

MUSEU OU DEPÓSITO: POIÉISIS DO ARQUIVO PARA JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Marcelo dos Santos (UNIRIO)

RESUMO

O arquivo de João Cabral de Melo Neto é fonte importante para estudos que possam revisitar a obra do poeta pernambucano a partir da análise do processo de criação por meio de cartas e manuscritos. O presente artigo pretende, ao se servir do arquivo de Cabral, pensar uma possibilidade de leitura que se afine a movimentos de sua poética: a reiteração, o uso da forma serial e a dinâmica de sua poesia, no que tange à evidência do trabalho de arte. Para isso, continuo aqui a especulação sobre a poética de dois-pontos, que analisei em outro estudo, percebendo no uso que o poeta faz da pontuação um modo de ler motivos e procedimentos de sua obra e de seu arquivo.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral; Arquivo; Psicanálise.

ABSTRACT

João Cabral de Melo Neto's archive is an important source for studies that can revisit the work of the poet from Pernambuco based on the analysis of the creation process through letters and manuscripts. This article intends, by using Cabral's archive, to think about a possibility of reading that is in tune with movements in his poetics: reiteration, the use of serial form and the dynamics of his poetry, in terms of the evidence of the work of art. For this, I continue here the speculation about the poetics of colons, which I analyzed in another study, perceiving in the poet's use of punctuation a way of reading motives and procedures of his work and his archive.

KEYWORDS: João Cabral; Archive, Psychoanalysis.

Este texto pretende estender e explorar o que apresentei no Seminário *Poiésis de Arquivo – entre invenção e conservação*, realizado na PUC-Rio, em 2022, ocasião em que pude, a partir do poema “Graciliano Ramos:”, de João Cabral de Melo Neto, realizar uma leitura que atravessou manuscrito e poema editado. Enfatizei a insistência na figuração dos dois-pontos como itinerário para perceber, no manuscrito de João Cabral, não somente as rasuras, cortes, reescritas – o arsenal que faz um manuscrito se destinar à crítica genética, por exemplo –, mas a sua reiteração, a sua insistência. Os dois-pontos, presentes no poema desde o manuscrito, mantidos na prova tipográfica do livro *Poesias completas* (1968), pareciam revelar também o gesto do artista flagrado no processo de composição quando não abandona um procedimento que acaba por fundamentar uma poética.

Em artigo publicado por mim e pela professora e pesquisadora Luciana Vilhena (2022), retomando a apresentação referida acima, pudemos sistematizar o uso da pontuação no poema “Graciliano Ramos:”, explorando o modo como esse uso se apresenta em outros poemas, especialmente naqueles do período entre os livros *Serial* (1961) e *A educação pela pedra* (1966). Debates como tal insistência no manuscrito, nos poemas, nos dois livros, forjava o que chamamos de “poética dos dois-pontos”, no que ela constituía de enlace entre a linguagem e o mundo, de inferências e reiteração do discurso, no intuito de provocar o sentido para caminhar ainda mais, ao convidar a ir além da imagem constituída, seja do mundo, do poema ou do imaginário do leitor. Naquela ocasião, sugerimos que:

(...) a leitura do prototexto e do poema editado de “Graciliano Ramos:”, se enfatizarmos devidamente a confirmação, em ambos, da insistência dos dois-pontos como sinais que se convertem em significantes, e que se semantizam, que operam no verso a expansão de imagens e de relações sintáticas, possa ser feita considerando-se o que neles é afirmação de um desdobramento do nome em voz escrita e marca da grafia-de-vida do impresso. Ao escrever o sintagma “Graciliano Ramos” seguido dos dois-pontos, é o nome que se abre à expansão, como um nome-corpo-matéria que pudesse ser surpreendido pelo que nele se desencaixa, “se mexe”, para além da partitura comum do nome ou das palavras, pois, quando pensamos na palavra, sua significação já está dada (e aqui não vamos nos ater às discussões que permeiam as muitas definições de “significado”, “significação” e “sentido”), ainda que o contexto a modifique, alargando-a. (VILHENA e SANTOS, 2022, p. 21)

Retomo aqui as palavras daquele artigo com o objetivo de considerar que agora darei atenção ao que amalgamamos pela expressão “nome-corpo-matéria”, a fim de explicitar como manuscritos e poemas de Cabral parecem indicar uma construção que se alinha à busca por uma experiência corporal do mundo, que o poema simula, e por uma apresentação do

poema como performance de um corpo que se alarga na sua sintaxe, que se abre, vaza, como os dois-pontos indicam, para experimentar a linguagem a partir de reiteraões, de retificaões de imagens e da figuraão dos versos.

