

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

RAFAELA CARDEAL

VISITA AO MUSEU DE TUDO, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

RIO DE JANEIRO

2016

Rafaela Cardeal

VISITA AO MUSEU DE TUDO, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Eucanaã de Narazeno Ferraz

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

VISITA AO MUSEU DE TUDO, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Rafaela Cardeal

Orientador: Eucanaã de Nazareno Ferraz

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente, Professor Doutor Eucanaã de Nazareno Ferraz

Professor Doutor Eduardo dos Santos Coelho – UFRJ

Professora Doutora Maria Lucia de Guimarães Faria – UFRJ

Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ, suplente

Professor Doutor Frederico Augusto Liberato de Góes – UFRJ, suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

CARDEAL, Rafaela.

Visita ao Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto / Rafaela Cardeal.

-- Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2016.

xi,118 f.

Orientador: Eucanaã de Nazareno Ferraz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2016.

Referências Bibliográficas: f.

1. Poesia brasileira. 2. João Cabral de Melo Neto. I. Ferraz, Eucanaã.
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação.

RESUMO

CARDEAL, Rafaela. A visita ao Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2016. 118 fl. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.

A dissertação tem como objeto de interpretação o livro *Museu de tudo*, de João Cabral de Melo Neto. Propõe-se, com tal recorte, uma leitura que faça uso da metáfora do título como instrumento de aproximação crítica. O estudo procura demonstrar que o livro, entendido como museu, preconiza o objetivo teórico primordial da poética cabralina: dar a ver. Com a visita ao livro-museu verificamos, ainda, a exposição das ideias fixas que compõem o universo poético de João Cabral.

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

ABSTRACT

CARDEAL, Rafaela. A visita ao Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2016. 118 fl. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.

The thesis has as its object of research the book *Museu de tudo*, written by João Cabral de Melo Neto. It proposes an interpretation that makes use of the metaphor in the book's title as a tool to support the critical analysis. The study aims to demonstrate that the book understood as a museum emphasizes the main theoretical purpose of João Cabral's poetry: to give to see. Visiting the "book-museum", the exhibition of his own obsessions represents the poetical universe created by the poet.

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

À Rosalina (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

A Eucanaã Ferraz, meu orientador, pelo carinho diário e por ter sido companheiro e incentivador ao longo desses dois anos.

A Maria Lucia Guimarães de Faria, pela inspiração e por me iniciar nessa jornada cabralina.

A Eduardo Coelho, pela leitura atenciosa e por ter aceitado o convite.

Aos professores que contribuíram à minha formação e, em especial: Antonio Carlos Secchin, Glória Vianna, Jorge Fernandes da Silveira e Marta Rodrigues.

A Sandra Cardeal e Raul Francisco, meus pais.

A Francyne França, pela amizade e por estar presente nessa saga desde o início.

A Bento Marinho, pelo equilíbrio e cuidado de sua alquimia.

Aos amigos que estiveram por perto e me apoiaram: Alice Caymmi, Ana Alexandrino, Bruno Cosentino, Cícero Rosa Lins, Daniel Perlin, Daniela Scalabrini, Eduarda Bittencourt, Fernanda Ladeira, Frederico Rocha, Gustavo Louro, Lôu Caldeira, Matheus Miguens e Ramon Mello.

Por fim, devo agradecer à CAPES pela bolsa de pesquisa que possibilitou a realização deste trabalho.

Retrato de Picasso vestido de caçador

Pintar, repintar, sempre em volta
da coisa: como buscando outra
(não é possível que haja coisa
que atingir, se ele quer não possa).

Talvez um alvo nem exista
(nas mais vezes, não dá na vista).
Quem sabe é o ponto de partida
da caçada que quer, vazia?

Por mim, imaginar não posso
caça imune ao fuzil dos olhos,
a esse fuzil de duplo foco
que me aponta de suas fotos.

Um tal fuzil não poderia,
errar, querendo-o, a pontaria.
Se atirava ao redor do que via
é que caçar, não caça, visa.

ARQUIVO JOÃO CABRAL DE MELO NETO,
Arquivo-Museu de Literatura Brasileira
(AMLB), Fundação Casa de Rui Barbosa.

SUMÁRIO

1	Introdução	10
2	Trabalho de olhar	13
2.1	Olhar cabralino	16
2.2	O “poema é coisa de ver”	30
3	Desenho de arquiteto	38
3.1	Civil geometria	41
3.2	A “linha ainda fresca”	49
4	Museu de tudo	58
4.1	Poemas-quadros	60
4.2	A visita	63
5	Museu sem fim	93
5.1	A escrita curatorial	97
5.2	Plano expositivo	104
6	Conclusão	113
7	Bibliografia	118

1 INTRODUÇÃO

Em 1975, João Cabral de Melo Neto publicava *Museu de tudo*, livro que esquematicamente divide a sua produção em dois grandes momentos: o primeiro, de *Pedra do Sono* (1942) até *A educação pela pedra* (1966); e o segundo, de *Museu de tudo* até *Sevilha Andando* (1989). O primeiro momento, exibido e encerrado na edição *Poesias completas* (1968), tem como fecho simbólico *A educação pela pedra*, considerado pela crítica o livro mais “arquitetônico”. Após um intervalo de nove anos, as lições extraídas da pedra não serão anuladas, mas em *Museu de tudo* se inaugura um novo momento, no qual emerge outro tipo de dicção, que até então estava submarina ao cante “a palo seco”.

No prefácio da mais recente edição de *Museu de tudo*, Lêdo Ivo apresenta uma possível epígrafe para o livro: “I am what is around me”. Este verso de Wallace Stevens expõe a construção do perfil inconfundível de João Cabral a partir do inventário que cria para seu museu: “paisagens, viagens, leituras, amizades, a ronda da morte, reflexões, quadros e pintores, futebol e dança”.¹ Resgatando a imagem dos “jardins enfurecidos”, retirada de “Poema”, de *Pedra do Sono*, o autor questiona legitimidade dos parâmetros racionais que são aplicados à poética cabralina:

A razão é o esconderijo predileto da sem-razão e até da loucura. A meus olhos, quem enxerga e festeja em João Cabral de Melo Neto o poeta do cultivo do deserto e do *pomar às avessas*, o aluno da pedra e o lúcido artífice da *forma severa do vazio* vê somente meio João Cabral. Rodeado pelo mistério da criação poética – da noite do intelecto tornada claridade e dia pela linguagem –, ele guarda em sua poesia o frêmito dos jardins enfurecidos

¹ IVO, Lêdo. “Os jardins enfurecidos”. In: MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2009, pp. 9-20.

vistos, no início de sua trajetória, de sua janela de recluso. Ambíguo e plurissignificativo, o poema sempre esconde outro poema.²

Se uma metade de João Cabral é razão e lucidez, a outra seria feita de imaginação e loucura? Lêdo Ivo nos leva a crer que a razão cabralina camufla certo delírio do poeta, visto que a leitura racionalista apreende “apenas meio João Cabral”. Declarando isso no texto de apresentação, o autor nos sugere que nesse livro poderemos ver outro Cabral, uma vez que ali o lado reprimido que ameaça a criação racional, a presença do eu e o tom memorialístico compõe um lirismo mais explícito, mesmo que ainda reticente.

Tendo em vista tais questões, acreditamos que o próprio poeta, ao nomear o livro como *Museu de tudo*, aponta-nos uma importante via interpretativa que estabelece relações com aspectos fundamentais de sua poética. Assim, o estudo propõe uma nova perspectiva da obra, tomando como ponto de partida a apreciação crítica da metáfora do título. Como num *museu* – lugar onde se expõe uma seleção de testemunhos materiais e imateriais –, podemos observar a organização de uma espécie de inventário de toda a poesia cabralina, no qual os poemas, como peças autônomas, falam *de tudo* – temas, ideias fixas e influências –, o que nos permite ter uma ampla percepção do universo poético de João Cabral.

Para desenvolver nossa proposta, incorporaremos à análise ideias e conceitos externos ao campo literário. Desse modo, utilizaremos princípios da museologia e da museografia, que compreendem o conjunto de teorias e práticas ligadas ao museu, para contemplar o livro como espaço expositivo. E, ainda, para cumprir tal objetivo, as concepções arquitetônicas também nos serão relevantes para examinar a tendência

² IVO, op. cit., p. 19.

construtivista de João Cabral, principalmente devido à intimidade do poeta com as teorias de Le Corbusier.

Visitando o acervo do livro-museu, notamos um programa estético e ético que compõe a curadoria elaborada por João Cabral. Esta será ampliada em nossa leitura a partir de um novo gesto curatorial, que propõe um projeto arquitetônico e expográfico para *Museu de tudo*. Para tal, investigaremos brevemente o olhar poético que se desenvolve na obra, pois acreditamos que a visualidade do olhar cabralino não determina somente a construção imagética, mas é também responsável pelo traçado da “arquitetura” de livro. O trabalho perceptivo aliado ao estrutural nos será valioso para entender como os poemas transformados em objetos de museu cumprem o objetivo teórico primordial da poética cabralina: *dar a ver*. Essa função se torna um artifício de natureza antilírica através do qual, no entanto, se revelam as marcas de um sujeito que se quer ocultar. Assim, conseguimos perceber num jogo de espelhos a forma como a expressão desse olhar voltado para as coisas simultaneamente denuncia a mirada do poeta.

2 TRABALHO DE OLHAR

No artigo “Poesia ao Norte”, publicado no jornal *Folha da Manhã* em 13 de junho de 1943, Antonio Candido examina *Pedra do sono*, livro de estreia do jovem poeta João Cabral de Melo Neto, e afirma que os poemas são “construídos com rigor” e dispõem “os seus elementos segundo um critério selectivo, em que se nota a ordenação vigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade”.³ A vontade de ordenar é posta em evidência ao lado dos “valores plásticos”:

O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências – a do cubismo e a do surrealismo – é que julgo encontrar as fontes da sua poesia. Que tem isso justamente de interessante: engloba em si duas correntes diversas e as funde numa solução bastante pessoal.⁴

Essas afirmações foram responsáveis por uma espécie de salvação do livro. Em 1985, João Cabral assegurou que não retirou *Pedra do sono* da edição *Poesia completa* graças ao artigo, que sustentava o aspecto da construção, mostrando que os poemas aparentemente surrealistas tinham uma organização cubista. Para o poeta, o texto poderia servir de prefácio a suas poesias completas, pois Candido previu muitas características que iriam se desenvolver posteriormente e não estavam muito claras desde o início. O caráter “premonitório” dessa análise revela-se à medida que o crítico, munido de seu juízo estético, considera que o hermetismo, proveniente das experiências

³ CANDIDO, Antonio. “Poesia ao Norte” In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 157/158, Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 2000, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

oníricas retratadas no livro, seria superado com o tempo e apontaria direções mais promissoras para o poeta novato:

O erro de sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido da comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um cúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no Sr. Cabral de Melo, tem um inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação. O Sr. Cabral de Melo, porém, há-de aprender com os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para levar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista.⁵

O conselho mostra que o crítico, tendo em vista a tendência do poeta à plasticidade, apostou numa direção que seguramente João Cabral poderia seguir em sua poesia. Conscientemente ou não, a sugestão foi considerada por Cabral, pois, se *Pedra do sono* tendia ao individualismo e ao hermetismo, tais inclinações serão lucidamente abolidas, sendo cada vez menos encontradas em seus livros posteriores. Quanto à postura hermética, esta será superada em prol da comunicação – uma preocupação fundamental da poesia cabralina, deflagrada em *O cão sem plumas* e intensamente trabalhada em *O rio, Morte e vida severina* e outros “poemas em voz alta”. Com um intenso suprimento de oralidade, tais poemas e livros têm alto grau de comunicabilidade com a intenção de serem não só lidos, mas também ouvidos, induzindo a um consumo coletivo, de caráter social e político.

A fim de evitar o “personalismo narcisista”, Antonio Candido recomenda o “trabalho de olhar um pouco à roda de si”. Esse exercício perceptivo voltado para as

⁵ CANDIDO, op. cit., p. 18.

coisas se tornaria de fato uma das marcas da poética cabralina, na qual o apego à visualidade parece já indicado na abertura de *Pedra do sono*, nos primeiros versos de “Poema”:

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.⁶

A partir de uma perspectiva individual, de um sujeito poético que vê a realidade, caracteriza-se um olhar intermediado por lentes que estendem sua capacidade de observar e medir objetos longínquos. Munidos de instrumentos ópticos, os olhos espreitam tanto a rua – aquilo que está fora do domínio do eu – quanto a alma – o princípio imaterial e interior do homem –, denotando que ambas ocupam uma distância extraordinária: “longe de mim mil metros”. Mesmo voltada para fora do sujeito, essa expressão visual revela um isolamento, pois o espectador não participa do mundo. A partir disso, podemos afirmar que nesse livro já há um indício do trabalho perceptivo que Candido propõe, mas que tal atitude observada pelo crítico ainda conserva um rastro subjetivo e ensimesmado. Este desaparecerá quase completamente nos livros posteriores, com a rarefação da figura do eu, restando apenas o ponto de vista de “um olho sem sujeito”,⁷ que percebe o mundo por meio de visões que simulam uma objetividade.

⁶ As referências aos poemas de João Cabral são retiradas da edição: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e prosa completa*. Org. Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 77.

2.1 O OLHAR CABRALINO

Na obra de João Cabral de Melo Neto, a questão do olhar é complexa e ampla. Para compreender os muitos aspectos deste problema e os modos como se manifestam na construção da ótica cabralina, seria necessário um exame minucioso, o que não será o intuito deste estudo. Dentro dos limites do que se propõe refletir aqui, é possível, porém, apontar alguns indicadores que esclarecem o que busco apresentar com esta investigação: a construção do livro *Museu de tudo* como *locus* de observação e leitura. Para atingir esse objetivo, é imprescindível, portanto, perceber a visão como sentido fundamental para o entendimento da poética de João Cabral.

Quando se fala em olhar, pode-se presumir *a priori* um tema abstrato, o olhar metafísico, objeto de estudo de sistemas filosóficos, nos quais se encontram conceitos e ideias que muitas vezes se afastam da experiência sensível proporcionada pela visão. Em contrapartida, o olhar cabralino está enraizado no concreto, um olhar que não se distancia dos dados empíricos, cuja materialidade proveniente da percepção visual é transformada em linguagem poética, em palavras. A plasticidade desse olhar voltado para a apreensão das coisas aproxima-o mais do olhar da pintura do que o da própria poesia. Mas é a partir da palavra que se constrói o trabalho da percepção como instrumento de descoberta e transformação da realidade.

Em termos gerais, é possível destacar ou inventariar certos momentos – talvez decisivos entre vários na obra – que representam o exercício de ver como elemento essencial na criação desta poética. Apontamos anteriormente a aptidão visual presente em *Pedra do sono*. A partir disso, examinaremos como esta se efetivou desde então nos livros posteriores, seguindo a ordem cronológica das publicações. Investigaremos em

cada livro os índices que revelam a presença de um olhar concreto, voltado para a materialidade das coisas, as imagens poéticas que se fabricam a partir do substrato visual, sem deixar de observar estratégias e procedimentos formais que contribuirão para o prosseguimento da análise.

Em *Os três mal-amados* (1943), a visualidade presente em *Pedra do sono* transforma-se em discurso poético na fala inicial de João, o primeiro dos mal-amados:

Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo neste momento?⁸

A percepção distanciada de Teresa decorre da valorização de um campo lexical e metafórico ligado à visão – o que conseqüentemente denota uma subjetivação das imagens, subordinadas ao ponto de vista do criador. Em uma leitura metalinguística, entende-se Teresa como a própria poesia, representação da atmosfera onírica que decorre de uma concepção poética anterior que será questionada: “Donde me veio a ideia de que Teresa participe de um universo privado, fechado em minha lembrança?”⁹ É deste mundo hermético e individual, identificado por Antonio Candido em seu artigo, que João Cabral deseja se desvencilhar.

Na fala de Raimundo, o segundo mal-amado, exhibe-se um novo conceito poético a partir de Maria, personificação de um mundo concreto. Ela é caracterizada por várias imagens: a praia, a fonte, o campo cimentado, a árvore, a garrafa de aguardente, o jornal, o livro e a folha em branco. A respeito desta última imagem, Raimundo sentencia: “Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual

⁸ MELO NETO, op. cit., p. 35.

⁹ Ibidem, p. 40.

depois me definirá.”¹⁰ A construção de um objeto sólido, ou melhor, a construção da percepção de um objeto sólido cuja finalidade é a representação no branco da página torna-se uma técnica empreendida na poética cabralina para anular a expressão subjetiva. Mas esse procedimento mimético num jogo de reflexos revela as particularidades do criador, definindo esse sujeito. Assim, uma renovada visão é proporcionada por um “sistema estabelecido de antemão”,¹¹ no qual se elege a lucidez como “um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso”.¹²

O embate entre a tendência onírica, representada pela fala de João, e a construtivista, delineada pelo discurso de Raimundo, não será totalmente resolvido no livro posterior. Em *O engenheiro* (1945), observa-se uma “desativação onírica”¹³ em prol do projeto racionalista claramente evidenciado pelo título – que se tornaria o epíteto mais popular de João Cabral. Tal escolha foi sem qualquer dúvida determinante para a construção de todo o projeto estético e ético empreendido nesta poética. Além da definição de uma persona antilírica, o termo “engenheiro” evidencia o contato com as teorias de Le Corbusier, que, no contexto das décadas de 1910 e 1920, via na estética da engenharia a grande e verdadeira arquitetura.

Uma das lições assimiladas do arquiteto suíço se refere ao modo de fazer arte, privilegiando principalmente a luz, o são e o construído em detrimento do mórbido e espontâneo. Lucidez, clareza e construtivismo são conceitos-chave para compreender a influência de Le Corbusier, responsável, segundo João Cabral, por “curá-lo” do surrealismo. Essa “cura” implica uma doença: a atmosfera onírica e a valorização do inconsciente na atividade criativa e no ato de escrever, dirigidos pelo fluxo psíquico. O

¹⁰ MELO NETO, op. cit., p. 39.

¹¹ Ibidem, p. 40.

¹² Ibidem, p. 40.

¹³ SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 37.

que há de surrealista na poesia do engenheiro não provém mais da expressão poética, mas da pictórica, pois, diferentemente da palavra ditada pelo inconsciente, grande parte da pintura surrealista apresenta uma construção. É o princípio construtivo das imagens surrealistas que continuará presente na imagética cabralina como certo gosto pela produção de imagens absurdas e por vezes ilógicas.

Com a conquista de uma poesia solar, conciliam-se uma intenção estética e uma ética: o ideal de claridade será uma forma de desvelamento de uma realidade, “que nenhum véu encobre”.¹⁴ Nesse sentido, o sol se torna uma imagem recorrente. Assim como “um olho aberto sobre o mundo”,¹⁵ o sol será responsável pela conversão da claridade, luz natural, em uma transparência moral, um valor plástico e ético. É no “castiço linho do meio-dia”, posição preferencial do sol cabralino, que se delineia em *Psicologia da composição* (1947) a “Fábula de Anfion”. O poema ilustra o drama do construtor ante Tebas, edificada ao acaso pelo soar de sua flauta. Anfion desejava uma cidade planejada nos moldes da arquitetura moderna: “liso muro, e branco, puro sol em si”, mas, ao contrário do que pretendia, constrói num passe de mágica uma cidade de “tijolos plantada”, fundadora de uma “injusta sintaxe”. Tendo em vista a irrealizável geometrização da obra e a impossibilidade de prever as modulações da flauta, Anfion joga-a “aos peixes surdos-mudos do mar”. Num gesto cabralino, ao dispensar o instrumento, recusa-se a interferência do acaso e da musicalidade em defesa das dimensões racionais e construtivas do poema.

A luta contra o acaso ainda aparece em “Psicologia da composição”, poema em que se apresenta em bases conceituais o sentido racionalista orientado desde *O*

¹⁴ MELO NETO, op. cit., p. 46.

¹⁵ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1986, p. 83.

engenheiro. A imagem “cavalo solto e louco”, utilizada para caracterizar a flauta de Anfion, aqui é reaproveitada na descrição do acaso:

O poema, com seus cavalos,
quer explodir
teu tempo claro; romper
seu branco fio, seu cimento
mudo e fresco.¹⁶

Nesse trecho, o “tempo claro” e o “cimento mudo e fresco” com que Anfion sonhara edificar sua “cidade volante” também reaparecem ameaçados pelo descontrole animal. Os “cavalos” representam o que há de incontrolável e subjetivo na criação poética. No entanto, essa potência de expressão irracional é dominada à força pelas mãos do criador, que os transforma em “abelhas domésticas”. Na poética cabralina, esse vigoroso trabalho se apresenta como uma operação racionalista e visual:

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;¹⁷

As imagens aqui apontam para o repúdio aos mecanismos arbitrários, feitos sem propósito ou objetivo. O tiro sem mira se contrapõe ao tiro ao alvo, disparo que visa a um ponto específico e visível. O controle sensível exercido na mira corresponde, portanto, à busca de uma precisão poética, ou ainda, de uma “forma atingida”, a qual o tiro cabralino pretende sempre acertar. Nesse sentido, o abandono do invisível em prol

¹⁶ MELO NETO, op. cit., p. 70.

¹⁷ MELO NETO, op. cit., p. 71.

da percepção das camadas visíveis do real confirma a *vontade de ver* empreendida na obra de João Cabral.

Se o olho cabralino mira com precisão, esta não é alcançada apenas com a representação de um ponto preciso e estático. Em *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1953), o trabalho perceptivo adquire uma nova dimensão: a cinematográfica. No primeiro, a narração visual volta-se para o rio Capibaribe, o objeto do olhar; no segundo, o próprio rio, que, como personagem, descreve o que vê no seu trajeto da nascente até a foz. Essa inversão de perspectiva nos parece indiciada em uma passagem autobiográfica d' *O rio*:

Um velho cais roído
e uma fila de oitizeiros
há na curva mais lenta
do caminho pela Jaqueira,
onde (não mais está)
um menino bastante guenzo
de tarde olhava o rio
como se filme de cinema;
via-me, rio, passar
com meu variado
cortejo de coisas vivas, mortas,
coisas de lixo e de despejo;¹⁸

Ao descrever a região onde morava, João Cabral se vê no “menino bastante guenzo” que olhava o Capibaribe como “filme de cinema”¹⁹. Se antes o menino observava as águas do rio, agora é o poeta que, por meio do discurso do Capibaribe, reconstrói sua imagem, “onde [ele] (não mais está)”. Num trabalho que alia percepção e

¹⁸ MELO NETO, op. cit., p. 113.

