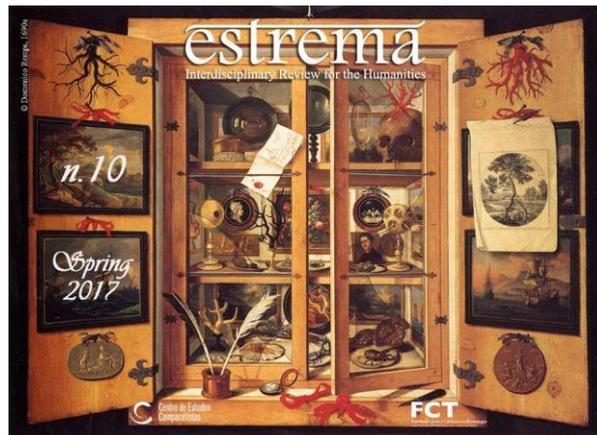


estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades
Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Cardeal, Rafaela. 2017. "Museu de tudo: um itinerário para a poesia de João Cabral de Melo Neto". *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 10: 1-28.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

***Museu de tudo*: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto**

Rafaela Cardeal¹

Resumo: Propõe-se uma leitura de *Museu de tudo*, publicado em 1975 por João Cabral de Melo Neto, utilizando própria metáfora do título como instrumento de aproximação crítica. Esse livro, entendido como museu, ao estabelecer relações entre o sistema pictórico e o poético, realiza um dos objetivos fundamentais da sua poesia: “dar a ver”. Este artigo funciona como um guia de visita para percorrer o livro-museu, observando as imagens e as ideias fixas que habitam o universo poético do autor.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; *Museu de tudo*; poesia brasileira.

Abstract: This paper presents a reading of *Museu de tudo* (Museum of everything), written by João Cabral de Melo Neto and published in 1975, using the metaphor contained in its own title as a tool for critical analysis. This book perceived as a museum, while establishing relations between the pictorial and the poetical systems, carries out one of the main projects of João Cabral’s poetry: give to see. Working as visitor’s guide, this study can be used to walk through the book-museum, where we can observe the images and the fixed ideas that inhabit the author’s poetic realm.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; *Museu de tudo*; Brazilian poetry.

¹ Doutoranda em Ciências da Literatura no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, encontrando-se a realizar um projeto centrado na recepção crítica e estética da obra de João Cabral de Melo Neto em Portugal. Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016), onde defendeu a dissertação intitulada *Visita ao Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto*, e possui Bacharelado e Licenciatura em Letras Português-Literaturas (2013), pela mesma universidade. E-mail: rafacardeal@gmail.com.

Introdução

Em 1975, após um hiato de quase dez anos, João Cabral de Melo Neto publica *Museu de tudo*, livro que marca uma ruptura no conjunto da obra do autor, principalmente, se comparado com *A educação pela pedra* (1966), o exemplar mais “arquitetônico”, segundo a crítica. Talvez uma leitura demasiado estrita possa levar-nos a crer, erroneamente, que o rigor e o planejamento serão perdidos. Mas o próprio título da coletânea indica ao leitor atento uma relevante via interpretativa: ao nomear o volume com o termo “museu”, o poeta reafirma uma obsessão arquitetônica, a construção de um espaço – ou de um edifício –, no qual preservará os seus poemas.

É nesse sentido que esta análise adota como ponto de partida a apreciação crítica do título *Museu de tudo* para relacioná-la com o projeto literário desenvolvido na obra de João Cabral. Assim como num *museu* – lugar onde se expõe uma seleção de testemunhos materiais e imateriais – organiza-se uma espécie de inventário poético, no qual os poemas, como peças autônomas, falam *de tudo* – temas, ideias fixas e influências –, permitindo uma ampla percepção do universo criado pelo autor.

Por meio de um referencial teórico, a primeira parte deste ensaio procura investigar os possíveis significados da metáfora que nomeia a obra. Em razão da relação analógica entre a poesia e as artes visuais, entre o pictórico e o poético, presente neste livro-museu, a segunda parte irá associar as formas da quadra – organização estrófica – e do quadro– suporte

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

de criação para a pintura. E, por fim, pretende-se traçar um itinerário de visita ao *Museu de tudo* de modo a explorar a trajetória cabralina através da leitura dos poemas.

Um museu de tudo

Na obra de João Cabral de Melo Neto, os títulos dos livros sintetizam de modo geral projetos específicos que têm como ponto de partida uma imagem símbolo ou um conceito. Mais do que simplesmente identificar, a expressão que nomeia cada obra está relacionada à ideia do livro, por isso, constitui-se como uma chave interpretativa ou uma espécie de explicação. Sendo assim o caso *Museu de tudo* é ainda bem peculiar, pois o título forma uma metáfora de grande relevância para esta poética por validar um de seus principais objetivos: o *dar a ver*. Essa relação com a visualidade, entretanto, não é uma especificidade da obra do autor, mas sim propriedade inerente à essa figura de linguagem.

A metáfora é um processo de comparação que, segundo a definição de Aristóteles – o primeiro a abordar o tema da metáfora –, consiste em “transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (Aristóteles 2008, 83). Nesta acepção, as metáforas por analogia resultam em um objetivo demonstrativo: a propriedade de um enunciado “pôr-se diante dos

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

olhos” (Aristóteles 2005, 268). Esta capacidade visual da metáfora faz com que um termo “salte à vista” do leitor, dando a este uma percepção clara a algo constituído pelo pensamento.

