

# *Arquitetura e literatura. Reformulações textuais nos manuscritos de João Cabral de Melo Neto*

FRANCISCO JOSÉ GONÇALVES LIMA ROCHA / INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (IEB-USP)

EM TERMOS DE poiética aristotélica, a produção artística se constitui de dois momentos, a concepção e a realização: “Nas produções e nos movimentos, uma das etapas se chama concepção, (*noesis*), a outra, realização (*poiesis*): a concepção parte do princípio e da forma (*eidos*); a realização nasce da última idéia da alma”.<sup>1</sup>

No processo produtivo, a forma existe previamente à execução da obra, sendo concebida, por um ato noético, na alma. A realização, por sua vez, é um ato

1 ARISTÓTELES. *La métaphysique*. Tradução de Jean Tricot. Paris: Vrin, 1962, 1032b 15-18, p. 382. Tradução de Jean Tricot. Paris: Vrin, 1962, 1032b 15-18, p. 382: *Des productions et des mouvements, une étape est appelée conception, une autre, réalisation: ce que provient du principe et de la forme est conception; ce qui naît de la dernière idée de l'esprit est réalisation*. Todas as traduções para o português presentes neste artigo são de nossa autoria.

poiético de inscrição dessa forma em uma matéria. Os exemplos dados por Aristóteles são a medicina e a arquitetura. É referindo-se a esta última, que Heidegger comenta: “O *eidōs* do que vai ser produzido, tal como uma planta arquitetônica, é determinado previamente com relação à produção. É a partir dessa planta que o produtor, por exemplo, o mestre de obras, procede à execução da obra ela mesma”.<sup>2</sup>

Ou seja, a forma – o *eidōs* – não só existe previamente, como também orienta o restante do processo de produção; ela, em sua realidade material, é justamente o fim ao qual chegar na etapa realizativa. É nesse sentido que se pode ler a passagem seguinte de Heidegger: “O *eidōs* é já visto previamente e não somente de maneira global e em geral, mas precisamente nisso à qual ele retorna no fim, quando deve estar perfeito e acabado”.<sup>3</sup>

Em teoria da arquitetura, a sobreposição da concepção – desenho, planta, projeto – relativamente à realização – canteiro de obras – é evidente. Le Corbusier, por exemplo, estabelece a planta como elemento mais importante do processo de construção, propugnando uma arquitetura em que prevalece o projeto sobre o canteiro:

2 HEIDEGGER, M. *Platon: Le Sophiste*. Paris: Gallimard, 1992, p. 47. *L'eidōs de ce qui est à produire, comme son plan architectural, est déterminé préalablement à la production. C'est à partir de ce plan que le producteur, par exemple le maître d'oeuvre, procède à l'exécution de l'ouvrage lui-même.*

3 *Idem. Aristote, Métaphysique théta 1-3*. Paris: Gallimard, 1991, p. 141. *L'eidōs est déjà vu au préalable, et certes pas seulement globalement et en général, mais précisément dans ce à quoi il en retourne à la fin, lorsqu'il doit être par-fait (voll-endet) et fini.*

A planta é a geradora [...] Toda a estrutura se eleva da base e se desenvolve conforme uma regra que está escrita sobre o solo da planta [...]. A planta traz consigo um ritmo primário determinado: a obra se desenvolve em extensão e altura segundo suas prescrições com consequências que se estendem do mais simples ao mais complexo conforme a mesma lei.<sup>4</sup>

As especificações do desenho, portanto, preveem sistematicamente as operações do canteiro de obras, o que instaura uma forte divisão hierárquica no processo arquitetônico. O desenho prescreve, o canteiro executa, e o resultado deve corresponder ao desenhado. Na relação entre projeto e realização, esta tem um papel secundário. Segundo Stanislaus von Moos, havia, em Le Corbusier, um certo *desprezo* pela execução material, já que para ele “a idéia de forma [...] adquire a primazia absoluta”.<sup>5</sup>

A caracterização do processo criativo de João Cabral, expressa na metáfora *poeta-arquiteto*, retoma essa estrutura eidética do fazer arquitetônico. É uma caracterização que aloca a conduta criativa do poeta dentro de um estrito racionalismo, de um “ideal de lucidez poética”, assim formulado pelo crítico Benedito Nunes: “A feitura do poema [...] obedecerá analogicamente à mesma razão construtiva e geométrica que gera o projeto técnico de uma máquina e a planta de um edifício, traçados a lápis e a esquadro em uma folha de papel”.<sup>6</sup>

4 LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 27-28.

5 VON MOSS, S. *Le Corbusier: l'architecte et son mythe*. Paris: Horizons de France, 1971, p. 280. *Pour Le Corbusier, c'est l'idée de la forme qui acquiert la primauté absolue*.