¹⁹ No poema autobiográfico “Prosas da Maré na Jaqueira”, de *A escola das facas*, lê-se: “Maré do Capibaribe, minha leitura e cinema”.

imaginação, as paisagens da infância são reconstruídas por um olhar que resgata os dados visuais perdidos na medida em que cria novas imagens. A potência visual presente tanto em *O cão sem plumas* quanto n’*O rio* produz uma composição poética altamente descritiva, espécie de cartografia geográfica, humana e social que ganha uma nova perspectiva em *Morte e vida severina* (1955), livro que conclui a trilogia do Capibaribe.

Os cenários típicos do Nordeste e principalmente de Pernambuco são revividos e revistos em *Paisagens com figuras* (1955) a partir da incorporação de outro espaço geográfico: a Espanha. Nesse livro, a influência pictórica assinalada pelo título nos revela a composição de paisagens naturais e/ou arquitetônicas e de figuras humanas. Desse modo, as semelhanças físicas das paisagens nordestinas e espanholas também evidenciam uma mesma existência severa ou *severina*. Como objeto e dado primordial, a paisagem é envolvida por um horizonte conceitual para reconstruir a experiência sensível em termos poéticos. Os preceitos estéticos e éticos da poesia cabralina são extraídos de uma educação fornecida pelo olhar:

Com os sobrados podeis
aprender lição madura:
um certo equilíbrio leve,
na escrita, da arquitetura.²⁰

Nesses versos de “Pregão turístico do Recife”, a lição visual extraída dos sobrados se refere à estabilidade de sua arquitetura, enquanto a do mar descreve o rigor de “um fio de luz precisa / matemática ou metal”. Após mensurar essas paisagens, chega-se à conclusão de que “o homem é sempre a melhor medida”, e esta “não é a

²⁰ MELO NETO, op. cit., p. 123.

morte mas a vida”. É do embate entre vida e morte, visto nas touradas, que se retira uma nova lição em “Alguns toureiros”. O olhar que motiva o poema permanece atento à *práxis* desenvolvida por cinco toureiros, nomeados nos versos que iniciam cada estrofe: “Eu vi Manolo González” (v. 1); “Vi também Julio Aparício” (v. 5); “Vi Miguel Báez” (v. 9); “E (vi) também Antonio Ordóñez” (v. 13); “Mas eu vi Manuel Rodríguez” (v. 17). Este último toureiro, “mais agudo, / mais mineral e desperto”, é o grande mestre de João Cabral:

sim, eu vi Manuel Rodriguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.²¹

Em *Quaderna* (1959), encontramos as *paisagens* e as *figuras* tão caras à poética cabralina na paisagem de Pernambuco e em figuras da Andaluzia. Em “Estudos para uma bailadora andaluza”, cada estudo apresenta uma metáfora como hipótese descritiva do objeto retratado. Ao longo dos seis segmentos do poema, são analisadas as seguintes imagens: fogo, cavalo-cavaleira, telegrafia, árvore, livro/estátua, espiga. O movimento dinâmico da dança flamenca é simulado com um encadeamento imagético que propõe

²¹ MELO NETO, op. cit., p. 134.

um deslocamento visual a fim de representar os vários aspectos da bailadora. O gesto perceptivo presente na dinâmica de eleição de uma imagem, reiterado pela verificação de sua validade, é uma estratégia pra não perder de vista o objeto. Logo, este funcionamento metafórico estará a serviço de um preceito ético: a representação mais fiel entre a imagem – o comparante – e o objeto – o comparado. A escolha da imagem da espiga ao final do poema nos revela a presença de um “olho da memória”:

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.²²

Este olhar “que a memória conservará em sua vista” é também observado no poema “De um avião”, no qual se descreve a viagem de “Pernambuco – Todos-os-Foras” a partir de “círculos” que vêm “numa espiral / da coisa à sua memória”. Em cada “círculo”, correspondente a um segmento do poema, constrói-se um novo cenário como consequência do afastamento espacial. O primeiro círculo, composto ainda no aeroporto, apresenta a decolagem do avião, “quando tenso na pista / o salto ele calcula”. Já no ar, do segundo círculo é possível reconhecer “na distância / de vidros lúcidos” algumas cidades pernambucanas:

A paisagem que bem conheço
por tê-la vestido por dentro,
mostra, a pequena altura,
coisas que ainda entendo.²³

²² MELO NETO, op. cit., p. 201.

²³ MELO NETO, op. cit., p. 204.

No terceiro círculo, cada vez mais distanciado, a paisagem se torna um exercício metalinguístico: “folha de papel de seda / velando agora o texto”. Com o afastamento que consolida também certa depuração da experiência, uma hipotética perda do real pelo fato de o homem ser “o primeiro / que a distância enebolina” não ocorre devido à vigilância que o próprio poema se impõe. Para não se corromper com certo ar “mais idílico”, parte-se para um próximo círculo, no qual a vista do avião “dá a ler”. Num primeiro movimento, a distância simplifica “com régua pura risca” as linhas da paisagem:

A cidade toda é quadrada
em paginação de jornal,
e os rios, em corretos
meandros de metal.²⁴

Num segundo já não se percebem mais as linhas; “restam somente cores / justapostas sem fimbria”: o amarelo, o vermelho, o verde e o roxo provenientes da “cana verde”, do “ocre amarelo”, do “mar azul”, do “chão vermelho”, respectivamente. Mais uma vez, a distância que suprimiu por completo todas as linhas reduz estas cores à luz:

até que enfim todas as cores
das coisas que são Pernambuco
fundem-se todas nessa
luz de diamante puro.²⁵

No último círculo, a paisagem, que se tornou apenas “a luz do diamante”, não pode mais ser captada pelos olhos, sendo constituída apenas como lembrança, “o que

²⁴ MELO NETO, op. cit., p. 206.

²⁵ Ibidem, p. 207.

coube à memória”. Fechando os olhos, busca refazer a paisagem vista através da imagem do diamante que cristalizou e rompeu “a distância / com dureza solar” e, assim, desfazê-lo “de fora para dentro” para recompor o humano, o que primeiro desaparece à vista de um avião.

Por intermédio do visível, o poema empreende um olhar cuja intensa percepção da paisagem, do que é estrangeiro ao sujeito, não se manifesta como uma estratégia para ignorar sua representação, mas, pelo contrário, torna-se uma maneira enviesada de expressar questões existenciais por meio de uma perspectiva externa.

Em *Serial* (1961), a abstração geométrica do pintor Piet Mondrian se valida como recurso cognitivo em “Escritos com o corpo”, no qual tais “escritos” buscam traduzir o corpo feminino por meio da corporalidade da escrita. Um dos meios de compreender o “corpo frase” é a sistematização pictórica: “de longe como Mondrians / em reproduções de revista, / ela só mostra a indiferente / perfeição da geometria”. Feita essa analogia, tanto a mulher quanto a pintura serão investigadas a partir do olhar:

Porém de perto, o original
do que era antes correção fria,
sem que a câmara da distância
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,
sem intermediárias retinas,
de perto, quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
certa insuspeitada energia
que aparece nos Mondrians
se vistos na pintura viva.²⁶

²⁶ MELO NETO, op. cit., p. 271.

Uma nova aprendizagem do objeto decorre de uma mudança de perspectiva: ao longe, o olhar percebia apenas a frieza da geometria, mas de perto, “quando o olhar é tato”, nota-se a inesperada energia dessa mulher-pintura. A simetria entre a pintura de Mondrian e a mulher é logo desconstruída a partir de uma assimetria cromática: enquanto o quadro vibra pela “cor acesa”; o corpo feminino, sem os matizes das cores primárias, emociona com “a textura em branco / da pele”. Em relação à perspectiva visual, outra lição pictórica está presente no último segmento do poema “O sim contra o sim”, no qual há um embate entre dois pintores. O primeiro “sim” é representado por Juan Gris, quem “levava uma luneta / por debaixo do olho”, mas esse instrumento óptico que a priori serve para aproximar objetos distantes é internalizado por ele como estratégia para compor uma visão de maior alcance, que recua “à altura de um avião que voava”:

Na lente avião, sobrevoava
o atelier, a mesa,
organizando as frutas
irreconciliáveis na fruteira.

Da lente avião é que podia
pintar sua natureza:
com o azul da distância
que a faz mais simples e coesa.²⁷

O segundo “sim” é representado por Jean Dubuffet, que faz com a luneta “o que se faz com o microscópio”, pois, em vez de aproximar o longe, procura aproximar o que já está próximo:

²⁷ MELO NETO, op. cit., p. 276.

E quando aproximou o próximo
até tato fazê-lo,
faz dela estetoscópio
e apalpa tudo com o olhar dedo.

Com essa luneta feita dedo
procede à auscultação
das peles mais inertes:
que depois pinta em ebulição.²⁸

Neste jogo “longe versus perto”, a distinção perceptiva compõe dois tipos de processo criativos e, conseqüentemente, produções artísticas: de uma perspectiva, a visão distanciada produz a organização de uma pintura “simples e coesa”; de outra, o contato tátil com a pele do real produz uma pintura “em ebulição”. Essas duas formas de *dar a ver* extraídas das expressões pictóricas de Gris e Dubuffet conceituam nesta poética importantes técnicas visuais: a “lente avião” e o “olhar dedo”.

Essa experiência limítrofe entre o visual e o tátil aparece no poema “O ovo de galinha”, no qual o trabalho de olhar se revela nos primeiros versos: “Ao olho mostra a integridade / de uma coisa num bloco, um ovo.” Para compreender a “arquitetura hermética” do ovo, elabora-se uma visão do objeto tal qual um quadro cubista, cujo olhar representa todas as faces e acepções do que se está observando, deformando-o. Ao analisar o objeto com um “olhar dedo”, percebe-se mais do que um acabamento formal, uma natureza viva: “se ao olho se mostra / unânime a si mesmo, um ovo, / a mão que o sopesa descobre / que nele há algo suspeito”. A compreensão intelectual e poética do ovo, tanto em seu exterior quanto em seu interior, forma-se com a conciliação do giro em torno do objeto e do exame de sua anatomia interna.

²⁸ MELO NETO, op. cit., p. 276.

Em *A educação pela pedra* (1966), a dualidade é construída a partir de bases estruturais que revelam um gesto perceptivo. Nesse livro, cada poema se apresenta em duas estrofes, separadas por asteriscos ou números, que se complementam ou se negam num movimento de atração ou repulsão. Mas as diferenças ou similaridades de cada estrofe também se manifestam como dois ângulos de visão sobre o tema ou objeto representado. Esse procedimento estende seu grau de alcance nos poemas permutacionais, que exibem jogos semânticos por meio do rearranjo parcial ou total dos versos. É o caso de “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, nos quais a disposição visual é ponto de partida para a organização da memória e suas imagens, formando um olhar mnemônico.

Mais do que poemas que dialogam entre si, destacamos a interação imagética entre textos de livros distintos, como é o caso de “Dois P.S. a um poema”, que retoma o processo de apreensão dos movimentos da dançarina flamenca, descrito no já comentado “Estudos para uma bailadora andaluza”, de *Quaderna*. Numa abordagem crítica e metalinguística, o *post scriptum*, dividido em duas partes, serve para reiterar a imagem do fogo do poema matriz e, ao mesmo tempo, sua insuficiência. Tal analogia é apresentada nos primeiros versos de cada estrofe, que representam o primeiro e o segundo “P.S”:

Certo poema imaginou que a daria a ver
(sua pessoa, fora da dança) com o fogo.²⁹

[...]

Certo poema imaginou que a daria a ver
(quando dentro da dança) com a chama.³⁰

²⁹ MELO NETO, op. cit., p. 318.

³⁰ *Ibidem*, p. 319.

Ao examinarmos o percurso de *Pedra do sono* até *A educação pela pedra*, observamos algumas importantes imagens e propriedades do olhar cabralino. Se considerarmos que os olhos de João Cabral “têm telescópios”, o funcionamento das lentes incorporadas a esse olhar poético apresentam pontos de vista variáveis, permitindo mudanças de enquadramento. Para que não seja necessário o reposicionamento do observador, alterna-se o *zoom* do olhar poético. Assim, conforme a exigência representativa, produz-se ora o efeito de afastamento com a “lente avião”, ora o de aproximação com o “olhar dedo”. Além da capacidade de ajustar sua distância focal, esse olhar se caracteriza por uma natureza mnemônica, a partir da qual os dados visuais fornecidos pela memória reconstróem as imagens capturadas pelas retinas do poeta à medida que elaboram novas paisagens poéticas.

2.2 O “POEMA É COISA DE VER”

Acreditamos que cabe aqui uma observação de natureza biográfica. Nos últimos anos de vida, João Cabral de Melo Neto estava praticamente cego devido a uma doença degenerativa que o impossibilitou de manter suas atividades de leitura e escrita. Em 1994, sinalizava a dificuldade para poder continuar a escrever sem seu sentido primordial, a visão:

Com esse negócio de olhos – estou com a visão muito ruim dos dois olhos –, acho muito difícil [voltar a escrever]. Eu, para escrever, preciso ver muito o que estou escrevendo, sou incapaz de compor uma coisa de cabeça e ditar. O poema, para mim, é como se eu pintasse um quadro. Preciso ver como é que

está ficando a forma dele. De modo que tenho a impressão de que, apesar de ter muita coisa começada, não sei se eu poderei terminar.³¹

Dentro do mesmo quadro biográfico, o olhar cabralino se expressa metalinguística e conceitualmente em “Pedem-me um poema”, considerado último “escrito” do poeta, publicado na revista *Terceira margem* em 1998, um ano antes de sua morte:

Pedem-me um poema,
um poema que seja inédito,
poema é coisa que se faz vendo,
como imaginar Picasso cego?

Um poema se faz vendo,
um poema se faz para a vista,
como fazer o poema ditado
sem vê-lo na folha inscrita?

Poema é composição,
mesmo da coisa vivida,
um poema é o que se arruma,
dentro da desarrumada vida.

Por exemplo, é como um rio,
por exemplo, um Capibaribe,
em suas margens domado
para chegar ao Recife,

onde com o Beberibe,
com o Tejipió, Jaboatão,
para fazer o Atlântico,
todos se juntam a mão.

³¹ ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 83.

Poema é coisa de ver,
é coisa sobre um espaço,
como se vê um Franz Weissmann,
como não se ouve um quadrado.³²

O poema mantém uma organização estrófica e visual característica da poética do autor, impondo dois questionamentos: “como imaginar Picasso cego?” e “como fazer o poema ditado / sem vê-lo na folha inscrita?”. Entre pintura e poesia, João Cabral relaciona sua própria situação de privação visual com a cegueira de um pintor, pois ambos necessitam do visto e da vista para compor. Sem poder ver o poema se delinear na página em branco, a criação pronunciada em voz alta para que outra pessoa a transcreva parece problemática, incompreensível para um poeta que escreve como se pintasse um quadro. A impossibilidade de ver o poema tomar forma no espaço do papel torna-se tão insuficiente quanto a capacidade de compreender por meio da audição uma abstração geométrica, a forma de um quadrado.

O poema compreendido como “coisa de ver” já se revela desde *Pedra do sono*. Mais tarde, porém, o trabalho com o olhar se converte em obsessão, encenada nos poemas em um objetivo teórico que preconiza o *dar a ver* como função da arte e do poeta. A expressão foi tomada de empréstimo a Paul Éluard, autor de *Donner à voir* (1939), livro com o qual João Cabral tivera contato em Recife e que o faria perceber sua inclinação poética para uma visão de mundo concreta:

Éluard chamou de “Dar a Ver” um livro de poemas que ele fez sobre os pintores. Quando digo “dar a ver” é porque a minha poesia, em primeiro lugar, é mais visual do que musical. Em segundo lugar, digo “dar a ver”

³² MELO NETO, op. cit., p. 659.

porque o poeta deve mostrar realidades sem tomar partido. Você mostra a realidade. Cada pessoa que veja como quiser.³³

Além da lição éluardiana, o aprendizado cabralino não só se origina de seus pares, criadores afins, mas também de artistas cujos projetos parecem divergentes. O que define uma influência não se refere apenas às intenções, mas à concepção do tratamento poético. O esforço para “escrever claro”, não “dar a entender como a linguagem matemática, mas dar a ver aquela coisa da maneira mais clara”,³⁴ deriva também de Murilo Mendes:

Creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele [Murilo] a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (a poesia dele, que tanto parecia gostar de música, é muito mais de pintor ou cineasta do que de músico). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que, assim, a função do poeta é dar a ver (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar.³⁵

A futura troca dos papéis do influenciado e do influenciador foi sintetizada em versos por Murilo Mendes: “Eu tenho a vista e a visão: / Soldei concreto e abstrato. / Webernizei-me. Joãocabralizei-me. / Francispongei-me. Mondrianizei-me.”³⁶ A lição concretizante de Francis Ponge e a abstracionista de Piet Mondrian é um ponto em comum entre Murilo e Cabral, que deram a esses aprendizados soluções bem distintas. Em posse da vista e visão, a escrita de João Cabral é um ato indissociável de ver; assim, pode-se compreender a epígrafe do livro *O engenheiro* – “machine à émouvoir...”–

³³ MORAES, Geneton. “João Cabral de Melo Neto. Uma aula do poeta que combatia a ‘emoção fácil’ na poesia”. 10 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.geneton.com.br/archives/000210.html>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

³⁴ ATHAYDE, op. cit., p. 53.

³⁵ Ibidem, p. 137.

³⁶ MENDES, Murilo. “Texto de informação”. In: *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 221.

como uma “máquina de como / ver o real”.³⁷ Além de ser a construção de um mecanismo capaz de produzir a emoção no leitor, o poema desenvolverá um olhar, forma original de apreender a realidade, uma máquina de ver.

O pensamento visual em João Cabral, além de uma plasticidade imagética, adquire uma conotação antilírica. Máquina de ver, o olho que tudo pode capturar não vê a si mesmo numa experiência direta. A percepção visual, desse modo, teria a particularidade de estar sempre voltada para fora do sujeito. Tal natureza do olhar pode ser utilizada intencionalmente na fabricação de uma aparente objetividade:

Dar a ver não é deixar o objeto objetivamente falar, é escolher estratégias discursivas propícias a uma simulação de objetividade, onde as impregnações mais visíveis do sujeito se camuflam em prol de uma cena em que os objetos pareçam falar de si, mas sempre por meio do sotaque de quem os vê.³⁸

Num jogo de espelhamento, o objeto visto, alvo do olhar, denuncia a mirada de um sujeito. Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman apresenta numa perspectiva filosófica a desconstrução de um conceito de “olho perfeito”, isento de subjetividade:

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor.³⁹

Em entrevistas e declarações, João Cabral explica obsessivamente o conceito de *dar a ver*, as implicações e os significados de tal formulação para sua poesia. Mas,

³⁷ SECCHIN, op. cit., p. 51.

³⁸ Ibidem, p. 401.

³⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.77.

afinal, o que essa expressão sintetiza? Apesar dos esclarecimentos provenientes do discurso do poeta, compreendemos que ele não deu a ver certas particularidades de sua própria expressão. Mais do que mostrar, *dar a ver* “é inquietar o ver”, pois muitas vezes a subjetividade presente em certo olhar expõe as marcas do sujeito que se quer ocultar. *Dar a ver* também é dar a pensar, e assim o olhar cabralino se fundamenta em uma operação intelectual através da qual pretende, por meio de uma objetividade visual, atingir uma espécie de “verdade de ver”. Para isso, como foi observado anteriormente, a percepção visual desenvolvida nos poemas se distancia em muitos aspectos da visão físico-óptica, do olhar natural e biológico.

Para três diferentes críticos, Benedito Nunes, José Guilherme Merquior e Luiz Costa Lima, esta obsessão de *dar a ver* é fundada numa “visão fenomenológica”, que, por não se pretender naturalista, destina-se “fundamentalmente a captar a significação do mundo”.⁴⁰ Costa Lima defende que a ideia de visualização desempenhada na poética cabralina exerce uma função especial justamente por se afastar de uma expressão mimética, de uma realidade anterior ao texto. Esclarece-se que tal conceito não se apresenta como sinônimo de visão, pois esta é instrumento da percepção humana, enquanto a visualização é “um instrumento operativo, que implica relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e sua transgressão formal”.⁴¹ Nesse sentido, o lastro visual encontrado nos poemas expressa-se a partir de uma técnica representativa que permite a criação de uma linguagem poética orientada para ver.

Entendemos que os aspectos dessa poética que se entrosam com a fenomenologia se expressam na composição do que Benedito Nunes chama de

⁴⁰ MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. São Paulo: É Realizações, 2013, p. 118.

⁴¹ LIMA, Luiz Costa. *Lira e antílira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 247.

“estrutura translúcida”,⁴² procedimento estrutural que expõe o mecanismo, os dispositivos retóricos e metafóricos do poema e nos revela a elaboração de um olhar poético. Se a visão é determinada por um ponto de vista, ao se observar um objeto – uma casa, por exemplo – há vários ângulos de percepção possíveis para apreensão do objeto, mas, ancorado em um corpo, o olhar humano apreende apenas um fragmento, uma imagem do objeto. Nenhuma das imagens formadas em nossa retina é a casa em si: “ela é, como dizia Leibniz, o geometral dessas perspectivas e de todas as perspectivas possíveis, quer dizer, o termo sem perspectivas do qual se podem derivá-las todas, ela é a casa vista de lugar algum”.⁴³ Essa fórmula, apresentada em *Fenomenologia da percepção* por Maurice Merleau-Ponty, é modificada pelo autor:

a casa ela mesma não é a casa vista de lugar algum, mas a casa vista de todos os lugares. O objeto acabado é translúcido, ele está penetrado de todos os lados por uma infinidade atual de olhares que se entrecruzam em sua profundidade e não deixam nada escondido.⁴⁴

A partir desse exemplo, podemos conceituar os preceitos estéticos e éticos do olhar cabralino à luz desta mirada fenomenológica. Se a casa em si é a vista de todas as perspectivas possíveis, “de todos os lugares”, a composição cabralina também segue esse movimento de elaboração de uma visão que busca compreender os vários aspectos do objeto representado. Na relação dialética entre percepção e imaginação, cria-se um olhar que investiga a forma das coisas por meio do cruzamento entre o ver e o “pensamento de ver”, revelando, ao mesmo tempo, uma observação sensível e uma reflexão crítica. Tal perspectiva de um olhar que transforma a experiência visual em

⁴² NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, p. 82.