Em uma formulação moderna, que busca ultrapassara visão clássica, entende-se a metáfora como um elemento importante no processo da própria compreensão humana e não mais como um simples artifício discursivo. Segundo Lakoff e Turner (1989), a metáfora faz parte do processo cognitivo de um sujeito, uma vez que, ao criar uma relação analógica entre domínios semânticos distintos, este destaca seletivamente qualidades consideradas importantes para si. Essencial para a categorização do pensamento e, por extensão, do mundo, o sistema metafórico funciona como uma maneira de expandir os significados das palavras e, assim, expressar o pensamento abstrato em termos simbólicos.

Percebe-se, por esse ângulo, que através do discurso poético, espaço em que a linguagem é levada à mais alta voltagem, é possível identificar traços distintivos de um autor por assim dizer ter o conhecimento de sua mundividência. Desse modo, uma perspectiva que considere, ao mesmo tempo, a metáfora como figura de linguagem e elemento cognitivo resultará em uma compreensão mais complexa dos enunciados criados na obra como resultado da intenção do poeta. No caso em questão, a metáfora-título *Museu de tudo*, manifesta discursivamente avontade de ver, a procura por uma linguagem tangível – a “carnadura concreta” da palavra – assim como evidencia um importante aspecto referente à concepção do livro.

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

João Cabral criou um método incomum para a sua poesia: ele dizia que escrevia de “fora para dentro”, quer dizer, primeiro fazia o plano do livro, decidia o número de poemas – o tamanho e os temas –, criando uma forma que, posteriormente, era preenchida. Com base nessas etapas de produção, a macroestrutura era fabricada segundo a ideia do livro e os poemas eram compostos *a posteriori*, seguindo a estrutura prévia. O autor chegou a afirmar, em várias ocasiões, que não concebia “um livro como um depósito de poemas” (Athayde 1998, 35). *Museu de tudo*, no entanto, parece contestar essa técnica em razão das declarações do próprio autor sobre processo de composição específico dessa obra: é uma “coleção de poemas”, uma série que nunca conseguiu “encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior”, declarou o poeta pernambucano (Athayde 1998, 116).

A publicação de poemas “excluídos” de outros livros revela-nos que a “arquitetura” de livro, um dos procedimentos construtivos mais celebrados na obra de João Cabral, não era a única e irrestrita forma de criação. Se inicialmente se planejava uma estrutura que determinaria a concepção dos poemas, tal metodologia não produziria sobras, quer dizer, poemas excedentes. Ao mencionar a recepção crítica do volume, o autor dirá em sua defesa:

Eu acho *Museu de tudo* nem melhor nem pior que meus outros livros. Acontece que meus livros em geral saíam planejados, e em *Museu de tudo* não houve essa preocupação. (...). Eu me lembro que, na época em que o livro saiu, um crítico disse que ele não tinha plano. Mas no Brasil é muito raro um sujeito fazer poemas com plano – o sujeito vai escrevendo e, quando chega a um determinado número, ele os publica em livro. Por que todo mundo tem o direito de fazer isso e eu não? (Athayde 1998, 116)

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

A censura à falta de plano do livro deve-se a uma expectativa da crítica literária e também a um determinado juízo crítico e estético que constantemente é aplicado à obra cabralina.² Mas, ao meu ver, o título *Museu de tudo* acaba por resolver simbolicamente a sua suposta falha: a falta de unidade. Se o livro é (como) um museu de tudo, essa coletânea estabelece uma relação com um espaço físico para concretizar, quase que arquitetonicamente, a reunião de poemas esparsos. Estes por não respeitarem um plano pré-fabricado, não teriam em sua gênese uma relação entre eles, contudo, se seguirmos a lógica museológica, a concentração de um conjunto de produções díspares em um local específico conferir-lhes-á algum sentido.

Com a criação dessa metáfora-título, que está de algum modo na origem da obra, o poeta estabelece-se como curador, responsável pela concepção, montagem e exposição, de seu livro-museu. Essa curadoria posta em prática nessa série de poemas indica-nos outra maneira de *dar a ver*, ou melhor, de “dar a ler” a obra: a ausência de estrutura, ou “arquitetura” de *Museu de tudo* – afirmada pelo poeta e identificada pela crítica literária – só poderá ser concebida se o livro em questão for comparado aos projetos rigorosos anteriores. Como todo museu pressupõe uma metodologia, denuncia-se um princípio estruturante que acaba por delimitar a construção de um novo desenho. Tal configuração, mais

² Um dos exemplos de tal recepção negativa é a resenha escrita por Danilo Lôbo, publicada no *Suplemento Literário Minas Gerais* a 24 de abril de 1976: “*Museu de tudo* deixa, infelizmente, a desejar. Depois de nove anos de espera, o leitor desejaria encontrar uma obra que levasse às últimas consequências a pesquisa formal de *A educação pela pedra*. O que encontra, entretanto, é um Cabral multifacetado e um tanto difuso” (Lôbo 1981, 156-57).

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

dinâmica e orgânica, permitirá que o leitor enquanto visitante circule livremente pelos espaços poéticos criados em *Museu de tudo*.

Uma quadra, um quadro

Em um livro-museu, a afinidade entre poema e quadro parece-nos bastante clara e até mesmo óbvia. Essa semelhança, contudo, fora evidenciada por João Cabral, em 1980, ao falar sobre o projeto do livro:

Quem melhor compreendeu a escolha da palavra *museu* foi o crítico português Óscar Lopes. Ele disse que a característica principal da minha poesia é delimitação. E vê meus poemas como formas recortadas, que apesar de diferentes, acabaram, no livro, compondo uma espécie de quadro, ou uma série de quadros. Eu poderia dizer, por minha vez, que se trata de uma coleção de coisas reconstruídas e arrumadas conforme um plano de disposição (Athayde 1998, 116).

