



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARIANE TAVARES DE OLIVEIRA

UMA POÉTICA DO MUSEU: MEMÓRIA, LITERATURA E OUTRAS  
ARTES EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

CAMPINAS,  
2021

MARIANE TAVARES DE OLIVEIRA

UMA POÉTICA DO MUSEU: MEMÓRIA, LITERATURA E OUTRAS  
ARTES EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pela aluna Mariane Tavares de Oliveira e orientada pela Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.

CAMPINAS,  
2021.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

OL4p Oliveira, Mariane Tavares, 1990-  
Uma poética do museu : memória, literatura e outras artes em João Cabral de Melo Neto / Mariane Tavares de Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. *Museu de tudo*. 2. Poesia moderna. 3. Crise. 4. Arquivo. 5. Outras artes. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** A poetics of the museum : memory, literature and other arts in João Cabral de Melo Neto

**Palavras-chave em inglês:**

Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. *Museu de tudo*

Modern poetry

Crisis

Archive

Other arts

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Leonardo Garcia dos Santos Gandolfi

Eduardo Jorge de Oliveira

Maria Betânia Amoroso

Francisco Foot Hardman

**Data de defesa:** 30-11-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-7399-7740>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8850610563001845>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Suzi Frankl Sperber**

**LEONARDO GARCIA SANTOS GANDOLFI**

**Eduardo Jorge de Oliveira**

**Maria Betânia Amoroso**

**Francisco Foot Hardman**

**IEL/UNICAMP  
2021**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

“O tempo presente e o tempo passado  
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro,  
E o tempo futuro contido no tempo passado.  
Se todo o tempo é eternamente presente  
Todo o tempo é irredimível”  
(T. S. Eliot)

“Entre o Museu e o Livro há uma relação  
de mútua metáfora. O livro pode ser  
‘museu imaginário’, tal como o  
museu pode ser ‘livro’ que conta,  
em seus testemunhos tangíveis,  
a história de um povo ou de um artista. [...]  
Quando se dá um desses caos de metáforas mútuas,  
é preciso ver qual é o membro operativo,  
quer dizer, o que torna a metáfora.”  
(César Aira)

“Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje”. (Ditado Popular Iorubá)

17.

quando nos referimos espacialmente ao passado  
dizemos que ele está situado atrás  
e podemos apontar para trás indicando o que passou.  
o futuro ao contrário fica para frente:  
o porvir é algo que nos leva adiante.  
existe uma língua de uma tribo andina, [os aimarás]  
na qual essa lógica se inverte:  
o passado fica diante de nós à nossa frente:  
afinal podemos ver o que já aconteceu.  
o futuro ainda desconhecido,  
fica atrás às nossas costas  
pois não o vemos.  
(Marília Garcia)

“Ao dia que passa esperança no amanhã  
Aos livros ainda não lidos  
Desapego às coisas vãs  
À falta do céu estrelado  
Luzes sobre o mar da cidade  
Ao coração apertado, alívio na eternidade  
Às lindas cantigas cantadas, ouvidos agradecidos  
E ao silêncio que sopra  
Vento com som de riso  
Muitos sonhos, por realizar  
Mas ainda temos pouca idade  
Com a terra que sujou a calça  
Vivemos sem vaidade”  
(Sem vaidade, Crombie)

**Ao Júlio, meu avô, por estar presente mesmo quando ausente,  
por ser pernambucano.**

## Agradecimentos

Ao Senhor do Tempo, que habita fora do tempo e para o qual um dia é como a eternidade e a eternidade é como um dia.

\*

Em 2017, fui aprovada no programa de pós-graduação em Teoria e História Literária submetendo um projeto de pesquisa que tinha como objeto a poesia de Manuel António Pina. A Prof. Dr. Elena Brugioni foi quem me orientou e quem se dispôs a procurar um(a) novo(a) orientador(a) juntamente comigo, quando o projeto seguiu por outros caminhos e nossas referências teóricas e críticas se tornaram muito distintas. A gentileza e o esforço da professora Elena foram fundamentais para minha permanência no IEL/Unicamp. Por isso, agradeço.

No processo de transição entre uma orientadora e outra, conheci a Prof. Dr. Suzi Frankl Sperber, que foi quem me acolheu e se dispôs a sentar junto, ler frase a frase, perguntar, criticar e sugerir leituras. Todos esses movimentos foram de suma importância para o desenvolvimento dessa tese. Além disso, os encontros do Grupo de Estudos Pulsão de Ficção, que acontecem em sua casa, fazem todos os alunos se sentir queridos, construindo uma relação que, além de acadêmica, é de amizade. A professora Suzi é de extrema generosidade, sua sabedoria vai além dos conhecimentos acadêmicos. É um prazer ouvi-la, pois é sempre um momento de aprendizagem e por isso, sou grata.

Durante o cumprimento dos créditos, a disciplina “Tópicos sobre críticas”, oferecida pelo Prof. Dr. Eduardo Sterzi, foi decisiva na minha trajetória, pois devo às suas aulas, principalmente à aula sobre *Museu de tudo*, o redirecionamento dessa pesquisa. O professor Eduardo está sempre disposto a compartilhar referências bibliográficas e é muito competente e criativo nas tarefas que se propõe a fazer. Enquanto ocupou o cargo de coordenador do curso de pós-graduação em Teoria e História Literária, respondeu prontamente todos os e-mails, sanando dúvidas e, também, auxiliando no processo de renovação da bolsa. Por todos esses motivos, sou grata.

Embora o estudo mais detido sobre a poesia de Manuel António Pina tenha se deslocado, o prazer de ler Pina me levou ao encontro do Prof. Dr. Leonardo Gandolfi – quem, coincidentemente, ou não, também investigou a poesia de João Cabral de Melo Neto –. Esses interesses cruzados me levaram ao curso da Casa das Rosas e ao Congresso “Desimaginar o mundo”, organizados pelo professor Leonardo. A partir dessa troca, recebi indicações precisas que me ajudaram demasiadamente no início desse trabalho. É

uma pena que devido às burocracias, o professor Leonardo não tenha sido coorientador dessa pesquisa, pois são inúmeros os motivos pelos quais sou grata.

Também agradeço ao professor Eduardo Jorge que, junto ao professor Leonardo, aceitou fazer parte da nossa banca de qualificação, se dispondo a ler e avaliar nosso trabalho de modo que cheguemos à melhor versão dele. Agradeço por ter organizado, junto a Veronica Stigger e Eduardo Sterzi, o evento "A letra, a imagem, o livro, o museu: a literatura e as artes depois da virada iconográfica" em 2018 e a publicação do volume 39 da Revista *Remate de Males*, cujo tema foi "A literatura e as artes depois da virada iconográfica". Ambos foram muito importantes para as ideias que tivemos ao longo da pesquisa.

Desde a iniciação científica, o Prof. Dr. Márcio Seligmann Silva me acompanha, seja como referência bibliográfica ou como professor no IEL/Unicamp. Sua sensibilidade e humildade – em sendo um dos principais pesquisadores de memória, testemunho, literatura e arte no Brasil e ao mesmo tempo estar disponível para ouvir, trocar e valorizar o que o aluno tem a dizer – o tornam ainda mais admirável. Da mesma maneira, agradeço ao professor Marcos Siscar, por construir uma crítica literária a partir do detalhe, enviesada, que consegue ver o que outros não veem e aponta a direção mais coerente. Aos dois, agradeço as qualidades individuais e as disciplinas de Tópicos de Poesia e de Tópicos de Teoria Literária que contribuíram muito para o desenvolvimento dessa pesquisa. Também agradeço aos professores Francisco Foot Hardman e Daniela Birman pela disciplina de Seminários Avançados de Literatura, na qual discutimos textos escritos por minorias literárias, culturais e étnico-sociais nos brasis dos séculos XX e XXI ou que retratam esse grupo que está "às margens". Embora minha pesquisa não trate de temas específicos dessa disciplina, ela foi importante para descobrir outros interesses e manter outra porta aberta.

No meu primeiro ano de doutorado, tive a oportunidade de participar do Programa de Estágio Docente, sob supervisão do professor *Henning Teschke*. Essa experiência, acompanhando uma turma de Letras em duas disciplinas – Textos em Teoria, Crítica e História Literária I e Pesquisa XII: Historiografia Literária –, atuando como monitora, participando das aulas e auxiliando nas pré-correções de trabalhos, foi muito importante para meu desenvolvimento enquanto professora. Portanto, ainda que o professor Henning não faça mais parte do corpo docente da Unicamp, agradeço a oportunidade e os diálogos que estabelecemos, bem como a bibliografia compartilhada. Também agradeço aos alunos por toda a troca e por tudo que pude aprender com eles.

Dentre os excelentes professores que tive na graduação da Unifesp, três deles foram marcantes e são os grandes responsáveis pela minha escolha pela Teoria e História Literária e pela Poesia. À Paloma Vidal, minha maior mentora, cujo intelecto e humanidade são imensuráveis, agradeço pelo afeto, pelas oportunidades, pelas primeiras aulas de Introdução aos Estudos Literários, pelo grupo de estudos e, principalmente, pela permanência em minha vida; ao Markus Lasch agradeço pelo rigor, pela integridade e pelo compromisso em tornar o curso de Letras um dos melhores do país, além disso, suas críticas foram fundamentais para que eu sempre buscasse sanar defasagens; à Sofia Sousa Silva agradeço a paixão com a qual falava de poesia e o quanto me incentivava a ler com outras chaves, a não achar que a poesia era um “bicho de sete cabeças” e mesmo que o fosse, bastava encará-lo sem medo.

Entre os anos de 2003 e 2014, o governo do Brasil investiu consideravelmente em educação. Criou programas de acesso ao ensino superior, ampliou o Exame Nacional do Ensino Médio e desenvolveu a expansão das universidades federais. Esses projetos permitiram que outros públicos – aqueles que pertencem às classes mais baixas da sociedade e que também pertencem às minorias sociais – tivessem acesso à universidade pública e de qualidade, portanto, o conhecimento e o ensino foram democratizados. Todavia, com o golpe parlamentar e depois com a eleição de #EleNão, a educação sofreu imensuráveis cortes tanto no que diz respeito à manutenção das atividades extracurriculares, quanto ao financiamento de pesquisa. Digo isso porque ser uma pesquisadora, sobretudo na área de Letras, Linguística e Artes, que desenvolveu seu trabalho com bolsa, é motivo, hoje, de privilégio. Sendo assim, agradeço ao CNPq pela bolsa correspondente ao processo 169088/2017-0, que garantiu a continuidade de meus estudos.

A primeira vez que visitei a Unicamp foi em 2013 para participar de um congresso. Lembro de ficar encantada e ter um sentimento de pertencimento que me fez sentir em casa. Ao término do congresso e do dia, minha vontade era seguir os estudos de pós-graduação ali e assim o foi. A Unicamp agrega, é diversa, tem bibliotecas e laboratórios com a melhor infraestrutura e seus funcionários são muito atenciosos. Não houve nenhum momento no qual eu precisasse de um livro, de um suporte na informática, de orientações na secretaria em que a minha necessidade não fosse atendida. Também tenho orgulho em dizer que a Unicamp é uma universidade democrática que está aberta à comunidade, sempre procurando integrar a todos. Foi durante o meu período enquanto estudante que a

Unicamp criou cotas para afrodescendentes e indígenas ingressarem na pós-graduação, se tornando uma das primeiras universidades a adotar essa medida de reparação histórica.

Uma pessoa nunca é uma única pessoa, ela é uma sucessão de encontros que teve e pessoas que a atravessaram e que permaneceram. A Mariane, não é a Mariane sozinha, ela é o Júlio (*in memoriam*), a Marinalva, a Elaine, o Antônio, a Andressa, a Elisângela, o Lucas, o Isaac, o Carlos. Pessoas que incentivaram e, principalmente, sempre acreditaram em quem a Mariane é e poderia ser. Pessoas sem as quais, a Mariane não chegaria a lugar algum. A existência de cada uma delas já é um motivo de gratidão, pois elas são maravilhosas, e ainda tenho a sorte de chamá-las de família. O Cléber também é uma dessas pessoas, mas a ele, agradeço, sobretudo, o amor, a presença e o incentivo.

A vida é muito melhor quando se tem amigos para compartilhar alegrias e tristezas, por isso, embora não cite nenhum nome para não correr o risco de esquecer alguém, agradeço aqueles que me escolheram para viver junto. Meus amigos participam e vibram comigo, eles me fazem sentir querida e habitam o mais profundo do meu coração.

Finalmente, mas não menos importante, é impossível não mencionar que a maior parte dessa tese foi escrita durante o confinamento imposto pela pandemia de COVID-19. O acesso às bibliotecas, à universidade e a participação em congressos foram limitados. Nos isolamos como indivíduos para que o coletivo fosse preservado. Por isso, diante de um governo fascista, que nega a ciência e que diariamente nos rouba a esperança, é fundamental agradecer a todos os pesquisadores, educadores, poetas e artistas que não desistem de lutar por um Brasil melhor. É uma disputa de discursos. Lemos livros para nos livrar de armas.

## Resumo

*Museu de tudo* (1975) é o 14º livro publicado por João Cabral de Melo Neto e foi pouco explorado pela crítica porque aparentemente não tem o mesmo rigor formal que os livros anteriores. O próprio poeta insinua que o livro “não chega ao vertebrado”, é “caixão de lixo ou arquivo” e se fez “sem risca ou risco”. Compreendemos que essas tensões na obra do poeta têm a ver com a sua condição de poeta moderno, pois disso, surge a necessidade de responder à realidade na qual vive e de criar, à sua maneira, uma poesia que se firme dentro de uma herança literária. Nossa hipótese é que *Museu de tudo* funciona como uma arte poética, pois mantém aspectos já firmados pela crítica, como a racionalidade e a metalinguagem, mas introduz novos aspectos como a subjetividade e a experimentação com a forma do poema. Esse livro se constrói *entre*, pois João Cabral coloca, para coabitar em seu museu, artistas e escritores que seriam esquecidos junto àqueles que são lembrados o tempo todo. Nesse sentido, analisamos as fronteiras entre lixo e arquivo e como tempo e memória se configuram na alegoria do “museu”; apontamos dois temas importantes no livro, como a morte e o lugar de origem; verificamos as relações que o poeta estabelece entre a poesia e as outras artes e como sua obra influenciou seus contemporâneos.

Palavras-chave: *Museu de tudo*; poesia moderna; memória; outras artes;

## Abstract

*Museu de tudo* (1975) is the fourteenth book published by João Cabral de Melo Neto and it was little explored by critics because, apparently, it has not the same formal rigor as his previous books. The poet himself insinuates that the book “does not reach the vertebrate”, it is “a coffin of garbage or archive” and it made itself “without scratch or risk”. We understand that these tensions in the poet’s work are related to his condition as a modern poet, since it produces the urge to answer to the reality in which he lives, and to create, in his own way, a poetry that takes root into a literary tradition. Our hypothesis is that *Museu de tudo* acts as a poetic art, since it sustains aspects which are already accepted by the critics such as rationality and metalanguage; however, it introduces new aspects as subjectivity and experimentation with the poem’s form. This book develops *in between*, as João Cabral settles in his museums, artists and writers who would be forgotten along with the ones who are remembered all the time. That way, we analyse the limits between garbage and archive, and the ways time and memory are configured in the allegory of the “museum”; we indicate two important themes in the book: death and the original place; we verify the relations that the poet establishes between poetry and other arts and how his work influenced his contemporaries.

Keywords: *Museu de tudo*; modern poetry; memory; other arts;

## Sumário

Introdução _____	14
Capítulo 1 – Uma poética do museu _____	21
1.1. Poesia e crise da modernidade: uma herança _____	22
1.2. A crise do poeta: “sem risca” ou “risco” _____	36
1.3. Subjetividade objetivante _____	49
1.4. Museu: uma breve revisão conceitual _____	55
1.5. Museu: “caixão de lixo” ou “arquivo” _____	69
Capítulo 2 – Memória _____	81
2.1. O que resta da pedra _____	96
2.2. Morte e vida _____	109
2.3. Pernambuco inescapável ou “Pernambucano incurável” _____	118
Capítulo 3 – Coleção _____	135
3. 1. Curadoria _____	143
3. 2. A mediação do olhar _____	156
Capítulo 4 – Outras artes	
4. 1. Pintura _____	174
4. 2. Fotografia _____	191
4. 3. Arquitetura _____	204
4. 4. Música _____	214
Capítulo 5 - Murilo Mendes e João Cabral, uma partida, uma intersecção _____	224
Conclusão _____	244
Referências bibliográficas _____	248

## Introdução

Na atual conjuntura, desenvolver pesquisa no Brasil é uma tarefa de *resistência*. Ainda que essa palavra, em alguma medida, esteja desgastada e caia no vazio – a depender do campo semântico no qual ela é utilizada – *resistência* é um dos fatores que cooperam para a chamada *crise* da poesia moderna. Siscar (2010) define de maneira excelente o que se quer dizer com esses dois conceitos, “resistência” e “crise”, e seus desdobramentos:

“O discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade, que atesta um modo particular de relação com o presente, por parte da literatura, no qual a estética (e até mesmo o “esteticismo”) é entendida como elemento, por assim dizer, de “resistência”. Não se trata de requisitar para a literatura um modo direto e eficaz de relação discursiva, “crítica” e questionadora, com o contemporâneo, mas de lembrar que o sentimento de crise (e até a acusação dirigida contra si mesma, que faz parte dessa crise) não está fora do modo histórico pelo qual ela formaliza suas estratégias culturais” (p. 21)

Ainda, segundo Siscar (2010),

“Historicamente, faz parte do discurso literário a atribuição a si mesmo, como agente cultural, da tarefa de denunciar o infortúnio, anunciar a decadência, ou, ainda, partir dessa constatação e redefinir positivamente as definições da cultura” (p. 21)

Essas duas citações sintetizam a compreensão que temos de que a literatura moderna e contemporânea parte da crise e a crise faz parte da formação do sujeito moderno. Com diferentes nuances ao longo do tempo e com diferentes estratégias, cada escritor criou os seus próprios meios para falar da crise, especialmente da poesia que tem a necessidade de falar da realidade e de repensar sua forma. Em um país como o Brasil, que está em constante crise, sobretudo no que diz respeito à política e à história, vale lembrar que a formulação da crise – que eclode em meados do século XIX, mas já dá sinais em períodos anteriores – se constitui como reação ao desenvolvimento da sociedade industrial de massa, à teoria marxista de que o ser humano é transformado em mercadoria e à constituição de um ponto de vista sobre a realidade social. (SISCAR, 2010, p.20)

Nesse sentido, é interessante pensar que o ano de 2020 foi o ano em que o Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Unicamp recebeu mais alunos interessados em estudar literatura, pois isso mostra que a literatura mais do que nunca tem cumprido seu papel, ela *resiste* e é um instrumento para pensar a realidade, criticá-la e reinventá-la. Investigar o que a literatura diz a respeito do nosso tempo, ainda

que ela tenha sido produzida em tempos muito anteriores ao nosso, é um caminho para tentar entender o que nos trouxe até aqui.

É curioso que também no ano de 2020, a Literatura Brasileira tenha comemorado a efeméride do nascimento de um grande poeta como João Cabral de Melo Neto, um poeta que é popularmente conhecido como um poeta de *resistência*, principalmente pelo poemário *Morte e vida Severina* (1955) que retrata a pobreza, a miséria e o sofrimento do povo do sertão. Embora a questão da resistência não seja o foco da nossa análise na obra de João Cabral, é importante lembrar que sua poesia retrata essa realidade e muitas outras, e pensar essas outras, tentando trazer outra perspectiva sobre um poeta cuja fortuna crítica é gigantesca, para mim se constitui como uma tarefa de resistência. Ler João Cabral é um desafio, pois sua obra é difícil de penetrar, tal qual a *pedra*.

A pesquisa que desenvolvemos aqui parte do poemário *Museu de tudo* (1975), um livro que, se comparado aos demais, não recebeu a mesma atenção da crítica literária por aparentemente não ter a mesma qualidade técnica dos livros anteriores. O livro que antecede a publicação de *Museu de tudo* é *A educação pela pedra* (1966) e este livro é considerado um dos principais dentro da obra de Cabral, justamente pela precisão da forma dos poemas e pela evidência de projeto de livro. Entre a publicação de um e outro, houve um hiato de nove anos, o que gerou grande expectativa para crítica. No entanto, *Museu de tudo* se apresentou como uma reunião de poemas que o poeta escreveu ao longo da vida, poemas que não tinham tanto rigor, que não tinham relação entre si e que homenageavam muitas pessoas desconhecidas. O próprio Cabral, em entrevista, diz que não se responsabilizaria<sup>1</sup> pelos livros que publicaria após *A educação pela pedra*, pois já não tinha mais energia ou condições de se dedicar tanto à escrita, dada sua saúde frágil. No entanto, ao mesmo tempo em que demonstra que o livro realmente não tem a mesma qualidade literária dos outros, Cabral faz movimentos interessantes. Ao passo que vê que a crítica não dá a devida atenção ao livro, o poeta faz uma declaração importante:

Eu acho *Museu de tudo* nem melhor nem pior que meus outros livros. Acontece que meus livros em geral saíam *planificados*, 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 antilírico, me considero mais crítico do que poeta. Então eu fiz uma quantidade muito grande de poemas sobre pintores e escritores – mas, *como muitos 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*

---

<sup>1</sup> CASTELLO, 2006, p. 30.

*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?* (ATHAYDE, 1998, p.116, itálico nosso)

Na entrevista dada a Afonso Benites, em 1980, João Cabral faz três declarações importantes; a primeira diz respeito ao fato de que a crítica não entendeu seus poemas, a segunda refere-se à falta de plano dos poemas e do próprio livro e a terceira concerne ao direito de também poder publicar poemas que não sejam tão rigorosos na forma. De modo geral, o que Cabral diz é que *Museu de tudo* precisa ser *relido*<sup>2</sup>. O tempo todo o poeta ironiza ao falar do livro, pois, no princípio, ele dá a entender que, de fato, o livro está aquém dos demais – uma vez que ele não se responsabiliza por ele –, mas depois que a crítica não dá alguma atenção ao livro, ele a culpabiliza por não entender e reivindica um outro lugar para si, um lugar que talvez não seja tão formal.

Outro fato importante sobre *Museu de tudo* é que dentre os 80 poemas que o constituem, 40 deles foram selecionados para integrar sua antologia de *Poesia crítica* (1982). Isso aponta para o fato de que talvez *Museu de tudo* seja mais importante do que aparenta em um primeiro momento. O livro se forma a partir da ambivalência de manter o que a crítica já dizia sobre a poesia de Cabral, a saber, que seus poemas têm rigor formal, são metalinguísticos e críticos, e apresentar, também, o que se chama de “poesia de circunstância”, que aqui lemos como tendo uma certa subjetividade.

Diante desse cenário, a estrutura dessa tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Uma poética do Museu”, está subdividido em cinco seções. A seção 1.1, cujo título é “Poesia e crise da modernidade: uma herança”, diz respeito à noção de crise da poesia moderna ou crise da literatura moderna. Julgamos ser importante falar sobre a crise porque é o contexto no qual João Cabral de Melo Neto se insere, e justamente por isso, na poesia dele, é comum ver os conflitos que engendram a noção de crise, seja na tentativa de falar sobre a realidade ou no esforço de encontrar a sua própria voz dentro de uma *tradição* de poetas. É nessa busca, frequentando os círculos dos poetas modernistas, selecionando suas referências, escrevendo e reescrevendo, que Cabral consegue se firmar como um *novo* e grande nome da Literatura Brasileira. É, sobretudo, a crítica literária responsável por classificá-lo com um poeta antilírico, racional “engenheiro das palavras”, e ele também toma para si esse lugar. Visto que a fortuna

---

<sup>2</sup> Recentemente, tem havido um movimento de releitura, pesquisa e novas publicações de artigos a respeito de *Museu de tudo*, as principais são de: Edneia Rodrigues Ribeiro, Rafaela Cardeal e Renan Nuernberger.

crítica de Cabral é enorme, aqui consideramos principalmente o que João Alexandre (1975; 1986), Marcos Siscar (2010), Flora Süssekind (1998) e Antônio Carlos Secchin (1999) dizem a respeito da poesia e do poeta.

Na seção 1.2, cujo título é “A crise do poeta: “sem risca” ou “risco”, partimos de um dos versos do poema de abertura de *Museu de tudo*, que se chama “O museu de tudo” para mostrar que, assim como o poeta moderno, Cabral está diante de paradigmas e o próprio livro é a representação desses paradigmas, pois nele há poemas que conservam a imagem de poeta “antilírico”, mas também há poemas de liberdade formal, que operam sob outra lógica. Poemas que remetem ao cânone e poemas que remetem a parâmetros desconhecidos. Nessa seção, com base no que Paul Éluard diz a respeito da “poesia de circunstância”, citada por Cabral, tentamos mostrar os trânsitos entre forma e conteúdo, subjetivo e objetivo, poeta e crítico. Na seção 1.3 apresentamos como a poesia cabralina se fundamenta numa espécie de subjetividade objetivante que se impõe como um limite para o próprio poeta e se esforça para dar conta de suas crises. A partir do que Michel Collot diz em “O sujeito lírico fora de si”, compreendemos que o antilirismo não nega o lirismo. Enquanto o poeta fala “com as coisas” ou “através das coisas”, ele fala de si e então a subjetividade aparece, mas não de modo intimista. O livro que recebe o nome de museu não se torna um museu, embora no procedimento de criação haja algo de objetivo, que é colecionar, selecionar, organizar, montar e expor, tal qual acontece nos museus.

Na seção 1.4, cujo título é “Museu: uma breve revisão conceitual”, nosso objetivo é apresentar a visão que alguns filósofos e críticos de arte têm a respeito de Museu. A ideia é mostrar que, assim como a poesia moderna, o museu – que também teve sua origem na modernidade – parte da crise, e que as opiniões sobre o que é museu, qual sua função ou para que serve, são muito distintas de teórico para teórico. Novamente, sobre esse tema, seria impossível esgotar tudo que se diz a respeito. Portanto selecionamos os textos de Malraux (2000), Valéry (1931), Proust, Adorno (1998) e Benjamin (2009). O objetivo desse capítulo é traçar um paralelo entre a alegoria do museu e alguns poemas que estão no livro de Cabral, mostrando que a tensão entre a passagem do livro para o museu e vice-versa, funciona como uma imagem que concentra a crise da modernidade.

Na seção 1.5, cujo título é “Museu: “caixão de lixo” ou “arquivo”, também partimos de um dos versos do primeiro poema para mostrar que “sem risca ou risco” diz respeito principalmente à forma e “caixão de lixo” ou “arquivo” diz respeito ao conteúdo. Desenvolvemos, com base em Assmann (2010), a ideia de que o que está no lixo pode vir a se tornar arquivo, assim como o que está no arquivo pode vir a ser lixo. Parece

importante, no livro de Cabral, a questão de trazer à memória, colocar no arquivo do museu, aqueles que foram ou estão sendo esquecidos pela crítica de arte e literatura. Se na seção 1.1 apresentamos um poeta tentando achar o seu lugar, na seção 1.5, ele já é o poeta consagrado que tem o poder de fazer, através de sua obra, que outros grandes artistas e escritores permaneçam vivos no seu museu. Além disso, há um poema que se destaca nessa seção - “Retrato de poeta” -, pois Cabral fala sobre o valor da poesia a partir do lixo. Portanto, ao passo que no seu livro, ele cria um arquivo, nesse arquivo ele também guarda lixo. Essa provocação que aparece em *Museu de tudo*, também é uma ideia da modernidade, pois é a partir daí que se passa a valorizar o lixo e o que ele tem a dizer a respeito da sociedade; também é a partir da modernidade que se acentua a ideia de arquivo.

Cabral não foi o primeiro e nem o último a desenvolver essa provocação, por isso fazemos um breve comentário sobre o célebre poema de Augusto de Campos, “Luxo” (1966) e comentamos a obra de dois artistas contemporâneos que trabalham o conceito de lixo e arquivo no âmbito das artes plásticas, a saber a britânica Jane Perkins e o brasileiro Vik Muniz. A hipótese que se quer defender na construção do primeiro capítulo e em suas cinco partes, é que *Museu de tudo* pode ser lido como uma arte poética de João Cabral, pois nesse livro se encontram várias facetas do poeta; ele reitera o que já havia dito em outros livros, além de trazer novidades que ainda não haviam aparecido. O livro é uma espécie de releitura da própria obra. É possível que um leitor que nunca tenha lido um poema de João Cabral, ao ler *Museu de tudo*, consiga apontar as principais características de sua obra.

No segundo capítulo, intitulado “Memória”, fazemos um percurso panorâmico sobre o que é memória; como gregos e romanos a compreendiam, pois ainda há resquícios dessa compreensão na sociedade ocidental nos dias de hoje. Também apontamos às diferenças entre memória coletiva, memória funcional e cumulativa, memória afetiva, entre outras. Falamos sobre as principais metáforas da memória e sobre os locais da memória, pois na nossa leitura de *Museu de tudo* compreendemos que o poeta trabalha com a memória em diferentes camadas. Primeiro, traz poemas dedicados a artistas e escritores, para que sejam lembrados e suas memórias se mantenham vivas. Segundo, os poemas em sua própria constituição foram poemas que sobraram ao longo do tempo e juntos formaram a obra. Terceiro, assim como diz Benjamin sobre escavar, quem procura entender o próprio passado não deve temer voltar sempre ao mesmo fato.

Nosso objetivo é mostrar como as diferentes áreas do conhecimento completam a ideia de memória para a literatura e como é um erro separá-las. Para tal, as leituras de Assmann e Benjamin são fundamentais, uma vez que ambos têm uma compreensão singular sobre a memória. A reflexão sobre tempo e memória, especificamente na obra de João Cabral, já foi feita por grandes críticos, como Marta de Senna (1980) que mostrou as imagens de tempo e memória do primeiro ao último livro do poeta, publicado até aquele momento, ou seja, *Museu de tudo*, então seguimos adiante para trazer outras contribuições à leitura de Senna.

Na seção 2.1, cujo título é “O que resta da pedra”, fazemos um mapeamento de como a pedra aparece na literatura e em *Museu de tudo*, pois ela ganha conotações diferentes dentro da obra de João Cabral. A pedra pode ser lida como ruína, restos ou sobrevivência no sentido de que é uma imagem que aparece repetidas vezes. Na imagem da pedra se dá a tensão entre o que resiste e o que sobra, isto é, a tensão contida nas diferentes temporalidades. Na seção 2.2, cujo título é “Morte e vida”, analisamos poemas que funcionam como lápide àqueles que já morreram ou falam sobre a morte, não como o fim da experiência, mas como o atual estado das coisas ou o início, visto que uma vez morto, mas posto em um museu, a imagem da pessoa ou da coisa permanece. Na seção 2.3 cujo título é “Pernambuco inescapável ou ‘pernambucano incurável’” falamos sobre a relação de Cabral com seu lugar de origem. A terra natal do poeta é evocada durante toda a obra cabralina e o enfoque dado a ela frequentemente refere-se à pobreza, à desigualdade e à injustiça, mas em *Museu de tudo* surge outra perspectiva. Dentre os 80 poemas que compõem a obra, cerca de 14 falam sobre pernambucanos. Para a nossa leitura, escolhemos os poemas que falam sobre Joaquim Cardozo e Manuel Bandeira, pois os três nutriam uma admiração mútua. Enquanto falavam sobre literatura, também falavam de sua relação com a cidade do Recife. Tanto na obra de Cardozo, quanto na de Bandeira e Cabral, Pernambuco é um lugar da memória afetiva, ocupa um espaço significativo e até positivado.

No capítulo 3, intitulado “Coleção” procuramos desenvolver a ideia de coleção, pois é o que o poeta declara sobre o livro e analisamos o poema “Para Selden Rodman, antologista” com base no que Benjamin diz a respeito do colecionismo. Na seção 3.1, cujo título é “Curadoria”, trabalhamos o conceito de curadoria e como o poeta se coloca como um curador e não como um espectador da “exposição” que constrói. Vale mencionar que ainda que as figuras do poeta e do artista, do colecionador e do curador estejam intrinsecamente relacionadas, elas são categorias distintas. João Cabral cria os

poemas e no processo de criar seleciona os temas dos quais quer falar e quais artistas e escritores farão parte da sua obra. Essa atuação é interessante porque o critério que organiza *Museu de tudo* é essencialmente escolher aqueles que também *dão a ver* o escritor João Cabral de Melo Neto. A partir daí, surge a seção 3.2 cujo título é “A mediação do olhar”, no qual desenvolvemos o que é “dar a ver” através do que o próprio poeta diz e do que outros teóricos dizem a respeito. Durante toda sua trajetória, Cabral afirma que “poesia é coisa que se faz vendo”, porque uma das entradas para a leitura do poema é observar as imagens que ele constrói.

O quarto capítulo intitulado “Poesia e outras artes” se subdivide em quatro seções, momento no qual apontamos a relação da poesia de João Cabral com a pintura, a fotografia, a arquitetura e a música, todos os poemas analisados fazem parte de *Museu de tudo*.

Finalmente, o quinto e último capítulo, intitulado “Comparações improváveis”, tem o objetivo de traçar paralelos entre João Cabral e Murilo Mendes. Quando escrevemos o projeto de pesquisa, a proposta inicial era desenvolver uma comparação entre os dois poetas no mesmo nível de profundidade e análise, mas, uma vez que a obra de ambos é imensa e suas fortunas críticas também, optamos por trabalhar apenas a obra de João Cabral e em um capítulo, através da leitura de três poemas, cumprir o objetivo de comparar a escrita de ambos. Normalmente, quando se compara os dois poetas, a porta de entrada é o surrealismo presente nos primeiros poemas de Cabral e que permeia a obra de Mendes, ou as afinidades que cada um tem com a Espanha. Na seção 5.1, cujo título é “Murilo Mendes e João Cabral: uma partida, uma intersecção”, analisamos os poemas “Murilograma a João Cabral de Melo Neto”, “As plumas” e “Texto de informação”, todos presentes no livro *Convergência* (1970) e que fazem menção direta a João Cabral.

O que é interessante observar, nesse livro, é que ele foi publicado cinco anos antes de *Museu de tudo* e ambos têm um formato muito semelhante, isto é, embora em *Museu de tudo* não haja referências a Murilo Mendes, o livro opera da mesma maneira que o primeiro, homenageando artistas e escritores e dialogando com outras artes. O que ocorre é uma espécie de intersecção: enquanto Mendes declara a influência de Cabral sobre sua obra, Cabral utiliza o mesmo método de Mendes. Também vale lembrar que posteriormente, um ano após a morte de Murilo Mendes, Cabral declara à *Manchete* que Mendes foi sua principal influência no que diz respeito à plasticidade da poesia, embora admita que cada um teve compreensões bem distintas sobre esse tema na poesia.

## 1. Uma poética do Museu

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.  
  
(João Cabral de Melo Neto)

João Cabral de Melo Neto abre o livro *Museu de tudo* (1975)<sup>3</sup> com um poema cujo título, “O museu de tudo”<sup>4</sup>, funciona como uma espécie de prefácio. O que distingue o título do primeiro poema do título do livro, é apenas o artigo definido “o” que nos leva à hipótese de que o poema trata especificamente do livro, enquanto a obra completa de João Cabral pode ser considerada *um* museu de tudo. O próprio João Cabral, afirma a Ledo Ivo – a quem o livro é dedicado – que “*Museu de tudo* é uma coleção<sup>5</sup> de poemas. Daí o nome *Museu*, aquilo que se consegue ter (todo museu é fatalmente deficiente; se fosse completo só haveria um no mundo)”<sup>6</sup> (ATHAYDE, 1998, p. 116.). Ao dizer isso, assim como no poema de abertura, Cabral mostra a aparente contradição na qual o livro se baseia. Primeiro a ideia de um museu onde há tudo – que aqui interpretamos como um modo de dizer que ao ler *Museu de tudo* é possível conhecer um pouco de tudo que João Cabral escreveu, pois o livro tem características de uma arte poética –. Segundo, as sugestões de que o livro *pode ser* “caixão de lixo” ou “arquivo” e *se fez* “sem risca” ou “risco”. A partir dessas “contradições” pretendemos desenvolver a ideia do que o livro *faz*, em seguida do que o livro *é*, ou poderíamos dizer do que o museu faz e é.

---

<sup>3</sup> Durante o período que antecede a década de '70 no Brasil, a literatura já havia se consolidado como instituição. Isso significa que já havia um espaço demarcado de publicação e circulação para o que era considerada alta e baixa literatura. Esse espaço se definia a partir da forma como os atores do discurso literário, a saber, os autores, a crítica, as editoras, a mídia e a universidade se relacionavam com a política e sobretudo com o Estado. Enquanto a literatura contribuía com o processo de formação da identidade “nacional” e pensava o texto em sua forma social, ela tinha recursos para pensar sobre os valores do literário e seus objetivos. Todavia, na década de '70, com o Brasil sob regime da ditadura militar e um governo conservador, repressivo e violento, os escritores passaram a pensar a literatura tanto do ponto de vista estético, quanto ético. Escritores já consagrados ainda tinham algum espaço para publicar e discutir ideias contrárias ao regime, apesar da censura, mas os escritores que iniciaram a vida literária nesta época, criaram um espaço alternativo de difusão de suas obras, daí surgiu a geração mimeógrafo ('70) que fez oposição às ideias políticas da época.

<sup>4</sup> (MELO NETO, 1988, p. 269)

<sup>5</sup> Para o que pretendemos desenvolver, aqui, destacam-se as ideias de museu, de tudo e coleção.

<sup>6</sup> Entrevista concedida a Danusia Bárbara. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 dez. 1975.

## 1. 1. Poesia e crise da modernidade: uma herança

João Cabral publica seu primeiro livro, *Pedra do sono*, em 1942, aos vinte e dois anos, vinte anos após a Semana de Arte Moderna que foi, talvez, o principal evento artístico e literário do Brasil. Estava posto diante do jovem poeta o desafio de questionar o cânone, tal qual Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, mas encontrando sua própria voz. Além disso, esses nomes, bem como o próprio João Cabral, tinham como referência grandes nomes da literatura dita “universal”, nomes sobretudo representantes da formação do que chamamos literatura moderna, modernista e de vanguarda.

Nesse cenário, em 1941, João Cabral muda de Pernambuco para o Rio de Janeiro, conhece Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes e passa a frequentar o círculo de intelectuais que se reunia no consultório de Jorge de Lima. Essa contextualização é importante pois, na perspectiva de Flora Süssekind, a obra de João Cabral – embora busque suas características particulares que se apresentariam como *novas*, diante de uma herança literária que o antecedeu – se relaciona com o passado nos seguintes aspectos: o aproveitamento de temas históricos, a preocupação descritivo-geográfica, a marca da prosa no verso, a preocupação da poesia como construção e a plasticidade das imagens<sup>7</sup> (1998, p. 31); por outro lado, Antônio Carlos Secchin diz que essa relação se dá muitas vezes como negação, com a minimização do melódico, a diluição de fronteiras entre o prosaico e o poético, a utilização de um léxico sem chancela e o gosto de solapar o sublime (1999, p. 309).

Tais características apontam para um certo trânsito entre o passado e o presente, entre a busca do novo e da origem, entre a forma e o conteúdo (que tanto é destacado em sua obra), entre a poesia e a crítica. Nesse sentido, é possível que o que João Cabral diz ser feito “sem risca ou risco”, na verdade seja feito *entre* a risca<sup>8</sup> ou o risco<sup>9</sup>, se pensarmos

---

<sup>7</sup> Todas as características apontadas por Flora Süssekind são importantes para esta pesquisa, pois aparecem em *Museu de tudo* e serão apresentadas na seção 1.2.

<sup>8</sup> Dizer que o livro é feito sem risca, ou seja, sem um esboço, sem um desenho de projeto, soa simultaneamente como verdade e ironia, pois se inicialmente os poemas escritos entre 1966 e 1974 (com cinco poemas que datam de anos anteriores 1946, 1947, 1952 e 1962), não entraram em outros livros devido à forma que não encaixava, o poeta depois correu o risco de ser mal-recebido pela crítica ao reunir estes poemas sem um projeto formal evidente. A ideia de que *Museu de tudo* é um livro composto por poemas que *restaram* nos é cara na seção 1.4 desse capítulo.

<sup>9</sup> “Risco” pode significar perigo ou ameaça e, por extensão, falta de sucesso em um projeto ou empreendimento devido a eventuais acontecimentos que não dependem somente da parte de quem propõe ou se interessa pelo projeto.

no significado dessas palavras. O que ocorre é que *Museu de tudo* é o décimo quarto livro do poeta e foi muito esperado pela crítica como uma obra inédita, no entanto se fez surpresa por revelar outra face do poeta e de sua obra. Face essa, que contém poemas de circunstância e poemas de tom mais subjetivo, embora ainda reitere o que João Cabral dizia nos livros anteriores.

Para João Alexandre Barbosa, *Museu de tudo* é como uma passagem, não uma defasagem do projeto do poeta: o livro caminha do lúcido ao lúdico (1986, p. 131). Essa passagem não implica em defasagem porque a lucidez permanece; todavia é como se *Museu de tudo* advertisse o leitor que a poesia de Cabral tem como principal característica o rigor formal, mas não se limita a ele. Ainda segundo Barbosa, o sentido de “sem risca ou risco” só se completa na perspectiva de sua obra até então publicada, embora o próprio texto revele a tensão entre identidade e diferença com relação ao que fizera nos livros anteriores.

Entre *Pedra do sono* (1942) e *A educação pela pedra* (1966), livro que antecede a publicação de *Museu de tudo*, João Cabral conseguiu se firmar como poeta e recebeu grande atenção da crítica que o definiu a partir da obra, mas, também, a partir de suas próprias declarações, como um poeta *antilírico*. Essa *categorização*<sup>10</sup> surge da atitude do poeta de dar fala às coisas, de falar através das coisas ou de captar precisamente o significado das coisas. Se João Cabral encontrou em certo objetivismo o seu lugar no cânone da literatura brasileira, a ponto de se tornar um desafio para os que viriam depois dele, *Museu de tudo* o desloca um pouco e por isso, talvez, a crítica<sup>11</sup> não dê a atenção que o livro merece.

O que João Cabral enfrentou enquanto poeta, de encontrar uma linguagem que lhe fosse própria e refletir sobre o que é a poesia e o que é escrever poesia, os poetas que vieram antes e depois dele também enfrentaram e enfrentam. Todos eles são atravessados

---

<sup>10</sup> A crítica literária, ao formular categorizações ou classificações, visa problematizar o texto literário, desenvolver diferentes interpretações e pontos em comum. Esse movimento, ao passo que contribui para a divulgação da obra do escritor e da compreensão do nosso próprio tempo histórico, também limita e dificulta o surgimento de outras leituras e críticas. No que diz respeito à crítica da obra de um poeta como João Cabral, isso se intensifica, pois são grandes críticos analisando obras distintas e formulando pontos de vista muito semelhantes, raramente refutáveis.

<sup>11</sup> Danilo Lôbo, por exemplo, afirma que “*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.” (1981, 156-157)

pela modernidade<sup>12</sup> e pela crise que ela instaura, se comparada aos períodos históricos anteriores ao dela. Todos eles também se esforçam na tentativa de atribuir à modernidade uma imagem que a sintetize ou a represente e essas imagens podem ou não ser recorrentes na obra de um poeta. Se, por exemplo, *Museu de tudo* for compreendido como uma arte poética<sup>13</sup> de João Cabral, como diz Ledo Ivo, a imagem ou alegoria<sup>14</sup> do museu<sup>15</sup> pode ser lida como uma representação da crise da modernidade, ainda que não apareça com frequência na obra do poeta, como outras imagens. A própria palavra “crise” tem poucas aparições nos livros de João Cabral, mas refletir sobre ela é quase uma condição inevitável do poeta, sobretudo àqueles que fazem da metalinguagem um dos eixos de sua obra, como o faz Cabral.

Sendo assim, se faz necessário apontar brevemente o que Marcos Siscar e outros críticos literários, como João Alexandre Barbosa, discernem como poesia moderna e, só então, como a crise da modernidade interfere na poesia. Barbosa (1986, p.14) diz que a linguagem da poesia instaura enigmas nos quais o poeta é o operador, e o leitor é quem os decifra. Essa decifração varia conforme o grau de absorção da linguagem que há entre poeta e leitor, pois ambos são parceiros; o poeta é, antes de tudo, leitor e a consciência que o poema deixa aflorar através de seus recursos, deve recuperar a qualidade histórica do poema. Dito de outra maneira, o poeta moderno é leitor da história do poema no sentido de que busca uma origem para dar continuidade; e é, também, leitor da história na qual o poema se inscreve. Ele é o responsável por despertar a consciência do leitor.

Sabe-se: o poema oscila entre a comunicação da linguagem e a autonomia da arte e, por isso, a sua forma de designação inclui, substancialmente, a tensão entre os dois pólos. Por outro lado, é precisamente esta tensão, esta oscilação permanente, que confere ao poema o seu grau de historicidade: entre a linguagem da

---

<sup>12</sup> Aqui não vamos marcar temporalmente a modernidade; apontaremos apenas características ou eventos que são marcadamente reconhecidos como fruto desse período e que interferem no que se entende por poesia de modo geral.

<sup>13</sup> “*Museu de tudo* constitui um precioso e didático reservatório da arte poética de João Cabral: uma arte poética que é uma reiteração, uma contínua repetição de si mesmo, uma sucessão de ideias fixas e obsessões que desfilam, com frequência, na moldura e na medida estrófica da quadra”. (IVO, 2009, p. 18)

<sup>14</sup> Entendemos alegoria no sentido benjaminiano como “estratégia de articulação entre a linguagem da poesia e o leitor, a alegoria atua como elemento apto a recifrar aquilo que o poema incorpora como leitura da realidade pelo poeta. Criação de um espaço de linguagem cuja realidade é sempre mais e menos do que aquela experimentada pelo poeta, o poema transfere o sentido para um outro espaço – aquele que está sob a formulação traduzível da alegoria.” (BARBOSA, 1986, p. 21)

<sup>15</sup> Na seção 1.3 desse capítulo apresentamos uma revisão do conceito de “museu”, que em diferentes interpretações, tem em comum o fato de que o museu se constitui como uma espécie de fenda no tempo, onde há o desejo de preservar obras materiais e imateriais que representem historicamente a história de um povo. Dito de outra forma, o museu funciona como um espaço de crise porque lida com o passado, o presente e o futuro, mudando apenas o motivo pelo qual se deseja preservar uma obra ou outra e as interpretações que se faz dela.

comunicação, partilhada por sua organização específica, o poema altera o percurso de suas significações. É esta alteração que instala o poema na história: o que se transmite não é mais produto de uma escolha individual, mas envolve as variações que, de ordem semântica, marcam a presença da coletividade no texto. (BARBOSA, 1986, p. 35)

Destacam-se, nessa citação, a tensão entre os pólos da linguagem da comunicação e a autonomia da arte, pois a própria ideia de autonomia<sup>16</sup> da arte advém da modernidade e ainda é posta em xeque por muitos críticos; também, o fato de que um poema altera o percurso das significações e, portanto, é isso que instala o poema na própria história; e, por último, que o poema não é mais produto de uma escolha individual, mas marca a presença de uma coletividade. Tanto a tensão<sup>17</sup>, como a historicidade<sup>18</sup> e a questão de uma voz que fala no poema são constituintes da poesia moderna, pois esta está cheia de contradições ou paradoxos e fala da história enquanto está inserida nela.

O poeta moderno não está mais preso ao passado no que diz respeito a imitar os grandes clássicos da literatura, ele os revisita para criar à sua maneira – que é intertextual – poemas acerca do tempo para além do que tange às circunstâncias espaciotemporais, isto é, o poeta moderno assume a responsabilidade de interseccionar o tempo e o espaço, cruzando o que passou e o que virá para compreender o seu próprio tempo e tentar alcançar uma intemporalidade. Outro ponto que é fundamental sobre o poeta moderno é que, enquanto ele reflete sobre o fazer poético, ele está às voltas com as inadequações de relacionamento entre ele e a sociedade (BARBOSA, 1986, p. 19). É nesse sentido que Cabral constrói sua linguagem sobre uma forte consciência de si e da poesia e entende que ela é necessariamente crítica.

Os adventos da modernidade, como as Revoluções Francesa e Industrial, as duas Grandes Guerras, o capitalismo e o comunismo, ou os regimes ditatoriais foram eventos

---

<sup>16</sup> Siscar, por exemplo, afirma que “a autonomia desejada pela poesia não é aquela que a isolaria da realidade intolerável, mas aquela que de fato oferece os recursos para carregar ou suportar os paradoxos de sua inscrição na realidade, atribuindo-lhe a condição de discurso histórico que denuncia, inclusive as ficções paradisíacas da cultura entre forma e experiência”. (2010, p.10)

<sup>17</sup> A questão da tensão na poesia moderna se dá por pontos que vão muito além da linguagem da comunicação e da autonomia da arte. A crise se dá justamente pela tensão entre o início e o fim da poesia, como se a modernidade fosse o período da decadência que impusesse a necessidade de se reinventar ou tomar para si a decadência como um de seus temas. Há também a tensão entre tradição e ruptura, poesia e crítica, local e universal, entre outras. Nesse sentido, o discurso poético transita entre a literatura e outras áreas das Ciências Humanas.

<sup>18</sup> Aqui, entende-se “historicidade” segundo a definição de Barbosa (1986), que diz que ela é o modo pelo qual as articulações internas do texto definem e são definidas pela leitura da história circunstancial e da história literária. Mais ainda, a maneira pela qual se estabelece uma dependência entre as duas leituras (p. 10)

de impacto mundial que desestabilizaram a relação entre o poeta e a sociedade, mas nenhum deles impediu os poetas de criarem; somente alteraram<sup>19</sup> o modo como a sociedade enxerga o poeta e o poeta enxerga a sociedade, quase como inadequados um para o outro ou reforçando, no poeta, a missão de falar sobre a realidade. Esse contexto também reforça a ideia de que o poeta moderno escreve poesia crítica ou escreve poesia e crítica.

A análise de Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, acerca da poesia de Charles Baudelaire – um poeta que é uma referência como poeta moderno –, é, certamente, o melhor exemplo do que descrevemos sobre a relação do poeta com a sociedade. Benjamin relaciona os “motivos do escritor à existência da cidade de Paris enquanto módulo de transformações capitalistas; postula uma rigorosa maneira de apreensão dos impasses que se tinha de haver a linguagem da poesia em suas relações com um público para quem, a leitura da poesia lírica apresentava dificuldades”. (BARBOSA, 1986, p. 20). O público e as dificuldades às quais Benjamin se refere, seja as que dizem respeito à leitura ou até à escrita, em meados do século XIX, permanecem os mesmos, em alguma medida, e isso gera algum estranhamento em parte da crítica literária brasileira hoje, pois é como se os poetas modernistas e contemporâneos tomassem para si ou recebessem de outrem<sup>20</sup>, como herança, todas essas transformações e paradoxos que formam a crise.

Cada poeta, independente da escola literária à qual se filia ou o filiam, desenvolveu sua estratégia para lidar com a literatura que o antecede. Uns optaram pela negação; outros pela conciliação, mas mesmo no caso da negação, toda negação é afirmação, *construir a partir de* seja para repetir ou não os acertos e erros das gerações precedentes. O que causa certo incômodo em críticos como Marcos Siscar é que a leitura que se faz da poesia no século XX ainda é conduzida pelo *topos* da crise, no entanto a crise foi herdada e ressignificada pelos poetas e, por isso, a crítica precisa ser repensada para não se constituir a partir de um discurso que não se adequa à realidade.

Siscar afirma que o apego à crise, no sentido de que a poesia ou as artes estão morrendo, sobretudo na contemporaneidade, parece contraditório, uma vez que ambas nunca perderam sua vitalidade, ou seja, continuam em atividade profícua. Sendo assim,

---

<sup>19</sup> Essa alteração diz respeito aos principais temas e formas experimentadas pelos poetas modernos, na tentativa de compreender e responder às necessidades de seu tempo, e de fazer circular a poesia por livros, revistas e outros suportes. Não diz respeito à produção, pois a poesia não deixou de existir, não deixou de cumprir sua função e não parou de circular.

<sup>20</sup> Os jornalistas ou a própria crítica literária, por exemplo.

o *topos* da crise só se justifica se pensado como um diagnóstico de cada tempo, isto é, como uma atenção histórica que funciona mais performativamente do que constativamente. Isso significa que a poesia da segunda metade do século XX e primeira do XXI usa a crise como um meio de dar sentido, de interferir e de manipular. Se porventura a poesia e as artes continuam a tratar da decadência, do apocalíptico, do declínio e até mesmo do “fim” é porque isso se constitui como um estado permanente. Essa situação parece paradoxal uma vez que, ao tratar desses assuntos, embora fale do que está se esgotando a poesia segue viva. Ao que tudo indica crise é um elemento fundante e está em constante reconfiguração, tal qual a realidade.

Se as preocupações políticas da crítica literária do século passado se sustentam em distinções subjacentes, mas não menos decisivas, em relação ao modo mais ou menos atento com que a poesia se insere na história, caberia hoje, com *urgência*, entender os diferentes dispositivos pelos quais o discurso poético tem compreendido sua capacidade de herdar a crise. Ou seja, o modo como vem, desde muito cedo nomeando o real e construindo essa história. (SISCAR, 2010, p. 13)

Para Siscar, a poesia segue falando da crise porque a história e a realidade social permanecem em crise. A crítica literária só conseguirá levantar questões pertinentes acerca da poesia ou da crise da poesia, se identificar o que do passado resta no presente. O que interessa a Siscar é entender a maneira como a poesia e também a crítica de poesia desenvolvem a ideia de crise, herdada da modernidade, seja em momentos nos quais a poesia está com grande vigor ou não. Dito de outra forma, interessa a Siscar como a “escrita da crise se transforma em uma experiência de autocrítica e em uma forma de dramatizar as violências que acompanham os processos históricos e culturais”<sup>21</sup>.

Os processos históricos e culturais aos quais o crítico literário se refere são, sobretudo, o desenvolvimento da sociedade industrial de massa e o fantasma da transformação do humano em mercadoria<sup>22</sup>, entre outros que fazem parte da história do Ocidente e que estão muito presentes na poesia. Falar sobre esses assuntos, direta ou indiretamente, é colocar-se diante da realidade, diante da poesia e manifestar as preocupações críticas do porquê continuar a escrever poesia ou como a poesia pode, ao

---

<sup>21</sup> FELLIPE, Eduardo Ferraz; NICODEMO, Thiago Lima; VIEIRA, Beatriz. “Escrever a crise: entrevista com Marcos Siscar”. In: Revista Maracanan. Rio de Janeiro. n. 18, p. 256-267, jan./jun. 2018. P. 258

<sup>22</sup> Ambas as ideias estão presentes na crítica que Walter Benjamin formula no que diz respeito à poesia de Baudelaire.

menos, dar consciência de todos esses processos de transformação que a realidade social sofre.

Nesse sentido, João Cabral cumpre bem o seu papel como um poeta moderno que constrói criticamente sua poesia, que não se isenta ao falar *da* e *sobre* a realidade na qual habita, que, à sua maneira, dialoga com a tradição que herda e que fala a partir de seu tempo para fora dele. Em 1950, quando elabora e publica um estudo sobre a pintura de Joan Miró, durante o período em que morou em Barcelona, Cabral elogia<sup>23</sup> a obra do pintor catalão por conseguir se desvencilhar da composição renascentista, sem negá-la ou destruí-la. Isto é, Cabral identifica que a pintura de Miró tem a particularidade de estabelecer um diálogo crítico permanente com a tradição da pintura renascentista. O que Cabral aprecia em Miró é a valorização do fazer. Segundo ele “os quadros de Miró são um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta” (MELO NETO, 1998, p. 39), portanto, o que importa ao poeta é a própria criação, o fazer poético, a reflexão que está posta no processo que resulta na obra.