⁴³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001, p. 103.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 105-6.

poética aparece de certo modo descrita por João Cabral no ensaio *Poesia e composição*: “O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta.”⁴⁵

É importante destacar que esta leitura retrospectiva pretendeu demonstrar essencialmente a questão da visualidade por meio da função primordial da poética cabralina: *dar a ver*. Acreditamos que, para isso, o olhar cabralino se exhibe não apenas em um repertório de imagens de extração visual, mas também no traçado da “arquitetura” do livro. Antes de adentrarmos o *Museu de tudo*, examinaremos, para tal constatação, as concepções estruturais desta poética.

⁴⁵ MELO NETO, op. cit., p. 713.

3 DESENHO DE ARQUITETO

Valendo-nos de um objeto “a palo seco”, buscaremos compreender as delimitações estruturais que compõem o “desenho de arquiteto” traçado por João Cabral de Melo Neto em sua obra. Tal expressão se refere à planta, termo utilizado pela arquitetura para nomear o desenho técnico que *dá a ver* o projeto de uma construção. Nessa representação gráfica, visualizam-se os espaços que constituem determinada edificação a partir de uma visão imaginária, muitas vezes de uma perspectiva área. Assim como um arquiteto desenha uma planta baixa, um poeta pode definir calculadamente um projeto poético “arquitetônico”, com o qual conceberá a criação e a realização estrutural de uma obra. Como uma maneira de impor dificuldades à escrita, a composição do que chamaremos de “estrutura de livro” proporciona um controle mais rigoroso desse processo, evitando-se, em termos cabralinos, a expressão fácil e espontânea.

A atitude de criar um livro “arquitetônico” se tornou para João Cabral uma ideia fixa, a partir da qual se desenvolve uma questão fundamental: o que é fazer um livro? Obsessivamente, a poética cabralina procurou de todas as formas responder a essa pergunta por meio da fabricação de planos para livros. Essa característica, que se tornou uma marca poética, foi explicitada nas declarações do poeta, que inúmeras vezes afirmou escrever “de fora para dentro”: “Antes faço o plano do livro, decido o número de poemas, o tamanho, os temas. Crio a forma. Depois encho.”⁴⁶ Com base nessas etapas de produção, a macroestrutura era preparada segundo a ideia do livro e os poemas eram compostos conforme a concepção estrutural determinada pelo plano. Esse

⁴⁶ “Entrevista ao Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1968”. In: MAMEDE, Zila. *Civil geometria*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 137.

método incomum era sempre renovado, na medida em que o que se concebia para um livro era descartado na construção do próximo, demonstrando-se com isso a ausência de padronização, de um plano único aplicável a diferentes livros. Logo, a organização visual presente em cada volume produz o isomorfismo entre a estrutura funcional do livro e o material semântico dos poemas.

Sem qualquer dúvida, a questão da “estrutura de livro” é um procedimento caro a essa poética como teoria e prática, pois a criação desse conceito, que demarca limites para impedir qualquer interferência externa durante a escrita, torna-se um valor à medida que se efetiva de modos distintos nos livros. Podemos dizer que esse trabalho estrutural se apresenta como uma “civil geometria” – imagem que simultaneamente demonstra uma plasticidade matemática, o estudo dos espaços e das figuras, e uma intenção moral por qualificar tanto a noção de cidadania quanto um ramo da engenharia, responsável pelo planejamento, construção e manutenção de grandes estruturas. Essa expressão cabralina nos servirá de metáfora para compreender a influência da arquitetura de Le Corbusier, que, na estética do engenheiro, encontrava na plasticidade originada da geometria e do cálculo uma lição ética. Em outros termos, tanto para o poeta como para o arquiteto, a justeza estética estará aliada à justiça e, assim, todo gesto artístico implica uma moral, pois “a mentira é intolerável”.⁴⁷

Em *Por uma arquitetura*, com a intenção de confrontar o avanço da engenharia e o retrocesso da arquitetura, Le Corbusier recomenda “três lembretes” aos arquitetos: o volume, a superfície e a planta. O primeiro lembrete, explica o autor, é o elemento através do qual os sentidos percebem e medem as formas sob a luz. O segundo lembrete é o “envelope do volume”⁴⁸ – em outras palavras, as diretrizes e as geratrizes, as linhas,

⁴⁷ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 5.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 9.

que revelam e marcam a individualidade das formas. E, por fim, o terceiro lembrete: a planta, “geradora do volume e da superfície”,⁴⁹ o que determina irrevogavelmente tudo. Os elementos através dos quais se manifestam a arquitetura – o volume e a superfície – são determinados pela planta, origem de uma “grandeza de intenção e de expressão”.⁵⁰ Essa representação gráfica é a base construtiva para a composição prévia de ritmo e coerência através da qual se invalida a “sensação insuportável ao homem”⁵¹ de indigência e de desordem em favor da coerência:

Uma planta necessita a mais ativa imaginação. Necessita também a mais severa disciplina. A planta é a determinação do todo; é o momento decisivo. Uma planta não é tão bela para desenhar quanto o rosto de uma madona; é uma austera abstração; não passa de uma algebrização árida ao olhar. De qualquer modo, o trabalho do matemático permanece uma das mais altas atividades do espírito humano.⁵²

O planejamento de uma construção, determinado por uma planta baixa, é elaborado por um desenho em que as linhas compõem e impõem as características basilares da futura edificação. Essas linhas, para Le Corbusier, são traçados reguladores, medidas que condicionam e delimitam o todo, elementos que organizam a ideia por meio da forma. Portanto, a escolha de um traçado regulador confere à obra eurritmia, a harmonia de todas as partes, a combinação simétrica de proporções e linhas, e consolida sua geometria fundamental, é “um dos momentos decisivos da inspiração, é uma das operações capitais da arquitetura.”⁵³

⁴⁹ Ibidem, p. 9.

⁵⁰ Ibidem, p. 27.

⁵¹ Ibidem, p. 27.

⁵² Ibidem, p. 27.

⁵³ Ibidem, p. 47.

Essa concepção arquitetônica e a composição cabralina se aproximam por apresentarem uma lógica que reivindica que tanto a imaginação quanto a disciplina, aplicadas ao trabalho matemático, geram a “algebrização árida ao olhar”. Assim, a ideia de um traçado regulador concebido se transforma na delimitação poética de um plano de disposição para versos e poemas e, como um arquiteto, o poeta projeta limites precisos, responsáveis por uma garantia estética e moral contra o arbitrário. Tal ideário foi posto em prática por Cabral em sua obra rigorosamente até *A educação pela pedra*, o livro mais “arquitetônico”, que marca simbolicamente o encerramento do ciclo da pedra iniciado em *Pedra do sono*: o percurso do sono à educação, sinalizado pela definição do objeto e a aprendizagem com ele.

Analisemos, daqui para frente, a formação “arquitetônica” dessa poética para entender como a publicação de *Museu de tudo* apresenta uma nova metodologia, que a priori apresenta preceitos anticabralinos.

3.1 CIVIL GEOMETRIA

Como poeta-engenheiro, João Cabral defendia o planejamento estrutural do livro numa postura contrária à prática mais frequente de se produzir uma quantidade de poemas e reuni-los em coletâneas. Essa tendência “arquitetônica”, que aparece somente como tema em *O engenheiro*, intensifica-se gradualmente nos livros posteriores, nos quais a sistematização ocorre tanto no método de divisão estrutural do livro quanto na matemática plástico-poética dos poemas. Tal construtivismo assume-se também como critério organizador em antologias, como por exemplo em *Dois águas* (1956). O título

do volume é composto por um termo retirado do campo semântico da construção, que nomeia o tipo mais comum de telhado, cujo formato de um “V” ao contrário provoca o caimento da água da chuva para dois lados distintos. Tal imagem, o telhado de duas águas, torna-se metáfora para a compreensão de duas vertentes desta poética.

Na orelha do livro, esclarece-se que os poemas ali reunidos não correspondem às dicotomias: “herméticos” versus “claros” ou “regionalistas” versus “universalistas”, ou até mesmo “tensos” versus “distensos formalmente”. Visto que tais oposições, segundo o autor, não se encontram radicalmente em sua produção, justifica-se que esses poemas sejam categorizados a partir de um propósito:

Duas águas querem corresponder a duas intenções distintas do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou do ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos.⁵⁴

Em outros termos, varia-se o rigor expressivo e o vigor comunicativo em prol de atingir de forma mais incisiva um ou outro objetivo. Na primeira água, a dos “poemas para serem lidos em silêncio”, encontram-se *Uma faca só lâmina*, *Paisagens com figuras* – ambos inéditos em livro quando da publicação da antologia –, *O cão sem plumas*, *Psicologia da composição*, *O engenheiro* e *Pedra do sono*. Na segunda água, concentram-se os “poemas para auditório”: *Morte e vida severina* (então inédito), *O rio* e *Os três mal-amados*. O ato de organizar sua produção poética conforme duas categorias, ou melhor, duas intenções distintas, já revela ao leitor uma preocupação com

⁵⁴ MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

um projeto poético, uma forma conceitual, através da qual Cabral indica uma metodologia para a compreensão de sua obra.

Mais do que uma simples antologia, *Duas águas* exhibe três livros inéditos, assim como *Terceira feira* (1961), edição brasileira que reúne os livros *Quaderna*, publicado em Lisboa no ano anterior, *Dois parlamentos*, publicado em Madri no mesmo ano, e o inédito *Serial*. Diferente da divisão anterior, concebida nos planos do telhado de duas águas, o volume apresenta a reunião de livros publicados anteriormente no exterior, vistos como unidades regidas por leis próprias. Neles observam-se três projetos distintos de “estrutura de livro”, que apresentam uma confluência entre as duas águas. A “comunicação a dois” e a “comunicação múltipla” encontram-se incorporadas nesta leitura.

Em *Quaderna* ainda não há o traçado rigoroso de um projeto estrutural. O que se destaca no livro é sobretudo a construção dos poemas enquanto peças autônomas. Como objeto de conhecimento, o poema poliédrico apresenta deslocamentos imagísticos, isto é, mobiliza o ângulo de visão do observador para melhor apreender o objeto sobre o qual se detém. Nesse funcionamento, o discurso poético é posto em movimento, deixando à mostra seus dispositivos composicionais. Tal procedimento é incorporado no poema de abertura, “Estudos para uma bailadora andaluza”, no qual a validade das imagens é testada à procura de um símile mais próximo do objeto que se visa representar. Tal atitude relativiza o poder absoluto do criador, que compartilha com o leitor a arbitrariedade da metáfora – empenho estético e ético, portanto – e mobiliza os limites do discurso. Para além de uma “estrutura translúcida”,⁵⁵ o livro apresenta em termos estruturais um traço regulador que constitui balizas para a construção poética

⁵⁵ Expressão de Benedito Nunes.

com uso da quadra como paradigma, o que permite a organização estrófica do poema e a elaboração de partes iguais para a compreensão analítica do objeto.

Já em *Dois parlamentos*, apresentam-se na criação do plano estrutural do livro critérios matemáticos, como explica João Cabral:

Nele desenvolvo, além da preocupação com cada poema, princípios da estruturação da obra globalmente considerada, tanto no nível da estrofação quanto no da métrica. A primeira parte trata do problema da seca. Um grupo de senadores sulistas vai ver o Polígono das Secas. É como se dissessem: essa miséria não é tão grande. Na segunda, há algo semelhante, mas o número base, do ponto de vista formal, é o 5; na outra parte, era o 4.⁵⁶

Dividido em duas partes, “Congresso no Polígono das Secas” e “Festa na Casa-Grande”, o livro adota uma estrutura dramática cujo formato de falas articuladas em diálogo se especificam por dois ritmos: o senador, de sotaque sulista; e o deputado, de sotaque nordestino. Tais anotações se encontram entre parênteses, acompanhando o título de cada um das duas partes que compõem o livro, e se assemelham à rubrica teatral. Em uma ordem própria, contrária à linear, a numeração das estrofes, cada uma estruturada em 16 versos, segue uma progressão aritmética: 1, 5, 9, 13, 2, 6, 10, 14, 3, 7, 11, 15, 4, 8, 12, 16. Tendo como base o número quatro, tal sequência forma uma série de quatro partes ou estrofes: série 1, 5, 9, 13; série 2, 6, 10, 14; série 3, 7, 11, 15; série 4, 8, 12, 16. Tendo como base o número cinco, a segunda parte é estruturada em 20 estrofes, apresentando a seguinte disposição: 1, 6, 11, 16, 2, 7, 12, 17, 3, 8, 13, 18, 4, 9, 14, 19, 5, 10, 15, 20. Compõem-se assim cinco séries: 1, 6, 11, 16; série 2, 7, 12, 17; série 3, 8, 13, 18; série 4, 9, 14, 19; série 5, 10, 15, 20.

⁵⁶ ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 113.

Em ambas as partes, os primeiros versos de cada estrofe apresentam semelhante construção, sustentando um padrão rítmico e sintático. Em “Congresso no Polígono das Secas”, a primeira (1, 5, 9, 13) e a quarta (4, 8, 12, 16) séries apresentam a construção “cemitérios gerais”, enquanto a segunda (2, 6, 10, 14) e a terceira (3, 7, 11, 16) séries apresentam “nestes cemitérios gerais”. Em “Festa na Casa-Grande”, o primeiro verso de todas as séries inicia com a construção “o cassaco de engenho”; o que se modifica é a condição de representação do cassaco: na primeira série (1, 6, 11, 16), mostra-se o cassaco quando se é criança, mulher e velho; na segunda (2, 7, 12, 17), há um afastamento espacial, mostrando “de longe” e “de perto” o que se vê do cassaco; na terceira (3, 8, 13, 18), essa condição se apresenta através da presença e da ausência do ato de dormir e trabalhar; na quarta (4, 9, 14, 19), a qualidade “amareladamente” do cassaco é descrita; e por fim, na última série (5, 10, 15, 20), o percurso da doença até a morte encerra a condição cassaco e o livro, respectivamente.

Composto por uma estrutura de cortes, encaixes e combinações, *Dois parlamentos* instaura um jogo textual que solicita a participação ativa do leitor. Distante de uma disposição linear, o livro, organizado por uma sequência de saltos, aponta para uma liberdade de leitura, na qual o leitor pode optar por seguir um caminho convencional, em progressão linear, ou embarcar no trajeto delineado pelo poeta, em progressão aritmética. Entretanto, se a primeira opção for escolhida, o leitor em busca de se guiar por um desenvolvimento sequencial enfrentará os obstáculos criados pelo poeta, tendo que ir e vir várias vezes nas páginas do livro. Evitando o movimento caótico entre as páginas, a segunda opção – seguir a ordem determinada pelo poeta – demonstra que a linearidade desta leitura ocorre, contraditoriamente, através dos saltos numéricos.

A relação sequencial e a obsessão pelo número quatro, presente em *Quaderna e Dois parlamentos*, se intensifica no plano de *Serial*, cujo título aponta para uma tendência maquinal ligada à produção em série, à repetição mecânica e homogênea empregada nas indústrias. O livro, “construído sob o signo do número 4” e, ainda, “dividido em quatro partes sob qualquer ângulo que se olhe”, como explica João Cabral, é composto por 16 poemas que se agrupam em séries de 4 poemas, nas quais se observa o arranjo de 2, 4, 6 ou 8 quadras em cada parte. Para segmentar os poemas em partes simétricas, são utilizados os recursos gráficos – algarismos arábicos, asteriscos, sinais de parágrafo e travessões – para separar os quatro segmentos dos poemas, nos quais cada arranjo *dá a ver* uma específica forma de perceber os objetos.

Assim, os quatro poemas que apresentam suas partes divididas por algarismos arábicos têm em comum a exposição de um objeto que se modifica em quatro situações, ou de uma mesma qualidade verificada em quatro diferentes objetos. Os quatro poemas separados por asteriscos focalizam objetos e situações cuja integridade se mantém, independentemente dos contextos ou dos pontos de vistas sob os quais são analisados. A divisão marcada por sinais de parágrafo identifica os quatro poemas nos quais os objetos permanecem estáticos, apenas movimentando-se em torno deles os olhares do poeta e do leitor. A segmentação em travessões nos quatro poemas mostra a presença de personagens unidos por alguma característica, seja o trabalho ou o modo como trabalham, com exceção do poema “Uma sevilhana pela Espanha”, no qual uma única personagem, a sevilhana, passeia por quatro cidades da Espanha.

Em *A educação pela pedra*, o projeto de “estrutura de livro” domina com perfeição o conceito “máquina de comover”, no qual o caráter maquinal do poema expresso no engenho estruturalista desperta a sensibilidade do leitor. Os 48 poemas que

compõem o livro estão divididos em quatro séries de 12 poemas: (A), (a), (B), (b). As duas primeiras, somando 24 poemas, têm como tema motivos pernambucanos, enquanto as outras duas formam um bloco simétrico com temática diversa. Todos os poemas são compostos por duas estrofes, mas, como sugere uma espécie de continuidade gráfica, as partes iniciadas pelas letras minúsculas – (a) e (b) – formam uma série de poemas compostos por 16 versos, sendo seis poemas com duas estrofes de oito versos e seis com uma estrofe de seis e uma de dez versos. Já as partes representadas pelas letras maiúsculas – (A) e (B) – agrupam uma série maior, de 24 versos, que apresentam seis poemas com duas estrofes de doze versos; e seis com uma estrofe de oito e uma de dezesseis versos.

Para além de uma organização estruturalmente rigorosa, o livro traz a utilização da técnica permutacional, a reprogramação de versos entre poemas, compondo uma série de 16 poemas que se articulam aos pares. Não é uma novidade a elaboração de um jogo textual na poética cabralina, já que em *Dois parlamentos* havia a composição de séries formadas por estrofes cuja lógica, avessa à progressão linear, possibilita uma rearticulação da leitura. Essa mobilidade permite ao leitor seguir as regras propostas pelo autor ou adotar leis próprias, reconstituir a linearidade das estrofes ou até mesmo anulá-las completamente. A flexibilidade de leitura, exposta em *A educação pela pedra*, dispõe de um refinamento estrutural mais apurado, que atinge não só as estrofes, os blocos, mas se realiza igualmente no nível dos versos.

Tal sofisticação nasce da constituição de um plano – ou, para usar as palavras de Le Corbusier, de um traçado regulador – que determina uma geometria fundamental da obra, um dos momentos axiais da arquitetura. Mais próximo da arquitetura do que da música, João Cabral afirma que o seu ritmo, avesso ao melódico, é sintático: “Você,

diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo. Esse ritmo não é musical, porque a arquitetura é muda. Existe um ritmo visual, existe um ritmo intelectual, que é um ritmo sintático.”⁵⁷ O ritmo “arquitetônico” construído em *A educação pela pedra* foi certificado formalmente com a publicação de um documento,⁵⁸ espécie de planta baixa do livro, que expõe o rigoroso planejamento que o poeta desenvolvia para seu trabalho poético.

Se o poeta, aluno da pedra, ao aprender, simultaneamente ensina ao leitor, em “Fábula de um arquiteto” revelam-se duas lições – uma positiva e outra negativa – extraídas da arquitetura corbusiana. Conforme se explica em entrevista, esse poema foi motivado pela visita de João Cabral à Capela de Ronchamp, construída por Le Corbusier na França, a qual provocou grande irritação no poeta por representar a negação dos ensinamentos difundidos pelo próprio arquiteto. Na tensão entre abertura e fechamento, critica-se uma mudança metodológica a partir do ofício do arquiteto: aquele que antes “[abria] para o homem” passa a aprisionar “até refechar o homem” em condição de feto, no conforto materno de uma “capela útero”. Assim, a lição de claridade, “luz razão certa”, é substituída pela de obscuridade, por “opacos de fechar”, como renúncia a “dar a viver no claro e aberto”, transformando a arquitetura em antiarquitetura.

Na opinião do poeta, Le Corbusier, um de seus mestres, “caprichou” no final da vida para contradizer arquitetonicamente o que havia pregado no começo da carreira. Depois de muitos anos de “estar em livro”,⁵⁹ João Cabral se queixava de um

⁵⁷ ATHAYDE, op. cit., p. 87.

⁵⁸ SECCHIN, Antonio Carlos. *Um original de João Cabral de Melo Neto*. In: In: COLÓQUIO LETRAS. Paisagem tipográfica – homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul-dez 2000, n. 157/158, p.159.

⁵⁹ MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 550.

esgotamento provocado pelo incessante trabalho intelectual, de elaboração plástica e matemática, que exigia dele vigor físico. Logo após a publicação de *A educação pela pedra*, relataria em entrevistas uma incapacidade de estruturar livros com o mesmo rigor construtivo de antes por uma falta de “força psicológica, e até da saúde física, para continuar exercendo esse esforço criador de parto, isto é, dor de luta”.⁶⁰ Então, diante desse cansaço, poderíamos afirmar que o poeta invalidaria seus próprios conceitos no volume posterior? Não, tendo em vista que o poeta, ao contrário do arquiteto, continuaria aplicando à sua obra os mesmos pressupostos estéticos e éticos. Mas, por outro lado, a marca usual da fábrica cabralina adquiriu um novo design em *Museu de tudo*, que apresenta, no entanto, aspectos anticabralinos.

3.2 A “LINHA AINDA FRESCA”

O trabalho criador de Joan Miró apresentava uma importante lição de invenção – e não de descoberta – para a poética cabralina. Criticamente analisada no ensaio em prosa *Joan Miró*,⁶¹ a obra do pintor catalão é descrita como a realização de uma luta contra o hábito e a habilidade, com a finalidade de “limpar seu olho do visto e sua mão do automático”.⁶² Dessa forma, o experimentalismo de Miró consiste em um esforço contínuo para vencer seus hábitos visuais – o que não significa anulá-los, mas renová-los a cada dia. Em “O sim contra o sim”, essa lição de inovação se apresenta como um *a priori*, uma espécie de desaprendizagem através da qual se torna possível um novo ensinamento. Ao sentir a mão direita demasiado sábia, tão hábil que já não inventava

⁶⁰ ATHAYDE, op. cit., p. 115.

⁶¹ MELO NETO, op. cit., p. 672-99.

⁶² MELO NETO, op. cit., p. 690.

mais nada, Miró passa a pintar com a esquerda para reaprender “a cada linha, / cada instante, a recomeçar-se”⁶³.

Tal atitude diante do ato criador é também adotada por João Cabral em sua obra. Nesse sentido, podemos afirmar que ele está sempre em busca de uma “linha fresca” que mantenha o saber na medida do aprender para evitar o automatismo poético. Esse incessante trabalho de invenção nos parece conceituado nos versos de “O postigo”:

O que acontece é que escrever
é ofício dos menos tranquilos:
se pode aprender a escrever,
mas não a escrever certo livro.

