático que, dentre os vinte textos do livro, encontremos em dezessete a presença do eu lírico” (SECCHIN, 2014, p. 20). Secchin levanta, em sua leitura, cinco aspectos, entre formas discursivas e eixos temáticos, concluindo, ao fim do capítulo, que “A quase totalidade dos textos do livro se inscreve nas grandes cinco linhas de força que acabamos de apontar.” (SECCHIN, 2014, p. 25). Não pretendo me deter, neste momento, sobre esses aspectos (eles serão retomados no Capítulo 2), mas é curioso observar, que da “quase totalidade dos textos do livro”, entre aqueles utilizados como exemplo, não há nenhuma menção à epígrafe; tampouco o título do livro é investigado.

O estudo de Escorel, entretanto, aponta para outra perspectiva: “Não apenas o título da coletânea de estréia de Cabral de Melo merece, na verdade, exame mais atento; mas, também, a epígrafe mallarmeana que escolheu: “Solitude, récif, étoile...” (ESCOREL, 2001, p. 3). O fato de o crítico colocar em posição central esses textos, textos periféricos, que estão nas frestas do livro,

pode parecer mero detalhe, seleção episódica, acessória; no entanto, sua interpretação sobre os símbolos evocados no título e na epígrafe de *Pedra do Sono*, símbolos que surgem novamente - em repetições que implicam também diferenças - ao longo da obra do poeta, parecem tornar essa escolha fundamental.

Outro fator, talvez ainda mais importante, a considerar, na comparação entre os trabalhos de Secchin e Escorel, é a maneira como cada autor procede na organização dos capítulos. Ainda que Escorel empreenda, também, uma tentativa de leitura do conjunto da obra cabralina, encarando-a como uma unidade, isso não se dá apenas de forma linear, cronológica; apesar de sua análise começar em *Pedra do sono* e ir até *A educação pela pedra* (1966) (última obra publicada de Cabral de Melo, no momento em que produziu seu ensaio) e da proposição, em alguns momentos, de uma linha evolutiva; apesar de alguns capítulos corresponderem, principalmente, a determinadas obras, não há a restrição, em cada um deles, à leitura de uma obra específica - como ocorre em Secchin -, mas a obra poética de Cabral de Melo, em sua totalidade, se apresenta como um terreno que pode ser percorrido por caminhos diversos, ou, para usar uma imagem cabralina, como um “museu de tudo”, em que a percepção de um “vertebrado” se dá mais pela maneira como o estudioso organiza o material do que por uma organização dada previamente; escolha que permite a Escorel justapor, comparar e analisar em conjunto materiais de livros e momentos distintos da produção poética cabralina:

...torna-se necessário partir de uma visão não apenas temporal do conjunto da obra poética, mas também espacial, isto é, encará-la como um território em que se pode circular livremente, caminhando para a frente e para trás, relacionando suas diferentes áreas, estabelecendo aproximações significativas entre elas, de modo que a leitura seja, como diz Gérard Genette, “une sorte de perception simultanée de l’unité total de l’oeuvre”. (...) “Lire comme il faut lire de telles oeuvres...c’est seulement relire, c’est toujours déjà delire, parcourir sans cesse un livre dans tout ses sens, toutes ses directions, toutes ses dimensions.” (uma espécie de percepção simultânea da unidade total da obra. (...) Ler como é preciso ler tais obras... é somente reler, é sempre e outra vez reler, percorrer sem cessar um livro em todos os sentidos, todas suas direções, todas suas dimensões) (GENETTE, p. 46). E, dessa forma, abolir até certo ponto o próprio tempo, focalizando a totalidade da obra como se esta fora um vasto e diversificado painel desdobrado no espaço. (ESCOREL, 2001. p. XXIII-XXIV)

Quanto a *Pedra do sono*, os dois autores estão de acordo ao considerar que Cabral de Melo “não chegara ao ponto de formular intelectualmente uma determinada poética” (ESCOREL, 2001, p. 17) em seu livro de estreia. No entanto, enquanto Secchin opera levantando alguns aspectos do livro, entre eixos temáticos e formas discursivas, opondo-os à obra posterior de Cabral de Melo, Escorel percebe, já ali - não somente, mas especialmente nos símbolos evocados no título e na epígrafe - tendências que irão se repetir, se desenvolver e assumir diferentes facetas na poética cabralina, nos próximos livros.

Em sua interpretação sobre o símbolo da pedra, repetido no título e na epígrafe do livro de estreia de Cabral de Melo - uma repetição ambivalente, em que a “pedra” do título surge na epígrafe como “recife”, indicando, também, a terra natal do poeta, espaço ao qual retornará ao longo de toda sua obra -, Escorel percebe alguns aspectos a partir dos quais poderemos introduzir as principais linhas de pensamento que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes deste estudo.

Primeiramente, a maneira como, a partir do símbolo da pedra, Escorel compreende a recusa do poeta ao lirismo, ao narcisismo, ao orfismo. A opção de Cabral de Melo por uma linha poética construtivista, reflexiva, racionalista, especialmente a partir de *O engenheiro* - livro cujo título se transformou, de certa forma, em imagem cristalizada do próprio poeta - é encarada, pelo crítico, como um ideal; a pedra, símbolo de perfeição geométrica e lucidez intelectual, é percebida como aspiração, como uma constante educação. É possível repensar, a partir daí, a noção de geometria, na obra de Cabral de Melo, para além do intelectualismo extremado a que o autor aspira. Em geometria, associa-se ao metro, ou à busca incessante por uma perfeição formal, a terra, o espaço, a paisagem, o fora, ou seja, tudo aquilo que não é relativo ao si-mesmo. Na leitura de Escorel, a imagem da pedra reúne esses dois polos, representando o ideal de perfeição métrica, de lucidez intelectual, ao mesmo tempo em que simboliza “a existência pura e simples na sua realidade mais distante das emoções, sentimentos, fantasias e do pensamento discursivo do eu” (ESCOREL, 2001, p. 23). A pedra representa, portanto, simultaneamente: a tendência ao racionalismo e a precisão do metro, do esquadro; a objetividade e o efeito de transparência, a relação com a paisagem, com o fora, e a visão como possibilidade de dar a ver as coisas, que tem como condição a invisibilidade do poeta e a dissimulação de sua própria atividade - o que é, também, uma recusa ao si-mesmo; e o sólido, o espaço, como a possibilidade de uma permanência fora do tempo, que irá se combinar, na poética cabralina, à ironia como antídoto à ação do próprio tempo e à morte. Esses aspectos, que serão examinados, nos próximos capítulos, a partir da comparação entre a produção poética e epistolográfica do autor são, na realidade, inseparáveis; são rearranjados e refeitos, se espelham, se reproduzem, se opõem, ao longo da produção poética cabralina,

resultando na dialética, na dramaticidade e no “circuito de alta tensão poética” que Escorel percebe em sua obra.

Capítulo 1 - a articulação de um “sistema” de recusas, na correspondência de João Cabral de Melo Neto

Está vendo aquele ali? É meu primo, Manuel Bandeira. Sabe do que ele morreu? De homenagem. Quando fez oitenta anos, foi tão homenageado que não saiu mais da cama. O próximo serei eu.

João Cabral de Melo Neto, em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira do IMS*, em 1996.

1.1. da reavaliação de um primeiro projeto

Este trabalho de conclusão de curso tem origem em pesquisa de iniciação científica realizada entre 2017 e 2019. Neste capítulo, iremos apresentar as principais linhas de articulação do primeiro projeto, demonstrando como a reavaliação dos objetivos e do escopo da pesquisa, ao longo de seu desenvolvimento, foi essencial para a realização de uma revisão mais abrangente da poética cabralina, especialmente nas relações que se estabelecem entre a paisagem, a escrita e a construção de um si-mesmo.