Mesmo que Miró tenha sido um pintor que pertenceu à vanguarda surrealista e, portanto, também adotasse uma ideia de ruptura e originalidade, de acordo com Cabral, seu compromisso com o *novo* se manifestava por sua constante reflexão acerca do *modus operandi*, do modo como criava. Ainda que o pintor tivesse pressupostos artísticos relacionados ao surrealismo, seu gesto performativo “transcendia os limites temáticos que a cristalização de formas e a profusão de cores lhe apresentava”. É por isso que o pintor é visto como um artista que “depura seus hábitos visuais, através da luta contra o hábito e habilidade – nesse ponto anterior à pintura”.<sup>24</sup> Como se sabe, Miró é um dos exemplos de Cabral sobre como pensar a arte e ser artista. Além do que, o poeta chama de “depuração” outro ponto que lhe chama atenção na obra de Miró e que o poeta nomeia como *vivo*

Na conversa de Miró, uma palavra existe: *vivo*, a meu ver, muito instrutiva. *Vivo* é o adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano teórico, onde jamais se sente à vontade. *Vivo* parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo caso, expressão de qualidade. Essa palavra a meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade e, por ela, sua pintura. Essa sensação de *vivo* é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou desse equilíbrio, diante do qual nossa

---

<sup>23</sup> “A composição renascentista em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor. (MELO NETO, 1998, p. 23).

<sup>24</sup> (MELO NETO, 1998, p. 46).

sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida (MELO NETO, 1998, p. 47).

Ao fim do estudo sobre Miró, Cabral compreende que o que é vivo na obra do pintor é um traço significativo para desenhar o seu projeto de modernidade; talvez por isso ele seja um poeta que dá vida às coisas. O conceito de *vivo*<sup>25</sup> referente na citação, mostra o que é da ordem da *práxis* em Miró, é a forma como ele responde à leitura que faz de sua realidade, ou seja, o pintor está situado numa realidade em contínua mudança, na qual os objetos mudam o tempo todo - e ele também - justamente porque estão *vivos*. Sua resposta ou sua maneira de lidar com isso é causando um estranhamento, incomodando o cotidiano, pois não há nada mais oposto à realidade do que a sensação de harmonia e equilíbrio.

Sabe-se que João Cabral e Miró foram muito amigos e que a amizade entre ambos foi um certo respiro para Miró, principalmente pelo vigor da juventude e pelas novidades literárias que Cabral trazia do Brasil. Durante os anos nos quais João Cabral morou em Barcelona e trabalhou como diplomata, a Espanha estava sob o regime franquista e várias obras de Miró e Picasso foram censuradas<sup>26</sup>. As obras desses pintores representavam, em alguma medida, a realidade política e violenta do país, resultantes de vários eventos da modernidade, sobretudo o progresso. A Miró, João Cabral escreveu tanto o ensaio, quanto o poema “Canto de Tarragona”, de *Paisagem com figuras* (1955), pois essa relação teve profundas influências teóricas na poesia de Cabral, que durante toda a sua obra compreendeu os signos plásticos também como signos poéticos porque em ambos há inúmeras possibilidades significativas que transcendem o que é representado.

Marly de Oliveira, no prefácio de *Prosa* (1955) afirma que a aproximação entre Miró e Cabral ocorre porque ambos, como artistas modernos, buscam um tipo de arte nova, “cuja qualidade seria o ‘vivo’ da coisa, o inquietante território onde a vida é instável e difícil” (MELO NETO, 1998, p 06). O que é vivo aparece na obra de Cabral de diferentes maneiras, mas em todas elas pressupõe um dinamismo que, ao inovar, também

---

<sup>25</sup> É curioso como Cabral se apropria do conceito de vivo de Miró e o mobiliza de diferentes maneiras em sua obra. No poema-prefácio “O museu de tudo” no quinto e sexto versos “Assim, não chega ao vertebrado / que deve entranhar qualquer livro” a palavra “vertebrado” traz a qualidade de vivo da obra, ainda que o poeta diga que “não chega”. A vertebra é o subfilo de animais cordados, que compreende os ágnatos, peixes, anfíbios, répteis, aves e mamíferos, caracterizados pela presença de coluna vertebral segmentada e de crânio que protege o cérebro. É possível ler no poema “vertebrado” como a insinuação daquilo que falta ao livro, como o rigor, como aquilo que erige a obra e como aquilo que dá vida, uma vez que só seres vivos possuem coluna vertebral.

<sup>26</sup> A censura é uma das premissas de regimes totalitários. Miró, Picasso e outros artistas espanhóis se colocavam diretamente contrários à violência e às políticas de governo de Francisco Franco, suas obras criticavam a repressão e denunciavam as arbitrariedades do sistema, por isso foram censuradas.

mantém uma espécie de realismo – porque comprometido com a realidade<sup>27</sup> – que possibilita uma visão clara e transparente, para usar palavras comuns no vocabulário do poeta.

Se as quatro condições que a crise impõe ao poeta moderno são: ter de pensar como responder à sua realidade historicamente, filiar-se aos poetas que vieram antes de si, desenvolver suas próprias características e se situar entre um contínuo paradoxo, como disseram Barbosa e Siscar, então João Cabral é um poeta moderno. Pode-se dizer que a crise não é um problema exclusivo da modernidade, mas é na modernidade que a crise se impõem como basilar no que tange ao real.

Quando se fala em “crise da literatura” ou “crise da poesia”, é importante destacar que, embora partam do mesmo ponto que é a modernidade e se entrelacem, cada termo segue por caminhos distintos. São diferenças históricas, de construção de sentido e de estratégia que formam a “crise da poesia”. Por exemplo, as vanguardas do século XX tinham como pressupostos a ideia de fim ou ruptura com a tradição, de acabar com “antigas” manifestações artísticas e, algumas, até, radicalmente, acabar com a arte, como se isso fosse possível. Talvez, a “Crise de vers” (1897) constatada por Mallarmé no que se refere à crise ou ao fim do verso alexandrino tenha sido a chave para a apropriação do termo crise, às vezes, de forma equivocada. Todavia, a principal questão apontada por Mallarmé e ressignificada por Siscar é pensar a crise como performance e não como constatação. A crise se dá na versificação, mas a extrapola.

O Concretismo Brasileiro compreendeu bem essa questão e potencializou ao máximo a forma como escrever poesia no Brasil; reconheceu, sobretudo em Mallarmé e também em João Cabral, referências para a experimentação da forma. No primeiro viu a possibilidade de exploração tipográfica e no segundo viu o forte rigor formal, a poesia dirigida ao intelecto, não-sentimental e objetiva. Vale lembrar que na geração de 45, a qual João Cabral pertence, havia um movimento de rejeição aos modernistas e retorno às formas tradicionais como o soneto; Cabral caminha na direção oposta à de poetas como Péricles da Silva Ramos, Geraldo Vidigal e Ciro Pimentel, e com o passar dos anos,

---

<sup>27</sup> A crítica literária brasileira, à qual pertencem João Alexandre Barbosa, Antônio Carlos Secchin, Flora Süssekind, Luiz Costa Lima, entre outros, costuma dividir a obra de Cabral em duas fases: a primeira corresponde à poesia construtiva e mais experimental, que vai de *Pedra do Sono* (1942) a *Psicologia da composição* (1947) e a segunda corresponde à poesia de engajamento, de preocupação social, que inicia com *O cão sem plumas* (1950) e tem como maior destaque popular *Morte e vida Severina* (1955). Como dito anteriormente, a crítica literária traz contribuição inenarrável para o estudo de poesia, mas algumas classificações limitam a interpretação das obras, pois há um intercambiamento entre a fase construtiva e a preocupação social.

sabemos que é Cabral o nome que exerceu maior influência à geração vindoura. O próprio Cabral diz perceber na poesia concreta certa influência sua no sentido de se aproximar mais do visual do que do musical, mas reconhece que, independente dele, os poetas concretos ainda desenvolveriam um excelente trabalho com a poesia. Em Mallarmé e Cabral, os poetas encontraram uma resposta satisfatória no que tange à crise, pois os poemas de um e de outro partem da crise e também respondem a ela.

João Cabral, assim como os demais poetas modernos, e até mais que muitos deles, teve de se dobrar<sup>28</sup> a textos alheios e aos seus próprios, tornando-se um poeta crítico, crítico de arte e o principal crítico de si mesmo para encontrar seu caminho dentro da tradição da poesia brasileira e criar o *novo*. O poeta tem profunda consciência de seu papel, do lugar de onde veio, da realidade social e das questões que a poesia moderna tem de enfrentar; por isso propõe, tanto nos poemas quanto em seus textos teóricos, a reflexão sobre poesia de “inspiração” e a poesia que exige esforço e trabalho artístico. Para Cabral, a poesia moderna se resume, em alguma medida, a essas duas vertentes e para ele a poesia de “inspiração” é àquela cuja escrita tem pouca elaboração, é dada a pouca reflexão sobre o fazer poético. Justamente por isso, seus poemas se posicionam opostos a isso.

Segundo Cabral, a composição artística que exige o trabalho, que demanda esforço, escrita e rescrita é aquela considerada *boa* poesia. Isso não significa que os poetas chegarão ao mesmo resultado, mas que o processo de criação – quando pensado – resulta em novas possibilidades. O poeta que cria regras para sua escrita, que se propõe desafios e métodos, converte a escrita em exercício, e mesmo quando trata de seus próprios sentimentos (em alguma medida é sempre sobre si, sobre o seu ponto de vista que o poeta fala), eles já foram muito lapidados, para chegar de forma mais clara ao leitor, sem pessoalismos.

Para Cabral a poesia deve nascer crítica porque deve também provocar o seu leitor, levá-lo à crítica; a poesia de “inspiração”, como o próprio nome diz, inspira o leitor, mas o que sucede depois disso? Um sentimento que toca, mas que não gera movimento, não gera ação; a poesia moderna é sobretudo pensar a própria realidade, dar a ver o que antes não era visto, não é apenas sobre se reconhecer, mas sobre quais efeitos a literatura tem sobre o leitor e a durabilidade deles.

---

<sup>28</sup> Quando falamos em “se dobrar”, queremos dizer que o poeta ao mesmo tempo que se reconhece em poetas e artistas que o antecederam e o sucederam, também se constitui através deles e os refaz na sua poesia, tornando-os outros. Dessa maneira, as relações literárias e artísticas que o poeta estabelece parecem naturais, mas só parecem naturais porque Cabral cria, aprende e modifica a linguagem alheia e isso requer esforço e análise.

João Alexandre Barbosa, ao falar sobre a leitura do poema moderno, reforça que é fundamental a participação do leitor e o despertar de sua consciência pela poesia. Para o crítico literário o espaço e o tempo do poema são permeados de intertextualidade e é a linguagem da poesia que os articula.

Ser contemporâneo da linguagem e não do poeta: as particularidades de tempo e espaço são integradas – e não negadas – pela especificidade do espaço do poema. Nesse sentido as releituras são fundamentais: a recuperação das linguagens do passado, a sua atualização a partir de um interesse contemporâneo (...), pode, e deve sempre, significar mais do que um interesse erudito, desde que importam tanto para a caracterização do universo recuperado quanto daquele que se recupera. (BARBOSA, 1986, p. 33)

Independente do espaço e do tempo do poema, seja o aqui e agora do escritor ou do leitor, é fundamental que ambos leiam e releiam. O escritor e sua obra não coexistem sozinhos; ao escritor cabe ressignificar o presente conforme o interesse contemporâneo sem se limitar ao seu próprio ou ao eruditismo, pois na maioria das vezes isso se torna um impedimento para o leitor. A preocupação com o leitor, com a compreensão dos textos dos quais o escritor se apropria é uma constante para Cabral. Em 1952 ele já criticava a exclusão do leitor “comum” do processo de comunicação, principalmente àqueles textos que de tão eruditos nada comunicam. Segundo o poeta, a poesia tem de estar relacionada aos assuntos que fazem parte do mundo empírico, pois são os leitores “comuns” que mantêm a poesia viva para além dos saraus, das livrarias, das universidades e dos grandes ambientes de prestígio.

É interessante pensar que no caminho à procura da lucidez e da clareza, Cabral tenha se tornado quase um poeta que as pessoas temem ler, justamente por não o compreender. Assim que publicou *Pedra do sono* (1942), Cabral recebeu a crítica de Antônio Candido, no ensaio “Poesia ao norte” (1943), aconselhando o jovem poeta a olhar mais à volta de si para não criar uma poesia hermética. De fato, o poeta seguiu a recomendação, pois desde a adolescência, quando lia aos trabalhadores do engenho de seu pai, o poeta já sabia que a poesia tinha de ser objetiva para chegar a todo povo; do contrário, aqueles que não sabiam ler e apenas ouviam a leitura dos poemas, não entenderiam do que se tratava, tanto pelo conteúdo, quanto pela forma. A dureza da linguagem de Cabral é muito próxima da dureza da realidade. O poeta diz em entrevista, que defendia

uma poesia que chegasse ao povo. Eu achava que a poesia estava fechada demais e tentei abri-la um pouco mais. Mas depois eu vi que era um negócio muito difícil por essa coisa de que o leitor no Brasil é a elite, de forma que você, queira ou não queira, acaba escrevendo para essa elite. Como é que você vai escrever para o sertanejo, que não sabe ler? (ATHAYDE, 1998, p. 111)

Embora soubesse da necessidade que a poesia tinha de ser clara e objetiva, o próprio poeta admite ser difícil escrever poesia dessa maneira porque, ainda que se esforce, a poesia gira em torno dos mesmos círculos, entre a elite e os intelectuais, que muitas vezes fazem parte do mesmo grupo, a começar por ele. Cabral era um leitor atento e proficiente, que sabia da sua condição, mas também sabia que nem todos os leitores eram como ele. Por isso insistia na ideia de que a poesia deveria ser comunicável; deste modo escrevia de forma atenta e cuidadosa e não cansava de criar diferentes caminhos para surpreender o leitor, usando as mesmas palavras de diferentes maneiras. Sendo assim, com a análise do poema “A insônia de Monsieur Teste”, de *Museu de tudo*, tentamos ilustrar alguns valores de João Cabral para mostrar onde ele se coloca na modernidade, com quais ideias dialoga e como constrói sua poesia,

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 ardia, sem pele,  
 extrema, e que de nada serve:  
 porém a luz de uma tal lucidez  
 que mente que tudo podeis. (MELO NETO, 1988, p. 270)

O poema é composto por oito versos octossílabos, que repetem as sibilantes “c/z/x” e reforça tanto o rigor da estrutura do poema, quanto o efeito sonoro que o poeta deseja causar. Além da aliteração que reitera a ideia de “lucidez”, o poeta explora a sinestesia, cruzando diferentes sensações por meio da visão e da audição. É como se a “lucidez” fosse a parte concreta da luz e nesse sentido o poeta cria uma imagem para apresentar o conflito filosófico do poema, que é: o que fazer com todo o conhecimento que se adquire? É melhor ver com lucidez, com racionalidade, pois a luz ilumina tudo, mas há a luz que arde e queima, e esta de nada serve. Ao que parece, o poema trata de diferentes “luzes”. Uma luz que incide sobre as pálpebras pode cegar, todavia a luz que “acende / detrás das pálpebras o dente”, isto é, que vê a materialidade das coisas pode ser um caminho para alçar essa lucidez que é conhecimento.

Como se sabe, João Cabral tinha Paul Valéry como referência e Paul Valéry tinha Mallarmé como referência, mas cada um à sua maneira deu uma resposta diferente à modernidade, emprestando do outro características que o interessavam para construir seu projeto de poesia. Em Valéry, João Cabral admirava a lucidez, a precisão, o objetivismo e as reflexões que fazia sobre a própria obra nas experimentações com a linguagem. O poema “A insônia de Monsieur Teste” faz referência direta ao filósofo francês, pois *Monsieur Teste* (1896) é um livro de ficção de sua autoria. Na escrita do livro, Paul Valéry não utiliza sinais gráficos de pontuação e isso se configura como uma espécie de tentativa de ruptura tal qual as vanguardas, colocando o texto entre as formas do passado (que remete ao racionalismo), presente e futuro. A temática do livro é, assim como na poesia de João Cabral, a obsessão que o escritor tem a respeito das ideias fixas que carrega consigo durante toda uma vida, que são indissolúveis e, por isso não se solucionam no espaço do livro, embora o escritor tenha essa pretensão. O título do livro, assim como no poema, brinca com a palavra “Teste” que pode ser lido como “tête” que significa cabeça, ou “texte” que é texto; sendo assim, as duas leituras são pertinentes porque correspondem ao projeto literário de ambos os escritores. Tanto Valéry, quanto Cabral procuram construir uma obra com uma linguagem rigorosa e com clareza. Essa clareza está presente nas sete vezes em que a palavra “lucidez” e seus correspondentes como: dia, acender, luz, aparecem reiterando a ideia de conhecimento, esclarecimento, de “abrir a visão” ou “dar a ver”.

É interessante que no livro de Valéry “Teste” no sentido de “tête”, isto é, cabeça, é a protagonista e o cenário<sup>29</sup> ao mesmo tempo, é uma ficção que reflete sobre o próprio pensamento e como ele se constitui. Nesse sentido o filósofo dialoga com Descartes<sup>30</sup>, pois o racionalismo cartesiano afirma que as verdades residem na própria consciência, onde estão as ideias inatas e não nos sentidos. Nesse ponto, o poema de Cabral apresenta uma duplicidade pois os dois últimos versos dizem “a luz de uma tal lucidez / que mente que tudo podeis”. “Mente” pode funcionar no verso tanto como substantivo, quanto como verbo. Se for substantivo, a “lucidez” faz com que a mente possa tudo, mas se for verbo,

---

<sup>29</sup> O romance de Valéry influencia o poeta João Cabral, mas também influencia o dramaturgo Samuel Beckett, pois em *Fim de partida* (1957) um crânio é utilizado como cenário e por ele passam fantasmas e figuras mortas que poderiam ser cadáveres. Esse movimento de apontar os cruzamentos, Valéry que lê Descartes, Cabral e Beckett que leem Valéry e assim sucessivamente, é uma tentativa de mostrar como a literatura, a poesia moderna se apropria do cânone para se reinventar e marcar sua posição na modernidade.

<sup>30</sup> Em *Respiração Artificial* (1975), Ricardo Piglia pontua que Valéry considera o livro *Discurso do método* (1637) de René Descartes como o primeiro romance moderno.

a lucidez contém uma mentira: a de acreditar que é possível conhecer tudo e que o conhecimento que se tem é suficiente.

Outra interpretação possível para “Teste” também pode ser *testis* que significa testemunha, a pessoa que presencia um fato como terceiro, ou seja, sem estar presente na ação e, por isso pode falar *a respeito de*; testemunha também pode ser aquele que sobrevive a um evento traumático e que, por lembrar, pode prestar testemunho. Ler *Monsieur Teste* dessa maneira também é correto, pois o personagem – que não é uma pessoa – é um imortal, que transcende a vida, que acumula conhecimento, que contempla a história, a literatura, e comemora cada nova forma, cada novo evento. *Monsieur Teste* é como o livro, a imagem, a memória, cheio de informações e ele escolhe quando cala e fala.

O poema “A insônia Monsieur Teste”, de *Museu de tudo*, em leitura paralela ao livro de Valéry, parece ilustrar bem o diálogo de João Cabral com aqueles que vieram antes dele, do que ele se apropria e o lugar no qual ele se insere na modernidade.

## 1. 2. A crise do poeta: “sem risca” ou “risco”

*Museu de tudo* é um livro cuja proposta parece alterar algo no poeta. O livro o faz questionar ainda mais o que vinha produzindo até aquele momento e, talvez, por isso esse tenha sido o período mais longo entre a publicação de um livro e outro. Como mostrar ao público um livro que aparentemente não segue o mesmo rigor formal que fora elogiado por tantos críticos? Como reaparecer na cena literária, depois de tanta expectativa, com um livro que parece revelar outro João Cabral, um João Cabral que está disposto a mostrar mais os aspectos subjetivos de sua obra? Logo ele que deu tantas declarações assumindo a postura de poeta antilírico. Mas, também, por que não correr o risco, uma vez que ele já era um poeta consagrado pela história da literatura? João Cabral pagou para ver e assumiu o risco.

Quando o poeta diz na abertura do livro que este é feito “sem risca ou risco” ou que o livro “não chega ao vertebrado / que deve entranhar qualquer livro”, Cabral situa o poemário em um *entre* que ocupa o espaço da ironia e da ambiguidade. Esse *entre* é dizer que, sim, o livro foi feito com uma risca, houve esboço e planejamento, pois primeiro os artistas riscam até chegar à versão concluída da obra; ele também brinca com o significado do verbo “riscar”, pois há uma marca, o livro está assinalado. Porém, há outro sim, ele está disposto ao risco. Situado no paradigma entre a forma e o conteúdo, entre o subjetivo e o objetivo.

*Museu de tudo* mantém as características que a crítica louva no poeta. Flora Süssekind (1999, p. 31), por exemplo, destaca na obra de Cabral, o aproveitamento de temas históricos como estratégia para falar da realidade, e em mais da metade dos poemas do livro, o poeta fala *de* ou fala *sobre* pessoas históricas que de fato existiram no espaço-tempo. Ou fala de lugares, como “A escola ULM” e a construção de cidade de Brasília, em “À Brasília de Niemeyer”. Süssekind também destaca a preocupação descritivo-geográfica, a marca da prosa no verso e a preocupação da poesia como construção plástica, respectivamente. Essas características estão presentes em poemas como “Pernambuco em mapa”, “Exposição Franz Weissmann” e “No centenário de Mondrian”.

Outro crítico importante, como Antônio Carlos Secchin (1999), aponta o mesmo que Süssekind e acrescenta a negação e a metalinguagem como constituintes da poética cabralina, ambas aparecem em poemas como “O artista inconfessável” e “Metadicionário”, apenas para citar alguns exemplos. Isso significa que em *Museu de tudo* Cabral não abandona o que já havia feito, apenas expõe outra face e Secchin afirma

que “aparentando incorporar novos ingredientes a seu universo poético, permanece fiel a ângulos já obsessivamente trabalhados” (2014, p. 267). A observação de Secchin é fundamental para mostrar a discordância dos críticos em relação a esta obra, pois para BARBOSA (1986, p. 131), o livro é uma passagem entre lúcido e lúdico enquanto Secchin acredita que não há passagem, há apenas uma aparência de passagem.

A falta de consenso ao nomear essa “novidade” na obra de Cabral, que para uns é lúdico, para outros são “aspectos subjetivos”, o poeta diz que é “poesia de circunstância”. Cabral fala sobre isso em dois momentos, primeiro no ensaio “A poesia brasileira”

Quase que só há na poesia brasileira moderna *poemas de circunstância*. Há alguns exemplos em contrário, bons exemplos, embora raros. Mas apesar disso, a atitude característica do poeta brasileiro de hoje, mesmo daqueles oito ou dez grandes poetas em quem todos nós pensamos, sem falar, ainda há pouco, é uma atitude típica de *poetas de circunstância*. É impossível apresentar um exemplo do poema de circunstância. O *poema de circunstância* é quase impossível de ser distinguido exteriormente. Ele vai do soneto renascentista à escrita automática, o poema de circunstância se define *através da atitude subjetiva do poeta*. (MELO NETO, 1954, fl. 150. itálico nosso)

Segundo em entrevista

*Museu de tudo* é uma coleção de poemas. Daí o nome *Museu*, aquilo que se consegue ter (todo museu é fatalmente deficiente; se fosse completo só haveria um no mundo inteiro). O livro tem de tudo, *poemas de circunstâncias*, poemas escritos em 52 (“Cartão de Natal”), poemas sobre um filósofo (Max Bense), poemas sobre a música da Andaluzia, sobre pintores, escritores, futebol. Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior. (ATHAYDE, 1998, p. 116. itálico nosso)

Na primeira citação o poeta aparenta ter certo desprezo pela “poesia de circunstância” embora admita que há uns dez bons poetas que escrevam poesia de circunstância e são raros. Ele também se preocupa em definir o que é poesia de circunstância e o que lhe chama a atenção é a *escrita automática* e a *atitude subjetiva*. Mas quase vinte anos depois, ele afirma, como se vê na segunda citação, que escreveu poemas de circunstância. Ora, seja pela definição do poeta ou pela definição de outros teóricos, como Paul Éluard – a quem João Cabral apreciava – em “Sobre a poesia de

circunstância”<sup>31</sup> (1952), também parece não haver um consenso a respeito dessa categoria. Diz Éluard:

O dicionário nos diz que circunstância é um lugar comum que se refere à pessoa, coisa, lugar, meios, motivos, maneira e tempo. A crítica dos homens e de suas obras deve, pois, considerar primeiro todas as condições de pessoa, coisa, lugar, meios, motivos, maneira e tempo. Julgará assim em que medida um homem foi movido pelas circunstâncias e em que medida essas circunstâncias o elevaram ou rebaixaram. Um homem normal se identifica não só com os seres que tem próximos, mas também com os que não conhece, com os acontecimentos que atuam sobre eles, e com os acontecimentos que eles provocam. E o poeta arde por reproduzir a vida. (...) Meus poemas são todos poemas de circunstâncias. Inspiram-se na realidade, sobre ela se fundam e repousam. Nada tenho que fazer com poemas que não se baseiam em nada. Não se diga que a realidade carece de interesse poético; um poeta triunfou na prova precisamente quando seu espírito sabe descobrir em um tema trivial algum aspecto interessante; a vida deve brindar o motivo. (...) A poesia verdadeira deve expressar o mundo real, mas também nosso mundo interior e esse mundo transformado que temos sonhado, esta verdade que está em nós se nossos olhos se abrem realmente. Se o mundo real não embebeu a cabeça do poeta, este nunca poderá restituir ao mundo senão abstração e confusão, sonhos informes e crenças absurdas. Sua realidade poética pessoal não resistirá diante da realidade poética do mundo (1952, p. 55-58)

Ao que tudo indica, a poesia de circunstância ao passo que carrega consigo algo de subjetivo, por tratar de acontecimentos ditos mais pessoais ou imprevisíveis e que dizem respeito à vida do poeta; também está profundamente relacionada à realidade e aos acontecimentos do tempo presente, por isso a poesia de circunstância pode ser engajada ou aquela que é feita sob encomenda para ser apresentada em grandes cerimônias, seguindo as regras de quem contratou os serviços do poeta.

Quem melhor conseguiu chegar a uma definição de “poesia de circunstância” foi a pesquisadora Edneia Rodrigues Ribeiro em sua tese “Um Museu de duas faces: poesia de circunstância e poesia crítica”, que também analisa *Museu de tudo*, mas com um recorte distinto do que é apresentado aqui. Foi ela, também, a responsável por encontrar materiais inéditos de João Cabral de Melo Neto na Fundação Casa de Rui Barbosa. Ribeiro (2019) apresenta, a partir das reflexões de Éluard (1968), três categorias para poesia de circunstância e o que as três têm em comum é a relação que o poeta estabelece

---

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/eluard/1952/mes/sobre.htm>. Acessado em: 22/05/2020.

com as condições externas, seja o contexto histórico, a morte de alguém, um encontro, entre outros. A ideia não é uma fidelidade ao entorno; portanto o poeta tem liberdade de criação, desde que o texto seja afetado direta ou indiretamente por algum fator externo.

A primeira categoria é a poesia feita sob encomenda, assim como disse Éluard. Essa poesia é comum em rituais religiosos, como cerimônias fúnebres, nascimentos, casamentos ou em eventos políticos como a posse de um presidente, a inauguração de uma grande obra, entre outros. O tempo glorioso para esse tipo de poema foi o período da aristocracia no qual os poetas eram figuras reconhecidas e estimadas, que tinham alto grau de influência na sociedade. No entanto, no fim do século XIX, com a Revolução Francesa e todas as consequências políticas que esse advento teve sobre a história moderna, essa poesia foi perdendo seu espaço, sobretudo porque a relação entre público e leitor foi alterada com o desenvolvimento da imprensa. Em certa medida, pode-se dizer que pela quantidade de poemas que falam sobre a morte ou sobre mortos em *Museu de tudo*, ainda que nenhum deles tenha sido feito sob encomenda, alguns deles se encaixam na primeira categoria da poesia de circunstância, uma vez que têm o objetivo de homenagear pessoas.

A segunda categoria, também de acordo com Éluard, é a poesia engajada que se constrói como uma reação ou crítica a acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais. Ao contrário da poesia feita sob encomenda que tinha relação política, mas voltada ao elogio, a poesia engajada visa apontar os problemas da realidade das pessoas e contribuir com movimentos que tenham interesse em mudar o que está errado, seja no âmbito do discurso ou da prática. Mais uma vez, os poemas de Cabral se encaixam nessa categoria, com a diferença que o poeta tinha o objetivo de mostrar a realidade, segundo a sua leitura, mas sem a intenção de influenciar os leitores sobre o que fazer com o que leram. Para o poeta, era fundamental que o leitor desenvolvesse uma leitura crítica sobre seus escritos, como já foi dito anteriormente. O poeta expunha a realidade, mas era o leitor quem decidia o que fazer com aquilo que recebeu do poeta.

A terceira categoria diz respeito à poesia subjetiva que é vista de um lugar-comum como a poesia que é confessional, que fala sobre acontecimentos pessoais da vida do poeta, que torna o que é privado público, que trata de pequenos acontecimentos cotidianos e que tece reflexões sobre sentimentos e aquilo que é abstrato. A partir dessas características é possível dizer que Cabral, apesar de evitar ao máximo falar de si, também fala de si, como diz em “Para Selden Rodman, antologista” “Há um contar de si no escolher, / no buscar-se entre o que dos outros, / entre o que os outros disseram / mas que

o diz mais que todos”, a diferença da sua poesia que o distancia da imagem dos poetas com foco na subjetividade, é que ele fala de si indiretamente, ao falar dos outros ou, principalmente, das coisas.

Percebe-se que o que há em comum entre as categorias da poesia de circunstância, segundo Éluard, é que todas elas servem a alguma coisa ou alguém, todas elas partem do princípio de que a poesia tem utilidade<sup>32</sup>, no sentido de que a poesia feita por encomenda atendia aquele que fez o pedido, a poesia engajada serve para a transformação social e a poesia subjetiva serve ao próprio poeta ou a quem se destina. Éluard defende a ideia de que não é possível escrever poesia do nada, nem sobre o nada; por isso só é possível escrever a partir de uma realidade; é a realidade que fortalece a própria ideia de poesia. Sendo assim, dentre as três categorias, o poeta francês defende a poesia engajada como o melhor caminho para a poesia de circunstância, pois ela está essencialmente baseada na realidade e se mantém conectada ao tempo, ao sujeito, ao objeto, aos espaços e aos meios.

É inevitável que o poeta fale do que lhe é externo porque é o que está o tempo todo em relação com ele; o que está fora o atinge e isso produz uma reação. Há circunstâncias que o afetam profundamente e essas são de cunho subjetivo; há outras que também o afetam, mas que têm proporções que vão além dele, afetam o todo, e são essas as que mais importam à poesia. Agora, se voltarmos os olhos à poesia brasileira moderna, e especificamente à poesia de João Cabral vemos que há nuances nas quais o poeta se encaixa.

No ensaio “Poesia e composição” (1952), que faz referência ao *Filosofia da composição* (1846) de Edgar Allan Poe, no qual o escritor explica o método que desenvolveu para criar o poema “O corvo” (1845), João Cabral também fala sobre o que ele acredita ser um bom poema e este não é circunstancial. Também no ensaio “A poesia brasileira” (1954), ao analisar o contexto da literatura nacional, o poeta destaca dez poetas, sem nomeá-los, e os coloca no grupo de poetas “profissionais”; portanto, são aqueles que pensam, escrevem, reescrevem e trabalham o poema. É possível que ele se reconheça como um desses poetas, mas não o diz; fato é que para Cabral os poetas que

---

<sup>32</sup> A ideia de utilitarismo da arte ou da poesia se tornou um embate entre muitos grupos de poetas entre os séculos XIX e XX, sobretudo após o Romantismo, pois havia poetas que defendiam a “arte pela arte”, dentre eles os Parnasianos, os Simbolistas e até os Modernistas, contudo não negavam a importância política da poesia, apenas não escreviam poesia em função disso. Quando a poesia deixou de ser útil, automaticamente a poesia de circunstância passou a ser vista de forma negativa, mesmo que ainda houvesse resquícios dessa poesia entre os literatos. Para os poetas modernos, a busca pela emancipação progressiva da poesia era uma constante e isso também favoreceu o distanciamento de qualquer tipo de poesia que se propusesse a falar do que é contingente e circunstancial, uma vez que o entendimento sobre a poesia ganhava novos contornos à época.

não são profissionais, são circunstanciais. O maior problema desses poetas é que eles distanciam o leitor comum da poesia brasileira, crendo que os está aproximando.

Como já dito anteriormente, é uma preocupação para Cabral que o leitor comum consiga acessar e compreender a poesia, e para ele, uma poesia que não parte da realidade objetiva, aquela que é ordinária, não é compreensível. Isto é, a subjetividade cabralina não consiste em não falar de si ou ser pessoal, porque em alguma medida todo escritor parte do seu ponto de vista. O que o poeta vê como um problema é escrever poesia subjetiva, concebendo-a como aquela que crê que apenas o seu ponto de vista coincide com a realidade. Quem escreve com base nessa perspectiva, não tem como tornar a realidade compartilhada. Dito de outra maneira, se a subjetividade for entendida como a verdade absoluta sobre o mundo, de fato em João Cabral não há espaço para a subjetividade, mas se ela for entendida como a realidade da qual o poeta parte para falar do todo, então ele é subjetivo objetivante.

De acordo com o poeta, de modo algum os poetas “profissionais” deixam de falar sobre o mundo empírico, o desafio que está posto é alcançar a maioria dos leitores para não se limitar a um grupo restrito de leitores. Portanto, para Cabral, o poeta não pode ser totalmente subjetivo e nem pode ser totalmente objetivo a ponto de usar uma linguagem rebuscada que não se faz entender, pois excluir o leitor e desconsiderar o processo de comunicação impedem a poesia de circular e chegar a todos. É função da poesia despertar a consciência do leitor.

É principalmente em seus ensaios e entrevistas que Cabral fala sobre a questão da relação do leitor com o poeta, e de como vê a subjetividade e a objetividade. Quando diz que em *Museu de tudo* há uma série de poemas de circunstância, o poeta admite que continua a se esforçar para criar poemas elaborados, que conversam com a realidade genérica e de interesse público, mas que também está dando um passo maior em direção a outro tipo de poesia, uma poesia que está em *trânsito*. Isso parece claro à medida que o poeta escreve um número considerável de poemas que fala sobre escritores e artistas que, como ele mesmo diz, são pouco conhecidos; se são pouco conhecidos, não são compartilhados entre a maioria dos leitores. Essas figuras, umas por quem João Cabral nutriu grande amizade, outras que admirava, são um caminho para ele pensar sobre sua poética além de falar daquilo que é da ordem do particular e íntimo, mas, uma vez que ele fala através de outros, ele está presente e ausente ao mesmo tempo. Além das pessoas homenageadas, o poeta fala de seus gostos, por exemplo o futebol, de sua necessidade

pela aspirina e de outros assuntos que não fazem parte da realidade comum, mas da realidade dele.

Essa virada mais evidente somada à provocação feita no início de *Museu de tudo*, de que o livro não tem a mesma preocupação com a estrutura e organicidade que os demais, cooperam com a ideia de que essa obra é uma releitura da poética cabralina. Os poemas de *Museu de tudo* estão sempre presentes em antologias, em grandes quantidades, sejam aquelas organizadas pelo próprio poeta ou por outras pessoas. Independente do recorte das antologias, se é voltada para a crítica, como *Poesia crítica* (1982), se tem o intuito de representar a obra do poeta, como *O artista inconfessável* (2007), ou de mostrar as viagens do poeta, como em *A literatura como turismo* (2016) – as duas últimas organizadas por Inês Cabral, filha do poeta e ressaltando dados biográficos – há nestes livros muitos poemas de *Museu de tudo*. Inclusive, por ironia ou não, estão presentes em *Museu de tudo*, poemas célebres que são muito difundidos popularmente.

Para concluir essa seção, vamos analisar três poemas que amparam nossa hipótese de que o livro conserva as características formais presentes nos livros anteriores, de que há muitos poemas metalinguísticos e de que há uma inclinação à subjetividade objetivante. No poema “O número quatro”, João Cabral fala sobre o número que permeou toda sua obra, principalmente *A educação pela pedra*. Nesse livro, o número quatro e seus máximos múltiplos comuns ordenam a estrutura do livro. São 48 poemas, que integram quatro partes, divididas igualmente em 12 poemas. Duas dessas partes têm poemas compostos por 24 versos que contêm 12 versos e as outras duas têm 16 versos, que são distribuídos em 8 estrofes. Em *Serial* (1961) o número quatro também se destaca como tema de alguns poemas. Já em *Museu de tudo* o “quatro” aparece apenas no poema que analisaremos e em “A escultura de Mary Vieira”. Todavia, é esse número que ordena a composição da maioria dos poemas do livro, não com a mesma precisão ou estrutura dos livros anteriores, mas ainda assim merece destaque.

Como se sabe, o poeta sempre foi muito rigoroso com a forma do poema e com a imagem que ele cria, a maioria de seus poemas são múltiplos de quatro e quando organizados por estrofes, são quadras. O número quatro corresponde à certa exatidão, ao desafio que o poeta se coloca, segundo BARBOSA (1975, p. 186) “esta estrutura estrófica do texto tem a ver, em primeiro lugar, com a armação de um sistema do qual o leitor seja obrigado, qualquer que seja o modo de sua leitura, a defrontar-se com a existência real da quadra, uma espécie de *leitura quadrada* da quadra”. Sendo assim, lê-se no poema: número quatro feito coisa

ou a coisa pelo quatro quadrada,  
 seja espaço, quadrúpede, mesa,  
 está racional em suas patas;  
 está plantada, à margem e acima  
 de tudo o que tentar abalá-la,  
 imóvel ao vento, terremotos,  
 no mar maré ou no mar ressaca.  
 Só o tempo que ama o ímpar instável  
 pode contra essa coisa ao passá-la:  
 mas a roda, criatura do tempo,  
 é uma coisa em quatro, desgastada (MELO NETO, 1988, p. 301)

O poema é composto por doze versos que são múltiplos de quatro, todos decassílabos e têm a penúltima sílaba tônica, mostra logo em um primeiro olhar, a preocupação do poeta com a forma do poema. O número como categoria abstrata torna-se visível para o leitor quando comparado às coisas que se sustentam pelo número quatro, como o quadrado com quatro ângulos, como animais quadrúpedes que têm quatro patas, ou como a mesa. Se o leitor separar o poema em três quadras, verifica-se que a cada quadra, o poema avança na direção de uma mudança no número quatro. Na primeira estrofe é como se o poeta desse concretude à coisa que é a obra, dando exemplos racionais e palpáveis e insiste nessa ideia, acrescentando que mesmo que algo surja para abala-la, ela está “plantada à margem e acima”, portanto tem raízes, podem vir ventos, terremotos ou até a ressaca da maré que essa obra permanecerá imóvel.

Apenas um efeito pode contra a coisa, a ação do tempo. É bonita a imagem que Cabral cria de que o “tempo ama o ímpar”, pois para o poeta, o par que está presente no número quatro dá sustentação e para além disso, o par pode ser interpretado de muitas maneiras, como o par escritor e leitor, que não se desfaz com o tempo; como o par entre o poeta e os pares que ele coloca no livro. Nesse sentido, o ímpar do tempo tem mais relação com a solidude ou com o significado de “sem igual” ou desequilíbrio, de que o poeta irá se permitir experimentar outras possibilidades, sem jamais abandonar o quatro. Chama a atenção também, o verso “mas a roda, criatura do tempo, / é uma coisa em quatro desgastada”, pois o poeta recupera a figura da roda para mostrar que um dia ela foi quadrado e o desgaste do tempo foi o que a transformou em roda, portanto, essa obra que já foi quadrada não vai abandonar o número quatro, mas a ação do tempo a transforma em roda, movente. O tempo que incide sobre a coisa, incide sobre a obra e nesse sentido, não tem como o poeta não flertar com o novo, isso é consequência da passagem do tempo.

Dando continuidade, em *Museu de tudo*, como se viu no poema “A insônia de Monsieur Teste” e como veremos em outros poemas ao longo o texto, João Cabral

continua a refletir sobre a própria obra em poemas de cunho metalinguístico. Em “Catecismo de Berceo” ele dá concretude à palavra, seguindo passos semelhantes aos de Gonzalo Berceo. De acordo com Senna (1980, p. 185), esse poema é um dos principais de *Museu de tudo*, pois apresenta os quatro mandamentos da lei poética de Cabral. O primeiro é a seleção do vocábulo em meio a um conjunto de possibilidades; o segundo é o imediato descarte de suas “aderências” para atingir a solidez da coisa; o terceiro é a sujeição da palavra poética à disciplina de uma sintaxe; e, por último, o controle desta sintaxe perigosamente fluente. Diz o poema:

1.

Fazer com que a palavra leve  
pese como a coisa que diga,  
para que 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, obriga-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. (MELO NETO, 1988, p.287)

Gonzalo de Berceo, a quem o título do poema se refere, foi um poeta medieval ibérico que nasceu na cidade de Berceo, na Espanha, atuou como professor, monge e foi reconhecido como um dos principais representantes do clero da Igreja Católica. Berceo se destaca entre os clérigos de sua época devido à sua grande erudição e por defender a Igreja durante seu período de declínio; sendo assim, suas obras incentivavam a devoção, a peregrinação e as contribuições para o sustento de seu mosteiro. Não é nesse sentido que João Cabral se vincula a Berceo, pois, embora tenha recebido educação religiosa, ele se declarava um ateu que acreditava no inferno<sup>33</sup>. O que Cabral admirava em Berceo era

---

<sup>33</sup> (ATHAYDE, 1998, p. 60-61)

sua erudição com a língua, sobretudo na tradução do latim para a variedade dialetal Riojana, e sua capacidade de levar a mensagem aos camponeses para ensiná-los.

O poema a Berceo, que carrega consigo o catecismo, tem justamente esse tom de ensino, como se a voz que fala no poema fosse ao mesmo tempo de Cabral e de Berceo. Ainda que o poema não tenha verbos no imperativo, os verbos no infinitivo ajudam a construir a ideia de que ambos estão instruindo o leitor sobre como fazer poesia. Como já foi dito, e isso aparece em vários ensaios de João Cabral, o poeta se preocupava muito com o leitor e se ele iria compreender o que estava sendo dito; por isso à palavra deveria ser dada concretude, a palavra deveria ser visual, para que o leitor saísse das abstrações e se aproximasse ao máximo da mensagem que o poeta compartilhava. O mesmo acontecia com Berceo que, entre o erudito e o popular, tinha de se fazer entender por seu público.

No contexto religioso, mesmo quando se fala sobre assuntos que supostamente são mais “leves” e “abstratos”, como amor, graça, paz, entre outros, nenhum deles o é. Eles são voltados à prática e são densos. Quem ama doa aos pobres, quem recebe a graça da salvação deve compartilhá-la e angariar mais fiéis, quem sente paz deve ser justo, e mesmo temas como céu e inferno recebem concretude; o primeiro é caracterizado como ruas de ouro, muros de cristal; o segundo é um lugar onde fogo e enxofre não cessam.

Isso significa que o discurso religioso consegue dar concretude à palavra e nas obras de Berceo, principalmente as mais famosas como *Os milagres de nossa senhora*, *O duelo da virgem*, *Os sinais do juízo final*, que foram publicadas entre os anos 1198-1264, isso se destaca. Vale mencionar que nenhuma dessas obras foi criação original, mas tradução. Para além disso, Berceo também tinha grande preocupação com a forma do poema; sua obra era revestida de elementos tradicionais, ao passo que também era popular. A estrofe que ele utilizava era a *cuaderna via* ou tetrastrófico monórfico que são versos alexandrinos ou versos que contêm “quatorze sílabas cada um e são separados em sete sílabas por meio de uma cesura que coincide com o final da palavra e o grupo fônico, evitando qualquer sinalefa com uma única consoante rima em todos os seus versos.”<sup>34</sup>

Mesmo que João Cabral não escreva seguindo exatamente essa forma, de acordo com os críticos Crespo e Bedate (1964), em *O rio* (1953), que inicia com uma epígrafe de Gonzalo de Berceo<sup>35</sup>, e em *Quaderna* (1959), é possível que o sistema desenvolvido por Berceo tenha influenciado a estrutura dos dois livros de Cabral. Seguindo ou não o

<sup>34</sup> CRESPO, Angel; BEDATE, Pilar, 1964, p. 46

<sup>35</sup> É um verso de Gonzalo de Berceo que encontramos como epígrafe ao livro *O Rio*: “Quiero que compongamos yo e tú una prosa”.

mesmo modelo, os dois compartilham a mesma preocupação com a forma e o conteúdo; dessa maneira, em “Catecismo de Berceo”, o poeta faz a palavra “leve” pesar; faz a palavra “frouxa” aderir ao corpo a ponto de se fundir à coisa e se tornar uma coisa só.

Nas duas primeiras estrofes, com quatro versos de oito sílabas métricas, cuja oitava é tônica, o poeta une novamente o que para ele é imprescindível no poema: a forma e o conteúdo. As duas seguem a mesma imagem da palavra frouxa que se une à coisa e choca por ser uma. Ao encerrar, nas duas últimas estrofes, ele reitera a ideia de que no poema nenhuma palavra pode estar solta, que toda palavra deve ser submetida à disciplina e de que o sujeito que fala deve desaparecer no poema, pois sua fala é “anônima” e a palavra que flui como um rio deve ser canalizada, portanto direcionada, intencional.

Finalmente, na leitura de *Museu de tudo*, há marcas de subjetividade em muitos poemas, sobretudo aqueles que funcionam como homenagens ou que falam sobre os lugares pelos quais o poeta passou. Nos poemas sobre outras personalidades, ele reflete sobre a própria obra a partir da obra do outro, mas, além disso, há pelo menos três poemas que não operam nessa lógica, pois a subjetividade aparece como um acontecimento particular do qual é possível falar de uma realidade imediata que é compartilhada por uma comunidade. Nesse sentido, esses poemas são subjetivos porque tratam de acontecimentos cotidianos e abstratos em alguma medida, mas não deixam de seguir a premissa cabralina de que, ainda que parta do que é privado, deve fazer parte da realidade do leitor. Esses poemas são “Díptico”, “Duplo díptico” e “A criadora de urubus”. Nessa seção vamos nos limitar ao comentário deste último:

A criadora de urubus

A mulher do Seu Costa

(com medo se sabia)

criava urubus no galinheiro

junto com a criação comezinha.

Decepção ao saber

a correta razão:

não era pelo gosto doentio

de criar bichos tais como Cão,

nem pelo exercício

do estranho e seus desvãos:

mas sim porque o urubu protege,

é padre, abençoa a criação. (MELO NETO, 1988, p. 306)

Nesse poema, o poeta parte de um contexto muito particular: ele fala sobre o hábito da mulher do Seu Costa, que o leitor não sabe quem é, pois não é uma figura pública e não há referências no poema sobre quem é ele. A única informação que temos é de que ele é casado, pois o Seu Costa é o referente da personagem principal, sua mulher. Ela cria urubus no galinheiro, todavia é sabido que ela faz isso com medo. Medo do julgamento alheio, pois a presença de urubus em um local é a sinalização da morte, uma vez que estes animais se alimentam de carniças. A imagem que o poeta constrói, acerca da criação de urubus da mulher do Seu Costa, torna-se ainda mais paradoxal quando ele detalha que os urubus ficam junto às galinhas, que servem de alimento aos humanos. Curioso é que o hábito da mulher não gera estranhamento no sujeito, ele procura narrar a história com neutralidade, se colocando numa posição na qual a mulher não precisa ter medo dele, porque talvez entre eles haja algo de semelhante.

O estranhamento só ocorre quando ele descobre o verdadeiro motivo pelo qual ela cria os urubus. Ao que parece, este fato chama a atenção do sujeito justamente por ser incomum a criação de urubus; ele se interessa pelo hábito da mulher porque ele é particular, não é compartilhado por todos. Mas ao saber a razão dessa prática, ele se decepciona, pois imaginava que a mulher criava urubus devido ao gosto doentio de criar bichos do Cão<sup>36</sup>, ou seja, o sujeito imaginava que a mulher criava urubus justamente porque esse animal está relacionado com o fim da experiência e com aquilo que é da ordem do sombrio.

Mas o desfecho do poema surpreende ao subverter o estranhamento que a criação de urubus gera. A mulher cria urubus porque eles são, segundo sua crença, animais que protegem, assim como padres, isto é, os urubus abençoam a sua casa e as demais criações que ela tem. Embora se decepcione ao descobrir a verdade, o poeta revela a condição da mulher, ela tem medo de quem não sabe o porquê de sua criação, quem age diferente do poeta e a julga sem saber que são boas as suas intenções.

O objeto de reflexão do poeta é a crença popular que ele materializa na imagem do urubu. Até esse ponto, o poema seguiria o *modus operandi* comum a João Cabral que é mais voltado à objetividade. Contudo, ao partir de um contexto particular e alterar a visão que a maioria das pessoas tem a respeito do urubu – de que é um animal sujo, que habita espaços de podridão e sobrevive da morte alheia – ele torna única a visão que se tem do urubu. Curioso é o efeito que a palavra “Decepção” tem no poema, porque localiza

---

<sup>36</sup> Cão, com letra maiúscula, refere-se a Satanás, ao Diabo, à maldade, dentro da cultura cristã.

o ponto de vista do sujeito. A criação de urubus da mulher o atrai porque ele crê que ela se relaciona com o Cão, isso não o faz sentir medo, pelo contrário, a decepção advém por não ser esse o motivo. Outro ponto que é ainda mais curioso é porque esse poema entrou em um livro que tem por título *Museu de tudo*.

Os urubus, nesse poema, são uma imagem paradoxal entre a morte e a vida. Os urubus, na cadeia alimentar, são os responsáveis pelos restos e apenas a mulher do Seu Costa acredita que eles abençoam. Então esse poema precisa entrar dentro do *museu*, seja porque narra algo único ou porque trata de opostos e lida com os restos, como se verá adiante. Os urubus sobrevivem de restos e o livro passa por essa questão.

### 1.3. Subjetividade objetivante

João Cabral de Melo Neto é considerado um poeta antilírico porque, dentre os principais aspectos de sua poesia, há uma resposta à crise do sujeito na modernidade, que se coloca contrária à visão romântica e idealizada do sujeito. O antilirismo não anula o lirismo, ele o pressupõe, e se opõe à ideia da primazia do sujeito. Michel Collot (2004), no ensaio “O sujeito lírico fora de si” oferece uma explicação sobre a nova perspectiva do sujeito que, embora não trate especificamente da obra de João Cabral, pode ser aplicada à poesia cabralina.

Ao colocar o sujeito lírico para fora de si, Collot afirma que se afasta da tradição que tem sua expressão na teoria hegeliana do lirismo, pois esta concebe a poesia lírica como contraposição da poesia épica. Na teoria hegeliana, a poesia lírica é a “expressão da subjetividade como tal (...) e não de um objeto exterior”. O poeta lírico constitui “um mundo subjetivo fechado e circunscrito em si mesmo”, e aquilo que lhe é exterior funciona apenas como um pretexto para falar de si e do seu “estado de alma” (COLLOT, 2004, p. 165). Para Collot, o que irrompe de subjetivo na poesia lírica advém de uma *circunstância* real que faz o poeta expor seus sentimentos mais latentes. O poeta torna visível seu estado de alma porque outrora seus sentimentos estavam tão profundamente escondidos que eles se revelam ao serem projetados para fora de si, isto é, “a interioridade, concentrada e reunida sobre si mesma, se serve frequentemente dos objetos inteiramente exteriores para fazer compreender que a alma comprimida não pode se expressar” (COLLOT, 2004, p. 165)

A hipótese de Collot é que a saída de si do sujeito, no caso da modernidade, não é exceção, mas a regra, pois quando o sujeito sai de si, ele se despersonaliza e se liberta da interioridade para ver o que está ao redor. Isso é paradoxal e constitutivo do sujeito moderno porque, conforme a emoção transborda de si e para fora de si, ela é pessoal e coletiva, assim como local e global. Quando o sujeito lírico sai de si, ele caminha em direção ao outro, deixa de pertencer a si e, nesse sentido, não é mais o sujeito que se impõe à palavra, mas a palavra que se impõe ao sujeito.

A tentativa de Collot de reinterpretar o sujeito lírico aponta que a fenomenologia “não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um fora que, especialmente em sua versão existencial, o altera, colocando a acentuação em sua *ek-sistence*, em seu ser no mundo e para outro” (COLLOT, 2004, p. 167). Isso significa que uma das contribuições da

fenomenologia à leitura de poesia, por exemplo, é tornar o sujeito vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à sua visão. A palavra, como meio de expressão, é o que dá corpo às emoções, ou seja, a palavra materializa.

Essa contextualização do pensamento de Collot parece sintetizar a leitura que fazemos da poesia cabralina, pois a premissa de tornar a poesia uma “máquina de comover” é justamente tornar o poeta “sujeito de e sujeito a” para romper com paradigmas que prendem a poesia lírica no mesmo lugar e sem avanços. Ler a poesia de João Cabral como uma poesia que é somente antilírica faz o leitor correr o risco de cair em clivagens tradicionais que o impedem de fazer novas leituras.

Por isso, uma de nossas principais perguntas referente à poesia cabralina é: o lirismo é capaz de dar materialidade ao que é dito, escapando de armadilhas como subjetividade e objetividade, emoção e conhecimento, fora e dentro etc.? Collot afirma que inverter a hierarquia e a prioridade entre esses pares conceituais, colocando a poesia lírica *entre* eles, dá à poesia perenidade, pois ler esses pares como contrários “é perder o essencial e o mais difícil de ser pensado, que é a implicação recíproca de tais termos” (2004, p. 168).

Nesse sentido, só é possível compreender a poesia lírica se o sujeito estiver em relação com o objeto. Essa relação atravessa a palavra, a matéria, o sentido, e ultrapassa dicotomias. Por isso, quando se fala da poesia de João Cabral, deve-se pensar o seu “antilirismo” como uma transformação do sujeito e não como seu apagamento. Esse sujeito não fala mais de si na expressão de um eu, e sim valoriza a materialidade das palavras e das coisas. Por isso Collot diz que “através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior; ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema” (2004, p. 168).

Ainda no texto sobre “o sujeito lírico fora de si” Collot traz dois poetas que para ele são exemplares para explicar o que é o poeta antilírico dentro de sua concepção. São eles: Arthur Rimbaud e Francis Ponge. Aqui, especialmente nos interessa a poesia de Francis Ponge, pois João Cabral estabelece um diálogo com o poeta.

Em 1961, Ponge reúne três tomos do *Grand recueil* e dá ao primeiro livro o título *Liras*, abrindo-o com um longo poema que fala sobre a morte de seu pai. Para o poeta francês, ao mesmo tempo que a lírica é vulgar porque traz consigo o “drama da expressão” e a impossibilidade de exprimir em palavras seus sentimentos mais íntimos, ela também

é crítica, uma vez que essa impossibilidade se dá porque as palavras são fatos e se expressam.

Ponge afirma que optou por fazer as coisas falarem porque ele mesmo não conseguia falar<sup>37</sup> e essa crise do sujeito moderno, fica evidente no livro *O partido das coisas*, no qual as coisas falam, mas quem toma o partido por elas é o sujeito. No livro, ainda que não seja a voz do sujeito que fala, o sujeito se inscreve nos objetos e sobre isso Collot diz

Apagando-se atrás da descrição das coisas, o *eu* coloca-se em jogo. A poesia “objetiva” tem por finalidade principal a regeneração do sujeito e a renovação do lirismo (...) Há, então, em Ponge, certo lirismo que não consiste em expressar seus movimentos interiores, mas a emoção que nasce do contato com as coisas exteriores e que pode se tornar a origem de “sentimentos desconhecidos”. (2004, p. 172)

Ponge não projeta seus sentimentos nas coisas; é a partir das coisas que ele reconhece seus sentimentos e descobre como falar sobre eles, uma vez que antes do encontro com as coisas eles eram inéditos. Daí está posto o desafio de como criar e dar a ver a complexidade do encontro que, ao mesmo tempo que é subjetivo, é objetivo.

Para explicar sua antilírica, Ponge teorizou sobre o *objeu*<sup>38</sup>, objeto que simultaneamente se dirige a um fora “ob” e um dentro, que está estabelecido no jogo da linguagem. Segundo Rebuzzi (2010, p. 94) no jogo da linguagem Ponge cria um “novo idioma”, em uma ampla variedade da *poesia de circunstância* na qual os objetos do cotidiano estão cercados de abismo. A partir do ensaio “O Objeto é a Poética”, de Ponge, Rebuzzi também afirma que os objetos são o que nos pesa na cabeça e nos faz pensar. Por isso, enquanto acompanhamos o pensamento de Ponge, fazendo relações entre o sujeito e o objeto, é preciso se deixar afetar. “Ler Francis Ponge é estar constantemente convidado a ver duplo, pois seus textos ao mesmo tempo que descrevem o objeto, nos falam de uma outra coisa, e são de alguma maneira, os fragmentos de uma arte poética em ato” (REBUZZI, 2010, p. 95)

---

<sup>37</sup> Introdução de *O Partido das Coisas, Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Hermann, 1984, p. 79.