Em outra perspectiva, persigo a ideia de que a relaão entre o manuscrito cabralino, a constituio de seu arquivo e sua obra podem trazer possibilidades de leitura que afirmam e ampliam os referenciais da sua fortuna crtica. Se pudermos olhar o arquivo de Cabral imaginando diretrizes de sua constituio, pensando a partir de insistncias, de uma organizao que pretende deixar evidentes menos as surpresas e mais as repetioes, as reiteraões, enfim, tentar ler seu arquivo como sua poética exige, podemos trilhar alguns caminhos alternativos àqueles abertos, e também produtivos e legítimos, possivelmente constituídos mais pela busca do desvio, da novidade, do surpreendente e do revelador.

A ANÁLISE (O AÇÚCAR) DO ARQUIVO

Na palestra “O poder do arquivo”, dedicada a pensar o arquivo de Sigmund Freud e de Jacques Lacan, a psicanalista Elisabeth Roudinesco (2006) discute os caminhos da interpretação do arquivo, marcadas pela ausência e pelo excesso, já que “(...) a ausência de vestígios ou a ausência de arquivo é tanto um vestígio de poder do arquivo quanto o excesso de arquivo.” (p. 10). Retomando, como homenagem, o livro seminal de Jacques Derrida, *Mal de arquivo* (2001), a autora especula sobre essas duas forças imperativas do arquivo:

Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si. Mas se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma. (ROUDINESCO, 2006, p. 9).

Possivelmente as duas forças do arquivo se encontram na posição dogmática, no uso do arquivo (na super-presença ou na ausência) como prova histórica, ou, no nosso caso, como orientação de intenção artística ou do processo de composição de uma obra. Roudinesco tentará refletir sobre a questão seguindo as pistas da psicanálise; aqui, tomo como guia o poema “Psicanálise do açúcar”, com o qual finalizamos o artigo que precedeu este texto. Reproduzo as inquietaões do artigo e do poema, para que possamos percorrer um caminho de leitura do

arquivo do poeta, de seus manuscritos, equilibrando-se entre a ausência e o excesso de seu arquivo, pois

(...) talvez fosse preciso agora ler, junto com seus manuscritos, os poemas de Cabral de olho nas possibilidades de uma psicologia da composição, ou ainda, de uma psicanálise da composição, como, por analogia, o poeta fez com o açúcar, no poema “Psicanálise do açúcar”, em que o processo de depuração do cristal não faz esquecer “o fundo mascavo que logo aflora”. (VILHENA e SANTOS, 2022, p. 22).

“Psicanálise do açúcar” está presente em *A educação pela pedra* (1997b [1966]), livro posterior a *Serial* (1997a [1961]), onde se encontra o poema “Graciliano Ramos:”. É poema, portanto, que compartilha a experiência de *Serial* ao mesmo tempo em que representa mudança. Segundo leitura de Benedito Nunes (2007), *A educação pela pedra* não altera o curso da poesia de Cabral, mas vê-se que nele Cabral “abandona o verso curto, predominante em *Quaderna* (1960) e *Serial*, pelo verso mais extenso, lento, monotonamente ritmado, que é verso de elocução horizontal de que fala ‘O mar e o canavial.’” (p. 96). Embora a poética de Cabral se consolide e continue, a alteração que Benedito Nunes aponta é fundamental, principalmente se consideramos a poética dos dois-pontos, em como ela está favorecida pelo dinamismo sintático que o verso longo permite. Vejamos “Psicanálise do açúcar”:

O açúcar cristal, ou açúcar de usina,
mostra a mais instável das brancuras;
quem do Recife sabe direito o quanto,
e o pouco desse quanto, que ela dura.
Sabe o mínimo do pouco que o cristal
se estabiliza cristal sobre o açúcar,
por cima do fundo antigo, de mascavo,
do mascavo barrento que se incubia;
e sabe que tudo pode romper o mínimo
em que o cristal é capaz de censura:
pois o tal fundo mascavo logo aflora
quer inverno ou verão mele o açúcar.