O primeiro projeto de pesquisa, denominado “Passagens africanas: poesia e paisagem na correspondência de João Cabral de Melo Neto”, tinha como objetivo analisar a representação, na poética cabralina, da paisagem dos países africanos onde Cabral de Melo atuou como embaixador - Senegal, Mali, Guiné e Mauritània - entre 1972 e 1979, o que ocorre, principalmente, nos livros *Museu de tudo* (1975) e *Agrestes* (1985). Esta investigação, portanto, circunscrita a um recorte espaço-temporal específico, foi realizada a partir de uma leitura comparada destas obras e da correspondência do autor depositada no arquivo da FCRB.

A definição do escopo da pesquisa, elaborado junto ao orientador, deu-se a partir dos seguintes critérios: primeiramente, a percepção de que a vasta fortuna crítica cabralina se concentra nas obras lançadas até a década de 1960, considerando alguns acontecimentos que podem ter contribuído para isto, e até mesmo para a consolidação de sua imagem como poeta-engenheiro, em leituras canônicas. Dentre eles, a publicação de *Serial* e *A educação pela pedra*, livros em que a aspiração cabralina por um rigor formal alcança seu grau máximo, não somente a nível do verso ou do poema, mas da obra inteira (SECCHIN, 2014, p. 197, 237). Nesta década, ocorreu, também,

a montagem do auto de natal *Morte e vida severina*, realizada, em 1966, pelos estudantes da PUC de São Paulo - premiada em festivais internacionais e aclamada pela imprensa -, em que o poema foi musicado pelo jovem compositor Chico Buarque de Holanda e resultou, em certa medida, numa popularização da obra - o que certamente converteu-se num maior interesse pelo autor e pode ter contribuído, também, para certas leituras que opõem ao rigor formal a temática social, no conjunto de sua obra. Além disso, a eleição de Cabral de Melo para a Academia Brasileira de Letras, em 1968, sinaliza sua “consagração” pelos meios oficiais da literatura, a nível nacional. Por fim, a edição de suas *Poesias completas*, neste mesmo ano, primeira tentativa de circunscrever a totalidade da obra do poeta, indica uma espécie de conclusão, montagem final da obra de um escritor ainda vivo e em atividade. A reação de Cabral de Melo a esses acontecimentos, que resultaram num destaque do poeta e de sua própria imagem, foi um silêncio editorial de quase dez anos, lançando seu próximo livro, *Museu de tudo*, apenas em 1975. Partindo dessas considerações, estabelecemos como sua “obra tardia” (os livros publicados da década de 1970 em diante) - um critério totalmente arbitrário, que não tem relação nenhuma de necessidade com as obras em si, cabe lembrar - nosso material privilegiado de análise.

O segundo critério correspondeu a uma especificidade geográfica: o projeto de pesquisa foi desenvolvido partindo da hipótese que, na representação poética das paisagens dos países africanos supracitados, seria possível perceber aspectos que poderiam ter ficado à margem das leituras canônicas, realizadas, principalmente, a partir do par Recife-Sevilha, contribuindo para uma reavaliação da relação da escrita com a paisagem, na obra cabralina.

O terceiro critério relaciona-se à natureza dos materiais: a escolha em empreender uma análise comparada das obras e da correspondência depositada na Fundação Casa de Rui Barbosa tinha como objetivo, primeiramente, mapear os percursos, temas e interesses de Cabral de Melo, dentro do recorte espaço-temporal estabelecido. Nosso interesse era, portanto, identificar seus principais interlocutores entre 1972 e 1979, quando Cabral de Melo viveu em Dakar e, a partir de suas cartas (dos interlocutores), depreender sinais de suas relações (de Cabral de Melo) com o contexto literário, no Brasil e no mundo, e perceber como (e se) ocorriam, em sua correspondência, comentários ou reflexões sobre os vínculos entre poesia e paisagem, sobre a produção de algum livro ou poema específico, mas também sobre literatura, de modo geral.

No entanto, foi o próprio trabalho no arquivo que suscitou a necessidade de uma revisão dos objetivos do projeto. A peculiaridade dos materiais encontrados resultou num alargamento do recorte espaço-temporal pesquisado - ou, ainda mais que isso, o contato com certos documentos provocou a mudança de um estudo referente a um espaço e tempo específicos, para a investigação

das relações que se estabelecem entre o espaço, o tempo, a escrita, e um si-mesmo que se produz através dela, na obra e nas cartas de Cabral de Melo.

1.2. da peculiaridade do arquivo de Cabral de Melo

Nesta seção, traçarei os primeiros caminhos percorridos na investigação do arquivo de Cabral de Melo na FCRB, indicando, principalmente, dentre os materiais pesquisados, os que resultaram na reavaliação do escopo da pesquisa, mas também as referências - tanto no estudo das cartas e de arquivos, de modo geral, como na especificidade do arquivo cabralino - que me ampararam nessa trajetória.

O início da pesquisa documental deu-se a partir do recorte espaço-temporal estabelecido no primeiro projeto de pesquisa, restringindo a análise aos documentos produzidos a partir da década de 1970, privilegiando as cartas dos correspondentes que estabeleceram comunicação com Cabral de Melo quando este se encontrava em Dakar. No entanto, se o intuito era mapear, nestes documentos, reflexões sobre poesia, paisagem e literatura, cabe apontar, antes de tudo, a escassez desses temas na maioria dos textos analisados - tendência que se opõe ao “ensaísmo” percebido por Sússekind (SÜSSEKIND, 2001, p. 12-13) na apresentação da *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, concentrada nas décadas de 1940 e 1950. Podemos supor que a reflexão crítica e poética era privilégio de certos correspondentes, mas é necessário considerar, também, uma diferença entre os dois momentos: as décadas em que Cabral de Melo se iniciava na poesia, fazendo das cartas exercício de “um sujeito e uma obra” (SÜSSEKIND, 2001, p. 13), e a década que sucede uma espécie de “consagração” do poeta.

O procedimento de uma “dessubjetivação”, levantado, também por Sússekind, ao analisar a correspondência cabralina com Bandeira e Drummond - a rejeição a falar de si (SÜSSEKIND, 2001, p. 14) - parece se estender, na década de 70, a uma rejeição à própria poesia; há, no entanto, algumas exceções, em que aparecem, contudo, mais do que reflexões críticas, comentários sobre o contexto literário no Brasil e as percepções de Cabral de Melo sobre o seu próprio lugar neste contexto.

Convém, no entanto, antes de examinar esses documentos, apontar para uma especificidade do arquivo cabralino, se comparado à maioria dos arquivos de escritores - e que foi determinante na reavaliação do escopo do primeiro projeto. Cabe lembrar, aqui, especialmente àqueles não familiarizados com a pesquisa em arquivos (embora eu mesmo seja um iniciante na prática arquivística), que é mais comum encontrar, nos acervos epistolares, as cartas enviadas para o

titular do arquivo do que as escritas por ele próprio. No caso de Cabral de Melo, no entanto, são abundantes as cartas do próprio poeta. A esta constatação, seguiu-se o questionamento de como este fato se deu, e até que ponto poderia ter havido um cuidado do autor na preservação e organização destes documentos. Não obtive, até hoje, respostas definitivas para essa pergunta, mas a mera hipótese de algum gesto de Cabral de Melo, no sentido de organizar ou conservar seu arquivo epistolográfico, representou uma primeira abertura - antes de qualquer conteúdo textual em que o autor se refira a si próprio - para pensar como poderiam ser percebidas, em suas cartas, diferentes maneiras de produção - para além do apagamento de si e da “dessubjetivação”, mas também por esses caminhos - de um si-mesmo. Compreendendo, portanto, que na correspondência de Cabral de Melo a produção de um si-mesmo se dá justamente através da recusa de si, consideramos, também, a preservação desses documentos - preservação, portanto, dessa “voz” que, enquanto nega a si mesma, se produz - como uma atitude que tensiona o apagamento de si e a “dessubjetivação” que ocorre nas cartas de Cabral de Melo.