<sup>38</sup> L'objeu est un néologisme inventé par Francis Ponge, fabriqué selon le principe du mot valise cher au cœur de Lewis Carroll, à partir de deux mots : objet et jeu. [...] Il s'agit à la fois de mettre l'objet en jeu, donc de le faire circuler, et de mettre, si j'ose dire, du jeu, et du je, dans l'objet lui-même. (ROUZEL, 2011, p. 237).

O que Collot e Rebuzzi destacam, acerca da poesia de Francis Ponge, nos chama a atenção porque em João Cabral acontece um movimento similar. No poema “O sim contra o sim” (*Serial*) o poeta pernambucano diz:

“(...) *Francis Ponge*, outro cirurgião,  
adota uma outra técnica:  
    gira-as nos dedos, gira  
    ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez  
mil dedos da linguagem:  
    não tem bisturi reto  
    mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa  
que quase a enovela  
    e quase a enovelando,  
    se perde enovelado nela.

E no instante em que até parece  
que já não a penetra,  
    ela entra sem cortar:  
    saltou por descuidada fresta. (MELO NETO, 1998, p. 297)

Nesse poema, Cabral apresenta escritores e artistas que têm visões semelhantes a respeito do objeto de arte, mas que atuaram de maneiras diferentes. O poema, cujo título traz a ideia de forças positivas, mas contrárias entre si, é dividido em seis partes, sendo que a segunda se refere a Francis Ponge. O que Cabral destaca na obra do poeta francês é justamente a forma como ele escreve as coisas e opera com o jogo da linguagem. Assim como Ponge, Cabral cria imagens que materializam a escrita.

A Ponge, Cabral atribui a imagem do cirurgião e com isso dá a dimensão física da escrita, porque a palavra é tátil e manipulável como o bisturi. Com esse instrumento o poeta corta o verso e limpa o poema, dando-lhe objetividade<sup>39</sup>. Ponge, no poema, gira nos dedos as palavras e as coisas com que opera, enquanto Cabral também opera a linguagem mostrando, através da palavra “enovelar”, o processo de escrita do próprio poema, uma

---

<sup>39</sup> Embora aqui, nossa opção de leitura traga referências francesas, como Collot e Ponge, é importante mencionar que a questão da objetividade e do objetivismo, enquanto movimento, foi muito forte na poesia norte-americana modernista, sobretudo nas figuras de William Carlos Williams e Louis Zukofsky. Os poetas objetivistas produziram poemas de forte carga imagética e buscavam uma linguagem coloquial e direta. Eles foram influenciados pelo “imagismo”, criado por Ezra Pound, que tinha como base requisitos rigorosos de escrita que construíam imagens, de modo conciso e ritmo seco e áspero. Toda a ideia de poesia direta e imagética deve muito aos ensinamentos de Mallarmé, ainda que cada movimento tenha suas especificidades.

vez que o poeta *quase enovela* a coisa e, *enovelando*, é *enovelado* por ela, ou seja, ele se sujeita à palavra. Tanto Ponge quanto Cabral mobilizam a palavra para que ela trabalhe com símbolos concretos e palpáveis. A obra dos dois poetas pode ser lida a partir de um antilirismo ou lirismo moderno, porque transita entre as dicotomias e transita entre momentos líricos e críticos.

O lirismo cabralino se revela, por exemplo, quando trata daquilo que se refere à infância ou às cidades de Recife e Sevilha, mas esse lirismo apresenta as memórias<sup>40</sup> do sujeito a partir das coisas, sobretudo o rio, a pedra, o sol, a faca, a cabra etc. A crítica literária brasileira não tem uma opinião unânime a respeito desse *entre* onde se situa a poesia cabralina. Luiz Costa Lima, por exemplo, afirma que é uma “antilírica”; João Alexandre Barbosa afirma que é um “lirismo de tensões”; Alfredo Bosi afirma que é “uma nova dimensão do discurso lírico”. Já Flora Süssekind afirma que na poesia de João Cabral há um esforço contínuo de despersonalização da escrita e uma “reflexão sobre a possibilidade de exposição involuntária do sujeito nesse seu processo de autossubtração” (1998, p. 42); Alcides Villaça afirma que “seu limite mais distendido está, ironicamente, no ‘fracasso’ de não poder escapar a esse lance subjetivo, ainda que vingado pela rigidez e pela simetria” (1996, p. 154); e finalmente Marta Peixoto afirma que a poesia de Cabral tem “o poder simbólico dos objetos e sua capacidade de atrair e de revelar as tendências da subjetividade” (1983, p. 52).

Esse breve mapeamento crítico reforça a posição de que a poesia cabralina não pode ser lida somente como objetiva, pois há aspectos subjetivos e a antilírica tem de ser interpretada como um trânsito, embora em alguns livros um aspecto sobressaia a outro. É importante destacar o que Peixoto diz a respeito do poder simbólico dos objetos porque a partir dos símbolos, revelam-se significados implícitos, isto é, significados interiores que fazem referência ao eu lírico e sua expressão subjetiva. Dessa maneira, João Cabral cria metáforas, comparações, analogias com foco no objeto e assim, alcança o nível simbólico da linguagem que sugere a presença de um sujeito que não se dá a ver por completo.

Pode-se dizer que João Cabral é um “lírico às avessas” que subverte a tradição lírica falando a partir dos objetos dispostos na realidade concreta que funcionam como uma luminária que clareia aquilo que está oculto. Por mais difícil que seja para o leitor penetrar esses objetos, o poeta se preocupa com a compreensão do seu texto, por isso, ao passo que fala de coisas complexas, utiliza uma linguagem simples e direta – o que causa

---

<sup>40</sup> “esforço de presentificação, coisificação da memória” (MELO NETO, 1996, p. 31)

certa estranheza, “pois parecem buscar traduzir a experiência que não se traduz” (REBUZZI, 2010, p. 2) porque está sempre tensionada. Para finalizar, a respeito de *Museu de tudo*, Rebuszi afirma que

o livro garante um lugar ao que se mostra em ato. Nesse *fazer*, em um trabalho de recolha, como aquele realizado pelos pesquisadores dos museus, João Cabral nos exhibe certos lugares, certas coisas, objetos específicos e desejados. Um mapa do que é e do que pode ser o exercício do olhar – o momento privilegiado em que o objeto se converte em obra. *A percepção de mundo do poeta* passeia pelos versos, oferecendo-nos nesse passeio, “*objetos*” como nos museus, porém incorporados à sua poética, e que realçam, além disso, outros inseridos na paisagem. (2010, p. 113, itálico nosso)

#### 1.4. Museu: uma breve revisão conceitual

Os museus, como um ambiente no qual objetos são expostos e preservados ao longo do tempo para apresentar os hábitos e as criações humanas, não podem ser datados<sup>41</sup> porque existem desde que a humanidade passou a colecionar e atribuir valor afetivo, cultural ou material aos objetos enquanto forma de compreender a si mesma. Foi a partir do século XVII, na Europa, que o museu como o conhecemos hoje se tornou uma instituição moderna, com o propósito de alcançar variadas pessoas, de diferentes lugares – a depender do que constitui seu acervo e de como ele é exposto –. Segundo o ICOM<sup>42</sup> (International Council of Museums), o museu é “Uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade” (2001).

O advento das grandes navegações foi um dos primeiros acontecimentos históricos que permitiram a expansão do conhecimento e o compartilhamento de objetos de diferentes povos e culturas, embora também tenha favorecido a colonização. Devido ao deslocamento desses objetos, as coleções se tornaram mais heterogêneas e reuniam minerais, fósseis, esqueletos, miniaturas, invenções, objetos raros e todo tipo de obra de arte, formando os “gabinetes de curiosidades” que posteriormente deram origem aos museus universitários, como o da Basileia (1671), e o Museu Ashmolean (1683), criado pela Universidade de Oxford, na Inglaterra. Somente no século XVIII, foram fundados

---

<sup>41</sup> Desde o Paleolítico os homens primitivos reuniam artefatos e os guardavam em tumbas. Todavia, o primeiro museu que conceitualmente está mais próximo do sentido moderno, tem registro no séc. II a.C na Mesopotâmia, pois tinha o propósito de preservar e expor com fins educativos. Também há registros de museus na Babilônia, que mantinham coleções com fins cúlticos, assim como na Grécia Antiga, que mantinham suas coleções nos templos e as dedicavam aos deuses. Na Antiguidade Clássica, um dos museus mais conhecidos estava localizado em Alexandria e foi criado por Ptolomeu Sóter, em meados do século III a.C, nele havia estátuas de filósofos, objetos astronômicos e cirúrgicos e um parque zoobotânico; este museu se tornou a Biblioteca de Alexandria, quando posteriormente incorporou os escritos dos filósofos ao seu acervo. Os romanos também mantinham museus e expunham suas coleções em locais públicos, como os fóruns, os jardins, os templos, os teatros e eles expunham objetos que pertenciam ou representavam heróis e momentos históricos de personagens que contribuíram para a memória cultural do Império. Durante a Idade Média, devido às guerras, os museus praticamente deixaram de existir, pois o patrimônio que os constituía foi utilizado para financiar guerras e atividades estatais, mas o ser humano nunca perdeu o hábito de colecionar, então as igrejas passaram a ser o espaço de concentração de objetos e da memória cultural. Somente com o Renascimento e a volta aos ideais clássicos, bem como a consolidação do humanismo é que a ideia de museu foi retomada porque a burguesia em ascensão financiava a criação de obras de arte. Nesse período, as grandes coleções estavam concentradas entre famílias ricas, de banqueiros e comerciantes. (ALEXANDER, Edward Porter; ALEXANDER, Mary. *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Rowman Altamira, 2008, pp. 3-5)

<sup>42</sup> Disponível em: <https://icom.museum/en/> Acessado em: 18/03/2020.

museus como o Museu Britânico (1759), em Londres, e o Museu do Louvre (1793), em Paris, com apoio dos governos de cada país.

O que há em comum entre a maioria dos museus é que eles sistematizam seu acervo e arquivam fixa ou temporariamente, obras que são consideradas representativas de algo, alguém ou um povo na passagem entre o espaço-tempo. Essas obras apresentam questões que perpassam o colecionismo, os critérios que as reúnem, os valores que a elas são atribuídos, as diferentes maneiras de estudá-las e de expor cada uma delas, e como o espectador reage a isso, pois elas têm de ser protegidas, para que outras gerações e lugares tenham acesso a elas. É por isso que se espera que os museus tenham uma coerência em sua organização, para que o passado, o presente e o futuro sejam acessíveis para seu público, e os conceitos históricos e filosóficos contidos nas obras sejam compreensíveis.

Se comparado ao passado, no qual as obras de arte se concentravam nas mãos de famílias ricas, como os Médici na Itália ou os Tradescant na Inglaterra, os museus contemporâneos são espaços democráticos, pois a maioria das pessoas têm acesso a eles. Outrora, quem não mantinha relações com famílias ricas jamais poderia ver as obras que elas colecionavam. Entretanto, mesmo que de uma maneira diferente, os museus ainda evidenciam relações de poder quando privilegiam certas memórias ao invés de outras. Também vale dizer que no Brasil<sup>43</sup>, especificamente, os museus são mantidos pela iniciativa privada e pelo governo, mas faltam investimentos e isso mais uma vez denota que o país não tem uma cultura da memória e negligencia fatos e obras importantes para sua história.

Recentemente, o formato do museu tem sido posto em xeque e tem gerado muitas discussões no meio acadêmico, discussões que passam pelas políticas sobre diversidade, sobre os traumas históricos vividos por alguns povos, sobre a recepção pós-colonial, sobre as tecnologias, sobre a originalidade da obra e que também refletem sobre o papel dos museus em oferecer conhecimento e ao mesmo tempo funcionar como entretenimento.

---

<sup>43</sup> O que se quer dizer com “o Brasil não tem cultura da memória” é que não há investimentos públicos em instituições cuja função é a manutenção da memória ou do arquivo local e nacional. Também não há iniciativa de colocar monumentos nas cidades para relembrar figuras ou acontecimentos importantes, nem há cuidado com os monumentos que já existem. Um exemplo disso, é que entre os anos de 2010 e 2020, todos os anos houve incêndios em museus, apenas considerando o eixo RJ/SP. Talvez, os incêndios mais noticiados tenham sido o do Museu da Língua Portuguesa (2015) e o do Museu Nacional do Rio de Janeiro, (2018). Em 2020, as discussões sobre preservação da memória cresceram muito fora do debate acadêmico, justamente pelo fato de ocorrerem muitas manifestações fora do Brasil, que destruíram monumentos que homenageavam figuras de repressão e violência histórica contra minorias. A pergunta que sempre permeia esses debates é: quem relembra e o que se quer relembrar? É nesse sentido que arquivo é poder, enquanto não partir do povo o que se quer e deve relembrar, acontecerão inúmeros fatos significativos e singulares e rapidamente as pessoas esquecerão, pois não há um espaço, ou um objeto que sirva para relembrar.

Nesse sentido, a pergunta que ainda ecoa é: o que é um museu, para além de sua função? Para esta pergunta há muitas respostas que variam conforme a leitura de diferentes autores. Mas o que as conecta, em alguma medida, é que em todas elas, esse espaço passa pela memória e pretende ser como uma fenda entre o passado e o presente. A partir do século XX o museu se fortaleceu como um espaço onde se contam histórias através de diferentes linguagens artísticas; também é o espaço que faz conhecer e/ou relembrar o que os outros têm a dizer e ao mesmo tempo faz o espectador construir suas próprias memórias. Certamente o museu é o lugar institucionalizado que oferece estruturas adequadas para preservar testemunhos; é um espaço político ao qual a maioria das pessoas têm acesso e que, talvez, no formato do livro – como propõe João Cabral alterando a experiência do leitor-espectador – seja ainda mais democratizado. Todavia, a questão que se coloca é quais memórias estão nesse espaço e por que elas e não outras o constituem? De acordo com Nora

Os lugares da memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. (...) os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p.12 - 13).

Como espaço de memória, o museu se constitui pelo que resta da experiência. Nora afirma que não há memória espontânea, no sentido de que não temos controle sobre as memórias espontâneas, elas surgem a seu bel-prazer e porque podem não surgir é que são necessários os lugares de memória para fixar, para nos forçar a lembrar. As obras de arte naturalmente recuperam memórias e se essas memórias não fossem materializadas nas obras, a humanidade correria o risco de esquecê-las, principalmente aquelas que não foram compartilhadas pelo mesmo grupo, por isso há tantas técnicas de restauração e modos de como conservar uma obra de arte.

Lembrar a humanidade sobre o que é ser humano, é uma das principais premissas da concepção de museu, mas há outras, nas quais o museu é justamente o espaço de guardar aquilo que é visto como tendo muito valor, seja porque resistiu ao tempo, porque foi criado por um artista muito famoso ou porque são os únicos fósseis que dão a possibilidade de acessar a cultura ou o modo de vida de uma civilização inexistente.

Entretanto, é importante conhecer outras perspectivas para identificar o que torna o museu um espaço paradoxal, um espaço que tal qual a poesia moderna, também surge de uma crise que implica em tensões que ora culminam em decadência, ora em exaltação.

Em *O museu imaginário*, André Malraux apresenta uma ideia de museu que não se limita ao espaço físico. Malraux reconhece a importância do museu enquanto um lugar que reúne obras de arte, com fins educativos e de preservação, mas seu olhar se dirige justamente às obras que não estão presentes no museu. Malraux diz:

[nos museus] Onde a obra de arte não tem outra função senão a de ser obra de arte, numa época em que a exploração artística do mundo prossegue, a reunião de tantas obras-primas, e a *ausência* de tantas obras-primas, convoca, *em imaginação*, todas as obras-primas. (2000, p. 13, *itálico nosso*)

De acordo com o escritor francês, o museu não é apenas o lugar no qual se concentram obras de arte, ele é, também, um espaço que por escolhas ou pela limitação física do ambiente, reúne e exclui obras de arte. Essa exclusão favorece que o espectador, em imaginação, recupere todas as obras que não fazem parte daquele acervo.

Em alguma medida, essa compreensão se aproxima da maneira como João Cabral utiliza a ideia de museu *de tudo*<sup>44</sup>. O próprio poeta diz que se um museu fosse capaz de reunir tudo, só haveria um museu no mundo, logo, a partir do “museu imaginário”, o que está exposto naturalmente evoca também o que não está exposto. Nesse sentido, o “museu de tudo” equivale ao “museu imaginário”.

A alegoria<sup>45</sup> do “museu” funciona para Cabral tanto como espaço de criação, como de exposição do que se tem a dizer. O conceito de “museu imaginário” traz uma nova conotação ao “museu”, pois, ao se perguntar sobre o que exatamente agrupa obras de arte e qual o critério para incluir ou excluí-las, Malraux amplia a relação entre a obra e o espectador, isto é, a responsabilidade sobre aquilo que é visto se concentra mais sobre o espectador, é a experiência de mundo dele que permite que sua imaginação evoque por meio do que vê, aquilo que não é visto<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Dizemos que é “em alguma medida” que podem ser traçados paralelos entre o conceito de Malraux e o livro de Cabral porque há gestos que não são arquiváveis e por isso não são musealizáveis. Além disso, *Museu de tudo* tem outro grau de informação estética que ainda o limita a um espaço e se diferencia do conceito de Malraux tanto na organização, quanto na montagem.

<sup>45</sup> É importante dizer que, embora leiamos o livro pela chave da alegoria do museu, sabemos que livro e museu são distintos e que o uso da alegoria não torna o livro um museu, ambos se distinguem tanto pela temporalidade, quanto pela espacialidade e estão tensionados, mas se relacionam.

<sup>46</sup> Para Malraux, devido à reprodução das imagens, ainda que o espectador não tenha visitado os principais museus do mundo e visto grandes obras de arte a olho nu, essas obras fazem parte do seu imaginário e são evocadas conforme o espectador estabelece relação entre as obras.

No “museu imaginário” cabem todas as obras de arte que o espectador já teve acesso. Isso é interessante porque na imaginação, partindo de situações reais, existiria um museu para cada indivíduo e essa ideia se aproxima do livro de Cabral, pois no espaço do livro, o poeta cria seu próprio museu, um museu que ao ser compartilhado com o leitor-espectador evoca outras e outras obras. Malraux ainda diz

Hoje, dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande museu é capaz de conter. Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus. (2000, p. 14)

O que diferencia o *Museu de tudo* e o “museu imaginário” é que para o primeiro ainda há o limite do espaço físico, que no caso é o livro, enquanto para o segundo não há limites. Todavia, em “A lição de pintura”, o poeta dá a entender que o “inacabamento” é quase uma condição da obra de arte, tanto por parte do artista, quanto por parte do seu espectador. Quando este vê um quadro não vê apenas um quadro, ele vê muitos quadros, uma vez que todo quadro tem uma história que se confunde com a história daquele que o vê. Então mesmo que o espaço físico tenha suas limitações, a fruição da obra de arte não tem limites. Diz o poeta:

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. (MELO NETO, 1988, p. 307)

O poema “A lição de pintura” funciona quase como uma explicação do que o poeta faz no livro *Museu de tudo*. O poeta viu a obra de vários artistas e essas obras lhe comunicaram aquilo que ele transpõe no poema e o poema segue comunicando, numa mensagem que não se encerra na experiência de leitura. O poema tal qual a pintura é como um corredor cheio de portas, em que uma leva a outra e a muitas outras, ou seja, mesmo na limitação do espaço, ao ler um poema ou ao ver um quadro, a experiência do leitor-espectador com a obra de arte é ilimitada, independente do ambiente em que isso ocorre, seja no livro ou no museu. Em suma, *O museu imaginário* de Malraux representa todas as imagens a que um sujeito teve acesso. Portanto, ele funciona como um complemento

dos museus institucionalizados porque trabalha com a memória e com as obras de arte<sup>47</sup> que nela habitam.

*Museu de tudo* é, de certa forma, esse museu que não é habitável; é o museu que habita o poeta com imagens que se transformam em poemas e poemas que se transformam em imagens para presentificar aqueles que estavam ausentes. O leitor precisa conhecer aqueles a quem o poeta referencia para alcançar o sentido possível do que o poeta espera. Vale lembrar que não há como controlar os sentidos que o leitor pode extrair da leitura porque se misturam à experiência de mundo dele e do poeta. É necessário pontuar que Malraux não anula o museu como espaço físico e institucional em detrimento do museu imaginário; ao contrário, ele parte do primeiro e o expande, pois ambos são espaços de percepção e imaginação que mostram o sujeito e sua realidade.

Trazendo uma perspectiva muito diferente da perspectiva de Malraux, mas que abre uma outra porta de entrada para leitura de *Museu de tudo*, Adorno (1998) afirma no ensaio “Museu Valéry Proust” que, ao usar o termo “museu” ou ao frequentar um museu, o sujeito está lidando com “objetos com os quais (ele) 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” (ADORNO, 1998, p. 173). A visão radical de Adorno aponta para o fato de que, para que o museu alcance o objetivo de manter as obras vivas para além da história, é necessário que o observador também acredite que há a necessidade de que essas obras continuem existindo e que elas não falam apenas sobre o passado, mas sobre o seu próprio presente também.

A relação do artista e do curador com as obras de arte é viva e ambos conseguem atribuir muitos significados às obras, juntas e separadamente; esse mesmo movimento precisa acontecer com o observador para que as obras cumpram seu sentido histórico, do contrário elas se limitam a um eixo muito restrito. Para que as obras permaneçam vivas independente de quem as criou, é necessário que seu sentido seja captado por outras gerações, nem que seja ressignificado. Se isso não acontecer, os museus tendem a se

---

<sup>47</sup> André Malraux dialoga com o ensaio de Walter Benjamin “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936) e afirma que na reprodução das imagens, há a contingência de sobrepujar os limites da representação, seja como registro ou publicação. Talvez, um bom exemplo para o que diz Malraux, sejam os catálogos de exposições ou os livros de arte. Estes não se configuram como museu no que diz respeito às obras originais, mas suas reproduções permitem que as pessoas tenham acesso ao espaço do museu indiretamente. A própria configuração dos catálogos e dos livros de arte se assemelha à construção de uma exposição na qual as obras são expostas e há pequenos textos que contêm os dados técnicos das obras, bem como explicações sobre elas; também há o texto do curador que explica a conexão entre elas. O exemplo dos catálogos é o mais corriqueiro no sentido de dar materialidade ao “museu imaginário”, mas não se pode esquecer que ele é “essencialmente um espaço mental. Não o habitamos, ele que nos habita” (MALRAUX, 2000, p. 187)

tornar “sepulcros de arte”, espaços onde não há uma relação viva com as obras e isso fica claramente perceptível ao medir a frequência das pessoas nos museus, independente dos recursos que estes oferecem.

O filósofo alemão chega a essa conclusão ao comparar as impressões de Paul Valéry e Marcel Proust acerca dos museus. Em um texto intitulado “Os problemas dos museus” (1923), Valéry, com quem já vimos que Cabral tem certa afinidade, comenta sobre seu sentimento de melancolia ao visitar as galerias do Museu do Louvre, que à época já era um dos principais museus do mundo. Valéry declara que não gosta de museus. Embora haja muitos admiráveis, ele não considera nenhum cativante e os compara com espaços de solidão semelhantes às igrejas ou aos cemitérios. Sua intenção é criar uma analogia com o espaço sagrado, pois há uma intermediação entre a obra e o observador e isso o impede de acessar o que a obra comunica. O que parece incomodar Valéry é que as obras apresentadas fora de seu contexto, tornam-se densas. Além disso elas são apresentadas de modo muito complexo ao espectador, que desconhece do que se trata. A postura que se exige dele, de falar baixo, de manter-se reservado e distante das obras também cria um ambiente desconfortável, artificial.

Seria possível dizer que o que Cabral faz em *Museu de tudo* é exatamente o que Valéry critica, uma vez que o poeta reúne uma série de poemas escritos a partir da obra de outros artistas. Mas, como o tempo de relação do leitor com o livro é diferente do tempo do espectador observando as obras no museu, esse caminho de leitura do livro não se sustenta, pois o leitor tem como conhecer os artistas a quem o poeta se refere, bem como suas obras e a relação que há entre elas nos poemas. A relação do leitor com o livro tende a ser mais viva.

Se o espectador ou o leitor não conhecer as obras ou se elas forem apresentadas de modo ininteligível, as obras ficam mortas, não cumprem sua função, pois ambos devem estabelecer uma relação viva. Ainda, para Valéry, a grande quantidade de obras expostas, muito próximas umas das outras, impede a fruição individual de cada uma e isso favorece uma compreensão superficial das próprias obras, sobretudo quando o tempo no museu é limitado. Isso não ocorre no livro, pois o leitor lê no seu próprio tempo. Valéry constrói uma visão essencialista da obra de arte que se aproxima muito da distinção platônica entre o mundo sensível e o mundo das ideias “Na arte, a erudição é uma espécie de derrota: ilumina o que não é o mais delicado, aprofunda o que não é essencial. Ela substitui suas hipóteses pela sensação, sua memória prodigiosa pela presença da maravilha” (VALÉRY, 1923, p. 7), isto é, o museu tem uma conotação negativa porque

coopera com a morte do valor imanente da obra de arte, uma vez que a dispõe ao lado de muitas obras e que cria um bloqueio entre obra e espectador, limitando a compreensão que este tem da própria obra de arte.

Depois de apresentar a perspectiva de Valéry, Adorno mostra o que Proust pensa a respeito dos museus e diz que, segundo o escritor de *Em busca do tempo perdido*, a obra de arte é “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” (ADORNO, 1998, p. 180). Isso significa que, embora admita que o museu é o espaço da “mortalidade de artefatos”, Proust opõe-se a Valéry, pois já no encontro entre espectador e obra, ela renasce, independente do significado que se apreende. Para Proust o mais importante não é o significado original da obra de arte, mas o significado que se constrói entre a obra e o espectador enquanto se relacionam. É essa experiência que vai atribuir uma outra vida à obra ou uma vida nova. Nesse sentido o museu é como um espaço de salvação, no qual a memória pode restaurar o que já não está presente. É por este caminho que conduzimos a leitura de *Museu de tudo*. Por exemplo, no poema “Em Marraquech”<sup>48</sup>, o poeta diz “A *Jemaa-el-Fna* de Marrakesch / é mais do que *um museu de tudo*: / é circo-feira, é um teatro, / *onde tudo está vivo e em uso*.” (itálico do último verso é nosso).

Jemaa-el-Fna está situada na cidade marroquina de Marraqueech e é a principal praça onde ocorrem apresentações culturais e exposições. Ela funciona como uma espécie de museu a céu aberto e foi declarada Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2008. Através da imagem de Jemaa-el-Fna o poeta mostra qual a sua concepção de museu “onde tudo está vivo e em uso”. Curioso é que a tradução do nome da praça significa “Mesquita da arruinação ou da aniquilação”. Isso se justifica porque, no decorrer dos séculos, esse local passou por muitas destruições. De acordo com os historiados Quentin<sup>49</sup> (2001) e Xavier<sup>50</sup> (2016), o sultão saadiano Ahmad al-Mansur, que governou Marraquech em meados do século XVI planejou construir uma mesquita monumental ao centro da praça. Contudo, devido aos surtos de peste, o projeto foi abandonado, restando apenas ruínas. Diz-se que até o século XIX, era possível ver os restos da construção. *A priori*, o nome da praça seria Jammaa-hna, que significa “mesquita da tranquilidade”, mas, dado o que aconteceu com a estrutura física do lugar, somado ao

<sup>48</sup> (MELO NETO, 1988, p. 280)

<sup>49</sup> Wilboux, Quentin (2001). *La médina de Marrakech: Formation des espaces urbains d'une ancienne capitale du Maroc*. Paris: L'Harmattan. p. 263. A palavra « Marraquech » é grafada tanto com « qu » ou « k », aqui seguimos a grafia do poema.

<sup>50</sup> SALMON, Xavier. *Marrakech: Splendeurs saadiennes: 1550-1650*. Paris: LienArt, 2016. p. 32.

fato de que no início do século XIX este espaço foi usado para execução de criminosos que eram degolados para que suas cabeças ficassem expostas como aviso e de certa maneira lembrança aos demais habitantes, o nome Jemaa-el-Fna se consolidou.

Mais uma vez, a imagem que Cabral escolhe, trabalha com a ambiguidade ou o paradoxo, pois ao mesmo tempo que a praça foi um lugar de morte, também é lugar de vida, assim como o seu livro. As ruínas contam a história local, relembram seu passado e continuam a contar o presente, ainda que de outra maneira. O museu de tudo em Marraquech é um espaço de morte e de vida.

Cabral traz em seu livro, tanto a morte quanto a vida, pois são homenageadas pessoas que já morreram e que devem ser lembradas; e são homenageados seus contemporâneos, como Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, W. H. Auden, entre outros. Há no *museu* cabralino, tanto a possibilidade de leitura da morte quanto da vida, como acontece com a praça em Marraquech. Vale lembrar que, ainda que o livro tenha a pretensão de reunir tudo, como em Jemaa-el-Fna – que reúne circo, teatro, poesia, quadros etc. – sempre há uma seleção, uma delimitação, seja no livro, ou no museu.

Como se sabe, *Em busca do tempo perdido* é a principal obra de Proust e nela o escritor desenvolve a analogia entre a arte e a vida, mostrando como ambas são intrínsecas uma à outra, principalmente em cenas nas quais a metáfora do que se passa em um quadro passa a acontecer na vida dos personagens<sup>51</sup>. Essa analogia não se dá apenas entre os personagens, mas na própria criação de Proust que passou a vida toda escrevendo seu romance sem concluí-lo. A obra de Proust permaneceu inacabada, com o fim da vida do escritor, ao passo que ele permanece vivo em obra. A obra é seu registro.

É importante pontuar aqui, que, assim como João Cabral traz um poema sobre Valéry em *Museu de tudo*, ele também traz um poema sobre Proust. Nos poemas nos quais o autor faz uma espécie de homenagem a artistas e poetas, é interessante como ele está construindo seu próprio acervo, na tentativa de dar a ver sua própria obra e as diferentes perspectivas nas quais se baseia. Sobre Proust, Cabral destaca justamente a relação entre vida e obra e seu inacabamento. Diz o poema “Proust e seu livro”:

De certo o sabia, quem viveu  
com a vida e a obra emaranhadas,  
que viveu fazendo-as, refazendo-as,  
elastecendo-as em tempo e páginas,

---

<sup>51</sup> Por exemplo, a contemplação de Odette por Swann, quando Swann afirma que Odette tem uma predisposição especial para criar analogias entre seres vivos e os retratos dos museus. (PROUST, 2003, v1. 338).

que vestiu sua obra, por dentro,  
percorrendo-a, viajando em seu barco,  
decerto viu que um dia acabá-la  
era matar-se em livro, suicidá-lo (MELO NETO, 1988, p. 321)

Para Proust, literária ou teoricamente, vida e obra estão entrelaçadas, seja a vida do escritor com a obra ou a vida do leitor com a obra, uma vez que na relação estabelecida na criação, na contemplação ou na leitura, a obra comunica e, a partir dela, se dá a experiência de transformação do sujeito. No poema de Cabral, supõem-se que o “o”, pronome oblíquo átono correspondente à terceira pessoa do singular no primeiro verso, se refere a Proust, mas o poeta trabalha com a ambiguidade de também estar se referindo a si mesmo na terceira pessoa para gerar um distanciamento. Proust e Cabral viveram fazendo e refazendo suas obras, cada um à sua maneira. Mas a obra de ambos foi se elastecendo em tempo e páginas.

Mesmo quando Cabral declara não se responsabilizar pelo que viria a publicar após *A educação pela pedra* (1966), reconhecido como o livro mais trabalhado do poeta, ele não deixa de escrever e publicar – ainda que tenha dificuldades relacionadas à visão – porque a literatura é um dos principais motivos que o mantém vivo. Um ponto que se vê em comum entre Proust e Cabral é a relação com a memória e como muitas de suas percepções do presente são atravessadas por experiências passadas. Para ambos, é como se a obra indicasse a sobrevivência de seu criador.

Em Proust, a relação de obra e vida, vida e obra é levada ao limite e isso fica claro no poema de Cabral quando diz “que vestiu sua obra, por dentro, / percorrendo-a, viajando em seu barco”. Essa imagem do escritor vestido na obra, mas por dentro e não por fora como é de costume, significa que o escritor não a troca ou que dentro da obra é possível vê-lo como ele é, para além daquilo que se vê na pessoa do escritor. O sentido do verso se completa com o verbo “ver” que é tão caro a Cabral, pois foi viajando pela obra que o escritor “viu”: ele se deu conta de algo muito maior, de que a obra só teria fim com a sua morte. Olhar para a obra com um novo olhar muda a obra; isso é o que Proust diz sobre a verdadeira viagem de descobrimento. Não se trata de ver uma nova paisagem, mas de ter novos olhos. Talvez por isso, o sétimo verso termine com a suspensão do verbo “acabá-la” porque a obra não acaba.

Para Proust, o museu é o espaço privilegiado da obra de arte. Portanto é o espaço onde se tem diferentes experiências, dado que cada vez que o espectador se relaciona com a obra, ele tem uma experiência única. É o espaço no qual o observador tem o prazer da

contemplação, coisa rara na vida do sujeito moderno que tem de produzir a todo vapor, tal qual uma máquina. De acordo com o escritor, o tempo da contemplação favorece à reflexão, pois, na interação entre a obra de arte e o observador – mesmo que a obra não seja intencionalmente interativa – surgem novas reflexões, uma vez que o observador é chamado para se deslocar de seu tempo e se aproximar da obra no tempo dela.

A partir dessa perspectiva, o museu não é mais visto como um espaço semelhante à igreja ou ao cemitério. Ao contrário, a cada encontro do observador com a obra de arte, ele pode reviver o momento de criação da obra e inclusive estabelecer relações com as demais obras que compartilham o mesmo espaço.

«Apresenta-se» um quadro no meio de móveis, de bibelôs, de tapeçarias da mesma época, num insípido cenário em cuja composição, nos palacetes de hoje, se esmera a dona de casa (...), cenário no qual a obra-prima que contemplamos enquanto jantamos nos não proporciona a mesma inebriante alegria que apenas lhe devemos pedir numa sala de museu, que bem melhor simboliza, pela sua nudez e pelo despojamento de todas as particularidades, os espaços interiores em que o artista se abstraiu para criar. (PROUST, 2003, v. 2, p. 228)

Adorno mostra que há entre Valéry e Proust um antagonismo e ressalta que ambos são reducionistas ao privilegiar a morte e a vida, respectivamente. Por isso ele aponta para um terceiro caminho sobre a interpretação dos museus, um caminho que privilegia a consciência crítica do sujeito. Nesse sentido, é por meio da consciência crítica e pela relação da obra de arte com o espectador que é possível chegar à vida ou à morte.

Traçando um paralelo entre o que disse Valéry e Proust, Adorno constrói sua própria interpretação e é mais um teórico que amplia o conceito de museu e a relação da obra de arte com o espectador, pois esse espaço não é “nem reflexos da alma, nem incorporações das ideias platônicas ou do puro ser, mas ‘campos de forças’ entre sujeito e objeto” (ADORNO, 1998, p. 144). No ensaio “Museu Valéry Proust”, Adorno vê Valéry como um racional, um elitista infeliz e vê Proust como demasiado subjetivo, um diletante entusiasta, mas, também, enxerga que há em comum entre os dois o prazer que é o ponto de partida de ambos para falar sobre arte. Ou seja, tanto o prazer da arte quanto o prazer na arte, acontecem no espaço privilegiado do museu, pois é lá que estão as obras. Segundo Adorno,

A palavra alemã “museal” tem conotações desagradáveis. Descreve objetos com os quais o observador não tem mais uma relação vital e que estão em processo de morte. Devem sua preservação mais ao respeito histórico do que às necessidades do

presente. O museu e o mausoléu estão conectados por mais do que uma associação fonética. Eles testemunham a neutralização da cultura. Tesouros de arte estão guardados neles e seu valor de mercado não deixa espaço para o prazer de olhar para eles. No entanto, esse prazer depende da existência de museus (ADORNO, 1998, p. 175)

Ou seja, ao passo que critica os museus, Adorno compreende que os museus são necessários. Nessa aparente contradição ele aponta que os museus são resultado da própria contradição da cultura. Por um lado, Adorno vê em Valéry o ponto positivo de identificar o caráter objetivo e o que é inerente à obra de arte, isto é, o olhar de Valéry está direcionado à obra; por outro lado também valoriza a subjetividade do sujeito, pois “A necessidade objetiva de que fala Valéry só se realiza através do ato de espontaneidade subjetiva que Proust torna o único repositório de todo significado e felicidade” (ADORNO, 1998, p. 184).

A última perspectiva, e talvez a mais importante, referente ao que é “museu” é a de Walter Benjamin, que valoriza o trabalho do arqueólogo, do colecionador, e tem uma posição mais próxima de Proust com relação aos museus. As ideias do escritor francês tiveram grande impacto no pensamento benjaminiano, até mesmo no modo de sua escrita que se estruturava em fragmentos do passado e em suas reverberações. Para Benjamin, o “escritor é como um colecionador como o parente contemporâneo do alegorista, que é capaz de decifrar as mensagens fantasmagóricas que a sociedade capitalista comunica através de sua cultura material de mercadorias” (2006, p. 406). A interpretação ambivalente de Benjamin fica evidente no livro das *Passagens*, no qual o museu é apresentado como o espaço das manifestações culturais entre o passado e o presente, mas, também, como o espaço no qual as lembranças se manifestam através das obras e o observador pode ter uma possibilidade de repensar a cultura sem ser como mercadoria.

Historicamente Benjamin diz que o lugar do espetáculo no século XV era a catedral, depois foi o palácio real no século XVII e a partir do século XIX, o museu se tornou o espaço de encantamento fantasmagórico e burguês. (2006, p. 406). O que interessa para Benjamin é encontrar no museu uma maneira de criar oportunidades favoráveis para compreender a história, opondo-se ao fetiche e ao modo fantasmagórico de representar o passado. Ainda segundo o filósofo alemão, os museus, tais como eram no século XIX, se assemelham aos salões burgueses e às lojas de departamento, mas também se parecem com os espaços subterrâneos de Paris, tais como as catacumbas e os esgotos (2006, p. 407). Pensar os museus como salões burgueses ou lojas de departamento

deixa claro que o museu é um espaço privilegiado, está repleto de obras de arte que apenas os ricos podem ter acesso e possuir, é um espaço de exibição mercadológica e de espetáculo, onde a consciência histórica deixa de ser motivada para ser anulada. Contudo, pensar os museus como catacumbas e esgotos é provocativo, afinal, como pode o museu ser espaço de catacumbas e esgotos uma vez que tem obras valiosíssimas? O que Benjamin quer dizer é que esses espaços revelam a história da humanidade tanto quanto as obras de arte.

No livro das *Passagens*, Benjamin fala sobre o impacto que as descobertas das ruínas de Herculano e Pompeia tiveram na cultura burguesa do século XVIII. Essas ruínas se tornaram, ao mesmo tempo, símbolo e fragilidade da cultura burguesa, pois as ruínas simbolicamente acentuavam as ideias de que a burguesia era uma classe histórica. Contudo eram ruínas diferentes das imagens fotográficas que mostraram as ilusões criadas acerca da história. O que Benjamin almejava em sua menção à Pompeia, às catacumbas e aos esgotos de Paris era mostrar o anseio social em torno da ideia de história como progresso, contida no centro da visão burguesa.

Durante a história da arte, foi comum a retomada de movimentos clássicos ou tentativas drásticas de ruptura como as vanguardas. Na contemporaneidade, a arte e a literatura – ou por que não interpretar a literatura como uma obra de arte? – procuram novas formas de se reinventar. Organizações cronológicas em museus mostram uma visão progressista, um esforço de valorizar a própria época em detrimento do passado. Mesmo na Grande Exposição de 1851<sup>52</sup>, que foi um dos principais eventos de arte no mundo, havia a ideia de não ficar aquém das obras de arte gregas e romanas que eram as principais referências do Renascimento.

Essa suposta ruptura exigia que os artistas repensassem o passado para criar a partir dele e não através dele, foi com a passagem do tempo e especialmente na Grande Exposição que os artistas modernos ganharam autonomia. A reorganização das obras de arte e o que elas revelavam sobre o tempo presente é uma das principais questões trabalhadas por Benjamin. Benjamin procurava uma nova metodologia para compreender a história, as obras de arte de seu tempo e suas ideologias, para então criticar veementemente os espaços onde arte se torna mercadoria.

---

<sup>52</sup> A 1º de maio de 1851 abriu-se ao público, em Londres, “A Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações”. Uma data que ficará na história por ser a primeira exposição internacional de indústria.

Essa breve revisão conceitual, que não tem como objetivo esgotar o assunto, pois muitos teóricos ficaram de fora, pretende mostrar como a alegoria do “museu” por si só já parte de um paradoxo, assim como a poesia moderna e suas ambivalências. Portanto *Museu de tudo* é um livro que, na temática e na própria construção, é baseado na crise, crise entre morte e vida, entre passado e presente.

### 1.5. Museu, “caixão de lixo” ou “arquivo”

“O resto é o que resta, e com isso pode-se ter em mente  
tanto o arquivo quanto o lixo.”  
(Aleida Assmann, 2010, p.20)

João Cabral abre *Museu de tudo* com um poema que fala tanto sobre a forma do poema, do livro e de sua historicidade “sem risca ou risco”, quanto sobre seu conteúdo “caixão de lixo ou arquivo”. Há, talvez, uma ironia aparente, pois o “caixão de lixo” é o que é rejeitado, enquanto o que é arquivado tem valor social, cultural, econômico e político. O lixo é constituído de restos e o arquivo é o que acessamos para saber tudo o que é possível sobre uma época e um povo. O lixo é descartado e o arquivo contém o que é “importante” guardar. Por extensão, o lixo é tudo que se quer esquecer e o arquivo é tudo que se quer lembrar. No entanto, “o lixo é estruturalmente tão importante para o arquivo quanto o esquecimento para a lembrança” (ASSMANN, 2010, p. 27).

De acordo com Le Goff (1989), a memória é a base para a formação de um arquivo, e, sendo assim, ela é um instrumento poderoso, uma vez que serve a quem detém o controle e por isso pode ser manipulada. Em *Arqueologia do Saber*, Foucault reforça a ideia de que o arquivo não é apenas um espaço de estocagem, mas é, também, aquilo que é exterior à linguagem, isto é, aquilo que é preservado é o gesto do enunciado e não o próprio enunciado. Em outras palavras, para o filósofo francês, o arquivo é o “ter lugar” do enunciado e o seu gesto – positivo ou negativo – é que tem valor, e é nesse sentido que quem controla o arquivo não controla somente aquilo que foi dito, mas o que pode ser dito. Portanto, quem controla o arquivo não controla o passado, pois este é irrecuperável, mas, sim, a possibilidade de forjá-lo e de construir outra realidade.

Os enunciados não têm, para Foucault, a consistência de um bem material que será conservado museologicamente, como pode acontecer com proposições e frases que não são disputadas como bens simbólicos. Não podem, por isso, ser hierarquizados pela sua ontologia, por algo que seria da ordem da essência ou do conteúdo significado. Esses enunciados, portanto, teriam uma forma de acumulação específica, não atingível por nenhuma lógica conservadora nem historicista. [...] O arquivo, a partir dessa definição, não recolheria a poeira dos enunciados, sua materialidade, mas definiria a sua (in)atualidade. Em outras palavras, ele é o sistema, a louca lei, que nos permite achar espectros, elementos significantes na poeira, naquilo que restou de uma experiência irrecuperável (ANDRADE, *et alii* 2018: 20-21).

Para Foucault, o arquivo é como uma coleção de enunciados, e em certa medida, assim também o é para Cabral. É o poeta quem avalia, classifica e estabelece os critérios éticos e estéticos de ordenação e descrição referente àquilo que fala. Quando ele fala sobre os escritores e artistas que admirava ou que convivia, ele está exercendo seu controle, pois apresenta o modo como ele vê essas figuras a partir de um ponto de vista que é particular. Isso significa que João Cabral deseja construir o seu próprio arquivo, e este arquivo é formado tanto com nomes que já fazem parte do cânone, por exemplo Oscar Niemeyer, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, entre outros; como também fazem parte Joaquim Cardozo, Pereira da Costa, Ademir da Guia, Mary Vieira e Vera Mindlin; nomes que não são tão lembrados e por isso formam o que o poeta chama de “caixão de lixo”. Recuperar nomes como esses é uma tentativa de colocá-los no arquivo da história da literatura brasileira e uma vez que um poeta como Cabral relembra, o crítico e o leitor também relembram. Outro caminho possível é pensar que em *Museu de tudo*, todo tema é pertinente, desde as aspirinas<sup>53</sup> (tão presentes no cotidiano do poeta, para evitar suas terríveis dores de cabeça) às latrinas. O poema “Retrato de poeta” é um ótimo exemplo para iniciar a questão do trânsito entre lixo e arquivo.

O poeta de que contou Burgess,  
 que só escrevia na latrina,  
 quando sua obra lhe saía  
 por debaixo como por cima  
 volta sempre à lembrança  
 quando em frente à poesia  
 meditabunda que  
 se quer filosofia  
 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.  
 Pois tal meditabúndia  
 certo há de ser escrita  
 a partir de latrinas  
 e diarreias propícias. (MELO NETO, 1988, p. 272)

O sujeito do poema fala de um poeta que o leitor desconhece, mas sabe que este conta a Burgess que sua obra lhe sai por debaixo e por cima, portanto seus poemas são escritos na latrina. Suas palavras saem por debaixo como as fezes e saem por cima como

---

<sup>53</sup> “(...) Nem mesmo Deus tem a faculdade / de se chamar em qualquer língua: / só a aspirina existe acima / da geografia e seus sotaques”. (“Metadicionário”, MELO NETO, 1988, p. 320)

o vômito, tais dejetos são os restos daquilo com que o poeta se alimenta e escreve. É como se o poeta referido no poema meditasse sobre a poesia e a filosofia e se alimentasse de ambas, mas lhe falta a coragem e o rigor para sair da meditação e tornar-se de fato poeta ou filósofo, por isso ele transforma as duas disciplinas naquilo que é descartável. Isso não significa que ambas são descartáveis, significa que o poema também pode ser escrito com o que é descartável.

Dois pontos se destacam na imagem construída por Cabral para falar da própria poesia. O primeiro ponto é com quem o sujeito conversa. Burgess pode ser Anthony Burgess, escritor britânico que publicou o livro *O laranja mecânica*, em 1962<sup>54</sup>. A história do livro ficou mais conhecida após a adaptação de Stanley Kubrick para o cinema. O próprio título da obra de Burgess é provocativo, pois a ideia original *A Clockwork Orange*, pode ser traduzida como “Laranja com mecanismo de relógio” e cria o efeito de uma visão mecânica, artificial, robótica e programável, o que justifica as ações de seus personagens, dado que eles atuam de modo insensível e representam o que há de mais desumano na sociedade. O sujeito do poema talvez se identifique com Burgess, por isso estabelece com ele o diálogo.

Em 1971, quatro anos antes da publicação de *Museu de tudo*, – quando a adaptação de *O laranja mecânica* chegou ao cinema e se tornou, juntamente com o livro, uma das principais obras do século XX – é aceitável pensar que João Cabral usa o poeta que fala no poema para mostrar que as obras que farão sucesso são aquelas que falam sobre o limite ao qual o ser humano chegou. Quase como se o que a obra mostrasse sobre aquilo que a humanidade está praticando, produzindo e se tornando tivesse valor justamente por revelar o que somos. Além disso, tanto no livro de Burgess quanto no filme de Kubrick, a imagem do banheiro se destaca, pois, cenas muito importantes acontecem nesse espaço, como o surto psicótico do protagonista, que se esquece do estupro que cometeu e a cena de sua tentativa de suicídio.

O banheiro em si, segundo Kubrick, é um espaço de vulnerabilidade que desperta as características mais primitivas do homem, é o ambiente no qual ele alcança o máximo de “naturalidade”, é onde ele fica nu, se expõe, se limpa, e, inclusive, reflete. Esse é o

---

<sup>54</sup> Embora *O laranja mecânica* seja a obra mais conhecida de Anthony Burgess, em 1963 o escritor publica *Enderby por dentro*. Nesse livro, Burgess conta a história de um poeta que está com problemas digestivos e teme ser “dirigido” pela sociedade. Na tentativa de escapar dessas duas situações constrangedoras, o poeta se dá conta de que sua escrita não é capaz de resolver seus dilemas, então ele passa por situações constrangedoras e humorísticas que quebram as convenções sociais e exploram o grotesco da condição humana. Ao que parece, Cabral, ao colocar um poeta em diálogo com Burgess, trabalha tanto as imagens presentes em *O laranja mecânica* quanto em *Enderby por dentro*.

segundo ponto de destaque da imagem que Cabral constrói no poema “Retrato de poeta”, pois recupera também a imagem de um banheiro no qual as pessoas escrevem suas mensagens nas portas ou na privada, é o espaço onde as pessoas meditam – para usar as palavras do poema –, é, também, o espaço onde qualquer um é poeta e as “diarreias propícias” são a inevitável condição de expurgar.

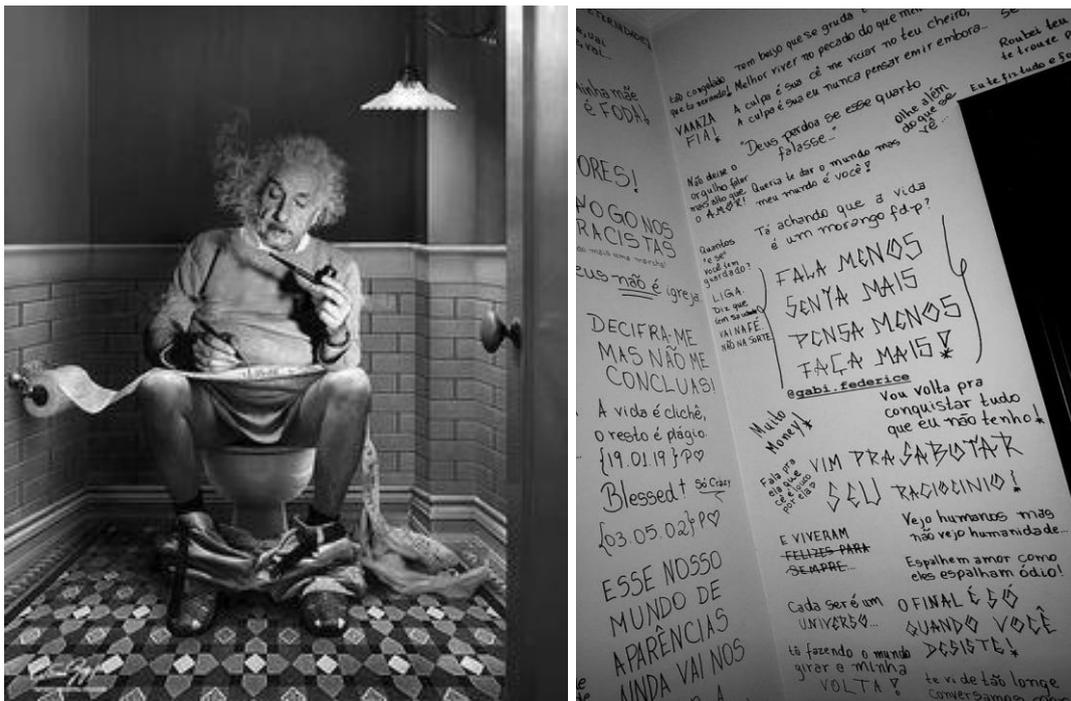
O poema é todo construído a partir das imagens de baixo corporal <sup>55</sup> e as partes do corpo que envolvem nutrição. A imagem que o poeta constrói é semelhante as imagens do projeto “The Daily Duty Collection”<sup>56</sup>, que expõe figuras públicas enquanto estão sentadas na privada. Na imagem abaixo, Einstein escreve sobre o papel higiênico com o qual vai se limpar. Como quem ao mesmo tempo em que precisa registrar, também descarta o registro. A mensagem da ilustradora Cristina Guggeri está muito próxima da mensagem que Cabral compartilha no poema, ainda que o trabalho de Guggeri seja datado dos anos ‘2010.

---

<sup>55</sup> Segundo Agamben, por volta do final do século XII, se teve os primeiros registros textuais cuja abordagem se centrava nas partes baixas do protagonista ou vulgarizando aquilo que ele fala a partir das partes do corpo que envolvem nutrição, como boca e estômago. *Audigier*, é um pequeno poema escrito em francês antigo que conserva a genealogia e a inteira existência do anti-herói, e nele estão inscritas desde o início uma constelação decididamente cloacal (2007b, p. 41). O poema de Cabral pode ser lido por essa chave, na qual se constitui como uma paródia que coloca o poeta como anti-herói, estabelecendo um jogo cheio de malícia e que beira uma comicidade grosseira, com desprezo ao se referir repetidas vezes ao baixo corporal. Ainda, segundo Agamben o baixo corporal é utilizado como um meio de profanação àquilo que é sagrado.

O tempo todo, intencionalmente ou não, as pessoas estão “profanando” coisas quando alteram sua função original, por exemplo crianças quando brincam com velharias e transformam em brinquedo o que pertence à esfera da economia, da guerra e de outras atividades (um carro, uma arma de fogo), “profanam” as áreas referidas. No poema de Cabral, se a poesia é sagrada, ela perde essa aura.

<sup>56</sup> Criado por Cristina Krydy Guggeri, Disponível em: <https://krydy.wordpress.com/the-daily-duty-collection/> Acessado em: 19/03/2020



Cabral abre pelo menos três chaves de leitura para esse poema, a primeira é a de que se faz poesia com o lixo e isso tem valor; a segunda é de que a poesia foi rebaixada, se antes ela era vista como o gênero superior e elevado, o mais adequado para falar do belo e do sublime, agora ela fala do resto; e a terceira é que ele cria o retrato dos poetas que não ele, os poetas que escrevem sem pensar. Essa provocação naturalmente se refere a um tipo de poesia moderna, uma poesia que não é a de Cabral, mas que está posta em cena. No poema em análise, Cabral é satírico e irônico, ele apresenta um poeta que se esforça para desmistificar a elevação da poesia e para aproximá-la de outro tipo de leitor. Uma vez que parece haver um consenso histórico de que a poesia tem valor, ao compará-la ao lixo, o poeta não tira o valor da poesia, mas atribui valor ao lixo.

Em “Retrato de poeta”, tanto a postura do poeta quanto suas ações e sua obra estão voltadas aos dejetos. Em alguma medida, o tom desse poema se assemelha ao célebre poema “Antióde” no qual o poeta afirma, logo no início, ser contra a poesia profunda e descobriu a metáfora da poesia como flor, transformando-a em fezes. Cabral vai dessacralizando a linguagem poética, utilizando palavras que são mais voltadas ao concreto, próximas a materiais mais palpáveis ou mais realistas, como diria “Delicado, evitava o estrume do poema, / seu caule, seu ovário, suas intestinações” ou “Poesia, te escrevo / agora; fezes, as / Fezes vivas que és.” (MELO NETO 1994, 98-99)

<sup>57</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/845691636262850417/> Acessado em 15/04/2020.

“Retrato de poeta” e estes exemplos, dentre tantos outros, são todos marcados pela ambiguidade de compreender que o poeta está falando da poesia ou pode estar falando literalmente sobre os dejetos, *ou* pode estar falando que, embora a poesia seja como fezes, ela ainda tem valor. Essa leitura parece a mais adequada precisamente pela conjunção *ou* que aparece no poema quando o poeta está em dúvida entre filosofia e poesia ou quando ele está em dúvida entre hesitar e jogar.