6 NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 41.

O fazer poético e o fazer arquitetônico se assemelham, na citação, por meio de uma razão projetual, no sentido de que a concepção determina, de forma completa, em ambas as artes, os agenciamentos instauradores. Considere-se ainda, nesse mesmo sentido, o comentário de João Alexandre Barbosa:

O engenheiro proposto por João Cabral tem mais de arquiteto do que de pedreiro, pois ele não é aquele que realiza por acumulação – pedra sobre pedra – mas aquele que, no branco do papel, traça a figura de um espaço que, por si mesmo, ganha faculdade de nomeação.<sup>7</sup>

Ambos os críticos certamente se referem à teoria de Le Corbusier, o qual, aliás, era o mestre incontestado de João Cabral, como o próprio poeta afirma: “Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier”.<sup>8</sup>

O *poeta-arquiteto* é uma metáfora. Transpondo a relação entre desenho e canteiro, ou seja, concepção e realização, para termos linguísticos – mais especificamente os termos de Bernard Pottier –, ao escrever algo, como qualquer outro enunciador, o escritor parte de uma intenção de significação, ou conceitualização, e realiza essa intenção através de um ato de semiotização, representando-a em signos linguísticos. O escritor perfaz, portanto, um percurso onomasiológico, assim descrito por Pottier:

7 BARBOSA, J. A. *A imitação da forma*. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 95.

8 MELO NETO, J. C. de. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira* (São Paulo), Instituto Moreira Sales, n. 1, mar. 1996, p. 21.

O enunciador tem um ponto de partida referencial que pode ser de qualquer natureza (odor, ruído, visão, lembrança, texto alheio...). Ele toma consciência de seu querer dizer na medida em que conceitualiza sua intenção de significar. Essa organização mental deve então ser posta em signos, semiotizada, através dos meios fornecidos por um sistema semiótico, uma língua natural no caso presente. Esta é, ela mesma, composta de seu sistema de língua, em potência, em virtualidade, e de mecanismos de enunciação que tornam possíveis as realizações discursivas.<sup>9</sup>

Entre os mecanismos de enunciação que realizam discursivamente uma conceitualização, está a paráfrase, ou reformulação textual. Segundo ainda o linguista, todo autor escolhe os componentes para exprimir sua intenção inicial, reelaborando o que quer enunciar quantas vezes forem necessárias para uma maior adequação da semiotização relativamente ao que foi intencionado. Assim, “chega-se a um texto composto de vários reditos, todos diferentes entre si, mas ligados a um mesmo ponto de partida”.<sup>10</sup> Dessa forma, na teoria de Bernard Pottier, a intenção determina todo o percurso enunciativo. Uma múltipla cadeia parafrásica estará necessariamente ligada a um sema comum, que

9 POTTIER, B. *Sémantique générale*. Paris: PUF, 1992, p. 16. *L'énonciateur a un point de départ référentiel qui peut être de toute nature (odeur, bruit, vue, souvenir, texte d'autrui...). Il prend conscience de son vouloir dire dans la mesure où il conceptualise son intention de signifier. Cette organisation mentale doit alors être mise en signes, sémiotisée, à travers les moyens fournis par un système sémiotique, une langue naturelle dans le cas présent. Celle-ci est elle-même composée de son système de langue, en puissance, en virtualité, et de mécanismes d'énonciation qui en permettent les réalisations discursives.*

10 *Ibidem*. *La paraphrase textuelle dans ses fondements théoriques*. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale* (Lyon), Klincksieck, n. 14-15, p. 37-45, 1989, p. 37. *On aboutit ainsi à un texte composé de plusieurs redites, toutes différentes entre elles, mais reliées à un même point de départ.*

constitui o núcleo do sentido intencionado. Trata-se de um processo de produção de equivalências semânticas. A intenção inicial é realizada por meio de reformulações textuais ligadas entre si pelo núcleo de sentido projetado, o qual permanece invariante. Esse procedimento parafrásico se assemelha perfeitamente à conduta arquitetônica projetual, já que o resultado final deve corresponder à forma-projeto concebida, sendo todo o percurso reformulativo determinado pela exigência de uma realização equivalente de tal forma.