1.3. algumas cartas das décadas de 70 e 80: a recusa à literatura, a correspondência e a si mesmo

A escassez de temas “literários” foi a primeira peculiaridade percebida nos documentos das décadas de 70 e 80. Se o objetivo da pesquisa era encontrar, nestas cartas, reflexões sobre poesia, paisagem e literatura, a quase inexistência dessas temáticas se apresentava, portanto, como um problema. Já era possível perceber, entretanto, uma diferença entre o material analisado e o único conjunto de cartas de Cabral de Melo publicado até hoje (a *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*), em que há, além de “como que pequenos fragmentos críticos” espalhados pelo texto e de uma tendência ao “ensaísmo”, o exercício da própria escrita literária, de maneira “que parece prefigurar o movimento e as tensões que caracterizariam a escrita poética cabralina” (SÜSSEKIND, 2001, p. 13-14).

A procura de reflexões estéticas e temas “literários” transformou-se, então, no questionamento sobre quais poderiam ser as causas do quase mutismo de Cabral de Melo, em relação a estes assuntos, nas cartas das décadas de 1970 e 80. Se há espaço para a literatura, nelas, esta se apresenta, principalmente, em seu lado institucional. São frequentes os pedidos, por parte de seus correspondentes: pedidos de uso de sua influência junto a instituições como o Itamaraty e a ABL, por exemplo; mas também são várias as solicitações de envio de materiais, listas e referências sobre o próprio Cabral de Melo, e há ainda um convite para o Festival de Poesia de Roterdã de 1976, ao qual o poeta declina, alegando não poder ir, por conta do ofício como diplomata.

Há duas cartas, contudo, cuja análise abriu caminho para a interpretação sobre como se articulam as recusas cabralinas e a construção de um si-mesmo autor. A primeira delas é a resposta a um pedido de envio de poemas para publicação na Revista Cultura, feito por Vamireh Chacon, que a organizava:

Dakar, 10 de agosto de 1979

Meu caro Vamireh,

Quando recebi seu primeiro pedido, realmente não tinha nada pronto para lhe mandar. Por outro lado o excesso de trabalho e obrigações de embaixador não me deixam num "mood" que me permita ler, preocupar-me com, e muito menos escrever poesia. Seu segundo pedido mostrou na insistência que vocês da Revista Cultura ainda me levam a sério como poeta (o que não parece acontecer com a geração do mimeógrafo). Então senti-me esporeado a procurar nas minhas notas os poemas inacabados que poderia acabar dentro do prazo que a revista alargou.

Aí vão eles. Não sei se gostarão deles. Se não gostarem joguem na cesta. Se gostarem publiquem-nos, ou os cinco que preferirem. Mas não se esqueçam de me mandar a revista para Dakar ou Quito (para onde devo partir no início de Outubro).

Um abraço pernambucano do confrade e amigo" (nota: até agora, não foi possível identificar os poemas referidos na carta)

A outra é uma carta de 1983, enviada para Rubem Braga:

Meu caro Rubem, ~~Braga~~

Dizem-me que você foi para o Espírito Santo para fugir de homenagens. Pode-se fugir de homenagens "em espécie" que são as mais difíceis. Mas é impossível qualquer refúgio contra os jornais, o rádio e sobretudo a televisão. Assim, em vez do frio telegrama que estava me preparando para passar, aproveitei o veículo que me oferece a televisão Globo. para lhe mandar, desde Tegucigalpa, meu melhor abraço de amigo pelo dia de hoje. Como estamos já em 1983, descobro que esse abraço podia ser também por quarenta anos de uma amizade sem reparos, começada em 1943 quando cheguei de pernambuco na casa de nossos inesquecíveis Aníbal Machado e Vinícius de Moraes. Amizade frequentemente interrompida por minhas ausências do Brasil e nosso, creio que comum, nenhum gosto por escrever cartas; mas sempre retomada, como se nos tivéssemos visto no

dia anterior cada vez que nos encontramos, em qualquer parte do mundo ou de Ipanema.

Na primeira carta, a Chacon, percebe-se uma recusa de Cabral de Melo à literatura: "... o excesso de trabalho e obrigações de embaixador não me deixam num 'mood' que me permita ler, preocupar-me com, e muito menos escrever poesia". Na segunda, a Braga, a recusa é à correspondência: "nosso, creio que comum, nenhum gosto por escrever cartas" e à exposição de si-mesmo: "Dizem-me que você foi para o Espírito Santo para fugir de homenagens. Pode-se fugir de homenagens "em espécie" que são as mais difíceis".

Na carta a Chacon, a justificativa de Cabral de Melo, colocando o trabalho como embaixador como motivo para um afastamento das atividades literárias, assim como a percepção de não ser levado a sério como poeta pela "geração do mimeógrafo", poderiam ser tomados como indícios de um alheamento de Cabral de Melo ao contexto literário brasileiro e à discussão sobre poesia - embora o interesse manifestado em sua obra, por seus correspondentes, aponte para o contrário.

No entanto, justificar a recusa de Cabral de Melo pela poesia e pela crítica, em suas cartas, a partir dos acontecimentos narrados pelo autor, seria tomar a correspondência como um terreno de escrita isento, referencial, restrito à comunicação de determinados fatos a um interlocutor e simples prova de que estes ocorreram. Partindo da perspectiva de Foucault, em "A escrita de si" (1983), sobre a correspondência - texto que se define por ser destinado a outrem - como um espaço de exercício pessoal, podemos investigar como se articulam, nas cartas de Cabral de Melo, as relações entre os destinatários e um si mesmo que se produz.

Tratar de uma "escrita de si" na correspondência de Cabral de Melo, parece, a princípio, problemático, especialmente se tomamos a noção de "escrita de si" como a narração de uma intimidade. Nada pode parecer mais distante da tendência "antiepistolar" e do procedimento de uma "dessubjetivação" levantados por Sússekind (SÜSSEKIND, 2001, p. 13-14). No entanto, se percebemos a "escrita de si" não simplesmente como uma descrição da própria vida, mas como um terreno de produção de um si mesmo, a recusa do poeta pernambucano em falar de si, na sua correspondência, pode assumir outros aspectos.

Ao tratar das relações entre a correspondência e os hypomnemata - espécies de "livros da própria vida" da antiguidade clássica -, Foucault aponta que, apesar do imbricamento entre a destinação a outros leitores e o exercício de uma escrita pessoal que ocorre nas duas modalidades, "a correspondência não deve ser encarada como simples prolongamento da prática dos hypomnemata (...): ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio

e aos outros. (...) Escrever [cartas] é pois “mostrar-se”, dar-se a ver. (...) No caso da narrativa epistolar de si próprio, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volta para si próprio (...).”

O procedimento cabralino de uma “dessubjetivação” parece constituir, assim, ainda que às avessas, o exercício e a produção de um si mesmo - pois evitar a si mesmo é também uma maneira de se mostrar; professar uma tendência “antiepistolar” já é falar de si. Exercício e produção de si mesmo que se destinam, ao mesmo tempo, ao próprio poeta e aos seus correspondentes: produção de si para si e para os outros. No entanto, pode-se apontar também a existência de um “terceiro destinatário possível”, desconhecido por Cabral de Melo, a quem, contudo, o poeta confia suas cartas; um destinatário hipotético, a quem Cabral de Melo remete sua correspondência através da preservação de suas próprias cartas.

Na carta a Rubem Braga, o comentário sobre o “nenhum gosto por escrever cartas” parece reiterar a tendência “antiepistolar” de Cabral de Melo, já apontada por Sússekind. No entanto, em sua leitura, referente às cartas das décadas de 1940 e 50, a “negação do gênero” epistolar se dá através da interrupção dos assuntos pessoais, através do procedimento de uma “dessubjetivação” e pela conversão da carta em ensaio. Nas décadas de 1970 e 80, entretanto, a rejeição a falar de si parece se estender a uma rejeição aos temas literários.