A leitura desse poema que é sobre a poesia e sobre os dejetos, que por extensão de sentido, aqui, são lidos como lixo e um lixo que também é arquivo – como anuncia o poema-prefácio de *Museu de tudo* – leva a muitas considerações sobre o que é lixo. Se o lixo se torna lixo a partir da perda de utilidade e por isso merece ser esquecido, qual o critério para que algo se torne arquivo? A palavra arquivo vem do grego *arché* que significa “início”, “origem”, “autoridade” e, também, “repartição ou escritório público”, sendo assim, o arquivo – diferente da memória coletiva que depende da existência de um grupo que compartilha memórias e ao passo que todos morrem, se perde – é uma memória burocrática que depende da escrita ou de outro registro material que funciona como um armazenador coletivo de diferentes conhecimentos. No sentido político<sup>58</sup>, quem controla o arquivo controla a memória e por isso detém o poder de manter uma lembrança viva. Esse poder tem grandes impactos, pois

O que é lixo para uma geração pode ser informação preciosa para outra, e por isso, os arquivos não são apenas locais para armazenamento de informação; são igualmente locais para as lacunas de informação que não resgatam somente as perdas em catástrofes ou guerras, mas também resgatam de maneira essencial e estruturalmente indispensável, uma “cassação equivocada sobre o ponto de vista dos pósteros”. (ASSMANN, 2010, p. 370)

De acordo com Assmann, o arquivo, ao passo que funciona como um local de coleção e conservação do que passou, pode também ser comparado ao lixo, seja porque lhe faltam dados ou porque, com o passar do tempo, parte de suas informações tornam-se obsoletas quando as pessoas não as acessam. Sendo assim, o que um dia foi arquivado

---

<sup>58</sup> Em alguma medida, o sentido da palavra arquivo é sempre político. Quando João Cabral utilizou essa palavra, principalmente no contexto da publicação de *Museu de Tudo*, em que o Brasil passava por uma ditadura militar e muitos poetas eram censurados, publicar *Museu de Tudo* era um ato político tanto no que diz respeito à historiografia literária brasileira, quanto no que diz respeito ao fato de que João Cabral foi acusado de se aproveitar de seu cargo de diplomata para exercer atividades comunistas. Dessa maneira, ainda que diretamente o livro não faça menções à ditadura, ele é um livro político e a posição da crítica em não dar visibilidade a ele e dar a outros, também é um ato político. Mesmo João Cabral querendo construir seu arquivo, se ele não se tornar público e não houver quem o leia, o livro volta a ser caixão de lixo.

é descartável. A analogia entre lixo e arquivo não se limita apenas à imagem, mas à fronteira que há entre um e outro, visto que o que não é lixo é guardado no arquivo e o que sobra no arquivo vai para o lixo. Dessa maneira, para que um material seja arquivado, mesmo quando ele é retirado de seu contexto original ou quando perde seu valor de uso, ele precisa ter a qualidade de vestígio, isto é, quando alguém de outro tempo o acessar, o próprio material tem de ter em si, elementos que sobrevivam ao tempo, elementos que sirvam de lembrança. Uma vez que ele perde isso, não está apto para o arquivo. Desse movimento surgem as perguntas: o lixo não é dotado de lembrança só porque perdeu sua utilidade? E o que acontece se ao objeto descartado for atribuída outra função, como fazem os recicladores? Em alguma medida, João Cabral recupera o que é considerado lixo e dá a ver o que é memorável nesses restos que compõem o livro. É a releitura que ele faz sobre aquilo ou aqueles que seriam esquecidos, junto a nova função que ele dá aos poemas – ao colocá-los no *museu* – que permite que eles entrem no arquivo.

É curioso como o uso das metáforas “lixo” e “arquivo” é preciso para o livro, se pensadas em seu contexto original. Uma vez que João Cabral tinha a preocupação de relembrar alguns nomes para que eles não fossem esquecidos e para que ele mesmo não fosse esquecido – visto que muitos artistas são apresentados como um *alter ego* –, simultaneamente, ele trabalha com um objeto que é material pelo formato livro e é, também, imaterial porque lida com as memórias. A inquietação do poeta com o lixo e o arquivo é compartilhada por artistas que vieram antes e depois dele, pois tanto lixo como arquivo são resultantes da modernidade.

Quando se diz que essa concepção de arte que atribui valor ao lixo é resultante da modernidade, isso é porque no século XIX, devido aos novos processos industriais, a sociedade produzia e reciclava muito lixo, mas não porque se preocupava com o meio ambiente, e sim porque visava o lucro do processamento de farrapos, sobretudo na produção de papel. Benjamin (2009, p. 441), a partir das reflexões de Baudelaire, aponta a figura do catador de farrapos, que hoje facilmente corresponderia à do catador de papelão ou de latinhas de alumínio, como um grande símbolo da miséria humana, na qual não há limites para a pobreza. Para Baudelaire, a figura do catador de farrapos representa ao mesmo tempo a miséria social e a memória cultural porque esta também é constituída de restos. Ou seja, o catador de farrapos é o ponto de partida para pensar a relação de lixo e arquivo, pois semelhante ao colecionador, ele recolhe toda a produção que a cidade rejeitou durante um dia, separa, organiza e transforma, isto é, requalifica o uso dos objetos jogados fora

“O lixo, entendido como “armazenador negativo”, não é só um símbolo do descarte e do esquecimento, mas também é uma nova imagem da memória latente, localizada entre a memória funcional<sup>59</sup> e a memória cumulativa<sup>60</sup>, que persiste geração após geração, em uma terra de ninguém, entre presença e ausência. Krzysztof Pomian demonstrou que o último estágio na vida de alguma coisa não precisa ser necessariamente o lixo, pois este marca tão somente uma fase de desfuncionalização em que o objeto é retirado de um ciclo de utilidade. Após essa neutralização o objeto pode ganhar um novo significado, ou seja, adquire novamente o status de um símbolo carregado de significado”. (ASSMANN, 2010, p. 27)

Segundo Assmann, a palavra *abfall* em alemão corresponde a lixo em português. Essa palavra tem conotação metafísica de “decaimento”, ou seja, a depender do contexto, o alemão usa *abfall* para falar da queda do ser humano no Paraíso, por exemplo, e por isso considera que objetos decaídos são mais do que objetos que caem: são objetos que não chamam mais a atenção da sociedade, objetos que não interessam mais porque perderam a utilidade.

Nesse sentido, a arte – que quase tem por princípio a inutilidade e segue uma economia diferente da lógica de mercado – passa a ver o lixo com outros olhos, se apropria dos objetos e os ressignifica. Artistas que chamam atenção para o lixo, muitas vezes têm o objetivo de provocar o espectador a repensar o que é “cultura” e seus mecanismos de valorização e segregação. Além disso, o trabalho de arte a partir do lixo provoca os próprios artistas a refletirem sobre o processo de criação, bem como os materiais e seus custos, ou seja, o lixo força um deslocamento da arte para outros cenários, talvez menos elitistas. Isso significa que nesse movimento, há a intenção de tornar visíveis as estruturas de produção e degradação da sociedade, mostrar que o valor do lixo está naquilo que ele pode lembrar e no que é possível criar com ele porque ele é, em alguma medida, parte da memória cultural.

---

<sup>59</sup> Para Assmann, a memória funcional é a memória que ela chama “habitada”, portanto, é aquela que está vinculada a um portador específico que pode ser pessoa, grupo, instituição; ela estabelece uma ponte entre o passado, o presente e o futuro e procede de modo seletivo à medida que lembra e esquece uma coisa ou outra, também intermedeia valores dos quais resultam um perfil identitário e normas de ação. (ASSMANN, 2010, p. 146)

<sup>60</sup> Já a memória cumulativa, dita inabitada, é desvinculada de um portador, separa radicalmente passado, presente e futuro, se interessa por tudo e tudo é igualmente importante e investiga a verdade para suspender valores e normas. (ASSMANN, 2010, p. 146) Vale lembrar que essas memórias são complementares e não opostas.

Um exemplo de poema que traz uma ideia próxima à de Cabral sobre a relação entre lixo e arquivo é o poema “Luxo”<sup>61</sup> de Augusto de Campos, publicado antes de *Museu de tudo* e que gerou grande repercussão entre a crítica literária brasileira. No poema, Campos ironiza a semelhança fonética das palavras “lixo” e “luxo”, pois em termos de significado, ambas são opostas numa primeira leitura. Contudo, a crítica do poeta consiste no intercambiamento entre lixo e luxo, pois sugere que há luxo no lixo e lixo no luxo.



O efeito visual, devido à proximidade e distância do leitor, ocorre porque a primeira palavra vista é lixo e ao olhar mais detidamente vê-se a palavra luxo. O luxo, assim como o arquivo, consiste em valor, representa poder e o que deve ser preservado; enquanto o lixo é o que não serve mais, é o que é rejeitado. O poema de Campos também tem uma forte conotação política, uma vez que foi publicado como uma crítica à ditadura brasileira e àqueles que a apoiavam. Em entrevista a Giuliano Tosin (2016), Campos afirma:

Para mim, “Luxo” tinha uma forte conotação política, dentro do contexto do golpe militar de 1964. Eu queria escarnecer da gente abastada, que apoiara o golpe, degradar as suas ambições e o seu egoísmo. E a ideia de fazer um poema cuja palavra-tema era “lixo” deturpando o anúncio e exponenciando o kitsch das letras, me pareceu ao mesmo tempo desafiadora e ofensiva, inclusive em termos estéticos. Não se tratava de “introduzir no poema a palavra x...”, mas de fazer um poema-lixo, o que era também uma forma de eu exorcizar o meu desgosto diante da humilhação que a ditadura-banana-republic nos infligia (Tosin, 2016, s.p.).

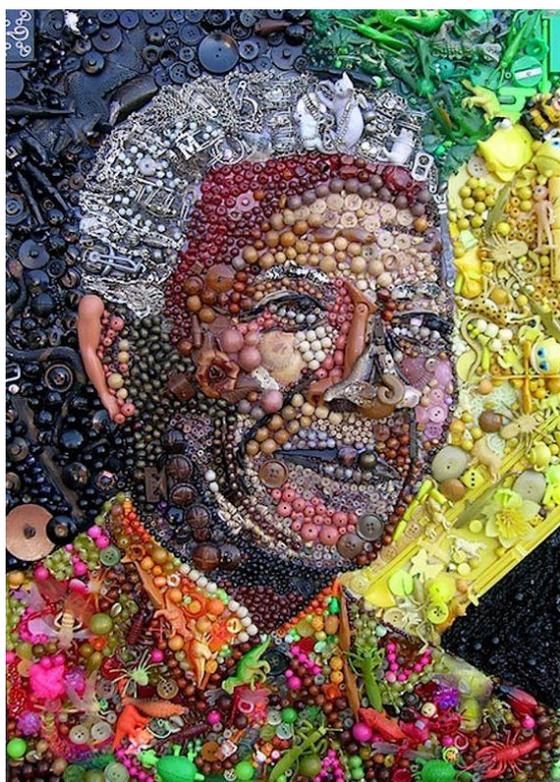
A declaração de Campos acrescenta ao poema “Luxo” outra importância para além da crítica da fronteira entre o que é lixo e luxo, sobretudo no que diz respeito ao que é lembrado e esquecido, ao que fica dentro e fora do arquivo. O poema de Campos

<sup>61</sup> CAMPOS, Augusto (1965). *Luxo*. São Paulo: edição do autor. Poema em formato sanfona. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>. Acessado em: 20/09/2020.

constrói sua crítica entre a estética e a história, provocando também os poetas a pensarem a realidade da qual faziam parte. Para Campos, de nada valia o preciosismo na linguagem, se o poeta, como poeta, não pensasse sobre sua forma de atuação.

Se João Cabral e Augusto de Campos falam sobre lixo e arquivo na literatura, no âmbito das artes plásticas e na contemporaneidade, refletindo sobre essas mesmas questões, temos Jane Perkins, artista plástica britânica. Sua crítica se concentra na economia da cultura e na memória. Perkins recolhe materiais inorgânicos que são descartados, quinquilharias, como cacos de vidro, botões, grampos, tampas de garrafas, tecidos velhos etc., e com esses materiais, ela recria a imagem de grandes personalidades.

A partir daí inicia a crítica, pois pessoas famosas como Barack Obama, Lady Gaga, Michael Jackson, entre outras são considerados símbolos da história e da cultura, e, por isso, naturalmente serão arquivadas por causa da importância do legado que deixaram à humanidade. A ironia das obras de Perkins está no fato de que as imagens dos famosos são reconstruídas com lixo, sem a interferência de nenhuma tinta ou elemento além daquilo que foi recolhido para montar a composição.



62

Cada objeto tirado do lixo funciona como uma lembrança capaz de formar uma pessoa, ao mesmo tempo que cada pessoa é formada pela lembrança de muitas outras, pois todas elas são formadas por fragmentos de memória. O trabalho de Perkins também

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/473300242094981503/> Acessado em: 20/03/2020.

cria efeitos diferentes se vistos de perto e de longe, isso implica na própria relação entre o espectador e a obra de arte, pois visto à distância, o espectador consegue reconhecer a imagem da personalidade retratada, porém não enxerga os materiais com os quais o retrato é produzido. Cada pequeno objeto funciona semelhante à técnica de pontilhismo, desenvolvida por Georges Seurat, que aplica pontos de diferentes cores sobre a tela e aos olhos do espectador, as cores se misturam.

Outro exemplo de artista plástico que trabalha com o lixo e com uma conotação política<sup>63</sup> é o brasileiro Vicente José de Oliveira Muniz, conhecido como Vik Muniz. Muniz afirma que

A ideia de você criar uma construção a partir de um material, cuja estética, pela associação ao significado do lixo, já está muito poluída, já impregna tudo que não é usável. Você pegar aquilo e fazer uma coisa bonita, você já está recarregando o potencial desses materiais com a promessa de reutilização. Quase tudo é reutilizável.<sup>64</sup>

Ele ficou popularmente conhecido com as obras que desenvolveu a partir de detritos coletados no maior lixão a céu aberto da América Latina, situado no Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. A conotação política que a obra de Vik Muniz adquiriu se aproxima muito da imagem que Baudelaire identificou no catador de farrapos, pois Muniz imaginava encontrar no aterro sanitário, pessoas infelizes com a situação em que viviam, mas, ao contrário, o sustento delas provinha do lixo. Embora não vivessem em situações dignas, elas coletavam, separavam e definiam o que tinha ou não valor dentro daquilo que, rejeitado por outras pessoas, já não tinha valor. A crítica e a ironia contidas nas obras de Muniz foi que ele convidou alguns moradores do Gramacho para atuarem como artistas

---

<sup>63</sup> Tanto Perkins quanto Muniz utilizam o lixo para fazer arte, então o movimento de ambos é transformar lixo em arquivo. Nos dois casos o valor está no lixo que é transformado em arte e, ao ser colocado no museu, torna-se arquivo. Todavia vale lembrar que em 1937, em Munique, na Alemanha Nazista, o que nasceu como arte, independente do material utilizado, foi transformado em lixo por ser considerada arte degenerada. Todas as obras de arte que não seguiam o ideal de beleza clássico e naturalista ou que foram criadas por judeus e outras raças discriminadas, foram queimadas. Os movimentos culturais que não adotavam esses padrões foram perseguidos. A relação da arte com a política, seja em sua materialidade ou em seu contexto de produção, é uma questão que tem muitos desdobramentos e que nesse momento não cabem ser discutidos aqui. O comentário acerca da “arte degenerada” foi acrescentado aqui porque Cabral se identificava com muitos dos artistas que sofreram repressão em suas exposições, justamente por serem considerados “degenerados”, por exemplo: Lasar Segall, Pablo Picasso, Paul Klee, Piet Mondrian, entre outros, isso reforça o lado e a tendência artística e política que João Cabral assume para si enquanto poeta. Talvez a discussão sobre este assunto não esteja diretamente presente em *Museu de tudo*, mas indiretamente não há dúvidas.

<sup>64</sup> Disponível em: <https://www.portaldoenvelhecimento.com.br/lixo-extraordinario/> Acessado em: 12/03/2020

e criarem junto com ele, obras a partir dos materiais que encontravam no lixo. Depois de um longo processo, todas as obras foram expostas em grandes museus como "The Museum of Modern Art" (MoMA) em Nova York.



- Título: Pictures of Garbage: Mother and Children (Suellen)
- Data: 2008 - 2008
- Dimensões físicas: w40 x h51.6 Inch
- Tipo: Fotografia
- Escultor e fotógrafo: Vik Muniz

Sendo assim, mais uma vez o lixo que foi descartado e não encontrou espaço no arquivo em um primeiro momento, voltou ressignificado e entrou no arquivo de diferentes maneiras. Além disso, em 2010, Vik Muniz lançou o documentário *Lixo extraordinário*, contando a história do processo de criação das obras e de seus criadores. O documentário dirigido por Lucy Walker e produzido por Angus Aynsley foi indicado ao Óscar. Portanto a relação entre lixo e arquivo, no projeto de Muniz, transitou entre os dois extremos, sendo lembrado até hoje.

Para finalizar, a ideia dessa seção não era fazer uma defesa ao acúmulo, mas mostrar, principalmente em *Museu de tudo*, mas em outros escritores e artistas, como há um trânsito entre lixo e arquivo, e que nem sempre o que vai ao lixo perdeu o valor, pelo contrário. O lixo é formado por lembranças que tais como as que há no arquivo, não podem ser esquecidas.

## Capítulo 2 – Memória

Na Antiguidade Clássica, Mnemosine era uma titânide que representava a memória na mitologia grega, aquela que era responsável por fazer lembrar. Mnemosine era filha de Urano e Gaia e se uniu com seu sobrinho Zeus. Dessa união, que durou nove noites seguidas nas montanhas de Pieria, nasceram nove musas e cada uma delas era dotada de habilidades artísticas. Calíope representava a poesia épica; Clio, a História; Erato, a poesia romântica; Euterpe, a música; Melpômene, a tragédia; Polímnia, o hino; Terpsícore, a dança; Tália, a comédia e Urânia, a astronomia. Todas as filhas junto à mãe cooperaram para visão ocidental que se tem da memória e suas transformações ao longo do tempo.

Quando se pensa e discute o conceito de memória, é difícil delimitar a área de estudos, pois ela atravessa a teologia, a filosofia, a medicina, a psicanálise, a história, a sociologia, a literatura, a arte e muitas outras. Estudar cada área separadamente é impossível e inútil, porque essas disciplinas se entrelaçam e uma ajuda à outra a entender o significado e a função da memória. Dentro da literatura, a compreensão sobre memória se divide em pelo menos dois caminhos: um é a *ars* e outro é *vis*, que respectivamente significam arte e potência. Nesse contexto, a *ars* como arte refere-se à mnemotécnica, que é a técnica de memorização e que tem longa tradição na história da literatura e das artes. Diz-se que há uma lenda na qual um homem chamado Simônides participou de um evento que se tornou uma catástrofe após a sua partida; o teto do ambiente desabou e ele foi chamado para reconhecer os corpos mutilados, nesse momento ele acionou espontaneamente sua mnemotécnica e pôde reconhecer cada um dos participantes pela posição que estavam sentados à mesa. A partir daí, essa técnica se tornou um meio de aprendizado tanto através da audição quanto da visão. Uma vez que as pessoas desenvolviam uma espécie de escrita e imagem mental, seu objetivo era armazenar informações e recuperá-las sempre que necessário, exatamente como elas foram registradas. A mnemotécnica, sobretudo na contemporaneidade e com seus diversos dispositivos de armazenamento<sup>65</sup>, está cada vez mais em desuso, pois são poucas as situações em que as pessoas têm necessidade de decorar. E é exatamente isso que diferencia *ars* e *vis*, pois, segundo Assmann, há uma diferença entre decorar e lembrar.

---

<sup>65</sup> Entende-se por armazenamento, todo caminho da memória intitulado “arte”, e com isso compreender todo o procedimento mecânico que objetiva identidade entre o depósito e a recuperação de informações. (ASSMANN, 2010, p. 33).

Um é deliberado e o outro não. É como se a memória tivesse relação direta com conhecimento e coisas pensadas, enquanto a recordação fosse mais ligada às experiências pessoais, das quais muitas vezes não há controle. Portanto, memória como *vis* “potência” não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente que pode irromper e também pode se apagar ou bloquear, daí a dificuldade do esquecimento.

No contexto da retórica romana, a memória é um dos procedimentos de domínio da escrita e talvez por isso a própria escrita<sup>66</sup> seja uma de suas principais metáforas. A retórica é formada pela *inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*. A memória, além de ser procedimento de escrita é, também, a responsável pelo que ficará depois da morte daquele que lembra, no caso, o escritor. É a memória que leva à criação de documentos, monumentos, relíquias e sepulturas. Se os dois primeiros estão mais ligados à história e à arte, os dois últimos se referem tanto aos objetos e espaços que, restando pouca quantidade, devem ser guardados para não desaparecer por completo, quanto a presentificar aqueles que morreram e com os quais havia uma relação afetiva.

Foi o desejo por uma identidade nacional e grandes eventos mundiais que aceleraram a criação de monumentos e arquivos para manter viva a memória. Antes da invenção da escrita ou de outras formas de registro, a figura do profissional da memória era fundamental, pois a história era transmitida oralmente e até hoje ainda há histórias de diferentes povos que são passadas de família a família, seja porque aquele povo não tem outros meios de registro, seja porque ele prefere a transmissão oral como enraizamento de valores ou porque ele não tem formas de arquivar. De toda maneira, de forma oral ou escrita no que tange ao registro, a memória é responsável pela formação da identidade de um povo. Ela acumula informações sobre os bens culturais e os principais fatos que ocorreram em uma comunidade. É através dela que as pessoas podem rever, repensar, analisar e atualizar suas impressões acerca do passado para seguir adiante.

Se na Antiguidade Clássica, o profissional da memória tinha a pretensão de contar as histórias tais quais aconteceram e havia testemunhas que presenciaram os fatos para confirmar, ou mesmo, que não presenciaram, mas sabiam das verdades que eram transmitidas ao longo do tempo devido à repetição e à veracidade das histórias, isso

---

<sup>66</sup> A escrita é tanto metáfora quanto *médium* para memória. Nos grandes clássicos da literatura, seja na *Iliada* ou na *Odisseia*, na *Eneida* ou n’*Os Lusíadas*” a forma como o texto foi escrito e os atos dos heróis que preferiam perder a vida gloriosamente ao invés de ficar em casa, para não serem esquecidos, são bons exemplos da escrita enquanto metáfora e *médium*.

mudou com o passar do tempo. As diferentes formas de registro, de proteção e de arquivamento, em alguma medida, dispensam a figura do profissional da memória, mas uma vez que ninguém mais é encarregado de lembrar, porque para isso basta acessar os arquivos, a memória fica restrita a um certo grupo, já que nem sempre os arquivos estão disponíveis para qualquer pessoa. Dessa maneira, a memória deixa de ser compartilhada e as pessoas sabem cada vez menos de sua história, ao passo que as informações parecem mais verídicas por não dependerem de uma única pessoa.

Atualmente, é responsabilidade de pesquisadores, sobretudo nas áreas de memória social, história, literatura (apesar da questão da ficcionalização), arte e psicologia a democratização dos arquivos. Isso ocorre para que todos ou a maioria das pessoas tenham acesso às memórias, de modo que esse instrumento seja usado a favor da população, em prol da liberdade, da educação e da transformação social. Para ficar apenas com um exemplo de memórias que, ao serem arquivadas e restritas, causaram muitos danos à humanidade, basta recordar o que a Igreja Católica fez tanto no que diz respeito à colonização quanto à limitação de informações entre seus próprios fiéis.

Apagar memórias de outros povos, selecionar o que vai ao público sobre sua própria história e usar isso em benefício próprio, é desenvolver uma relação de poder com a memória. Segundo Ricoeur (2007), há entre memória, história e esquecimento, uma interdependência. Durante muito tempo, a relação entre história e memória foi uma relação de desconfiança, pois a memória implicava em certa subjetividade que o historiador não considerava fato. O que partia da memória só era considerado quando muitas pessoas narravam o mesmo evento – não necessariamente da mesma maneira –, dando informações semelhantes sobre o que aconteceu, quando e com quem. Sendo assim, o historiador verificava o que havia em comum entre as histórias, estabelecia um padrão e só assim estabelecia o que era real ou verídico. Todavia, contrário a essa visão, pois os fatos mudam conforme a perspectiva e às vezes são poucas as pessoas que sobrevivem para contar, Walter Benjamin aponta que a História raramente conta a verdade, e esse nem deveria ser seu interesse, uma vez que ela sempre tem mais de um lado. O que o mundo compreende como História é somente o que os vencedores contam; isso é o que se torna verdade e conhecido de todos, mas nem sempre corresponde à realidade.

Em suas “Teses sobre o conceito de história”, ensaio no qual o filósofo alemão reflete sobre literatura e história, Benjamin atenta para o fato de que a história será sempre baseada em um fragmento, pois não é possível recriar a história em sua totalidade, uma

vez que ela tem de articular passado e presente e o que resta do passado é o que conta aqueles que sobreviveram. Para Benjamin, é fundamental direcionar o olhar à história dos vencidos, àqueles que foram dizimados ao longo da história, porque o que resta deles e o que eles têm a dizer falam mais sobre o futuro do que a história “oficial”. A ideia é que ao direcionar o olhar ao fragmento, esse fragmento conserva lembranças reveladoras que fazem emergir o que foi esquecido. O que Benjamin defende é que cada presente tem seu próprio passado e conseqüentemente tem futuros diferentes. É por isso que tanto Benjamin, quanto Le Goff valorizam a memória de transmissão oral, porque talvez ela tenha mais detalhes sobre a história dos vencidos do que a escrita, pois a escrita tem a pretensão de contar uma história universal, que não depende de um único ponto de vista, mas que seja consensual entre a maioria. História universal<sup>67</sup> é quase uma contradição. Fatos acontecem e são inegáveis, mas as perspectivas e as conseqüências desses fatos mudam conforme quem conta a história.

Dessa maneira, a forma e a qualidade da informação presente em cada área do conhecimento que se relaciona com a memória, seja a história ou qualquer outra, varia de acordo com os interesses sociais e políticos e com a transformação de mídias técnicas, desde a oralidade, à escrita e aos meios digitais. Todo espaço dedicado à memória, seja um livro, um museu, uma escola, um antiquário, é formado por dois tipos de memória: a memória funcional, aquela que pertence a um grupo, é seletiva, dotada de valores e orienta seus portadores para o futuro; e a memória cumulativa, aquela que perdeu sua relação com o presente e se forma automaticamente, com os cuidados de instituições responsáveis por preservar, conservar, investigar e difundir o saber cultural contido nela. Essa memória

---

<sup>67</sup> Sobre a História Universal, Halbwachs afirma “O mundo histórico é como um oceano no qual todas as histórias parciais desaguam. (...) A história pode parecer ser a memória universal do ser humano. Entretanto não existe memória universal. Cada memória coletiva tem como portar um grupo limitado no tempo e no espaço. Só se pode compilar a totalidade dos acontecimentos passados em uma única imagem sob as premissas: de que estejam desvinculados dos grupos que os mantinham na memória; de que sejam rompidos os laços que os ligavam ao contexto social em que ocorreram; e que só se conservará o seu esquema cronológico-espacial”. (HALBWACHS, 2004, p. 72) Para Halbwachs, só existe história universal quando se passa tempo o bastante para que ela seja desvinculada do grupo que viveu aquela história, por outro lado para Nora, a história em si já se pretende universal, uma vez que ela não narra o que aconteceu especificamente com um povo, ela narra o que aconteceu a todos e a ninguém ao mesmo tempo. Para Nora, “Memória, história: não são sinônimos de modo algum; na verdade, como já sabemos hoje, são opostos em muitos aspectos. (...) A memória é sempre um fenômeno atual, uma construção vivida em um presente eterno, enquanto a história é a representação do passado. (...) A memória orienta a recordação para o sagrado, a história expulsa-a: seu objetivo é a desmistificação. A memória surge a partir de um grupo cuja conexão ela estimula. (...) A História, por sua vez, pertence a todos e a ninguém, e por isso é designada como universal”. (NORA, 1993, p. 12). Tanto Halbwachs, quanto Nora, cada um à sua maneira, consideram a memória como algo vivo e espaço de construção de identidade, se comparada a história que é voltada à neutralidade e a objetividade. A memória pertence às pessoas e tem perspectivas parciais, a história ao contrário.

chegará o mais próximo da realidade ou da verdade sobre a história de um povo, se ninguém a manipular. As duas memórias são importantes porque cabe a cada uma delas construir um sentido para a experiência, dar uma orientação à vida e motivar cada pessoa, grupo ou povo a conduzir suas ações. De acordo com Assmann,

“a memória, vinculada a um suporte individual ou coletivo, apresenta tendência perspectivista: a partir de um determinado presente ilumina-se um determinado recorte do passado de modo que ele descortina um determinado horizonte futuro. O que seleciona para recordação sempre será delineado por contornos do esquecimento.” (2010, p. 437)

O que Assmann diz é que a memória orienta, conduz e motiva pessoas, grupos e povos e aqueles que têm a oportunidade de acessá-la, direta ou indiretamente, têm de fazer escolhas no sentido do que será esquecido e do que permanecerá no arquivo. Essas escolhas têm uma tendência perspectivista, isto é, variam de acordo com as subjetividades e interesses de quem acessa essas memórias. Há inúmeros espaços de recordação nas quais as perspectivas de futuro estão diretamente ligadas com o passado, mas, ainda assim, eles não guardam tudo, eles dispensam informações porque guardar tudo torna a informação, ou melhor dizendo, a lembrança, obsoleta.

Outros dois pontos importantes sobre a memória são: a sua materialidade e as metáforas<sup>68</sup> que foram utilizadas para se referir a ela; essas metáforas se modificam de área para área, mas são significativas as características da memória das quais elas se aproximam mais. Durante muito tempo, a escrita foi considerada o principal *medium* ou o mais confiável para registro da memória, pois conservava o “espírito” humano – visto que é a palavra<sup>69</sup> que gera vida e o passado nunca está de todo morto. A escrita também funcionava como um bom suporte material para a memória devido à sua durabilidade, que implicava em poucas perdas no tempo e no espaço. Mas, entre os séculos XIX e XX, a imagem foi prevalecendo sobre a escrita e a diferença entre ambas enquanto suportes materiais da memória, é que a escrita tende a voltar-se ao permanente, enquanto a imagem valoriza o que é súbito, aquilo que advém de uma inquietude, do que é incontrolável e é guiado pelos afetos. Enfim, o corpo também é considerado um *medium*, que é ainda mais diferente da escrita e da imagem, pois se estas tendem ao registro, aquele tende à

---

<sup>68</sup> À memória funcionam as seguintes metáforas e suas nuances: livro, palimpsesto, vestígio, fotografia, ruminação, dormir e acordar, congelar e descongelar, todas elas interessam ao pensar textos que discutem ou nos quais aparecem o conceito de memória

<sup>69</sup> Essa interpretação tem uma forte conotação religiosa, baseada no Gênesis 1 no qual o mundo foi criado pela palavra e é através da palavra que Deus cria.

anotação. Isto é, o corpo humano carrega consigo marcas externas que funcionam como sinais da memória, que evocam lembranças, mas no inconsciente, sobretudo no caso do trauma, as informações estão lá, há um grande arquivo que precisa ser trabalhado para que as lembranças venham à tona. Um bom exemplo para explicar o corpo como suporte de lembranças é um toque, um cheiro, um sabor que remetem o sujeito a uma lembrança esquecida, mas que gerou conexões em seu cérebro entre um fato e outro ao despertar seus sentidos.

Para além dos suportes materiais da memória, suas metáforas também mudam conforme o tempo e o espaço. De acordo com Assmann (2010, p. 161), é inevitável usar metáforas para falar da memória e isso não se restringe à literatura, uma vez que as metáforas são dotadas de significado, mutabilidade e efeito. Freud (1937) traz uma metáfora para a memória, vinculando-a à arqueologia e tratando o inconsciente como um espaço cheio de restos que precisam ser reconstituídos junto ao analista, para revelar o que estava encoberto. Embora essa metáfora do “escavar” não apareça na obra de Cabral, ela é cara para a literatura, uma vez que para reconstruir a lembrança, o paciente precisa do analista, da mesma maneira que o escritor precisa do leitor para reconstruir o sentido do texto. Freud diz:

Assim como o arqueólogo remonta, de restos de paredes em pé, as paredes do edifício, e de depressões no solo, o número e a posição dos pilares; e como reproduz de restos soterrados nos escombros os enfeites de parede antigos e as pinturas da parede, também assim procede o analista quando tira suas conclusões sobre o analisado e a partir de fragmentos de recordação, associações e manifestações ativas. Ambos mantêm sem contestação, o direito de reconstruir e partir do acréscimo e da montagem dos restos remanescentes. (FREUD, 1975, p. 292)

Para Freud o que distingue o arqueólogo do psicanalista é somente o fato de que o arqueólogo raramente consegue encontrar algo intacto entre seus materiais, enquanto a psicanálise leva tempo, mas, a depender da parceria entre analista e paciente, consegue encontrar todos os elementos fundamentais da memória. Aqui, não lemos a obra de Cabral pela perspectiva freudiana. Aludimos a essa metáfora porque lemos a obra de Cabral pela perspectiva de *Museu de tudo*, formado por restos, por lembranças que estão contidas no livro para não serem esquecidas. Poemas que restaram durante algum tempo e que, postos juntos, transmitem uma mensagem ao leitor. É possível que quem melhor representa como entendemos a questão da escavação e dos restos como uma investigação da memória numa obra literária seja Benjamin, que diz

A língua indicou inequivocadamente que a memória não é um instrumento para exploração do passado, mas muito mais um *medium* para tal. Ela é o *medium* do vivido, assim como o solo é o *médium* em que as cidades estão sepultadas. Quem procura aproximar-se do próprio passado enterrado precisa se comportar como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como revolve o solo. (BENJAMIN, 2012a, p. 245-246)

Isto é, na nossa leitura, *Museu de tudo* é um livro que trabalha com a memória em diferentes camadas, pois, ao “escavar”, Cabral recupera várias vezes as mesmas imagens<sup>70</sup>, seja a pedra – que também diz respeito à construção e ao que sobra dela –, seja Pernambuco – o lugar de origem que se espelha em outras cidades ou que reaparece nas figuras homenageadas – ou seja a morte que também é discutida e repensada repetidamente. O poeta também pensa a questão da memória falando diretamente sobre a memória ou sobre o tempo. Sendo assim, passemos às análises de dois poemas de *Museu de tudo*.

Em *Tempo e memória* (1980), Marta de Senna percorre toda a obra de João Cabral de Melo Neto, publicada até aquele momento, para mostrar as imagens de tempo e memória e como elas se ressignificam em cada livro. Para ela, em *Museu de tudo*, ocorre uma obsessão do fluir temporal e da finitude humana. Por isso, muitos poemas falam sobre a morte e sobre os espaços onde o poeta viveu, porque ele deseja presentificar os ausentes e o próprio passado, para que os leitores se lembrem dele e dos outros. Ainda segundo Senna, quando Cabral organiza sua primeira antologia poética, os livros se dispõem na ordem inversa à cronologia de composição, o que denota que o poeta não espera uma leitura do passado ao presente, mas ao contrário. Talvez não seja o passado que influencia o presente, mas o oposto.

Em *Museu de tudo*, a memória não se manifesta como nos livros anteriores, nos quais um objeto traz as lembranças. Para citar apenas um exemplo, em *Psicologia da Composição* (1947), são os objetos que carregam consigo as marcas da memória “Talvez alguma *concha* / dessas (ou pássaro) *lembre*, / côncava, o corpo do gesto / extinto que o ar já preencheu” (itálico nosso) é a concha que recorda o corpo do gesto extinto, se este gesto inexistiu, de alguma maneira retorna através da concha. Mas no livro de 1975, a memória se desloca do objeto para o sujeito. São as pessoas homenageadas no livro que

---

<sup>70</sup> Essas imagens para as quais Cabral sempre retorna, para Félix Athayde são as *ideias fixas*.

devem ser lembradas e que fazem lembrar, ou a memória é o objeto direto da reflexão, como se vê em “O profissional da memória”<sup>71</sup>.

Passeando presente dela  
pelas ruas de Sevilha,  
imaginou injetar-se  
lembranças, como vacina,

para quando fosse dali  
poder voltar a habitá-las,  
uma e outras, e duplamente,  
a mulher, ruas e praças.

Assim, foi entretecendo  
entre ela e Sevilha fios  
de memória, para tê-las  
num só e ambíguo tecido;

foi-se injetando a presença  
a seu lado numa casa,  
seu íntimo numa viela,  
sua face numa fachada.

Nas quatro primeiras quadras do poema, o poeta fala sobre o que fazer para lembrar, como se o profissional da memória dependesse de outros recursos, que estão para além da memória, para recordar. O profissional passeia por Sevilha e a presença dela, a mulher que aparece na segunda estrofe, é uma constante. Ela é, inclusive, a pessoa de quem ele quer se lembrar ao voltar dali. O desejo é de que as lembranças sejam como vacina, que uma vez injetada nunca sai do corpo e o protege por toda a vida; a ideia é de que a vacina seja segura contra o esquecimento, principalmente porque a mnemotécnica está cada vez mais em desuso.

Ao que parece, se o profissional da memória ou a mulher, tomarem essa vacina, não se esquecerão um do outro, nem de Sevilha. A imagem da vacina como *médium* da lembrança também é interessante por apresentar o corpo<sup>72</sup> como espaço de inscrição da memória, uma vez que as primeiras vacinas deixam suas marcas no corpo das pessoas. Após injetá-la, o profissional da memória vê entre a mulher e Sevilha uma coisa só, como se elas se conectassem por fios de memória que tornam o seu tecido ambíguo, então, como quem caminha com a presença da mulher injetada, ele se lembra dela ao passar por uma

---

<sup>71</sup> (MELO NETO, 1988, p. 307) O título “O profissional da memória” é interessante porque em alguma instância recupera a ideia da mnemotécnica, do profissional que desenvolve técnicas para lembrar.

<sup>72</sup> O corpo é um espaço natural e palpável para observar e representar os efeitos da memória, pois com o passar do tempo ele tem marcas visíveis da passagem do tempo, ao se transformar e envelhecer.

casa, lembra de suas intimidades em uma viela e de sua face numa fachada. Todavia, como essa vacina foi uma imaginação “imaginou injetar-se / lembranças, como vacina,” o poema se divide entre lembrar e esquecer, são oito quadras, as quatro primeiras mostram as lembranças e as quatro últimas o esquecimento.

Mas desconvivendo delas,  
longe da vida e do corpo,  
viu que a tela da lembrança  
se foi puindo pouco a pouco;

já não lembrava do que  
se injetou em tal esquina  
que fonte o lembrava dela,  
que gesto dela, qual rima.

A lembrança foi perdendo  
a trama exata tecida  
até um sépia diluído  
de fotografia antiga.

Mas o que perdeu de exato  
de outra forma recupera:  
que hoje qualquer coisa de uma  
traz da outra sua atmosfera.

Enquanto convivia com as lembranças que os espaços de Sevilha evocavam, o profissional da memória conseguia se lembrar da mulher, sua imaginação criou a vacina para continuar a se lembrar quando não estivesse em Sevilha, mas como a vacina não existe, ao se deslocar e “desconviver delas” – as lembranças que se apresentam por meio da casa, da viela e da fachada – o profissional se dá conta de que pouco a pouco ele está perdendo suas memórias. Curioso é que o poema é, em parte, ambíguo, pois ao mesmo tempo em que o profissional da memória precisa de algo que o faça lembrar (a vacina), é somente caminhando pela cidade que ele lembra da mulher.

Fora da cidade, sem as lembranças da mulher, ele se sente longe da vida e do corpo, é como se ele fosse esquecendo de si também. A visualidade do poema aparece em várias camadas, desde o corpo no qual a vacina é injetada à tela que é a materialidade da lembrança. A imagem da tela é significativa porque compara as lembranças a uma pintura que aos poucos vai perdendo seu brilho, suas cores e precisa ser restaurada, pois não resiste aos efeitos do tempo.

À medida que o profissional da memória perde pouco a pouco as lembranças da mulher, isso dialoga com a distinção que Assmann faz da recordação e da lembrança, que

a primeira tem a ver com algo súbito de que não se tem controle porque são as memórias do coração; enquanto a segunda depende de outros meios, como a “vacina”, “a esquina”, a “fonte”, o “gesto” e ainda assim são falíveis diante do esquecimento. Os versos “a trama exata tecida / até um sépia diluído / de fotografia antiga.” reiteram o tecido ambíguo, da pele e da tela, mas o que antes era uma lembrança exata foi afetado pelo tempo tal qual uma fotografia.

O poema, mesmo mostrando o embate entre memória e esquecimento, encerra com uma visão otimista da memória, pois, embora não seja possível recuperar com precisão os fatos ocorridos com o profissional da memória, por outra via, as lembranças são recuperadas, uma vez “que hoje qualquer coisa de uma / traz da outra sua atmosfera”. Portanto, talvez não no tempo e nem no espaço que se espera, nem com as técnicas que se desenvolveu, uma hora o profissional acessa a lembrança que deseja, pois outras imagens o farão lembrar.

Nesse poema, ainda que Cabral utilize “vacina”, “corpo”, “tela” para falar da lembrança, a memória é seu objeto direto. O poema não é sobre a vacina que lembra algo, o poema é primeiro sobre a lembrança e esta é seu assunto principal. Ele não usa os objetos para lembrar; ele usa os objetos para refletir sobre a própria memória. Segundo Senna (1980, p. 192), em “O profissional da memória”, o poeta registra que entre o desejo de selecionar e organizar um acervo de memórias distribuídas pelo espaço e a impossibilidade de fazer isso com exatidão, porque não se tem controle sobre as lembranças, ele ganha em abrangência; se antes ele queria lembrar de uma pessoa e de um lugar específico, mas não consegue, ao fim do poema ele irrompe a memória involuntária<sup>73</sup> que o faz lembrar além do que queria e através de outros meios.

Quando dizemos que em *Museu de tudo*, a questão da memória se desloca do objeto para o sujeito, não significa que os poemas sejam escritos em primeira pessoa e que tragam memórias pessoais, como acontece com mais frequência em *Agrestes* (1985). Ao contrário, em *Museu de tudo*, apenas quatro<sup>74</sup> poemas são escritos em primeira pessoa. Esse deslocamento é porque o poeta fala menos sobre coisas para falar mais das pessoas e fala de si ao falar delas, isso acontece a maioria das vezes, na terceira pessoa do singular ou do plural e algumas vezes na primeira do plural. O que chama a atenção é que a

---

<sup>73</sup> A memória involuntária é um termo cunhado por Proust para designar o que não foi experienciado explicitamente de forma consistente, o que não aconteceu ao sujeito de uma experiência ou uma lembrança que ele mesmo desconhecia e não sabe ao certo denominar quem a viveu.

<sup>74</sup> “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”; “Num bar da Calle Sierpes, Sevilha; “Resposta a Vinícius de Moraes” e “Lendo provas de um poema”.

memória, a partir de *Museu de tudo* e nas obras posteriores, é expressa de modo mais direto e fica evidente como eixo norteador do livro, como elemento referencial explícito nos poemas que procuram relembrar amigos, familiares, lugares, artistas, escritores, jogadores ou reiterar imagens que já apareciam em outros livros. Para Secchin (2014, p. 290-291) é a partir de *Museu de tudo* que o poeta mescla a perspectiva do sujeito lírico com a do sujeito histórico e isso era praticamente inexistente nos livros anteriores, pois a memória já aparecia, seja nas construções feitas com verbos no passado<sup>75</sup> ou nas histórias que os poemas contavam, mas pessoas históricas postas em relação com o poeta começaram a aparecer depois. Em *Pedra do Sono*, já estavam presentes as primeiras homenagens, como “Homenagem a Picasso” ou “A André Masson”, mas a relação do sujeito lírico era uma relação de distanciamento, realmente como uma homenagem. Em *Museu de tudo*, embora utilizemos algumas vezes a palavra “homenagem” para falar sobre as pessoas que aparecem no livro, em nenhum título de poema essa palavra aparece e isto é devido à relação estabelecida, que ou é de intimidade ou é de proximidade.

Selecionamos outros dois poemas para falar especificamente da memória deslocada de pessoas e voltada ao espaço e ao tempo. No poema “Num bar da *Calle Sierpes Sevilla*” o sujeito do poema fala na primeira pessoa, portanto se incluindo na situação que narra, e reflete sobre o tempo e sua dificuldade de lembrar. Vale pontuar que a *Calle Sierpes*, em Sevilha, é uma rua comercial e ponto turístico àqueles que visitam a cidade. Essa é uma das principais ruas de Sevilha, tanto por ser um espaço no qual as pessoas podem se encontrar para conversar, como por abrigar edifícios históricos dos séculos XIX e XX, como a esquina Sino ou o Cinema e o Teatro do Palácio Central (obra de Balbino Brown). Localizado nesse espaço, o poema diz:

Vendo tanto passar  
só não assisto o tempo.  
No corredor tortuoso  
da rua é menos denso.

Quanto mais faz passar  
em todos os sentidos  
o tempo ou se distrai  
ou se apaga, dormido.

Depois de não sei quanto  
demorar-me em seu vácuo,  
parece que o relógio

---

<sup>75</sup> É curioso como em *Museu de tudo*, poucos poemas são escritos no passado, embora falem do que passou, a maioria dos poemas são escritos no presente do indicativo e no infinitivo.

correu adiantado.

Porém que ele está certo  
logo depois descubro:  
o tempo o fez andar  
como fez andar tudo. (MELO NETO, 1988, p. 271)

Na primeira metade do poema o poeta tece sua reflexão sobre o tempo, a partir de tudo que ele vê passar, embora não descreva o que vê, ele só não pode assistir o tempo uma vez que está inserido nele, mas naquela rua de corredor tortuoso é menos denso olhar a movimentação. Sabe-se que durante o verão, na Calle Sierpes, faz tanto calor que os edifícios estendem tendas do alto do teto para criar sombra e continuar recebendo seus visitantes. Essa menção ao calor é importante porque ele turva a visão com o vapor e coopera para que a sensação de passagem do tempo ao observar ao redor fique desacelerada. Nesse sentido, ainda que o poeta não mencione o calor, ele dá a entender que houve uma mudança de atmosfera.

Se na primeira estrofe, ele só não assistia o tempo, a partir da segunda estrofe o tempo continua a fazer passar, mas na sua própria condição de fazer passar ou de tornar passado, o tempo se distrai ou se apaga, a ponto de dormir. Ou seja, na Calle Sierpes, o poeta consegue se deslocar fora do tempo<sup>76</sup> e se demorar em seu vácuo, que antes era o espaço do vazio. Chama a atenção o verso “em todos os sentidos” que é reiterado nos versos 22, 26 e 29 e que consiste em certa ambiguidade para a palavra “sentidos”, que pode ser os cinco sentidos afetados pelo tempo: tato, olfato, paladar, visão e audição; pode ser tudo que o tempo faz passar e o sujeito sente sensitivamente ou o que o tempo afeta nas significações.

---

<sup>76</sup> Aqui não se pretende desenvolver uma reflexão sobre o tempo, ainda que a memória seja atravessada por ele. Vamos nos limitar às considerações de que a compreensão de tempo varia conforme cada disciplina e está profundamente relacionado ao espaço. O tempo pode ter conotações físicas, biológicas e sociais porque qualifica diferentes dimensões da temporalidade e permite a percepção fundamental da interpenetração entre “natureza” e “sociedade”. Os gregos, por exemplo, ao se referirem ao tempo utilizavam três expressões: Cronos, Kairós e Aion. A primeira refere-se ao tempo cronológico, que devora e define passado, presente e futuro; a segunda refere-se ao tempo adequado para os acontecimentos e está relacionado às subjetividades; a terceira refere-se ao tempo de agora e à presentificação.

De acordo com Augusto (1989, p. 2) “A palavra tempo pode ser entendida como símbolo da relação estabelecida por um grupo entre dois ou mais processos, dentre os quais um é tomado como quadro de referência ou medida dos demais. Considerando-se que esses processos se alteram, e em consequência, a relação que mantêm entre si, pode-se afirmar que a experiência dos acontecimentos vividos pelos homens não é fixa: houve no passado e continua havendo no presente alterações em seu significado. Constatase, por um lado que a ideia de tempo é sempre relacional, e por outro, que o tempo não existiria num mundo onde não houvesse homens e seres vivos.”

Adiante, na terceira estrofe o poeta descobre que enquanto ele estava no vácuo, o tempo correu mais adiantado, isto é, se o tempo pareceu descansar, parar e dormir, ele recuperou o próprio tempo adiantando o relógio. Em seguida, o poeta reconhece que o tempo estava certo e que tinha de fazer tudo andar novamente. Nas últimas quatro estrofes, o poeta fala:

Não posso é me lembrar  
em que foi consumido,  
se nada em mim dormiu  
e tanto passou, vivo.

É que a unificação  
de todos os sentidos,  
como o disco de Newton,  
dá um branco de olvido?

Seja o que for, o tempo  
aqui não é sentido:  
nem há como captá-lo,  
múltiplo que é e tão rico.

Dá-se a tantos sentidos  
que nenhum o apanha,  
na vária *Calle Sierpes*  
de Sevilha da Espanha

Enquanto esteve no vácuo, mesmo que tenha sentido que o tempo correu, ele não se lembra em que foi consumido, pois simultaneamente ele sente que nada nele dormiu e que muito passou. Em alguma medida, estar fora do tempo também tem seus efeitos, uma vez que ele nada viu enquanto esteve no vácuo, mas sente que algo foi alterado em si e ele permanece vivo. Na sexta estrofe o poeta explica que ele não se lembra do que passou porque, assim como o disco de Newton que reúne todas as cores para transformá-las em branco, a unificação de todos os seus sentidos lhe deu um branco de esquecimento, isto é, mesmo que tenha se demorado no vácuo e tenha experimentado a unificação de todos os sentidos, a condição para sair de lá e continuar é esquecer. Assim como a condição para continuar vivendo é esquecer, já que não é possível lembrar de tudo. Explorar os sentidos no poema e do poema é uma condição do poeta, então ele encerra dizendo que o único lugar onde ele não sente o tempo passar é na *Calle Sierpes*, porque ali o tempo se manifesta de tantas maneiras, é tão múltiplo, rico e tem tantos sentidos, que nenhum o apanha. É na *Calle Sierpes* de Sevilha, na Espanha, que o tempo se dá a ver. A pergunta

que fica é: por que ali? É pela variedade de pessoas, de construções ou por sua própria condição histórica de reunir o novo e o velho? Talvez.

Finalmente, o último poema selecionado para falar sobre o tempo e seus efeitos é um poema curto, de apenas duas estrofes que ironiza com a durabilidade das coisas e o que permanece. Em “Duplicidade do tempo” o poeta diz:

O níquel, o alumínio, o estanho,  
e outros assépticos elementos,  
ao fim se corrompem: o tempo  
injeta em cada um seu veneno.

A merda, o lixo, o corpo podre,  
os humores, vivos dejetos,  
não se corrompem mais: o tempo  
seca-os ao fim, com mil cautérios. (MELO NETO, 1988, p. 305)

Construído a partir de um procedimento comum na obra de João Cabral, o poema coloca na primeira estrofe minerais que são conhecidos pela sua resistência e durabilidade, no entanto o tempo é comparado ao veneno que corrompe até mesmo esses minerais e, portanto, também os afeta, os altera. Mas na segunda estrofe ele traz uma ideia que tensiona com a primeira, pois os materiais que ele traz são orgânicos e por natureza se decompõem, incluindo o corpo humano. Sobre esses materiais, o tempo tem uma ação diferente, isto é, o tempo seca-os “com mil cautérios”. Essa imagem lembra, em alguma medida, o acervo arqueológico de Pompeia: se antes do fogo os corpos e os restos se decomporiam, depois da eclosão do vulcão a cidade permaneceu intacta, pois a mineralização da lava conservou até o que seria jogado fora.

Esse poema pode ser lido de muitas maneiras; uma delas, inclusive, reforça a leitura da seção 1.4 na qual defendemos a ideia de que o lixo tem valor e que a obra é composta de restos. Aqui ele reforça a ideia de que no lixo há elementos que dizem mais sobre a humanidade, do que aquilo que foi feito para durar. Também pode-se fazer uma leitura metalinguística, de que esses elementos que representam exatidão, sustentação e equilíbrio têm menos valor do que o instável e o passageiro, ou seja, nesse livro, o tempo vai guardar, relembrar os poemas ditos “de circunstância”, em detrimento daqueles cuja forma é mais elaborada. No *Museu de tudo* de Cabral, o tempo cauteriza aquilo que resta e o torna o próprio mineral. Isso significa que o livro fragmentário, cheio de poemas escritos em épocas distintas, deve ser lido com a mesma precisão da pedra. Nada nesse livro é descartável.

Para seguir adiante com as próximas seções, faremos um percurso panorâmico sobre a imagem da pedra na historiografia literária e na obra de João Cabral, sobretudo em *Museu de tudo*, para mostrar como ela adquire outros significados e não é mais uma imagem singular, mas uma imagem que resta na poesia cabralina, ao passo que como reminiscências, insiste em reaparecer e ressignificar, assim como Benjamin disse sobre voltar às áreas de escavação sempre que necessário.

## 2.1. O que resta da pedra

“A Literatura é o fragmento dos fragmentos;  
do que aconteceu e foi dito escreveu-se o mínimo,  
e restou o mínimo do que se escreveu.”  
(Goethe, *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*)

Uma vez que consideramos *Museu de tudo* como uma arte poética da obra de João Cabral, há temas que se destacam, embora o livro não seja dividido em seções temáticas. Como se sabe, na obra cabralina, a pedra se constitui como tópica, no entanto, em *Museu de tudo*, ela aparece diretamente apenas em dois poemas. Antes de analisar “Escultura Dogon” e “A doença do mundo físico”, nos quais a imagem da pedra é a principal, vamos fazer um breve percurso sobre a imagem da pedra na poesia moderna, uma vez que Cabral, tal como falamos no primeiro capítulo, está vinculado a esta tradição. Quando se pensa na imagem da pedra, se pensa em dureza, durabilidade, resistência, mas o *topos* da pedra e as diferentes maneiras de argumentar sobre ele antecedem a famosa publicação do poema de Drummond “No meio do caminho”, em 1928. Ainda que este seja uma influência inegável na obra de Cabral, a imagem da pedra vem muito antes dos dois.

A pedra é importante na literatura desde suas primeiras manifestações, como, por exemplo, nos mitos antigos de Orfeu, no qual o filho da musa Calíope, ao tocar sua música tem a atenção dos animais e as pedras dançam ao seu redor, impedindo que ele seja agredido. Ou no mito de Deucalião e Pirra, no qual, após o dilúvio enviado por Zeus, restam apenas pedras, e o oráculo lhes diz que ambos repovoarão a Terra ao lançar seus ossos para trás, então eles jogam as pedras e elas se tornam homens e mulheres. Também há o mito de Sísifo, um mortal sagaz que delatou um dos crimes de Zeus e conseguiu enganar Tanatos e Hades para não ser punido, mas foi castigado a rolar uma pedra durante a eternidade, pois toda vez que ela chegava ao topo, voltava a rolar pelo chão, montanha abaixo. E, finalmente, talvez o mais conhecido dos mitos sobre a pedra, a história de Medusa, uma bela sacerdotisa que foi condenada a transformar em pedra todos aqueles que a olhassem no fundo dos olhos, uma vez que foi pega junto a Poseidon profanando o templo de Atena.

Em cada um desses mitos, a imagem da pedra recebe uma conotação diferente. Em Orfeu, ela é a sensibilidade, em Deucalião e Pirra ela é a origem ou a vida, em Sísifo ela é o sofrimento e em Medusa ela é a morte. Isso significa que a pedra pode receber várias leituras porque, a depender do momento no qual ela é empregada, ela ganha diferentes significados. Entre as narrativas judaico-cristãs, a relação entre a pedra e a

palavra é muito importante, uma vez que a terra era “sem forma e vazia” e a partir da palavra de Deus, ela ganhou concretude; o caos ganhou ordem. Mesmo na obra de um único escritor, como João Cabral, quando a imagem da pedra é reiterada, ela pode ter diferentes conotações.

Ao longo da historiografia literária, outras imagens da natureza também persistiram de diferentes maneiras, em diferentes obras, por exemplo no próprio João Cabral, onde as imagens da água, do rio, do sol, do deserto também são comuns. Todavia, a pedra tem um caráter singular na modernidade porque ela representa uma certa tensão na linguagem, entre a imagem e o símbolo que constrói. Isto é, numa relação de metonímia e metáfora, a imagem da pedra é a de imobilidade, obstrução e outras ideias que correspondam a esse campo semântico, mas no que tange ao simbólico ela pode ganhar conotações que podem ser até opostas à primeira, pois a pedra pode ser porosa, pode ser lapidada, pode ter diferentes formas. Talvez, além da tensão que a imagem da pedra implique, outro fator que desperte o interesse de escritores por ela, é o fato de que mesmo que ela mude com o tempo, ela permanece, e um desafio da modernidade é justamente capturar o que é efêmero, sobretudo na arte.