Alguns manuscritos de João Cabral, no entanto, revelam um processo diverso. Analisaremos dois documentos prototextuais que mostram como as operações reformulativas produzem antes assimetria que equivalência de sentidos.<sup>11</sup> Referimo-nos primeiramente ao manuscrito do poema “Graciliano Ramos:”, o qual damos, em parte, por meio de uma transcrição diplomática:

Falo sòmente por quem falo:  
por quem existe nesses climas  
condicionados pelo sol,  
pelo gavião e outras rapinas:

de onde são os solos inertes  
de situações e de caatingas                      condições

11 Pudemos, em nossa tese de doutorado, analisar diversos outros manuscritos do autor. Ver ROCHA, Francisco José Gonçalves Lima. *Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto*. Análise textual e prototextual. São Paulo, julho de 2011. 418 páginas. Tese de doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP) e Département des Etudes Portugaises, Brésiliennes et de l’Afrique Lusophone, Universidade Paris 8.

onde só cabe cultivar  
o que é sinônímico de míngua.

por quem  
Falo somente ~~como~~ falo:  
com o estilo dessa estação  
própria do mineral, do sol  
e do meio-dia, o verão:  
  
e própria dos solos inertes,  
de difícil vegetação,  
da piçarra, da areia frouxa  
e outros cimentos do Sertão.

Falo somente ~~por~~ quem falo:  
por quem existe nesses climas  
condicionados pelo sol,  
pelo gavião e outras rapinas:  
  
e próprio dos solos inertes  
de certas vidas e caatingas  
~~das situações e das caatingas~~  
onde só cabe cultivar  
o nada e sua sinonímia.<sup>12</sup>

12 Fundo João Cabral de Melo Neto. Pasta *Pi. Serial*, fôlio 51, frente. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Damos agora o texto do poema inteiro tal como publicado: “Graciliano Ramos:” Falo somente com o que falo:/com as mesmas vinte palavras/girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca:/de toda uma crosta viscosa,/resto de janta abaianada,/que fica na lâmina e cega/seu gosto de cicatriz clara.// Falo somente do que falo:/do seco e de suas paisagens,/Nordestes, debaixo de um sol/ali do mais quente vinagre:/que reduz tudo ao espinhaço,/cresta o simplesmente folhagem,/folha prolixa, folharada,/ onde possa esconder-se a fraude.// Falo somente por quem falo:/por

Tal como foi publicado, o poema se estrutura sobre quatro enunciados, que poderíamos considerar como seus elementos semânticos fundamentais:

1. Falo somente com o que falo;
2. Falo somente do que falo;
3. Falo somente por quem falo;
4. Falo somente para quem falo.

Ao analisar essa estrutura, Luiz Costa Lima utiliza um símile arquitetônico referindo-se ao poema como “erguido” sobre “quatro pilastras”, das quais as duas primeiras (“com o que falo” e “do que falo”), constituem o dado linguístico (material e matéria) de que é feito o poema, e as outras duas (“por quem falo” e “para quem falo”) o dado de realidade para onde se dirige o poema.<sup>13</sup>

Para outro crítico, Abel Barros Baptista, o texto de Cabral “assenta em quatro aspectos” que representam uma

[...] discriminação rigorosa da atividade poética: definição do meio – as mesmas vinte palavras –, do objeto – o seco e suas paisagens – e do destinatário, este definido em duas instâncias, aquele em nome

quem existe nesses climas/condicionados pelo sol,/pelo gavião e outras rapinas:/e onde estão os solos inertes/de tantas condições caatinga/em que só cabe cultivar/o que é sinônimo de míngua.//Falo somente para quem falo:/quem padece sono de morto/e precisa de um despertador/ acre, como o sol sobre o olho;/que é quando o sol é estridente,/a contrapelo, imperioso,/e bate nas pálpebras como/se bate numa porta a socos. In: MELO NETO, J. C. de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 302-303.