A crítica francesa Brigitte Diaz, no capítulo “O gênero epistolar, limiar do literário”, do livro *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, ao investigar “as relações de obliquidade, de atração e de repulsa que unem esses dois territórios de escrita” (DIAZ, 2016, p. 227), analisa as articulações entre a carta e a literatura que se produzem em alguns escritores franceses do século XIX. A autora estabelece uma divisão entre dois grupos que nos servirá para introduzir como se dão as relações entre as duas práticas de escrita para Cabral de Melo.

O primeiro grupo é formado pelos escritores que tomavam as cartas como uma extensão de suas obras; o segundo pelos que percebiam limites intransponíveis entre sua correspondência e as obras editadas. A atitude do poeta pernambucano se opõe à do primeiro grupo, mas esta não é uma oposição absoluta; é, na realidade, atravessada por contradições. Enquanto os escritores mencionados por Diaz “reconhecem em suas cartas o melhor de sua pena, fazendo assim delas não o limiar, mas o pináculo de seu monumento literário” (DIAZ, 2016, p. 235), Cabral de Melo nunca percebeu sua própria correspondência como “literária”, num sentido estrito. Além da sua perspectiva sobre a poesia e método de trabalho impedirem a percepção de uma contiguidade entre obra e correspondência, sua estratégia de “ocultação dos inacabamentos de composição” (SANTOS, 2011, p. 143) também contribuiu para que o poeta tenha estabelecido, ele mesmo, uma

separação total entre a obra editada e os demais textos - incluindo aí os rascunhos e as cartas. No entanto, a maneira como Cabral de Melo efetua uma conversão da correspondência em espaço de elaboração crítica e até mesmo de exercício de escrita, tensiona a rigidez da oposição estabelecida por ele próprio. Contribui ainda mais para essa tensão a atitude de preservação de suas cartas e de alguns poemas não editados, uma vez que, em meio à ocultação destes textos, deu-se, também, a sua conservação.

Cabral de Melo parece, portanto, apesar das contradições levantadas, pertencer ao segundo grupo, ao colocar a obra e os textos não publicados (incluindo aí a correspondência) em polos opostos. No entanto, a maneira como os escritores estudados por Diaz estabelecem essa oposição entre literatura e correspondência difere totalmente da operação realizada por Cabral de Melo: “Escrevo com facilidade e com prazer. É meu recreio; pois a correspondência é enorme e esse é o trabalho.” (DIAZ, 2016, p. 230), enuncia a romancista George Sand, em carta a Louis Ulbach;

“Tenho aproximadamente vinte cartas para escrever por mês, ou trinta. Todo dia, deixo-as para o dia seguinte; são feridas que é preciso reabrir. Sem contar o fato de que uma carta me deixa, durante vários dias após tê-la escrito, com desgosto de minha pena para minhas composições literárias” aponta Mallarmé a Henri Cazalis. Ainda o mesmo Mallarmé declara, em carta a Eugène Lefébure, a respeito dos momentos em que se dedicava à escrita poética: “se proíbe qualquer correspondência [...] tanto para não quebrar o fio de um sonho quanto por ódio de qualquer trabalho diferente daquele que o apaixonava.” (Citado por DIAZ, 2016, p. 233)

Sand, e também o poeta Mallarmé efetuam, assim, a separação entre correspondência e obra a partir da recusa pelas cartas e predileção pela escrita literária. Em Cabral de Melo, por sua vez, opera-se uma dupla recusa: o poeta, que desde sua estreia, com *Pedra do sono*, em 1942, anunciava que aquele seria o último livro - repetindo, em obras posteriores, o mesmo procedimento; o poeta que afirmava não ter vocação para esta atividade, e sim para crítico, é também o missivista que declarou, repetidas vezes, a aversão ao gênero epistolar.

A descrição que Diaz faz de

Proust, epistológrafo prolixo que, entretanto, acompanha suas numerosas cartas de anotações nas quais declara seu ódio ou simplesmente sua inapetência epistolar: “Sabe que eu não gosto de escrever” - subentendido, cartas... Segundo

um paradoxo muito comum, os escritores que mais praticaram a carta também professaram, frequentemente, uma verdadeira repugnância por esse rito, ao qual eles consagraram tanto tempo. (DIAZ, 2016, p. 229)

caberia, também, para Cabral de Melo. No entanto, no caso do poeta pernambucano, este paradoxo não se dá somente no âmbito epistolar, mas se estende, também, ao terreno literário.

Consideramos, portanto, que a análise destas duas cartas pode abrir caminho para a percepção de como estas recusas - à correspondência, à literatura e a si mesmo - se articulam, em Cabral de Melo, como uma espécie de método ou procedimento. No entanto, os mecanismos de produção destas recusas não se apresentam como um sistema absoluto; são, na realidade, alimentados por fissuras e contradições, que se desenvolvem, se repetem e se recombinaem, ao longo da trajetória do poeta pernambucano.

A partir da investigação comparada da correspondência e da obra editada de Cabral de Melo, percebendo as duas modalidades de escrita como territórios de produção de um si mesmo autor, analisaremos como, através deste “sistema” de recusas, se efetua uma dissimulação de sua atividade enquanto produtor, o que ocorre tanto nas cartas como nos poemas - e nos parece se configurar até mesmo como uma condição para sua produção.

A perspectiva espacial proposta por Escorel, em *A pedra e o rio* (embora o livro, publicado em 1973, analise a poesia anterior às décadas de 1970 e 1980), constitui-se como alternativa a uma visão temporal, cronológica, ao analisar o conjunto da obra de Cabral de Melo, e nos parece adequada para a realização de um trabalho que não se restringe a um recorte espaço-temporal específico, mas é norteado pela investigação de determinadas questões, que surgem ao longo de toda a produção textual de Cabral de Melo. A percepção de Escorel da obra cabralina como um “painel desdobrado no espaço”, “em que se pode caminhar livremente” (ESCOREL, 2001. p. XXIII-XXIV), produz, também, um modo de análise comparativo, em que se privilegia a percepção das relações entre diferentes textos, mais do que a investigação de um poema ou livro específico. Em nosso estudo, contudo, o terreno será expandido através do estudo comparado das obras e da correspondência de Cabral de Melo.

Capítulo 2 - de uma subjetividade em crise à paisagem anímica

*Viajava como certos lêem:
os policiais, os arquivistas.*

*Não lhe interessavam as coisas,
nem com a vista as acaricia:
nos recantos em que mais vivem,
nas texturas porque respiram.*

“Memórias de um Cônsul II”,
João Cabral de Melo Neto

2.1. das recusas articuladas nas cartas, para a revisão do antilirismo, na poesia

Neste capítulo, iremos investigar como a articulação deste “sistema” de recusas, introduzido no capítulo anterior - à correspondência, à literatura e a si mesmo - se configura, paradoxalmente, como condição para a produção de um si mesmo, não somente nas cartas, como na obra de Cabral de Melo. Embora estas recusas já tenham sido repisadas, transformando-se até em clichês que poderiam definir a “personalidade” do poeta pernambucano, percebemos que, em muitos casos, a tendência a uma “dessubjetivação” e à recusa à exposição de si mesmo, que se dá em sua vida pública e nas correspondências, parece ser tomada como análoga ao antilirismo que ocorre em sua produção poética, como se uma atitude fosse simples confirmação da outra (SANTOS, 2011, p. 83 e 144)

Consideramos, no entanto, que as contradições já apontadas, no capítulo precedente, e que constituem este “sistema” de recusas elaborado por Cabral de Melo, longe de simplesmente reafirmarem a inclinação antilírica do poeta, podem contribuir para uma reavaliação deste antilirismo, percebendo como, para além do metro, da forma, do esquadro - de tudo aquilo que pertenceria a um racionalismo imperturbável - pode haver, nele, também, a crise de um lirismo pessoal, que só pode ser trabalhada, paradoxalmente, a partir da sua negação, enquanto “antilira”; de um si mesmo que dissimula sua própria atividade como produtor e só pode dar-se através da “exterioridade” das coisas e das palavras - palavras e coisas com as quais mantém relações de afetividade e identidade, de tal maneira, que parece tornar problemáticos os limites entre um

“fora” e um “dentro”, entre “sujeito” e “objeto”, entre lira e antilira, que nortearam muitas análises empreendidas sobre a poesia de Cabral de Melo até hoje.