A forma recortada do poema revela a composição de um quadro, emoldurando um espaço restrito para a construção poética. Esse arranjo estrutural – ou, para usar as palavras de João Cabral – um “plano de disposição” é desenvolvido com intuito de reconstruir e arrumar uma “coleção de coisas”. A visualização gráfica do poema permite-nos identificar a delimitação de uma moldura clara e precisa, que não se constitui apenas na relação entre a mancha gráfica do poema e as margens da página em branco, mas principalmente na estrofe mais frequente da poesia brasileira, amplamente utilizada pela obra cabralina: a quadra.

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

Essa unidade compositiva, segundo Haroldo de Campos, não deve ser entendida como “forma fixa (ou fôrma)” e sim como um bloco de composição: “elemento geométrico pré-construído, definido e apto consequentemente para a armação do poema” (Campos 2010, 81). De acordo com Eucanaã Ferraz, tal “armação” corresponde ao quadrado, ou ao cubo, da arquitetura de Le Corbusier visto que a quadra, além da semelhança plástica com a forma geométrica, atua como módulo ordenador. Produz-se, assim, uma norma que, conforme as palavras do autor, “tanto incorpora o limite quanto possibilita, exatamente pelo seu aspecto restritivo, explorar os recursos dos versos e da sintaxe sem perda do rigor construtivo” (Ferraz 2000, 246).

Em uma visão menos centrada no aspecto formal, Benedito Nunes entende a quadra, que se tornara paradigma em *Quaderna*, como “um módulo controlador da elaboração e do encadeamento das imagens”. Instrumento de precisão analítica, a *cuarderna via* exerce uma função reflexiva e imagética, permitindo a divisão de “um objeto em tantas partes quantas sejam necessárias ao seu perfeito entendimento poético” (Nunes 2007, 82). Esta acepção, ao lado das perspectivas anteriores, compõe um horizonte teórico acerca dos sentidos e significados da quadra, especificamente, na poética de João Cabral. Enquanto espaço e limite para a expressão criadora, a quadra assemelha-se ao quadro, suporte da pintura, uma vez que o poético e o pictórico estão interligados em um livro-museu.

Esta analogia, talvez mais evidente nessa obra, revela uma idiosincrasia do autor e, consequentemente, do conjunto da obra: a

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

preponderância visual. O pendor descritivista ou o visualismo, manifestos tanto no que o poema *dá a ver* quanto na sua forma na folha de papel, mostram que João Cabral é um poeta-pintor. Conseqüentemente, a elaboração de seus poemas-quadros ilustrará também uma obsessão racionalista em manter em uma superfície um contorno, definido pelos seus quatro lados, limitados no ângulo reto das margens, como é possível ver em “O número quatro”:

O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo o que tentar abalá-la,
imóvel ao vento, terremotos,
no mar maré ou no mar ressaca.
Só o tempo que ama o ímpar instável
pode contra essa coisa ao passá-la:
mas a roda, criatura do tempo,
é uma coisa em quatro, desgastada. (Melo Neto 2008, 370)³

Este poema-quadro demonstra uma marca pertinente à organização formal de *Museu de tudo*, a quadra é a estrofe dominante, exhibe-se em quarenta poemas, no entanto, outros, aqueles que *a priori* não exibem esse arranjo, são na verdade formados por um agrupamento de quadras. Em “O número quatro” observa-se que a composição é estruturada internamente por quatro versos, podendo, sem nenhuma perda de sintática ou semântica, ser decomposta de tal maneira. Em uma única estrofe de doze versos – ou três quadras agrupadas –, a estrutura monolítica do poema produz na mancha gráfica um bloco de quatro lados, *dando-nos a ver* “o número quatro feito coisa” ou “a coisa pelo quatro quadrada”.

³ A partir de agora, as demais citações de *Museu de tudo* e de outros poemas de João Cabral de Melo Neto serão indicadas apenas pelo número da página referente à edição *Poesia completa e prosa* organizada por Antonio Carlos Secchin.

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

Na superfície do papel, a abstração numérica assume então uma dimensão concreta, revelada pela forma geométrica que a representa. As formas de expressão do número quatro – sejam elas “espaço”, “quadrúpede” ou “mesa” – estão, ou estarão sempre, racionais “em suas patas”, pois a estabilidade basilar dos quadriláteros dá-lhes um ar de coisa “plantada”, à margem e acima / de tudo o que tentar abalá-la”. Apenas o tempo, pode acabar com essa forma sólida ao gastá-la, por isso, a sua criação – a roda – é na verdade uma “coisa em quatro, desgastada”. O poeta, ao contrário do tempo que é tortuoso, quer “*cuadrar* o círculo”,⁴ forjando arestas e quinas em seus poemas.

Um itinerário

Museu de tudo como espaço de exposição de uma série de poemas-quadros composto por João Cabral de Melo Neto pode ser visitado pelo leitor. Sugerimos, então, um itinerário de visita que não irá acompanhar de forma linear a ordem do livro – a sequência proposta pelo curador-autor – na medida em que cada leitura é um ato de algum modo a escrita de uma curadoria. Embora seja o primeiro do volume, iniciamos com o poema “O museu de tudo”, visto que seus versos poderiam estampar a parede de entrada deste livro-museu:

⁴ Expressão retirada de um trecho da carta de João Cabral a Decio de Almeida Prado, de 7 de abril de 1957: “Ela [a ideia de escrever crônicas sobre a Espanha] me chegou quando andava meio cansado depois de semanas de luta para “cuadrar o círculo”, que é para mim escrever a poesia que estou escrevendo agora” (Referência ao livro *Quaderna*, publicado em 1960 em Lisboa).