13 LIMA, L. C. *Lira e antilira*. Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 325.



de quem se fala – por quem – e aquele sobre quem essa fala pretende atuar – para quem.<sup>14</sup>

Vê-se que ambos os críticos acentuam o caráter *rigoroso* da composição. Luiz Costa Lima a representa como uma construção arquitetônica, e a interpreta como o estabelecimento de uma relação entre linguagem e realidade, sendo uma o “anverso” da outra; Abel Baptista, por sua vez, fala de uma “discriminação rigorosa” do meio (“com”), do objeto (“do que”) e do destinatário, expresso – estranhamente, a nosso ver – duplamente (“por quem” e “para quem”), que perfariam a “atividade poética”.

Com estrutura tão coesa, una e completa, é de se pensar que o poema foi, de fato, concebido e realizado conforme o procedimento arquitetônico. Mas a leitura do manuscrito mostra que, se concepção arquitetônica houve, o projeto original teve de ser revisto durante os trabalhos no canteiro da página. Vemos que, inicialmente, os elementos semânticos fundamentais eram os seguintes:

1. Falo somente com o que falo;
2. Falo somente do que falo;
3. Falo somente como falo;
4. Falo somente para quem falo.

Ou seja, o terceiro deles foi modificado por meio de uma reformulação feita a lápis na entrelinha, como se pode ver no manuscrito:

14 BAPTISTA, A. B. *O livro agreste*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 93.

por quem  
Falo somente ~~como~~ falo

Uma das *pilastras* foi, portanto, demolida, depois de erguido o edifício-poema, e substituída por outra. Antes, era incluído, entre os elementos básicos do poema, o “como se fala”, quer dizer, o *estilo*, que se caracteriza como claro, seco e duro, já que seu símile é o verão e o solo nordestinos, tal como se lê no prototexto:

Falo somente como falo;  
com o estilo dessa estação  
própria do mineral, do sol  
e do meio-dia, o verão:

e própria dos solos inertes  
de difícil vegetação,  
da piçarra, da areia frouxa  
e outros cimentos do Sertão.

O “como falo” representava, portanto, na primeira versão do poema, o caráter propriamente estético da fala de Graciliano Ramos. Ora, constituído o poema a partir do material utilizado, quer dizer, o vocabulário, (*Falo somente com o que falo*), do objeto representado (*Falo somente do que falo*), do estilo (*Falo somente como falo*) e, finalmente, do destinatário (*Falo somente para quem falo*), seria na primeira versão que se encontraria o circuito completo da comunicação literária. Assim, o que Abel Baptista vê na versão definitiva, ou seja, uma estrutura rigorosa da atividade poética-comunicativa, está, na verdade, presente na primeira versão.

Ateliê

É curioso que Cabral substitua o aspecto estético, a *função poética* da linguagem (“como falo”), pelo aspecto político (“por quem falo”), tornando o escritor um *porta-voz* do nordestino pobre. Por quê?

A questão é difícil de ser respondida. O engajamento de Graciliano Ramos é um aspecto fundamental de sua poética, e Cabral parece ter percebido que não poderia deixá-lo de lado. Não teria sido possível, para o poeta, ter simplesmente acrescentado o “por quem”, pois feriria o preceito da extensão, extremamente rígido em *Serial*, onde todos os poemas têm partes divisíveis por quatro. Mas por que a reformulação recaiu sobre o “como”? Talvez pelo fato de o estilo (“como falo”) estar de certa forma já descrito nas estrofes que consideram o material (“com o que falo”). Realmente, a clareza do “estilo do verão” se lê por meio da imagem das “palavras girando ao redor do sol”. Porém, o caráter seco e duro desse mesmo estilo, legível no símile “cimentos do Sertão”, da primeira versão, está ausente. Assim, a mudança estrutural “como falo” → “por quem falo”, se sana a ausência do aspecto político da literatura de Graciliano Ramos, perde em precisão descritiva, pois deixa de lado aspectos estilísticos, justamente a secura e a dureza da *fala* do romancista.