2.2 uma revisão de algumas leituras sobre as questões da subjetividade em *Pedra do sono*

A revisão do antilirismo na poesia de Cabral de Melo será introduzida a partir de estudos que tratam das questões da subjetividade em seu primeiro livro, *Pedra do sono*. Pretendemos demonstrar, através da comparação entre estas leituras, que as contradições entre elas podem ser percebidas como indícios da complexidade de como se configura - às avessas, por fora - uma subjetividade, na obra cabralina.

Pedra do sono é tomado, frequentemente, como um livro “estranho”, dentro da unidade percebida por alguns críticos no conjunto da obra de Cabral de Melo: Antonio Carlos Secchin, por exemplo, argumenta que “as obras posteriores de João Cabral tenderão a se fazer dentro da esfera do sensível; em *Pedra do sono*, por oposição, encontramos-nos diante de uma poética do deslizamento; quase nada é corpóreo, tudo se presta à evasão” (SECCHIN, 2014, p. 24). A proposição, neste trecho, de um contraste entre o sensível, corpóreo; e o evasivo, que desliza, é apenas uma das dicotomias por meio das quais Secchin estabelece essa oposição entre *Pedra do sono* e as outras obras de Cabral de Melo.

Para Secchin, a presença explícita do “eu”, que se dá através do uso da primeira pessoa do singular como forma discursiva predominante, é uma das “grandes cinco linhas de força” em que “a quase totalidade dos textos do livro se inscreve” (SECCHIN, 2014, p. 25). Além da presença da primeira pessoa, mas diretamente ligada às questões da subjetividade, haveria, também, uma fusão entre sujeito e objeto promovida pelo estreante Cabral de Melo. Secchin indica, ainda, o uso da forma interrogativa do discurso; a escolha por imagens oníricas e noturnas (em contraste às imagens solares e ao estado de vigília); e uma atmosfera líquida, inconsistente (em oposição à solidez e ao tangível) como os outros eixos fundamentais em que o livro opera.

O uso da primeira pessoa do singular: “É sintomático que, dentre os vinte textos do livro, encontremos em dezessete a presença do eu lírico: em quinze, explicitamente; e em dois através da função apelativa da linguagem, que não elide o peso do sujeito, ao estabelecer uma relação direta entre ele e o interlocutor.” (SECCHIN, 2014, p. 20) é, na leitura de Secchin, o primeiro aspecto pelo qual *Pedra do Sono* se opõe ao “projeto construtivista” (SECCHIN, 2014, p. 37) de “organização da matéria” (SECCHIN, 2014, p. 29) que marcaria as obras posteriores de Cabral de Melo. Contudo, o próprio crítico chama atenção para o fato de que este ““eu” funciona antes

como espectador do mundo onírico do que como ator imerso em sua dinâmica”, que “as ações do sujeito remetem com insistência a noções de aniquilamento, morte, letargia, inércia” (SECCHIN, 2014, p. 21), percebendo que este não é um sujeito que opera na esfera da ação, menos ainda na afirmação ou no elogio a si mesmo, mas é um sujeito em crise.

Süssekind, por sua vez, ao tratar das relações entre a correspondência e a produção poética de Cabral de Melo, nas décadas de 40 e 50, propõe que “a “dessubjetivação” tematizada nas correspondências é exercitada poeticamente” (SÜSSEKIND, 2001, p. 14) em *Pedra do sono* - estabelecendo, neste movimento, uma analogia entre as cartas e os poemas do livro de estréia de Cabral de Melo, em relação à recusa a si mesmo.

Secchin aponta, portanto, para o uso da primeira pessoa do singular, em *Pedra do sono*, como a valorização de uma subjetividade, observando, contudo, que esta é uma subjetividade em crise. Süssekind, entretanto, percebe, nos poemas de *Pedra do sono*, um “exercício poético” análogo à “dessubjetivação” que ocorre em sua correspondência, em que há, além da “rejeição a falar só de si”, o “desejo de uma presença “au-delà de soi”” e um “desprezo pelo caráter metafísico-subjetivo da poesia espanhola pós-franquista” (SÜSSEKIND, 2001, p. 14). Embora as duas interpretações se oponham, as contradições entre elas não são, entretanto, absolutas. Secchin, mesmo trabalhando a partir de uma perspectiva dicotômica entre uma “subjetividade” e uma “objetividade”, percebe que, se há, em *Pedra do sono*, o “privilégio” de uma subjetividade, é a de um sujeito em crise. Süssekind, ao tratar do “exercício” de uma “dessubjetivação”, já aponta para o trabalho de uma subjetividade, ainda que esta se dê a partir de sua negação; e pode, ainda, nos revelar um caminho para pensar a produção desta subjetividade que se dá por meio de sua própria recusa, mas também através de um afeto pelas “coisas” e pelas palavras, ao indicar um “desejo de uma presença para além de si”.

2.3 o sujeito em crise, fora de si e uma subjetividade das coisas

Através da análise desta subjetividade em crise e do “desejo de uma presença para além de si” que se configuram nos poemas de *Pedra do sono*, pretendemos demonstrar como estas não se opõem totalmente a uma “organização da matéria” e a uma “primazia da razão” que se estabeleceriam nas obras posteriores de Cabral de Melo e que, se o antilirismo do poeta pernambucano é tomado, muitas vezes, por meio de uma perspectiva que o limita a seu aspecto racional, lógico, formal, esta foi sempre amparada pela dicotomia entre “subjetividade” e

“objetividade” através da qual, também, *Pedra do sono* foi percebido como um livro estranho, no conjunto da obra de Cabral de Melo.

O principal critério por meio do qual Secchin sustenta a primazia de uma “subjetividade” em *Pedra do sono* é, como já colocamos anteriormente, o uso da primeira pessoa do singular como forma discursiva predominante. Este é exatamente o mesmo fundamento apontado por Michel Collot em “O sujeito lírico fora de si”, ao chamar atenção para como “A classificação dos gêneros literários estabelecida pelo Romantismo Alemão repousava essencialmente, como bem o mostrou G. Genette, em critérios de enunciação. O gênero lírico é considerado como “subjetivo” porque, nele, o poeta se exprime em primeira pessoa” (COLLOT, 2018, p. 56).

Em nosso estudo, pretendemos demonstrar que a recorrência do “eu” como forma discursiva, em *Pedra do sono*, não é suficiente para sustentar a valorização de uma “subjetividade”, neste livro - ao menos, não em termos de substância, de interioridade e de identidade; e que nesta “subjetividade” em crise, fragmentada, em que o “eu” estranha e nega a si mesmo, “objetivando-se”, há, também, um pertencimento às “coisas” e à linguagem que implica uma “presença fora de si”. Consideramos, também, que este afeto pelas “coisas” - que Secchin identifica precisamente como “um fluxo integrativo entre quem vê e o que é visto” (SECCHIN, 2014, p. 20) - não se opõe totalmente a um “desejo de organização do real” que se daria nas obras posteriores a *Pedra do sono*; e que, se nos próximos livros a presença explícita do “eu” dá lugar à matéria, ao tangível, ao espaço, este movimento pode ser percebido, também, como uma maneira de elaboração, através do “fora” e da dissimulação de sua própria atividade, de um si mesmo.