Museu de tudo: um itinerário para a poesia

de João Cabral de Melo Neto

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. (345)

Aos moldes de um texto curatorial, o poema de abertura anuncia ao leitor, o que será visto a seguir: a reunião de coisas, ou melhor, poemas sem valor útil que se acumulam caoticamente (“caixão de lixo”) ou com valor de preservação que se dispõem metodicamente (“arquivo”). Uma leitura excessivamente literal desses versos pode dar a entender que o livro foi elaborado sem nenhum tipo de rigor, qualidade essencial da poesia cabralina. É preciso, contudo, não confundir o aparente descuido confessado pelo autor com uma hipotética ausência de trabalho.

De fato, o poema constitui-se como uma severa autocrítica, elaborada pelo próprio autor, que acusa o livro de não atingir o “vertebrado”, que deveria sustentá-lo, este e qualquer livro. Essa estrutura vertebrada refere-se à uma “arquitetura” de livro, a um planejamento de uma “civil geometria” aos moldes de *A educação pela pedra*. Nesse sentido, a “planta” de *Museu de tudo* foi delineada “sem risca ou risco” – ao contrário de um “fazer no extremo, onde o risco começa” (345) – transformando o espaço do livro em um “depósito do que aí está”. Expõe-se, ainda que não afirmativamente, uma nova atitude diante da construção do livro, o que não irá afetar os poemas, que continuam a demonstrar o inconfundível acabamento cabralino.

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

Seguimos com apreciação de um poema que parece dar o tom do que será *dado a ver* pelo poeta em seu livro-museu. O permanente diálogo com o trabalho e o processo de outros artistas demonstra-se em vários momentos na obra de João Cabral, alguns destes, marcando profundamente a escrita do autor. Em “Para Selden Rodman, antologista” é possível observar, refletidamente, uma atitude poética:

Há um contar de si no escolher,
no buscar-se entre o que dos outros,
entre o que outros disseram,
mas que o diz mais que todos
(como, em loja de luvas,
catar no estoque todo,
a luva sócia, essa luva única
que o calça só, melhor que os outros). (380)

Assim como o poeta e crítico de arte norte-americano, Cabral procura uma “a luva sócia” que lhe servirá como uma estratégia para evitar a confissão direta, quer dizer, para representar enviesadamente a sua mão oculta. Entre “o que outros disseram” ele encontrará aquilo que “o diz mais que todos”, de modo que o olhar antologista do poeta pernambucano selecionará seus pares, aqueles que expressam algum traço de simetria, ou em alguns casos até mesmo assimetria, incorporando lições artísticas de vários meios como a literatura, a pintura, a escultura e a música.

Uma desses ensinamentos, extraídos das artes visuais, expõe-se em “A lição de pintura” (375), poema que se inicia com os seguintes versos: “Quadro nenhum está acabado, / disse certo pintor”. Este imperativo absorvido pela composição revela-se à medida que se explica a hipótese de um quadro é algo sem-fim. Para além daquilo que é feito a partir da forma de um quadro existe “na tela, oculta, uma porta / que dá a um corredor / que

leva a outra e a muitas outras”. Esta concepção bem particular parece originar-se do trabalho de Joan Miró, que foi objeto de análise de um ensaio escrito por João Cabral: para ele, o pintor catalão “multiplica quadros dentro de um quadro e obriga o espectador a uma série de atos instantâneos, a uma contemplação descontínua” (Melo Neto 2008, 677).

Apesar de não identificarmos nenhuma fonte relacionada a nenhum depoimento ou escrito de Miró que apresente tal perspectiva,⁵ essa noção de instabilidade, ou melhor, inventividade, representa uma importante lição para a poesia cabralina. O que Cabral chama de contemplação descontínua sugere estar em consonância com o experimentalismo do trabalho do pintor, que num esforço contínuo para vencer seus hábitos visuais, luta permanentemente para “limpar seu olho do visto e sua mão do automático” (690). Desse modo, o espectador ao observar a obra de Miró também é levado a ter um novo gesto perceptivo.

Mais do que uma lição de pintura, apresenta-se então um ensinamento de ordem artística. Neste livro-museu, a relação analógica entre o sistema pictórico e o poético permite compreender que se um movimento de percepção dinâmica acaba por desintegrarem alguma instância a unidade estática do quadro, isso também acontecerá com o poema. Cada poema-quadro, assim, revelará uma porta oculta, conduzindo-nos a um corredor de portas infinitas, onde poderemos ver tanto os poemas deste quanto de outros livros. Quer dizer, os poemas-quadros suscitarão

⁵ A citação “uncuadro no se acaba nunca, tampoco se empieza nunca, uncuadro es como el viento: algo que camina siempre, sin descanso” (Zuliettianand Nogueira 2013, 68) é, geralmente, atribuída a Miró, embora não haja nenhuma referência concreta a bibliografia do autor.

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

naquele que os lê referências a momentos diversos da obra de João Cabral da mesma maneira que quando estamos em um museu a observação das obras de artes trazem informações e/ou experiências anteriores à memória.

Por conseguinte, seguiremos este itinerário, contemplando as composições que de algum modo se encontram nesta leitura. No acervo deste *museu*, reúnem-se os poemas “A escultura de Mary Vieira”, “Exposição Weissmann” e “Máquinas, de Vera Mindlin”, os quais demonstram que o trabalho crítico de João Cabral é concomitantemente uma atividade paralela e interna à sua obra poética. Esses escritos tornam-se casos especiais pelo fato de foram feitos sob encomenda: o primeiro, para a Exposição de Arte Brasileira, Sala Internacional, Genebra (1967); o segundo, para o prefácio do álbum de gravuras *Dez água-tintas*, publicado em 1969; e o terceiro, para a exposição individual, na Galeria São Jorge, Madri (1962).