Escrever jamais é sabido
o que se escreve tem caminhos;
escrever é sempre estrear-se
e já não serve o antigo ancinho.⁶⁴

Nessas duas estrofes, o trabalho de escrita é visto como um ofício jamais “sabido”. Tal concepção foi posta em prática ao longo da obra, pois, conforme vimos, cada livro apresenta nova estrutura à medida que se substituem os planos estruturais. Para sempre “estrear-se”, essa poética renova também seus instrumentos. Assim, o “ancinho” manuseado em *A educação pela pedra* não será mais útil, deixando evidente que outra ferramenta será operada a partir de *Museu de tudo*. Porém, mais do que uma mudança instrumental, esse livro delineia um novo tipo de projeto, cujas características se apresentam em “O museu de tudo”, o poema de abertura:

⁶³ MELO NETO, op. cit., p. 274.

⁶⁴ MELO NETO, op. cit., p. 550.

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.⁶⁵

Numa leitura excessivamente literal desses versos, pode-se dar a entender que o projeto cabralino daqui para frente perderá seu rigor. Entretanto, é preciso não confundir o aparente descuido confessado pelo poeta com facilidade ou como uma hipotética ausência de trabalho. O poema apresenta uma severa autocrítica, elaborada por seu autor, que acusa o livro no qual se inclui de não alcançar uma estrutura “arquitetônica”. Assim, “não chega ao vertebrado / que deve entranhar qualquer livro”, tendo em vista que o “vertebrado” refere-se à existência de um planejamento rigoroso, de uma “civil geometria”, aos moldes de *A educação pela pedra*. Portanto, expõe-se uma nova atitude diante da elaboração do livro – o que não afeta a unidade dos poemas, nos quais ainda se reconhece o típico rigor cabralino.

Entendemos que a suposta ausência do “vertebrado” somente é validada se for comparada ao “fazer no extremo, onde o risco começa”,⁶⁶ que se traçava nos livros anteriores. Nesse sentido, a “planta” de *Museu de tudo* diferencia-se por ter sido delineada “sem risca ou risco”, transformando o espaço do livro em um “depósito do que aí está”. O que antes era um plano meticuloso, no qual cada etapa da realização poética era calculada para impedir ao máximo a interferência externa, aos moldes de uma planta baixa, tornar-se-á o desenho simplificado de um espaço. Ao nomear o

⁶⁵ MELO NETO, op. cit., 345.

⁶⁶ MELO NETO, op. cit., p. 318.

volume com o termo “museu”, o poeta reafirma uma obsessão arquitetônica: a construção de um edifício, no qual é possível, como um “arquivo”, salvar os poemas do “caixão de lixo” e preservá-los para a posterioridade.

João Cabral esclarece em entrevista que *Museu de tudo* é uma coleção: “Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior.”⁶⁷ Essa afirmação corrobora a ideia de “depósito” presente no poema título, mas também nos indica certa inconsistência teórica. A publicação de poemas “excluídos” de outros livros nos revela que a “arquitetura” de livro não ocorria como o poeta geralmente descrevia. Se primeiro se concebia uma estrutura prévia, a qual determinava a criação dos poemas, o controle compositivo não deixaria restos, ou seja, poemas fora do plano. Portanto, parece-nos que um dos procedimentos construtivos mais celebrados na poética cabralina não era a única e irrestrita forma de criação. Depois das experiências rigorosas e calculadas, presentes em *Quaderna*, *Dois parlamentos*, *Serial* e principalmente *A educação pela pedra*, o poeta comenta o seu novo projeto:

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. Foi uma experiência nova minha, eu queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, pois eu sou um antilríco, me considero mais crítico do que poeta. Então eu fiz uma quantidade muito grande de poemas sobre pintores e escritores – mas, como muito deles não eram conhecidos, os poemas não foram entendidos. 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 chegam a um determinado número, ele os publica em livro. Por que todo mundo tem o direito de fazer isso e eu não?⁶⁸

⁶⁷ ATHAYDE, op. cit., p.116

⁶⁸ Ibidem, p. 68.

Nesse depoimento, o poeta entende que a incompreensão em relação a seu *Museu* decorre da falta de familiaridade com pintores e escritores retratados nos poemas e da ausência de “plano” apontada pelos críticos. Sobre esse último aspecto, João Cabral voltaria a afirmar em outra entrevista: “Eu tenho a impressão que acostumei mal o leitor brasileiro. Todo mundo publica livros de poemas soltos e quando eu faço um, ninguém entende.”⁶⁹ A publicação de um livro sem plano, ou melhor, sem “arquitetura” aparente, não altera o rigor geométrico da “marca de fábrica” cabralina, pois o “vertebrado” e o “arquitetônico” continuam presentes em cada poema. Assim, acreditamos que a falta de entendimento de *Museu de tudo*, acusada por Cabral, não provém necessariamente da leitura e análise do livro, mas do discurso teórico propagado pelo poeta.

Defensor de uma poesia construída a partir de uma matemática plástica, com altos níveis de organização e controle, o poeta-engenheiro não poupou esforços para consolidar uma atitude estética que buscava desvelar as faces ocultas da criação artística. Se analisarmos os ensaios e as entrevistas de João Cabral, veremos que nesses espaços de expressão pessoal, um discurso racionalista é constantemente legitimado por suas declarações polêmicas sobre arte, poesia e sua própria obra. Um desses exemplos é a afirmativa: “Eu não concebo um livro como um depósito de poemas. Para mim, um livro deve ser tão estruturado quanto um poema, propriamente.”⁷⁰ Essa premissa, válida até a publicação de *A educação pela pedra*, sem dúvida se relativiza com a publicação de *Museu de tudo*.

Tendo em vista tais questões, parece-nos necessário demonstrar um exemplo da recepção crítica desse livro para compreender melhor determinado juízo crítico que é

⁶⁹ “Entrevista a Edla Van Steen. Jornal da Tarde, 13 dez. 1980”. In: MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 157.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 35.

constantemente aplicado à poética cabralina. Em resenha publicada no *Suplemento Literário Minas Gerais* a 24 de abril de 1976, Danilo Lôbo sinaliza a publicação de “um novo livro, mas não um livro novo”.⁷¹ Para o crítico, a falta de unidade formal e temática é reconhecida pelo próprio poeta em “O museu de tudo”, poema de abertura, no qual se reconhece o “não-princípio” que orientou a organização do volume. Essa suposta confissão de uma espécie de violação dos preceitos cabralinos – a ausência do “vertebrado”, da “risca” e do “risco” – comprova na análise crítica o argumento de que não há nenhuma novidade no livro, a não ser que se considere a liberdade estrutural como uma inovação cabralina. Ao final da resenha, conclui-se:

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. A obra, embora composta em sua grande parte de poemas inéditos, tem um sabor de antologia, de uma seleta de poemas *déjà vu*, representativos de períodos diversos da carreira do poeta. Para os que conhecem a obra de Cabral, deixa a impressão de ter sido feita com aparas dos livros anteriores.⁷²

Tal abordagem mostra a expectativa do crítico – ou da crítica – de encontrar no livro recém-lançado uma espécie de continuação de questões formais presentes em *A educação pela pedra*. Como não há uma “arquitetura” aos moldes do volume anterior, *Museu de tudo* é visto como um título menor por apresentar um poeta “multifacetado e um tanto difuso”. Mesmo admitindo que a obra seja composta em grande parte por composições inéditas, afirma-se a presença de uma “seleta de poemas *déjà vu*”. Essa caracterização demonstra uma perspectiva impressionista, pois o *déjà-vu* nada mais é do

⁷¹ LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro – o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981, pp. 154-7.

⁷² LOBO, op. cit., pp. 156-157.

que a reação psicológica que faz com que o indivíduo acredite já ter visto alguma coisa e, por extensão, vivido alguma situação que de fato é desconhecida ou nova. Lembremos que João Cabral é um poeta de ideias-fixas. Portanto, a reincidência de alguns temas e motivos é um aspecto desenvolvido amplamente na poética cabralina e não apenas uma especificidade desse livro. Tal tendência à reiteração parece-nos já anunciada em *O engenheiro*, nos versos de “A lição de poesia”:

E as vinte palavras recolhidas
as águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.⁷²

Peças da “máquina útil”, as “vinte palavras” atuam como metáfora de uma linguagem orientada pela redução, na qual a criação é fabricada a partir de um vocabulário restrito. Tendo em vista que a obsessão cabralina se fundamenta no nível metafórico, consideramos que a impressão de “já visto” poderia ser guiada pela repetição voluntária de certas das imagens em diversos poemas. Segundo João Cabral, a metáfora deriva da sua visualidade e do desejo de *dar a ver* – o que demonstra a relação íntima entre o ímpeto visual e o exercício poético. Portanto, executa-se o incansável trabalho de desdobramento imagético a partir do qual se empregam variações da mesma metáfora ou de seus símiles para chegar a uma espécie de “verdade” da representação.

⁷² LOBO, op. cit., pp. 156-7

Voltando à reflexão de Danilo Lôbo, observamos que outra característica identificada pelo crítico em sua resenha é o “sabor de antologia” de *Museu de tudo*. Este será reforçado alguns anos depois com a publicação de *Poesia crítica* (1982), organizado pelo próprio poeta. Na “Nota do autor”, explica-se o projeto do volume: “Este livro reúne os poemas em que o autor tomou como assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não”.⁷⁴ Conforme o tema, a antologia foi estruturada em duas partes: na primeira, intitulada “Linguagem”, João Cabral faz a crítica da própria atividade poética; na segunda, intitulada “Linguagens”, faz a crítica da obra ou da personalidade de outros criadores. Esses motivos são constantes da poética de João Cabral. Assim, os oitenta poemas que compõem o volume são extraídos de *Pedra do sono* (1942) até *A escola das facas* (1980), o último livro lançado até então.

Nesse percurso de quase quarenta anos, que compreende a publicação de quinze títulos, o que nos chama atenção é a notável presença de *Museu de tudo*. Desse modo, metade da antologia é composta por quarenta poemas publicados pelo poeta em seu museu: destes, os categorizados em “Linguagem” são poucos, cinco poemas,⁷⁵ ao passo que em “Linguagens” encontram-se 35 poemas.⁷⁶ Tal disparidade não significa que o diálogo com outras poéticas seja maior do que a reflexão sobre a própria criação. Como uma estratégia para evitar o discurso autocentrado, falar de outra obra ou da

⁷⁴ MELO NETO, João Cabral de. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. v.

⁷⁵ “O artista inconfessável”, “Catecismo de Berceo”, “Paráfrase de Reverdy”, “A lição de pintura”, “O autógrafo”.

⁷⁶ “A insônia de Monsieur Teste”, “Na morte de Marques Rebelo”, “Retrato de poeta”, “*El cante hondo*”, “A escultura de Mary Vieira”, “A luz em Joaquim Cardozo”, “Díptico”, “No centenário de Mondrian”, “As cartas de Dylan Thomas”, “W.H. Auden”, “Ademir da Guia”, “O pernambucano Manuel Bandeira”, “A Pereira da Costa”, “*Casa grande & senzala*, quarenta anos”, “Ainda *el cante flamenco*”, “Resposta a Vinicius de Moraes”, “A Ademir Meneses”, “Joaquim do Rego Monteiro, pintor”, “A Capela Dourada do Recife”, “A Quevedo”, “Rilke nos *Novos Poemas*”, “Anti-char”, “A Willy Lewin morto”, “Máquinas, de Vera Mindlin”, “À Brasília de Oscar Niemeyer”, “A Escola de Ulm”, “*O espelho partido*”, “Escultura Dogon”, “Exposição Franz Weissmann”, “Para Selden Rodman, antologista”, “O silêncio de Racine”, “Relendo *Marafa*”, “Fábula de Rafael Alberti”, “Proust e seu livro”, “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”.

personalidade de diferentes criadores é um meio de falar, avessamente, de si mesmo. Destaca-se na figura retratada uma afinidade artística, isto é, as características ou particularidades as quais se aproximam ou se distanciam do projeto cabralino.

Com semelhante apreensão conceitual, a afinidade entre *Museu de tudo* e *Poesia crítica* ocorre em razão de este último livro ser uma antologia, uma seleção de poemas, e o critério seletivo de um museu ser um método de antologizar certos testemunhos materiais ou imateriais. Retomando as palavras de João Cabral, a inédita experiência de empreendida em seu livro-museu foi uma maneira de “saber se era possível fazer uma poesia crítica”,⁷⁷ pois ele se considerava mais crítico do que poeta. Tal objetivo já estava presente em outros momentos da obra cabralina e, assim, com a reunião dos poemas que exibem esse olhar crítico, o volume *Poesia crítica* se apresenta ao leitor de forma mais clara e pedagógica do que *Museu de tudo*.

O termo “museu” nos leva, no entanto, a pensar na *práxis* de uma educação do olhar, na qual a percepção e a sensibilidade estão imbricadas na produção de um conhecimento poético. Os poemas que *dão a ver* as imagens capturadas pelo olhar de João Cabral transformam-se em objetos de museu, compondo uma exposição “de tudo”: poetas, pintores, paisagens, leituras, amizades, reflexões sobre o tempo. Assim, em *Museu de tudo* encontramos um espaço privilegiado em que o leitor é convidado a entrar para observar o universo cabralino.

⁷⁷ ATHAYDE, op. cit., p. 116.

4 MUSEU DE TUDO

Na poesia de João Cabral de Melo Neto, os títulos dos livros sintetizam de modo geral projetos específicos a partir de uma perspectiva conceitual ou de uma imagem símbolo. Mais do que simplesmente identificar, a expressão que nomeia cada obra constitui uma chave interpretativa dada ao leitor antes mesmo de se iniciar a leitura. Nesse sentido, o título *Museu de tudo* nos apresenta uma metáfora de grande relevância e que valida uma das intenções primordiais desta poética: *dar a ver*. Como instrumento de análise crítica, utilizaremos tal metáfora para pensar o livro em termos espaciais como um local de exposição de uma seleção de testemunhos materiais e imateriais captados pelo olhar cabralino.

Produto da imaginação criadora, a visualidade é uma das particularidades da metáfora. Esta é o principal instrumento gerador de imagens poéticas, as quais traduzem uma maneira fundamental de perceber, por intermédio da linguagem, a realidade. Segundo Aristóteles define em sua *Poética*: “a metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa [...] por analogia”.⁷⁸ Dentro dessa perspectiva, este é um processo mimético estritamente literário e poético que se contrapõe ao uso corrente da linguagem. Para o autor, a capacidade demonstrativa da metáfora é um artifício retórico através do qual se manifesta a propriedade de um enunciado saltar à vista, dispondo-o “diante dos olhos”.⁷⁹ Assim, a metáfora construída por um poeta materializa-se como um objeto a ser percebido pelo leitor, dando vitalidade e principalmente lastro visual a algo constituído pelo pensamento.

⁷⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, 1457b, p. 83.

⁷⁹ 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, p. 268.

Numa formulação que ultrapassa procedimentos retóricos e que vai de encontro às concepções clássicas, outra concepção entende a metáfora como elemento do sistema cognitivo – e não apenas como figura de linguagem. Essencial para a categorização do pensamento e, por extensão, do mundo, o sistema metafórico atua como mecanismo organizador de novos conceitos e experiências, através do qual os significados das palavras adquirem maneiras de expressar o pensamento abstrato em termos simbólicos.

A partir do mapeamento das metáforas construídas por um indivíduo, é possível estabelecer a conexão entre domínios semânticos distintos – o que indica possíveis caminhos para a compreensão desse sujeito. No nível conceitual e linguístico, essa idiosincrasia propõe modelos de pensamento não convencionais, os quais adquirem novas configurações por não poderem ser expressos por meio de formas padronizadas. Por ser um conceito estruturado a partir de outro, a metáfora é formada por um domínio de origem, de onde parte a produção de sentido, e um domínio alvo, o qual recorre ao significado anterior. A partir dessa perspectiva, compreende-se melhor como os domínios mentais se tornam conceituais.

Em busca da “carnadura concreta” da palavra, a metáfora conceitual criada pelo poeta é forjada por uma origem de natureza experiencial para traduzir um alvo mais abstrato. Partindo do pressuposto de que o livro é (como) um museu de tudo, essa coletânea constrói uma relação com um espaço físico para concretizar, quase que arquitetonicamente, a reunião de poemas esparsos. Por não respeitarem um plano pré-fabricado, não têm em sua gênese relação entre si – o que é uma novidade nesta poética, tendo em vista que o processo de composição cabralina trabalhava com um planejamento estrutural anterior à própria feitura dos poemas. Nesse sentido, o título resolve simbolicamente um “problema” – a falta de unidade –, pois, assim como a

lógica museológica, a concentração de um conjunto de produções díspares em um local específico lhes confere algum sentido. Assim, justifica-se o fato de se exibir nesse volume um grande espectro temático na medida em que compõe uma retrospectiva poética.

Ao estabelecer essa metáfora inicial, João Cabral se assume curador, responsável pela concepção, montagem e exposição desse museu. A curadoria posta em prática nessa série de poemas indica outra maneira de *dar a ver*, ou melhor, de “dar a ler” essa poética. Entendemos que a falta de estruturação ou “arquitetura” de *Museu de tudo*, observada tanto pela crítica quanto afirmada pelo poeta, só pode ser concebida em comparação às experiências anteriores, baseadas em projetos rigorosos. Como todo museu pressupõe uma metodologia, o próprio livro denuncia sua construção, o que instaura um novo desenho. Este certamente difere daquele posto em prática até então, mas permite uma experiência mais dinâmica, possibilitando que o leitor/visitante circule livremente pelos espaços poéticos/físicos, conforme veremos a seguir na visita ao *Museu de tudo*.

4.1 POEMAS-QUADROS

Em um livro-museu, a afinidade entre poema e quadro nos parece clara. Essa semelhança, contudo, é evidenciada por João Cabral de Melo Neto em 1980 ao falar sobre seu *Museu*:

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.⁸⁰

O poema como forma recortada revela a composição de um quadro que emoldura um espaço restrito para a construção poética. Tal enquadramento indica a presença de um arranjo estrutural, ou, para usar as palavras de João Cabral, de um “plano de disposição” desenvolvido para reconstruir e arrumar uma “coleção de coisas”. Na obra do autor, a visualização gráfica do poema nos permite identificar a delimitação de uma moldura clara e precisa. Essa moldura não se constitui apenas na relação entre a mancha gráfica do poema e as margens da página em branco, mas principalmente na divisão estrófica amplamente utilizada por sua poética: a quadra.

Para Haroldo de Campos, essa unidade compositiva não deve ser tomada como “forma fixa (ou fôrma)”, mas como um bloco de composição: “elemento geométrico pré-construído, definido e apto conseqüentemente para a armação do poema”.⁸¹ Essa “armação do poema”, segundo Eucanaã Ferraz, exposta na quadra cabralina, mais do que um critério poético, corresponde ao quadrado ou ao cubo da arquitetura de Le Corbusier:⁸²

Na estrofe mais frequente da poesia brasileira, o poeta parece ter encontrado a limpidez construtiva da geometria. As propriedades visuais da quadra se tornam mais evidentes, então, pelo uso de versos predominantemente

⁸⁰ ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.116.

⁸¹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.81.

⁸² Sobre as relações da poesia cabralina e a arquitetura corbusiana, ver: FERRAZ, Eucanaã. *Máquina de comover: A poesia de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2000.

isométricos, que mantêm o contorno configurador da superfície, definida pelos seus quatro lados, limitados no ângulo reto das margens.⁸³

Além da semelhança plástica com o quadrado, a quadra atua como módulo ordenador para a composição poética, produzindo uma norma que “tanto incorpora o limite quanto possibilita, exatamente pelo seu aspecto restritivo, explorar os recursos dos versos e da sintaxe sem perda do rigor construtivo”.⁸⁴ Além de um mecanismo formal, Benedito Nunes vê a medida que se torna paradigma em *Quaderna* como técnica de decomposição reflexiva e imagética:

É a *cuaderna via* como um módulo controlador da elaboração e do encadeamento das imagens. Instrumento metodológico de precisão analítica, a quadra, exercendo função cartesiana, permite dividir um objeto em tantas partes quantas sejam necessárias ao seu perfeito entendimento poético.⁸⁵

No *Museu*, a quadra está presente em quarenta poemas, os quais apresentam a organização estrófica tradicional de quatro versos. Os outros, que não exibem esse arranjo aos olhos do leitor, são estruturados internamente pela quadra, podendo então ser decompostos dessa forma. Além de uma base estrutural, essa armação construída a partir do “crystal do número quatro” adquire um sentido lógico racional, conceituado no poema “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

⁸³ FERRAZ, op. cit., pp. 245-6.

⁸⁴ FERRAZ, op. cit., p. 246

⁸⁵ NUNES, op. cit., p. 82.

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.⁸⁶

Composto por uma única estrofe de doze versos, o poema pode ser decomposto em três quadras, mas a estrutura monolítica de um bloco de quatro lados nos dá a ver “o número quatro feito coisa”, como um quadrado. Assim, a abstração numérica ganha dimensão espacial a partir da forma geométrica que a representa. A estabilidade vista no número quatro é expressão de racionalidade, desse modo, em suas diferentes realizações, “seja espaço, quadrúpede, mesa”, ele “está racional em suas patas”. Ao contrário do tempo, que, desgastando o quadrado, faz a roda, João Cabral empreende uma luta para “*cuadrar* o círculo”,⁸⁷ criando arestas e quinas em seus poemas.

4.2 A VISITA

Utilizando a metáfora do título como instrumento de análise crítica, concebemos *Museu de tudo* como um museu; portanto, um espaço de exposição dos poemas-quadros compostos pelo poeta. Ao pensar o livro como espaço físico, investigaremos o material poético exposto nessa série de quadros buscando compreender o sentido da expressão “de tudo”, que qualifica esse museu. Antes de adentrar propriamente esse livro-museu,

⁸⁶ MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 370.

⁸⁷ Expressão retirada da carta de João Cabral a Decio de Almeida Prado, de 7 de abril de 1957. ACERVO DECIO DE ALMEIDA PRADO / Instituto Moreira Salles.

notamos que sua arquitetura se destaca por exibir apenas a delimitação de uma área, ao contrário dos livros anteriores, que eram seccionados a partir de limites rigorosos. Como se desenhasse um quadrado – ou um retângulo –, João Cabral simplifica seu “desenho de arquiteto”, demarcando somente o espaço de uma estrutura aberta e dinâmica. Tal criação segue os preceitos de uma arquitetura, delineada na “Fábula de um arquiteto”, que visa “construir o aberto” por meio de “portas por-onde”, que “[abrem] para o homem”. Nesse sentido, percorreremos livremente como leitores e visitantes o espaço poético construído pelo autor.