*

Se os bangüês que-ainda purgam ainda
o açúcar bruto com barro, de mistura;
a usina já não o purga: da infância,
não só depois de adulto, ela o educa;
em enfermarias, com vácuos e turbinas,
em mãos de metal de gente indústria,
a usina o leva a sublimar em cristal
o pardo do xarope: não o purga, cura.
Mas como a cana se cria ainda hoje,

em mãos de barro de gente agricultura,
o barrento da pré-infância logo aflora
quer inverno ou verão mele o açúcar. (MELO NETO, 1977b, p. 27)

Por sua inserção na temática do livro – a educação –, o poema põe em confronto o que sabe quem é do Recife e quem é “gente agricultora” – o barrento que aflora – e a pedagogia da usina-enfermaria, que educa e cura o infante da sua infância, como um recalque de açúcar mascavo destinado a ficar sob a brancura do cristal. Por sua relação entre pedagogia do sensível – observar o tempo (inverno e verão) e aprender que na brancura aflora o mascavo – e psicanálise, pense-se na dinâmica entre inconsciente e consciência, mas também entre memória, arquivo e história. Pela relação cara a Roudinesco, entre a análise e o arquivo, o arquivo de Freud e Lacan (e de Cabral) como comandos-mestre do que se vier a comentar, falar ou descobrir sobre suas obras; é possível arriscar a possibilidade de ler o arquivo de João Cabral por aquilo que, na sua superfície instável, registra e guarda, sob a qual tende a aflorar o que lhe escapa, transcende ou, no que consideramos, se repete e insiste.

Ao fazer uso dos dois-pontos, conforme foi observado no poema “Graciliano Ramos:”¹, o poeta abre o verso ao que pode exemplificar, explicar ou estender a lógica discursiva do verso, “a usina já não o purga: da infância, não só depois de adulto, ela o educa;” // “a usina o leva a sublimar em cristal/o pardo do xarope: não o purga, cura.” (Idem, p. 27, grifos meus). Embora não tenha grande incidência no poema, o uso dos dois-pontos se consolida pelo seu papel de cesura no interior do verso, como incisão, abertura no meio dos dois versos que destaquei. Nesse sentido, esse uso parece confirmar a observação atenta de João Alexandre Barbosa (1975) que demonstra o trânsito, em Cabral, de uma obra que é conquista da “linguagem da poesia” para experimentações mais tardias de uma “poesia da linguagem”, quando a linguagem “é submetida à indagação problematizante de seus termos no **espaço** do texto” (p. 220, grifo meu)

Fazendo convergir poética da obra e poética do arquivo, acredito ser possível ler o arquivo e, em especial, os papéis da criação (cartas, manuscritos, rascunhos) de João Cabral naquilo que se reitera ao lado do que se modifica. O que insiste nas cartas, na emenda e correção de manuscritos e datiloscritos, parece também indicar o condensado do mascavo sob a brancura do açúcar e do papel do livro. No arquivo cabralino, como nos dois-pontos que persistem no manuscrito de “Graciliano Ramos:”, o que insiste faz corpo: é presença que se desdobra, se reitera, se condensa para dar a ver a figura do poeta em movimento.

¹ Cf. VILHENA e SANTOS (2022).

A FÁBRICA DO CORPO

É na leitura que Benedito Nunes (2007) faz dos poemas de *Serial*, que encontramos a inserção da poesia de Cabral na “intuição fenomenológica” (p. 88), uma vez que o corpo e o corpo-poema figuram como arquivo do sensível tanto diante do mundo quanto como experiência da linguagem. Ao analisar o poema “Escritos com o corpo”, Benedito Nunes descreve o modo como, para ele, o poema explora perceptivamente o mundo, apela à “sensibilidade carnal”, quando a “exploração do mundo torna-se um corpo a corpo com as coisas.” (p. 89). Nunes ainda dá destaque à estrofe iniciada com o verso “Memória exterior ao corpo” para pensar uma memória que se decalca no poema, e que arquiva na folha o próprio arquivo de sensações do corpo:

A lembrança desse corpo, que passa à escrita poética, não é simples matéria de evocação vaporosa, como lembrança de lembrança. É coisa vista e palpável, escrita com o corpo e que toma seu lugar entre as formas sensíveis do mundo. (NUNES, p. 89)

Levando em consideração a distinção de Benedito Nunes entre o tipo de lembrança do corpo na poética cabralina em contraponto com a “evocação vaporosa”, acredito que o que se consigna no poema é esse arquivo de sensações que aparece no poema não como evocação, mas como ato de registro, quando acompanhamos performativamente a memória no seu trabalho de deslindar, de significante a significante, os sentidos e as imagens que traduzem o corpo a corpo com o mundo. Exemplarmente, a memória do corpo *no corpo do poema*, na parte IV, é fabricada por esse registro que se reitera após a cesura dos dois-pontos, como se a abertura do sinal gráfico-poético liberasse a significação de um termo, apelando para a memória de sua sensação mostrada no poema, por vezes reiterada pela introdução da conjunção comparativa “como”:

IV

Está, hoje que não está,
numa memória mais de fora.
De fora: como se estivesse
num tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo,
externa ao corpo, como bolsa:
que como bolsa, a certos gestos,
o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo
e não da que de dentro aflora;
e que, feita que é para o corpo,
carrega presenças corpóreas.

Pois nessa memória é que ela,
inesperada, se incorpora:
na presença, coisa, volume,
imediate ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço
entre os braços neles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fosse oca,
que o corpo teve, onde já esteve,
e onde o ter e o estar igual fora.

Sendo “coisa maciça”, essa memória se torna opaca, material, espécie de sulco que deixa no corpo o lugar, onde o território do corpo é o seu estar, o seu ocupar espaço. Como um arquivo, o sensível no poema é atravessado pela percepção e pela linguagem, no nó que une a linguagem que tateia – retificando, reiterando, no corpo do poema – e a sensação do corpo como experiência de linguagem.

No arquivo de João Cabral², o poema “Escritos com o corpo” comparece com uma versão da prova tipográfica de *Poesias completas* e com outra datiloscrita (com o título “Escrito com o corpo”³) com rasuras e emendas à mão. Para compararmos, reproduzo o datiloscrito a partir de transcrição⁴ do documento:

Está, hoje que não está,
numa memória mais de fora.
De fora: como se existisse
um tipo externo de memória.

Uma memória para o corpo,

Externa ao corpo, **como**

² O arquivo de João Cabral de Melo Neto encontra-se no Rio de Janeiro, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

³ Dossiê “Poesia partida em quatro” (Poesia) – Pasta Produção Intelectual de João Cabral de Melo Neto, fólios de 57 a 64.

⁴ A transcrição aqui feita não cumpre os requisitos de uma transcrição diplomática (que respeita sistematicamente as condições do manuscrito, incluindo grafia e paginação) Optei, no lugar daquela, por uma transcrição semidiplomática codificada (mista), que mantém alguns traços do manuscrito do poema e simula o trajeto dos turnos de escrita.

que como bolsa, a certos gestos,
o corpo que a leva albaroa.

Memória exterior à mente,
e que da mente nunca aflora;
e que, feita que é para o corpo,
carrega lembranças corpóreas.

Pois **nessa** memória é que ela,

ao menor gesto, se incorpora:
na presença, ~~em~~ coisa; ou volume,
ao alcance do corpo sólida,

e que ora é volume maciço,
entre os braços, neles envôlta,
e que ora é volume vazio
que envolve o corpo, que o acoita:

volume de coisa ~~compacta~~ maciça
e que ao mesmo tempo fôsse oca, e ao mesmo tempo, de coisa ôca,
que o corpo teve, onde já estive,
e onde ter e estar igual fôra.

Ao se deter nos manuscritos de João Cabral, o pesquisador Francisco Lima Rocha (2011) percebe, no trânsito entre o manuscrito de “Escrito(s)” e o poema em livro, o desfazimento do metafísico a favor do teológico – o corpo como parte da trindade – até o abandono das duas mentalidades para encontrar o campo do sensível sexual:

Num primeiro momento, a coesão da carne se expressava por uma imagem metafísica (“alma mais corpo mais gesto”), que se transformou, posteriormente, numa imagem teológica (“as pessoas não contáveis dessa trindade”). Em um terceiro momento, essas representações supra-sensíveis cedem o passo a uma formulação pertencente a um domínio nocional oposto, o da sensibilidade, exatamente o da sensibilidade sexual. (p. 238).