A permanência da pedra, ou a sua perenidade, a torna uma boa metáfora para falar sobre o tempo, a memória ou a própria arte, pois esses assuntos são comuns no exercício do pensamento crítico de escritores e artistas, e de diferentes maneiras atravessam a literatura ocidental. Curioso é que a pedra, como já dissemos, é, no plano do discurso e da prática, um marco entre a vida e a morte. Isso significa que ao mesmo tempo que a pedra é usada em túmulos para sinalizar que alguém viveu e embora esteja morto sua presença permanece naquele território onde foi enterrado, o que resta de edificações também sinaliza vida, mesmo que as edificações não existam mais.

A pedra, para além de falar dessas três chaves, tempo, memória e arte, também é explorada por suas propriedades físicas, como cor, brilho, transparência, densidade e recebe diferentes tratamentos por isso; quanto mais rara e bela for a pedra, maior o valor dela no plano estético, social e comercial. É nesse sentido, por exemplo, que no poema “Retrato à sua maneira<sup>77</sup>” (1954), Vinicius de Moraes compara João Cabral ao diamante, primeiro por ser raro, segundo por ser caro, terceiro por ser o material mineral mais duro existente na natureza. O poema diz:

Magro entre pedras

---

<sup>77</sup> Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/es/poesia/poesias-avulsas/retrato-sua-maneira>. Acessado em: 15/12/2020

Calcárias possível  
 Pergaminho para  
 A anotação gráfica

O grafito Grave  
 Mariz poema o  
 Fêmur fraterno  
 Radiografável a

Olho nu Árido  
 Como o deserto  
 E além Tu  
 Irmão totem aedo

Exato e provável  
 No friso do tempo  
 Adiante Ave  
 Camarada diamante!

O poema de Moraes escrito em quatro quadras, tal como João Cabral escreveria, é uma homenagem à forma como Cabral escreve, uma vez que Moraes não escreve dessa maneira. O poetinha escolhe imagens de diferentes minerais, a calcária – para situar onde o poeta está – e o grafito para falar sobre seu ofício, pois a própria escrita depende de um mineral para existir enquanto inscrição fora do meio digital. Em seguida, Moraes apresenta a questão do olhar que é um ponto importante da poesia cabralina visto que o poeta tenta construir imagens no poema e mobilizar o olhar. E depois encerra o poema chamando-o de camarada diamante, ao passo que Cabral responde<sup>78</sup>

Não sou um diamante nato  
 nem consegui cristalizá-lo  
 se ele te surge no que faço  
 será um diamante opaco  
 de quem por incapaz do 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.

É interessante que Moraes ressalte em Cabral o preciosismo com a linguagem, valorizando as características da pedra e quase vinte anos depois Cabral lhe responda rejeitando essa condição. Em *Museu de tudo* o poeta não vê mais sua obra com a dureza

---

<sup>78</sup> (MELO NETO, 1988, p. 293, “Resposta a Vinícius de Moraes, Camarada diamante!”)

da pedra, nem com a raridade do plano formal pelo qual foi consagrado. Ele diz a Vinícius que não conseguiu cristalizar o diamante e que esse é opaco, isto é, se Cabral, durante toda a sua obra, procurou ser claro, lúcido e objetivo, para ele não faz sentido ser comparado ao diamante que não deixa nenhuma luz atravessá-lo, mesmo que em outros momentos admita que não teve sucesso<sup>79</sup> em escrever para o leitor comum. Dito de outra maneira, Cabral não escreveu sua obra para ser lida como um diamante, mas sabe que para a maioria dos leitores, ela assim o foi.

Se a obra for lida como diamante, por mais que o poeta se esforce para evitar o vago, parece-lhe que seu objetivo não foi alcançado, uma vez que ele tece uma crítica a quem o lê apenas do ponto de vista estético e da exatidão. Mais uma vez, ele desvaloriza o diamante, dizendo que é industrial barato e surpreende ao encerrar com os versos “que incapaz de ser cristal raro / vale pelo que tem de cacto”. Ou seja, nesse momento, o poeta faz o movimento de vincular-se mais ao vegetal do que ao mineral, desconstruindo o que era dito a seu respeito, de que é um poeta de preciosismo arquitetônico. Sua intenção sempre foi ser lido pelo leitor comum, mas sua obra foi lida de outra maneira, então parece que em *Museu de tudo* ele tenta se desvincular da imagem consagrada da pedra e construir outra imagem, que não exclui a pedra, mas a ressignifica. Agora a pedra está no solo do cacto, ou seja, ela dá sustento, não é mais o assunto principal. Como cacto, ela também fere com seus espinhos, reunindo duas potências: a de sensibilizar e a de alimentar. Cabral deseja que o leiam desta outra maneira.

Dando continuidade à imagem da pedra na historiografia literária, o valor que os humanistas do Renascimento davam às pedras não tinha mais relação com beleza ou raridade, mas à sua durabilidade vista nos vestígios que restaram de monumentos da Antiguidade. Dentre as esplendorosas construções que resistiram ao tempo, as ruínas favorecem o pensamento dos poetas sobre a finitude de todas as coisas, o sentido da vida e a ação destrutiva do tempo. Essa tomada de consciência, durante os séculos XV e XVI, torna os poetas mais sensíveis, instáveis e melancólicos, pois a ruína é testemunha da grandeza e da decadência da história. Para os poetas e os artistas, há um fascínio ao contemplar a ruína, pois os restos mortais de uma sociedade, bem como tudo que ela produziu, são dados que dão base à construção do pensamento sobre a filosofia da arte, a

---

<sup>79</sup> “Eu tenho a impressão de que [*Morte de vida severina*] é um poema fracassado. Escrevi para esse leitor ou auditor do romancero de cordel, para esse Brasil de pouca cultura, e esse Brasil nunca manifestou nenhum interesse por ele. Quem manifestou interesse por ele foi o Brasil das capitais, o Brasil que vai aos teatros. Foi um grande mal-entendido. Quem gosta dele é gente para quem eu não escrevi. E a gente para quem eu escrevi nunca tomou conhecimento dele”. (ATHAYDE, 1998, p. 110)

beleza e a relação entre vida e morte. As ruínas sobrevivem enquanto as construções não existem mais. O que resta delas ainda comunica algo sobre elas, e talvez, comunique mais do que se as construções estivessem intactas. Para Walter Benjamin (2013b), a imagem das ruínas<sup>80</sup> é fundamental para leitura não só do Barroco, mas para a leitura da modernidade, uma vez que essa imagem faz convergir, em um mesmo ponto, as ideias de crítica e estética, memória e esquecimento, vida e morte, apogeu e declínio, entre outras. Se o paradoxo ou a ideia de oposição é comum ao Barroco, mas com uma conotação de cunho mais religioso, a modernidade também é baseada em paradoxos, porque a história é cheia de contradições, sobretudo na época em que a busca pelo progresso leva à destruição. É por isso que a imagem das ruínas também funciona para este tempo e Benjamin ainda diz que “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (2013b, p. 189), ou seja, as alegorias tentam trazer a essência, o que permanece na obra, a densidade da imagem.

Na alegoria das ruínas ou numa alegoria que consiga reunir ideias paradoxais, que agreguem significados contraditórios, feito a alegoria do museu por exemplo, está a potencialidade do objeto artístico. Em *Museu de tudo*, um poemário feito de restos, de poemas que não cabiam em outros livros devido à forma inadequada, que conserva imagens que permanecem na obra de Cabral e que está entre a vida e a morte, entre a memória e o esquecimento, entre a poesia e a crítica, é possível uma chave de leitura a partir das ruínas e da sobrevivência.

É inerente à arte e à poesia um discurso polissêmico, ainda que as mesmas imagens sejam reiteradas ao longo da obra do artista e do poeta, por isso, são comuns figuras retóricas que acionem diferentes pontos de vista ou até que estejam em oposição, como a antítese ou o oxímoro. Em poesia também é comum o *enjambement* que traz a suspensão de sentido do verso, dando a ideia de continuidade, de algo que não tem fim no espaço

---

<sup>80</sup> É curioso que Didi-Huberman utilize a imagem da ruína para explicar seu pensamento, pois para ele, a ruína é o exemplo da congruência entre aquilo que já não existe, com aquilo que resta. Para ele a “ruína” é a “figuralização” e a “teatralização” do tempo. Com base nos escritos de Benjamin, Didi-Huberman (2014, p. 151) diz que na produção e na contemplação de uma imagem e objeto artístico há uma temporalidade turbulenta “o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente – e anacrônico – da experiência aurática, esse choque da memória involuntária”. Essa dialética presente no ato de ver, frequentemente é compreendida como um dilema, mas o sujeito, ao invés de tentar resolvê-lo, simplificando-o em um binarismo simplista, deve apenas “inquieta-se com o entre” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.77), pois tentar resolver ou sintetizar o problema que a dialética do olhar traz, é retirar do objeto e da imagem vista, toda a sua perfeição e plenitude (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 118).

limitado do poema, ainda que o sentido se complete no verso seguinte. Essas figuras, somadas à alegoria, fortalecem os paradoxos da modernidade e a polissemia da arte.

Se as ruínas recebem uma leitura positiva no período Barroco, principalmente na leitura que Benjamin o faz, no Romantismo isso não ocorre. O fascínio que as ruínas geram nos poetas e artistas românticos não está na própria ruína, mas na possibilidade de reconstruir o que passou. O que Benjamin diz sobre isso é esclarecedor

O que aqui se afirma não são as reminiscências antigas, mas uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos, por uma potenciação de criatividade (2013b, p. 190)

Isto é, para o artista barroco, o próprio fragmento significa e por si só ele já constitui a história. Dentro do drama trágico, objeto que Benjamin analisa, a história migra para o cenário da ação na forma de escrita e o fragmento mostra essa transitoriedade histórica, a fisionomia alegórica da história já está em cena à medida que as ruínas são feitas de fragmentos e essa expectativa de milagre é que aquele que o vê consiga captar a potenciação criativa nos próprios fragmentos, sem desejar reconstruí-los. É por isso que a visão dos poetas barrocos é diferente dos românticos. Estes veem nos escombros uma época que pede pelo retorno às grandes construções. Para eles o que resta não comunica sobre o agora, mas sobre o que passou e, nesse sentido, a morte é símbolo de energia, criação, vitalismo e não crítica do seu próprio tempo. Os românticos veem as ruínas e idealizam, pois, a beleza está no que poderia ser, não no que é.

Diferente dos românticos, poetas modernos como Baudelaire – a quem Benjamin apreciava – na França, Cesário Verde em Lisboa, T. S. Eliot em Londres, e muitos outros trabalham com o uso da ironia e habitam espaços que não ruíram, mas lidam com eles como se fossem ruínas. Para eles, a partir de uma perspectiva dialética, a sociedade moderna da qual fazem parte esconde suas ruínas através da imagem de uma civilização bem organizada, próspera e com muito saber. Portanto, a sociedade está morta crendo estar viva, pois não tem consciência da sua falta de humanidade. Isso significa que antes, a imagem das ruínas favorecia o exercício da memória e isso era vital para a continuidade do pensamento; mas na modernidade, a existência se reduz ao vazio e as imagens de vida e morte se confundem ou se equivalem, de modo que uma remete à outra com frequência. Talvez o poema mais emblemático desse período, e que influenciou muito as gerações

posteriores, seja *The waste land*, de T. S. Eliot, escrito em 1922, no qual o poeta descreve um mundo onde a potência de destruição da humanidade acaba com toda a vida, inclusive com a capacidade criadora que denota a crise da cultura ocidental, que ao mirar no progresso se viu em plena barbárie da Primeira Guerra Mundial.

Nesse breve itinerário da pedra que também pode ser ruína e tem sua visão alterada conforme as diferentes épocas, a poesia brasileira se insere nessa tradição e se apropria dessa imagem que varia de autor para autor. Em “As lições da pedra”<sup>81</sup> (1996) José Paulo Paes desenvolve uma breve revisão da pedra e aponta que, talvez, o primeiro a utilizar essa imagem significativamente no Brasil tenha sido Cláudio Manuel da Costa, no século XVIII, mas certamente a pedra mais conhecida da literatura brasileira é a pedra de Carlos Drummond de Andrade que gerou impasses entre a crítica, sendo a própria crítica a principal responsável por tornar o poema “No meio do caminho” tão emblemático.

A pedra de Drummond recebeu diversas interpretações. Quando a *Revista de Antropofagia* pediu um poema sob encomenda a Drummond, em 1927, ele havia acabado de perder o filho. Gilberto Mendonça Teles, por exemplo, desenvolve uma interpretação de cunho biográfico ao ler a pedra do poeta como a morte do filho, pois a hipértese entre pedra-perda justifica junto aos versos “nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fadigadas” esse caminho de leitura, bem como a insistente repetição dos versos que insinua uma dor que não passa. Por outro lado, há críticos que interpretam o poema como uma crítica ao Parnasianismo; outros como um diálogo entre Drummond e Dante Alighieri, pois o verso “No meio do caminho” é igual ao que inicia o primeiro canto *d’A Divina Comédia* (1472); contudo, o eu lírico deste consegue sobressair a todos os obstáculos, enquanto o eu lírico daquele segue em um percurso cíclico do qual não consegue escapar. Muitas leituras do poema dão ênfase à relação da pedra com o olhar e ao movimento circular que o poema cria, espacializando o acontecimento e dando à ideia de que a pedra é intransponível; ao se deparar com ela, não é possível ignorá-la, ela se torna o objeto de reflexão que dá sentido ao poema e que faz o poeta pensar sobre si, pois ele nunca se esquecerá do que *suas* retinas fadigadas viram. Além disso, o fato de a pedra estar no meio do caminho, indica que o passante caminhou até certo ponto e que dali em diante algo mudou, sobretudo pela inversão sintática dos últimos versos.

---

<sup>81</sup> O texto de José Paulo Paes é o prefácio do livro *O silêncio da pedra*, de Donizete Galvão.

Independentemente das diferentes leituras que este poema recebeu, ele é um marco na história da literatura brasileira e os pontos que foram destacados aqui, como o olhar, a repetição, a pedra como objeto de reflexão ou obstáculo, são algumas pontes para a relação da pedra drummondiana com a pedra cabralina. Como se sabe, a influência<sup>82</sup> de Drummond sobre Cabral é reconhecida pelo próprio Cabral em diferentes momentos de sua vida e obra. Talvez, no que diz respeito à estrutura dos poemas, o recurso utilizado por Drummond que mais influenciou Cabral foi o anaforismo que coopera para o sentido do poema e, somado às mesmas vinte palavras<sup>83</sup>, constrói as *ideias fixas* do poeta. A fama de Cabral, como poeta “engenheiro”, não se dá apenas pelo rigor, mas porque se sustenta, ou seja, tem por base, valores éticos, estéticos e teóricos que o perseguem durante toda a sua escrita com pequenas nuances.

A primeira vez que a pedra aparece em Cabral é no livro *Pedra do Sono* (1942), que se refere a um bairro do município de Limoeiro, em Pernambuco. Esse livro é mais voltado ao surrealismo, segundo um consenso da crítica literária, e, portanto, os temas recorrentes giram em torno do campo semântico dos sonhos, da morte, da memória, dos fantasmas e da ilusão. Marly de Oliveira, esposa do poeta, diz no prefácio<sup>84</sup> da obra completa que *Pedra do Sono* foi escrito após um longo período de hospitalização, no qual o poeta pensava muito na situação sombria e obscura na qual se encontrava. Uma vez que recebeu alta e pouco tempo depois se mudou para o Rio de Janeiro, o poeta voltou-se para a luz e então começou a direcionar sua poesia ao “sol da saúde” e a escrever os poemas de *O engenheiro* (1945). É a partir desse livro que inicia o processo de concretude e a tendência à objetivação, pois o poeta começa a se relacionar com Joaquim Cardozo e passa a ler Le Corbusier. Em *O engenheiro*, a forma do poema fica mais rígida e a pedra aparece como o carvão e o mineral da criação, da solidez.

O elogio da pedra se torna ainda mais evidente no livro *Psicologia da composição* (1947), pois traz a ideia de “luta contra o acaso”, presente nos poemas “Fábula de Ánfion” e “Antióde”, que exaltam a secura do deserto, a economia, a estética do avesso e do não.

---

<sup>82</sup> João Cabral dedicou a Carlos Drummond de Andrade seus dois primeiros livros publicados, *Pedra do sono* (1942) e *O engenheiro* (1945), dramatizou o poema “Quadrilha” (1930) de Drummond no poema “Os três mal-amados” (1943); Em *Primeiros poemas* (1940), há o poema “C.D.A”, e o poema “O momento sem direção” também é dedicado a Drummond. Além disso, Drummond foi padrinho do primeiro casamento de Cabral e em várias entrevistas, o poeta falou sobre sua relação com o poeta mineiro. Cito uma delas “O grande poeta brasileiro, não só de agora, mas de qualquer época, é Carlos Drummond de Andrade. Foi ele quem me convenceu, com *Alguma poesia*, de que eu também poderia ser poeta”. (MELO NETO, 2014, p. 922). Curioso é que não haja nenhum poema direcionado a Drummond em *Museu de tudo*.

<sup>83</sup> “Falo somente com o que falo / com as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca”, poema “Graciliano Ramos”, *Serial* (1961).

<sup>84</sup> (MELO NETO, 1994, p. 17)

Nesse contexto, a poesia brasileira moderna se divide<sup>85</sup> em dois grupos, os “instáveis conservadores”, que são aqueles que se mantêm vinculados aos valores da tradição, mas flertam com outras linguagens; e os “estáveis experimentalistas”, que são aqueles que se mantêm vinculados aos valores da vanguarda, procuram trazer essa pauta à discussão e, além de produzir poesia, também escrevem crítica literária. João Cabral pertence ao segundo grupo e tem a característica peculiar de escrever poemas-críticos, ou seja, não necessariamente separar poesia e crítica, mas fazer os dois na forma do poema.

Em *A educação pela pedra* (1966), a questão da poesia crítica e da pedra ganham outro contorno. Esse é o livro mais aclamado pela crítica, no qual se destacam a frieza, a economia das palavras, a impessoalidade, a concisão e a crueza da linguagem, todas as lições que o poeta extrai da pedra. Nesse livro, destacam-se o poema homônimo e “Sertanejo falando”, pois, a imagem da pedra é utilizada repetidas vezes e mostra esse mineral como resistência. A fala do sertanejo e o próprio sertanejo são comparados à pedra<sup>86</sup> porque ambos estão na mesma condição: eles sobrevivem num espaço no qual lutam contra as adversidades do meio em que habitam. É nesse sentido que Cabral expõe a sua ética. Dado que a palavra e o sertanejo são comparados à pedra, eles não morrem, eles permanecem. Também fica evidente, no livro, a recusa ao confessional, ao autobiográfico e ao sentimental, mesmo que ele fale de questões que o tocam. O que ele fala faz parte da realidade de todos, portanto é problema de todos.

Entre a publicação de um livro e outro os intervalos foram curtos, mas, entre *A educação pela pedra* e *Museu de tudo* passaram-se nove anos. Sobre as diferenças entre este livro e aquele, João Alexandre Barbosa diz:

Não há defasagem (entre os dois livros): a passagem insidiosa, persistente e vitoriosa da lucidez de seu projeto que vai até *A educação pela pedra* não deixa de ser o substrato mais íntimo desses numerosos (os mais numerosos) poemas que reuniu em livros. Por outro lado, no entanto, é evidente (e disso logo o poeta adverte o leitor em *Museu de tudo*) que agora a poesia não é mais o objeto que se constrói em termos de repetitivas, porque obsessivas, variações – o que dava aos livros anteriores aquele espiralado de um fazer perseguido. Logrado o projeto, é possível deixar que a poesia se represente em poemas que já passaram pelo

<sup>85</sup> Essa divisão não é literal, acontece muito mais pelo tipo de texto produzido do que por afinidade. Os poetas continuam se relacionando entre si, mas, como se coubessem numa classificação, são separados por uma leitura crítica.

<sup>86</sup> (...) Enquanto que sob ela, dura e endurece / o caroço de pedra, a amêndoa pétrea, / dessa árvore pedrenta (o sertanejo) / incapaz de não se expressar em pedra. // Daí porque o sertanejo fala pouco: / as palavras de pedra ulceram a boca / e no idioma pedra se fala doloroso; / o natural desse idioma fala à força.” (MELO NETO, 1994, p. 335)

crivo de uma longa e conquistada poética: a do rigor, com que o nome de João Cabral passou a identificar-se na literatura brasileira pós-modernista. (BARBOSA, 1986, p. 131)

Isto é, aquilo que caracterizou a poesia de João Cabral, a concretude, o rigor, a clareza e a objetivação permanecem em *Museu de tudo*, advindos das obras anteriores, mas uma vez consolidado seu projeto literário, ele pode variar ou até mesmo arriscar outras propostas de escrita. A partir desse comentário de Barbosa que afirma a continuidade e a mudança, uma passagem do lúcido ao lúdico, vamos à análise do poema “Escultura Dogon” que diz:

Ser deste mundo agreste  
que, apesar de sem pedra,  
é à beira do fazer-se  
pedra seca falésia,

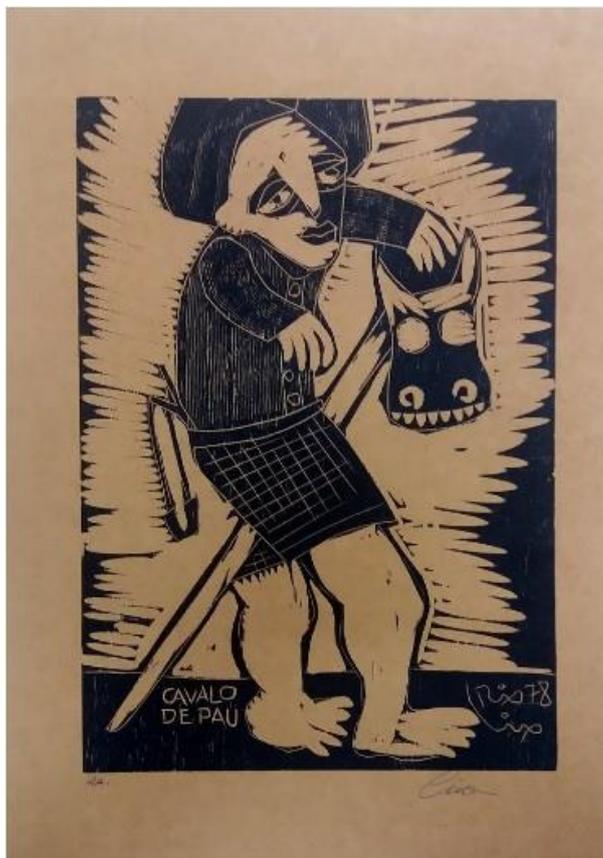
desenvolve no artista  
laconismo de gesto,  
um fazer mais lacônico,  
sem redondos, severo.

Tratando até madeira  
dá-lhe perfil só arestas,  
a fatura lascada  
de quando a pedra quebra. (MELO NETO, 1988, p. 310)

No que diz respeito à forma do poema, o poeta mantém sua proposta rigorosa, uma vez que são três quadras, com versos hexassílabos. A partir da imagem da Escultura Dogon o poeta reflete sobre o fazer artístico e os materiais usados para tal atividade, mas desta vez ele está *sem pedra*. As Esculturas Dogon são esculturas produzidas por um grupo étnico da África Oriental, onde João Cabral atuou como diplomata. O povo dogon é conhecido por sua arquitetura e suas tradições religiosas que envolvem danças com máscaras e esculturas de madeira. Em Mali, território no qual os dogons estão situados, ocorrem muitas viagens turísticas e isso implica em mudanças significativas na organização social e na cultura local. A imagem das esculturas dogon, é muito semelhante às xilogravuras que retratam, também em madeira, devido à técnica, a literatura de cordel típica do povo nordestino. Ao que parece, pelo primeiro verso, é perceptível que o poeta está traçando paralelos entre a realidade dogon e a do povo do sertão.



- Título: Horseman figure, Dogon culture
- Data: 1500/1900
- Local: Mali
- Nationaal Museum van Wereldculturen



- Título: "Cavalo de pau, [in álbum] Ciro 12 xilogravuras"
- Criador: [Ciro Fernandes](#), Data: 1978
- Dimensões físicas: 34,7 x 24,6 cm (área impressa); 45,4 x 32,6 cm (suporte) Nº de registro: 14635
- Material/Técnica: xilogravura
- Coleção: Gravura Brasileira
- Autor: Ciro Fernandes

Se em *A educação pela pedra* o sertanejo era uma árvore pedranta, agora, o sertanejo ou aquele que pertence ao mundo agreste se faz, se constitui como pedra seca, como falésia. Por outro lado, o próprio mundo pode ser como a pedra seca. Sendo assim, aquele que está à beira de fazer-se pedra seca é uma escarpa, sujeito aos desmoronamentos e à instabilidade das paredes rochosas que são atingidas pelo mar ou pelo vento, sua durabilidade não é eterna porque a pedra se lasca e quebra, como se lê nos últimos versos. Dessa maneira, na continuidade da leitura do poema, a segunda estrofe indica que essa situação de secura e desmoronamento desenvolve no artista um gesto lacônico, que se expressa por poucas palavras, de modo conciso tal como está no poema. Mas o artista da escultura dogon, mesmo seguindo o gesto lacônico, trata a madeira para lhe dar arestas e se coloca o risco de ter seu material lascado assim como a pedra. O que o poeta diz é que as palavras, assim como as pedras secas, podem desmoronar, mas na madeira, é possível talhar detalhes que a linguagem da pedra não permite.

Outro poema que fala sobre a pedra em *Museu de tudo* é “A doença do mundo físico” e é provocador que o título do poema seja esse, visto que o assunto principal é a pedra. Nesse poema, o sujeito apresenta vários tipos de pedra e todas elas estão vivas. Em seu Tratado de Mineralogia<sup>87</sup>, Teofrasto, um dos discípulos de Aristóteles, descreve diversas pedras da Europa e do Oriente e afirma que há pedras que têm propriedades mágicas. Essa crença também circula em religiões indígenas ou de matriz africana, na qual as pessoas creem que as pedras emanam energias que espantam mau agouro e que inclusive curam. Mas o que Teofrasto diz é que as pedras são dotadas de poder entre si, isto é, pedras podem dar à luz a outras pedras e transformar outras substâncias em pedras quando entram em contato. Essa visão de Teofrasto pode ser um caminho para compreender o que Cabral está dizendo através da vivacidade das pedras.

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

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

E há uma ambígua, a do elefante:  
 vista de longe é pedra prena,  
 estuante e sã, pedra carnal,  
 pedra animal, mais do que pedra;  
 mas que de perto é pedra murcha,  
 tapera, doente, carunchosa,  
 e se animal, de um animal  
 que fosse ruína arqueológica. (MELO NETO, 1988, p. 317)

Na primeira estrofe, o poema apresenta a pedra muscular, que é sã, embora esteja inchada. O exemplo que ele nos dá é a pedra carioca, pedra de couro tenso e grávida. Em seguida, na segunda estrofe, ele fala que existe outra pedra, que também é sã, mas é cancerosa. E o exemplo dado para ilustrar essa pedra é o *Marne* do Ardèche. Se as duas pedras estão sãs, o que as diferencia é apenas a gravidez e o câncer de uma e de outra. Da primeira pode se extrair vida e da segunda se extrai morte. A pedra carioca<sup>88</sup>, se

<sup>87</sup> TEOFRASTO. *On Stones*. Tradução de Earle Radcliffe Caley e John Francis Chatterton Richards. Ohio: Ohio State University Press; 1ª edição, 2016

<sup>88</sup> São muitas as possibilidades do que significa a “pedra carioca” no poema de Cabral. A imagem que a maioria das pessoas têm do Rio de Janeiro, é a imagem do Cristo e do corcovado, isto é, uma pedra talhada e uma pedra natural. É como se a paisagem da cidade se constituísse em mar e pedra. Mas há um tipo de pedra, a “Gnaiss Facoidal”, que está presente tanto na natureza, quanto na arquitetura da cidade e foi o

comparada aos morros, é uma pedra viva e populosa que emana energia; e a pedra do Ardèche, na França, é quase inabitada, é circulada pelos rios Loire e Rhône, mas é um lugar bom para ruínas arqueológicas. Nessas duas estrofes, o poeta pode estar pondo em questão que a imagem da pedra, que antes era dotada de exatidão e precisão, agora não corresponde ao passado. Ou ele dá a ela novas características. Além disso, ele apresenta as duas leituras que comentamos no início: a pedra como símbolo de vida mesmo quando está em ruínas, porque ainda comunica algo sobre o lugar na qual está situada e sobre as pessoas que ali vivem ou viveram.

A pedra carioca fisicamente precisa ser inchada para aguentar sobre si tudo que carrega, mas também está sujeita ao desmoronamento e a pedra do Ardèche já está em ruínas, resistindo ao tempo. As duas pedras mostram a doença do mundo físico, pois mesmo a matéria mais resistente, que é a pedra, também está sujeita as ações do tempo, também pode adoecer, se fragilizar, então talvez não haja material que apresente uma estrutura impermeável e indestrutível. Na última estrofe, o poeta fala de uma pedra ambígua e talvez a mais curiosa, porque a visão que se tem dela muda conforme a perspectiva. Ele fala da pedra do elefante, que pode ser a pedra do Alto Mourão em Niterói, que vista de longe é preta, sã, carnal e animal – por se parecer com um elefante –, mas vista de perto é murcha, doente, carunchosa.

Se seguirmos o caminho de leitura de que a pedra é mais do que um local físico que dá forma ao que o poeta diz, mas é também a própria poesia, a chave de interpretação do poema muda completamente, pois o poeta está dizendo que ao mesmo passo que ela é viva é morta, ela é ambígua e paradoxal, ela pode ser lida por diferentes ângulos. Em todo caso, nenhuma leitura é descartada, porque independente do período que se lê, ela segue como ruína arqueológica para investigação do leitor.

Nesse capítulo, através da imagem da pedra e da ruína, quisemos mostrar diferentes maneiras de ler a pedra em Cabral, principalmente em *Museu de tudo*.

---

material usado na construção de monumentos históricos, ornamentos e fachadas. Com a “gnaisse facoidal”, conhecida como “pedra carioca”, foram construídas as principais ruas do centro do Rio de Janeiro como o corredor cultural que vai da Igreja da Candelária até a Praça Quinze, a Rua Visconde de Itaboraá, a Rua do Mercado, a Travessa do Comércio que liga a Praça Quinze à Rua do Ouvidor e os Arcos da Lapa.

## 2. 2. Morte e vida

“Escreva!, disse a voz, e o profeta respondeu: para quem?  
A voz disse: “Escreva para os mortos!  
Para os que você ama no passado longínquo” – “Eles me lerão?”  
- Sim: pois eles voltarão, como posteridade”.  
(*Johann Gottfried Herder, Cartas sobre a promoção da humanidade*)

*Morte e vida Severina* (1955) é, sem dúvida, o livro mais popular de João Cabral de Melo Neto. Secchin (2014, p. 36) diz que este “é considerado o poema longo de maior comunicabilidade cabralina”, principalmente se comparado a *Uma faca só lâmina*, que foi escrito à mesma época e “é muito mais complexo devido à densa e intrincada cadeia metafórica em que se desdobra”. O próprio João Cabral afirma: “Ao escrever o poema (*Morte e vida severina*) apenas pretendi encontrar a forma válida para dizer aquilo que queria. Trata-se de uma peça destinada ao povo”. (ATHAYDE, 1998, p. 106). Como se sabe, o livro foi encomendado por Maria Clara Machado, que solicitou ao poeta um auto de Natal. Curioso é que uma obra encomendada para celebrar a vida, seja conhecida justamente pela morte. Mas em muito a história do menino Jesus se assemelha à vida dos retirantes.

O enredo do livro conta a história de um herói severino que se desloca de sua terra para fugir da fome e da seca, mas durante o seu trajeto, presencia a morte de várias maneiras. Ao fim de sua jornada, ele presencia o nascimento do filho de retirantes que estão numa situação semelhante à dele e esse acontecimento deixa o final do poema em aberto, pois, afinal, o livro é sobre a morte ou a vida? Ou sobre a vida que emerge da morte?

Antes e depois de *Morte e vida severina*, Cabral já falava sobre a morte nesse mesmo sentido, em *O cão sem plumas* (1950) e em *O Rio* (1953) o poeta apresenta o rio Capibaribe, que corta a cidade de Recife, e, através dele, reflete sobre a condição da vida das pessoas conforme o rio atravessa as diferentes paisagens. “O Rio” diz:

(...) E vi todas as mortes  
em que esta gente vivia:  
vi a morte por crime,  
pingando a hora na vigia;  
a morte por desastre,  
com seus gumes tão precisos,  
com o braço se corta,  
cortar bem rente muita vida;  
vi a morte por febre,

precedida por seu assovio,  
 consumir toda a carne  
 com um fogo que por dentro é frio.  
 Ali não é a morte  
 de planta que seca, ou de rio:  
 é morte que apodrece,  
 ali natural, pelo visto (...).(MELO NETO, 1994, p. 132-133)

O rio fala sobre a morte e nessa morte contém vida. Ou o rio flui como um cortejo de vida e de morte, insinuando que talvez a vida do sertanejo seja uma vida de morte, ao passo que também é uma morte na qual há vida. Independente do caminho de leitura que o leitor adote é como se a experiência narrada fosse sempre sobre uma ausência que está presente. Ao que parece, a vida dessa poesia está na sua condição de pensar sobre a experiência da morte. Em *A linguagem e a morte* (2006), Agamben reflete sobre o lugar da negatividade, traçando um paralelo entre o pensamento de Hegel e Heidegger e trazendo suas próprias contribuições a partir desse tema. De acordo com o filósofo italiano, a linguagem enquanto mediadora daquilo que dizemos e daquilo que gostaríamos de dizer, guarda sempre o indizível, isto é, a linguagem é o meio pelo qual tentamos nos comunicar, mas entre o que é dito e o que gostaríamos de dizer fica sempre o não-dito, aquilo que não conseguimos dizer, seja porque não sabemos como ou porque chegamos ao limite do que a linguagem pode representar, sobretudo em palavras.

Nesse sentido, pode-se dizer que João Cabral está o tempo todo se esforçando para falar sobre a morte que beira o indizível e para isso, ele fala da vida enquanto fala da morte. A morte habita esse lugar entre o que dizemos e o que gostaríamos de dizer. Nos demais livros de Cabral, a morte também aparece com diferentes imagens. Em *Paisagem com figuras* (1955) e em *Quaderna* (1959), ela está nos cemitérios, um lugar comum para falar da morte; e, talvez, o livro no qual a morte é tratada no sentido mais pessoal e íntimo do poeta seja *Agrestes* (1985) na seção que ele dedica à “indesejada das gentes”, tal qual os versos de Manuel Bandeira.

O que aqui nos interessa é pensar como a poesia cabralina, principalmente em *Museu de tudo*, cria imagens para falar da morte, mas enquanto fala da morte também fala da vida, quase como uma sobrevida, justamente porque a linguagem está no limiar entre o dito e o não-dito. Isso significa que o poeta estabelece uma espécie de jogo contínuo no poema para que o aspecto formal dialogue com a imagem que se constrói e isso é ainda mais forte nos poemas que falam sobre a morte, porque essa insistência

temática funciona como um sintoma da obra de João Cabral, que reitera uma falta ou uma ausência do que não se sabe ao certo o que é.

No poema “A Willy Lewin morto”, ao mesmo tempo que o poeta reflete sobre a escrita, também fala sobre a morte, uma vez que o poema é para Willy Lewin *morto* e este aparece no poema como uma espécie de fantasma ou assombração. Embora Willy Lewin não seja um dos nomes mais conhecidos da literatura brasileira, ele teve um papel importante na cena cultural de Recife. Em 1941 Lewin organizou o I Congresso de Poesia do Recife, do qual fizeram parte Ledo Ivo, Vicente do Rego Monteiro e João Cabral. Foi nesse evento que o poeta apresentou o ensaio “Considerações do poeta dormindo”. Lewin, à época, mantinha uma espécie de grupo de estudos em sua casa, do qual João Cabral era um dos integrantes, sobre isso o poeta diz:

Sentia o impulso interior para fazer qualquer coisa, para ser agrônomo, arquiteto ou pintor. Mas os meus amigos eram poetas. Um deles, chamado [Willy] Lewin, era mesmo uma *espécie de guru de todos nós*. Não era um grande poeta, mas um homem informadíssimo, com um conhecimento estupendo da literatura francesa. Durante a guerra, a única fonte de informação que tínhamos era sua biblioteca. Portanto, como toda gente fazia poesia nesse grupo, talvez eu me sentisse intruso se não a fizesse. Possivelmente, comecei a escrever para justificar a minha presença naquele grupo. (ATHAYDE, 1998, p. 143, itálico nosso)

Como se vê, Willy Lewin foi uma figura de grande importância para João Cabral, sobretudo no início de sua relação com a literatura. A ele, o poeta dedica *Pedra do Sono* e após sua morte, em 1971, lhe rende a homenagem em poema dizendo

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 o 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 fantasma  
que prelê o que faço  
e de quem busco tanto

o sim e o desagradado. (MELO NETO, 1988, p. 302)

Seguindo seu *modus operandi* de construir poemas em quadras, o poema é formado por quatro estrofes com versos hexassílabos. Na primeira estrofe, escrita na primeira pessoa do plural, o poeta se inclui na ação como se a voz fosse do grupo literário comandado por Lewin. É interessante que mesmo com a mudança para o Rio de Janeiro, que conseqüentemente levou os dois a certo distanciamento, somado ao reconhecimento que Cabral já tinha enquanto escritor, ele se coloca na posição de aprendiz daquele que ele nem considerava tão bom poeta.

No poema, enquanto os poetas escrevem, eles pensam como Lewin estaria julgando seus textos, mas, ainda que ele esteja morto, sua figura vai ganhando corporeidade ao passo que no ombro dobrado dos poetas, eles o imaginam muito próximo como quem espia por trás e examina o processo de criação. Ele é o primeiro a assistir ao processo “enredado e incerto” que se dá enquanto o verso vai nascendo no papel, e esse movimento se desdobra em dois paradoxos pois o poema nasce para um morto que lê e o morto vive através do poema, afinal é dele que se trata. Outro ponto curioso no poema é a afirmação de que a escrita é um processo labiríntico e incerto, uma vez que, especificamente para João Cabral, a escrita deve ser clara e sem rodeios, ou seja, até que ela tome essa forma para o leitor, o poeta está em tensão.

Na terceira estrofe, a presentificação se intensifica quando Lewin é transformado em testemunha, a pessoa que presencia um fato e, portanto, torna-se a pessoa para quem pode contar. Para Agamben (2008), a testemunha<sup>89</sup> é justamente aquela que está no limiar da linguagem, entre o dito, o que gostaria de ser dito e o indizível. Sendo assim, Lewin como testemunha é, talvez, o que mais se aproxima do real, é ele quem vê o aceso<sup>90</sup> de quem está em estado de alerta, assim como um arqueiro para atirar com precisão. Mais uma vez, Cabral reitera a condição do poeta: a tensão entre o papel e o nascer do verso é comparada à tensão do arqueiro que mira para acertar seu alvo, tal qual o faz Cabral.

---

<sup>89</sup> “Se voltarmos agora ao testemunho, podemos dizer que dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva – em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do *corpus* do já-dito. Não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também do poeta, do *auctor* por excelência. (...) Significa, sim, que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição do resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar.” (AGAMBEN, 2008, p.160-161)

<sup>90</sup> Me parece que a palavra “aceso” tem grande importância porque gira em torno da clareza, da iluminação, da purificação, que tem grande força expressiva e se inflama.

Enfim, na quarta estrofe, o sujeito do poema afirma que Lewin é, ainda, o fantasma que prelê o que o poeta escreve. Ocorre uma mudança na voz do poema. Primeiro quem fala são os poetas, depois eles saem de cena e somente Lewin protagoniza e em seguida apenas um poeta fala sobre si. Lewin é um fantasma, uma alma sem corpo que *prelê* o poema. O verbo *preler*, aqui, cria um cruzamento de tempos porque pode ser lido no sentido da preleção. Portanto Lewin era aquele que ensinava Cabral e este tempo remete ao passado; mas, também, pode ser lido como *ler antes*, ler as provas do poema, que remete ao presente, ao tempo de agora. Todavia, uma vez que ele está morto, isso só é possível em outro plano. Sua figura persiste como um fantasma, como um passado que não cessa; ele está vivo ainda que morto. No poema, Willy Lewin é representado em camadas, como mentor, testemunha e fantasma e o limite da sua presença se dá no corpo do texto.

O poema, escrito todo no tempo presente, com um único verbo no passado *foste* para se referir a Lewin, finaliza a experiência dizendo que continua a buscar a aprovação de seu *guru*, mas também busca o desagrado. O desagrado configura a ideia de que a relação de Cabral e Lewin era uma relação de admiração e não de bajulação, pois, ainda que o primeiro quisesse agradar o segundo, mantinha-se fiel àquilo que escrevia. Lewin é o Outro. Cabral não escreve para si, mas sempre para um outro, ou para outros.

Outro poema que fala sobre a morte em *Museu de tudo* e, conseqüentemente, fala sobre a vida ou sobre uma sobrevivida é “Máscara mortuária viva”, dedicado a Ulysses Pernambucano, seu tio. Ulysses Pernambucano foi um grande médico e psiquiatra no Recife. Em 1942, João Cabral passou uma temporada em sua casa para tratar suas fortes dores de cabeça. Segundo o poeta<sup>91</sup>, o tio participou de toda sua infância e no tempo em que moraram juntos, como sua casa fazia parte de um pavilhão onde havia muitos loucos mansos, Cabral conviveu com todos eles e não se impressionava com isso. O próprio tio dizia que as dores de cabeça dele eram neuroses e por isso tinham de ser tratadas. Essa breve descrição do trabalho de Pernambucano e a relação com o poeta são importantes porque funcionam como uma chave de leitura para o poema.

Em 1943, Ulysses Pernambucano morre. Embora o poema não seja datado, o poeta narra brevemente o que foi feito após a morte do tio e diz:

O rosto do único defunto  
que eu ousei escrutar na vida:  
não só vivia mas guardava

---

<sup>91</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/300391.htm>. Acessado em: 29/06/2020.

a lucidez que me atraía.  
 Na morte estava até mais vivo  
 o fio sorriso que dizia:  
 da sala da vida à da morte  
 é ir entre salas sem saída. (MELO NETO, 1988, p. 287)

Em diferentes momentos da vida, João Cabral afirma ter medo da morte<sup>92</sup>, esse é o motivo pelo qual o poeta abre o poema dizendo que Ulysses Pernambucano foi o “único defunto / que eu ousei escutar na vida”. Foi preciso coragem para desempenhar tal tarefa. O verbo *escutar* é fundamental para a compreensão do poema, pois, além de superar seu medo, o poeta cuida do tio minuciosamente, procura descobrir o que está oculto ou encoberto diante daquele defunto. Na cultura ocidental as máscaras mortuárias são datadas a partir do século XVII, mas na cultura egípcia, por exemplo, a máscara mortuária do faraó Tutankhamon tem registro no ano 1323 a.C. Para os egípcios, a máscara mortuária fazia parte do ritual de sepultamento que antecedia a mumificação. Portanto, os dois processos se completavam: a máscara tinha a função de preservar a alma e a mumificação de preservar o corpo. Após a oração e a consagração desses materiais, o espírito bondoso poderia fazer a sua passagem distante dos espíritos malignos.

Na cultura ocidental, a máscara mortuária, feita de gesso ou cera, não tem o mesmo propósito dos egípcios. Esses materiais são colocados no defunto para se ter registro dele. Funciona como lembrança ou como modelo para criar novos retratos. A partir do século XIX, as máscaras mortuárias foram substituídas, em grande medida, pela fotografia, pois esta cumpria a mesma função em um tempo menor. Dito isso, chama a atenção que João Cabral tenha escolhido uma imagem tão anacrônica para representar Ulysses Pernambucano, ainda mais considerando toda a historicidade das máscaras mortuárias que tinham o objetivo de preservar a alma e rememorar. Se a crença de que uma alma sem corpo é fantasma e um corpo sem alma é cadáver for verdadeira, é possível que o objetivo do poeta seja exatamente esse: manter o tio vivo mesmo depois da morte.

É interessante como a morte é desenvolvida de forma positiva no poema, ao contrário do que costuma ser na obra de Cabral e na cultura brasileira, cujo assunto normalmente é evitado porque existe a dificuldade de falar sobre ele. No Brasil, é comum as pessoas vestirem preto e acenderem velas em momentos fúnebres, pois a alma do defunto deve ir à luz e o caminho é tortuoso, no entanto o que o poeta vê no defunto é a

---

<sup>92</sup> “O fato de ter sido educado num colégio religioso, onde me inculcaram o pavor da morte, com todo esse negócio de céu e inferno, marcou-me profundamente. Isso afeta a sensibilidade de uma criança para o resto da vida. Embora tenha perdido a fé, não superei esse medo da morte”. (ATHAYDE, 1998, p. 61)

mesma lucidez que guardava em vida. Ulysses Pernambucano continua iluminado e transparecendo a sabedoria que atraía o poeta.

Embora o poema não seja dividido em duas quadras, a segunda parte reitera a ideia da primeira de que há vida na morte, não no sentido de céu e inferno, mas no mesmo plano do presente. “Na morte estava até mais vivo / o fio sorriso que dizia: / da sala da vida à morte / é ir entre salas sem saída”, isto é, não tem como escapar: na máscara mortuária ou no poema, que são os objetos da arte, há um anacronismo ou imagens sobreviventes. De acordo com Didi-Huberman (2013b, p. 44), ao analisar uma obra de arte deve-se considerar a experiência da ação humana tanto no tempo presente da obra, quanto no tempo presente do espectador; juntos, os dois tempos revelam as experiências que a obra esconde, por isso o espectador deve *escrutar* a obra, o poema. As experiências contidas em ambos dão a ver o que sobreviveu do passado e que tem impacto direto no presente, cabendo ao leitor-espectador descobrir o que se desvela na memória. O passado que sobrevive é indestrutível, ele permeia o presente em muitas camadas, é a vida que permanece mesmo após a morte, assim como no poema de Cabral.

Se no poema “Máscara mortuária viva”, o poeta parte do corpo para a obra de arte que é a máscara, em “Estátuas jacentes”, ele faz o caminho oposto: ele parte da estátua para a humanidade. Todavia a ideia é a mesma: há vida e morte na obra de arte ao mesmo tempo. As estátuas jacentes fazem parte do campo da arte tumular e passaram a se tornar comuns na Idade Média. Elas são a imagem do corpo do morto esculpido em alto relevo e deitado sobre uma sepultura. É interessante que haja essa progressão entre a máscara que captura somente uma parte do corpo e a estátua jacente que retrata o corpo inteiro.

Não há um padrão de representação dos corpos nas estátuas jacentes. Geralmente elas são esculpidas como se estivessem em pé para, ao deitar, funcionar como uma tampa de caixão. Elas podem estar com os olhos abertos ou fechados e seus gestos variam de acordo com a posição que ocupam, se são padres ou bispos seguram básculos, se são reis seguram cetros. Normalmente suas mãos estão cruzadas sobre a barriga, ou cada uma ao lado do corpo, ou juntas em sinal de oração.

Esses detalhes são importantes porque no poema, João Cabral não descreve minuciosamente a parte externa da estátua jacente, ele fala sobre a parte interna, aquela que ninguém vê. Diz o poema:

1.  
 Certas parecem dormir  
 de um sono empedernido  
 que gelasse seu sangue,

veias de arame rígido;

e que as veias de ferro  
lhe fossem interno cárcere,  
aprisionando o corpo  
entre enramadas grades.

2.

Outras como que dormem  
do sono empedernido  
mas não interno, externo  
ou de um sono vestido;

estão como vestidas  
de sua morte, engomadas,  
dentro de seus vestidos  
duros, emparedadas. (MELO NETO, 1988, p. 281)

Dividido em quatro quadras, separadas em duas partes, na primeira estrofe o poeta fala sobre a sensação de que as estátuas dormem, embora seu sono seja empedernido e seu sangue gelado. Assim como acontece com os humanos quando morrem, perdem calor e o corpo começa a gelar, a estátua transmite a mesma sensação àquele que a vê. Mas suas semelhanças com o humano vão muito além do que é representado exteriormente, pois, assim como ele, que só é dado como morto quando há ausência de circulação, de respiração e de batimentos cardíacos, a estátua tem sangue e tem veias e são essas veias de arame rígido que a sustentam. Ainda que a estátua não pense e não sinta, suas veias garantem sua condição de estátua, se um desses ferros se rompem, ela deixa de ser e toma outra forma. Ao que parece, na segunda estrofe, o poeta narra justamente esse embate entre a estátua e o corpo que ela representa, as veias encarceram o corpo que luta para escapar como se tivesse vida.

Na máscara mortuária, a intenção é ter uma memória e captar o espírito, talvez pela expressão facial, mas na estátua jacente, o corpo é preso, não há liberdade, e a vida se apresenta justamente no paradoxo de querer eternizar aquilo que é finito, o corpo está preso nas enramadas grades e não consegue fugir. Por outro lado, na primeira estrofe da segunda parte, o poeta apresenta outra visão das estátuas jacentes, se as primeiras pareciam vivas ainda que mortas, as segundas realmente estão mortas. Elas dormem do sono empedernido, mas esse sono não é interno, é externo, elas se vestem de sono e seus vestidos de morte são engomados, duros, emparedados. Enquanto na primeira parte, a morte é insinuada somente com o “sono empedernido”, na segunda parte, a ênfase na morte é reiterada três vezes.

Há outros<sup>93</sup> poemas em *Museu de tudo* que falam sobre a morte, dois deles falam da morte de Marques Rebelo, pseudônimo de Edir Dias da Cruz, amigo do poeta que iniciou os estudos em Medicina, mas abandonou para ser escritor. Um dos poemas, “O espelho partido”<sup>94</sup>, traz o câncer como signo de vida, “que multiplica e é destrutiva / câncer que leva outro mais dentro, / o câncer do câncer: o tempo”. Essa metáfora é justamente para remeter à profissão do amigo, mas ela extrapola esse sentido, uma vez que converge às ideias que Cabral tem sobre vida e morte. Nesses versos, vê-se mais uma vez, que vida e morte se equiparam em alguma medida, o câncer que comumente é visto como danoso é aqui signo de vida porque a vida se multiplica como o câncer e também é destrutiva. E a vida é assim porque é conduzida pelo tempo, o tempo é o câncer dos cânceres porque faz viver, morrer e retorna em um ciclo sem fim.

Nosso intuito foi demonstrar que, embora *Museu de tudo* não esteja dividido em seções, a morte atravessa o livro desde a sua constituição na alegoria do museu, até na quantidade de poemas nos quais o poeta reflete sobre ela. Se o livro fosse um museu físico, certamente haveria uma sala sobre a morte. No entanto, diferente dos livros anteriores nos quais o poeta refletia sobre uma morte social, aqui ele questiona a morte como uma espécie de sobrevida, um acontecimento que não diz respeito ao fim da vida, mas que é uma outra maneira de viver. Isso não se dá no sentido cristão de que há vida no céu ou no inferno, ao contrário, o poeta rejeita esse pensamento. A morte, sobretudo no que tange às obras de arte ou o poema, é como um lampejo que revela no presente o que corresponde às reminiscências do passado.

---

<sup>93</sup> Em *Museu de tudo* há ainda, poemas que falam diretamente sobre a morte, “Túmulo a Jaime II”, “Na morte de Marques Rebelo”, “Meios de transporte” e “W. H. Auden”.

<sup>94</sup> (MELO NETO, 1988, p. 309)

### 2.3. Pernambuco inescapável ou “pernambucano incurável”

Jomar Muniz de Britto em *Do Modernismo à Bossa Nova*, afirma que a modernidade brasileira, sobretudo a partir do modernismo, tem a contradição como método de pensamento e construção da crítica de cultura. De acordo com Britto, dentre as contradições da modernidade brasileira, estão:

Os conflitos entre o sentido de ruptura e o impulso de construção; a luta, mais fecunda do que é incompatível, entre a “impulsão lírica” e o “pensamento”; os dilemas entre o artista e seu público, entre a linguagem erudita e a expressão coloquial-popular, entre a temática regionalista e a busca de integração nacional. (BRITTO, 1966, p. 36)

A análise de Britto está centrada em figuras que introduziram o debate do modernismo no Brasil, a saber Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cassiano Ricardo, mas não à toa, ao término, ele traz uma breve reflexão sobre a luta cabralina entre o cálculo e o acaso. Em João Cabral, não parece haver uma contradição, mas uma tentativa de ocupar um lugar que está “entre” e por isso é possível reconhecer em sua obra, tanto as questões referentes à “impulsão lírica” e o “pensamento” quanto à preocupação com a forma de se expressar e à temática regionalista que não se limita ao local. Sobre este último ponto, o poeta diz:

(...) Quando me bato pelo regionalismo é para mostrar, numa anedota, o local, os sentimentos comuns a todos os homens. O homem só é amplamente homem quando é regional. Se me tirar a estrutura ideológica do pernambucano, eu nada sou. Faulkner, por exemplo, é profundamente universal porque é regional e nacional. (ATHAYDE, 1998, p. 86)

(...) O homem não chega ao geral sem partir do particular. Não se pode chegar ao nacional sem ser regional. (ATHAYDE, 1998, p. 86)

Entre a primeira e a segunda declaração passaram-se quarenta anos e para João Cabral é inevitável falar sobre o local, porque embora parta de um lugar específico, somente desse lugar é possível chegar ao universal. Para o poeta, falar de Pernambuco é uma questão de identidade. José Almino de Alencar, em ocasião do lançamento da *Fotobiografia de João Cabral de Nelo Neto* – organizada por Eucanaã Ferraz e Valéria Lamago – escreve uma resenha afirmando que, segundo Gustavo Corção, há dois tipos de escritores: os que foram marcados pela infância e os que foram marcados pela

adolescência, sendo que os primeiros são melhores que os últimos e Cabral faz parte do primeiro grupo.

Como se sabe, seja por sua biografia ou por sua obra, João Cabral nasceu e cresceu em Pernambuco e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1940, aos vinte anos. No tempo em que viveu em Pernambuco, frequentou a roda literária do Café Lafayette, cujos participantes eram importantes figuras da cidade do Recife. Esta informação nos é cara, porque é a partir do Café Lafayette que se desenvolve o modernismo em Recife e dentre as figuras que frequentavam este espaço, está Joaquim Cardozo, figura a quem Cabral faz referência tanto em *Museu de tudo* quanto nos demais livros.

Ao longo de toda a obra cabralina, estão presentes Pernambuco, a cidade de Recife e os referentes que surgem da infância do poeta vivida nesse lugar. Comumente, destacam-se, nas leituras dos poemas de Cabral, os aspectos socioeconômicos de seu lugar de origem, pois o poeta denuncia a pobreza, a desigualdade e a injustiça que fazem parte do cotidiano do povo do Nordeste, principalmente daqueles que vivem no sertão e estão numa situação de profundo desamparo, ignorados pelo Estado.

O poeta retrata e denuncia essa realidade porque, à medida que habita esse lugar, pertencendo a uma família de senhores de engenho, pode desenvolver um olhar que vê de dentro e vê de fora. O poeta sabe que se alguém na condição dele aponta para esta realidade, ela se torna visível, ainda que haja quem prefira não enxergar porque não se importa. João Cabral afirma que seu despertar para as questões socioeconômicas referentes a Pernambuco começaram quando ele morava em Barcelona e atuava como diplomata:

Quem ler os primeiros poemas publicados não encontrará Pernambuco, que só começou a existir em *O cão sem plumas*, livro de 1950. Tinha 30 anos – escrevo desde os 20 – quando em Barcelona folheava no Consulado uma revista econômica. Lá descobri que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos e na Índia de 29. Impressionado com este dado, Pernambuco, de repente, apareceu na minha poesia. (ATHAYDE, 1998, p. 67)

Isto é, de acordo com o poeta, Pernambuco, pensado a partir de seu caráter político, aparece na poesia cabralina a partir de *O cão sem plumas*, mas isso não significa que Pernambuco, enquanto memória afetiva, não tenha aparecido nas obras anteriores<sup>95</sup>, por meio de pessoas queridas e admiradas.