Em “O museu de tudo”, poema de abertura, expõe-se a proposta desse livro-museu: 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”). Por estar exposto na “entrada” desse museu, podemos considerá-lo um texto curatorial, que anuncia ao leitor o que será visto na exposição: um “depósito do que aí está” que “se fez sem risca ou risco”. Embora tenhamos iniciado a visita ao *Museu de tudo* apresentando o primeiro poema do livro, não acompanharemos de forma linear a ordem de exposição dos poemas. Tendo em vista que a curadoria de João Cabral não aponta nenhum guia específico de leitura para seu livro-museu, a edificação desse espaço proporciona ao leitor uma liberdade interpretativa. Nesse sentido, optamos por “ver com olhos livres”⁸⁸ os poemas-quadros conforme a fruição de nossa análise, evidenciando as composições mais representativas desse acervo.

Iniciaremos, portanto, esta visita com o poema-quadro que presta uma bela homenagem a um dos pintores reverenciados pela poética cabralina: Piet Mondrian. “No

⁸⁸ ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis; Brasília: Vozes; INL, 1976.

centenário de Mondrian”⁸⁹ invoca o pintor holandês, a quem o sujeito poético se dirige na segunda pessoa, acentuando o tom de apelo pessoal. Essa invocação manifesta a necessidade de um modelo de construtivismo lúcido para diminuir o incômodo existencial provocado pela incessante luta empreendida na criação e, assim, revigorar a vontade construtiva. As duas partes do poema, rotuladas “1 ou 2” e “2 ou 1”, indicam o movimento dialético entre o esforço desalentador e a renovação do ânimo; assim, a numeração indefinível e reversível sugere que a preponderância de uma ou outra atitude é variável, demonstrando a ausência de uma perspectiva absoluta.

O segmento “1 ou 2” tematiza a luta corporal, “quando a alma já se dói / do muito corpo-a-corpo” com o “amorfo” que está em volta. Para se chegar ao pouco, atingir “à coisa coisa”, utiliza-se tanto o trabalho “do extremo polir” ou do “despolir”, através do qual se chega “ao perfil asséptico e preciso” ou “até o grão grosseiro da matéria de escolha”. Para vencer a resistência material, esse processo demanda uma violenta aplicação de força, resultando em uma agressão física ao corpo, organicamente materializado na alma. A “atenção carne viva” é provocada por uma “lucidez brasa” que acende e alimenta o sol dessa racionalidade, que, para ser mantida, provoca queimaduras “por sobre e sob a pele”. Numa luta obsessiva, “centrada na ideia fixa”, a pintura de Mondrian apresenta uma lição de rigor:

então só essa pintura
de que foste capaz
apaga as equimoses
que a carne da alma traz

e apaga na alma a luz
ácida, do sol de dentro

⁸⁹ O poema foi publicado anteriormente na *Revista Colóquio Letras*, n. 7, mai. 1972, Lisboa, pp. 54-6.

ao mostrar-lhe o impossível
que é atingir teu extremo.⁹⁰

O segmento “2 ou 1” expressa o movimento inverso ao anterior, “quando a alma se dispersa / em todas as mil coisas” no excesso prolixo “do mundo à sua volta”. Aqui, a “alma borracha” se dissolve “no invertebrado vago” da música e da água, sendo incapaz de realizar o trabalho claro e lúcido. Assim, os ensinamentos de uma pintura capaz de excluir “o nada, por demais” dizem respeito à composição de uma estrutura concisa e cortante, edificada pelo “léxico conciso” de perfis quadrados e pela agudeza de fios “bem cortados”. Além de um ensinamento pictórico, as “cores em linha reta” de Mondrian transmitem uma importante lição ética:

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro
feito a partir do não,

pintura em que ensinaste
a moral pela vista
(deixando o pulso manso
dar mais tensão à vida)⁹¹

Esses versos sintetizam uma educação do olhar proporcionada por uma pintura que ensina “a moral pela vista”, veiculando princípios éticos através da apreensão visual. No estilo de Mondrian, encontra-se um dos objetivos do pensamento cabralino: a criação de uma poesia “de clara construção” feita “a partir do não”. Se o pintor ensinou

⁹⁰ MELO NETO, op. cit., p. 352.

⁹¹ Ibidem, p. 353.

à poética cabralina a tensão, a concretude e a clareza, outro tipo de aprendizagem plástica se mostra em “A lição de pintura”:

Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, ao além de outro quadro

que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que leva a outra e a muitas outras.⁹²

Nesse poema, o ensinamento parte do imperativo apresentado no primeiro verso, resultado de uma lição dada por “certo pintor”. Em busca da origem de tal afirmação, encontramos em várias fontes a seguinte citação: “un cuadro no se acaba nunca, tampoco se empieza nunca, un cuadro es como el viento: algo que camina siempre, sin descanso”.⁹³ Todas atribuem essa frase a Miró, embora em nenhuma delas haja uma citação concreta a nenhum documento ou depoimento do autor. Acreditamos que a procedência dessa referência não é determinante para a interpretação, mas essa noção de instabilidade se associa nitidamente com a psicologia da composição de Miró descrita por João Cabral. Segundo ele, o pintor catalão “multiplica quadros dentro de um quadro e obriga o espectador a uma série de atos instantâneos, a uma contemplação descontínua”.⁹⁴

⁹² MELO NETO, op. cit., p. 375.

⁹³ ZULIETTI, Luís Fernando & NOGUEIRA, Silvia Helena. “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. 2013, pp. 67-77.

⁹⁴ MELO NETO, op. cit., p. 677.

Mais do que uma lição de pintura, apresenta-se, portanto, uma lição de grande valia em relação à criação artística. Se a elaboração de uma composição dinâmica desintegra a unidade estática do quadro, podemos dizer que o mesmo vale para o poema, considerando a relação analógica entre o sistema pictórico e o poético delineada nesse livro-museu. Assim, cada poema-quadro nos revela uma porta oculta, que nos leva a um corredor de portas infinitas, onde observamos os outros poemas expostos. Nesse movimento espiralado, sem roteiro específico, seguiremos com esta visita, contemplando as próximas composições.

A relação entre a poética cabralina e as artes visuais não se resume apenas a uma influência estética, plástica ou conceitual. Além de poemas dedicados à compreensão pictórica de diversos artistas, João Cabral exerceu seu olhar crítico escrevendo textos para exposições e catálogos. Nesse acervo, reúnem-se três poemas compostos especialmente para acompanhar outras poéticas: “A escultura de Mary Vieira”, produzido para a exposição realizada em 1967; “Exposição Weissmann”, texto que apresenta a exposição realizada em 1962; e “Máquinas, de Vera Mindlin”, poema-prefácio do álbum de gravuras *Dez água-tintas*, publicado em 1969.

No poema dedicado à obra de Mary Vieira, apenas o título se refere à escultora. Portanto, se não houvesse essa explicitação, seria possível concebê-lo como súplica do projeto cabralino. Mesmo assim, o fato de tal composição ter sido feita para uma artista específica na ocasião de uma exposição não anula a leitura metalinguística:

dar a qualquer matéria
a aritmética do metal
dar lâmina ao metal
e à lâmina alumínio

dar ao número ímpar
o acabamento do par
então ao número par
o assentamento do quatro

dar a qualquer linha
projeto a pino de reta
dar ao círculo sua reta
sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo
de uma máquina de arte
por sua vez capaz da arte
de dar-se um espaço explícito⁹⁵

Estruturalmente, valoriza-se no poema uma forma poética limpa e clara; assim, os versos são organizados em quadras, não apresentando nenhuma pontuação. Mesmo com a ausência desses sinais gráficos, a carga semântica se exhibe com clareza e concretude, veiculando valores inerentes à escultura de Mary Vieira e à poesia de João Cabral. Os pressupostos estéticos que aproximam tais expressões artísticas são manifestados por meio de quatro imperativos revelados a partir de uma perspectiva material e conceitual. Neles se encontram duas grandes técnicas cabralinas: o “acabamento do par” e o “projeto a pino de reta”. Em busca de uma estabilidade numérica e linear racional, elege-se o número quatro e o quadrado como formas privilegiadas para dar a essa poesia “o limpo de uma máquina de arte”.

Além do elogio à assepsia da “máquina de arte”, nesse acervo encontramos também a valorização do grosseiro e do sujo em “Máquinas, de Vera Mindlin”.⁹⁶ Diferentemente do poema anterior, no qual apenas o título reverencia a homenageada, o

⁹⁵ MELO NETO, op. cit., p. 349.

⁹⁶ MELO NETO, op. cit., pp. 372-3.

texto absorve os traços da artista que “dá a ver neste livro aqui / todo um catálogo de máquinas”. Assim como João Cabral dá a ver em seus poemas, Vera Mindlin *dá a ver* a “coisa máquina” por meio de sua intimidade de “artista e operária”. A convivência com a “aparência grosseira” e “compacta” das máquinas a faz perceber “o basto e o peso do metal” que se torna mais pesado “quando máquina”. De “mãos, carne, alma sujas de graxa”, as máquinas pintadas por Vera Mindlin são densas: “todas são mais pesadas que o ar, / nem levitam como outras máquinas.” O peso material desses maquinismos é tanto que “chega que até cansa pensar na força / que exige trabalhar tais máquinas”.

Encontramos em *Museu de tudo* a investigação de tipos diversos e contraditórios de criação artística, que recapitulam conflitos encenados na poética cabralina por meio do elogio a dois tipos de composição: de um lado, o “construir claro” atingido pelo trabalho extremo do polir; e, de outro lado, o “grão grosseiro” conquistado com o despolir. Essas técnicas depurativas descritas em “No centenário de Mondrian” são encenadas também a partir das artistas Mary Vieira e Vera Mindlin, revelando a incessante luta contra a matéria empreendida entre a mão criadora e o objeto a ser criado. O embate entre o acabamento conciso e a aparência grosseira ocorre em “Exposição de Weissmann”, poema que apresenta uma estrutura que destoa formalmente de todos os poemas do *Museu*.

À primeira vista, o texto parece compor uma forma híbrida entre a poesia e a prosa. Contudo, a leitura do poema esclarece que, na verdade, trata-se de um poema interrompido na metade por um bloco escrito em prosa. Tal atitude revela as duas faces do escultor Franz Weissmann:

apresentar esta exposição weissmann
não é apresentar a escultura weissmann

o escultor weissmann
as esculturas desta exposição
são uma explosão no edifício de uma escultura cuja função
fora sempre fazer da pedra cristal
no método de um escultor cujo gosto foi
sempre o perfil claro e solar⁹⁷

A partir do oitavo verso, inicia-se o texto em prosa, que descreve poeticamente a trajetória da obra de Weissmann a partir de duas experiências geográficas. A primeira é a visita do escultor às cidades de “claro urbanismo” da Europa, influenciadas pela Escola de Ulm;⁹⁸ e a segunda, a passagem pela Índia e “por trópicos mais estentóricos do que os de seu planalto brasileiro”. Estes últimos representam lugares onde “as coisas se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam por excessos repetidos de si mesmas”, trazendo ao artista um novo questionamento:

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 organização⁹⁹

João Cabral levanta a hipótese de que Weissmann, durante sua pesquisa estética, tenha chegado à pergunta: a realidade pode verdadeiramente ser domada? Para o poeta, foi a viagem aos “trópicos estentóricos” que transformou a visão do artista, pois, em vez de impor à realidade uma organização, ele irá “aprofundar a desorganização nativa dela”. Assim, o escultor, trabalhando com o gesso e a estopa, “destrabalha” esses

⁹⁷ MELO NETO, op. cit., p. 378.

⁹⁸ 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”. MELO NETO, op. cit., p. 376.

⁹⁹ Ibidem, p. 378.

materiais “para devolvê-los ao estado de fibra desgrenhada e de calcário bruto que tiveram em seu dia original”. O processo de metamorfose artística em que a construção se transforma em destruição é descrito no trecho:

e 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

No “centro da explosão weissmann”, dentro da sala da exposição, o poeta se vê cercado “por todos os lados pelos destroços que ela lançou com tanta violência hoje contra estas paredes espanholas”. No texto, a explosão do escultor convertida em prosa termina e, assim, continua-se o poema:

quem sabe de weissmann
quem sabe que trabalhar ou destrabalhar
é para weissmann chegar ao fim do carretel
e quem sabe
que foi desenrolando um fio de trabalho paciente
que ele chegara ao diamante weissmann de antes
mais
quem sabe
e por isso antecipa
que antes mesmo de que pouse de todo
o pó desta explosão
estará weissmann
com toda essa caliça e essa sucata
de volta às construções de razão como as antes
das que irradiam em torno
o espaço de um mundo de luz limpa e sadia
portanto
justo¹⁰¹

¹⁰⁰ Ibidem, p. 379.

¹⁰¹ MELO NETO, op. cit., p. 379.

Com o retorno ao construtivismo de Weissmann, deseja-se que, antes de pousar “o pó desta explosão”, ele volte “às construções de razão”. Portanto, o processo de “despolir” do escultor, na visão de João Cabral, chegaria novamente ao seu avesso, ao “perfil claro e solar” do “diamante weissmann de antes”, para que assim se irradie novamente a justeza e a justiça do “espaço de um mundo de luz limpa e sadia”. Numa leitura metalinguística, podemos entender que tanto a construção quanto a destruição são operadas pelo poeta em seu *Museu*, de uma forma menos explosiva do que a de Franz Weissmann. Aqui nesse acervo, constrói-se um espaço de reavaliação crítica de pressupostos fundamentais para a poética cabralina a fim de relativizá-los a partir de novos elementos que surgem ao longo do desenvolvimento da obra e que demonstram os limites de uma abordagem absolutamente racional do fazer poético.

Em *Museu de tudo*, não há o abandono dos métodos racionalistas, mas a desconstrução de alguns valores a partir de poemas que funcionam como “uma explosão no edifício” de uma poesia “cuja função fora sempre fazer da pedra cristal”. Assim como Weissmann, João Cabral “trabalha ou destrabalha” as mesmas ideias fixas a partir de outro material, que, segundo o método cabralino, não teria sido utilizado anteriormente: poemas escritos que sobraram da “arquitetura” de outros livros. Essa desestabilização de um ponto de vista absoluto ocorre na medida em que esse acervo incorpora lições positivas e negativas para essa poética. Destacamos a presença de duas anti-homenagens em “Retrato de poeta” e “Anti-Char”, as quais citam o romancista inglês Anthony Burgess e o poeta francês René Char.

No primeiro poema, a intertextualidade se dá nos primeiros versos: “O poeta de que contou Burgess, / que só escrevia na latrina”. Trata-se do romance *Inside Mr Enderby* (1963), o qual relata o mundo peculiar do personagem Francis Xavier Enderby,

um poeta de meia idade que, devido a problemas gastrointestinais passava o dia em casa escrevendo seus poemas no banheiro. Essa referência serve de ponto de partida para renunciar a um tipo de poesia de pretensão pseudofilosófica:

mas que sem a coragem e o rigor
de ser uma ou outra, joga e hesita,
ou não hesita e apenas joga
com o fácil, como vigarista.¹⁰²

Assim, “sem a coragem e o rigor”, tal manifestação artística só pode ser escrita, como faz o personagem de Burgess, “a partir de latrinas / e diarreias propícias”. A recusa a esse tipo de expressão pouco rigorosa exhibe-se mais uma vez em “Anti-Char”, compondo uma lição negativa extraída de outra poética. Entendemos que, portanto, João Cabral é o oposto de René Char, poeta que representa o hermetismo de uma lírica obscura ligada à estética surrealista – concepção que se desvela nos primeiros versos do poema:

Poesia intransitiva,
sem mira e pontaria:
sua luta com a língua acaba
dizendo que a língua diz nada.¹⁰³

Cabral, em busca de alvo certo, recusa a intransitividade de uma poesia “sem mira e pontaria” que se fabrica em “luta fantasma”. Não tendo um objetivo preciso e rigoroso, essa expressão não diz nem “a coisa” nem “coisas”, resultando no “vazio” de uma linguagem de pronúncia hesitante, como um “balbucio”. Essas duas anti-homenagens são construídas com a incorporação de traços de outras poéticas a fim de

¹⁰² MELO NETO, op. cit., p. 348.

¹⁰³ Ibidem, p. 371.

negá-las, o que demonstra que a abrangência do olhar crítico de João Cabral não está somente à procura de simetrias estéticas. Assim, ele não só trabalha com os criadores afins, como também “destrabalha” o material fornecido por poéticas assimétricas, as quais lhe dão um exemplo negativo.

Sob o crivo do olhar cabralino, está também uma grande lição racionalista, extraída de um importante mestre: Paul Valéry. O poeta e crítico francês está representado nesse acervo através do livro *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896), no qual desenvolve ficcionalmente seu pensamento intelectual, brevemente sintetizado em “A insônia de Monsieur Teste”:

Uma lucidez que tudo via,
como se à luz ou se de dia;
e que, quando de noite, acende
detrás das pálpebras o dente
de uma luz ardida, sem pele,
extrema, e que de nada serve:
porém luz de uma tal lucidez
que mente que tudo podeis.¹⁰⁴

Como valor plástico e moral, a lucidez representa ao mesmo tempo a claridade física e a intelectual, sendo sinônimo tanto de luminosidade quanto de razão. Essas qualidades tão caras à poética cabralina se exibem no poema com dubiedade, pois a violência de uma luz que pode tudo ver, revelar as coisas com mais nitidez, manifesta-se também como insônia. Esse efeito colateral se caracteriza como “o dente de uma luz ardida” que se acende de noite por “detrás das pálpebras” e que “de nada serve”. Assim, essa “luz de uma tal lucidez” causa a percepção ilusória de um argumento falacioso: “que mente que tudo podeis”. Esse engano megalomaníaco decorre de uma espécie de

¹⁰⁴ MELO NETO, op. cit., pp. 345-6.

fé racionalista, de uma crença irrestrita nos preceitos intelectuais como único método válido para a criação artística.

A alusão ao modelo de pensamento valéryano encarnado no racionalismo hiperbólico de Monsieur Teste parece-nos contestado, o que demonstra certa dúvida em relação à validade dessa lucidez extrema. A esta é atribuída uma conotação tanto positiva quanto negativa, pois, ao mesmo tempo em que a clareza de ideias e de percepções permite o despertar da consciência, assume-se sua simulação de base racional. Na poética cabralina, a lucidez tem uma qualidade insone, manifesta no desejo de manter o leitor sempre acordado. Essa vontade se manifesta em “Paráfrase de Reverdy” a partir da epígrafe utilizada no poema: “Le poète écrit avec des pierres; Le prosateur coule le ciment dans les formes”. A interpretação que o poema dá à frase de Pierre Reverdy aparece nos primeiros versos:

O prosador tenta evitar
a quem o percorre esses trancos
da dicção da frase de pedras:
escreve-as em trilhos, alisando-a,¹⁰⁵

Assim, o prosador ambiciona uma linearidade sem “trancos”, um discurso liso como chão de asfalto, no qual é possível viajar sem “a lucidez dos sobressaltos”. Enquanto o poeta, aquele que escreve com pedras, constrói uma dicção que faz com que o leitor percorra a frase com cuidado para não tropeçar, acordando a cada momento. A fim de evitar o “quase-sono” de uma sensibilidade automatizada, busca-se uma expressão retesada e “carne viva” em “Ainda *el cante flamenco*”:

¹⁰⁵ MELO NETO, op. cit., p. 372.

É a música desejada
como o que não adormece:
o mais contrário do embalo
e do canto emoliente.
Na Andaluzia esse canto
insonífero se atende:
a contrapelo, esfolado,
arrepinando a alma e o dente.¹⁰⁶

Esse poema dedicado ao *cante flamenco* demonstra a similaridade da música originária da Andaluzia com a dicção cabralina. Assim como esta poesia, o canto deseja o “contrário do embalo” e do “canto emoliente”, isto é, procura não fazer o ouvinte ou o leitor adormecer. Trata-se, portanto, de um canto “insonífero” que mantém acordado o interior (“a alma”) e o exterior (“o dente”) de quem entra em contato com ele. Além da expressão musical andaluza, encontramos nesse acervo a literatura espanhola a partir da homenagem aos escritores Gonzalo de Berceo e Francisco de Quevedo.

Em “Catecismo de Berceo”, a referência ao poeta e monge espanhol, nascido no século XII, evidencia a que tipo de “família espiritual” João Cabral se filiou. O título aponta para uma dupla acepção da palavra “catecismo”: por um lado, a doutrina que Berceo como monge beneditino propunha aos fiéis através de seus versos; por outro, o catecismo como lição poética, que Cabral encontra nos elementos formais utilizados pelo poeta espanhol. A relação métrica do poema cabralino com a *cuaderna vía*, evidente desde *Quaderna*, apresenta-se formalmente por meio da quadra. Desse modo, os ensinamentos de Berceo e, por extensão, cabralinos são didaticamente dispostos:

¹⁰⁶ Ibidem, p. 362.

1. Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga,
para o que isolá-la de entre
o folhudo em que se perdia.

2. Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa, espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua.

3. Não deixar que saliente fale:
sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a fala anônima,
comum a todas de uma linha.

4. Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latente.¹⁰⁷

Em 1 e 2, apresentam-se os preceitos dessa doutrina poética através da repetição no primeiro verso de cada estrofe da mesma construção imperativa: “fazer com que a palavra”. Enquanto, na primeira quadra, a palavra é qualificada como “leve”, na segunda, ela é “frouxa” – características que devem ser abolidas a fim de torná-la pesada e sólida, respectivamente. Depois das ordens dadas nas estrofes anteriores, as quadras 3 e 4 mostram o que não é permitido: “não deixar que saliente fale” e “nem deixar que a palavra flua”. Para evitar tais comportamentos, a palavra é submetida à disciplina “de proferir a fala anônima”, tornando-se comum a todas as palavras “de uma linha”; e à forma de “outras paralelas” com o objetivo de “canalizar a água sem fim” do poema.

¹⁰⁷ MELO NETO, op. cit., p. 359.