É importante destacar o que “cede o passo”, para lançarmos luz sobre aquilo que insiste no mesmo estágio do manuscrito. Ao lado da transição do domínio metafísico ao sensível, parece ser insistente, porque repetida, reiterada, ou mesmo afinada, a noção de uma memória que não vem da mente (ainda não é “exterior ao corpo” como se verá no poema editado), que se relaciona ao corpo (“e que, feita que é para o corpo, //carrega lembranças corpóreas.”). O verbo “aflora”, verbo presente também em “Psicanálise do açúcar”, aqui permanece desde o manuscrito como distinção do que é do corpo (“de dentro aflora”) e do

que é feito para o corpo como suplemento (“carrega *lembranças* corpóreas”, no manuscrito, e “carrega *presenças* corpóreas”, no poema editado). Tal mudança do substantivo serve para dar opacidade à memória do corpo, que se transpõe para o poema, como um arquivo em que se registra e se guarda uma lembrança corporificada pela escrita feita com a carne.

ABERTURAS

O poema como composição prismática apresenta-se como “trabalho de arte” (NUNES, 2007, p. 135), exercício da linguagem que explora o real, o que sugere a presença da serialização, da repetição e da reiteração, que vimos em especial no uso dos dois-pontos, mas que se apresenta também nas insistências de vários elementos. A pedagogia que se presentifica em *A educação pela pedra* percorre a obra de Cabral na ação de descolamento da visão automatizada do mundo, ao dar espaço para que a linguagem da poesia se transmude em poesia da linguagem que possa estabelecer (ensinando) a relação com o mundo, quando este aparece pela similitude entre a opacidade da poesia e a opacidade das coisas; daí a pedra ser a mestra de um sensível que, por se apresentar como “volume maciço”, resiste, como deve resistir a poesia ao império do sentido, do imaginário que fecha a significação em sentidos já dados ou macios.

Como objeto que vai sendo tateado, olhado por diversos ângulos, revisto, o poema performa o esforço do verso na apreensão do mundo pelo sensível. Nesta dimensão, nem mundo nem poesia preexistem à sua apresentação. A figura de “Graciliano Ramos:” é composta prismaticamente pelas perspectivas que se apresentam nos quatro simétricos pares de estrofes, assim como a figura feminina que motiva a vontade de apreensão em “Escritos com o corpo”. Configurando poesia que anda, a poética de Cabral move-se para o mais além do sentido das coisas e das palavras.

No ensaio que Cabral escreve, em 1950, para discutir a obra do pintor espanhol Joan Miró, o rigor que o poeta percebe no pintor reflete uma preocupação com a pintura e a poesia, no momento em que é decisivo para Cabral a recusa da palavra – e da pintura – acessada pela facilidade da descoberta a que o artista chega.

Não há, como no trabalho de certos poetas, o equivalente daquela primeira palavra, fecunda de associações e desenvolvimentos, que contém em si todo o poema. A luta, aqui, se dá na passagem de uma a outra palavra e se uma dessas palavras conduz uma outra, em lugar de aceitá-la em nome do

impulso que a trouxe, essa consciência lúcida a julga, e ainda com maior rigor, precisamente por sua origem obscura. (MELO NETO, 1997c, p. 45).

A discussão de fundo, na passagem acima, envolve a diferença entre a pintura de Miró e a pintura surrealista, com a qual Miró está associado. Inserindo a “luta” como oposição ao automatismo, Cabral pode apresentar Miró como artista em que a obra representa um afastamento do automatismo da visão, uma (re)tomada de um sentido anterior e diferente, sentido das coisas destruído pela terceira dimensão na pintura, instaurada pelo Renascimento. Ao mesmo tempo, Miró representaria o contraponto ao automatismo psíquico que o surrealismo propugnava, ao valorizar o trabalho de criação da obra. Cabral vê na “luta obscura” de Miró uma “atitude psicológica” (p. 28), ao destituir o interesse pelo tema na pintura, e também pela dispersão do centro da pintura como foco de atenção do espectador, e instaurar o dinamismo, o domínio da linha como instrumento da construção do movimento: “Assistimos, temos a ilusão de assistir, ao nascimento dessa linha, que parece estar crescendo a nossos olhos, acabada de nascer com mil reservas de surpresa.” (p. 33)