Outro manuscrito mostra algo semelhante. Trata-se do prototexto do poema “Na morte dos rios”, publicado no livro *A educação pela pedra*, cuja segunda parte damos, parcialmente, em transcrição diplomática.

no Alto Sertão

Mas d/Desde que na região um rio seca,

invade  
o homem lhe ~~ocupa~~ a múmia exgotada:  
bôcas de bôca, para beber os fiapos  
com ~~bôcas para beber o mínimo poço~~  
[ileg.] [ileg.] rio  
que o rio esquece, até a mínima água,  
e com bôcas de cacimba para  
~~com cacimbas, escadas por que sorver~~  
imagina dormida em fundas salas;  
a que ~~dorme nas fundas salas da água;~~  
para ajudar-se  
<e> com leirões e porcos, ~~com que se ajuda~~  
no ~~sistemático~~ fossar de homem, lógico.<sup>15</sup>

Retenhamos somente a reformulação do início do primeiro verso, devido a sua importância estrutural. Como afirma Benedito Nunes, os “nexos lógicos, tanto conjunções como advérbios”, têm “função estruturante” nos poemas de *A educação pela pedra*.<sup>16</sup> Eles estabelecem a relação entre as partes que os constituem. Seguindo a nomenclatura feita pelo próprio João Cabral, em um documento que Antonio Carlos Secchin chamou de “planta baixa” do livro *A educação pela pe-*

15 Fundo de João Cabral de Melo Neto. Pasta *Pi*. *A educação pela pedra*, fôlio 90, frente. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Segue o texto, tal como foi publicado: Desde que no Alto Sertão um rio seca,/o homem ocupa logo a múmia esgotada:/com bocas de homem, para beber as poças/que o rio esquece, e até a mínima água;/com bocas de cacimba, para fazer subir/a que dorme em lençóis, em fundas salas;/e com bocas de bicho, para mais rendimento/de seu fossar econômico, de bicho lógico. In: MELO NETO, J. C. de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 5.

16 NUNES, B. *Op. cit.*, p. 134.

*dra*,<sup>17</sup> o poema “Na morte dos rios” – intitulado originalmente “Nos rios mortos” –, tem suas duas metades relacionadas por meio de “Ev.” (encadeamento com repetição de verso). O verso repetido na segunda parte é o primeiro verso da primeira parte, como se pode ler no texto publicado. Anteriormente, porém, ambas se ligavam por meio de uma “C. ad.” (conjunção adversativa). A mudança é legível no manuscrito:

no Alto Sertão

Mas d/Desde que ~~na região~~ um rio seca,

Portanto, a intenção inicial do poeta era unir as partes do poema por meio de um *continuun* argumentativo em que a primeira se contrapunha hipotaticamente à segunda, formando ambas duas metades dependentes. O “mas” modalizava axiologicamente o poema, pois opunha o respeito da vegetação à desconsideração do homem pelo “leito-tumba” do rio morto. Com a reformulação, excluída a conjunção adversativa, ambas as partes se relacionam parataticamente, formando unidades autônomas. Dessa forma, a estrutura se transforma radicalmente.

Podemos retomar diferentemente, agora, a metáfora do poeta-arquiteto consagrada pela crítica literária. Como vimos, ela representa um fazer controlado que realiza rigorosamente um projeto pré-concebido. Po-

17 SECCHIN, A. C. Um original de João Cabral de Melo Neto. *Colóquio-Letras. Paisagem tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1990)* (Lisboa), Fundação Calouste Gulbekian, jul. 2000, n. 157/158, p. 159.

rém, na medida em que, como vimos, o processo reformulativo em Cabral integra mudanças de sentido e estruturas, talvez seja necessário representar o fazer cabralino não somente por meio de uma poiética do *projeto*, mas também por meio de uma poiética do *canteiro*. Isso significa dizer que o desenho deixa de prescrever a obra completa e autoritariamente, e se rende ao fato de que é no canteiro que ela se resolve (ou não). No nível prototextual da obra de João Cabral de Melo Neto haveria, também, uma arquitetura próxima daquela que Sérgio Ferro, crítico da retórica racionalista de Le Corbusier, expõe nos seguintes termos:

[...] na arte, a concepção é pouca se isolada – como dizia Mallarmé a Degas que, apesar de ter muitas ideias, não conseguia escrever um soneto. O desenho só conta quando se perde na matéria e volta outro, transformado pelo trabalho que o redescobre transubstanciado.<sup>18</sup>

Assim sendo, a análise da reformulação textual deve evitar considerá-la somente como produção de equivalências semânticas. Seu resultado pode ser também uma sequência assimétrica de textos. Certas operações reformulativas podem produzir o que Catherine Fuchs chamou de “deformabilidade” discursiva.<sup>19</sup> A deformabilidade mostra os limites da equivalência entre os enunciados parafrásicos, indo desde uma deformação sem grandes diferenças qualitativas, até a transgressão

18 FERRO, S. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 216.

19 FUCHS, C. *Paraphrase et énonciation*. Paris: Ophrys, 1994, p. 98.

do que Fuchs chamou de “limite de distorção”,<sup>20</sup> que altera radicalmente, com a reformulação, o enunciado de origem.

Tanto a arquitetura do canteiro quanto a reformulação textual assimétrica, significam que o *eidós* da obra não é completamente previsto. O processo criativo é, muitas vezes, não projetual, mas trajetual, como diria René Passeron.<sup>21</sup> Ou seja, a criação é um percurso de ida e volta, com desvios e retificações, da concepção à realização, por meio das operações instauradoras do sujeito que cria. Assim sendo, o aspecto final da obra a fazer é ignorado pelo artista. Na fórmula de René Passeron: “É o imprevisível que qualifica a *poiesis* como conduta criativa”.<sup>22</sup>

#### REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *La métaphysique*. Tradução de Jean Tricot. Paris: Vrin, 1962.
- BAPTISTA, A. B. *O livro agreste*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BARBOSA, J. A. *A imitação da forma*. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- FERRO, S. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FUCHS, C. *Paraphrase et énonciation*. Paris: Ophrys, 1994.
- FUNDO JOÃO CABRAL DE MELO NETO. Pasta *Pi. A educação pela pedra*, Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

20 Idem, *Ibidem*, p. 29.

21 PASSERON, R. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, p. 128.

22 *Ibidem*, *La naissance d'Icare*. Éléments d'une poétique général. Valenciennes: ae2cg Éditions, 1996, p. 46.

- FUNDO JOÃO CABRAL DE MELO NETO. Pasta *Pi. Serial*. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
- HEIDEGGER, M. *Aristote, Métaphysique thêta 1-3*, Paris: Gallimard, 1991.
- HEIDEGGER, M. *Platon: Le Sophiste*. Paris: Gallimard, 1992.
- LIMA, L. C. *Lira e antilira*. Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MELO NETO, J. C. de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELO NETO, J. C. de. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira* (São Paulo), Instituto Moreira Sales, n. 1, mar. 1996, [s.p.].
- \_\_\_\_\_. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PASSERON, R. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La naissance d'Icare. Éléments d'une poïétique général*. Valenciennes: ae2cg Éditions, 1996.
- POTTIER, B. La paraphrase textuelle dans ses fondements théoriques. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale* (Lyon), Klincksieck, n. 14-15, 1989, p. 37-45.
- POTTIER, B. *Sémantique générale*. Paris: PUF, 1992.
- ROCHA, F. J. G. L. *Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto*. Análise textual e prototextual. São Paulo, julho de 2011. 418 p. Tese de doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP) e Département des Etudes Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone, Université Paris 8.
- SECCHIN, A. C. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades; Pró Memória e Instituto Nacional do Livro, 1985.