Se Berceo demonstra disciplina por meio da *cuaderna vía*, estrutura estrófica que utilizava em sua obra, João Cabral incorpora tal lição com rigor e obediência na quadra. Tal organização formal será também incorporada na homenagem a Francisco de Quevedo, poeta do século de ouro espanhol. Em “A Quevedo”, a dedicatória se fundamenta no elogio ao engenho da “máquina de arte” e, assim, contra uma tendência poética pouco rigorosa, reafirma-se uma lição técnica como estratégia para abolir o lance de dados mallarmaico:

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.¹⁰⁸

Em outra dedicatória, observamos a presença do poeta, intelectual e crítico Willy Lewin. Ele foi uma figura importante para os artistas de Recife nos anos 1940, referência para o grupo de jovens – poetas, artistas plásticos, escritores – frequentadores do café Lafayette. O local era ponto de encontro da intelectualidade recifense, da qual participavam João Cabral, Lêdo Ivo e Vicente do Rego Monteiro, entre outros. Na obra de Cabral, Lewin aparece na dedicatória de *Pedra do sono*, e sua influência surrealista também se manifesta na epígrafe¹⁰⁹ de *Considerações sobre o poeta dormindo* (1941), demarcando proximidades entre os homens e as ideias. Nesse acervo, o poema “A Willy Lewin morto”, mais do que uma homenagem póstuma, revela as engrenagens da máquina cabralina:

¹⁰⁸ MELO NETO, op. cit., p. 368.

¹⁰⁹ “O sono, um mar de onde nasce / Um mundo informe e absurdo, / Vem molhar a minha face: / Caio num ponto morto e surdo. Willy Lewin”.

Se escrevemos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado, imaginamos,

e é o primeiro que assiste
ao enredado e incerto,
que é como no papel
se vai nascendo o verso,

e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,

foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.¹¹⁰

Na primeira quadra do poema, apresenta-se uma hipótese: enquanto escreve, o poeta pensa que há alguém observando e julgando o que está sendo feito. Para João Cabral, esta pessoa é Willy Lewin, o primeiro espectador do que está sendo criado, que assiste como vai nascendo um verso no papel, observando a postura do poeta diante da criação. Essa presença de Lewin nos revela o método de composição cabralina, desnudado na segunda e na terceira quadras do poema, nas quais se mostram as duas faces do mesmo exercício poético: o nascimento do verso e o trabalho do poeta, respectivamente. No papel, o verso não nasce de forma ordenada e estável, mas eclode com um aspecto “enredado” e “incerto”. Assim, controla-se a origem descontrolada do verso à medida que o poeta pratica um exercício de força, no qual está mais tenso do que o arco “do arqueiro quando atira”. Então, Lewin, que fora mentor intelectual de

¹¹⁰ MELO NETO, op. cit., p. 371.

João Cabral, na morte continua sendo aquele que lê antes os poemas como uma espécie de fantasma a que o poeta visa, ao mesmo tempo, agradar e desagradar.

Em “Resposta a Vinicius de Moraes”, há também a fronteira indistinta entre as poéticas alheias e a cabralina. Nesse caso, particularmente, como é apresentado no título, trata-se de uma resposta ao poema “Retrato, à sua maneira”, no qual Vinicius de Moraes define João Cabral como “camarada diamante”. Utilizando esse epíteto, o poeta pernambucano questiona a validade da qualificação:

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz de vago
quer de toda forma evitá-lo,
senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.¹¹¹

Ao recusar a nobreza do “cristal raro”, contesta-se qualquer semelhança com a exuberância e o adorno da pedra preciosa. O poeta somente aceita a imagem do diamante se esta indicar as propriedades que procura em seu ofício: a dureza e o corte. Assim, João Cabral se intitula “diamante industrial”, que por ser ordinário lhe oferece o “impacto”, a “pedra”, a “aresta”, o “aço” como instrumento de trabalho. Para evitar o vago, reafirma-se a postura incisiva de uma poética que reconhece no cristal do diamante o seu valor “de cacto”. Isto demonstra que a reverência prestada por Vinicius na tentativa de retratar o estilo *a palo seco* de João Cabral é invertida por este na medida

¹¹¹ MELO NETO, op. cit., p. 364.

em que o poema-resposta não elabora um retrato do amigo, mas uma autoexplicação ética e estética.

Seguindo a visita, destacamos a presença de amigos de João Cabral nos poemas-quadros dedicados a Joaquim Cardozo e Manuel Bandeira. O poeta e engenheiro civil Joaquim Cardozo talvez seja um dos amigos mais referenciados na obra. Ele aparece no poema “A Joaquim Cardozo”, de *O engenheiro*, na dedicatória de *O cão sem plumas* e é citado em *Quaderna* nos versos de “Poema(s) da cabra”: “Se adivinha o núcleo de cabra / no jeito de existir, Cardozo, / que reponta sob seu gesto / como esqueleto sob o corpo”.¹¹² E ainda nos poemas “Na morte de Joaquim Cardozo” e “Joaquim Cardozo na Europa”, de *A escola das facas*, e em “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, de *Crime na Calle Relator*.

No acervo de *Museu de tudo*, ele está presente em dois retratos: “Pergunta a Joaquim Cardozo” e “A luz em Joaquim Cardozo”. Nos primeiros versos deste último, lê-se: “Escrever de Joaquim Cardozo / só pode quem conhece / aquela luz Velásquez / de onde nasceu e de que escreve”.¹¹³ Se a luminosidade de Pernambuco evidencia os traços da escrita de Cardozo, a dicção pernambucana é retratada em “O pernambucano Manuel Bandeira”:

Recifense criado no Rio,
não pôde lavar-se um resíduo:
não o do sotaque, pois falava
num carioca federativo.
Mas certo sotaque do ser,
acre mas não espinhadiço,
que não pôde desaprender
nem com sulistas nem no exílio.¹¹⁴

¹¹² MELO NETO, op. cit., p. 235.

¹¹³ MELO NETO, op. cit., p. 349.

¹¹⁴ Ibidem, p. 358.

No poema, afirma-se que Manuel Bandeira apagou em sua voz a prosódia pernambucana, pois pronunciava um “carioca federativo”. Mas, se o acento rítmico típico da terra natal foi perdido, ele não pôde desaprender “certo sotaque do ser”, que descreve seu perfil “acre”. Na poética cabralina, Bandeira aparece na dedicatória de *A educação pela pedra* e, antes disso, é referido nos versos de *O rio*: “viu o mesmo boi morto / que Manuel viu numa cheia, / viu ilhas navegando, / arrancadas das ribanceiras”.¹¹⁵ O termo “boi morto” se refere ao poema homônimo de Bandeira, publicado em *Opus 10* (1952). Também deste livro, a expressão “a Indesejada das gentes” aparece na obra de João Cabral: em *Agrestes* (1985), nomeia a seção que retrata a temática da morte.

Foi Cabral que imprimiu com sua prensa manual a edição de *Mafuá do malungo* (1948) de Bandeira, dando origem à oficina “O livro inconsútil”. Esse livro é a principal referência brasileira de poesia de circunstância, gênero utilizado por poetas para celebrar festas e enviar presentes – ou, nas palavras de Bandeira, demonstrando “a dupla delicadeza do seu afeto e da sua arte”.¹¹⁶ Essas cordiais expressões de admiração ou amizade eram formalizadas com jogos de palavras, formas lúdicas e semânticas que envolvem muitas vezes o nome do homenageado. Na poética cabralina, não se encontram os jogos onomásticos à maneira banderiana, mas, nos poemas dedicados a compreender poeticamente amigos, acreditamos haver um rastro desse estilo.

As dedicatórias cabralinas em *Museu de tudo* incorporam muitas vezes a poética do homenageado, seja por procedimentos estéticos, seja na referência explícita a obras. Então, o que poderíamos chamar de versos de circunstância são os poemas-quadros dedicados aos retratos pessoais, que apresentam um gesto afetivo, e outros que

¹¹⁵ Ibidem, p. 113.

¹¹⁶ apud MORAES, Marco Antonio de. “Artes de querer bem”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Versos de circunstância*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011, p. 17.

transparecem explicitamente situações que dizem respeito aos dados biográficos do homenageado. Este último caso está presente no poema “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”, no qual o título já apresenta ao leitor uma circunstância vivida por João Cabral. O poeta foi responsável por ciceronear Max Bense durante sua estadia em Brasília, como quem conduz um visitante num museu, mostrando-lhe a capital recém-inaugurada:

Enquanto com Max Bense eu ia
como que sua filosofia
mineral, toda esquadrias
do metal-luz dos meios-dias,
arquitetura se fazia:
mas um edifício sem entropia,
literalmente, se construía,
um edifício filosofia.

À medida que João Cabral passeava por Brasília, o pensamento de Bense se materializava como a construção de um “edifício filosofia” que, no poema, existe de duas formas: o edifício em que “se habita” e o que “nos habita”. Os anos de 1960 estão evidenciados no acervo de *Museu de tudo* em outro rastro circunstancial, exibido nos primeiros versos de “Lendo provas de um poema”:¹¹⁷ “Com Rubem Braga, certa vez, / lia em provas *Dois parlamentos*”. No poema, reconstrói-se a situação em que João Cabral e Rubem Braga “na manhã Ipanema e verão” liam o livro publicado em 1961. Enquanto avançam na leitura, sem explicação, “todo um elenco / de urubus se pôs a rodar / a cobertura, em vãos pensos” como “se farejassem a morte / no texto”. Sem

¹¹⁷ MELO NETO, op. cit., pp. 371-2.

carniça por perto, os urubus identificavam a “inodora morte escrita”, o lamento fúnebre existente em *Dois parlamentos*.

Além da referência explícita a outros momentos da obra de João Cabral, encontramos nesse acervo indicativos como, por exemplo, as marcas de data. O poema “*El toro de Lidia*”, datado de 1962, assemelha-se às composições de *A educação pela pedra*, elaborado no período de 1962 a 1965. Além de simetrias estruturais, a organização em duas estrofes compostas por doze versos e separadas pelo algarismo 2, o poema também explora dois ângulos de visão sobre o tema representado.

A expressão espanhola que se refere ao tipo de touro usado nas touradas, também conhecido como *toro bravo*, é ponto de partida para a construção metafórica da primeira parte do poema: “Um *toro de lidia* é como um rio / na cheia”. Comparam-se, portanto, a forças dessa água à atitude explosiva do touro, de estourar como onda cheia. Na segunda parte, reitera-se a imagem anteriormente apresentada: “Um *toro de lidia* é ainda um rio / na cheia”. Mas o que se modifica é que tal descontrole, assim como o touro, pode ser domado pelo toureiro, que pode “navegá-lo como água”:

Tem então o touro os mesmos redemoinhos
da cheia; mas neles é possível embarcar,
até mesmo fazer com que ele embarque:
que é o que se diz do touro que o toureiro
leva e traz, faz ir e vir, como puxado.¹¹⁸

Em “As águas do Recife”,¹¹⁹ para representar a animalidade e a força das águas, utiliza-se novamente a metáfora do touro: “O mar e os rios do Recife / são touros de índole distinta”. Enquanto o “touro mar” é mais violento e “estoura no arrecife”, o rio é

¹¹⁸ MELO NETO, op. cit., p. 370.

¹¹⁹ MELO NETO, op. cit., pp. 360-1.

“um touro que rumina” com tranquilidade, ou, para usar a expressão do poema, “remansamente”. Se distintos na ação, tanto o mar quanto o rio têm o mesmo propósito de continuar a ser água “de aquém do arrecife, antemar”. Por isso, dentro do Recife “as duas águas vivem lutando, / jogando de queda-de-braço / entre os muros dos cais urbanos.” Aqui, um dos símbolos da Espanha – o touro – é utilizado como imagem para qualificar o temperamento das águas do Recife. Tal semelhança entre os elementos naturais e/ou culturais das paisagens espanholas e pernambucanas é uma tônica da poética cabralina desde *Paisagens com figuras*.

Ainda dentro dessa analogia, 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, apresentando “reações próprias como bicho”. O futebol, ainda no acervo de *Museu de tudo* aparece em: “Torcedor do América F.C”, “Ademir da Guia” e “A Ademir Meneses”. Estes últimos falam da habilidade técnica e da capacidade de variação rítmica que esses jogadores-artistas demonstravam ao espectador. A cadência de Ademir da Guia é marcada por um “ritmo do chumbo” enquanto a de Ademir Menezes alterna entre o ritmo lento do mangue e o disparado do frevo – tal dualidade própria do recifense.

Além de composições dedicadas a escritores, pintores e jogadores de futebol, encontramos homenagens a figuras históricas nos poemas: “Túmulo de Jaime II”, “A Pereira da Costa” e “Frei Caneca no Rio de Janeiro”. Enquanto o primeiro poema compõe um retrato do túmulo do rei de Aragão, os outros dois poemas retratam personagens pernambucanos importantes para a poética cabralina. Francisco Augusto Pereira da Costa foi historiador, folclorista e escritor, autor de *Folk-lore pernambucano*

(1909), que João Cabral utilizou em sua pesquisa para compor *Morte e vida severina*¹²⁰ Em “A Pereira da Costa”,¹²¹ o poeta reverencia o historiador que, com “sua aplicação, / não de artista mas de operário, / foi reunindo tudo, salvando / tanto o perdido quando o achado”. Já o religioso e político pernambucano Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo, popularmente conhecido como Frei Caneca, é apresentado nos primeiros versos de “Frei Caneca no Rio de Janeiro”:

Ele jamais fez por onde,
sequer desejou ser mártir.
Assim, morto, e aqui esquecido,
não é coisa que o agrave.¹²²

Mas, se Frei Caneca “salvou-se” de ser mártir, apesar disso, não se esquivou da “honra de ter / nome na rua de um cárcere”. Esses versos se referem à rua localizada no Rio de Janeiro que ganhou seu nome e, ironicamente, denominava o complexo penitenciário mais antigo do país, que foi implodido em 2010. A figura histórica de Frei Caneca reaparece na obra de João Cabral como tema em *Auto do frade* (1984). Nesse livro de estrutura dramática, narra-se o dia da morte do rebelde Frei Caneca, que foi condenado em 1985 por estar envolvido na Confederação do Equador. Os ideais de Caneca se assemelham aos preceitos éticos e estéticos da poética cabralina, podendo ser observados nas seguintes falas do personagem: “o sol me deu a idéia / de um mundo claro algum dia”,¹²³ “que não faz diferença / entre a justeza e a justiça”¹²⁴, “quem sabe um dia virá / uma civil geometria?”¹²⁵

¹²⁰ Em entrevista, João Cabral esclarece: “Esse texto não podia ser mais denso. Era obra para teatro, encomendada por Maria Clara Machado. [...] Pesquisei num livro sobre folclore pernambucano, publicado no início do século, de autoria de Pereira da Costa.” In: ATHAYDE, op. cit., p. 110.

¹²¹ MELO NETO, op. cit., p. 361.

¹²² MELO NETO, op. cit., p. 385.

¹²³ Ibidem, p. 449.

Além de escritores, pintores, jogadores de futebol ou personalidades históricas, notamos no acervo de *Museu de tudo* também a presença de figuras anônimas. É o caso dos poemas “Retrato de andaluza”¹²⁶ e “Outro retrato de andaluza”,¹²⁷ que constroem por meio de seus títulos um diálogo representativo da mesma figura feminina. No primeiro, a “estatura pequena e nítida” se apresenta como resultado da justeza dos locais em que nasceu – Cádiz –, e onde vivia – Sevilha –, cidades “que dão certo estar-se dentro, / àquele que as habita ou versa, / a entrega inteira, feminina, / e sensual ou sexual, de sesta.” No segundo, destaca-se a clareza dessa mulher que não tem a transparência de um copo d’água, mas é “interna, carnal, espessa”. Não sendo uma clareza visual, esta se revela aos sentidos acendendo o “ar *tanguillo* das saias dela”. É a partir do aspecto “*tanguillo*” da roupa dessa andaluza que podemos confirmar que os dois retratos compõe a imagem de uma única mulher. Tal expressão se refere ao tipo de cante e, conseqüentemente, ao baile flamenco próprio de Cádiz. Essa cidade aparece, no primeiro poema, indicando a origem dessa mulher: “é de Cádiz, onde nascera”. Já no segundo, a caracterização das saias dessa mulher se refere à expressão musical originária dessa região. Mais uma vez, a expressividade feminina e a música flamenca são entrelaçadas na poética cabralina.

Encontramos também o cenário espanhol no poema “Num bar da *Calle Sierpes*, Sevilha”. Nele, a ambientação em uma das principais ruas do centro de Sevilha é ponto de partida para uma reflexão de teor existencial. Ao observar de um bar o movimento da rua, assiste-se a tudo passar menos ao tempo, pois sua matéria é inapreensível: “Seja o que for, o tempo / aqui não é sentido: / nem há como captá-lo, / múltiplo que é e tão

¹²⁴ Ibidem, p. 450.

¹²⁵ Ibidem, p. 460.

¹²⁶ Ibidem, pp. 358-9.

¹²⁷ Ibidem, pp. 379-80.

rico”.¹²⁸ Assunto constante na poética cabralina, o tempo está presente no poema mais antigo deste acervo, datado de 1946. Esse período compreende a elaboração de *Psicologia da composição*; portanto, “O autógrafo” mantém o tom de manifesto em forma de poesia:

Calma ao copiar estes versos
antigos: a mão já não treme
nem se inquieta; não é mais a asa
no vôo interrogante do poema.
A mão já não devora
tanto papel; nem se refreia
na letra miúda e desenhada
com que canaliza sua explosão.
O tempo do poema não há mais;
há seu espaço, esta pedra
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio.¹²⁹

Apesar de retratar uma voz poética anônima, podemos identificar indiretamente a persona poética de João Cabral, pois as reflexões contidas no poema revelam a imagem de seu autor, já indiciada pelo título. Assim, a composição da assinatura do poeta é composta em diferentes níveis temporais: o da escrita dos versos, o de sua transcrição e o da emancipação da mão criadora. No sentido de que se torna autônomo do tempo do sujeito, não há mais o “tempo do poema”; o que existe ainda é o seu espaço: “esta pedra indestrutível, imóvel, mesma”. Sem a inquietude e a ebulição típica dos momentos de tensão presentes na criação poética, resta apenas o espaço do poema “ao alcance da memória / até o desespero, o tédio.”

¹²⁸ MELO NETO, op. cit., p. 347.

¹²⁹ MELO NETO, op. cit., p. 383.

O esforço contínuo para estudar o tempo está presente em “Duplicidade do tempo”.¹³⁰ No poema, mostram-se como os “assépticos elementos” – o níquel, o alumínio, o estanho – e os “vivos dejetos” são corrompidos pelo teor corrosivo do tempo. Enquanto os primeiros ao fim se corrompem, pois “o tempo / injeta em cada um seu veneno”, os últimos não se corrompem mais à medida que “o tempo / seca-os ao fim, com mil cautérios”. Ainda dentro desse quadro temático, o tempo é concebido como um dos instrumentos que intervêm na paisagem descrita em “Viagem ao Sahel”.¹³¹ O primeiro elemento é o sol, que, sem “lâminas” ou “luz matemática”, não “corta com bisturi limpo”, mas opera a paisagem a machadadas “com algum machado cego, / rombudo, de pedra lascada.” O segundo elemento é a água. Como nessa região seca e árida sua presença é rara, ela agride o solo quando aparece, deixando “por onde opera e passa” “uma terra estripada”. O terceiro elemento é o vento, que, escavando a chã, esvazia essa paisagem “com suas ferramentas vazias”. Por fim, o último elemento é o tempo, que trabalha com “suas verrumas” e é o único que “não agride a paisagem”, pois “é de dentro que atua”.

Das muitas paisagens já vistas pelo olhar cabralino, algumas são indiciadas pela vivência diplomática de João Cabral. Durante o período que compreende a composição de *Museu de tudo*, o poeta ocupou postos diplomáticos em outros países: foi cônsul na Inglaterra (1950), Marselha (1958), Berna (1964) e Senegal (1972). As paisagens de Marselha e Berna aparecem nos poemas “Habitar uma língua”¹³² e “Saudades de Berna”.¹³³

¹³⁰ Ibidem, p. 374.

¹³¹ MELO NETO, op. cit., p. 363.

¹³² Ibidem, p. 364.

¹³³ Ibidem, p. 378.

Contudo, neste acervo se destaca a incorporação de outro espaço geográfico: a África, verificada em alguns poemas que *dão a ver* cenários africanos, como o poema-quadro “Em Marraquech”. Encerraremos nossa visita com essa composição, que, além de apresentar mais uma paisagem africana, revela-nos uma possível indicação sobre a origem da metáfora presente no título do livro:

A *Jemaa-el-Fna* de Marraquech
é mais do que um museu de tudo:
é um circo-feira, é um teatro,
onde o tudo está vivo e em uso.

No raso descampado urbano
(no Nordeste, pátio de feira)
cada um se exhibe no que sabe
(no Hyde Park, no que pensa),

sem pensar se aquilo que exhibe
pode ou não achar o seu público:
dos dois marroquinos de saia
lutando seu boxe anacrônico,

até os *camelots*, os poetas,
os mil circos do circo, o padre
cada um em seu círculo próprio
no circo amplo e comum da tarde.¹³⁴

João Cabral afirmou que neste livro-museu está reunida uma série de composições que não se encaixavam “na arquitetura de nenhum livro anterior”. Segundo essa afirmativa, os poemas já existiam antes da idealização do volume. Assim, a metáfora do museu de tudo teria sido retirada do poema citado acima. Mas, não sendo possível precisar se a declaração do poeta é confiável ou não, levantamos também a

¹³⁴ MELO NETO, op. cit., pp. 353-4.

hipótese de que esse poema possa ter sido feito depois da criação do livro, para compô-lo. Seja anterior ou posterior à composição do volume, tal mudança de ponto de vista não sugere nenhuma importante alteração interpretativa.

No poema, a referência à célebre Praça Jemaa el-Fna, localizada na cidade de Marraquech, no Marrocos, decorre da intensa variedade encontrada nesse ambiente. Património Cultural Imaterial da Humanidade, nela se reúnem artistas de rua, músicos, acrobatas, contadores de histórias, curandeiros, entre outros. Inicialmente, a metáfora “museu de tudo” já se mostra insuficiente, pois a praça é “mais do que um museu de tudo”. Com a necessidade de *dar a ver* melhor o espaço caótico, no qual se encontra literalmente de tudo, são incorporadas ao poema as imagens de “um circo-feira” e “um teatro”, locais que convocam a energia dinâmica “onde o tudo está vivo e em uso”.

5 MUSEU SEM FIM

Após a visita ao *Museu de tudo*, observamos a presença de uma estrutura que se diferencia nitidamente dos planos estruturais aplicados aos livros anteriores. Consideramos que João Cabral nesse volume não abandona sua “civil geometria”, mas delinea uma “linha fresca” para evitar o automatismo poético de sua própria “marca de fábrica”. Demarcando somente o espaço minimalista composto essencialmente por quatro paredes, uma entrada e uma saída, o poeta edifica uma estrutura aberta e dinâmica que concede ao leitor a possibilidade de transitar livremente. Pensando em termos arquitetônicos, tais características estruturais podem ser consideradas utópicas ou até mesmo irrealizáveis. Esse raciocínio, aliado à leitura demasiadamente restrita do poema “O museu de tudo” e às declarações sobre o processo de composição do livro, reforçaram a ideia de que nele não há nenhum planejamento e/ou princípio estruturador.