---

<sup>95</sup> Como se sabe na década de '40, que antecede a publicação de *O cão sem plumas*, há poemas no livro *O engenheiro*, que são dedicados a pernambucanos contemporâneos de Cabral, a saber: Joaquim Cardozo,

A terra natal de Cabral também aparece com outras conotações nos livros posteriores ao livro de 1950, e isso verifica-se numa declaração do próprio Cabral que diz: “Sinto minha poesia muito dentro da tradição pernambucana, essa que vem de Bandeira e passa por Joaquim Cardozo.” (ATHAYDE, 1998, p. 66). Essa afirmação sobre Bandeira e Cardozo parece especialmente importante porque em *Museu de tudo* um poema é dedicado a Manuel Bandeira e dois poemas são dedicados a Joaquim Cardozo, não para denunciar qualquer situação de desigualdade social, mas para pensar a própria obra e a questão do que significa ser pernambucano. Em *Museu de tudo*, com exceção dos escritores e artistas estrangeiros e os cariocas Marques Rebelo, Vinicius de Moraes e Rubem Braga, são homenageados os pernambucanos Ulysses Pernambucano, Francisco Augusto Pereira da Costa, Gilberto Freyre, Ademir Menezes, Joaquim do Rego Monteiro, Willy Lewin e Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo (Frei Caneca).

Embora, quando se fala de modernismo no Brasil, pouco se fale de Joaquim Cardozo, ele foi uma referência para os pernambucanos na primeira metade do século XX. Segundo João Cabral, Cardozo “encontrou o verdadeiro estilo moderno no Brasil, sem ser modernista” (MELO NETO *apud* CARDOZO, 2007, p. 65) e talvez por isso não tenha tido a mesma recepção e aclamação dos poetas e artistas do eixo Rio-São Paulo. Carlos Drummond de Andrade, ao se referir à poesia dita pernambucana, fala sobre a admiração que tem pela tríade Cabral, Bandeira e Cardozo:

Dessa província do Nordeste nos vem a poesia menos nordestina possível. Como a de João Cabral, que ordena seus jogos sábios numa atmosfera isenta de qualquer localismo, qualquer circunstância histórica ou ecológica. Os mesmos Bandeira e Joaquim Cardozo, que por vezes se detêm amorosamente a cantar aspectos do Recife, já superam nesse canto a simples visão imediata. A terra natal fica sendo ponto de partida para uma viagem aos países da geografia interior. Assim são os pernambucanos. (ANDRADE, 2011, p. 142)

Os comentários feitos por Cabral acerca da poesia de Cardozo ou os comentários de Drummond acerca da poesia pernambucana, apontam para algo que vai além do localismo. Este funciona como ponto de partida para uma questão muito maior que está presente tanto na poesia de Cabral, quanto na poesia de Bandeira e Cardozo, ainda que essas poéticas sejam diferentes. Nos três poetas, há certa tendência em retratar e analisar

---

Vicente do Rego Monteiro e Newton Cardoso. E o livro *Pedra do sono* foi dedicado a Willy Lewin, também pernambucano.

o que vem e é próprio de Pernambuco, tecendo suas críticas, mas recuperando o que é bom e reconhecendo que por mais difícil que seja a vida do pernambucano, o que há de melhor na cidade é o pernambucano. Além disso, na poética dos três, há uma reflexão sobre a temporalidade e os efeitos disso no ser, na cidade e no entrelaçamento de ambos. Não é possível ler a obra de Cabral, Cardozo e Bandeira ignorando Pernambuco, pois a terra natal é como um imperativo categórico, mas ler a obra dos três limitando-as a Pernambuco também é equivocado.

Na obra de João Cabral, Joaquim Cardozo aparece como um espectro que insiste em aparecer de diferentes maneiras, não porque assombre o poeta, mas porque o ilumina. Desde *O engenheiro* (1945) até *Crime na Calle Relator* (1987), Joaquim Cardozo aparece em versos, em dedicatórias ou como tema. Regularmente e quantitativamente, Cardozo aparece como um guia, e isso é curioso, uma vez que nos primeiros livros Cabral não era tão conhecido como Cardozo, mas à medida que o tempo passa, mesmo que os papéis se invertam, a admiração de Cabral por Cardozo permanece.

Fazendo um breve mapeamento das aparições de Cardozo na poesia cabralina, o poeta está presente na dedicatória de *O cão sem plumas*, que diz “A Joaquim Cardozo, poeta do Capiberibe”; também está presente nos títulos dos poemas “A Joaquim Cardozo” (*O engenheiro*), “A luz em Joaquim Cardozo” e “Pergunta a Joaquim Cardozo” (*Museu de tudo*), “Na morte de Joaquim Cardozo” e “Joaquim Cardozo na Europa” (*A escola das facas*) e “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” (*Crime na Calle Relator*). Para além dos títulos, Cardozo se configura como parte da paisagem pernambucana no livro *O rio*, quando o poeta surge nos versos “(...) No cais de Santa Rita, / enquanto vou norte-sul, / surge o mar, afinal, / como enorme montanha azul. / No cais, Joaquim Cardozo / morou e aprendeu a luz / das costas do Nordeste, / mineral de tanto azul.”

É interessante como Cabral transforma Cardozo em advérbio no poema “Poema(s) da Cabra” (*Quaderna*) nos versos “(...) Se adivinha o núcleo de cabra / no jeito de existir, Cardozo, / que reponha sob seu gesto / como esqueleto sobre o corpo.” qualificando o jeito de existir Cardozo como forma estruturante, aquilo que dá sustento. Cabral também dá conotações adjetivas para Cardozo no poema “Prosa da Maré na Junqueira” (*A escola das facas*), quando diz “(...) Anda na métrica larga, / gilbertiana, de teu ritmo; / nem lhe ensinaste a dicção / do verso Cardozo e liso,”

Ao que parece, Cabral insiste na figura de Cardozo, explorando suas potencialidades. Primeiro para que não esqueçam quem foi Joaquim Cardozo e para que sua memória permaneça viva, numa tradição que se consolida deixando grandes nomes

para trás. É importante comentar isso porque se Cabral diz que sua poesia está vinculada à de Cardozo e Bandeira, Bandeira não aparece com a mesma frequência que Cardozo, porque está consolidado na tradição. Segundo, Cabral mostra diferentes facetas do poeta e o evoca continuamente para se filiar, em alguma medida, a um tipo de poesia “à margem” que era lida como lírica, mas que era mais do que isso.

No poema “A luz em Joaquim Cardozo” (*Museu de tudo*), a ideia de que a luz está contida no poeta ou enquanto metonímia, a luz está contida em sua obra, reforça a ideia de guia, de que Joaquim Cardozo é um mestre, mas mestre de poucos porque poucos compreendem a luz que ele emana. Diz o poema:

Escrever de Joaquim Cardozo  
só pode quem conhece  
aquela luz Velázquez  
de onde nasceu e de que escreve.

A luz que das várzeas da Várzea  
onde nasceu, redonda,  
vem até o ex-Cais de Santa Rita  
que viveu: luz redoma,

luz espaço, luz que se veste,  
leve como uma rede,  
e clara, até quando preside  
o cemitério e a sede” (MELO NETO, 1988, p. 274)

A luz em Joaquim Cardozo só pode ser plenamente compreendida por quem é pernambucano, por quem conhece o lugar de onde nasceu e de que escreve. Examinemos, porque há algo mais, envolvendo realidade, brilho do sol em Recife, o jogo do sol que cria fortes contrastes – e o contraste entre beleza e pobreza, como vemos na última estrofe do poema “Alucinação em branco”

Nessas barracas em branco  
Quem misteriosamente teria se escondido?  
São barracas de campanha,  
ou de passar todo o verão no campo.

Lembram também cordas de mastros  
Dos quais as velas se ausentaram.  
Pois as velas voaram enfunadas e suspensas  
No ar, que é – sonho das asas –  
Todo o branco do contorno,  
Navegam em limpas atmosferas.

São panos estendidos ao sol  
 Para secar, no quintal de alguma casa;  
 Grandes lençóis ondulantes  
 Ao vento que vem e vai,  
 Ao vento que não pára de agitá-los.

Há um jogo de pontas nesses mastros,  
 Pontas dirigidas em todos os sentidos.  
 E as linhas e as sobre-linhas,  
 Se orientam como se fosse possível  
 Substituir definitivamente,  
 Todo o branco do papel.

A repetição sonora do -a- no título e no 1º e 3º versos ilumina, criando um contraste com o 2º e 4º versos da primeira estrofe, por exemplo. Contraste reforçado entre o visível e perceptível e o mistério do que está enublado. Cardozo prossegue o jogo de luz e sombra, ou de imprecisão, (“Lembram também cordas de mastros”, ou “Dos quais as velas se ausentaram.”) também usa modalizadores para esmaecer a força da realidade descrita (“cordas de mastros”; “velas”). Sem avançar na análise deste poema, mas chamando atenção à comparação feita por Cabral com Diego Velázquez, vale lembrar o *tenebrismo* – técnica criada por Caravaggio (Michelangelo Merisi) e usada nas primeiras obras de Velázquez –.

No tenebrismo, pode-se notar contraste entre zonas escuras e zonas iluminadas (no caso de Velázquez, por um único foco de luz), fazendo ressaltar volumes e relevos. Em Cardozo, poeta, o jogo é de apresentação e apagamento, de iridescência e escuridão, ou embaçamento. E, como já vimos, entre a alegria da claridade (= vida) e a tristeza da morte.

Na imagem da luz de Velázquez, Cabral constrói toda uma rede de significados, pois a luz do Barroco é cheia de tensões e paradoxos, ao passo que Velázquez é tido como uma referência para grandes pintores vanguardistas, como Édouard Manet, Pablo Picasso, Salvador Dalí e Francis Bacon. À maneira de Velázquez, que também era retratista (em fase mais madura de sua obra, mas ainda com técnica tenebrista), Cabral apresenta o retrato de Cardozo, um poeta que, para ele, era uma referência e que também era paradoxal, no sentido de conseguir unir na própria obra, seu talento enquanto escritor e engenheiro. E nos poemas, Cabral mostra também, mas como Velázquez, os detalhes de seu modelo. Como Velázquez, o retrato de Cabral é respeitoso, destacando os valores que vê na individualidade de Cardozo.

A luz Velázquez de Cardozo é o que clareia a obra cabralina. No desenvolvimento de seu discurso, ao passo que fala da luz, Cabral fala da cidade e de sua transformação. A luz das várzeas da Várzea vai até o “ex-Cais de Santa Rita” e essa luz é o que dá vida, é o que dá forma, é o que se veste, é o que é “leve como uma rede”. A descrição da luz ainda tem Cardozo como referente e tal como na pintura ou na arquitetura, é uma tentativa de ressaltar relevos e volumes, de modo que o espaço ganhe amplitude. Nos versos finais, a luz é clara, mesmo em situações díspares, seja o cemitério – o lugar da morte –, ou na “sede” que pode ser uma referência à cidade de Brasília, uma vez que a palavra “sede” significa cidade principal de uma divisão administrativa, ou pode ser Recife. Vale mencionar que Joaquim Cardozo foi um dos principais engenheiros responsáveis pela construção de Brasília. Por outro lado, “sede” também pode ser falta de água, *secura*, que alude tanto à questão do povo pernambucano, quanto à transformação da cidade e a própria obra cabralina. Outra questão importante no poema é a sonoridade e a aliteração de sibilantes que ecoam, que converge com a ideia de uma imagem e um som que se repetem, que reverbera e que chega a todo lugar.

No segundo poema a Joaquim Cardozo, “Pergunta a Joaquim Cardozo”, presente em *Museu de tudo*, Cabral pergunta ao poeta por que é que o que vem de Pernambuco é rejeitado. É proposital que ele faça essa pergunta a Cardozo e não a Bandeira, porque o primeiro foi “apagado” e o segundo não. Diz o poema:

É que todo o dar ao Brasil  
de Pernambuco há de ser nihil?  
Será que o dar de Pernambuco  
é suspeito porque em tudo  
sintam a distância, o pé atrás,  
insubserviente de quem foi mais?

O sujeito poético, à medida que pergunta, reivindica um lugar para Joaquim Cardozo, pois a pergunta tem certa ambiguidade no sentido de que ironiza ao dizer “É que todo dar” uma vez que não é todo o dar de Pernambuco que significa nada, mas apenas um aspecto, decorrente da insubserviência. A pergunta também é feita a Joaquim Cardozo, porque, como aparece em outro poema<sup>96</sup> de Cabral, Cardozo não era dado ao registro, ou seja, seus poemas eram memorizados com mnemotécnica e sem

---

<sup>96</sup> No poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” na seção “um poema sempre se fazendo” o poeta diz “(...) Muito embora sua obra pequena, / vivia escrevendo-se um poema: / não no papel, mas na memória, / um papel de pouca demora (...) Se só se alguém lhe pede um poema / reescreve algum que ainda lembra”. (MELO NETO, 1988, p. 622)

arquivamento. Assim, uma vez que o escritor morre, sua obra vai com ele, não fica para posteridade.

Enquanto procedimento poético, o sujeito utiliza a palavra latina “nihil”, que significa nada, e Joaquim Cardozo também utiliza expressões latinas e gregas em seus poemas. Cabral, ao mesmo tempo que demonstra certa indignação com o fato dessa poesia pernambucana não circular, também admira Cardozo não só pela inteligência, mas por não se sujeitar a escrever uma poesia sulista para ser reconhecido. No poema, o sujeito poético é irônico e afirma que o que vem de Pernambuco só é considerado nada, porque a poesia pernambucana está distante, é desconfiada e insubserviente. A insubserviência é sua condição de ser. O que o sujeito pontua é o mesmo que Manuel Bandeira elogia em Cardozo:

O Modernismo em Recife, não sei se de si próprio, pela força e originalidade de seus poetas, um Joaquim Cardozo, um Ascenso, não sei se pela ação corretiva de Gilberto Freyre, provavelmente, por uma e outra coisa, não caiu nos cacoetes de escola, não aderiu tão indiscretamente quanto o mesmo movimento no sul, sobretudo o de São Paulo, aos modelos franceses e italianos (BANDEIRA, 1995, p. 11).

Cabral e Bandeira admiravam Cardozo, e Cardozo e Cabral admiravam<sup>97</sup> Bandeira, como ainda veremos. Mas é significativo que Bandeira elogie o modernismo pernambucano por manter-se original e não ceder às imposições do movimento que vinha do Sul e que tinha mais destaque. Bandeira justifica que talvez isso seja responsabilidade de Gilberto Freyre, que também recebe um poema em *Museu de tudo*, porque ele incentivava os demais poetas a não copiar somente modelos estrangeiros, mas a direcionar o olhar às questões do Nordeste, colocando-as em diálogo com o que acontecia fora de lá, ou seja, Gilberto Freyre estimulava os escritores que frequentavam o Café Lafayette a criar a partir da própria riqueza e Joaquim Cardozo, bem como Ascenso Ferreira eram bons exemplos disso para Bandeira. Bandeira ainda diz, em outro momento, que ficou comovido com a crítica que Cardozo fez de seus poemas e que ficou surpreso com a repercussão de seus poemas em Pernambuco – uma vez que há muito tempo não voltava à terra natal –. Em carta a Gilberto Freyre, Bandeira diz

---

<sup>97</sup> A admiração de Cardozo por Cabral e Bandeira também era verdadeira, vê-se, por exemplo, os poemas de Cardozo que foram dedicados a Cabral, “Poemas ‘Sistema’”, a Bandeira, “A Manuel Bandeira: homenagem minha e de uma rua” e a ambos, “Arquitetura nascente & permanente e outros poemas”, cuja epígrafe diz “A Oscar Niemeyer arquiteto-poeta. A Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Thiago de Melo arquitetos da poesia” (CARDOZO, 1979, p. 100)

Passei toda a tarde com Mário metido no álbum do Diário. Feito menino que ganhou um livro muito bonito. [...] Do texto só li o artigo de Joaquim Cardozo e duas páginas sobre o seu século de vida social. [...] O artigo do Cardozo... Aquele sacana me deixou o coração numa pedreira. Me conte alguma coisa dele. É o mesmo de quem você fala no capítulo da pintura? Você me faz o favor de dar a ele este exemplar do meu livro? Gilberto, como vocês me trataram carinhosamente, como ficou bonita a colocação dos meus versos. Mário de Andrade achou muito bom o estudo do Cardozo. (BANDEIRA, 2008, p. 198-199)

Aqui, Bandeira se refere ao *Livro do Nordeste* (1925), organizado por Gilberto Freyre, no qual foram reunidos poemas e artigos de poetas e críticos nordestinos. O que Cabral elogia em Cardozo, Manuel Bandeira já elogiava cinquenta anos antes, com a diferença de que Cabral tomou para si a tarefa de editar e de certa maneira difundir a obra de Joaquim Cardozo. Mas Cabral também admirava a obra de Manuel Bandeira, e no poema que trata de Bandeira, em *Museu de tudo*, destaca já no título, o ser pernambucano do poeta. Em “O pernambucano Manuel Bandeira”, o sujeito diz:

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. (MELO NETO, 1988, p. 285)

O poema claramente destaca a impossibilidade de apagar de si o lugar de origem e reafirma que mesmo que haja situações adversas que incidam sobre o poeta, é impossível deixar de ser aquilo que se é. Em um primeiro momento, é fácil reconhecer um pernambucano pelo sotaque, isto é, pela língua, mas, no caso de Manuel Bandeira, é diferente. Como se sabe, aos dez anos, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro e viveu a maior parte da vida nessa cidade, o que lhe fez falar “num carioca federativo”. Ora, se pelo sotaque logo se distingue um pernambucano, Cabral afirma que Bandeira permanece pernambucano, mesmo com outro sotaque, porque seu ser é “acre mas não espinhadiço”, isto é, há na poesia de Bandeira, algo de amargo, ácido, azedo, que também é forte, penetrante, agudo e pungente. Na palavra “acre” se concentra a qualidade do ser pernambucano. É curioso como ao falar de Bandeira, que é “acre mas não espinhadiço”, em alguma medida, Cabral fala de si e da diferença que faz com que a crítica o classifique como antilírico e Bandeira, lírico. Todavia, nesse caso, a diferença não é o que importa,

e sim, aquilo que os une, a saber: a poesia, a identidade pernambucana e o parentesco. A qualidade que Cabral observa em Bandeira, em outro momento, ele aponta em si, quando afirma:

Felizmente não fiz poesia cosmopolita, porque sou um escritor bastante enraizado na minha terra, Recife. Mesmo em países sem qualquer identidade com Pernambuco, pude criar poemas sobre diversos aspectos da minha cidade, sem tentar me adaptar a temas e formas consagradas nos locais onde já trabalhei como representante diplomático. (ATHAYDE, 1998, p. 67)

Em *Museu de tudo*, isso que o poeta diz de não se corromper ou de falar de Pernambuco, mesmo sem habitar o estado, aparece no poema “As águas do Recife”, no qual Cabral constrói a imagem de uma tauromaquia típica da Espanha para falar do encontro dos rios Beberibe e Capiberibe e no poema “O sol no Senegal”, mostrando como é diferente o olhar de quem vê o sol no Recife e o sol fora de lá. Tanto Bandeira quanto Cabral viveram exilados de Pernambuco, mas isso não os impediu de falar sobre Pernambuco; pelo contrário.

Luiz Costa Lima, em “Sobre Cabral e Bandeira” (2001), afirma que embora os modelos poéticos de Cabral e Bandeira sejam distintos, não são antagônicos: ambos propõem uma ética<sup>98</sup> literária que tem em comum a expressão temporal e a impressão afetiva. Esse traço em comum ocorre por meio de uma despersonalização que “conduz os poetas a um cotidiano em que o tempo presente se refugia em um instante da memória, esvaziando-se junto com a personalidade” (p. 41). Nesse mesmo sentido, Manuel Bandeira diz que “(...) homem nenhum pode ser inatual, por mais força que faça. O vocabulário e a sintaxe podem ser inatuais; as formas de sentir e de pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos” (1986, p. 91). Ou seja, não é possível apagar Pernambuco das poéticas de Bandeira, Cardozo e Cabral; não é possível esquecer o que a cidade do Recife significa para os três, porque é mais do que o lugar de origem, mas um constituinte da identidade, uma forma de se reconhecer no mundo.

Há muitos poemas nos quais Bandeira e Cardozo falam a respeito de Pernambuco. No caso de Cardozo, a imagem da cidade é muito recorrente, mais do que das personalidades de Pernambuco. Através das transformações da cidade, aparecem o

---

<sup>98</sup> Costa Lima, baseado no texto de Sérgio Buarque de Hollanda “João Cabral de Melo Neto” publicado no livro *O Espírito e a Letra* (1952), sintetiza no que a ética de Bandeira e Cabral se baseia, para ele a ética cabralina é enraizada no presente, que evita cair na “aspiração de um mundo sereno, povoado de essências puras”, isto é, é uma ética da *pólis*; já a ética de Bandeira é “oriunda de um passado afetivizado, é uma ética da fraternidade” (2001, p. 45), que não é saudosista, mas visa a reconciliação.

instante da memória e o esvaziamento da personalidade em poemas como “Velhas ruas”, “Tarde do Recife”, “Recife de Outubro”, “Recife morto”, “Terra do mangue”, “Imagens do Nordeste” (*Poemas*, 1947), “Recife-várzea: último retorno” e “A Manuel Bandeira: homenagem minha e de uma rua” (*Mundos paralelos*, 1970). É como se a cidade tivesse uma aura, captada pelo poeta, e compartilhada a quem soubesse acolhe-la. A cidade, cuja pobreza revelada dói, é humanizada e fala. Já no caso de Manuel Bandeira, com menções diretas a Recife no título, há apenas os poemas “Evocação de Recife” (*Libertinagem*, 1930) e “Recife” (*Estrela da tarde*, 1936). É curioso que Cabral tenha escolhido falar de Pernambuco por meio de poetas que falam da cidade, pois, ainda que também fale da cidade indiretamente, Cabral cria uma espécie de “afinidade eletiva”. Simultaneamente, ele fala do espaço, de quem o habitou e na seleção, revela o que sente.

No poema “Recife morto”, escrito em 1925, Joaquim Cardozo diz:

Recife. Pontes e canais.  
 Alvarengas, açúcar, água rude, água negra.  
 Torres da tradição desvairadas, aflitas,  
 Apontam para o abismo negro-azul das estrelas.  
 Pátio do Paraíso. Praça de São Pedro.  
 Lages carcomidas, decrépitas calçadas.  
 Falam baixo na pedra as vozes da alma antiga.

Gotas de som sobre a cidade,  
 Gritos de metal  
 Que o silêncio da treva condensa em harmonia.  
 As horas caem dos relógios do Diário,  
 Da Faculdade de Direito e do Convento  
 De São Francisco:  
 Duas, três, quatro... a alvorada se anuncia.

Agora ao ouvir as horas que as torres apregoam  
 Vou navegando o mar de sombra das velas  
 E o meu olhar penetra o reflexo, o prodígio,  
 A humilde proteção dos telhados sombrios,  
 O equilíbrio burguês dos postes e dos mastros,  
 A ironia curiosa das sacadas.

As janelas das velhas casas negras,  
 Bocas abertas desdentadas, dizem versos  
 Para a mudez imbecil dos espaços imóveis.

Vagam fantasmas pelas velhas ruas  
 Ao passo que em falsete a voz fina do vento  
 Faz rir os cartazes.

Asas imponderáveis, úmidos véus enormes.  
 Figuras amplas dilatadas no tempo,

Vultos brancos de aparições estranhas.

Vindos do mar, do céu... sonhos!... evocações!...  
 A invasão! Caravelas no horizonte!  
 Holandeses! Vryburg!  
 Motins. Procissões. Ruído de soldados em marcha.

.....  
 Os andaimes parecem patíbulos erguidos.

.....  
 Vão pela noite na alva do suplício  
 Os mártires  
 Dos grandes sonhos lapidados.

.....  
 Duendes!  
 Manhã vindoura. No ar prenúncio dos sinos.  
 Recife,  
 Ao clamor desta hora noturna e mágica,  
 Vejo-te morto, mutilado, grande,  
 Pregado à cruz das novas avenidas.  
 E as mãos longas e verdes  
 Da madrugada  
 Te acariciam. (CARDOZO, 2007, p. 161-163)

Segundo D’Andrea (1992, p. 34), nos poemas de Cardozo é perceptível a *formação lírica das modernas relações urbanas do Recife*, num momento em que a cidade passava por radicais transformações que apelavam ao incentivo do capital internacional. Isto é, Cardozo, como um *flâneur*, caminha pela cidade apontando, por meio de imagens de pontes, torres, pátios, praças, telhados, calçadas, etc., o efeito do tempo e a transformação acelerada que é própria da modernidade.

À época que o poema foi escrito, mesmo jovem, Cardozo tinha profunda consciência de sua realidade, sobretudo porque o Recife passava por uma reconstrução e higienização que foi denominada “reforma haussmaniana” – aludindo ao projeto arquitetônico aplicado a Paris pelo prefeito Georges-Eugène Haussmann. Assim como posteriormente aconteceria em Brasília, Recife teve suas avenidas alargadas, melhor iluminadas, e os becos e vielas foram desaparecendo. Primeiro, o poeta fala de uma tradição que é desvairada (que evoca a *Pauliceia*) e aflita, ao que parece ser as torres das igrejas que apontam para o céu e mostram um abismo negro, numa construção invertida da cidade.

As águas são rudes e negras e as vozes do passado falam baixo, quase inaudíveis ou invisíveis. O poema indica que o sujeito lírico caminha à noite pela cidade, consegue

ouvir as gotas em meio ao silêncio e o som do metal, como se fossem os preparativos dos trabalhos da manhã que não param de descaracterizar o lugar onde esse sujeito está. A partir da quarta estrofe, a arquitetura é antropomorfizada; as janelas têm bocas abertas desdentadas que dizem versos, ou seja, a cidade, ao passo que fala, se torna poema e os fantasmas são o passado que sobrevive, apesar da morte da cidade.

Os fantasmas retornam em forma de “caravelas”, “holandeses”, “soldados”, “em procissão”, etc. Na estrutura do poema, com a ênfase na pontuação que separa cada um dos agentes, Cardozo cria uma espécie de desfile com os fantasmas que contam a história da cidade. As últimas estrofes, separadas por uma sequência de reticências, dão a ver o silêncio e o respeito do sujeito por esses fantasmas, que são mártires “dos grandes sonhos lapidados”. Porém, quando amanhece, Recife volta a estar morto, como Cristo, pregado à cruz de novas avenidas.

Uma palavra que chama a atenção é “Vryburg!”, que pode ser lida tanto como o nome dado ao palácio de Maurício de Nassau, que foi demolido no século XVIII, quanto como “alcançar a liberdade”. Mesmo que o poema pareça ter um tom melancólico, sua sonoridade reforça a ideia de liberdade, pois o poeta utiliza vogais abertas “a” e “o”, assonâncias e aliterações que ecoam, que perduram, tais quais as imagens que surgem no poema. Nesse sentido, o poema ganha um tom mais elegíaco. Cardozo ao mesmo tempo que denuncia o que acontece no Recife, também tem orgulho de seu passado, vivo ou morto. A modernidade não apaga os sonhos, nem o desejo de liberdade e nem a história de lutas e vitórias do povo pernambucano.

Se o poema de Cardozo traz imagens da memória coletiva, “Evocação de Recife”, de Manuel Bandeira, traz imagens da memória afetiva. Apesar de enorme diferença entre os dois poemas e poetas, está presente a identidade pernambucana que aparece por meio da cidade e da relação que se tem com ela em seus desdobramentos. O poema de Bandeira diz na primeira estrofe:

Não a Veneza americana  
 Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais  
 Não o Recife dos Mascates  
 Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois-  
 Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura  
 Recife sem mais nada  
 Recife da minha infância

O anaforismo da palavra “não”, somado ao advérbio “nem” indica a negação das imagens que são atribuídas a Recife. Para o sujeito lírico, Recife é motivo de evocação

não por aquilo que é comum a todos, por exemplo as belezas naturais aludidas pela “Veneza americana” ou por suas guerras, referidas com “Mauritsstad”. Nem mesmo as revoluções libertárias, a história ou a literatura tornam Recife uma cidade especial. Esta cidade é o que é para o poeta porque a partir dela ele pode recordar sua infância. Assim como Cardozo, que cita lugares específicos da cidade, como a Faculdade de Direito e o Convento de São Francisco, a Rua da União é citada por Bandeira como o lugar de brincadeiras

A rua da União onde eu brincava de chicote-queimado  
 e partia as vidraças da casa de dona Aninha Viegas  
 Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê  
 na ponta do nariz  
 Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras  
 mexericos namoros risadas  
 A gente brincava no meio da rua  
 Os meninos gritavam:  
 Coelho sai!  
 Não sai!

E as pessoas citadas são importantes por aquilo que tinham de comezinho e precioso. Elas são as responsáveis por tornar a infância do poeta e, conseqüentemente suas lembranças, felizes. Em suas lembranças, a cidade não está se definindo, com paisagens de “lages carcomidas e decrépitas calçadas”, porque ele lembra da cidade como era no passado e cada lugar que de fato existe na cidade, é lembrado pelo que traz de pessoal, afetivo e simples. Ao contrário do tom elegíaco do poema de Cardozo, “Evocação de Recife” é o mais próprio Manuel Bandeira, coloquial, de fala inteligível e popular

Rua da União...  
 Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância  
 Rua do Sol  
 (Tenho medo que hoje se chame de dr. Fulano de Tal)  
 Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...  
 ...onde se ia fumar escondido  
 Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...  
 ...onde se ia pescar escondido  
 Capiberibe  
 — Capiberibe  
 Lá longe o sertãozinho de Caxangá  
 Banheiros de palha  
 Um dia eu vi uma moça nuinha no banho  
 Fiquei parado o coração batendo  
 Ela se riu  
 Foi o meu primeiro alumbramento (...)

Ao falar dos nomes das ruas, Bandeira fala da convergência entre a palavra e o significado atribuído a cada lugar. Rua da União, Rua do Sol, Rua da Saudade, Rua da Aurora, todas essas palavras são reminiscências do que o poeta sente por Recife, como quem faz as pazes com o passado, depois de tanto tempo distante. A Rua da União é o espaço da infância e do que lhe é familiar, como a casa do avô e as Ruas da Saudade e da Aurora são os lugares do que se faz escondido. Embora a maior parte do poema seja escrito no pretérito imperfeito, dando a ideia de algo que não passa por completo, é como se o poeta se transportasse junto ao leitor, aos lugares e sensações que descreve. Dessa maneira, conforme o poema avança de uma fase da vida para outra, o sujeito se desloca do passado para o presente e se dá conta de que tudo que ele diz foi há muito tempo

(...) Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros

Vinha da boca do povo na língua errada do povo

Língua certa do povo

Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusíada

A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem

Terras que não sabia onde ficavam

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro

Como a casa de meu avô.

Jomar Muniz de Britto afirma que o que parece uma limitação do cotidiano em Manuel Bandeira – que no início da obra se manifesta como uma constante insatisfação que passa da infância à idade adulta – é fruto de uma realidade individual e social que não o satisfaz (1966, p. 48). É por isso que Bandeira persegue o lirismo que é libertação. Não se trata apenas da língua, mas de uma luta íntima, autobiográfica e legítima. “Evocação do Recife” é o percurso de um poeta que alcançou em alguma medida essa liberdade “através do passado que evoca; pela simplicidade em constatar o mundo atual” (BRITTO, 1968, p. 49). O que ele realmente sabe da vida não chegou por meio dos jornais e dos livros, mas pela boca daqueles que falavam errado, mas certo. O poeta se inclui entre

aqueles que macaqueiam a sintaxe lusíada, mas sabe que só quem fala do que conhece, se faz compreender; por isso ele fala do Recife. Mesmo que o Recife da memória tenha se acabado no presente, ele não cessa. O recife morto é o Recife bom e brasileiro, o Recife impregnado de um lugar muito particular que é a casa do avô e permanece erguido porque está na memória como era na infância.

A publicação do poema ‘Evocação do Recife’ foi uma encomenda de Gilberto Freyre e chegou ao público pela primeira vez no já referido *Livro do Nordeste*, no qual Joaquim Cardozo publica seus primeiros poemas e uma crítica sistematizada e devota a Bandeira, intitulada “Manuel Bandeira: um poeta pernambucano”. Em *Mundos paralelos* (1970), Cardozo dedica um poema a Bandeira e outro a Cabral.

No poema que homenageia Bandeira, Cardozo traz as mesmas imagens de “Evocação ao Recife”, o sobrado da Rua da União, a descoberta do desejo na Rua da Aurora e na Rua do Sol “(...) Tinha-se a impressão que conosco, às vezes, / Conosco, ao nosso lado, ia também um Poeta” e, ao término, o poeta que antes era pressentido torna-se presentificado através do espaço “(...) Estava presente, o pressentido. // Na/da Rua da União passou/saiu para o Mundo / Um grande Poeta: Manuel Bandeira”.

Já, no poema que homenageia Cabral, ele compara o poeta ao número um e matematicamente fala sobre intimidade. O Um é o primeiro número, é a única unidade de medida e contagem, é uma identidade multiplicativa – ou seja, Um é um número vazio pois um número multiplicado por Um retorna a ele mesmo –, Cardozo afirma o “Não está no subjetivo, nem na unidade. / O Um é único e absolutamente disjunto / Não tem aberturas, nem fechos. (...) A sua intimidade é a infinita singularidade”. Mesmo sem destacar o ser pernambucano de Cabral, vê-se a admiração que o poeta tem por seu amigo e conterrâneo como poeta.

Como se viu, há uma forte relação literária e afetiva entre Cabral, Cardozo e Bandeira. Os três admiram-se mutuamente e o lugar de origem é presente na poética dos três, visto positivamente tanto pelo espaço, quanto pelos pernambucanos pelas vias da memória. Para concluir, há em *Museu de tudo* um poema que, mesmo que não faça referência direta a Cardozo e Bandeira, parece juntar em uma única imagem o que Cabral diz sobre ambos nos poemas específicos.

Se nos poemas a Cardozo, Cabral elogia sua capacidade paradoxal de ser poeta e engenheiro e pergunta o que significa ser pernambucano, enquanto a Bandeira elogia o permanecer pernambucano mesmo depois do exílio voluntário, no poema “Habitar uma língua”, Cabral diz:

J. agora que de regresso  
não a teu país, mas à mesma  
língua em que te falei  
íntimo de cama e mesa,  
eis que aprendo, nesta paisagem  
da de teu país tão diversa,  
que se habita uma língua  
como se fala Marselha. (MELO NETO, 1988, p. 293)

Esse “J.” parece ser mais uma referência a Joaquim Cardozo, no qual o sujeito lírico é Joaquim Cardozo se dirigindo a Cabral ou vice-versa. No poema “Joaquim Cardozo na Europa”, há um verso que mantém a ideia de habitar as cidades como se habita o espaço-língua. Ser pernambucano é inerente aos três poetas: mudam-se as cidades, perde-se o sotaque, mas Pernambuco está na memória, é um lugar de onde não se pode escapar.

### 3. Coleção

*Museu de tudo* é uma coleção de poemas.  
(João Cabral de Melo Neto)<sup>99</sup>

Em “Desempacotando minha biblioteca”, Walter Benjamin tece uma reflexão sobre o colecionismo e a relação do colecionador com aquilo que coleciona. Quem observa o colecionador de fora, na contemporaneidade, sem compreender o significado de sua coleção, pode crer que o colecionismo tem a ver com consumo, mas tanto Benjamin como Belk afirmam que essa atividade está voltada às paixões, isto é, “coleccionar é o processo de adquirir e possuir coisas de forma ativa, seletiva e apaixonada<sup>100</sup>. Essas coisas são retiradas de sua utilidade ordinária e percebidas como um conjunto de objetos ou de experiências” (BELK, 1995, p. 67). Quem coleciona, coleciona porque nutre um afeto pelo objeto e não porque quer ostentá-lo. A atividade do colecionador não se dá apenas com o intuito de reunir objetos semelhantes e nem com o desejo de colecionar objetos que custam caro, pois há coleções cujo valor monetário é ínfimo.

O colecionador coleciona porque estabelece uma relação intensa e envolvente com o objeto, uma relação que não é de utilidade. Segundo Benjamin, quando um colecionador retira um objeto de suas funções originais e o coloca junto à coleção, esse objeto ganha nova vida, porque junto aos seus pares, são estabelecidas relações de semelhança que ressignificam sua originalidade. Quando o objeto está posto numa nova ordem, algo extraordinário acontece, pois “para o colecionador, o mundo está presente e, de fato, ordenado em cada um de seus objetos. Ordenado, sem dúvida, segundo uma configuração surpreendente e ininteligível para o profano” (2012b, p. 232). A partir dessa contextualização benjaminiana sobre a coleção, é interessante pensar a afirmação de João Cabral sobre “*Museu de tudo* ser uma coleção de poemas”, dado que as características apontadas por Benjamin estão presentes no livro. O poeta reúne os objetos de sua paixão, que são os poemas e a obra de artistas que aprecia – no formato do poema – e que postos juntos são ressignificados e revelam algo sobre o colecionador, no caso, o próprio Cabral. Escrever é sua maneira de pôr ordem no mundo, assim como o colecionador.

---

<sup>99</sup> (ATHAYDE, 1998, p. 116.)

<sup>100</sup> Outros autores também destacam a paixão como aquilo que move o colecionador, Rheims definiu a coleção como “uma espécie de jogo passional” (2004, p. 55) e Baudrillard afirmou que os desejos cotidianos são movidos por paixões, então ao desejar um objeto independente de sua função, o colecionador é movido a adquiri-lo para retomar seu equilíbrio vital. (2004, p. 22). As duas referências estão em: BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Adiante, ao narrar sua história como colecionador de livros, ainda no ensaio sobre a coleção, Benjamin diz que toda paixão, mesmo a que move a coleção, faz fronteira com o caos, mas a paixão de colecionar é mais intensa, pois faz fronteira com a recordação. Toda vez que seus olhos miram um dos livros de sua coleção, o filósofo alemão volta ao passado e rememora o que viveu no processo de aquisição desse objeto. Além disso, a coleção está diretamente relacionada à memória porque leva tempo até se formar. Benjamin também diz que o passado do objeto da coleção é formado pelo acaso e pelo destino e que, portanto, a posse que o colecionador tem de cada um dos objetos é baseada numa ordem e numa desordem<sup>101</sup>. Dessa maneira, cabe ao colecionador criar critérios para organizá-los, mas todos eles são subjetivos porque cada colecionador tem uma maneira de organizar sua coleção. Por exemplo, Benjamin manteve uma coleção de livros e a organização deles pôde variar pelo ano de publicação, pelo formato, pela cor e são inúmeras as formas de ordená-los. A tensão dialética presente em toda coleção se concentra tanto nessa ordem e desordem, quanto nas mudanças que ela sofre ao longo do tempo e que são dotadas de significado.

Outro ponto importante que move a paixão das coleções, é o exemplo que Benjamin dá apontando para colecionadores que adoecem quando perdem um de seus objetos colecionados ou quando se envolvem em situações criminosas para adquiri-los. A aquisição é a última etapa da excitação que um colecionador tem pelo seu objeto, depois vem o fascínio de encerrá-lo em um círculo mágico no qual estão os demais objetos. Benjamin diz:

Tudo que é recordado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. (...) os colecionadores são os fisionomistas do mundo dos objetos, se tornam intérpretes do destino. Basta observar um colecionador manuseando os objetos

---

<sup>101</sup> No Brasil, a principal referência para se pensar coleções, inventários e enciclopédias ficcionais é Maria Esther Maciel. Em *As ironias da ordem*, a crítica literária afirma que por mais que os autores se esforcem para criar critérios de ordenação, utilizando dispositivos taxonômicos, esses dispositivos se revelam insuficientes, pois toda coleção tem algo de arbitrário e subjetivo. Independente da coleção que se forma, há objetos que são “inclassificáveis” porque são passíveis de se inserir em vários lugares ao mesmo tempo, devido aos seus traços diversos e contraditórios. Nesse sentido, todo sistema de ordenação é excludente, seletivo e hierárquico e, diante de um objeto que não obedece a quadros rígidos, precisa reconhecer suas falhas e abrir espaço para imaginação. Na falta de critérios que descrevam os objetos colecionáveis com precisão, o colecionador precisa inventar novas formas – metafóricas ou não – considerando aquilo que lhe escapa. Ainda, segundo Maciel (2009, p. 78) a coleção se constitui graças aos limites de sua circunscrição porque recolhe os objetos da dispersão, dando-lhes um novo contexto e “reúne (ainda que precariamente) os fragmentos das coisas perdidas num espaço de intimidade do sujeito poético, passando a funcionar como o registro de um tempo passado e como o atestado de existência imediata (e dolorosa) de quem a possui”.

em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para seus passados remotos. (2012b, p. 234)

Os objetos da coleção não estão lá por valores exorbitantes e nem por sua funcionalidade, como já foi dito. Os objetos estão lá pelo seu valor imaterial, pelo seu valor de memória, é por isso que o que importa ao colecionador é a história por trás do objeto: à época no qual foi criado, sua região, a quem pertenceu, etc. são esses detalhes que tornam as coleções mágicas. Os colecionadores são fisionomistas dos objetos e se tornam intérpretes de seu destino porque é observando cada um desses detalhes que os colecionadores podem inserir os objetos na coleção conforme a ordem que criam. É olhando, olhando com atenção que o colecionador consegue captar o passado remoto do objeto e uma vez que esse objeto é velho, inseri-lo na coleção representa seu renascimento, sua ressignificação; se ele havia sido abandonado, agora ele ganha uma nova vida porque o “impulso mais enraizado do desejo do colecionador” é adquirir para renovar, não lhe interessa o que é novo ou luxuoso.

Em *O sistema dos objetos*, Baudrillard apresenta outra perspectiva importante sobre as coleções, pois, à medida que o tempo passa, elas se fortalecem. Colecionar é diferente de acumular porque a escolha e ordem são inerentes à coleção, enquanto no acúmulo, não. Acumular é amontoar objetos, que perdem seu valor tanto pela qualidade, quanto pela quantidade e colecionar é o oposto disso. A coleção tem valor cultural porque “visa objetos diferenciados que têm frequentemente valor de troca, que são também objetos de conservação, seja de ritual social, de exibição – talvez mesmo fonte de benefícios” (BAUDRILLARD, 2008, p. 111).

Sendo assim, a coleção, principalmente a de obra de arte, tem valor<sup>102</sup> pela sua historicidade e por aquilo que revela do colecionador. As obras, juntas ou separadas, têm valor cultural, enquanto o acúmulo até pode ter objetos de valor, mas quando estes estão juntos, o perdem. A coleção reúne e transforma qualquer objeto em obra de arte, uma vez que é composta com fins expositivos e ressignifica os objetos à medida que altera o seu contexto de origem, sem a intenção de restaurá-lo, mas de trazer uma novidade. Curioso

---

<sup>102</sup> Philipp Blom afirma que a coleção se forma por objetos que na coleção perdem “sua utilidade em relação à existência anterior, na qual tinham um objetivo no contexto das coisas, destaca-se e unifica-os como objetos colecionados, tirados de circulação e presos como borboletas, vistos agora como espécimes [...]. Objetos colecionados perdem seu valor utilitário (com algumas exceções) e adquirem outro, estão imbuídos de significado e de qualidades de representação que vão além da situação original (2003, p. 94)

é que o hábito de colecionar está presente em várias épocas da história da humanidade e o seu sentido pode ser variado.

Se a coleção como é conhecida apresenta dificuldades, ler um livro como coleção é uma tarefa ainda mais complexa. *Museu de tudo* é um livro formado por poemas que foram escritos, selecionados e reunidos durante nove anos (1966-1975). Cada um desses poemas carrega consigo memórias, sejam referentes ao poeta ou aos artistas, aos escritores e aos lugares que Cabral conheceu e conviveu. O livro é todo construído por memórias afetivas, movido à paixão e à reflexão sobre o fazer artístico. Nessa obra, há poemas que antecedem o período de nove anos no qual ela foi escrita, são eles: “O autógrafo” (1946), “Para um cartão de Natal” (1952), “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília” (1961), “Fábula de Rafael Albert” (1947/1963), “Exposição Franz Weissman” (1962), “*El toro de Lidia*” (1962), “A escultura de Mary Vieira” (1967), “Máquinas, de Vera Mindlin” (1968) e “No centenário de Mondrian” (1972) e “Exposição Franz Weissmann” (1962) que foram publicados em outras ocasiões. Essa inclusão de poemas de épocas anteriores reforça o caráter de coleção do livro.

Ainda que ao se referir à coleção sempre se fale de objetos, os poemas também são itens colecionáveis. Para Baudrillard, existe uma diferença entre a coleção de objetos e a coleção do que é imaterial. A primeira é “sempre um processo limitado, recorrente, seu próprio material, os objetos, é muito concreto, muito descontínuo para que possa se articular em uma real estrutura dialética” (2004, p. 113), isto é, os objetos em algum momento são finitos, enquanto a coleção imaterial é permanente. Benjamin diz que o escritor é justamente um dos maiores colecionadores que há no mundo. Ele cita como exemplo o “professorzinho Wutz” que era pobre e não podia comprar livros e por isso passou a escrever sobre todos os títulos de livros que o interessavam para formar sua coleção. Os escritores são colecionadores porque continuam a escrever enquanto seguem insatisfeitos com os livros que compram e que escrevem. Benjamin reitera que esse hábito do escritor pode parecer esquisito, porém tudo que envolve um colecionador autêntico é esquisito (2012b, p. 235), porque o escritor segue escrevendo e continua a colecionar textos, consciente de seu inacabamento, em um ciclo sem fim.

O perfil de escritor de João Cabral de Melo Neto reforça o espírito de colecionador de todo escritor, pois os poemas de *Museu de tudo* evocam a especificidade, o detalhe daquilo que o poeta observa. O livro apresenta características de colecionismo porque em sua ordenação, mesclando poemas de diferentes épocas, se manifesta o instinto tático que é inerente a João Cabral e o faz reconhecer o que pode entrar ou não em seu livro e quanto

mais experiência ele adquire, mais apurado fica seu olhar. Benjamin encerra seu texto dizendo

Bem-aventurado o colecionador! (...) pois dentro dele se domicíliam espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador – e me refiro ao colecionador autêntico – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é que ele mora dentro delas. E assim erige diante de vocês uma de suas moradas, cujos tijolos são livros, e agora ele desaparece dentro dela, como convém. (2012b, p. 241)

A leitura benjaminiana de que o colecionador habita sua coleção é muito semelhante à leitura que fazemos da obra cabralina, pois o poeta se coloca em seus poemas e estabelece uma relação íntima com as obras e os artistas que coloca no livro. Se não é possível montar uma exposição real, com a obra de todos os artistas e escritores que ele admira, então ele cria poemas referentes a estas figuras para formar sua coleção. A partir do momento que Cabral publica *Museu de tudo*, sua coleção está exposta aos seus leitores.

Talvez, no poema “Para Selden Rodman, antologista” encontra-se um bom exemplo da presença do colecionador nos itens que coleciona. Mesmo que no título, Cabral destaque a função de antologista de Selden Rodman<sup>103</sup>, sabe-se que o escritor também foi colecionador<sup>104</sup> de obras de arte. É como se em Rodman, Cabral encontrasse um de seus semelhantes e esse encontro evoca em si, tanto a questão literária quanto a artística. Cabral mira as antologias, sem negar o colecionismo.

Há um querer contar de si no escolher,  
no buscar-se entre o que dos outros,

<sup>103</sup> Selden Rodman é um escritor nova-iorquino, autor de poesia e prosa. Rodman se tornou muito conhecido por ser apreciador e divulgador da arte popular haitiana, sendo um dos presidentes do Haitian Art Center nos anos 1950. Na América Latina, a obra do escritor foi mais difundida durante suas viagens, entre os anos 1960-1970, nas quais o escritor tinha o propósito de conhecer as artes e os escritores locais, por exemplo Pablo Neruda e Octávio Paz. Além de atuar na literatura, Rodman escreveu livros sobre crítica de arte americana e organizou livros de viagens, memórias, antologias e entrevistas. Disponível em: <https://archives.yale.edu/repositories/12/resources/3155>. Acessado em 13/10/2020.

<sup>104</sup> Sobre a Coleção Selman Rodman, vale comentar – porque acreditamos que é nesse sentido também que João Cabral se identifica e escolhe esse escritor para falar no poema – que o escritor montou seu acervo a partir da arte popular: em sua coleção havia muitos artistas desconhecidos e autodidatas. A viagem à América Central, à América do Sul e ao Caribe teve grandes efeitos nos interesses de Rodman, sobretudo no que tange à arte haitiana. Além de formar sua coleção de obras de arte, Selman Rodman reuniu em dois livros, *Conversas com artistas (1961)* e *Tongues of Fallen Angels (1981)*, o que ele chamou de uma “Coleção de conversas” que se constituiu como uma série de conversas entre ele e grandes figuras literárias e artísticas de seu tempo. Nossa impressão, sobretudo por se tratar de João Cabral, é que a escolha em escrever sobre Selman Rodman é precisa em apresentar ao leitor claramente qual o procedimento que o autor desenvolve em *Museu de tudo*. João Cabral segue a mesma ideia de Rodman: escreve um livro inteiro a partir do outro, modificando apenas a forma, dado que Rodman publica em prosa e Cabral publica em poesia.

entre o que outros disseram  
 (como, em loja de luvas,  
 catar no estoque todo,  
 a luva sócia essa luva única  
 que o calça só, melhor que os outros). (MELO NETO, 1988, p 314)

Composto por sete versos, é possível fazer a leitura do poema dividindo-o em duas partes, entre os três primeiros versos que expõem o assunto do qual trata o poema e os quatro últimos que criam uma imagem para exemplificar o tema. Diz o poeta que “Há um querer contar de si no escolher / no buscar-se entre o que dos outros, / entre o que outros disseram”, isto é, enquanto o antologista, tal qual o colecionador está à procura dos itens colecionáveis, ambos estão a “contar de si”, mesmo quando procuram objetos que pertencem a outros. Segundo Belk, “a escolha e a montagem dos objetos para formar uma coleção são aparentemente atos de autoexpressão criativa que nos dizem algo sobre o colecionador” (1995, p. 89), ou seja, para compreender o sentido da coleção, seja ela de objetos ou textos, é preciso procurar o fio condutor, o que há de semelhante entre os objetos colecionáveis e que diz respeito somente ao colecionador. Isso significa que uma coleção, ainda que se constitua pela similaridade da categoria do objeto – a saber carros, livros, souvenirs, entre outros – há algo a mais, que move o colecionador a colecionar e é isso que em alguma medida significa “contar de si”. Não são todos os objetos do outro, e que pertencem à mesma categoria, que falam sobre o colecionador. Há certa especificidade e por isso é preciso “escolher” e buscar o que há de si no outro. Ao “habitar” Rodman, Cabral pareceria revelar seu gosto por viagens, pela arte popular, pelas culturas descentradas, colonizadas, e provavelmente, ou talvez, por sua liberdade e ruptura das normas.

Quando Cabral fala de outros ou através dos outros nos poemas, ele fala de si, mesmo sem aparecer diretamente no poema. O movimento cabralino de ir *formando sua coleção* ao longo do tempo, nove anos no caso de *Museu de tudo*, é um movimento que, segundo Belk, é fundamental às coleções, pois é uma maneira de despertar novas ideias e de consolidá-las porque à medida que o tempo passa a coleção se fortalece. Dessa maneira, tanto na elaboração do poema acerca de Selman Rodman quanto no procedimento de construção de *Museu de tudo*, Cabral se aproxima do colecionismo.

Nos últimos quatro versos o poeta cria a imagem de uma loja na qual o colecionador<sup>105</sup> está à procura de uma luva. A luva é a metáfora para falar daquilo que

---

<sup>105</sup> Aqui, em certa medida, estamos tratando como similares os termos “antologista” e “coleccionador”, considerando que as atividades seguem os mesmos procedimentos e são dotadas de mesmo significado,

serve ou não à coleção e, embora haja luva sócia, isto é, luva semelhante, ela também é única e antes de ser encontrada foi procurada em todo o estoque. A imagem da luva funciona como uma representação do que o poeta busca de si nos outros, essa luva sócia pode ser lida como a obra de Rodman que tem características similares à de João Cabral e também pode ser lida como o próprio poema que é a categoria que compõe a coleção cabralina. A informação de que ao mesmo tempo a luva é sócia e única é importante porque tanto a obra de Cabral quanto a de Rodman, embora sejam parecidas<sup>106</sup>, são individuais, pertencem a cada um dos escritores. Mais uma vez, é possível associar o poema ao colecionismo, pois os colecionadores mesmo ao reunirem objetos da mesma categoria, formam coleções diferentes, coleções que têm características análogas, mas que são diferentes porque revelam as particularidades de cada colecionador.

Ainda no poema “Para Selden Rodman, antologista”, chama a atenção o último verso, no qual o poeta diz que a luva sócia e única “que o calça só, melhor que outros”. Embora o poeta continuamente fale de si através de outros escritores e artistas, mesmo procedimento que ele usa no poema para Selden Rodman, há uma especificidade nesse poema que é o tom quase confessional dos primeiros versos que dizem que a busca pelo outro é a busca por si mesmo. Nesse poema, Cabral expõe o seu método e no último verso, as palavras “só” e “melhor” são importantes porque é como se o poeta dissesse que há semelhanças entre ele e os outros escritores e artistas presentes em *Museu de tudo*, mas *somente* por meio de Selden Rodman, ele consegue demonstrar seu trabalho enquanto escritor e colecionador, apresentando a maneira como criou o livro, e por isso ele é *melhor* que os outros.

Como se sabe, Rodman também foi editor, assim como Cabral, e, durante os anos de 1932 a 1943, junto a Alfred Bingham, editou a Revista *Senso Comum* que tinha o objetivo de publicar artigos, resenhas, notícias, poemas e anúncios socialistas a fim de promover justiça social e colaborar para o fim da guerra. Essa informação também é importante porque os paralelos entre ele e Cabral extrapolam seu ofício e suas preferências artísticas, evidenciando a visão de mundo de ambos em favor daqueles que são mais pobres, a ponto de Cabral escrever sobre os retirantes e Rodman escrever sobre o Haiti e dirigir a galeria “Renaissance II” no mesmo país. Ao que parece, a relação entre

---

mas sem ignorar o fato de que há uma especificidade na tarefa do antologista que é montar uma coleção de textos, enquanto o colecionador é um hiperônimo do antologista.

<sup>106</sup> De acordo com Secchin “todos os artistas homenageados (em *Museu de tudo*) possuem ao menos um traço em comum com a concepção (e prática) do autor” (2014, p. 286).

os dois tem muitos desdobramentos, o que reforça o *só* e o *melhor* do último verso do poema.

Para finalizar, somente quando a coleção está formada é possível dar um passo adiante: o da curadoria. Depois de formar sua coleção, Cabral passa a atuar como uma espécie de curador selecionando e reinventando sua ordenação crítica em *Museu de tudo*.

### 3.1. Curadoria

Obrist: Que conselho daria a um jovem curador?  
 Gilbert & George: Acho que meu conselho provavelmente  
 não mudaria muita coisa; é uma questão de olhar,  
 olhar e olhar [...] Não estou sendo, nas palavras de Duchamp,  
 ‘apenas retiniana’, não é sobre isso que quero dizer.  
 Estou falando de *estar* com a arte.  
 (Anne d’Harnoncourt)<sup>107</sup>

João Cabral de Melo Neto, enquanto poeta, constantemente afirmou seu desejo de ser crítico. No ensaio “Poesia e composição”, o poeta traça as diferenças de composição entre os poetas que são voltados à inspiração e aqueles que são voltados à objetividade; para Cabral, os primeiros *aprisionam*<sup>108</sup> a poesia *no* poema e os segundos *elaboram* a poesia *em* poema. Isso significa que os poetas de inspiração tendem a forçar aspectos particulares e espontâneos e por isso limitam o poema, aprisionam a poesia; já os poetas de tendência objetiva se impõem o poema, escolhem um tema e escrevem sobre ele a partir de um motivo racional. O que o poeta aponta é que, para ele, a poesia objetiva se faz mediante a crítica. Portanto

Na origem da atitude que aceita o predomínio do trabalho da arte está muitas vezes o desgosto contra o vago, o irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito de desgosto, também, contra o desgosto pelo homem e sua razão. Por outro lado, não se pode negar que essa atitude pode contribuir para uma melhor realização artística do poema, pode criar o poema objetivo, o poema no qual não entra para nada no espetáculo de seu autor e, ao mesmo tempo, pode fornecer do homem que escreve uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor dos seus gestos.