Embora sejam textos circunstanciais, produzidos em uma ocasião específica, que não estava relacionada à feitura do livro, eles manifestam de formas distintas o perfil inconfundível de João Cabral. Assim como um antologista, ao escolher falar desses artistas, o autor irá contar um pouco de si. O poema dedicado à obra de Mary Vieira, se não tivesse tal referência no título poderia ser um dos muitos poemas metalinguísticos de Cabral. Valoriza-se na escultura de Vieira qualidades comuns à poesia cabralina como, por exemplo, o “acabamento do par” e o “projeto a pino de reta”. Além disso, ambos os criadores – Vieira e Cabral – buscam através de uma

força construtiva dar uma aritmética ao material que trabalham, seja o metal ou a poesia, compondo linhas afiadas como lâminas.

É interessante observar que em “Máquinas, de Vera Mindlin”, ao contrário do poema anterior, há a incorporação de traços da artista e a valorização do grosseiro e do sujo. Em seu “catálogo de máquinas”, a gravadora dá a ver “coisa máquina”: “com sua aparência grosseira, / compacta (e todavia grávida), / com o basto e o peso do metal, / que é mais pesado quando em máquina” (373). De “mãos, carne, alma sujas de graxa”, as máquinas pintadas por Mindlin são opostas ao limpo da “máquina de arte”, de Mary Vieira. As obras das duas são praticamente antagônicas em termos de intenções e de resultados enquanto o trabalho da escultora prioriza o acabamento conciso; o da gravadora buscara aparência grosseira.

Estes contrários parecem se aproximar em “Exposição de Weissmann”, poema que se destaca por apresentar uma forma híbrida entre a poesia e a prosa, destoando formalmente do conjunto do livro, e também da obra. À primeira vista parece se tratar de uma prosa poética, mas ao observar com atenção nota-se que, na verdade, é um poema interrompido na metade por um bloco escrito em prosa. Para revelar as duas faces de Franz Weissmann, inicia-se a partir do oitavo verso um fragmento em prosa, que descreve poeticamente dois momentos na trajetória do escultor. De um lado a visita às cidades de “claro urbanismo” da Europa, influenciadas pela Escola de Ulm⁶; de outro, a passagem pela Índia e “por trópicos mais

⁶ Nesse acervo há um poema dedicado à escola de design que foi sucessora da Bauhaus por sua orientação estético-formal. Em “A Escola de Ulm”, lê-se: “Contra os humores pegajosos / de uma arte obesa, carnal, gorda, / [...] Ulm escancara mil janelas / a um luminoso vento fresco”(376).

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

estentóricos do que os de seu planalto brasileiro”. Estes últimos, espaços geográficos onde “as coisas se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam por excessos repetidos de si mesmas”, teriam transformado a visão de Weissmann:

eis que o teatro de tanto demais de coisas e de matéria túrgida parece ter levado a weissmann a duvidar se a realidade pode verdadeiramente vir a ser já não digo cristalizada mas simplesmente domada e a duvidar se a atitude do homem diante da realidade não estará melhor em aprofundar a desorganização nativa dela do que impor-lhe qualquer organização (378)

João Cabral levanta a hipótese de que o escultor, durante sua pesquisa estética, tenha chegado ao seguinte dilema: a realidade poderá ser verdadeiramente domada? Assim, em vez de tentar impor uma organização, ele irá “aprofundar a desorganização nativa” da realidade através do ato de “destrabalhar” o gesso e a estopa, devolvendo-lhes ao “estado de fibra desganhada e de calcário bruto que tiveram em seu dia original”. Esse processo de metamorfose artística em que o ímpeto construtivo transforma-se em destrutivo revela na exposição em questão:

eis que nesta exposição vemos pela primeira vez o construtivista weissmann transformado neste destrutivista weissmann que não só martiriza a matéria mas tenta estraçalhá-la e destruí-la submetendo-a à explosão dessa fúria em que ele habita ou que nele habita nestes dias¹⁰⁰

Dentro da sala da exposição – no “centro da explosão weissmann” – o poeta vê-se cercado “por todos os lados pelos destroços que ela lançou com tanta violência hoje contra estas paredes espanholas”. Com tal expansão repentina, encerra-se o fragmento em prosa e assim continua o poema, a série em versos. Espera-se que antes de pousar o “pó desta explosão”, Weissmann volte às “construções de razão”, portanto, o processo destrutivo do escultor, na visão do poema, seria uma forma de chegar

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

reversamente ao seu “perfil claro e solar”, ao “diamante weissmann de antes”.

Somente através do construtivismo é que se irradiará novamente o “espaço de um mundo” “justo”, de “luz limpa e sadia”, unindo a justeza estética e à justiça ética. Em síntese, “Exposição de Weissmann” manifesta o pensamento de João Cabral de uma maneira bastante nítida pelo fato de inicialmente ser uma composição circunstancial, um poema crítico que serve para ilustrar a exibição do escultor brasileiro. Não há a princípio uma ligação com a obra poética do autor, assim, o texto foi elaborado com uma maior liberdade, quer dizer, uma maior autonomia no que diz respeito à concepção e ao trabalho de criação.