No entanto, acreditamos que tal ideia não se sustenta na medida em que o próprio título *Museu de tudo* evidencia sua organização. João Cabral, conscientemente ou não, ao nomear esta coletânea com o termo “museu”, indica indiretamente a existência de um critério ordenador. Como curador, o poeta concebeu sem dúvida algum tipo de método seletivo para a escolha do conjunto específico reunido em seu museu. Isto pode ser sugerido pela quantidade de poemas do livro – oitenta –, que demonstra um dos preceitos cabralinos: o “acabamento do [número] par”, exposto no poema “A escultura de Mary Vieira”.¹³⁵ Com a demarcação dessa obsessão, supomos que poemas

¹³⁵ MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 349.

possam não ter sido incluídos no livro para que se evitasse a instabilidade do número ímpar.¹³⁶

Demonstramos, portanto, que João Cabral não abandonou seus princípios construtivos, pois seu *Museu de tudo* exhibe tanto um critério seletivo quanto um arranjo estrutural proveniente da lógica museológica. Levando em conta as exigências do programa do museu, podemos indicar um projeto arquitetônico coerente com as características específicas desse espaço. Conceitualmente, a ideia de uma estrutura expositiva aberta e dinâmica se assemelha ao desenho do *Musée à Croissance Illimitée*, elaborado por Le Corbusier em 1939.

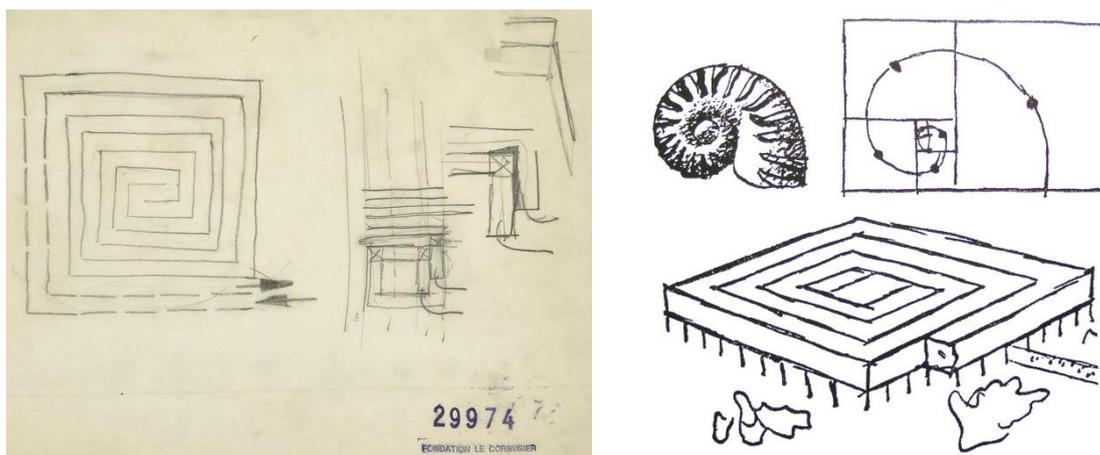


Figura 1: Esquemas conceituais do *Musée à Croissance Illimitée*.¹³⁷

O *Museu sem fim* ou *Museu do Crescimento Ilimitado* foi delineado a partir da proporção áurea, que dava aos traços reguladores de Le Corbusier uma justa medida. A

¹³⁶ Observando a seção de “Dispersos” reunida na edição *Poesia e prosa completa*, destacamos os poemas “Ao Lêdo Ivo”, “Para Ana Cecília” e “Sobre O sangue na veia”, compostos em 1945, 1968 e 1967, respectivamente. Tais poemas poderiam compor *Museu de tudo* devido ao recorte temporal e, principalmente, à similaridade estrutural e temática com as composições do acervo desse museu.

¹³⁷ FONDATION Le Corbusier. *Musée à croissance illimitée*. Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6064&sysLanguage=en-en&itemPos=128&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65>. Acesso em: 15 jan. 2016. NAUZE, Nicolas. *L’architecture des musées au XX^e siècle*. 2008. Disponível em: <http://artsplastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm>. Acesso em 14 jan. 2016.

concepção dessa planta torna a estrutura do museu flexível, visto que em torno de um espaço central gerador da composição se desenvolve uma galeria com paredes móveis. Assim, essa mobilidade altera as relações tradicionais entre espectador e objeto de arte, propondo uma nova dinâmica entre o espaço arquitetônico e os agentes nele inseridos. A espiral quadrada permite uma espécie de enquadramento vivo, pois, conforme a necessidade expositiva, o museu poderia crescer de forma ilimitada. Tal resposta inovadora solucionaria os problemas de flexibilidade e de expansão física desse tipo de edificação.

Em “Outros ícones: os museus”, publicado em 1925, Le Corbusier critica a concepção de museu estabelecida no século XIX e sugere uma reformulação desse conceito a fim de reparar sua dissimulação. Ao imaginar um bom museu, afirma:

O verdadeiro museu é o que contém de tudo, o que poderá informar sobre tudo, quando os séculos tiverem passado. Este é que seria o museu leal e honesto; seria bom, pois permitiria escolher, aprovar ou negar; permitiria apreender a razão das coisas e incentivaria o aperfeiçoamento. Tal museu ainda não existe.¹³⁸

Quando expôs tal argumento, esse museu “que contém de tudo” não existia, sendo resultado de certa utopia do arquiteto. Mas, anos depois, o próprio Le Corbusier demonstra que essa visão aparentemente inconcebível seria possível com o projeto do *Museu sem fim*. Nesse sentido, se a arquitetura do museu permitisse um crescimento ilimitado, ela proporcionaria a capacidade espacial de se conservar tudo, constituindo assim um acervo sem fim. Além de apresentar a mesma expressão usada para idealizar o “verdadeiro museu”, o perfil de *Museu de tudo* está em consonância com a formulação teórica de Le Corbusier. Partindo do pressuposto de que esse livro-museu tem “de

¹³⁸ LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. v-vi.

tudo”, aquilo que é caro à poética de João Cabral, consideramos que o universo cabralino é amplamente *dado a ver* por meio da exposição dos poemas-quadros existentes em seu acervo.

Dessa maneira, o projeto que nunca foi realizado por Le Corbusier poderia servir de arquitetura para *Museu de tudo*, reafirmando a obsessão arquitetônica de João Cabral. Tal “desenho de arquiteto” integra todo o mecanismo do museu cabralino na medida em que não se configura apenas como fachada para a construção, mas também como estrutura e forma.

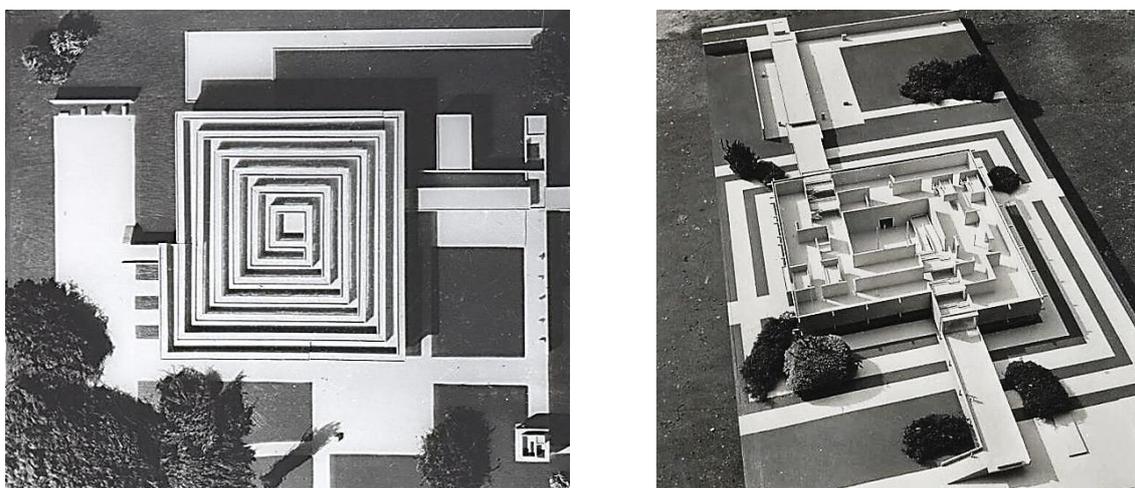


Figura 2: Modelo tridimensional de *Musée à Croissance Illimitée*.¹³⁹

Ao visualizar o modelo tridimensional do projeto de Le Corbusier, vemos que a flexibilidade proposta por esse espaço dinâmico é viabilizada por uma mobilidade estrutural interna e externa. Essa concepção de museu “vivo” favorece o diálogo do público com a exposição, permitindo que cada visitante crie o seu próprio roteiro. Seguindo também essa lógica, verificamos na visita ao *Museu de tudo* que, ao construir

¹³⁹ FONDATION, op. cit.

um espaço “onde o tudo está vivo e em uso”, João Cabral como arquiteto e curador de seu livro-museu concede autonomia ao seu leitor.

5.1 A ESCRITA CURATORIAL

Construindo com liberdade uma abordagem de fundo museológico, essa leitura entende *Museu de tudo* como um espaço físico no qual se dispõem os poemas-quadros. Para tal, utilizaremos na escrita desta curadoria um pensamento crítico-teórico baseado nas contribuições de Theodor Adorno, André Malraux e Henri-Pierre Jeudy sobre questões de museologia. Mais do que um local onde se guardam e exibem coleções de objetos de interesse artístico, cultural, científico e histórico, o museu também pode ser compreendido como alegoria ou metáfora para a criação, exposição e manutenção de outras dimensões de conhecimento. Desse modo, ampliaremos a teia de significados existente na curadoria praticada por João Cabral em seu livro-museu.

No ensaio “Museu Valéry Proust”, Theodor Adorno esclarece que a expressão “museal” designa “objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente”.¹⁴⁰ Como mausoléus, os museus se constituem como “sepulcros de obras de arte”, testemunhando a neutralização da cultura. Essa perspectiva é elaborada pelo autor a partir de posições diametralmente opostas, representadas por dois nomes da literatura francesa: Paul Valéry e Marcel Proust.

¹⁴⁰ ADORNO, Theodor W. “Museu Valéry Proust”. In: *Primas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 173.

Os argumentos de Paul Valéry foram extraídos do artigo “O problema dos museus”, no qual se apresenta o museu como uma “casa da incoerência”, reduto de “visões mortas”. Nesse sentido, a excessiva acumulação de obras neste espaço provoca uma “estranha desordem organizada”, impedindo que o espectador seja capaz de lidar com tamanha disparidade de informação. Assim como as reflexões de Valéry, as de Marcel Proust também se referem à “mortalidade dos artefatos”. Porém, o pensamento de Proust sobre o museu, que está engenhosamente inserido no contexto de *Em busca do tempo perdido*, admite a morte das obras de arte, que no entanto acaba despertando-as para a vida.

Tais posicionamentos não se resumem apenas às concepções museológicas, pois manifestam conceitos artísticos bem distintos. À luz da racionalidade, o pensamento de Valéry materializa o ideal de uma poesia pura, definida através da realização de uma linguagem em estado puramente poético, isto é, isenta de interferências externas ao poema. Por outro lado, centros da existência humana, as obras de arte para Proust, segundo Adorno, “são, desde o início, além de algo especificamente estético, algo diferente, um pedaço da vida daquele que as observa e um elemento de sua própria consciência.”¹⁴¹ Portanto, Proust pensa o museu “a partir do homem, e não a partir da coisa”,¹⁴² e por isto concebe esse espaço como local de encantamento e salvação, onde a partir da memória se pode reconstruir algo que já foi perdido.

Ao final do ensaio, Adorno relaciona a disputa intelectual de Valéry e Proust com base em duas visões opostas: uma privilegia a morte enquanto a outra enaltece a vida. Problematizando o efeito reducionista de cada perspectiva, evidencia-se uma terceira instância sugerida pela síntese dessa inevitável dialética e, assim, para autor, o

¹⁴¹ ADORNO, op. cit., p. 180.

¹⁴² Ibidem, p.182.

que prevalece não é a morte e tampouco a vida, mas a presença crítica de um sujeito. Para operar essa crítica, colocam-se em contraposição não apenas vida e morte, mas também artista e observador. Essa última antinomia está presente no pensamento de Valéry e Proust na medida em que representam as exigências do artista e as do observador, respectivamente.

Assim, ao equilibrar as duas exigências, expande-se a reflexão sobre a experiência da arte, pois as obras “não são nem reflexos da alma nem incorporações das ideias platônicas ou do puro ser, mas ‘campos de forças’ entre sujeito e objeto”.¹⁴³ A ampliação conceitual possibilitada pelo raciocínio de Theodor Adorno nos revela um aspecto extraído da relação travada entre o espectador e a obra dentro do museu. Para ele, o combate aos museus conserva algo de quixotesco, uma vez que o espaço não provoca a “morte” das obras de arte, mas o que consome a “vida” delas é sua própria existência. Nesse sentido, o museu reivindica essencialmente o que é exigido por cada obra de arte: um esforço perceptivo do espectador.

Em *O museu imaginário*, de André Malraux, tal experiência crítica no interior do museu se amplia, pois o espaço de convivência intelectual com a arte permite a “discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne”.¹⁴⁴ Tendo em vista a reunião e a ausência de tantas obras de arte nos museus, André Malraux cria um novo conceito de museu, que convoca “em imaginação *todas* as obras-primas”.¹⁴⁵ Inicialmente, tal formulação traduz a ideia de um museu de imagens, o que mais tarde passou a significar, sobretudo, um museu do imaginário.

¹⁴³ ADORNO, op. cit., p. 184.

¹⁴⁴ MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2014, p. 11.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 11, grifo do autor.

O museu imaginário significa a priori o conjunto de obras que é possível conhecer mesmo sem a visita ao museu, ou seja, aquilo que pode ser conhecido através de reproduções ou bibliotecas. Nesse sentido, a incompletude dos museus reais seria suprimida em consequência do trabalho da memória e dos meios de reprodução da arte. Baseado nas reflexões de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte, Malraux vê na arte fotográfica e nas técnicas de impressão a possibilidade de transcender os limites da representação, seja como registro ou publicação. Assim, a fotografia se torna o instrumento organizador dessa concepção de museu e, por isso, os precursores dessa transformação conceitual são os livros de arte, que formalizam em primeira instância o que poderia ser o museu de imagens.

No entanto, além de uma mera acumulação de reproduções, o museu sem paredes é um espaço concebido mentalmente: “O museu imaginário é necessariamente um lugar mental. Não o habitamos, ele nos habita”,¹⁴⁶ diz Malraux. Os limites tradicionais são rompidos em favor de um museu sem fronteiras espaciotemporais, que deixa de ser um espaço físico formado seja por obras de arte, seja por reproduções, e passa a significar um “lugar mental”. Desse modo, o museu imaginário se transforma em museu do imaginário, instância criada com base na faculdade imaginativa. Num exercício de recordação e reconstituição, a integração de imagens mentais tece uma rede de linguagens, evidenciando as potencialidades das obras.

O conceito desenvolvido por Malraux não pretende ser uma substituição do museu tradicional, mas uma expansão desse espaço ao conhecimento, à percepção e à imaginação artística. Afinal, para ele, o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada ideia do homem. Pensando a preservação da vida social e afetiva, Henri-

¹⁴⁶ Apud SILVA, E. R. da. “O museu imaginário e a difusão da cultura”. In: *Semear*, Rio de Janeiro, v. 6, 2002, pp. 187-96.

Pierre Jeudy propõe a ampliação do papel político-cultural e da função do museu em *Memórias do social*. Com base no movimento “ecomuseal”, que se desenvolveu na França nos anos 1970 e entende o museu como espaço a se habitar, elabora-se uma nova forma de conservação patrimonial. Assim, a partir da patrimonialização das vivências, compõe-se uma “estética da existência”, incorporando a noção de patrimônio imaterial.

Diante disso, os modos de vida e as práticas de trocas simbólicas podem ser dados a ler e a compreender como numa exposição, pois “tudo o que constitui a vida social cotidiana pode oscilar dentro da ordem do objeto e da representação”.¹⁴⁷ A transformação da memória coletiva em objeto de museu garante a transmissão de valores imateriais; assim, os objetos museológicos se tornam signos culturais, portadores de uma dimensão simbólica que funciona como um traço mnésico. Nesse processo, “os traços mnésicos são indefinidamente remanejados, transformados em função de experiências novas e atuais”.¹⁴⁸ Assim, essas experiências podem também adquirir um sentido novo, instaurando possibilidades de reorganização e interpretação.

Como estratégia contra o esquecimento, esse trabalho da memória está sempre atrelado à construção de “lugares de memória”, nos quais a lógica da conservação patrimonial constrói um “dever de memória” que acaba suprimindo do homem o fator acidental, aleatório e emocional da memória involuntária. Em *Espelho das cidades*, Henri-Pierre Jeudy defende que a resistência contra o esquecimento é estimulada por uma exigência ética e moral de rememoração: “Não temos mais a liberdade de esquecer, pois isto seria crime. ‘Esquecer é ocultar’, tal seria a nova regra de uma boa gestão de

¹⁴⁷ JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, pp. 3-4.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 141.

memórias.”¹⁴⁹ Essa objetivação racional da memória individual e coletiva torna-se puramente maquinal, dando-lhe um valor simbólico enunciável e reproduzível.

Tal mecanização do processo de preservação de memórias constitui o que o autor chama de “maquinaria patrimonial”: a elaboração da engrenagem através da qual os gestos precisos e repetidos são “tornados visíveis para um público suscetível de se emocionar e se admirar”,¹⁵⁰ constituindo a herança cultural de uma sociedade. Nessa máquina, as estratégias de conservação se caracterizam por um processo de reflexividade:

A significação contemporânea do conceito de patrimônio cultural vem de uma reduplicação museográfica do mundo. Para que exista patrimônio reconhecível, é preciso que ele possa ser gerado, que uma sociedade se veja o espelho de si mesma, que considere seus locais, seus objetos, seus monumentos reflexos inteligíveis de sua história de sua cultura. É preciso que uma sociedade opere uma reduplicação espetacular que lhe permita fazer de seus objetos e de seus territórios um meio permanente de especulação sobre o futuro.¹⁵¹

Tendo isso em vista, podemos considerar que em *Museu de tudo* se opera uma “reduplicação museográfica” do universo poético de João Cabral, colocando-o frente ao espelho. Se nesse espaço os objetos podem ser apreendidos como reflexos, o conceito de um museu de imagens ou do imaginário de Malraux nos parece valioso para compreender o livro. Considerando que os poemas expostos nesse museu constituem seu acervo, ao visitá-lo verificamos a presença de certas imagens que convocam outras que estão ausentes, mas que também habitam o imaginário do poeta. Na ambivalência

¹⁴⁹ Ibidem, p. 15.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 17.

¹⁵¹ JEUDY, op. cit., p. 19.

entre real e virtual, constitui-se um espaço do imaginário cabralino como depósito de temas e de recursos compositivos.

A presença de perspectivas aparentemente contraditórias – vida e morte, sujeito e objeto, artista e observador – encontra nesse *Museu* uma conciliação dialética como propõe Adorno, ampliando assim a experiência vivida dentro desse espaço. Durante a visita, notamos a exposição de vários poemas-quadros que preservam os gestos, sejam artísticos ou afetivos. Essa cristalização de vínculos simbólicos nos revela dados do sujeito que os quer preservar. Tal atitude novamente convoca o processo de reflexividade desenvolvido por Jeudy; assim, “o objeto absorve todas as posições do sujeito, para devolvê-las como espelho de suas intenções. E, para nos resguardar dos eventuais sortilégios do objeto, nós o botamos no museu.”¹⁵²

As perspectivas de Adorno, Malraux e Jeudy contribuem, portanto, para esta leitura à medida que problematizam a experiência crítica, o confinamento espacial e a patrimonialização imaterial dos museus. Assim, as múltiplas dimensões desses locais são expandidas em favor da diluição de dicotomias, tornando-os espaços dialéticos onde são requisitados imaginação, percepção e julgamento. O museu, com a ampliação conceitual recebe a energia dinâmica de uma espécie de arqueologia ainda viva e deixa de ser apenas um depósito de memórias mortas. Reunindo sinteticamente alguns pensamentos referenciais sobre questões inerentes aos museus, podemos sob outra perspectiva *dar a ver Museu de tudo*.

¹⁵² JEUDY, op. cit., p. 47.

5.2 PLANO EXPOSITIVO

Após apresentarmos os princípios crítico-teóricos de base museológica que contribuem para a leitura de *Museu de tudo*, podemos propor um projeto expográfico para esse livro-museu. Se a curadoria de João Cabral não impõe ao leitor nenhum roteiro de leitura, estimulados por tal liberdade, em um novo gesto curatorial iremos compreender o material que é *dado a ver* pelo olhar cabralino. Nesse acervo, identificamos a exposição de novas variáveis das mesmas obsessões do poeta: “as mesmas coisas e loisas / que me fazem escrever / tanto e de tão poucas coisas”.¹⁵³ Desse modo, partindo de certa mirada interpretativa, (re)visitaremos importantes sítios temáticos recorrentes nessa poética desde *Pedra do Sono*, que são expostos no *Museu* e ainda se encontram em livros posteriores.

Ao entendermos a atividade curatorial também como laboratório de pesquisa, verificamos que o livro-museu é composto por quatro linhas temáticas que ditam tanto os eixos de nossa análise quanto a oficina poética de João Cabral de Melo Neto. São eles: **Poéticas, Retratos, Paisagens e Máquinas do tempo**. Estas foram pensadas a partir das ideias fixas e das obsessões do poeta, mas utilizamos o gesto interpretativo como critério seletivo e arbitrário para determinar a predominância de temática em cada poema do livro. No entanto, dentro de um espaço aberto e dinâmico, os poemas-quadros não são vistos isoladamente e, de tal modo, as linhas temáticas seguem essa disposição. Exibem-se, portanto, em fluxo contínuo, proporcionando um olhar simultâneo de tudo que está sendo exposto.¹⁵⁴

¹⁵³ MELO NETO, op. cit., p. 486.