Ateliê

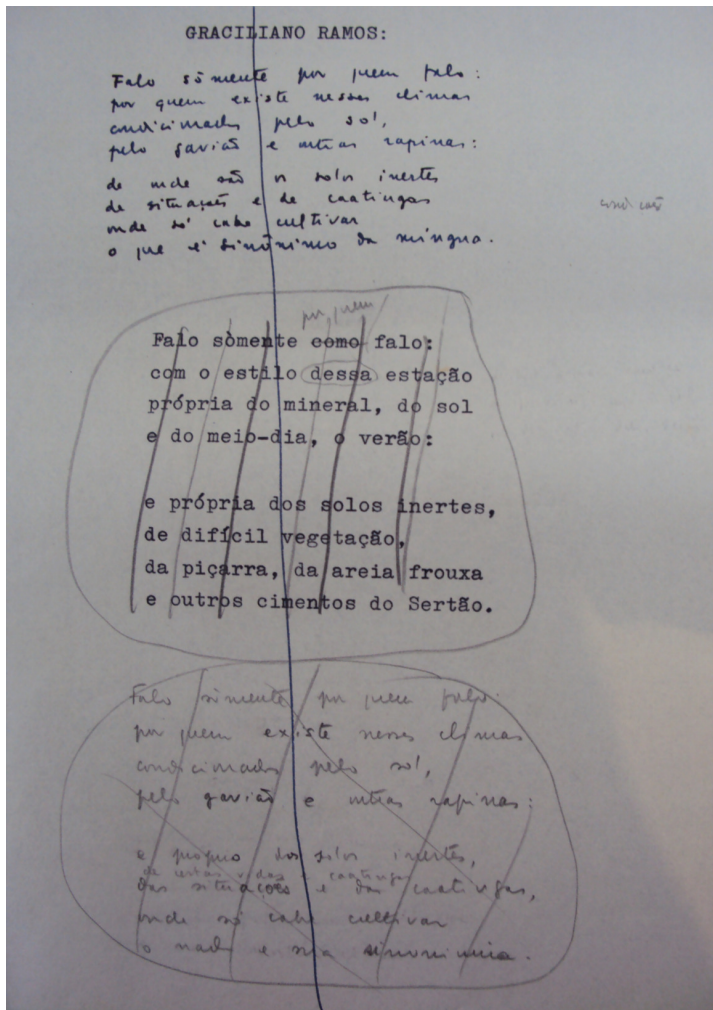


SECCHIN, A. C. Um original de João Cabral de Melo Neto.  
*Colóquio-Letras. Paisagem tipográfica. Homenagem a João  
Cabral de Melo Neto (1920 – 1990)* (Lisboa), Fundação  
Calouste Gulbekian, jul. 2000, n. 157/158.

VON MOOS, S. *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*. Paris:  
Horizons de France, 1971.

ANEXOS

Anexo 1: Manuscrito da terceira parte do poema  
“Graciliano Ramos:”



Ateliê

Fundo João Cabral de Melo Neto. Pasta Pi. Serial, fôlio 5, frente. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Anexo 2: manuscrito da segunda parte do poema “Na morte dos rios”

E. (Enchaenments: repetiç. de um vers.)

no Alto Sente

7-11 2. Desde que ~~na região~~ <sup>no Alto Sente</sup> um rio seca,

4-9 o homem lhe <sup>ocupa</sup> a ~~múmia~~ <sup>ocupa</sup> exgotada:

5-12 com ~~bocas~~ <sup>bocas de boca</sup>, para beber os fiapos

4-10 que o ~~rio~~ <sup>rio</sup> esquece, até a mínima água,

7-12 e com ~~bocas de cacimba~~ <sup>bocas de cacimba</sup>, para

7-10 a que ~~dorme nas fundas salas da água~~ <sup>imagina dormida em fundas salas;</sup>

6-11 e com leirões e porcos, <sup>para ajudar-se</sup> com que se ajuda

9-11 no sistemático fossar de ~~homem~~ <sup>homem</sup>, lógico.

4-11 (E) Verme de ~~rio~~ <sup>rio</sup>, roendo ~~essa~~ <sup>essa</sup> areia ~~múmia~~ <sup>múmia</sup>,

3-9 ~~ê~~ <sup>excede / o</sup> exorbita do que os ~~vermes~~ <sup>seus</sup> ~~próprios~~ <sup>postumos</sup>.

o homem aperfeiçoa  
ultrapassa  
melhora  
vai à fonte

o homem vai além do possível. profano

Fundo João Cabral de Melo Neto. Pasta Pi. A educação pela pedra, fôlio 90, frente. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.