No entanto, o texto ao ser incluído em *Museu de tudo* adquire outros significados uma vez que ao se integrar a um conjunto de poemas, ele acaba por funcionar como uma peça da obra. Desse modo, uma composição feita para uma exposição de um artista parece-nos *dar a ver* importantes considerações acerca desse livro-museu. Uma delas é a coexistência da construção e da destruição como elementos ou processos poéticos. Talvez de uma forma menos explosiva do que a de Franz Weissmann, o poeta expõe nas paredes de seu museu os limites ou os impasses de uma abordagem absolutamente racional do fazer, criando nesse espaço uma espécie de reavaliação crítica de alguns de seus pressupostos fundamentais.

Apesar de não haver em *Museu de tudo* o abandono das “construções de razão”, como há em Weissmann, há um desmonte de certos valores assim como a “explosão no edifício de uma escultura cuja função / fora sempre

fazer da pedra cristal” (378). Alguns poemas funcionarão como a explosão no edifício de uma poesia cuja função também fora sempre fazer da pedra cristal. João Cabral – tal qual ao escultor – “trabalha ou destrabalha” as suas ideias fixas a partir de um material inédito: poemas esparsos.

A desestabilização de um ponto de vista absoluto ocorrerá na medida em que este acervo é um espaço de incorporação de lições poéticas consideradas positivas e negativas, isto é, a abrangência do olhar crítico incluirá criadores e poéticas afins ou assimétricas. É claro que as simetrias serão mais valorizadas, no entanto, a presença dos poemas “Retrato de poeta” e “Anti-char” é bem relevante para demonstrar tal aspecto. Exemplos de anti-homenagens, as composições de teor metalinguístico que se refere a Anthony Burgess e René Char, demonstrando que, para João Cabral, ambos adotam em seus trabalhos uma perspectiva artística fácil: uma expressão “sem a coragem e o rigor” (348) ou uma “poesia intransitiva / sem mira e pontaria” (371), tudo aquilo que a obra do autor quer evitar.

Em “A insônia de Monsieur Teste” (345-6), a lição racionalista de Paul Valéry passará sob o crivo cabralino a partir da referência a *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896), livro em que o poeta francês desenvolve ficcionalmente seu pensamento intelectual. Ao falar acerca da insônia do personagem de Valéry, o poema desdobra os sentidos e significados da lucidez. Sinônimo tanto de luminosidade quanto de razão, a lucidez será vista como um valor plástico e moral, representado simultaneamente a claridade física e a intelectual. Tais qualidades, tão caras à poesia de João Cabral, exibem-se com dubiedade, pois a violência de uma luz “que tudo

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

via” (345) à noite “acende / detrás das pálpebras o dente”, assim tal “luz ardida, sem pele, / extrema”, “de nada serve” (346).

A alusão ao modelo de pensamento valéryano encarnado no racionalismo hiperbólico de Monsieur Teste parece-nos contestado na medida em que se demonstra certa dúvida em relação à serventia da lucidez extrema. Afinal o poema chega a conclusão de que a “luz de uma tal lucidez / que mente que tudo podeis” (376). Há, portanto, nessa síntese a perspectiva de que a lucidez possa ser um engano decorrente de uma espécie de fé racionalista, de uma crença irrestrita nos preceitos intelectuais, como único método válido para a criação artística.

Já em “A Willy Lewin morto” (371), o que nos chama a atenção nessa composição é a elaboração de uma hipótese, apresentada nos primeiros versos: “Se escrevemos pensando / como nos está julgando / alguém que em nosso ombro / dobrado, imaginamos”. O poeta enquanto escreve imagina que haja alguém a observar aquilo que está a criar, avaliando o que está sendo feito. Este é o primeiro que vê a o poema ganhar forma, assistindo “ao enredado e incerto, / que é como no papel / se vai nascendo o verso”. No branco da página, o verso não surgirá de forma ordenada nem estável, assim, o rigor e a atenção do poeta – “quem está no estado / do arqueiro quanto atira, / mais tenso que seu arco” – controlaram essa origem impetuosa.

A homenagem póstuma dedicada a Willy Lewin – poeta, intelectual e crítico pernambucano, referência para os artistas de Recife nos anos 1940, principalmente, o grupo de jovens poetas, artistas plásticos, escritores, do

qual fazia parte João Cabral – revela-nos o funcionamento das engrenagens da máquina do poema. Lewin, que fora mentor intelectual de Cabral em vida, na morte será o “fantasma”, uma presença espectral que testemunha o ato criador do poeta, lendo primeiro o que ele faz. Dessa maneira, o autor em vistada figura de seu mestre procura nele o “sim” e o “desagrado”, ao mesmo tempo, agradar e desagradá-lo.

Em outro caso, a manifestação de amizade parece ser o ponto de partida em “Resposta a Vinicius de Moraes” (364). Mas, não sendo apenas um tributo ao amigo, a composição apresenta-se como uma reação poética a “Retrato, à sua maneira” – poema em que Vinicius refere-se a João Cabral com a alcunha “camarada diamante”. Ao recusar a nobreza do “cristal raro”, Cabral contesta não só a legitimidade do elogioso epíteto como qualquer semelhança com a exuberância da pedra preciosa. A imagem do diamante só é aceita em sua acepção de funcional, de ferramenta que dispõe da dureza e do corte, qualidade procuradas pela oficina cabralina. Intitula-se, então, como “diamante industrial” que por ser ordinário lhe oferece o “impacto”, a “pedra”, a “aresta”, o “aço” como instrumento de trabalho, reafirmando o valor “de cacto” do cristal. Na tentativa de retratar o estilo *a palo seco*, a reverência prestada por Vinicius não é correspondida pelo autor de *Uma faca só lâmina*, já que o poema-resposta constitui-se como uma declaração dos princípios, e não um retrato do amigo.