¹⁵⁴ Sobre a sensação de simultaneidade, ver o método expositivo do Museu de Arte de São Paulo e os “cavaletes de cristal” elaborados por Lina Bo Bardi.

Em **Poéticas**, reúnem-se os poemas que apresentam a criação tanto pessoal quanto alheia como ponto de partida para a construção da dicção cabralina. Ao entrar nesse espaço, poderíamos ver como texto de apresentação o poema “Para Selden Rodman, antologista”:

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 sósia, essa luva única
que o calça só, melhor que os outros).¹⁵⁵

Se “há um contar de si no escolher”, podemos observar aqui como o trabalho e o processo de outros artistas influenciam a escrita de João Cabral. Nesse sentido, o permanente diálogo com diferentes poéticas, criadores e seus respectivos fazeres expressa algum traço de simetria ou assimetria com a poética do autor. Como uma estratégia para evitar a confissão direta, ele procura “a luva sósia” que lhe servirá melhor para representar enviesadamente sua mão oculta. Num jogo de espelhos, “entre o que outros disseram”, encontra-se o que “o diz mais que todos”; assim, o olhar antologista do poeta seleciona e incorpora lições retiradas de expressões artísticas como a literatura, a pintura, a escultura e a música.

As lições positivas e negativas extraídas de outras poéticas aparecem por meio dos criadores: Piet Mondrian, Joan Miró, Mary Vieira, Franz Weissmann, Anthony Burgess, René Char, Paul Valéry, Pierre Reverdy, Gonzalo de Berceo, Francisco de Quevedo, Willy Lewin, Vinicius de Moraes e outros. Falando deles, João Cabral

¹⁵⁵ MELO NETO, op. cit., p. 380.

examina a si mesmo, demonstrando que há um caráter sutilmente confessional em sua poesia. Nesse sentido, a proclamada objetividade cabralina deve ser relativizada, pois o poeta, ao fabricar uma espécie de “autobiografia em terceira pessoa”,¹⁵⁶ acaba escrevendo sua própria biografia poética.

Em **Retratos**, podemos agrupar os poemas em que a representação de figuras humanas – reais ou imaginárias – se torna uma forma de preservar vivências sociais ou afetivas. Por isso, nesse espaço poderíamos exibir como texto de apresentação o poema-quadro “Máscara mortuária viva (*Ulysses Pernambucano*)”:

O rosto do único defunto
que eu ousei escutar na vida:
não só vivia mas guardava
a lucidez que me atraíra.
Na morte estava até mais vivo
o fio sorriso que dizia:
da sala da vida à da morte
é ir entre salas sem saída.¹⁵⁷

Nesses versos em homenagem ao tio Ulysses Pernambucano de Melo, o poeta nos revela mais do que o simples retrato do parente, mas uma forma de conservar os gestos desse homem. Assim, a lucidez que atraíra João Cabral continua presente depois da vida, pois na morte o semblante do tio lhe mostrou que a passagem da “sala da vida à da morte” é sem saída. Tal tendência ao retrato na poética cabralina demonstra-se como intenção de representar o outro, evitando assim uma atitude autocentrada. Isto é também observado nos poemas-quadros em que se retratam em grande parte figuras pernambucanas como os jogadores de futebol Ademir da Guia e Ademir Menezes, o

¹⁵⁶ SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 402.

¹⁵⁷ MELO NETO, op. cit., p. 359.

historiador Pereira da Costa, o personagem histórico Frei Caneca e os poetas Joaquim Cardozo e Manuel Bandeira.

Em **Paisagens**, agrupam-se os poemas-quadros que retratam tanto a paisagem natural quanto a cultural. Estas foram amplamente captadas e reconstruídas pelo olhar cabralino, porém neste acervo há como grande novidade a incorporação dos cenários africanos. Por esse motivo, poderíamos ver ao entrar nessa sala, como texto de apresentação, o poema-quadro “O sol no Senegal”:

Para quem no Recife
se fez à beira-mar,
o mar é aquilo de onde
se vê o sol saltar.
Daqui, se vê o sol
não nascer, se enterrar:
sem molas, alegria,
quase murcho, lunar;
um sol nonagenário
no fim da circular,
abúlico, incapaz
de um limpo suicidar.
Aqui, deixa-se manso
corroer, naufragar;
não salta como nasce:
se desmancha no mar.¹⁵⁸

Diferentemente do ponto de vista do Recife, donde se vê o sol saltar do mar, no Senegal um “sol nonagenário” se desmancha no mar, “quase murcho, lunar”. Além da assimetria solar observada nas duas paisagens, esse entrelaçamento dos cenários pernambucano e africano decorre de dados biográficos de João Cabral. Em 1972, foi nomeado embaixador do Brasil no Senegal, onde ficou por mais sete anos. Então, nota-

¹⁵⁸ MELO NETO, op. cit., pp. 361-2.

se que em vários momentos da obra a apreensão da paisagem se relaciona com a vivência pessoal e a carreira diplomática do poeta, provocando a fusão entre as paisagens de sua terra natal e aquelas vistas entre as mudanças consulares.

Em **Máquinas do tempo**, observamos uma quantidade menor – mas não menos importante – de poemas que retratam a experiência do tempo. Esta se encontra intimamente ligada à consciência da efemeridade do homem, representada no poema-quadro “Anúncio para cosmético”:

Não há contra o tempo.
O homem tudo o que pode
é fechar-se ao espaço
redondo que o envolve;
o fora, ele sim pode,
assim numa Cartuxa
que do ao redor o isole.
Mas o tempo é de dentro;
dentro ele faz-se, escorre,
e esse escorrer interno
não há nada que o corte.
Às vezes o “.....”
por certo tempo o encobre:
não o tempo ele próprio,
sim o corpo que ele morde,
já que o expressar do tempo
é roer o que percorre.¹⁵⁹

No poema, o primeiro verso sintetiza a ação destruidora do tempo, que nada pode deter. Diferente do espaço, do qual o homem sempre pode se isolar, o tempo é inescapável, porque ele é “de dentro” e “não há nada que o corte”. Além de expressar a ação destruidora do tempo, o poeta se confessa “O profissional da memória”:

¹⁵⁹ MELO NETO, op. cit., p. 383.

“[imaginando] injetar-se / lembranças, como vacina, / para quando fosse dali / poder voltar a habitá-las”.¹⁶⁰ Com método e rigor, os instantes são lucidamente captados a fim de construir um acervo de memórias para que posteriormente seja possível reviver os acontecimentos. Nessa perspectiva, confirma-se o trabalho de preservação de poéticas, retratos e paisagens conservadas nesse livro-museu.

Na leitura de *Museu de tudo*, identificamos tais linhas temáticas, que são reconhecidas facilmente na maioria dos poemas. No entanto, em alguns casos as composições apresentam uma fronteira tênue entre os assuntos e, assim, por seus limites imprecisos poderiam pertencer a mais de uma temática. Para demonstrar tal fato, recorreremos aos poemas “Relendo *Marafa*” e “Na morte de Marques Rebelo”, categorizados em **Poéticas** e **Retratos**, respectivamente. Os dois poemas que citam o escritor Marques Rebelo foram separados em salas diferentes, pois um apresenta a incorporação poética como estratégia de afirmação dos princípios cabralino enquanto o outro exhibe um retrato dedicado a prestar uma homenagem ao autor. Através de uma apreciação da genética dos textos, identificamos nos originais do livro¹⁶¹ um interessante dado sobre esses poemas: eles compunham a primeira e a segunda estrofe de “Na morte de Marques Rebelo”.

Tal fato nos revela que o próprio poeta identificou uma diferença expressiva entre as duas estrofes do poema, preferindo então separá-la em composições distintas. Isto deu origem a “Relendo *Marafa*”, cujo assunto absorvido através do romance publicado em 1935 é a conduta criadora de Marques Rebelo:

¹⁶⁰ Ibidem, p. 375.

¹⁶¹ ARQUIVO JOÃO CABRAL DE MELO NETO, Arquivo – Museu de Literatura Brasileira (AMLB), Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fuzilar o gesto no vôo,
mas que o gesto assim fuzilado
prossiga no seu vôo vivo
e conserve vivo seu pássaro.
Fuzilar o gesto de jeito
que aquele vôo assim cortado
não se corte num instantâneo,
mas continue a voar grafado.
Continue ainda a se fazer,
a se voar no espaço gráfico;
conserve sempre o pulso de antes,
e não morra, embora caçado.¹⁶²

Nos versos não há referência explícita ao livro nem a seu criador. Portanto, aqui a poética alheia serve de artifício para exposição da maquinaria cabralina. Se João Cabral não quer “o tiro nas lebres de vidro do invisível”, ele ambiciona “fuzilar gesto no vôo” com o propósito de que o gesto fuzilado “conserve vivo seu pássaro”. Ao contrário da caçada, esse tiro poético não visa à morte do alvo, mas que ele “continue a voar grafado”. No espaço gráfico, a escrita deve ser atingida, entretanto ainda continuar a voar viva com o mesmo “pulso de antes”, “embora caçado”. Portanto, mesmo referenciando a obra de Marques Rebelo, esse poema registra a atitude criadora de João Cabral, o que autoriza sua presença em **Poéticas**.

Outro caso que apresenta uma fronteira imprecisa entre as linhas temáticas é o poema-quadro “A doença do mundo físico”, que fixamos em **Paisagens**:

Existe a pedra muscular,
sã, muito embora tumefacta:
exemplo, a pedra carioca,
pedra de couro tenso, grávida.

¹⁶² MELO NETO, op. cit., p. 382.

Há um magra e sã, mas a pedra
magra, em geral, é cancerosa:
o *marne* do Ardèche, escamado,
bom para as ruínas arqueológicas.

E há uma ambígua, a do elefante:
visto de longe é pedra preña,
estuante e sã, pedra carnal,
pedra animal, mais do que pedra;

mas que de perto é pedra murcha,
tapera, doente, carunchosa,
e, se de animal, de um animal
que fosse ruína arqueológica.¹⁶³

Esses versos apontam a existência de três tipos de pedra: a muscular, a magra e a carnal. Esses dois primeiros são retirados de paisagens, a pedra muscular é a “carioca”, extraída do relevo do Rio de Janeiro, enquanto a pedra magra é “do Ardèche”, região da França. Se a primeira representa um ideal de saúde, de geração da vida, a segunda caracteriza um tipo de pedra “cancerosa” que se torna útil “para as ruínas arqueológicas”. Entre esses dois tipos de pedra, há uma que é ambígua, de carnadura animal: a pedra do elefante. Tal pedra animal vista de longe é preña, remetendo à pedra grávida carioca, mas de perto ela é “doente” assim como a pedra cancerosa francesa. Afinal, se esta última é favorável para a arqueologia, o elefante por sua aparência também se constitui como “ruína arqueológica”.

Nesse poema, julgamos predominante a temática de **Paisagens**. Contudo, não excluimos a possibilidade de tal poema estar inserido em outras linhas, dependendo da perspectiva empreendida na leitura. As características rochosas de certas paisagens acabam constituindo um retrato do elefante, animal que conserva em sua pele uma espécie de reflexão sobre o tempo. Se considerarmos a imagem do elefante um elemento

¹⁶³ MELO NETO, op. cit., p. 383.

dominante, a representação do animal justificaria a presença do poema em **Retratos**. Em outra hipótese, a expressão “ruína arqueológica”, presente em dois versos do poema, poderia sugerir como eixo principal a passagem do tempo. Nesse sentido, o aspecto envelhecido da pele do elefante guardaria um caráter de ruína, de modo que seria concebível também apresentar o poema em **Máquinas do tempo**.

Com a pedra, símbolo maior da poética cabralina, concluímos a apresentação do projeto expográfico elaborado por nossa curadoria.

6 CONCLUSÃO

Sobre a forma de compor seus livros, João Cabral de Melo Neto afirmava que criava primeiro o plano em que os elementos empregados na construção poética eram delimitados: o número, o tamanho e os temas dos poemas. Escritos em função dessa estrutura, os poemas eram compostos para preencher uma forma preestabelecida. Tal postulado, entretanto, é desmitificado em *Museu de tudo*, visto que este contém poemas de um período anterior ao de sua elaboração. Em sua primeira edição, a data de composição do livro se apresenta como de 1966 a 1974, mas, no interior do volume observam-se as indicações de datas anteriores em alguns poemas: “O autógrafo” (1946), “*El toro de Lidia*” (1962), “Exposição de Franz Weissmann” (1962), “Fábula de Rafael Alberti” (1947 e 1963) e “Cartão de Natal (1952)”.

Constatamos que o ano de 1966 marca o início da construção do livro, que, como museu, apresenta através de seus poemas uma espécie de exposição retrospectiva da poética cabralina. Se a distância temporal entre a escrita e a publicação indicada no volume era a princípio de oito anos, ao verificar a presença de um poema de 1946 confirma-se que o período retratado é na verdade de vinte e oito anos.¹⁶⁴ Essa considerável diferença compreende a fase de grande importância inaugurada por *O engenheiro* e concluída em *A educação pela pedra*. O fato de se encontrarem escritos dos anos de 1940, 1950 e 1960 nesse livro-arquivo comprova a existência de poemas fora do projeto “arquitetônico” dos livros, provando que o método compositivo da poética cabralina não era tão inflexível quanto o próprio autor fazia parecer.

¹⁶⁴ Ao revisar a obra completa de João Cabral para a organização da edição *Poesia e prosa completa* (2008), o crítico Antonio Carlos Secchin estabelece como composição de *Museu de tudo* o período de 1946-1974.

Se em *Museu de tudo* não houve a preocupação de planificar ou projetar “arquiteticamente” o livro, acreditamos que essa tendência ainda está presente, porém de forma menos explícita, considerando a “vontade ordenadora”¹⁶⁵ da poética cabralina – assinalada por Antonio Candido já em *Pedra do sono*. Parece-nos evidente que as medidas rigorosas delimitadas em outros momentos da obra de João Cabral não podem servir de parâmetro para compreender a construção desse museu. E, ao contrário do que sugere o poema “O museu de tudo”, o livro, mesmo sendo “depósito do que aí está”, não se fez sem nenhum tipo de “risca ou risco”.

Com o conceito de museu de Le Corbusier empreendido no projeto do *Museu sem fim*, pudemos observar que o “desenho de arquiteto” de João Cabral se manteve no livro-museu. A espiral quadrada proposta pelo arquiteto está em consonância com a estrutura aberta e dinâmica da “planta livre” de *Museu de tudo*. Ao passear pelos poemas do livro como se passeia por entre objetos de um museu, notamos que tal coleção apresenta as marcas características da poética cabralina. Assim, com esse acervo, é possível compor uma exposição retrospectiva, pois se convocam todas as ideais fixas do poeta.

Em nossa leitura, o projeto expográfico apresenta uma linha curatorial na medida em que compõe uma organização de temas caros ao imaginário cabralino. Tal forma de *dar a ver* os poemas-quadros de *Museu de tudo* está em consonância com a obra de João Cabral, até mesmo com a produção posterior à publicação do livro.¹⁶⁶ De tal maneira que as paisagens – sejam elas pernambucanas, espanholas ou africanas –

¹⁶⁵ CANDIDO, op. cit., p. 17.

¹⁶⁶ Isto se comprova com a disposição temática de *Agrestes* (1985), que apresenta as seguintes seções: “Do Recife, de Pernambuco”, “Ainda, ou sempre, Sevilha”, “Linguagens alheias”, “Do outro lado da rua” e “A ‘Indesejada das gentes’” e “Viver nos Andes”. Excetuando esta última seção – que retrata a nova paisagem apreendida por João Cabral ao assumir em 1980 o posto consular de Quito, no Equador –, todas as outras estão representadas nas linhas temáticas existentes em *Museu de tudo*.

continuam se expondo ao lado de poéticas alheias e reflexões sobre a morte até *Sevilha andando*.

Diante de tal espectro temático, entendemos que *Museu de tudo* apresenta uma coletânea nada aleatória, pois o “tudo” não é sinônimo de qualquer coisa. Apesar de esse termo sugerir uma classificação indefinida, o projeto poético de João Cabral é delimitado pela “serventia das ideias fixas”. Assim, em torno das “mesmas vinte palavras” giram as suas obsessões, fazendo-o escrever “tanto e de tão poucas coisas”. Desse modo, os poemas do livro podem ser dispostos conforme as linhas temáticas apresentadas em nosso projeto expográfico:

Poéticas: “A insônia de Monsieur Teste”, “Retrato de poeta, “*El cante hondo*”, “A escultura de Mary Vieira”, “No centenário de Mondrian”, “As cartas de Dylan Thomas”, “Um *decanter*”, “O artista inconfessável”, “Catecismo de Berceo”, “Ainda *el cante flamenco*”, “Duplo díptico”, “A Quevedo”, “Habitar o flamenco”, “Paráfrase de Reverdy”, “O número quatro”, “Anti-char”, “Máquinas, de Vera Mindlin”, “A lição de pintura”, “A Escola de Ulm”, “Escultura Dogon”, “Exposição Franz Weissmann”, “Para Selden Rodman, antologista”, “Os pólos do branco (ou do negro)”, “Fábula de Rafael Alberti”, “Relendo *Marafa*”, “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”.

Retratos: “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”, “Na morte de Marques Rebelo”, “A luz em Joaquim Cardozo”, “Torcedor do América F.C.”, “Túmulo de Jaime II”, “Estátuas jacentes”, “W.H. Auden”, “Ademir da Guia”, “O pernambucano Manuel Bandeira”, “Retrato de andaluza”, “Máscara mortuária viva (*Ulysses Pernambucano*)”, “A Pereira da Costa”, “*Casa Grande & Senzala*, quarenta anos”, “Resposta a Vinicius de Moraes”, “A Ademir Meneses”, “Joaquim do Rego

Monteiro, pintor”, “Rilke nos *Novos poemas*”, “A Willy Lewin morto”, “Lendo provas de um poema”, “A criadora de urubus”, “O *espelho partido*”, “Outro retrato de andaluza”, “O futebol brasileiro evocado na Europa”, “O silêncio de Racine”, “Pergunta a Joaquim Cardozo”, “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, “Proust e seu livro”, “Metadicionário”.

Paisagens: “Em Marraquech”, “Pernambuco em mapa”, “Impressões da Mauritània”, “As águas do Recife”, “O sol no Senegal”, “O avelós”, “Viagem ao Sahel”, “Habitar uma língua”, “Na mesquita de Fez”, “A Capela Dourada do Recife”, “A arquitetura da cana-de-açúcar”, “*El toro de Lidia*”, “À Brasília de Oscar Niemeyer”, “De uma praia do atlântico”, “Saudades de Berna”, “O cabo de Santo Agostinho”, “A doença do mundo físico”.

Máquinas do tempo: “Meios de transporte”, “Num bar da *Calle Sierpes*, Sevilha”, “Duplicidade do tempo”, “O profissional da memória”, “Anúncio para cosmético”, “O autógrafo”, “Cartão de Natal”.

Destacamos, ainda, que tal compreensão elaborada por nossa leitura oferece uma mirada interpretativa que não restringe outras possibilidades. Em *Museu de tudo*, ao propor uma estrutura aberta e dinâmica para o livro, João Cabral edifica um museu arrojado que está coerente com as propostas artísticas modernas. Assim, cada leitor é convidado a entrar nesse espaço “com olhos livres”, elaborando seu próprio roteiro de visita. Diante dessa autonomia, outras vias de leitura poderiam criar novas curadorias.

Com a nossa visita, observamos claramente que João Cabral buscava ser um “artista inconfessável” e, para isso, empreende o projeto de “fazer poesia com coisas”. Apesar disso, ao compor as supostas “dúvidas apócrifas”¹⁶⁷ de Marianne Moore, o poeta

¹⁶⁷ “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, de *Agrestes*. In: MELO NETO, op. cit., p. 522.

– que, assim como ela, também evitou a fala aut centrada – nos apresenta um questionamento sobre a referencialidade pertinente à sua obra: “Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim?” Portanto, ao reunir as obras de um único autor, o museu reivindica uma assinatura, como demonstra Richard Serra:

Meus trabalhos não representam nenhuma autorreferencialidade esotérica. Sua construção conduz o observador para sua estrutura, e não se refere à *persona* do artista. No entanto, assim que colocamos a obra em um museu, sua legenda aponta em primeiro lugar o autor. Pede-se ao visitante que reconheça a “mão”. De quem é este trabalho? A instituição do museu invariavelmente cria autorreferencialidade, mesmo onde ela não está implicada.¹⁶⁸

João Cabral de Melo Neto – tal qual Richard Serra – não faz de seu trabalho artístico “profissão de confessar”. No entanto, em *Museu de tudo*, os poemas-quadros expostos no livro-museu acabam acusando a “mão” do autor, compondo involuntariamente um retrato imprevisto do poeta.

¹⁶⁸ SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. Org. Heloisa Espada. São Paulo: IMS, 2014, p. 119.

7 BIBLIOGRAFIA

De João Cabral de Melo Neto

- MELO NETO, João Cabral de. *Pedra do sono*. Recife: Edição do autor, 1942.
- _____. *Duas águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Terceira feira*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1961.
- _____. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- _____. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- _____. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Sobre João Cabral de Melo Neto

- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição: Morte e vida das palavras severinas*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: Uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. “O geômetra engajado”. In: *Metalinguagens & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma; Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- FERRAZ, Eucanaã. “Belo, bula”. In: *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- _____. *Máquina de comover – A poesia de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2000.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição e permanência: Miró / João Cabral, da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

- IVO, Lêdo. “Os jardins enfurecidos”. In: MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro – o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.
- MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações, 2013.
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Muller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.
- PEIXOTO, Marta. *Poesias com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- REVISTA COLÓQUIO LETRAS. *Paisagem tipográfica – homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul-dez 2000, n. 157/158.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.
- SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral e Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.
- SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

Obras de apoio

- ADORNO, Theodor W. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: crítica cultura e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis; Brasília: Vozes; INL, 1976.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

- CASTILLO, Sonia Salcedo de. *Arte de expor: curadoria como expoesis*. Rio de Janeiro: Nau, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- _____. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MORAES, Marco Antonio de. “Artes de querer bem”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Versos de circunstância*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. Org. Heloisa Espada. São Paulo: IMS, 2014,
- SILVA, E. R. da. “O museu imaginário e a difusão da cultura”. In: *Semear*, Rio de Janeiro, v.6, pp. 187-96, 2002. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_14.html>. Acesso em: 20 out. 2015.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. (Org. João Alexandre Barbosa). São Paulo: Iluminuras, 2011.
- ZULIETTI, Luís Fernando & NOGUEIRA, Silvia Helena. “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. 2013, pp. 67-77.