Nestes poemas já o trabalho artístico não se limita ao retoque, de bom gosto de boa economia, ao material que o instinto fornece. O trabalho artístico é, aqui, 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.* (MELO NETO, 1994, p. 732, itálico nosso)

Para Cabral, o artista e o poeta que aceitam o predomínio do trabalho da arte, procuram evitar o vago, irreal, irracional no seu processo de criação, mas também não se anulam, isto é, é possível que ambos enquanto criam, tenham uma atitude racional falando

<sup>107</sup> Entrevista de Hans Ulrich Obrist com Anne d’Harnoncourt, diretora do Museu de Arte da Filadélfia. OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. Tradução de Ana Resende. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p.13

<sup>108</sup> (MELO NETO, 1994, p. 723)

de si. No poema “Dúvidas apócrifas de Mariane Moore”<sup>109</sup> e em outros, isso fica muito claro “Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim?”, ou seja, o movimento da escrita cabralina não é a negação de si. Pelo contrário, em alguma medida, o poeta está sempre presente no poema, mas para ele, quando se trata da composição do poema, o poeta não pode se dar em espetáculo, ele deve dirigir cada gesto. Ao fim da citação, Cabral afirma que a crítica antecede o poema, não é o poema que antecede a crítica. Dito de outra forma, o poeta, tal qual o artista, seleciona seus materiais, define sobre o que quer falar, como quer falar, reflete sobre esse processo e depois se põe a criar. Curioso é que Cabral escolhe a metáfora do olho para falar da crítica. A crítica é o que ele quer mostrar no poema, portanto o poema já nasce crítico e não o contrário. O poema não é usado para fazer crítica<sup>110</sup>.

Apontar o aspecto crítico da poesia cabralina, é fundamental para compreender a comparação e o deslocamento<sup>111</sup> de área que se pretende fazer aqui com o termo *curadoria*. Na leitura que fazemos de *Museu de tudo*, entendemos que o poeta se coloca como um curador e não como um passante ou um espectador que está a contemplar as obras. O poeta é, ao mesmo tempo, o artista e o curador, é ele quem cria e com sua própria crítica provoca a crítica de seu leitor espectador. Aproveitando que o poeta transita entre a alegoria do “museu” e as metáforas de visualidade, nosso objetivo é ler o livro como um museu e apresentar o escritor como curador, além de mostrar a linha curatorial da obra.

Do século XVIII até o fim do XIX, os curadores eram responsáveis por tomar conta dos tesouros do passado. Eles eram eruditos que montavam, catalogavam, preservavam e interpretavam coleções, para exibi-las com o seguinte objetivo: “defender a ideia de que os objetos sob seus cuidados mereciam ser protegidos e que eles serviriam

---

<sup>109</sup> (MELO NETO, 1994, p. 545)

<sup>110</sup> Vale mencionar que a crítica que o poeta faz *no* seu próprio poema ou *do* seu próprio poema, é uma herança da modernidade, sobretudo do Romantismo, mas em Cabral ela tem suas nuances. No Romantismo havia uma diferença entre crítica e poesia, intitulada “crítica poética”, segundo a qual apenas poetas e artistas poderiam desenvolver a crítica sobre a obra de arte, pois o juízo da arte tem seus desdobramentos e eles são intrínsecos à obra. Isso significa que um crítico que não fez parte do processo de criação da obra não é apto a criticá-la. Como se sabe, houve mudanças históricas e os curadores, por exemplo, são críticos que não são necessariamente artistas, mas têm formação em arte ou áreas afins. Para Cabral, enquanto ele é crítico e artista, ele também se beneficia da crítica que outros fazem de sua poesia.

<sup>111</sup> Frisa-se que na nossa leitura, comparar o poeta ao artista, ao colecionador e ao curador é um indicativo de aproximação de procedimento, um indicativo consciente de que todas essas figuras estão tensionadas e por isso não são equivalentes. Poeta, artista, colecionador e curador desenvolvem atividades que são diferentes entre si, tanto no fazer, quanto na função, mas é possível traçar paralelos entre eles, como tentamos fazer aqui.

para educar de alguma forma o público geral” (HOFFMANN, 2017, p. 15). Com o passar do tempo, o curador se tornou a pessoa que organiza, supervisiona ou dirige exposições em museus. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, essas exposições deixaram de se limitar ao espaço do museu e passaram a acontecer na rua<sup>112</sup>, em galerias, em espaços culturais, espaços públicos – como se vê nos metrô de grandes metrópoles, por exemplo –, espaços comerciais e até mesmo no formato do livro.

Uma exposição é uma apresentação que estabelece relações de semelhança ou diferença entre alguns assuntos de forma organizada. Essa apresentação pode acontecer através de objetos artísticos originais ou a reprodução destes, bem como oralmente ou por escrito. Conforme a organização, a distribuição das obras no espaço é alterada; também é alterado o sentido da mensagem que o curador deseja transmitir. Todavia, isso não se configura como um problema, pois no campo das artes, o sentido das obras varia de acordo com seu espectador. Ou seja, o artista junto ao curador ou o artista-curador<sup>113</sup> tem uma mensagem, propõe uma crítica e uma reflexão; o espectador vai acessar essa proposta, mas vai criar outras conforme o caminho que ele traça na visualização e interpretação das obras.

No ambiente do museu normalmente há uma limitação do caminho de ir e vir ao ver o que está exposto, mas no livro, isso não acontece. O leitor pode ler os poemas em diferentes sequências, inúmeras vezes e estes sempre vão se revelar para ele de modo diferente. É interessante que no espaço do museu, quando não se trata do acervo permanente, existe uma limitação<sup>114</sup> temporal tanto no período da exposição quanto no período no qual o espectador pode se relacionar com as obras. Isso prejudica em alguma medida, a captação de sentidos do espectador com a obra, mas com o livro, isso não ocorre. O leitor não tem limitação temporal na leitura e pode revisitar os poemas quantas vezes for necessário, salvo quando o livro não lhe pertence.

Se uma das funções do curador é organizar uma exposição, pensar a distribuição do espaço, o que entra ou não na exposição, etc., muito antes de *Museu de tudo*, Cabral

---

<sup>112</sup> A mudança dos espaços de exposição aconteceu sobretudo com o advento das vanguardas, pois estas reivindicavam o espaço do museu como um espaço de patrimônio e institucionalização, no qual o impacto das obras é anulado e seus valores são anulados. Os artistas de vanguarda, portanto, optaram por outros espaços que não neutralizassem seus trabalhos e que contribuíssem ao caráter de originalidade da obra.

<sup>113</sup> Harald Szeemann é quem desenvolve a ideia de *artista-curador* e vê o artista como aquele que cria, seleciona, organiza e, principalmente, estabelece relações para dar um sentido crítico e coletivo às obras.

<sup>114</sup> Vale lembrar que Valéry aponta essa limitação temporal da relação do espectador com as obras, como um problema na experiência dos museus, esse é um dos fatores que mortificam a obra de arte. Muitos artistas e curadores pensam dessa maneira, por isso o museu na contemporaneidade tem se tornado cada vez mais espaço de entretenimento e não de reflexão, a ideia é que ao criar obras que são feitas para interagir intencionalmente com o espectador, ambos estabeleçam uma relação viva.

já externava a preocupação com a organização. O livro *Dois parlamentos* é organizado de maneira simétrica, com dois poemas “Congresso no Polígono das Secas” e “Festa na casa-grande”; o primeiro pode ser lido seguindo a numeração das páginas ou a numeração do poeta, seus versos são alternados de seis e oito sílabas e o poema tem 16 partes, sendo todo assonantado<sup>115</sup>.

Em todos os livros, Cabral demonstra preocupação não apenas com a mensagem, mas com a organização dos poemas, pois a organização interfere na mensagem. Em *Serial* e em *Terceira Feira*, os poemas se constituem como uma construção organizada sob o número quatro, poemas com quatro quadras. Esse procedimento é semelhante em *A educação pela pedra*, sendo que os poemas são separados em duas partes, ab com 16 versos e AB com 24 versos. Cito esses livros apenas para indicar que, além da preocupação com a mensagem, o poeta também pensava na disposição e organização dos poemas e o que ele queria dar a ver com essas estruturas. Na literatura brasileira, talvez, Cabral seja o poeta que mais se preocupou com a organização dos poemas no livro e o modo como os estruturava reitera a mensagem, sem colocar em divergência sua indicação de leitura com a forma como os poemas estão distribuídos no livro.

Contudo, na experiência de leitura de outros autores, o modo como o escritor indica a leitura dos poemas é diferente da maneira que os poemas estão dispostos no livro. Isso acontece, por exemplo n’*O jogo da amarelinha*” de Júlio Cortázar, estando o livro organizado de uma maneira, mas o escritor indica outra forma de lê-lo. O leitor tem a opção de seguir a leitura proposta pelo escritor, mas também tem a opção de seguir a leitura conforme a disposição do livro ou de fazer a sua própria. Tudo isso são mecanismos para tornar viva a relação da obra com o leitor, de dar um significado à sua própria experiência com a obra, mesmo que não se assegure que o leitor e o espectador apreenderão esse significado. Toda essa reflexão sobre os processos faz parte do trabalho da curadoria.

A função da curadoria pode ser desempenhada por diferentes profissionais, artistas, críticos, jornalistas, professores, historiadores, galeristas ou, como tem acontecido mais contundentemente nos últimos anos, por profissionais que têm formação em curadoria, algo que é relativamente novo no Brasil. O que chama atenção na curadoria é que ela exige do curador certa interdisciplinaridade. Ao curador, é necessário ter noções conceituais sobre arquitetura, produção, montagem, design, contabilidade, iluminação,

---

<sup>115</sup> (MELO NETO, 1994, p. 20-22)

conservação, editoração, entre outras, além de administrar diferentes linguagens artísticas no espaço dos museus. Nesse sentido, o trabalho do curador é sempre feito de forma coletiva e essa coletividade coloca para ele o desafio de fazer com que todas essas vozes falem em uníssono. Esse desafio também aparece em *Museu de tudo*.

Ainda que o livro seja composto apenas por poemas de Cabral, o fato dele escrever sobre diferentes artistas e escritores, o coloca novamente no lugar do artista e do curador, porque ele tem de organizar – além da estrutura – todos os artistas e escritores que coloca em seu livro, dando um sentido à presença de todos ali. Como se vê, em *Museu de tudo* há segmentos de leitura que poderiam funcionar como salas de uma única exposição. Sendo assim, na sala da morte, o poeta coloca Willy Lewin, Marques Rebelo, Jaime II, W. H. Auden e outros; na sala do lugar de origem, ele coloca Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo, Joaquim do Rego Monteiro e outros, e assim sucessivamente. No entanto, o livro em si não está separado por partes, porque de certa maneira, ao mesmo tempo que um artista está presente para refletir sobre a morte, ele também reflete sobre o lugar de origem ou a metalinguagem, intercambiando os temas presentes no livro. A curadoria tem justamente esse desafio, de dar um sentido coletivo à distribuição das obras, sem que as obras percam seu sentido individual.

Outro desafio da curadoria é colocar em circulação diferentes objetos e obras de arte. O curador tem de ser crítico no sentido de que não deve criar exposições apenas com aquilo que lhe agrada, pois uma exposição não é uma manifestação pública do gosto pessoal do curador. Uma exposição deve desenvolver no seu espectador o olhar crítico; por isso, na sua constituição, a exposição já nasce crítica, tal qual Cabral disse a respeito do poema e da obra de arte. O curador, ao criar uma exposição, desenvolve um ponto de vista, mas ele é provisório e inacabado, ele se reinventa na próxima exposição ou é reinventado a partir das questões levantadas pela crítica de arte, por isso o trabalho do artista e do curador é contínuo e o trabalho de arte, embora tenha começo, meio e fim, é uma totalidade aberta<sup>116</sup>.

Ao curador pertence a responsabilidade de impedir que um trabalho de arte seja *petrificado*, pois seu congelamento para de gerar perguntas e passa a fornecer respostas prontas. Portanto, o curador está sempre a rever obras para ressignificá-las. Essas

---

<sup>116</sup> “Paradoxalmente, o que falta a uma obra de arte é o que ela tem de excesso, de abertura, mas também de inacabado: tudo aquilo que não seja a intenção inicial do artista, os significados já antecipados, estabelecidos, aquilo que ela realiza plenamente. Esse excesso é o que não foi pensado, o que ficou por fazer e estimula tanto outros pensamentos como a produção de outras obras e relações entre elas construídas por curadores”. (ALVES apud RAMOS, 2010, p. 51)

características do curador se aproximam muito do modo como João Cabral lida com a poesia. A crítica é importante para o curador tanto na atividade que exerce quanto na avaliação que recebe. Há um tipo de crítica que petrifica a obra e a coloca em classificações invariáveis e há a crítica que está sempre gerando novas perguntas. Mesmo trabalhando com imagens que se repetem, enquanto poeta, Cabral reconfigura essas imagens porque a obra está em movimento na relação consigo e com o leitor, a obra é viva, portanto sempre faz perguntas e cria novas imagens, sobretudo com a passagem do tempo. A respeito da crítica e da reinvenção do escritor, que se estende ao artista, o poeta diz:

Tenho o maior respeito e curiosidade pela crítica. Afinal, o meu ideal sempre foi ser crítico. Infelizmente, não aconteceu. Penso que o poeta, quando escreve, está a querer se comunicar. É como no tiro ao alvo: para se retificar e acertar na vez seguinte é preciso saber a posição do tiro anterior. Como posso eu saber da reação ao que escrevo – senão pela crítica? E o que diz o crítico burro também tem importância: porque há o leitor burro. Aquilo que me desagrada profundamente na crítica é que se exige do escritor que ele morra se superando. Acho isso uma atitude monstruosa. (ATHAYDE, 1998, p. 24)

E ainda, sobre sua relação com a crítica, ele afirma:

Eu nunca pensei em ser poeta nem nunca me considerei (e até hoje não me considero) com temperamento de poeta. Eu tenho temperamento de crítico. Meu ideal foi sempre ser crítico literário.

Muita gente acha que há uma incompatibilidade [entre poesia e crítica]. Eu não acho. O Eliot é um poeta crítico. A Marianne Moore é um poeta crítico. O Ezra Pound é um poeta crítico.

(...) a minha poesia quase sempre é uma visão crítica da realidade. Eu sinto que minha poesia é [crítica]. Aliás fiz uma antologia de poemas meus que chamei de *Poesia crítica*, porque a crítica que faria em prosa eu faço em poesia. (ATHAYDE, 1998, p. 24-25)

Em todas essas manifestações sobre a crítica, Cabral deixa claro que a crítica se constrói tanto por meio do poema, quanto o poema se constrói pela crítica que recebe. Esse movimento é fundamental para que a poesia elabore diferentes significações, para que o trabalho de arte gere alteridade e sobreviva ao seu próprio tempo. Uma obra crítica consegue rever seu passado, pensar seu presente, iluminar o futuro, dialogar com a tradição e se firmar no cenário artístico e literário com o auxílio do curador, porque esse

profissional reflete por dentro e por fora da obra. O fazer artístico de João Cabral é semelhante ao do curador, principalmente em *Museu de tudo*, por dialogar com outros artistas, pelo discurso crítico e pela visualidade; essas características já apareciam nos livros anteriores, mas se destacam em *Museu de tudo*. Depois da publicação desse livro, quando Cabral decidiu fazer antologias<sup>117</sup> de sua poesia, como *Poesia crítica* e *Poemas Pernambucanos*, 40 poemas de *Museu de tudo* foram selecionados para um e 17 para o outro respectivamente, o que denota a importância crítica dos poemas de *Museu de tudo* que consegue articular e aproximar diferentes linguagens artísticas na literatura e no formato do livro. Especificamente sobre *Museu de tudo*, João Cabral diz

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 muitos deles não eram conhecidos, os poemas não foram entendidos. (ATHAYDE, 1998, p. 116)

Talvez, dizer que João Cabral se apropria do papel de artista-curador em *Museu de tudo* apenas pelo ponto de vista crítico, de seleção e reunião de poemas, que dialogam com outros artistas e que trabalham com a visualidade, não sejam argumentos suficientes para convencer o leitor de que há uma relação entre o seu trabalho e a curadoria. Mas Marina Hlavajova<sup>118</sup> (2001, p. 81) afirma que a curadoria é a identidade em transição permanente, absorvendo o errático social, geopolítico, étnico, econômico e outras realidades num platô do ordinário vivido intensamente e por isso resistente a um enquadramento. Nesse sentido, João Cabral enquanto escritor é, também, essa figura que se põe a pensar a realidade por diferentes ângulos, através do poema. Ele é o poeta que tem um olho privilegiado e enquanto dá a ver, dá a pensar. Em *Museu de tudo*, ao mesmo tempo que se filia a temas que são recorrentes em sua obra, o poeta está disposto a ter novas experiências enquanto escritor e proporcionar novas experiências ao seu leitor.

O poema no qual fica mais evidente a posição de Cabral como curador é intitulado “Exposição Franz Weissmann” que foi publicado em 1962 e selecionado para *Museu de*

---

<sup>117</sup> O papel do antologista, a depender do recorte da antologia, se aproxima ainda mais do papel do curador. Enquanto um seleciona e reúne textos o outro seleciona e reúne obras de arte, mas ambos são críticos e suas funções caminham lado a lado. O que Cabral fez em *Museu de tudo* foi selecionar e reunir seus próprios poemas o que o coloca como artista curador.

<sup>118</sup> HLAVAJOVA, Maria. “Vade Mecum? I wonder”. In: KUONI, Carin. *Words of Wisdom: a curator’s vade mecum on contemporary art*. New York: Independent Curators Internacional, 2001. p. 81-83.

*tudo*. Esse poema foi escrito como apresentação para o catálogo da primeira exposição individual de Franz Weissmann, realizada na galeria San Jorge, em Madri. Como se sabe, Franz Weissmann<sup>119</sup> foi um escultor, pintor e desenhista brasileiro de origem austríaca e seguiu a tendência neoconcretista da arte.

Weissmann<sup>120</sup> desenvolveu um tipo de escultura que, posta no espaço público, se relaciona com as pessoas<sup>121</sup> ainda que indiretamente e flexibiliza o concreto, explorando novas formas do objeto de arte de modo racional, mas não estático. Suas esculturas costumam ser não figurativas e os materiais utilizados são chapas de ferro, fios de aço e alumínio em verga ou folha; um dos objetivos de sua obra é modificar a relação das pessoas com a cidade e a obra de arte.

Nesse sentido, Weissmann cria obras que situadas no espaço público geram efeitos similares ainda que sejam muito distintas. Por exemplo, o artista coloca na cidade, para interagir com o público, obras que têm altura e dimensão gigantescas, como a “Tridimensional (1991)”, e coloca obras cuja altura é proporcional a de um ser humano, como “Escultura (1985)”, no entanto ambas passam despercebidas pelas pessoas que mal as reconhecem como obra de arte. A crítica da arte presente em sua produção se dá no sentido social do olhar, o que as pessoas veem e o que lhes rouba ou não a atenção.

De alguma maneira, quando João Cabral constrói sua crítica à obra de Weissmann, no poema dedicado ao escultor, ele está desenvolvendo uma reflexão metalinguística a respeito de sua própria obra. O poeta utiliza Weissmann como referência e novamente fala do outro para falar de si. Através do escultor, Cabral movimenta o olhar, provocando o leitor a ver e pensar, traçando elogios e paralelos entre ele e Weissmann. No que tange à técnica, o poeta mantinha uma relação estreita com os preceitos de grupos construtivistas que incorporavam a clareza, lucidez, a acuidade do cálculo e a dureza do concreto como modo de produzir arte. Sendo assim, diz o poema:

apresentar esta exposição weissmann

---

<sup>119</sup> Para saber mais sobre o artista: <http://www.fw.art.br/>

<sup>120</sup> Em 2019, O Itaú Cultural em São Paulo, realizou a exposição “Franz Weissmann: o vazio como forma”, com curadoria de Felipe Scovino, na qual foi apresentada a história do artista e sua produção dividida em fases: Fios, Cubo, Neoconcretas, Janelas, Construções, Diagonais, Planos. O artista, em 1955 foi um dos integrantes do Grupo Frente e em 1959 foi o cofundador do Grupo Neoconcreto. Com o passar dos anos ele se aproxima do “informalismo”, e um exemplo disso é a série *Amassados* (chapas de zinco ou de alumínio trabalhadas a martelo, porrete e instrumentos de corte). O foco da exposição era mostrar as diferentes formas, tamanho e cores com as quais Weissmann desenvolveu seu projeto. Além disso, na exposição, haviam 50 desenhos inéditos do artista.

<sup>121</sup> Frederico Morais, historiador e crítico de arte, fala do trabalho do escultor, em que é possível sentir no próprio corpo o vazio presente na obra, uma vez que é possível caminhar dentro dela. Acessado em: 01/12/2019, disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/videos/entenda-como-franz-weissmann-pensava-formas-e-cores-de-suas-obras>



estará weissmann  
 com toda essa caliça e essa sucata  
 de volta às construções de razão como as de antes  
 das que irradiam em torno  
 o espaço de um mundo de luz limpa e sadia  
 portanto  
 justo

O poema “Exposição Franz Weissmann” no que diz respeito à forma, é muito diferente de tudo que João Cabral escreveu. A própria forma coopera para a crítica que o poeta faz sobre a obra do artista. Normalmente, Cabral escreve em quadras cujos versos têm o mesmo número de sílabas. No entanto, no poema a Weissmann, que é dividido em três partes, há uma espécie de construção ensaística dentro do poema. A falta de pontuação, a ausência de letras maiúsculas, a justaposição de sintagmas, a espacialização diferente entre os versos afeta o ritmo de leitura, dificulta a relação do leitor com o texto e gera um estranhamento, tal qual o de Cabral ao ver as obras de Weissmann. É como se a mancha gráfica do poema, um tanto desordenada, representasse, também, a crítica que o poeta faz à exposição, de que aparentemente o artista está se desviando dos preceitos do construtivismo.

Na primeira parte do poema, Cabral cria uma oposição entre “a” escultura Weissmann e a exposição, como se o que ele está a ver não fosse representativo do que ele considera a obra do artista, o que o poeta vê é apenas um recorte. Ao que tudo indica, Weissmann era conhecido pelo rigor e pela habilidade com as formas, dando cristalinidade à pedra. Todavia, para o poeta ocorre uma mudança, como se o método tivesse explodido. As esculturas que Cabral vê naquela exposição não seguem a mesma função e não têm mais o perfil claro e solar. Como curador, Cabral deseja mostrar as mudanças que a obra de Weissmann sofreu e quais são as novas impressões que se pode ter a partir delas.

Na segunda parte do poema, Cabral utiliza o anaforismo “eis que” para marcar a repetição e apresentar ponto a ponto porque Weissmann pode ter mudado sua orientação estética. Primeiro ele cita o nome de artistas que fizeram parte da escola ULM – Nikolaus Pevsner, Naum Gabo e Max Bill –, construtivistas que foram referência para o artista austríaco. Mas, em seguida, ele afirma que as viagens ao Japão e à Índia o levaram aos “trópicos mais estentórios” que o fizeram abandonar as linhas retas e a concretude do planalto brasileiro.

Segundo Cabral, as viagens de Weissmann influenciaram a obra do artista porque a partir delas ele se adaptou à desorganização e passou a duvidar da realidade e da

capacidade da arte representá-la. Isto é, para os construtivistas, pensar a realidade dura, crua, sem apetrechos, era um esforço para mostra-la tal como é, mas no novo modo de criar de Weissmann, ele se distancia da técnica construtivista e conseqüentemente se distancia da realidade, ao menos da realidade brasileira. Na leitura de Cabral, aparentemente isso foi prejudicial à obra de Weissmann, pois sua linguagem ficou saturada e redundante “excessos repetidos de si mesmas”. A repetição não contribui em nada para a interpretação da obra, pois é um excesso de informação que desloca o olhar do espectador e o faz perder o foco.

O poema “Exposição Franz Weissmann” apresenta um profundo mergulho na nova forma do artista criar. Weissman dá outra materialidade ao trabalho, explora a placa metálica ou a chapa de zinco, que aparecem “massacradas” e “amarrotadas” – “como querendo reensinar-lhes o rosto áspero e torturado de seu estado mais antigo de minério e ferro-velho”. Nesse sentido, o artista também introduz materiais, como o gesso e a estopa e estes são destrabalhados até se tornarem “fibra desgrenhada” e “calcário bruto”.

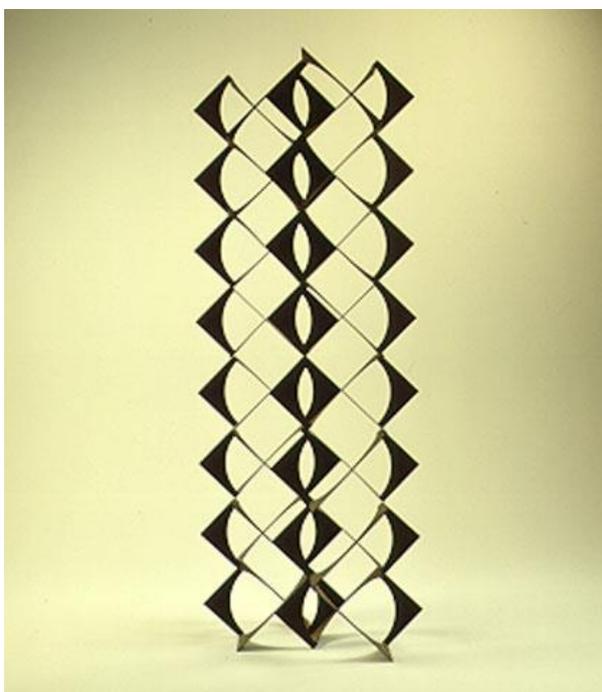
Há uma densidade no poema que se desdobra em várias camadas. A primeira se refere à mudança estética que a obra de Weissmann sofreu e, conseqüentemente, como seus materiais de trabalho foram transformados ou como ele trocou de materiais para criar novas obras. Essa mudança implica diretamente no conceito que a exposição traz porque o modo de tratar a realidade dos construtivistas é diferente do modo dos informalistas, de quem o artista se aproximava naquele momento. Dessa maneira, dentro do poema, aparecem questões sobre a obra de Weissmann e como Cabral tenta expressar essas mudanças tanto no conteúdo quanto na forma do poema.

Para além disso, surge outra camada que diz respeito à própria obra de Cabral, pois a sua poesia também foi alterada enquanto o poeta fala de Weissmann (vide a mancha gráfica do poema). Ao passo que Cabral “explica” no poema a crítica curatorial que faz da obra de Weissmann, ele também explica o que acontece em *Museu de tudo*. Isso ocorre porque em Weissmann acontece uma “dissolução da planaridade”, assim como o livro de Cabral é um livro cujo plano é alterado. Nesse sentido, a crítica de Cabral não é negativa, é mais expositiva e, em alguma instância, um elogio à coragem e à experimentação de Weissmann, que o levou a ser reconhecido internacionalmente enquanto artista.

Todo esse processo de transformação artística é consciente em ambos os casos, tanto o do artista, quanto o do poeta. O movimento de Weissmann, no que concerne à destruição e ao estralçamento que são aludidos várias vezes no poema, tem a ver com a redução da forma ao mínimo à procura de outra forma e denota a mudança da percepção

do artista. Ele deixa o tridimensional para o bidimensional, trabalha com o atonalismo e os movimentos lineares deixam de ter continuidade. A respeito da série “Amassados”, que é a série da qual Cabral trata no poema, Fernando Cocchiarale diz:

As esculturas geométrico-construtivas e os planos metálicos martelados por Weissmann têm liames espaciais discursivamente estabelecidos e, portanto, invisíveis para o olhar comum. A dissolução da planaridade de cada parte que compõe os trabalhos de estruturação da construção equivale à dissolução do plano de alumínio para torná-lo coisa. Praticamente inéditos, os amassados, antípodas morfológicos das esculturas geométricas podem ter novos sentidos, se tratados como paisagens diferentes de uma mesma estrada, de um mesmo caminho poético.<sup>122</sup>



- Data de criação: 1957
- Autor: Franz Weissmann
- Título: A Torre
- Técnica utilizada para produzir a obra: ferro
- Dimensões: 169.00 cm x 62.70 cm
- Acervo: Coleção MAC- USP



- Data de criação: 1960
- Autor: Franz Weissmann
- Sem título, da série “Amassados”

A partir das duas imagens, é perceptível a “destruição” que ocorre na obra de Weissman, a perda de equilíbrio, precisão e simetria, mas o poeta compreende os motivos que levaram o artista a “explodir” sua obra e isso fica claro ao fim do poema, pois a intenção de Weissmann é colocar o espectador na sala expositiva para fazê-lo passar pela mesma experiência que ele passou. Ou seja, na sala de exposição, o espectador vê outra

<sup>122</sup> Disponível em: <https://www.atelier.guide/home/franz-weissmann-1911-2005-percorre-a-trajetria-do-escultor> Acessado em: 23/03/2020.

expressão da realidade, vê por meio das obras, a “fúria em que ele habita ou que nele habita” e experimenta o mesmo processo pelo qual o artista passou ao criar. Nesse sentido, a obra continua apresentando seu inconformismo diante da realidade, mas não da mesma maneira que os construtivistas.

Embora reconheça tudo isso, Cabral encerra o poema propondo ou sugerindo a Weissmann um retorno ao construtivismo e apontando seus aspectos positivos, como as “construções da razão” e a luz que é limpa, sadia e justa para iluminar o espaço. Na última parte do poema, a forma recupera o equilíbrio que propõe ao artista. A repetição de “quem sabe”, que inicia os novos tópicos da estrofe, dá uma ideia de dúvida, como se o poeta ao analisar a exposição admitisse que o artista precisava desse distanciamento do concreto para depois retornar. É como se Weissmann tivesse de experimentar outras formas e chegar ao limite para estar certo do caminho que escolhera no início. Esse movimento que o poeta identifica em Weissmann e apresenta para o leitor é muito semelhante ao seu próprio movimento, uma vez que em *Museu de tudo* Cabral se permite testar formas.

Finalmente, para concluir, há três versos que merecem destaque, pois o poeta diz “estará weissmann / com toda essa caliça e essa sucata / de volta às construções de razão como as de antes”. Esses versos são importantes porque depois de analisar todo o percurso de Weissmann entre o construtivismo, o informalismo e a volta ao construtivismo, Cabral insinua que o artista retorna, trazendo consigo a caliça e a sucata, isto posto, significa que agora a obra incorpora ao que é formal, elementos que não são tão formais. Como se viu na exposição organizada pelo Itaú Cultural em 2019, de fato Weissman retornou ao construtivismo, mas não abandonou certa informalidade e segundo a nossa leitura é exatamente isso que ocorre na obra cabralina.

A análise do poema “Exposição Franz Weissmann” é um exemplo da crítica que se faz no poema e de como Cabral fala como um curador, como alguém que analisa ponto a ponto da construção de uma exposição para dar a ver a imagem e a mensagem que constrói em *Museu de tudo*. Se a obra de Weissmann parecia um caos ao espectador, após a apresentação do poeta, ela ganha estrutura<sup>123</sup>. A partir da leitura de Szeemann, vemos em *Museu de tudo* a mesma atitude de artista-curador assumida por Cabral, só que no

---

<sup>123</sup> “A curadoria é um caos estruturado”, Harald Szeemann foi um curador de arte e historiador suíço, um dos principais da história da curadoria. Ele foi responsável por grandes exposições como: “Quando as atitudes de tornam forma” (1969) e a “Documenta 5, Kassel” (1972), In: CASTILLO, Sonia Salcedo. *Arte de expor: curadoria como exoesis*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2015.

âmbito literário – salvaguardadas as especificidades da literatura e das artes visuais, pois uma é para ser lida e a outra contemplada.

### 3.2. A mediação do olhar

Ao escrever um livro que se pretende um museu ou que se situa entre o que é lido e o que é exposto, João Cabral se impõe o desafio de lidar com o que é literário e o que é visual. A visualidade permeia toda sua obra, mas em *Museu de tudo*, ela ocupa um espaço fronteiriço, quando o poeta coloca obras de outros artistas em diálogo no poema. Para Oliveira (2019, p. 78), a relação ou, talvez, a tensão entre a literatura e o museu é “um modo de torná-la uma espécie de suplemento que amplia a rede icônica e semântica e leva a literatura ao museu por mecanismos internos, deslocando o próprio museu pela lógica da escrita – seja pela materialidade que esta escrita aciona, ou pela contínua ressignificação do livro”; isto é, a literatura, em suas variadas formas, está presente no museu. Seja pelas narrativas contadas em uma exposição, seja pelo ensaísmo crítico do curador ou pela historiografia das obras e suas mitologias.

Mas como a literatura se apropria do espaço do museu e seus significados? Ainda para Oliveira (2019), César Aira é o melhor exemplo de como a literatura dá conta da experiência museológica porque ela é descritiva e interpretativa ao mesmo tempo. Aira diz que “o primeiro poema, o primeiro relato, como descrição ou interpretação fabulosa partiu de um desenho ou de uma estátua”, ou seja, o poema pode ser expositivo à medida que cria ou recria uma imagem com palavras. A literatura parte daquilo que vê, isto é, se origina a partir de uma imagem que pode ser real ou imaginária e, portanto, já nasce híbrida, estabelecendo uma ponte que a conecta ao museu. Essa ponte ora encurta, ora aumenta distâncias, e a aproximação entre ambas varia de escritor para escritor e de artista para artista. Nesse trânsito, escritores e artistas repensam seus procedimentos, criam novas formas literárias e novas concepções expositivas, que se entrecruzam por meio da imaginação e pelos aspectos sociais.

As diferenças entre literatura e museu são muitas, desde o suporte de veiculação à materialidade, pois a primeira atua sobretudo com palavras e o segundo com imagens e objetos. Pensar a literatura a partir da ótica do museu é pensá-la de um ponto de vista expandido e “entender que reconfiguramos o visível e o legível, o feito e o não feito, em uma negociação permanente que não encontra o seu fim nas instituições, sejam elas

literárias ou museais” (OLIVEIRA, 2019, p. 78), ou seja, tanto a literatura, quanto o museu conhecem a crise de ter de responder e validar aquilo que produzem como arte, até que seja legitimado pelo leitor e pelo espectador, mas isso leva tempo.

Dessa maneira, um primeiro movimento que precisa ser feito é refletir sobre o olhar, o que a visão desperta ao ver uma obra de arte e ao ler literatura e, ainda, como a literatura dá a ver uma imagem no texto.

Como se sabe, a cultura grega – junto à cultura romana – é a principal responsável pela formação do pensamento ocidental. Essa cultura é acentuadamente plástica e se constitui sobre aquilo que é visível. É pela linguagem que o ato de ver se associa ao ato de pensar, isto é, *eidos* é o termo correspondente à forma ou figura e *idea* é um termo afim, que chegou a nós como a representação do pensamento. Os dois radicais *id* aproximam as palavras etimologicamente.

É inerente ao ser humano criar ou atribuir uma imagem a um acontecimento, pois dessa forma é possível condensar o significado da experiência. A própria frontalidade dos olhos, biologicamente falando, remete à centralidade do cérebro, que reitera o fato de que a visão é o sentido que mais mobilizamos para interpretar informações. Isso não significa que os demais sentidos não desempenhem a mesma função cognitiva, mas o olhar é o sentido que mais se aproxima de uma totalidade das coisas. Dito de outra forma, o olhar, embora tenha a limitação dos 180 graus de visão, consegue ver várias imagens ao mesmo tempo – mesmo que não capte sua essência –, mas a audição não consegue reconhecer e distinguir muitos sons simultaneamente e o mesmo ocorre com o tato, o olfato e o paladar. Todos os sentidos têm responsabilidades na cognição humana, despertam memórias, mas a visão é o sentido que mais move o pensamento, desencadeia informações, faz associações, cria relações e atribui significado.

É interessante como no português brasileiro, as palavras sinônimas para olhar denotam diferentes intensidades, por exemplo ver, enxergar, avistar, vislumbrar, etc. Não necessariamente aquele que olha vê, pois, ao passo que o olho consegue captar muitas imagens, ele não apreende todos os seus detalhes. Por isso o olho precisa ver e ver repetidas vezes para compreender. No movimento de distanciar, aproximar e ver novamente, o olho sempre encontra algo novo, algo que sempre esteve ali, mas se revelou em outro ver. A diferença que existe em outras línguas entre o “olho” como substantivo e o “olho” como verbo, aponta para distinção que existe entre o que é externo e interno enquanto se vê. Por exemplo, em espanhol *ojo* é o órgão, mas o ato de olhar é *mirada*; em inglês *eye* é olho, mas olhar é *look*. Através do olhar uma pessoa vê o que é externo,

mas somente quando ela se concentra em ver com atenção, ela consegue realizar o processo interno do pensamento que é dar significado ou apreender a essência daquilo que vê, e em alguma medida perdemos essa ideia na língua portuguesa.

Sobre o olhar, há diferentes teorias, desde Epicuro e Lucrecio, passando pelo olhar de Leonardo, até a fenomenologia e o olhar de suspeita da psicanálise. Mas todas elas consideram à sua maneira, a origem do olhar, sua atividade, sua dialética, seus efeitos e nenhuma delas desconsidera que imbricado ao olhar, há a teoria do conhecimento e da expressão, “o olhar não está isolado, ele está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e motricidade” (BOSI apud NOVAES, 1988, p.66).

Simultaneamente, enquanto o olhar é externo e interno, ele também é receptivo e ativo. É receptivo porque através das cores, luzes e sombras, ele recebe estímulos e a partir de então o sujeito pode ver; como numa relação de causa e efeito, uma vez que o olho recebeu interferências ele passa a ser ativo, passa a procurar o que o afetou, conhece, caracteriza, define e tudo isso é mover o pensamento. Todavia, mesmo com esse movimento, isso não anula a atitude do sujeito que vê e decide seguir passivo aos estímulos que seu olhar recebe. Há aqueles que olham sem intencionalidade e a esses, pouco se revela porque eles não querem ver internamente.

Ao olhar também é atribuído um caminho para a transcendência. Daí advém a ideia de que os olhos são a janela da alma. Essa é uma herança platônica que se baseia em duas analogias. A primeira é o mito da caverna<sup>124</sup>, no qual a visualidade é uma metáfora para o conhecimento. Nesse mito, Sócrates conta a Glauco<sup>125</sup> que há prisioneiros em uma caverna e eles estão lá desde a infância; em uma parede, os prisioneiros veem projeções de sombras e são homens que fazem gestos diante de uma fogueira; quando um dos presos é libertado, ele vê a origem das sombras e percebe que o que ele e os demais acreditavam ser a totalidade do mundo, era apenas parte dele, então seus olhos têm uma primeira revelação. Em seguida, ele sai da caverna e a luz do sol ofusca sua visão, de

---

<sup>124</sup> “O mito da caverna”, presente no livro *A República*, de Platão, foi lido de muitas maneiras ao longo da história. Como o livro é de cunho político, no mito os prisioneiros são interpretados como as pessoas comuns, aquelas que vivem presas às suas crenças e costumes, sem se abrir para o novo; a caverna, funciona como a representação do corpo humano, o meio pelo qual as pessoas podem adquirir conhecimento, todavia Platão pontua que o corpo é errôneo e enganoso; as sombras simbolizam as distorções imagéticas, aquilo que as pessoas veem, mas que não correspondem à verdade; finalmente a saída da caverna é a busca pelo conhecimento verdadeiro e pela liberdade, enquanto a luz solar é o próprio conhecimento, a razão. Aqui, o mito nos interessa mais pela visão do que pela conotação política. A visão é a fonte de conhecimento, a visão é o que liberta, que tira o homem da escuridão e apresenta outra realidade.

<sup>125</sup> Vale lembrar que o significado do nome “Glauco” é ambíguo, uma vez que é brilhante e cintilante e dá origem à palavra “glaucoma” que é uma doença na qual o globo ocular tem sua pressão intraocular elevada, o que pode levar à perda da visão.

modo que aos poucos, ele volta a enxergar e finalmente se dá conta do que é a realidade. O que o prisioneiro via antes eram apenas cópias; sua visão foi ganhando progressivamente novos significados e ele pôde se libertar não só da caverna, mas de uma visão equivocada da realidade.

Outro mito de Platão é a teoria da alma tripartida, na qual os olhos são voltados à razão e, portanto, à transcendência, isto é, não é necessário praticar o que dá prazer, pois através dos olhos é possível senti-lo; o prazer leva o ser humano à perdição. Por isso o ser humano deve contemplar e apreciar com os olhos, porque os olhos elevam a sua condição de ser. Os olhos, na tradição platônica, são a fonte do saber. Nesse sentido, a visão é voltada àquilo que é espiritual, e os demais sentidos são voltados ao corpo que é enganoso e errôneo. Tanto no mito da caverna quanto na teoria da alma tripartida, é perceptível que o olhar está sempre conectado ao pensamento. Ver é a principal forma de compreender o mundo e a realidade. Contudo, Platão também tece críticas ao olhar, dizendo que este dá apenas a ideia da coisa e de sua aparência, isto é, o olhar dá o *eidolon*, que é a imagem da coisa, um simulacro, mas isso é o mais próximo a que conseguimos chegar da realidade imanente.

A tradição cristã, se apropriou das ideias platônicas, para também falar da visão como porta de entrada para a transcendência, mas não no sentido de conhecimento, e sim no sentido espiritual. Em Mateus 6:22,23, na Bíblia, está escrito “Os olhos são a candeia do corpo. Se os seus olhos forem bons, todo o seu corpo será luz. Mas se os seus olhos forem maus, todo o seu corpo será cheio de trevas”. Isto é, o cristianismo reforça o dualismo entre corpóreo e espiritual. O corpo que olha o que é bom é luz; o corpo que olha o que é mau, é trevas. Luz e trevas são sobre como o corpo atua no mundo e para onde sua alma vai ao fim de tudo. Enquanto Platão pensava a visão filosoficamente e suas consequências no plano terreno para a elevação intelectual do homem, os cristãos pensam a visão como o caminho para vida eterna, que pode ser luz ou trevas, ou melhor dizendo, céu e inferno.

Quando os geômetras compreenderam a abstração que há no olhar e o quanto a experiência de mundo de cada indivíduo interfere naquilo que se vê, eles começaram a pensar como responder ao problema da abstração, no qual duas ou mais pessoas olham para uma mesma forma ou objeto, mas veem coisas diferentes. É nesse sentido que eles usaram os números e propriedades invariáveis para tirar as formas da abstração. Eles pensaram a forma fora da contingência; ou seja, ao olhar um quadrado, enxergaram ângulos, arestas etc. e a partir disso conseguiram fazer relações tangíveis com outras

formas. Os geômetras precisaram usar categorias exatas para identificar em uma forma aquilo que é objetivo. Sendo assim eles desenvolveram uma filosofia pura e racional, mas não resolveram o fato de que uma imagem vai muito além da forma, uma imagem tem cores, luz, sombra; às vezes tem uma narrativa e está inserida na história.

Foram os renascentistas que começaram a considerar todos os fatores que uma imagem implica. Como se sabe, eles direcionaram seu olhar à Antiguidade Clássica, sobretudo à pintura e fundaram uma ciência moderna, que explorava a perspectiva, a proporção, a matemática e as ciências naturais. O objetivo dos renascentistas era aprender a olhar e olhar minuciosamente, para recriar a realidade de modo fidedigno. Dessa maneira, analisavam a anatomia do corpo humano e uniam tanto conhecimento quanto criatividade. Em alguma medida, foram os renascentistas que superaram a diferença entre o que se vê e o que se sente, isto é, eles entenderam que dar a ver é dar a pensar, e, embora haja nuances na prática figurativa, ela é o mais próximo que conseguimos chegar da realidade.

Diante desse cenário, a Igreja Católica se aproveitou da arte renascentista para atribuir uma imagem a Deus, que até aquele momento era apenas uma ideia abstrata e ganhou materialidade nas obras de arte; a maioria das histórias contidas nos textos bíblicos ganhou representação imagética, pois aquilo que é visto está muito mais próximo do real do que aquilo que é ouvido, por exemplo. Além disso, a própria materialidade das telas tem uma duração maior se comparada aos suportes usados para inscrever linguagens artísticas que se destinam a outros sentidos. Até o tempo e suas passagens, os renascentistas conseguiram figurar no espaço da tela; a Deus deram corporeidade, ao tempo deram o movimento dos ventos e tempestades, esfumando os planos e alterando as linhas, usufruindo das texturas e dos efeitos de claro e escuro para aludir ao passado e ao presente. Os renascentistas foram os responsáveis pelas principais obras de arte dos tempos modernos. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael e outros artistas criaram obras que consideravam a perspectiva geométrica e a projeção das grandezas tridimensionais às bidimensionais; consideraram as cores, luzes e sombras; consideraram o princípio da verdade contido na realidade e o sublime porque para eles, “o olho é a mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, obtém a mais completa e magnífica visão” (BOSI apud NOVAES, 1988, p. 75).

É evidente que com o empirismo, o racionalismo e as vanguardas, as pinturas renascentistas foram criticadas e surgiram outras propostas para pensar o olhar, o

pensamento e a realidade, mas o renascimento sobrevive e afeta diretamente a obra de períodos artísticos posteriores. O próprio João Cabral, que tem em Miró – um artista vanguardista – uma referência de visualidade, afirma que

A composição renascentista em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor (MELO NETO, 1998, p. 23).

O renascimento firmou a pintura como uma ciência da visão e mobilizou o olhar a analisar as formas, as cores, os tons, as linhas, as texturas, as medidas, a perspectiva, a proporção, o volume, o tamanho, a modelagem, a iluminação, o brilho, o contraste e muitas outras características que envolvem a obra de arte.

Entre os movimentos artísticos que teorizaram, junto à filosofia, o olhar, os objetos vistos e a representação das imagens, em todos eles “o olhar” está relacionado ao texto. O próprio texto, no formato que comumente é usado com letras e palavras, é uma representação linguística do que se quer *ver* e comunicar. Às palavras ou aos signos, como disse Saussure, há uma imagem arbitrária. Isto é, o texto em si é imagético e do texto criam-se outras imagens e das imagens criam-se textos, em um ciclo contínuo. De acordo com Bosi, o olhar se manifesta nas palavras de diferentes maneiras

É no uso das palavras que os homens trançam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar. *Contemplar* é olhar religiosamente (*con-templum*). *Considerar* é olhar com maravilha, assim como os pastores fitavam a luz noturna dos astros (*con-sidus*). *Respeitar* é olhar para trás (ou olhar de novo), tomando as devidas distâncias (*re-spicio*). E *admirar* é olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto (*ad-mirar*). Os termos afins, contemplação, consideração e respeito conheceram todos um matiz de atenção e superior deferência. (1988, p. 78)

Isso significa que mesmo quando as palavras não estão postas em relação direta com uma imagem, por exemplo na descrição ou interpretação, elas podem remeter às imagens pois o olhar, o ato de ver, é intrínseco às palavras. Dando um passo além, Paz (1982) afirma que toda palavra tem valor psicológico, ou seja, as palavras são imagens imaginárias antes de sua constituição material. Por isso as palavras, independentemente de sua categoria, quando estão juntas, formam uma segunda imagem. É por meio de um processo dialético que as imagens representam a realidade. No poema, as imagens se formam com palavras, mas não são apenas palavras e não são apenas imagens, é uma terceira via.

Nesse sentido, para Paz, a dialética estabelecida a partir da construção de imagens no discurso poético seria uma tentativa de salvar os princípios lógicos ameaçados pela cada vez mais visível incapacidade de o homem entender o caráter contraditório da realidade e lidar de maneira, pelo menos, satisfatória com essa contradição. Sendo, pois, a imagem concedida pela linguagem, deve-se levar em consideração que sua gama de mobilidade é superior a qualquer outro sistema de comunicação e significação, de forma que cada vocábulo possui vários significados, mais ou menos conexos entre si (ALMEIDA; SANTANA, 2020, p. 79)

De acordo com Paz, o poema consegue condensar a visualidade da imagem nas palavras e dá a ver a realidade, ainda que contraditória e mutante, uma vez que essa realidade parte de um sujeito para outro. É no poema que é possível explorar uma variedade de significados, porque o poema também articula diferentes temporalidades e espaços para compreender melhor o pensamento e a realidade.

Diante desse breve percurso que se propôs a pensar a historicidade do olhar, do ato de ver e como as palavras e as imagens se relacionam, é importante refletir sobre como a poesia cabralina está mais próxima da visão do que dos demais sentidos. Quais recursos o poeta utiliza para criar uma imagem no poema ou como o olhar está presente porque o poeta quer mostrar uma realidade ao leitor lhe dando plasticidade.

Em *Museu de tudo*, acreditamos que o poeta dá a ver a si mesmo, mas com quais procedimentos ele faz isso sem ser confessional? Todas as vezes que ele olha uma obra de arte, um lugar ou reflete sobre o fazer artístico e poético das personalidades que ele colocou no livro, ele revela algo sobre si<sup>126</sup>, mas não o faz diretamente. Ele cria uma imagem e fala a partir dela. Esse é o caminho que o poeta encontra para não cair naquilo que ele chama de inspiração ou espontaneidade. A imagem presente no poema é o que media a relação dele e do leitor com a poesia.

De uma praia do Atlântico

Se o olhar visse curvo,

---

<sup>126</sup> Os poemas cabralinos, na verdade, se constituem como biografemas. O termo cunhado por Barthes, faz referência aos textos literários que, ainda que partam de uma biografia ou tenham traços biográficos, são fragmentários e estão em construção contínua. É como um retrato no qual só se captura o *punctum*, os detalhes que mais interessam na vida do biografado. Isto é, em *Museu de tudo*, Cabral faz seus biografemas, faz uma leitura afetiva daqueles de quem fala e inevitavelmente fala de si, manipulando a relação entre texto e leitor. Barthes (2005:27) afirma que “só se biografava aquilo que em nós é biografado”, portanto há um “gesto amoroso” que está para além do compromisso com a veracidade ou a historiografia, sendo assim, a novidade cabralina em *Museu de Tudo*, está justamente na possibilidade de criar memórias estilhaçadas, como uma “anamnese factícia” que dá forma àquilo que resta daqueles com quem se relaciona. É por isso que em alguma medida o poeta está presente nos poemas e está a todo momento exercendo seu controle sobre a obra, dentro e fora dela.

como se diz que é o espaço,  
olhando a sudoeste  
de meu atual terraço,

podia ver além  
do zinco ondulado (a água)  
tuas praias de coqueiros,  
pubescentes, não glabras.

Mas há um outro ver  
além do primário (o olho),  
porque daqui te vejo  
com o ver do corpo todo,

sob a táctil luz morna,  
com espessura de sucos,  
de um sol onde se está  
como dentro de um fruto. (MELO NETO, 1988, p. 306)

Nesse poema, desde o título, o poeta assinala ao leitor sua possível localização: junto a uma praia no Atlântico<sup>127</sup>. A descrição que o poeta faz, apresentando as características visuais do ambiente, vai progressivamente dando ao poema uma espacialidade ambígua, que trabalha não apenas a visão, mas os demais sentidos. Embora o sujeito veja uma praia no Atlântico, ele não fala a partir dela: fala como quem a observa da sacada de seu terraço. Ele diz “Se o olhar fosse curvo”, isto é, se o olhar dele pudesse ver mais que uma retidão ou mais que os 180°, ele considera que poderia ver além daquilo que é possível ver do sudoeste de seu atual terraço. É interessante que nas definições ópticas, o “ver curvo” é um olhar com brilho e contraste reduzidos, que dão opacidade ao objeto visualizado. Além disso, foneticamente, “curvo” vai ao encontro de “turvo” que é uma visão embaçada, desfocada, distorcida, comum àqueles que têm problemas como miopia ou hipermetropia e que necessitam corrigir o grau de visão. Esse jogo com a palavra “curvo” é reforçado pelo verbo no subjuntivo “visse” que apresenta as ações e os fatos de modo incerto e duvidoso. É como se o poeta, ao afirmar que ver curvo pode ser melhor, também deixasse permear certo receio em ver dessa maneira.

---

<sup>127</sup> É curioso pensar que, apesar do poeta revelar que observa a praia do Atlântico a partir de um terraço, essa praia ainda se situa no Atlântico e, portanto, em um entre lugar, uma vez que o oceano separa as Américas, a África e a Europa; essa informação nos parece importante porque o poeta habitou os três continentes, então é como se o Atlântico fosse o ponto que culmina em todos os lugares pelos quais o poeta passou. Além disso, dentre todos os oceanos, o Atlântico é o oceano mais salgado do mundo, isto é, o mais mineral e o que tem as correntes marítimas mais circulares, pois congrue as águas frias de altas latitudes e as águas quentes equatoriais – que, em alguma medida, também diz muito sobre as antíteses presentes na poesia de Cabral.

Contudo, ao ver curvo, o poeta afirma que pode “ver além / do zinco ondulado (a água)”, embora ele inicie o poema de uma maneira imprecisa, ele não deixa o leitor ter dúvidas, pois quando ele atribui ao mar a imagem de “zinco ondulado”, ele já indica que está se referindo à água<sup>128</sup>. Mineralizar o mar, comparando-o ao zinco, seja por sua cor, forma ou dureza, é subverter a condição do mar, pois este é um dos principais meios de corrosão e oxidação dos metais, enquanto o zinco é um dos materiais mais resistentes quanto à corrosão. Também é um modo de reiterar as imagens que o poeta trouxe repetidas vezes durante toda sua obra, afinal o zinco é o principal responsável pela galvanização do ferro, por exemplo, e esse minério aparece inúmeras vezes na poética cabralina. Outra informação importante sobre o zinco é que através de suas propriedades são fabricadas tintas pós faciais, borrachas, entre outros materiais. Portanto, por meio dessa imagem, o poeta consegue trazer o peso e o volume do mar e dar plasticidade às águas.

Na primeira estrofe, o poeta se coloca no poema pelo pronome possessivo “meu” ao se referir ao terraço presente no quarto verso. No terceiro verso da segunda estrofe surge um “tuas” a quem o poema é dirigido e a quem pertencem as praias de coqueiros. É a essa pessoa que o poema vai se dirigir e referir na terceira estrofe. Mas no verso “pubescentes, não glabras” o poeta explora a visão do leitor dando relevo aos versos, e trabalhando também o tato, pois os coqueiros são “pubescentes”. Ou seja, eles podem ser jovens ou ter pelos curtos, finos e macios como aqueles que cobrem os vegetais. Vemos que o complemento do verso “não glabras”, reforça o segundo significado de “pubescentes” porque “glabra” é desprovido de pelo, e neste caso os coqueiros têm penugem. A construção do poema parte de um olhar que está distante, observando do terraço, mas essa visão vai se aproximando de tal maneira daquilo que vê, a ponto de escrever os pelos dos vegetais - humanizados.

O poema e suas quatro estrofes é claramente dividido em duas partes cada; duas partes que falam sobre olhares que são diferentes, mas se complementam. É como se na primeira, o olhar fosse mais voltado às “impregnações mais visíveis do sujeito” (SECCHIN, 2014, p. 401), como se os objetos vistos mostrassem apenas aquilo que o sujeito quer ver e são esses objetos que ganham plasticidade imagética, pois esse é um olhar puramente físico. Já nas duas últimas estrofes, a visualidade ainda é a chave de

---

<sup>128</sup> Uma outra possibilidade de leitura do poema, é ver a água como as águas dos telhados das casas, assim como o livro do próprio Cabral intitulado *Dois águas*. Se o leitor seguir por esse caminho de leitura, o que dissemos sobre o zinco ainda é válido, mas o poema torna-se apenas uma descrição da paisagem.

construção do poema, mas os objetos não são mais o centro, e sim a pessoa que o poeta observa.