Contrariamente, o poema “O pernambucano Manuel Bandeira” (358) compõe um retrato de Bandeira.⁷ A fala torna-se um elemento expressivo

⁷ Presente na dedicatória de *A educação pela pedra* e, antes disso, nos versos de *O rio*: “viu o mesmo boi morto / que Manuel viu numa cheia, / viu ilhas navegando, / arrancadas das

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

para homenagear o poeta que criado no Rio de Janeiro perdeu a prosódia sincopada em favor da pronúncia de um “carioca federativo”. Mas, se o pernambucano perdeu o sotaque típico, ritmotípico de sua terra natal, no entanto, não pôde desaprender algo mais fundamental “certo sotaque do ser, / acre mas não espinhadiço”. Esse poema que marca a presença de Manuel Bandeira em *Museu de tudo* contribui para a reflexão de uma questão considerável do livro: a poesia de circunstância. Além disso, o fato de a primeira edição de *Mafuá do malungo* (1948) – principal referência brasileira do gênero – ter sido imprimido por João Cabral em sua oficina artesanal confirma de algum modo esse diálogo.

O *Mafuá* de Bandeira desenvolve o estilo utilizado por poetas para celebrar festas e enviar presentes – ou, nas palavras do poeta, para demonstrar “a dupla delicadeza do seu afeto e da sua arte” (Moraes 2011, 17). Essas cordiais expressões eram formalizadas com jogos de palavras, formas lúdicas e semânticas, que envolvem muitas vezes o nome do homenageado. Os *jogos onomásticos* à maneira banderiana não são explorados na obra de João Cabral, contudo, um rastro dessa maneira de escrita poderia ser identificado em poemas destinados ao círculo afetivo do autor.

No caso de *Museu de tudo*, como no conjunto da obra, as dedicatórias incorporam muitas vezes a poética do homenageado, seja por procedimentos estéticos, seja na referência explícita a obras. O que poderíamos chamar de versos de circunstância são os poemas que

ribanceiras” (113). O “boi morto” refere-se ao conhecido poema homônimo, publicado em *Opus 10* (1952), de onde a expressão “Indesejada das gentes”, utilizada para nomear a seção que destaca a temática da morte em *Agrestes* (1985).

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

demonstram um gesto afetivo, constituindo retratos pessoais, e outros, mais raros, que transparecem explicitamente situações que dizem respeito aos dados biográficos daquele que homenageia ou do homenageado. Destes últimos, destacamos “Acompanhando Max Benseem sua visita a Brasília, 1961” (345) e “Lendo provas de um poema” (371-2).

O próprio título do primeiro poema introduz ao leitor uma situação biográfica: João Cabral foi responsável por ciceronear Max Bense durante sua estadia em Brasília, assim, o poeta mostrou-lhe, como quem guia um visitante num museu, a recém-inaugurada capital. O segundo poema, ao apresentar um título metalinguístico, reconstrói o cenário em que Cabral lia com Rubem Braga as provas do livro *Dois parlamentos* (1961). Na “manhã Ipanema e verão” enquanto avançam na leitura, sem explicação, “todo um elenco / de urubus se pôs a rodar / a cobertura, em vôos pensos” como “se farejassem a morte / no texto”. Sem nenhuma carniça por perto, os urubus pareciam farejar no livro a “inodora morte escrita”.

Os anos de 1960 ainda são indicados por poemas datados como, por exemplo, “*El toro de Lidia*”, de 1962. Inserido no período de composição de *A educação pela pedra* (1962-1965), o poema demonstra, além de uma correspondência temporal, simetrias estruturais. A composição organizada em duas estrofes, compostas por doze versos e separadas pelo algarismo 2, explora dois ângulos de visão sobre o tema representado, assim como os poemas do livro citado. A expressão espanhola presente no título refere-se ao *toro bravo* – tipo de touro usado nas touradas –, sendo um ponto de partida para a construção da metáfora que se desenvolverá no

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

poema: “Um *toro de lidia* é como um rio / na cheia” (369). Em linhas gerais, comparam-se à atitude explosiva do animal a forçado curso de água e também a capacidade de embarque, que é quando o toureiro domina o touro, sendo capaz de “navegá-lo como água” (370).

Desde *Paisagens com figuras* a semelhança entre os elementos naturais e/ou culturais das paisagens espanholas e pernambucanas torna-se uma tônica da obra do autor. Em “O futebol brasileiro evocado da Europa”, a referência à tourada exprime as simetrias e assimetrias entre os instrumentos usados no esporte espanhol e no brasileiro. Mas, se a bola de futebol “não é a inimiga / como o touro”, ela é “um utensílio semivivo” de natureza animal, reagindo “como bicho” (381). Dentro da temática futebolística – uma das paixões de Cabral, que foi na juventude jogador de futebol – os poemas “Ademir da Guia” e “A Ademir Meneses”, compõem retratos de ambos a partir da habilidade técnica e da capacidade de variação rítmica que esses jogadores-artistas demonstravam ao espectador. A cadência do primeiro é marcada por um “ritmo do chumbo” enquanto a do segundo alterna entre o ritmo lento do mangue e o disparado do frevo, dualidade própria daqueles que nascem no Recife.

Das paisagens captadas pelo olhar cabralino, muitas estão associadas à experiência biográfica e, principalmente, à carreira diplomática do poeta. Durante o período de composição de *Museu de tudo*, ele viveu em diversos países a serviço do Estado brasileiro: foi cônsul em Inglaterra (1950), Marselha (1958), Berna (1964) e Senegal (1972). A incorporação deste último espaço geográfico é uma novidade apresentada no livro, uma vez que

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

os cenários de África estavam ausentes até então na poesia cabralina. Encerraremos, assim, este itinerário com um poema-quadro, que além de apresentar uma paisagem africana, aponta-nos uma possível indicação acerca da origem da metáfora que dá título ao livro.