Como análise da criação de um artista, o ensaio “Joan Miró” pode traduzir algumas trilhas da poética de Cabral. Embora eu não retome estudos que vão neste sentido, ou desenvolva aqui de modo mais detido tal diálogo (auto)instaurado pelo ensaio, quero destacar o caráter de afirmação da arte como processo, neste ensaio, como sinal de seu fazer artístico, o que, nesta leitura, pode ajudar a fundamentar o aspecto reiterativo que assinali nos poemas, que se encontra na “póetica dos dois-pontos”. Para isso, a “passagem de uma a outra palavra” (MELO NETO, 1997c, p. 45) pode ser movimento que serve ao trabalho da reiteração, travessia aberta exemplarmente, mas não só, pelos usos que Cabral faz dos dois-pontos, que funciona como portas, para que leiamos/percebamos as coisas por volumes, cores, texturas do mundo-linguagem.

A percepção do mundo como experiência do sensível é incitada pelas figuras da construção, que possibilitam experiências mais livres com o mundo. Mas algo comparece na poesia de Cabral nos anos 1960 que parece problematizar o acesso a esse mundo todo claridade e lucidez. Do mundo claro e lúcido sonhado pelo engenheiro, o arquiteto de “Fábula de um arquiteto” se afasta; como tipo que se insere na galeria das figuras da lucidez, da clareza, da segura ou da concisão (o toureiro, a bailadora etc.), tal arquiteto é flagrado em plena luta, quando tantas portas abertas para ser livre amedrontam:

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

Marcando fortemente o poema, os dois-pontos representam portas, passagens, *no verso*, do que fica no aberto (por onde, livres: ar luz razão certa.) e do que fica encerrado quando portas se fecham (até refechar o homem: na capela útero). Nesta fábula, mais do que a certeza do engenheiro, a “luta obscura” do arquiteto, amedrontado com a liberdade, se evidencia, o que parece apontar o crescente dinamismo que Cabral vai incorporando à sua obra, marcadamente a partir de *Serial*.

Se Miró serviu como espelho do poeta, a busca da poética cabralina, o poema como objeto denso, opaco, se aproxima também da busca minimalista dos artistas que trabalhavam com a série como modo de fazer aparecer na obra o trabalho da arte. Georges Didi-Huberman (1998) mostra como a procura pelo objeto artístico opaco, puro volume, se articula com a evidenciação do “índice de uma produção” na constituição da série:

Mas esses objetos reivindicam a estabilidade, num outro nível ainda. É que o único índice de sua produção – refiro-me à temporalidade de sua produção, à organicidade de sua manifestação – parece reduzir-se a um processo extremamente repetitivo ou serial. Judd, Morris, Carl Andre, Dan Flavin ou Sol Le Witt, todos esses artistas *grasso modo* qualificados de minimalistas, aparentemente limitaram ou abreviaram a exposição de uma ação do tempo em suas obras fazendo jogar o mesmo com o mesmo, reduzindo a variação – sua exuberância potencial, sua capacidade de romper as regras do jogo que ela impõe – ao domínio de uma simples variação lógica, ou tautológica, aquela em que o mesmo repete invariavelmente o mesmo. (p. 56-57).

Deve-se considerar a diferença de propostas do grupo minimalista daquelas de Cabral, mas a aproximação, que acredito ser possível, deve incidir no uso da série como modo de

construção de objetos que evitem a associação a objetos artísticos ou líricos, a imagens que tornam as coisas transparentes a si mesmas. Nesse sentido, assim como Cabral, o “serial” de tais artistas persegue o “volume a ver e a ver muito claramente”. (p. 60)

Em caminho diverso do da *minimal art*, o dar a ver da poesia de Cabral vai assumindo o risco do que se insinua não tão claro e definido, preciso e denso, como se apresenta no medo do arquiteto ou na coagulação do açúcar que insiste em aparecer apesar da “cura” da usina na fabricação do cristal. O contraste e o contraponto nos poemas de Cabral, no marco desse processo representado por *A educação pela pedra*, se tornam presentes no duplo movimento dos poemas, nos quais a estrofação marca a dinâmica de forças que se opõem. Em poemas como “Fazer o úmido, fazer o seco”, “O mar e o canavial” (que se desdobra no poema “O canavial e o mar”), tal movimento se evidencia:

A gente de uma capital entre mangues,
gente de pavio e de alma encharcada,
se acolhe sob uma música tão resseca
que vai ao timbre de punhal, navalha.