Analisemos como esta subjetividade em crise e esta “presença fora de si” se realizam, em *Pedra do sono*:

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros. (MELO NETO, 1956, p. 143)

Na primeira estrofe de “Poema”, a presença de um sujeito se manifesta, primeiramente, através da visão; é por onde este pode acessar tanto a rua como sua própria alma. A proximidade entre os dois termos parece indicar que não há, entre eles, um limite definido, operando-se uma fusão entre “rua” e “alma”, que são observadas como que simultaneamente. Na medida em que é possível “espiar a alma”, acessá-la por meio da visão, dos “olhos”, dos “telescópios”, ela mesma é

materializada, “objetivada”; o vínculo entre “rua” e “alma” pode ser tomado, também, como indício de que entre um “fora” e um “dentro” não há contradição; e, ainda, no verso que encerra a estrofe, enfatiza-se a distância entre o sujeito da enunciação e sua alma, “longe de mim mil metros”. Desalojada de sua interioridade, material, visível, a alma torna-se paisagem - e é, paradoxalmente, esta transmutação para fora de si que permite ao sujeito acessá-la.

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto.

Na terceira estrofe, os dois primeiros versos apontam para uma impossibilidade desta subjetividade em crise coincidir consigo mesma na linguagem. Nos dois últimos, contudo, a visão surge novamente, mas como a contemplação de um retrato de si mesmo morto. Embora a recorrência a “noções de aniquilamento, morte, letargia, inércia” tenha sido percebida por Secchin, ao analisar este sujeito que se configura em Pedra do sono, sua leitura não considera o vínculo que se estabelece entre a contemplação de um retrato de si mesmo e a morte, em “Poema”.

Nas relações que se dão entre ver e ser visto, entre ser “ao mesmo tempo vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão de outrem” (COLLOT, 2018, p. 51) há, portanto, em “Poema”, um deslocamento para fora de si que permite ao eu lírico espiar sua própria alma, quando esta se confunde com a paisagem - e esse movimento nos parece apontar para uma maneira de trabalhar essa subjetividade em crise, em que a contemplação a si mesma, isolada das “coisas” através dos limites de um retrato, enquadrada, corresponde à morte. Vejamos como estas relações se apresentam em carta a Lauro Scorel:

Sevilha, 27 de maio de 1963

Quanto à sua solidão: vejo que v. está mesmo abalado a fundo. Devo dizer que a solidão não me afeta negativamente. Devo ter vocação para a trapa, pois quando estou só toda a responsabilidade que tenho pela família desaparece e eu consigo ficar completamente relaxado mentalmente. Isso é uma coisa difícil para um homem casado dizer, mas no meu caso é a verdade. Está claro que não é um traço normal. É que a ansiedade com que nasci só fez crescer com a idade, e estar só, sem ver ninguém, absolutamente ninguém, como já tenho passado tantos meses

da minha vida, me libera completamente de ter medo pelos outros. Aliás, quando digo que é um traço anormal creio que estou no certo. Todas as minhas crises nervosas (ou mentais?) começam com misantropia, como a atual, e só uma boa dose de solidão me consegue curar. V. não pode imaginar como o invejo por estar num lugar onde não conhece ninguém, onde não pode nem mesmo ir a um cinema, e onde, por isso mesmo, pode andar completamente invisível pelas ruas, vendo unicamente - que é a única maneira de se ver: quando não se é visto.

A solidão e a invisibilidade surgem, na carta, como condição para a visão; é a percepção de “andar completamente invisível pelas ruas” - confundir-se com a paisagem? - que permite ao poeta ver. Nesta carta, mais de vinte anos após a publicação de *Pedra do sono*, Cabral de Melo parece retomar, em fórmula ainda mais condensada, numa espécie de método de se olhar, as relações entre ver e ser visto sugeridas em “Poema”. É “pelas ruas”, novamente, que o poeta pode confundir-se com o “fora”, tornando-se invisível. E, somente assim, a partir da percepção da própria invisibilidade, pode ver as “coisas”. Contudo, ele mesmo já está nas “coisas”, e assim deslocado, nelas imerso, pode, paradoxalmente, olhar a si mesmo, sem a aversão e o efeito funesto produzidos pela contemplação de um retrato de si, como ocorre na terceira estrofe de “Poema”.

Através desta justaposição de alguns trechos de “Poema” à carta a Lauro Escorel citada logo acima, pudemos demonstrar como esta subjetividade em crise, que se configura no livro de estreia de Cabral de Melo, já parece apontar (como levantado anteriormente, por Sússekind) para o desejo de uma presença para além de si. Vejamos, agora, como em “O poema e a água” (*Pedra do sono*), ocorre novamente uma transmutação entre um “dentro” e um “fora”, através do olhar, mas, há, também, outro componente: aqui, não apenas as “coisas”, a matéria, mas o próprio poema se “subjetiva”, tomando a voz e incitando o sujeito da enunciação “ao crime, ao revólver”.

O POEMA E A ÁGUA

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime,
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam

O livro aberto nos joelhos,
o vento nos cabelos,
olho o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória. (MELO NETO, 1956, p. 166)

Secchin, ao tratar do caráter “líquido”, “inconsistente”, de uma “poética do deslizamento” que seria própria ao primeiro Cabral de Melo, levanta, como exemplos desta tendência, as duas últimas estrofes de “O poema e a água”. Assim, traça uma oposição entre o sólido e o líquido que funciona como mais uma replicação da dicotomia entre o tangível, material, real, objetivo; e o intangível, metafísico, onírico, subjetivo. Secchin propõe, contudo, neste movimento, uma outra relação, entre poeta e poema, que é apresentada, entretanto, apenas em função da oposição entre os elementos: “Em *Pedra do sono*, o poema comparece mais subordinado ao líquido (“As vozes líquidas do poema/ convidam ao crime”), enquanto a percepção do poeta se divide entre água e ar” (SECCHIN, 2014, p. 25).

Nos parece, no entanto, que não é o “poema” que está subordinado ao líquido, mas o “poeta” que está “subordinado” às “vozes líquidas do poema”. Os elementos da natureza - o vento, a água - afetam o sujeito da enunciação de tal modo, que, ao olhar o mar, a água parece invadi-lo, imprimindo, em sua memória, seu próprio fluxo. No entanto, o mar e o vento são como fantasmagorias, que parecem materializar-se nas “vozes do poema”, no “livro aberto”. O “real”, as “coisas” emanam, portanto, das palavras - e não é o poeta que as domina, mas o poema se autonomiza, suas vozes exercendo sobre ele uma atração quase demoníaca.

Da mesma forma que “lhe repugna a contemplação da própria imagem na inquietante corrente da própria existência” (ESCOREL, 2001, p. 25), sucumbir à poesia também corresponderia ao aniquilamento, “ao crime, ao revólver”. Nos parece, assim, que entre a concepção de “dar a ver o que há” e a contemplação do retrato de si mesmo morto; que entre um antilirismo e a sedução provocada pelas “vozes do poema” há, portanto, não oposições totais, mas atravessamentos, e que determinadas tendências que se desenvolvem nas obras posteriores de Cabral de Melo, como a supressão da primeira pessoa do singular como forma discursiva; a produção de um apagamento de si; a rejeição por uma poesia de oratória e a opção por uma poética espacial, material, mineral, podem ser compreendidas não somente como parte de um projeto construtivista de organização do

“real”, mas, também, como uma dissimulação de sua própria atividade, que parece se configurar, até mesmo, como condição para sua produção.

Num procedimento semelhante às contradições que constituem o “sistema” de recusas elaborado por Cabral de Melo e introduzido no primeiro capítulo, em que a rejeição à correspondência se dá em meio à produção epistolográfica constante; a notícia do “sempre último livro” e as frequentes manifestações de fastio em relação às atividades “literárias” parecem possibilitar a sua continuidade; e a recusa à exposição de si mesmo é, ela própria, uma maneira de produção de si, “O ato de escrever (...) se transforma para o poeta, paradoxalmente, em um método de evitar a poesia” (ESCOREL, 2001, p. 26).

2.4. a rearticulação de um si mesmo através do antilirismo

Na última parte deste estudo, buscaremos demonstrar como, nas próximas obras do poeta pernambucano, os dois aspectos apontados em *Pedra do sono* - a aversão a olhar para si mesmo; um encantamento pelas “coisas” e pelas palavras - não se extinguem, mas são trabalhados através do antilirismo - em que não se suprime, contudo, a afetividade - e do procedimento de “dar a ver o que há” - em que o desejo de organização do “real” pode ser percebido, também, como uma maneira de ordenar e produzir a si mesmo.