“Em Marraquech” (353) o objeto de representação é a Praça Jemaa-el-Fna – reconhecida como grande centro cultural do Marrocos, onde se reúnem artistas de rua, músicos, acrobatas, contadores de histórias, curandeiros, entre outros –, diz-se que o local é “mais do que um museu de tudo: / é um circo-feira, é um teatro”. Demonstra-se inicialmente que a metáfora escolhida não é suficiente, assim, para *dar a vera* célebre praça marroquina de forma mais exata, são incorporadas as imagens de um circo, uma feira, um teatro. Estas convocam uma energia dinâmica e produtiva de espaços onde o “tudo está vivo e em uso”.

Esse poema é bastante significativo por apresentar a metáfora “museu de tudo”, ponto de partida para esta apreciação crítica. De acordo com a afirmativa de João Cabral – de que os poemas já existiam antes da idealização do livro – a expressão teria sido retirada dessa composição. Nem sempre as declarações dos poetas devem ser tomadas como verdades absolutas, não sendo possível verificar se isso é confiável ou não, há que se considerar a possibilidade de que o poema tenha sido escrito após a criação do livro, para compô-lo. Tal mudança de perspectiva não sugere nenhuma importante alteração interpretativa, pois aqui, o que está em causa é a criação de um espaço expositivo, deste livro-museu.

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

Assim como a Jemaa-el-Fna, *Museu de tudo* é um museu dinâmico, que não se encaixa em uma acepção mais estrita de preservação de “objetos com os quais não tem mais uma relação viva” – disse Theodor Adorno, ao esclarecer o sentido da expressão “museal” – “objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente” (Adorno 1998, 173). Ao invés disso, este livro-museu exige uma postura ativa do leitor porque o “tudo”, que qualifica esse espaço de preservação e valorização do patrimônio poético criado pela obra do autor, está “vivo e em uso”.

Conclusão

Ao visitar *Museu de tudo* observando os poemas como se fossem objetos de museu, notamos que tal acervo apresenta diversas marcas fundamentais da obra de João Cabral de Melo Neto, de modo a compor, sobretudo, uma exposição retrospectiva que convocam todas as suas ideais fixas. Com itinerário proposto por esta leitura, é possível *dar a ver* a obra de forma geral, até mesmo a produção posterior à publicação do livro, através dos temas caros ao imaginário cabralino expostos nos poemas-quadros.

Se pensarmos, por exemplo, na disposição temática de *Agrestes* (1985), o livro é dividido nas seguintes secções: “Do Recife, de Pernambuco”, “Ainda, ou sempre, Sevilha”, “Linguagens alheias”, “Do outro lado da rua”, “A ‘Indesejada das gentes’” e “Viver nos Andes”. Ao excetuar esta última secção – a que retrata a paisagem apreendida pelo poeta

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

diplomata ao assumir o posto consular de Quito (Equador) em 1980 –, todas as outras estão representadas no livro-museu: paisagens, poéticas alheias, retratos de pessoas e reflexões sobre o tempo. Temas que ainda continuam expondo-se até *Sevilha andando* (1989), o último volume publicado pelo autor em vida.

Diante de tal espectro temático, entendemos que o museu cabralino exhibe uma coletânea nada aleatória, pois o “tudo” que o caracteriza não é sinônimo de qualquer coisa. Apesar de esse termo sugerir uma classificação indefinida, este é um projeto poético delimitado pela “serventia das ideias fixas” – para citar o subtítulo de *Uma faca só lâmina* –, que gira em torno das “mesmas vinte palavras”,⁸ fazendo o poeta escrever obsessivamente “tanto e de tão poucas coisas”.⁹ Se, conforme a perspectiva do artista brasileiro Hélio Oiticica, o “museu é o mundo” (1996, 103) podemos certamente afirmar que *Museu de tudo* é a representação do mundo construído por João Cabral de Melo Neto, através do qual podemos ver também um retrato imprevisto do autor.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. 1998. “Museu Valéry Proust”. In: *Primas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, 1457b, 83.

⁸ Expressão retirada do poema “Graciliano Ramos:”, publicado em *Serial*.

⁹ Expressão retirada de “A Augusto de Campos”, de *Agrestes*.

Museu de tudo: um itinerário para a poesia
de João Cabral de Melo Neto

- Aristóteles. *Retórica*. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2005, 1411a, 268.
- Athayde, Félix de. 1998. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Campos, Haroldo de. 2010. *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Ferraz, Eucanaã. 2000. *Máquina de comover: A poesia de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras.
- Lôbo, Danilo. 1981. *O poema e o quadro – opicturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 154-57.
- Melo Neto, João Cabral de. 2008. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Melo Neto, João Cabral de. [Carta] 7 de abril de 1957, Sevilha [para] Prado, Decio de Almeida. Disponível em: <http://www.correioims.com.br/carta/uma-especie-de-covardia/>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.
- Moraes, Marco Antonio de. 2011. Artes de querer bem. In Andrade, Carlos Drummond de. *Versos de circunstância*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Nunes, Benedito. 2007. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Muller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Oiticica, H. 1996. “Programa Ambiental”. In *Catálogo da Exposição Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro.
- Zulietti, Luís Fernando e Nogueira, Silvia Helena. 2013. “Miró: expressão política entre as linhas e as formas condensadas das cores”. In *Aurora: revista de arte, mídia e política*, v. 6, n. 17, jun./set: 67-77.
- Teles, Gilberto Mendonça. 1976. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis; Brasília: Vozes; INL.