(...)

A gente de uma Caatinga entre secas,
entre datas de seca e seca entre datas,
se acolhe sob uma música tão líquida
que bem poderia executar-se com água. (“Fazer o seco, fazer o úmido”)

O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.
O que o mar não aprende do canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.

*

O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espriar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial não aprende do mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama. (“O mar e o canavial”)

Com estes exemplos, acredito ser possível perceber que a busca pelo poema da linguagem, em Cabral, se faz por uma disjunção interna do poema, sobretudo naqueles de *A educação pela pedra*, disjunção entre uma parte que afirma e outra que se contrapõe ao afirmado, uma parte que é seca e outra que é úmida etc., como se o poeta, na espacialidade do poema, assumisse uma contradição. Essa contradição é possivelmente da mesma fatura daquela que Didi-Huberman percebe nos artistas da *minimal art*, contradição entre discurso e obra, na disjunção que é o “revelar (d) o próprio trabalho – e a beleza – das obras”, disjunção observada apenas pelo crítico, uma vez que o artista geralmente “não vê a diferença entre o que ele diz (o que ele diz que deve ser visto: *what you see is what you see*) e o que ele faz.” (1998, p. 69)

Conforme sinalizava a “Psicanálise do açúcar”, o fundo mascavo aflora na brancura instável do açúcar cristal. Parecem trabalhar na poética cabralina, principalmente nos anos 1960, duas forças opostas ou mesmo duas pulsões: a que abre para a vida e a que encerra para a morte, a que se sublima em cristal e a que aflora em mascavo, a porta para a o ar livre, e a porta para o útero. O trabalho de limite, de medida do verso, de controle e de serialização parece também estar ali para abrir espaço ao que excede, deslimita, descontrola. Esses movimentos podem ser vistos como análogos ao que se insinua no arquivo. O filósofo Jacques Derrida (2001), ao pensar sobre o arquivo em consonância com a fundação da psicanálise como movimento que investe no arquivo do inconsciente, flagra a força – pulsão de morte – que se oculta por trás da força mantenedora do arquivo: “Ela [a pulsão de morte] trabalha, mas, uma vez que trabalha sempre em silêncio, não deixa nunca nenhum arquivo que lhe seja próprio. Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais característico.” (p. 20)

Seguindo esse duplo trabalho que age no arquivo, pretendi, como hipótese, pensar a insistência e a reiteração que pontuam a poética de Cabral e que podem motivar leituras de seu arquivo, em paralelo ao uso de seus documentos como reveladores de surpresas, desistências, desvios na composição ou intenção das obras. Pensar a massa documental que compõe o arquivo do poeta a partir do que nele se espalha, se repete, assim como sua poética faz uso de tais movimentos, pode dar consistência a essa dupla face do arquivo. Relendo sua poética, não parece mesmo surpreendente que um livro como *Museu de tudo* (1997b [1975]) tenha marcado a orientação da poesia de Cabral para a crescente presença da memória na obra do poeta. Presença que é anunciada também a partir do risco-sem-risco do que apenas

se acumula como depósito, mas risco que corre toda vida que se arquiva, quando um museu é ao mesmo tempo vida de arquivo e/ou lugar da morte:

O museu de tudo

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. (MELO NETO, 1997b, p. 43)

REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LEITE, Luciana Paiva de Vilhena e SANTOS, Marcelo dos. “Poética de dois-pontos (:), insistência sobre um manuscrito de João Cabral de Melo Neto”. **Memória e Informação**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 12-23, 2022.

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

_____. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

_____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997c.

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema**. Org. Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

ROCHA, Francisco J. G. L. **Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto: análise textual e prototextual**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011 (Tese de Doutorado).

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.