Secchin propõe que, nas obras posteriores a *Pedra do sono*, se estabelece um “princípio de organização da matéria”, um “sistema reflexivo” que recusa a “fusão com o objeto” e que, “Na poesia cabralina, o reino mineral se ofertará como forma privilegiada para que dela se extraia um conhecimento menos emotivo” (SECCHIN, 2014, p. 44). Vejamos, entretanto, como a “ordem” mineral a que se aspira não anula uma afetividade pelas “coisas”.

A PAUL VALÉRY

É o diabo no corpo
ou o poema
que me leva a cuspir
sobre meu não higiênico?

(...)

Doce tranquilidade

do pensamento da pedra,
sem fuga, evaporação,
febre, vertigem. (MELO NETO, 1956, p. 137)

PEQUENA ODE MINERAL

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

(...)

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce. (MELO NETO, 1956, p. 139-140)

Em “A Paul Valéry”, a pedra surge como defesa ao “poema”, ao “diabo no corpo”; em “Pequena ode mineral”, contrapõe-se à “Desordem na alma/ que se atropela”. A subjetividade em crise que se formulava, em *Pedra do sono*, parece, em *O engenheiro* (1945), perceber no mineral, na matéria sólida “que ao fluido vence”, um refúgio às “vozes líquidas do poema”. Contudo, mais do que uma organização do “real”, nos parece que a aspiração do sujeito da enunciação é a uma ordenação de si mesmo através da matéria; não à toa, à pedra são atribuídos um “pensamento”, uma “presença”, sugerindo um deslocamento entre os pólos de “dentro” e de “fora”. Não se trata, portanto, apenas de um olhar rigoroso que organiza, através de um método ou sistema, um objeto externo, mas é pela afetividade que se produz uma identificação entre o sujeito em crise e a matéria, à qual ele procura assemelhar-se, buscando ordenar seu pensamento, sua presença, a partir do que está fora de si, o que parece dar-se, já de maneira mais consciente, desde *Os três mal-amados* (1943): “Onde eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me

determinará. Penso para escolher: um poema, um desenho, cimento armado - presenças duras e inalteráveis, opostas à minha fuga” (MELO NETO, 1956, p. 263).

Algo semelhante ocorre em “A educação pela pedra”:

A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma. (MELO NETO, 1966, p. 20-21)

Aqui não há, contudo, as marcas de uma subjetividade em crise; a presença de um sujeito parece se apagar, através da supressão da primeira pessoa do singular como forma discursiva. Entretanto, a própria noção de “educação” implica numa tomada de posição subjetiva, de alguém que possa se educar pela pedra, “captar sua voz” (que é, no entanto, “inenfática, impessoal”), mas também, ser educado por ela, produzindo, assim, uma tensão entre os pólos de uma “subjetividade” e de uma “objetividade”, entre o “de fora para dentro” e o “de dentro para fora”; no último verso, há, ainda, a reunião da “pedra” com a “alma” - que, em “Pequena ode mineral”, estavam colocadas em formações antitéticas. Nos parece, também, que entre “conhecimento” e

“emoção”, que entre uma “educação” e uma obsessão pela pedra, não há contradição: é justamente ao “freqüentá-la”, ao repisá-la, que se pode “aprender da pedra”.

A leitura de Secchin, no caso de “A educação pela pedra”, transcende a dicotomia proposta, na análise de *Pedra do sono*, entre uma “subjetividade” e uma “objetividade”, ao apontar para como, neste poema, ocorre

a prevalência de um espaço mineral que, por ser diverso do homem, não lhe devolve a imagem narcísica de espelho consolador. Defrontar-se com a pedra, com o deserto e com a lâmina não é, certamente, abolir o espelho (nem cremos que isso seja possível), mas é alterar-lhe o ângulo prefixado pelo conforto da tradição lírica. A educação pela pedra implica a aprendizagem de uma “desaprendizagem” do “poético” (trata-se de uma “antilira”), balizada pelo signo-pedra que a condensa: lição antirretórica. (SECCHIN, 2014, p. 242)

indicando, aqui, como o olhar para a matéria permite, não uma supressão absoluta, mas uma outra percepção de si, através da identificação e da aprendizagem com as “coisas”. Como aponta Michel Collot,

O “desaparecimento ilocutório do poeta”, quando este afasta a referência à sua pessoa e à sua biografia, não exclui a expressão de sua experiência e de sua afetividade. Mas esta se opera, paradoxalmente, somente pela evocação de uma coisa e pela criação de um objeto verbal. (COLLOT, 2018, p. 58)

A relação entre a matéria e as palavras que se dá na recorrência de determinadas imagens, paisagens e das “vinte palavras sempre as mesmas/ de que conhece o funcionamento”, ao longo da obra de Cabral de Melo, pode ser percebida, também, como mais um traço desta afetividade que, desde *Pedra do sono*, se manifesta. No livro de estreia, contudo, a tentação às “vozes líquidas do poema” perturba o sujeito em crise, enquanto nas próximas obras, é através da repetição das “mesmas vinte palavras”, do estudo obsessivo destas palavras - que não implica, portanto, numa eliminação do afeto - que se pode construir uma retórica antilírica, mineral, em que, estranhamente,

A partir da matéria fônica e gráfica das palavras e das qualidades sensíveis do mundo, a alquimia do verbo criou uma matéria-emoção em que a afetividade do

sujeito lírico se exprime com tanto mais intensidade à medida que se ausenta do enunciado (COLLOT, 2018, p. 68)

e, ainda, “Ao projetar-se na cena lírica e objetivar-se em uma obra, o poeta consegue ser mestre de si mesmo do lado de fora e inventar-se. O funcionamento autônomo da linguagem torna-se um meio de conhecimento e de constituição de si.” (COLLOT, 2018, p. 65).

2.5. a obra “tardia”: um retorno a si mesmo

Na obra considerada “tardia” de Cabral de Melo - de *Museu de tudo* (1975) em diante - ocorre uma espécie de retorno a si mesmo. Esse retorno se dá, entretanto, sempre a partir de uma distância: em *Museu de tudo*, é por meio dos “retratos” de outros artistas, projetando-se na imagem de um “outro”, que se pode vislumbrar e tratar de seus próprios procedimentos; e estes não se apresentam como método, como sistema, mas estão dispersos nas “salas” deste livro, espécie de museu-depósito-arquivo; em *A escola das facas* (1980), contudo, a distância é temporal, e o aspecto autobiográfico, familiar, dá-se, no livro, também, por meio de um retorno (o que implica num distanciamento) ao “menino de engenho que foi”. Silviano Santiago, ao tratar de *A escola das facas*, chama atenção para como “o traço autobiográfico, na sua novidade, só é aparentemente novo”, e que este pode até mesmo “servir de garantia durante o processo de explicação de certas constantes da poesia cabralina” (SANTIAGO, 1982, p. 42).

Em “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, texto que é inserido, em *A escola das facas*, num espaço estranho, quase como aviso, anexo ao livro, entre a epígrafe e o título, há esta retomada de aspectos já trabalhados anteriormente na poética cabralina; mas esse é um caminho de retorno que se “desfaz-faz e faz-refaz mais acima”, em que a obsessão pelas mesmas palavras, imagens, procedimentos, ocorre produzindo, também, diferença:

O QUE SE DIZ AO EDITOR
A PROPÓSITO DE POEMAS

A José Olympio e Daniel

Eis mais um livro (fio que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,

digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:
enquanto ele me conviva, vivo,
está sujeito a cortes, enxertos:
terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outro pâncreas;
e se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse e gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do dactilografá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:
ele se multiplica e se divide,
se pratica as quatro operações
enquanto em nós e de nós existe.

Um poema é sempre, como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro. (MELO NETO, 1980, p. 6)

A leitura deste poema confere à própria epígrafe do livro, em que Cabral de Melo cita W.B. Yeats: “rooted in one dear,/ perpetual place.” um sentido de “lugar perpétuo” que transcende a especificidade do engenho pernambucano que será figurado nos próximos poemas. Este lugar a que se retorna, perpetuamente, em que se está enraizado, pode se referir não somente a um espaço físico, mas, também, ao próprio procedimento do retorno, à mania, à obsessão, à repetição, como percebido anteriormente, por Lauro Escorel, ao sugerir a imagem da espiral como uma chave de leitura da poética cabralina (SCOREL, 2001, p. 65).

Retorno ao livro, primeiramente; que não se dá, é claro, sem a repisada desistência, sem mais um anúncio de encerramento. Retorno, mania, doença, a que este “incurável pernambucano”

sucumbe novamente, figurando-se a si mesmo, neste caso, através do uso da terceira pessoa do singular, como se fosse outro - a subjetividade dá-se, como nos livros anteriores, fora de si mesma, mas utilizando outros meios. Retorno, também, ao “poema”, que, enquanto parte de si, “me esgota, vivo em mim, livro-umbigo”. Na medida em que “só o mumificá-lo, pô-lo em livro”, pode extirpar de seu corpo o poema - que “é sempre, como um câncer” - a escrita torna-se, paradoxalmente, ao mesmo tempo, a doença e a cura; como ocorre em “Menino de engenho”, em que o corte - da foice, da cana, da escrita - pode produzir tanto o “vírus” como a “vacina”.

Em “A Baudelaire”, poema até há pouco tempo inédito, Cabral de Melo retoma, também, imagens e procedimentos já experimentados anteriormente.

A BAUDELAIRE

Sempre me perguntei e pergunto:
como dos falsos paraísos
podias regressar aos poemas
tão recortados e precisos?

Talvez diante da folha em branco;
te olhava branco esse inimigo
que o homem leva no mais fundo
e o julga com o olhar mais frio.

Ele te levava a sujá-la
a enodoá-la, até a cuspi-la,
além do que então tolerável.
Ele é que te dava essa azia

que lembra estômago vazio,
lembra fomes, sedes adiadas,
tudo o que dá a lucidez
essencial, a quem fala em facas

A imagem da “folha em branco”, trabalhada desde *O engenheiro* (1945) e de *Psicologia da composição* (1947), ressurgiu, mas não como “princípio do mundo, lua nova”; tampouco é como “praia pura/ onde nada existe”, em que o sujeito da enunciação pode se refugiar. Estar diante da

folha em branco, aqui, corresponde ao espelho, ao retrato de si mesmo, a defrontar-se com “esse inimigo/ que o homem leva no mais fundo”. Há, no entanto, um artifício: a invocação a Baudelaire produz um desvio, através da perspectiva de um “outro”. Ao produzir, no texto, um interlocutor externo, o sujeito pode, também, falar consigo, revisar seus métodos e produzir a si mesmo (o que nos remete, também, aos múltiplos destinatários das cartas). Repete-se, de certa maneira, o procedimento exercitado em *Museu de tudo*, em que se recorre ao “discurso do outro como disfarce de discurso no espelho” (SECCHIN, 2014, p. 268), mas, em “A Baudelaire”, ocorre uma espécie de discurso com o outro.

Em *Museu de tudo* há, também, além da elaboração dos “retratos”, do figurar-se e produzir-se a si mesmo através dos outros, uma recorrência obsessiva às questões do tempo e da morte. “Anúncio para cosmético” se destaca, entre estes poemas, pela oposição que se estabelece entre o espaço e o tempo; entre um “fora” e um “dentro”.

ANÚNCIO PARA COSMÉTICO

Nada há contra o tempo.
O homem tudo o que pode
é fechar-se ao espaço
redondo que o envolve;
jogar fora o espaço,
o fora, ele sim pode,
assim numa Cartuxa
que do ao redor o isole.
Mas o tempo é de dentro;
dentro ele faz-se, escorre,
e esse escorrer interno
não há nada que o corte.
Às vezes o “.....”
por certo tempo o encobre:
não o tempo ele próprio,
sim o corpo que ele morde,
já que o expressar do tempo
é roer o que percorre. (MELO NETO, 1976, p. 83)

Em “Anúncio para cosmético”, a percepção de uma “presença” “que permanece/ fora do tempo”, sugerida em “Pequena ode mineral”, parece ser reelaborada, de modo que “alma” e “pedra” são rearranjados como “tempo” e “espaço”, replicando uma oposição entre “dentro” e “fora”. No entanto, enquanto no poema de “O engenheiro”, o sujeito em crise aspira a essa permanência fora do tempo, fora de si, em “Anúncio para cosmético”, apesar da elaboração antitética entre “espaço” e “tempo”, o próprio título, assim como a repetição: “Nada há contra o tempo.”; “não há nada que o corte.” indicam que o próprio estabelecimento de um limite entre “dentro” e “fora” tem somente o efeito do cosmético, que “por certo tempo o encobre”.

Assim, na obra “tardia” de Cabral de Melo, áreas que “antes foram opostas e por isso excludentes” (SANTIAGO, p. 43), diluem-se, contaminam-se entre si. A “atitude de intelectualismo extremado, na vã tentativa de opor, à “sombra” e à fluidez do inconsciente, a luz solar e a solidez do mineral, que “permanece fora do tempo”” (SCOREL, 2001, p. 24), assumida desde “O engenheiro”, passa, como aponta Santiago, por uma “desdogmatização”, em que às recusas e ao antilirismo - “ao não e ao certo” - somam-se o sim e a incerteza.

Conclusão

Este estudo, iniciado em 2017, sofreu, ao longo de sua produção, interrupções, desistências, reavaliações constantes de seus objetivos. Concluí-lo implica, de certo modo, numa desistência derradeira, em sair do texto e “lavar as mãos”. Resistir à tentação do corte, à luta com a folha branca. Antes de entregar-me, contudo, à “doce tranquilidade do não-fazer”, é necessário retomar brevemente alguns aspectos que foram determinantes para a perspectiva que, aos poucos, desenvolvemos, nesta tentativa de reavaliar o antilirismo na poesia de João Cabral de Melo Neto.

Desde o primeiro projeto de pesquisa à realização deste ensaio, o estudo nos arquivos foi o ponto de partida para a produção de um modo de olhar que persegue, mais do que a percepção de uma coesão na totalidade da obra cabralina, suas contradições, “nos recantos em que mais vivem, / nas texturas porque respiram”, e suas relações com outras práticas de escrita. A retomada do ensaio de Lauro Escorel, *A pedra e o rio* (1973), foi, também, determinante, no sentido de perceber como, ao racionalismo extremado apontado pela maior parte da crítica cabralina - e tomado, por vezes, como o cerne de sua poesia - combina-se uma afetividade, uma obsessão pelas coisas e pelas palavras - e como é justamente no choque entre estas duas tendências que se dá a poética cabralina.

Acredito, também, que, embora os objetivos da pesquisa tenham se alterado significativamente desde a elaboração do primeiro projeto, a produção deste ensaio, que concluo agora - como “versão final”, entre várias possíveis - só pôde ocorrer, paradoxalmente, por partirmos do escopo espaço-temporal que optamos, enfim, por desfazer, posteriormente: a própria obra cabralina considerada “tardia” nos impeliu, de certa maneira, a buscar uma perspectiva de análise que não se restringisse à imagem cristalizada do poeta-engenheiro.

REFERÊNCIAS:

- COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Trad. Patrícia Sousa Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- DÍAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Trad. Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- _____. *Museu de Tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975
- _____. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980
- _____. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Org. Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *As incertezas do sim*. In. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Marcelo. *Paratextos cabralinos: uma sugestão de leitura da obra de João Cabral de Melo Neto*. In. *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto (2011)*.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SÜSSEKIND, Apresentação. In MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Org. Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.