Como ele mesmo diz, “há um outro ver”, um ver que não é mais óptico no sentido literal, e, assim como ele dá o referente do “zinco ondulado” que é a “água”, ele dá “além do olhar primário (o olho)”, repetindo a mesma construção sintática. Ou seja, há um olhar para além daquilo que conseguimos ver. É um olhar mais fenomenológico, que permite que o poeta veja não apenas com o olhar, mas com corpo todo. Em seguida, ele passa a descrever esse corpo que está sob uma luz morna, que poderia se comparar à luz do pôr-do-sol, que tem a espessura de sucos. Vale comentar que essa “espessura” remete à grossura, à densidade, à consistência e que os “sucos” têm diferentes significados, podendo ser o líquido nutritivo que se extrai de matéria animal ou vegetal; o que há de aproveitável em um livro ou doutrina; coisa ou pessoa bonita ou líquido secretado por glândula mucosa. A partir da interpretação que se faz do segundo verso da quarta estrofe, o poema pode ter uma reviravolta. Esse corpo ainda pode ser os coqueiros, pode ser o corpo de uma pessoa ou pode ser a própria poesia.

Os dois últimos versos fecham a construção imagética da última estrofe, trabalhando a tonalidade do poema, pois as duas primeiras estrofes têm cores mais frias e as duas últimas têm cores mais quentes. Ao que parece, o frio remete aos objetos e o quente aos sujeitos. O corpo é “de um sol onde se está / como dentro de um fruto” como se ao olhá-lo continuamente fosse nascer algo novo, como se aquele que observa soubesse que sempre houve sol dentro do fruto. É dessa maneira que Cabral traz a visualidade ao poema. Por isso, ao longo de toda a sua obra, o poeta explora e utiliza o conceito de “dar a ver” que é construído por teóricos que vieram antes e depois dele.

“Dar a ver” é um conceito que, dependendo do objeto ao qual se refere, ganha e perde características que alteram seu significado. A obra de Cabral é atravessada em vários momentos pela visualidade, também no sentido plástico, mas não só. Quando se pensa no espaço do museu e quando o desejo é criar no livro uma espécie de exposição ou remeter a esta imagem, necessariamente o espectador ou leitor precisam ver. Sejam quadros, esculturas, fotografias ou a mancha gráfica do poema no papel, algo é dado a ver. Nesse sentido, o leitor poderia perguntar: não seria “dar a ler”? Todavia o que está escrito, da forma como está escrito, utilizando elementos que se interseccionam com outras linguagens artísticas, forma no poema uma imagem e por isso o leitor ao ler, vê.

Em se tratando de *Museu de tudo*, que é um livro que de antemão já se apresenta como construído em diálogo com outros artistas e suas obras, o “dar a ver” fica explícito na atitude do poeta em dar ao livro o nome de museu e expor seus poemas.

Em 1986, ao dar uma entrevista para Geneton Moraes o poeta afirma que

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" porque o poeta deve mostrar realidades sem tomar partido. Você mostra a realidade. Cada pessoa que veja como quiser. Depois de *Morte e Vida Severina*, eu não botei no fim algo como "Façam assim!". Não apresentei solução, porque esta não é função do artista. A função do artista é expressar a realidade. Os administradores, os políticos, quem seja, que resolvam o que há de injustiça nessa realidade. Não é obrigação do artista.<sup>129</sup>

Em muitas ocasiões, João Cabral explanou o que significava para ele “dar a ver” na poesia. Para o poeta, a função do artista é “expressar a realidade”, porém, toda expressão da realidade é a expressão de um sujeito que opta por qual realidade quer retratar e, a depender do que destaca, também demonstra seu ponto de vista sobre essa realidade. No ensaio “Poesia e crítica”<sup>130</sup>, João Cabral insiste na ideia de que o poeta deve ser um intelectual e que sua poesia precisa ser pensada. Logo, “dar a ver” é mais do que mostrar a realidade, mas instigar o olhar para que o sujeito veja o que antes não via. “Dar a ver” é convidar o sujeito à reflexão.

Na sequência da entrevista, Geneton Moares pergunta a João Cabral: “Paul Eluard dizia que a função do artista é ‘dar a ver’, qual é a diferença entre o *dar a ver* e a denúncia?”, e o escritor responde que não cabe ao poeta convencer o leitor sobre o que acontece, mas *mostrar* ao leitor o que acontece e por isso toma emprestada a expressão “dar a ver” (*Donner à voir*) de Paul Éluard. Portanto, uma vez que o poeta mostra ao leitor a realidade, é o leitor quem decide o que fazer com o que viu.

O olhar do poeta, através de uma objetividade visual, procura alcançar o que poderia ser dito como “verdade de ver”, não no sentido de unicidade; pelo contrário, é uma tentativa de alcançar o ponto no qual é possível compreender a obra de várias maneiras. É importante ressaltar que o conceito apropriado e também desenvolvido por João Cabral parte do olhar físico, mas não se limita a ele, pois considera a subjetividade

<sup>129</sup> Acessado em: 20/05/2020. Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000210.html>.

<sup>130</sup> Conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, 1952.

envolvida na obra, o que ela comunica ao leitor e o que ele interpreta nesse processo de olhar e ser olhado.

A princípio, quando se trata do olhar, logo há associação ao sentido metafísico e fenomenológico da filosofia e, conseqüentemente, ocorre um distanciamento da experiência do olhar político e empírico<sup>131</sup>, da visão como sentido. É neste olhar, mais voltado à presença no aqui e agora, que João Cabral se reconhece, um olhar que se materializa no concreto por meio das palavras e que junto a outras imagens se transforma em linguagem poética. O objetivo de “dar a ver” faz com que o poeta se afaste da música – ou quando trata da música, faz com que o poema tenha um ritmo duro e seco – e se aproxime à pintura, à fotografia e à arquitetura tornando essa relação um dos meios de chamar a atenção à realidade.

Esse *modus operandi* que se esforça para ausentar a pessoa João Cabral do poema, para dar a ver a realidade ao leitor sem contaminar a visão deste com a daquele, inevitavelmente revela a visão do poeta, como se o poema fosse seu reflexo, ainda que não queira diretamente se mostrar ou influenciar o leitor. É nesse sentido que a poesia de Cabral é compreendida como um jogo, no qual está presente o poeta antilríco.

É importante falar que nesse movimento de transformar os poemas em imagens ou dar plasticidade à poesia, em nenhum momento, o que o poeta faz se assemelha ao que Apollinaire faz em seus *Caligramas* (1918). Para Cabral, a visualidade do poema está na própria concepção das palavras, na construção progressiva que ele faz verso a verso, no que a palavra remete ao plástico, por exemplo as palavras: cor, luz, sombra, linha, forma, claro, escuro, brilhante, entre outras. O que Apollinaire faz e a poesia concreta também, mas com diferentes nuances, é alterar as fontes do poema e o arranjo espacial das palavras na página do livro, de modo que este arranjo tem a mesma importância que o significado do poema. Por exemplo, se o poema fala sobre bombas ele tem literalmente a imagem de uma bomba porque a preocupação de Apollinaire está mais relacionada à tipografia do poema; enquanto Cabral, se fosse falar sobre uma bomba, construiria a imagem da bomba com palavras, sem dar diretamente referência a ela e essa construção seria de tal modo elaborada que o leitor conseguiria apreender a imagem da bomba, mesmo sem a palavra

---

<sup>131</sup> De acordo com Secchin (2014, p.51) a visualidade presente na obra de Cabral toma para si a missão de “encarnar poesia física” que constantemente se impõe o desafio de “apreender a coisa real”. Em sua compreensão, o poeta não consegue se dissociar do ato de ver porque só assim a escrita pode ser concebida, portanto o olhar é aquele voltado àquilo que é palpável, tangível e concreto.

“bomba” estar presente no poema. Ou seja, para Cabral a palavra é o principal instrumento capaz de “dar a ver”, dar a pensar.

É curioso como nessa poesia, “tudo” é motivo de reflexão. Dar visualidade ao poema é a estratégia cabralina para “dar a ver” a realidade. Embora ele utilize outros recursos em outros poemas, nada lhe escapa à visão. Nos poemas de *Museu de tudo*, o poeta apresenta sua percepção a respeito da obra daqueles de quem fala; também apresenta paisagens e apresenta até aquilo que lhe causa estranhamento, trabalhando diferentes perspectivas. Segundo Secchin (2014), o que o poeta cria é uma “máquina de ver” na qual o olho pode capturar o que é externo e representa o que é interno de maneira indireta. É por isso que a poesia cabralina comumente é dita como voltada ao objeto<sup>132</sup>, sem anular aquele que vê.

“Dar a ver” é escolher minuciosamente quais palavras e estratégias discursivas são mais adequadas para representar a concretude dos objetos e deixar que eles falem sob o olhar de quem os observa e os recria.

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. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

Segundo Didi-Huberman, objeto e sujeito são como um reflexo um do outro e são indissociáveis. O sujeito fala sobre o objeto a partir de suas percepções e o objeto fala sobre o sujeito em um movimento cíclico que jamais atingirá a perfeição ou a totalidade. Para o filósofo e historiador da arte, “ver é sempre uma operação de sujeito”; isto é, aquele que dá a ver torna visível a sua perspectiva, mesmo quando quer escondê-la, pois não existe um “olho sem sujeito”. O que Didi-Huberman diz é que o olhar é um movimento de mão dupla, pois é ativo ao passo que vê e passivo ao passo que é visto. O olhar é dialético e ambivalente<sup>133</sup>, quando um objeto é visto, ele faz com o que o sujeito se

---

<sup>132</sup> A crítica literária brasileira reconhece em Cabral um dos melhores poetas que falou a partir do objeto ou através do objeto, no entanto é importante pontuar que na obra de Cabral o objeto não fala objetivamente, o poeta escolhe estratégias discursivas adequadas para aparentar a objetividade. Dessa maneira ele consegue encobrir o sujeito, mas não a ponto de fazê-lo desaparecer. O que o poeta cria são ambientes nos quais os objetos falam de si, mas sempre a partir do olhar daquele que o vê (SECCHIN, 2014, p. 401)

<sup>133</sup> Segundo Georges Didi-Huberman toda experiência estética acontece a partir da relação entre “o que vemos e o que nos olha” e essa relação é mediada pela percepção sensível de um objeto que cria no sujeito um novo olhar porque o convoca à reflexão e o desloca do lugar-comum. A visão é como um abismo. Diante daquilo que é visto o sujeito concebe imagens ambivalentes e se encontra numa inquietude sem fim. Ainda, segundo Didi-Huberman (2014, p. 169), a ambivalência das imagens criadas pelo sujeito, gera nele uma angústia que o leva por dois caminhos; o primeiro é aquele que busca ver além do que se pode ver e o

pergunte sobre aquilo que vê e também sobre si, isto é, sujeito e objeto quando se olham veem um ao outro e veem a si mesmo e ambos não se revelam em sua totalidade, por isso é necessário olhar e olhar muitas vezes.

Embora Cabral se esforce para “dar a ver”, em seus poemas, um ponto de vista imparcial ou de neutralidade, essa tarefa é uma perseguição contínua justamente porque não é possível realiza-la. Em *A pedra e o rio* (1973), Escorel afirma que ainda que Cabral tentasse se afastar de “tudo que pudesse revelar sua personalidade empírica, ele se situa naquele ponto tangencial em que o sujeito se introjeta no objeto e o objeto no sujeito, numa relação dialética: estamos, assim, diante de um poeta essencialmente dramático” (p. 31). Dito de outra maneira, a poesia cabralina tem questões de ordem subjetiva porque é o poeta quem vê e é ele quem dá a ver o objeto de que fala. Por mais que ele mobilize recursos estilísticos que criam um efeito de distanciamento, na verdade o que ele estabelece é um diálogo entre ele e o objeto e para Escorel ambos se introjetam.

Outros críticos de literatura brasileira também acreditam que o “dar a ver” cabralino é uma experiência imagética do sujeito. Em *Lira e antilira*, Luiz Costa Lima afirma que dar a ver é “um instrumento operativo, que implica uma relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e sua transgressão formal” (1995, 247). Ou seja, quando Costa Lima diz que Cabral transgride a forma, é no sentido de se afastar da emulação da antiguidade, para criar uma poética que se põe a observar e escolhe qual imagem representa melhor aquilo que ele quer dizer e a emoção que quer transmitir. Com o poema, João Cabral cria uma linguagem voltada para a visão que procura unir a reflexão crítica à observação sensível. Vale pontuar ainda que, para Costa Lima, “dar a ver” converge com as declarações de Cabral referentes ao “dar a pensar”, pois o olhar poético parte de situações, objetos ou imagens que são palpáveis, mas que transcendem o olhar físico e favorecem a reflexão. A linguagem poética de João Cabral é norteadada pela visualidade, de modo que conduz o leitor a ver o que o poeta está vendo, por exemplo: ao observar o Capibaribe o poeta não vê o rio, vê apenas uma parte dele e vê outras coisas para além dele e é por isso que a escrita é o meio pelo qual o rio pode ser “visto” por diferentes ângulos em um único espaço/poema. O olhar humano tem a limitação de ver a

---

segundo faz o oposto, não vê nada além do que é visto. Ao contemplar um objeto ou ver uma imagem, o sujeito habita o paradigma do homem-crença e do homem-tautologia. O que faz com que esse sujeito ultrapasse esse paradigma é uma experiência visual e aurática que faz com que o sujeito se dê conta de que a imagem ao mesmo tempo que o domina também está distante de si, ou seja, o ato de ver deve ser compreendido como “crise” e “sintoma”, algo que “num só golpe apreendemos sua estrutura e seu abalo” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.147)

partir de um lugar, mas, no poema, todos os lugares de onde miramos o rio podem ser representados. Uma vez que o olhar óptico não captura todos os seus ângulos, é na escrita que o poeta se esforça para cruzar percepção e imaginação.

Nesse movimento de cruzar percepção e imaginação, Benedito Nunes faz uma leitura do “dar a ver” cabralino, mais voltada à fenomenologia. Para Nunes (2007, p. 82), o processo de construção poética de João Cabral não se limita a tornar visível apenas aquilo que o poeta vê, mas, também, de tornar visível o que não é visível. O poeta desenvolve um mecanismo que busca “captar a significação do mundo” e para isso, cria procedimentos imagéticos através de recursos retóricos. Ainda, segundo Nunes, Cabral cria uma poesia que é simultaneamente sensível e investigativa, que descreve a natureza dos objetos – seja ela aparente ou ilusória – explorando o olhar que é o mais empírico dos sentidos. Diante desse breve percurso panorâmico sobre o olhar e o conceito de “dar a ver”, é necessário apresentar alguns poemas para exemplificar o que a crítica diz a respeito da obra cabralina. Adiante, seguiremos um caminho de ordem cronológica, selecionando poemas de livros publicados antes de *Museu de tudo*, com o objetivo de mostrar como a visualidade é uma das bases dessa poética.

Em *Pedra do sono* (1943), o poema “Os olhos”<sup>134</sup> diz: “Todos os olhos olharam: / o fantasma no alto da escada, / os pesadelos, o guerreiro morto, / a *girl* a força o amor. / Juntos os peitos bateram e os olhos todos fugiram. // (Os olhos ainda estão muito lúcidos.)”. Se pensarmos que o livro foi publicado durante o período da Segunda Guerra Mundial, o poema “Os olhos” é construído sob o signo da morte, como se a confirmação da ausência de vida só fosse possível através do olhar. Na leitura do poema, vê-se o movimento em direção ao surrealismo quando aparecem palavras do universo onírico, como “fantasma” e “pesadelos”, mas o mais interessante é que “Todos os olhos olharam”, viram o fantasma que não é palpável e, portanto, está transitando entre o que é ou não real. Ao que parece, a guerra, que traz consigo histórias que beiram o inacreditável, incide sobre os olhares e o que todos veem é a morte de diferentes maneiras, seja no guerreiro morto ou no fim do amor com a *girl* enforcada. Esses olhos veem essas imagens e fogem, mas o poeta reitera que, embora tudo isso pareça loucura, “Os olhos ainda estão muito lúcidos”, estão conscientes daquilo que veem, isto é, que não se trata de uma invenção. Nesse mesmo livro há outros versos que remetem ao olhar como em “Poema” que diz “Meus olhos têm telescópio / espiando a rua, espiando minha alma, longe de mim mil

---

<sup>134</sup> (MELO NETO, 1994, p. 43)

metros (...)" que cria um efeito de distância e proximidade ou em "Homenagem a Picasso" que diz "O esquadro disfarça o eclipse / que os homens não querem ver (...)". Esses poemas, fazem menção direta ao olho, ao olhar e ao ver, mas nos livros que se seguem, percebe-se um amadurecimento do poeta ao dar plasticidade ao poema sem necessariamente mencionar um campo lexical diretamente relacionado à visão.

Em *Os três mal-amados* (1943), poema que Cabral escreve em diálogo com o poema "Quadrilha" de Carlos Drummond de Andrade, o poeta inicia com a fala de João "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?" (MELO NETO, 1994, p. 59). Em todas as estrofes nas quais João fala, o poeta cria esse efeito *zoom*<sup>135</sup> de proximidade e distância espacial e temporal: "Olho Teresa como se visse um retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século". Mas na fala de Raimundo, isso se modifica, pois, ao falar sobre Maria, ele traz imagens concretas "Maria era a *praia* que eu frequentava certas manhãs" ou "Maria era sempre uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido como uma *pedra*" ou "Maria era também uma *fonte*" ou "Maria *não* era um *corpo vago*, impreciso". Finalmente, na fala de Joaquim, o poeta dá ao amor uma conotação visceral e corrosiva, acabando com a abstração ao dizer que o *amor comeu* nome, identidade, retrato, certidão de idade, genealogia, endereço, cartões de visita, papéis, remédios até não restar nada.

Na passagem entre o primeiro e o segundo livro, *O engenheiro* (1945), o poeta é tomado pela lucidez e concretude que vai persegui-lo ou que ele vai perseguir durante toda a sua escrita. João Cabral revela sua tendência estética e ética, cuja orientação é dada ao rigor formal, à construção e à clareza, perceptiva desde o título. No livro, mesmo quando o poeta fala sobre a morte, ele não fala de escuridão ou morbidez. O poema "A paisagem zero"<sup>136</sup>, que parte do quadro homônimo de Vicente do Rego Monteiro diz "A luz de três sóis / ilumina as três luas / girando sobre a terra / varrida de defuntos. / Varrida de defuntos / mas pesada de morte: / como a água parada, / a fruta madura (...)". Para falar da morte o poeta utiliza a imagem da "água parada" e da "fruta madura", pois a terra está

---

<sup>135</sup> Danilo Lobo afirma que "O verbo "ver" e o substantivo "olho" são indícios dos esforços do poeta para transformar a composição numa experiência visual. O leitor é compelido a "ver" a cena e a trazer a imagem para frente como o fotógrafo *zooming* a lente a fim de poder captar os detalhes do objeto embaçados pela distância. Algumas vezes, Cabral utiliza a técnica *zoom* para traduzir o contraste entre o que o leitor-observador acredita ver na superfície e o que realmente existe obliterado pelo véu da distância, pois o processo permite *close-ups* dos objetos que os revelam em sua verdadeira natureza." (1981, p. 85)

<sup>136</sup> (MELO NETO, 1994, p. 67)

varrida de defuntos e a luz dos versos iniciais é a clareza que ele tem a respeito disso. Essa clareza requer do leitor a inferência de que a água parada está associada à ideia de paz e tranquilidade com o fim da vida e, também, com a estagnação; já a fruta madura representa a vida que a partir de um certo ponto começa a degenerar até desaparecer. Ainda sobre a clareza e a concretude das imagens que o poeta cria para falar de coisas e daquilo que quer dar a ver, no poema “O engenheiro”<sup>137</sup>, dedicado ao engenheiro Antonio Bezerra Baltar, o poeta diz “A luz, o sol, o ar livre / envolvem o sonho do engenheiro. / O engenheiro sonha coisas claras: superfícies, tênis, um copo de água. // O lápis, o esquadro, o papel: / o desenho, o projeto, o número: / o engenheiro pensa o mundo justo, / mundo que nenhum véu encobre (...)”.

Nos demais livros, como *Psicologia da composição* (1947), *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1953) o poeta vai reiterar temas que são recorrentes em sua poética e que se concentram nas imagens do deserto, da pedra, do rio, do sol, da cidade, da concha, da árvore, etc. Essas imagens são fundamentais pois se convertem no lugar da dor e da revelação, na dureza e resistência, na temporalidade, na claridade e na espacialidade, respectivamente. Mas, o que se destaca nesses livros, segundo Crespo e Bedate (1964, p. 60), é que o “olhar” ganha movimento. Se nos livros anteriores, o olhar se concentrava e permanecia imóvel, como quem olha um quadro, a partir de *Psicologia da composição*, o olhar adere ao cinema, narrando a descoberta de Anfion por diferentes pontos de vista (Anfion, o deserto, a flauta, o sol, Tebas) de acordo com seu deslocamento. Crespo e Badete afirmam que os cortes de cenário na peregrinação de Anfion se assemelham ao corte e à montagem cinematográficos, tanto pela sintaxe quanto pelas diferentes imagens que o poeta utiliza para contar a história de que “a poesia não é dada ao acaso”. O mesmo procedimento é utilizado em *O cão sem plumas*, quando o poeta observa o cursar do rio Capibaribe e relembra o passado para reconstruí-lo. Ao rio é atribuída a imagem do cão sem plumas “A cidade é passada pelo rio / como uma rua / é passada por um cachorro; / uma fruta / por uma espada” e conforme ocorrem os cortes do poema as perspectivas são subvertidas: a paisagem se torna os homens, que dependem do rio; a fábula é a expectativa que se tem do rio e o discurso do Capibaribe é o ponto de vista daquele que observa e se esforça para mostrar minuciosamente seus problemas. Já, em *O rio*, o próprio rio ganha voz e se torna personagem do poema narrativo. Não é mais o outro que o observa, é ele quem descreve sua trajetória e constrói seu percurso geográfico. Se antes, o poeta e os

---

<sup>137</sup> (MELO NETO, 1994, p. 68-69)

homens viam o rio, agora é o rio quem os vê e apresenta seu ponto de vista a respeito deles.

Em *Paisagem com figuras* (1955), a visualidade está contida no próprio título e o poeta apresenta diferentes paisagens, nas quais as figuras são os personagens que o poeta insere no livro. No âmbito das paisagens naturais, há poemas como “Vale do Capiberibe”, “Vento no canavial”, “Paisagem tipográfica”, “Volta a Pernambuco”, “Outro Rio: o Ebro”; nas paisagens arquitetônicas “Cemitério Pernambucano” (Toritama e São Lourenço da Mata) e “Alto do Trapuá” e há paisagens poéticas que correspondem a lugares que não são reais. É a partir desse livro que o poeta começa a traçar paralelos entre as paisagens e as figuras de Pernambuco e Espanha, construindo um olhar que identifica semelhanças entre a vida sofrida do povo nordestino e os espanhóis, e isso vai perdurar nos livros posteriores.

Ao longo de sua obra, Cabral foi construindo os valores éticos e estéticos de sua poesia, sempre atrelando as diversas maneiras de *dar a ver* às questões sociais que diziam respeito à realidade que ele queria expor. Segundo Cardeal (2016a, p. 75), o movimento cabralino se constitui elegendo uma imagem, verificando o quanto ela funciona para seu propósito e confrontando-a com outra imagem, até chegar na forma mais precisa de falar da realidade. Em *Morte e vida Severina* (1955), *Uma faca só lâmina* (1955), *Quaderna* (1959), *Dois parlamentos* (1960), *Serial* (1961) e *A educação pela pedra* (1965) o poeta seguirá dando a ver, com especificidades para cada livro. Em *Museu de tudo*, o poeta dialoga com pinturas e fotografias e as seções que se seguem analisam o “dar a ver” a partir das artes presentes no livro.

#### 4. Outras artes

##### 4. 1. Pintura

Pintura vs. poesia  
 Pintura é uma pessoa colocada  
 entre a luz e uma  
 tela de tal forma que a sombra  
 se projete sobre a tela e  
 então a pessoa assine seu  
 nome nela enquanto poesia  
 é quando a sombra escreve  
 seu nome na pessoa.  
 (Bill Knott, *O inimigo*)

A relação entre a poesia e as artes visuais, sobretudo as artes plásticas, existe desde que essas artes foram concebidas. Texto e imagem se intercambiam, partem um do outro e também se distinguem, de acordo com os temas e motivos formais que os constituem. Na maioria das vezes, essa relação costuma ser produtiva e são inúmeros os exemplos nos quais a poesia e a pintura se encontram. Na tradição grega, podemos citar a descrição minuciosa do escudo de Aquiles, no canto XVIII d’*a Ilíada*, que torna visível a imagem do objeto, seja ela real ou imaginária; também há a pintura narrativa presente na ânfora de “Hércules estrangulando o leão de Nemeia”, de Psíax; os frisos arquitetônicos, bem como os vasos que são ornados a partir de motivos míticos, entre outros. Além disso, dando um salto temporal, há obras que estão mais próximas da contemporaneidade e seguem procedimentos semelhantes, como a descrição que Victor Hugo faz da Catedral de Notre Dame ou o quadro de Manet que se baseia no poema “O corvo” de Edgar Allan Poe. Esses são apenas alguns exemplos, mas há uma quantidade infinita deles, seja o texto caminhando na direção de criar uma imagem, por exemplo em Cy Twombly, ou a imagem nascendo a partir de um texto. Todavia, há situações que são mais complexas, nas quais em uma única obra há texto e imagem, isto é, o poeta ou o artista interseccionam suas linguagens, palavras surgem na pintura e imagens literalmente surgem no texto. Dessa maneira, a relação entre poesia e pintura não é apenas temática, é, também, semiótica. São bons exemplos os poemas-iluminuras de William Blake e algumas telas de René Magritte, como o quadro “isto não é um cachimbo” que integra a série “A traição das imagens”. Nos poemas de Blake, os textos e as imagens reverberam entre si, e no caso de Magritte, o texto está sobre a tela para pôr em xeque a obviedade da figura representada – sublinhando que a representação ainda é só representação, mas não chega ao objeto em si. Não dá para apanhar o cachimbo da tela e fumá-lo.

Assim como a relação entre poesia e pintura está posta desde a Antiguidade e perdura até os dias de hoje com diferentes nuances, a crítica e a reflexão a respeito de ambas, bem como do diálogo que estabelecem, também são milenares. Uma das primeiras e mais conhecidas distinções feitas entre a poesia e a pintura é um aforismo grego, cujo autor, de acordo com Plutarco, é Simônides, que diz “A pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala”. Outro aforismo, bastante popular, foi dito por Horácio na *Epistolae ad Pisones*, na qual o poeta latino diz “ut pictura poesis” (Poesia é como pintura), muito baseado nas ideias que Aristóteles apresenta na *Poética*, com base na emulação e na mimesis<sup>138</sup>. Tanto a definição de Simônides, quanto a de Horácio pressupõem que na essência de cada uma das artes, há a presença da outra; para o primeiro, o que as diferencia é que uma fala e a outra é silenciosa e para o segundo, a diferença parece não existir, uma vez que ele vê grande proximidade entre as duas, a ponto de dizer que uma é como a outra. Entretanto essa diferença só se anula se a célebre frase de Horácio for analisada fora de contexto, pois as diferenças existem e são claras. Os poetas trabalham sobretudo com as palavras e com procedimentos que envolvem a linguagem verbal e os pintores trabalham com as tintas, as cores, as formas, com técnicas que desenvolvem a profundidade da imagem, a perspectiva, a arte figurativa ou abstrata, e, mesmo que a folha em branco seja equiparada à tela, e a poesia escrita tenha recursos que poderiam equivaler aos recursos da pintura, o suporte de ambas é diferente.

No livro X (601b) da *Retórica*, Platão diz que o poeta trabalha com as palavras de modo muito eficiente, pois convence o leitor de sua competência na imitação de outras artes. Curioso é que ao falar sobre a poesia, o filósofo lhe atribui características plásticas

O poeta, por meio de *palavras e frases*, sabe *colorir devidamente cada uma das artes*, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que, a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar mesmo muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que estas têm, por si sós. (PLATÃO, s.d., p. 461 *itálico nosso*)

De acordo com Platão, o poeta sabe colorir por meio de palavras e frases, mas não entende nada sobre as artes; apenas sabe imitá-las e ainda tem de enfrentar a

---

<sup>138</sup> Para Aristóteles, diferente de Platão, a mimesis é a imitação de uma ação, isso ocorre na tragédia para produzir um efeito catártico. Aristóteles questiona o mundo das ideias, mas valoriza a arte com representação do mundo, já, para Platão, a própria criação é uma imitação do mundo das ideias, por isso a imitação artística funciona como uma imitação da imitação e, portanto, muito distante da natureza verdadeira das coisas, por isso ele critica os poetas.

arbitrariedade do signo. Ao que parece, para Platão, a poesia faz um movimento em direção às outras artes porque sua natureza está muito distante do real, enquanto a natureza das demais, não. Para Platão, aquilo que se vê é a realidade tangível; por isso a pintura está mais próxima da verdade, porque ela está no campo das artes espaciais, enquanto a poesia está no campo das artes temporais.

Cada arte tem uma capacidade distinta de representar as coisas no mundo, mas a poesia é a arte que, ao mesmo tempo que problematiza a natureza das artes, as aproxima. Um dos procedimentos retóricos que faz com que poesia e pintura se relacionem é a *écfrase*, que é uma espécie de descrição literária minuciosa de uma obra de arte visual que pode ser real ou imaginada. A *écfrase* torna visível (não legível) o texto e por isso tem grande poder persuasivo. É um esforço para dar vivacidade à obra e muitas vezes faz uso de características dramáticas para alcançar seu fim. Outro ponto importante sobre a *écfrase* é que ela é uma espécie de evocação da visualidade, evocação que dá ao texto a capacidade icônica de fixar o objeto em um fluxo temporal que põe em equilíbrio a palavra e a imagem. A linguagem da poesia, posta em diálogo com outras artes, torna presente o que estava ausente; isto é, a *écfrase* é um meio de falar sobre o objeto visual sem copiá-lo. Ela não transcreve em palavras aquilo que é visto. Ao usar a *écfrase*, mais do que descrever uma imagem ou realidade, o poeta a interpreta. Segundo Riffaterre “ela tende a selecionar tudo aquilo que o quadro exclui” (2000, p. 164) para dar relevância ao novo contexto no qual a obra é posta.

A relação entre texto e imagem não se dá sempre por *écfrase* e utilizar a *écfrase* não significa que as palavras passam a pintar ou que a linguagem verbal vai descrever a imagem que é vista. Sempre surge uma tensão no encontro entre texto e imagem e as diferentes respostas que o poeta dá a essa tensão têm como objetivo problematizar e dar a ver sua dialética. Nesse sentido a *écfrase* é um procedimento metapoético, que diz respeito somente às imagens construídas dentro do poema, embora partam de imagens exteriores e desenvolva uma reflexão ética.

A partir da relação entre texto e imagem, sobretudo a poesia e a pintura, são muitos os críticos que trabalham os aspectos da visualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, a saber, Benedito Nunes, Davi Arrigucci Jr, Sebastião Uchoa Leite, Alcides Villaça, entre outros. Nenhum deles apresenta a *écfrase* como um procedimento retórico utilizado por Cabral, mas todos eles trazem características que partem da *écfrase* como um recurso utilizado pelo poeta. Benedito Nunes (1971, p. 109), por exemplo, aponta que a poesia cabralina associa signos semanticamente distantes e justapõe elementos contrastantes

para criar uma relação de equivalência entre eles. Nesse movimento, Cabral decompõe os objetos visualizados em diferentes imagens ou unidades descritivas que também são diferentes pontos de vista e cria uma espécie de “textura prismática”.

Antes de partir para os poemas de *Museu de tudo* que falam sobre pintores e suas obras, vale pontuar que Danilo Lobo, em *O poema e o quadro* (1981), analisa a obra de João Cabral, desde *Pedra do sono* à *A educação pela pedra*, mapeando as referências pictóricas da poesia cabralina e a divide em duas fases: uma que consiste em buscar referências consagradas para se firmar como cânone e outra que é mais madura e traz artistas que à época eram desconhecidos. Na primeira fase aparecem artistas como Pablo Picasso, André Masson e Vicente do Rego Monteiro, que lhe ensinaram a subverter o olhar e adotar uma postura semelhante à dos vanguardistas. Na segunda fase, na qual Cabral já é um poeta consolidado, surgem artistas como Joan Miró e Piet Mondrian. Segundo Lobo, é a partir da segunda fase que Cabral aprimora os recursos visuais de sua poesia, dá ênfase à economia formal, ao ritmo dinâmico e ao equilíbrio entre razão e emoção. Marta de Senna, assim como Lobo, afirma que Cabral leva às últimas consequências “o ato de ver que se impõe como uma opção pelo mundo plástico à qual se manterá fiel em toda a sua obra, passando dos impressionistas, até substituí-los pelos “claros”, como Miró, Mondrian e Dubuffet” (SENNA, 1980, p. 3)

Em *Museu de tudo*, há dois poemas que falam sobre pintores. Um é sobre Joaquim do Rego Monteiro, comparando-o a Miró<sup>139</sup> e outro é sobre o centenário de Mondrian<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Joan Miró (1893-1983) foi um pintor catalão cuja obra teve grande importância nas artes e nos movimentos de vanguarda, sobretudo o dadaísta e o surrealista. Em 1920, expõe em Paris pela primeira vez e conhece grandes artistas, como Pablo Picasso, Paul Klee, Pierre Matisse, Kandinsky e André Masson. Com Paul Éluard, André Breton e Louis Aragon publica o *Manifesto Surrealista*, também em Paris, em 1924. Um ano depois, acontece sua primeira exposição individual na França, na Galeria Pierre. Durante esse período, predominavam elementos oníricos e paisagens imaginárias em sua obra, mas após um período de estudos nos Países Baixos, Miró passa a pintar formas figurativas mais próximas do realismo. A partir de 1948, Miró volta a transitar entre Paris e Barcelona e se dedica a pintar telas que têm um denso conteúdo poético e que variam entre os temas: mulher, pássaro e estrela, sua técnica tende ao dinamismo, à exploração da linha para dar ritmo e movimento e ao uso de cores primárias.

<sup>140</sup> Piet Mondrian (1872-1944) foi um pintor holandês cuja obra ascendeu durante o século XX e se tornou um dos principais símbolos da modernidade. No início de sua carreira, devido à formação na Academia Real de Artes de Amsterdam e à influência da Escola de Haia e dos impressionistas, pintava paisagens, mas já apresentava sinais de uma visão geométrica da natureza e do mundo. Em meados da década de '10, sua arte se tornou mais abstrata, seus traços decompunham a arte figurativa e seu contato com Pablo Picasso e Georges Braque em Paris, foi fundamental para que o pintor se aproximasse mais da pintura cubista. Contudo, durante a Primeira Guerra Mundial, o pintor retornou à Holanda e conheceu o artista Theo van Doesburg, fundador do grupo “De Stijl” (O Estilo) mais conhecido pelo neoplasticismo. Esse período foi fundamental na carreira de Mondrian, pois, junto ao grupo que trabalhava com formas geométricas e abstratas e que tinha relação com a Teosofia, o pintor criou toda uma teoria da arte. Mondrian é popularmente conhecido por suas composições que traçam linhas verticais e horizontais na cor preta, demarcando quadrados e retângulos nas cores primárias e ao fundo branco, essa marca do pintor foi justamente o motivo pelo qual ele rompeu com o grupo “De Stijl” por discordar da adoção do uso de linhas

Como se sabe, Cabral escreve um longo ensaio intitulado “Joan Miró” (1950) e Miró aparece na poesia cabralina em pelo menos dois momentos: no poema “Campo de Terragona” (*Paisagens com figuras*, 1955) e no poema “O sim contra o sim” (*Serial*, 1961). Nesse mesmo poema, que é dividido em cinco partes e apresenta pares variáveis entre pintores e escritores, Cabral coloca Miró e Mondrian juntos, não como antagonistas, mas quase complementares, “são forças positivas de uma mesma técnica em confrontação” (LOBO, 1981, p. 75). Diz o poema

“(...) *Miró* sentia a mão direita  
demasiado sábia  
e que de saber tanto  
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse  
o muito que aprendera,  
a fim de reencontrar  
a linha ainda fresca de esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se  
a desenhar com esta  
até que, se operando,  
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)  
é mão sem habilidade:  
reaprende a cada linha,  
cada instante, a recomeçar-se.

*Mondrian*, também, da mão direita  
andava desgostado;  
não por ser ela sábia:  
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço:  
queria-a mais honesta  
e por isso enxertou  
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros  
e outros utensílios

---

diagonais. Já no fim da vida, após residir em Paris e Londres, o pintor mudou para Nova York por causa da Segunda Guerra Mundial e foi bastante influenciado pelo jazz e pelo boogie-woogie, gêneros musicais que têm um ritmo sincopado e acelerado. Em suas últimas telas, o pintor tentou trazer à pintura o movimento e a urbanidade da cidade, presente nesses gêneros musicais.

para obrigar a mão  
a abandonar todo improviso.

Assim foi que ele, à mão direita,  
impôs tal disciplina:  
fazer o que sabia  
como se o aprendesse ainda. (...)” (MELO NETO, 1998, p. 297)

No poema, Miró e Mondrian partem de um mesmo ponto. Ambos têm uma dificuldade com a mão direita. O sujeito lírico apresenta a insatisfação dos dois pintores, concernente a uma espécie de pintura pronta, que não se reinventa, que segue modelos de movimentos predecessores e que não testa seus limites. Com a imagem da mão direita, que em Miró é “demasiado sábia” e que em Mondrian é “desgostosa por ser sábia”, o sujeito lírico destaca que tanto um quanto o outro está à procura do novo. Ambos discordam da arte que se institui como um saber soberano, sem refletir sobre a técnica e o contexto no qual é produzida.

O que Cabral aponta como semelhante entre os dois pintores, é que os dois são conscientes de que ver a atividade plástica-pictórica apenas como um exercício sem reflexão é um problema e diante disso cada um segue seu caminho. Miró troca a mão direita, especializada e treinada, pela mão esquerda. Isso lhe dá certa espontaneidade, porque a mão esquerda é a mão sem habilidade, é a mão que lhe permite reaprender e recomeçar. Já Mondrian, intensifica a rigidez formal enxertando réguas, esquadros e abandonando todo o improviso. Os dois têm o mesmo objetivo: visam uma maior autonomia artística, mas no processo de metalinguagem, de pensar sobre o seu próprio fazer e sobre a matéria com a qual trabalham, os dois se distanciam. Um tende à arte figurativa e outro à abstrata. Miró põe em xeque a composição e a profundidade advindas do Renascimento, insere o acaso dentro da pintura, explorando as linhas e as cores, e luta contra a representação realista para explorar os elementos figurativos. Por outro lado, Mondrian, embora também explore as linhas e as cores, mede e calcula tudo e foge da representação figurativa.

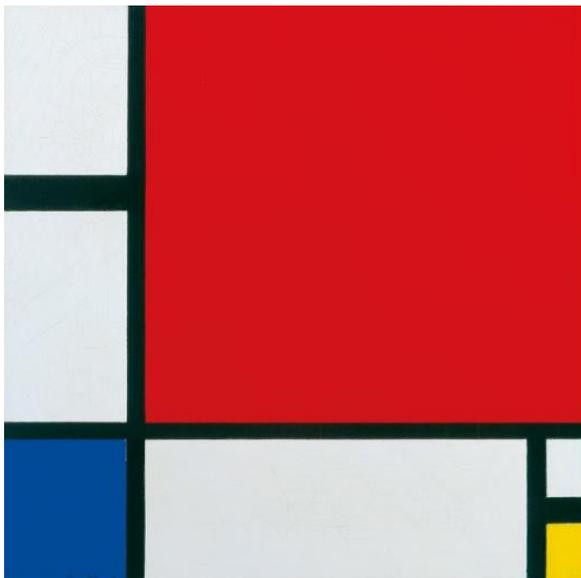
Na tela “Personnage” (1973), produzida já ao fim da carreira, é possível identificar em Miró as características apontadas por Cabral. Há o uso predominante da cor preta e de cores primárias que ocupam pequenos espaços da tela, essas cores têm um forte contraste entre si e também há formas curvilíneas que indicam um biomorfismo. A análise da realidade se dá através de uma linguagem de signos altamente individual, isto é, a figura representada não tem um significado uno, não é identificável.



Título: Personnage  
 Data de criação: 1973  
 Lugar de origem: Spain  
 Pintor: Joan Miró  
 Dimensões físicas: w550 x  
 h560 mm (Complete)  
 Tipo: Pintura  
 Fundação Banco Santander,  
 Madrid/Espanha

A liberdade formal adotada por Miró, se deu principalmente após os anos que passou em Paris e adotou características do movimento surrealista na década '20. Todavia “Personnage” tem formas mais simplificadas, se comparadas às Constelações da década de '40. Essa tela tem mais ritmo e menos informações porque à época de produção, o pintor já não criava desenhos preparatórios: o quadro era executado direto na tela, o que enfatiza a “linha ainda fresca de esquerda”, apontada por Cabral.

Na tela “Composição com Vermelho, Azul e Amarelo” (1930) na qual predomina um grande retângulo vermelho, observa-se que Mondrian organiza a tela com duas orlas que subdividem e delimitam a pintura. As cores comuns ao pintor são as primárias, a preta e a branca, assim como para Miró. As colunas pretas estão entrecruzadas e deslocadas do centro, voltando o olhar do espectador para o canto inferior da tela à esquerda. Os detalhes dos retângulos em azul e amarelo, separados pela superfície esbranquiçada, formam o contraste com o vermelho em primeiro plano.



Título: Composition with Red, Blue and Yellow  
 Criador: Piet Mondrian  
 Data: 1930  
 Técnica: óleo sobre tela  
 Título original: Komposition mit Rot, Blau und Gelb  
 Dimensões físicas: w45 x h45 cm  
 Procedência: Donated by Alfred Roth, 1987  
 Tipo: pintura

Como se sabe, Mondrian passou à abstração depois de ter contato com o movimento cubista e adota, na sua pintura, o contraste entre claro e escuro. Durante a década de '20 o pintor desenvolveu um estilo específico ao qual denominou “Neoplasticismo”, utilizando linhas verticais e horizontais, cores primárias para criar equilíbrios contrastantes, visando à harmonia e uma expressão “universal” entre os elementos pictóricos. Isso ocorre, sobretudo, como resposta e resultado de uma reflexão pós Primeira Guerra Mundial. Para Mondrian, a arte moderna era responsável por pensar a realidade e naquele contexto, não havia possibilidade de a arte ser representativa. Nesse sentido, ao passo que o preto e o branco estão em disputa, também são espaços fechados. O branco é o espaço do descanso e a tela sem moldura dá às linhas e ao espectador, uma sensação de continuidade das linhas e, conseqüentemente, de ritmo. É como se a tela não tivesse fim, fosse uma obra sem limites. É curioso que a mão que enxerta régua e esquadros em si e se obriga ao abandono do improvisado, siga procedimentos tão distintos de Miró, mas cause efeitos semelhantes.

Por meio do poema de Cabral e de telas de Miró e Mondrian, nota-se a relação da poética cabralina com as artes plásticas, sobretudo como se funcionasse como uma espécie de espelhamento triangular. Benedito Nunes afirma que o procedimento poético de Cabral “consiste em decompor a “ideia” em unidades descritivas e recompô-la na estrutura do discurso. Mas sendo essas unidades faces complementares que constituem o tema, pode-se dizer, então, que a composição poética se constrói projetando-se num objeto, e construindo nele o seu próprio sentido temático” (NUNES, 1971, p. 109), ou seja, Cabral decompõe a temática da metalinguagem em Miró e Mondrian, os descreve e

os recompõe apontando para a própria obra, utilizando elementos visuais. O mais interessante da opção por esses dois pintores é o equilíbrio entre razão e emoção.

Ao fazermos um breve mapeamento dos recursos que remetem à visualidade em *Museu de tudo*, e recuperando a ideia de que a pintura é mais voltada às artes espaciais e a poesia às artes temporais, aparecem no livro de 1975 repetidas vezes palavras como “dentro”, “fora”, “centro”, “formas”, “círculo”, “quadrado”, “redondo”, “horizontal”, “vertical”. E há também palavras de conotação mais pictórica, como “luz”, “risca”, “linha”, “reta”, “clara”, “sombra”, “azul”, “verdes”, “branco” e “cor”. No poema “Joaquim do Rego Monteiro, pintor”, Cabral diz

Esse recifense em Paris  
taquigrafou (como Miró)  
o magro e o nu, o in excessivo  
de onde nasceu e se exilou;  
e essa parca caligrafia  
de recifense soube apor  
aos verdes podres do alagado,  
traduzindo o que é lama em cor. (MELO NETO, 1988, p. 295)

Joaquim do Rego Monteiro, assim como seus irmãos Fedora e Vicente, também pintores, é um dos grandes representantes da pintura moderna no Brasil. Os três são responsáveis pela interlocução entre as pinturas francesa e brasileira, sobretudo aquela que advém do Recife. Como os demais artistas que à época buscavam aprender e expor em Paris, os irmãos Rego Monteiro atuam entre as duas cenas culturais durante as décadas de '20 e '70, visando aos novos códigos estéticos e à divulgação de sua arte. No poema sobre Joaquim, Cabral o compara a Miró, que também viveu em Paris. Com o verbo taquigrafar, o poeta afirma que os dois pintores utilizam um método abreviado e simbólico de “escrita” que tem como objetivo melhorar sua velocidade ou brevidade, se comparada a um método padrão de escrita. A partir dessa imagem, o poeta sugere que Joaquim, porque taquigrafou como Miró, não busca representar a realidade tal qual ela é, porque isso inibe a imaginação dos espectadores. Tanto Joaquim quanto Miró criam obras que estimulam a interpretação. Comparando quadros dos dois pintores, vê-se a figuração e uma predominância de cores primárias que sugerem modulações cromáticas.



Título: "América do Sul"

Criador: Joaquim do Rego Monteiro

Data de criação: 1927

Dimensões físicas: 73 cm x 92 cm

Tipo: Pintura

Direitos: Compra

Meio: Óleo sobre tela

No quadro “América de Sul” de Joaquim Rego Monteiro, o espectador precisa identificar, na simplicidade dos materiais e das figuras, o processo constitutivo da obra. Há elementos que flutuam no espaço; elementos que são comuns a Miró, como a noite pintada de preto, a lua e a estrela. Há também uma limitação lexical que retrata uma espécie de paisagem “viva” na qual há pessoas, animais e o mar. Do ponto de vista técnico, no quadro não há subterfúgios, nem obscurantismos a serem desvelados. A ausência de perspectiva deixa o quadro plano e a composição não traz profundidade e nem um ponto de fuga. A tela é dividida em pelo menos cinco planos que estão em equilíbrio, “pedindo do espectador uma série de fixações sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro.” (MELO NETO, 1998, p. 24).

Cada traço exige que o olhar do espectador não despreze nenhum ponto. Mesmo que o poema trate de toda a obra de Rego Monteiro, os versos “o magro e o nu, o in excessivo / de onde nasceu e se exilou; / e essa parca caligrafia” reiteram a ideia de simplicidade e de corte que vai eliminando todo o excesso – assim como no próprio Cabral. Esses versos também parecem se referir à esta tela que traz imagens que remetem ao Recife, como a casa de duas águas, o barco e o que pode ser um bode bebendo água para matar a sede.

É curioso como no poema misturam-se um vocabulário que é voltado à escrita, como “taquigrafar”, “caligrafia” e “traduzindo”. Este último verbo é especialmente importante se pensarmos que a tradução é um deslocamento, uma transposição de uma língua para outra, e que Cabral reconhece a capacidade de traduzir de Rego Monteiro, assim como ele o faz ao “traduzir” a obra de Rego Monteiro para o poema. Tanto no

poema quanto na tela há uma força imagética que é fruto de um processo pensado para composição. Todas as palavras de Cabral e todos os aspectos da obra de Rego Monteiro têm um objetivo e podem ser compreendidos em conjunto ou separadamente porque são claros e inteligíveis.

Cabral elogia em Miró, o dinamismo de suas telas, que surge em resposta ao estaticismo que é fruto do Renascimento. Na tela abaixo, vê-se que não há um ponto de fuga e que as cores presentes na tela são preto, azul, vermelho, amarelo e branco. O fundo é uma transição entre o azul e o vermelho e as formas pintadas têm linhas onduladas que parecem flutuar no espaço da tela.



Título: Composition (Pintura)

Criador: Joan Miró

Data de criação: 1933

Local: National Gallery Prague

Segundo Cabral, a linha é o elemento principal do dinamismo da pintura de Miró. Ela é uma espécie de “indicação, o guia, a norma de contemplação. Ela vos toma pela mão, tão poderosamente, que transforma em circulação o que era fixação; em tempo, o que era instantâneo” (MELO NETO, 1994, p. 703). A linha na pintura de Joaquim do Rego Monteiro não é a principal responsável pelo movimento porque a linha é reta, enquanto a linha de Miró é orgânica; mas os dois quadros têm movimento, seja separando ou misturando os elementos. O espectador é forçado a movimentar o olhar verdadeiramente, diferente do Renascimento que dava uma ilusão de movimento. Dessa maneira, a pintura deixa de ser uma arte somente espacial e passa a ser temporal, também porque dá ao equilíbrio e ao ritmo a mesma importância, assim como na poesia.

Os dois quadros, embora tenham traços que pareçam infantis, têm expressão metafórica. O espectador é forçado a descobrir o conceito por trás do signo pictórico. Contemplar a obra de Miró exige um olhar mais ativo e desautomatizado. O espectador não é mais obrigado a olhar um ponto específico, porque o artista dispõe as figuras

representadas na tela e as organiza de forma coordenada. Suas linhas dão forma à superfície do quadro. O olhar do espectador tem de perpassar toda a tela e observar as múltiplas direções que conectam os elementos que nela estão distribuídos. Somente assim o espectador consegue perceber o ritmo visual da pintura. A obra do pintor catalão exige do espectador uma contemplação atenta, que se esforça por assimilar os elementos pictóricos da composição, pois o pintor cria uma forma particular de fruição: há uma interdependência entre a obra e sua recepção, sem a qual o trabalho intelectual deixa de existir.

Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró, é um pretexto para o fazer. [...]. Talvez pudéssemos chamar a isso o intelectualismo de Miró, aproveitando o que na palavra possa indicar uma atitude de vigilância e lucidez no fazer, e, ao mesmo tempo, de contrário ao *deixar-se fazer* e ao *saber fazer*, ou por outra, ao espontâneo e ao acadêmico (MELO NETO, 2018, p. 44-45).

Tanto o espectador de Miró quanto o leitor de Cabral precisam identificar na simplicidade dos materiais ou das palavras o processo constitutivo da obra. A opção pela simplicidade se dá justamente porque a postura de Miró e Cabral é questionadora e reflexiva. Para Cabral, Miró é “anti-gramatical”, porque atravessa muitas teorias, pratica muitos estilos, mas não segue as leis ou as regras dos movimentos artísticos pelos quais passa. Por isso ele não pode ser reconhecido apenas como um pintor surrealista.

Mesmo sumariamente, o que constitui sua maneira de compor não pode ser reduzido a leis. Senão a leis negativas. (...) Miró não aborda as leis da composição tradicionais para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova perspectiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas precisamente porque são leis. Livrar-se, lavar-se delas, coisa a meu ver absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou usá-las pelo avesso. Dito de outra maneira: Miró parte de uma atitude psicológica. E da mesma maneira como a ela se deve atribuir as causas de sua invenção. (MELO NETO, 1998, p. 26)

Para Cabral, é admirável que Miró não tenha utilizado as leis de composição tradicional para combatê-las. Miró se desfaz das leis; ele não as substitui e não as usa pelo avesso porque visa à liberdade criativa, mesmo que sua obra seja muito bem pensada e articulada. Há em Miró um estilo que lhe é único. Em Miró, Cabral vê a possibilidade de

ele também criar uma obra de estilo próprio, que parta da tradição, por exemplo o modernismo, sem negá-lo e sem ressignificá-lo, criando algo novo na cena literária brasileira. Tanto Miró quanto Cabral procuram chegar a uma essência da obra, que luta contra o acaso, para “depurar todo o costume”, ambos são rigorosos em seus trabalhos porque querem sair do lugar-comum e com seu “intelectualismo” convidam o público à reflexão e à crítica

Assim como a poesia cabralina tem similaridades com as pinturas de Miró, também tem suas aproximações com as pinturas de Mondrian, mesmo que Miró e Mondrian criem de maneiras muito distintas. No poema “No centenário de Mondrian”<sup>141</sup>, lemos:

1 ou 2

Quando a alma já se dói  
do muito corpo a corpo  
com o em volta confuso,  
sempre demais, amorfo,

se dói de lutar contra  
o que é inerte e a luta,  
coisas que lhe resistem  
e estão vivas, se mudas,

para chegar ao pouco  
em que umas poucas coisas  
revelem-se, compactas,  
recortadas e todas,

e chegar entre as poucas  
à coisa coisa e ao miolo  
dessa coisa, onde fica  
seu esqueleto ou caroço,

que então tem de arear  
ao mais limpo, ao perfil  
asséptico e preciso  
do extremo do polir

ou senão despolir  
até o texto da estopa  
ou até o grão grosseiro  
da matéria de escolha;

pois quando a alma já arde

2 ou 1

Quando a alma se dispersa  
em todas as mil coisas  
do enredado e prolixo  
do mundo à sua volta,

ou quando se dissolve  
nas modorras da música,  
no invertebrado, vago,  
sem ossos, de água em fuga,

ou quando se empantana  
num alcalino demais  
que adorme o ácido vivo  
que rói porém que faz,

ou quando alma borracha  
tem os músculos lassos  
e é incapaz de molas  
para atirar-se ao faço:

então, só essa pintura  
de que foste capaz,  
de que excluístes até  
o nada, por demais,

e onde só conservaste  
o léxico conciso  
de teus perfis quadrados  
a fio, e também fios,

pois que, por bem cortados,

---

<sup>141</sup> (MELO NETO, 1988, p. 278)

da afta ou da azia que dá a lucidez brasa, a atenção carne viva,	ficam cortantes ainda e herdaram a agudeza dos fios que os confinam,
quando essa alma já tem por sobre e sob a pele queimaduras do sol que teve de incender-se	então só essa pintura de cores em voz alta, cores em linha reta, despidas, cores brasa,
e começa a ter câibras pelo esforço de dentro de manter esse sol que lhe mantém o incêndio,	só tua pintura clara, de clara construção, desse construir claro feito a partir do não,
centrada na ideia fixa de chegar ao que quer para o quê que ela faz seja o que deve ser:	pintura em que ensinaste a moral pela vista (deixando o pulso manso dar mais tensão à vida),
então só essa pintura de que foste capaz apaga-as as equimoses que a carne da alma traz.	só essa pintura pode, com sua explosão fria, incitar a alma murcha, de indiferença ou acídia,
e apaga na alma a luz, ácida, do sol de dentro, ao mostrar-lhe o impossível que é atingir teu extremo.	e lançar ao fazer a alma de mãos caídas, e ao fazer-se, fazendo coisas que a desafiam.

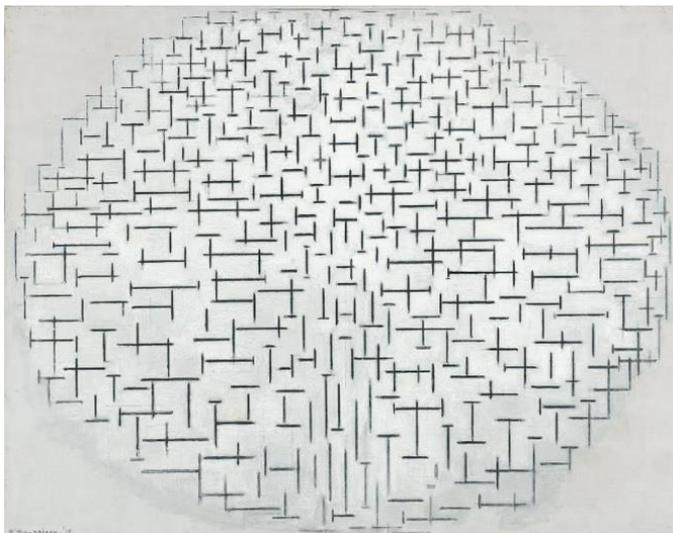
Na primeira estrofe do poema, com os versos “Quando a alma já se dói / do muito corpo a corpo” Cabral traz a mesma imagem do poema “Escritos com o corpo” (*Serial*), no qual Mondrian aparece. Em “Escritos com o corpo”, Cabral trabalha a ideia do corpo enquanto carne e texto e compara a mulher a sintaxe ao dizer “Ela tem tal composição / e bem entramada sintaxe / que só se pode apreendê-la / em conjunto: nunca em detalhe // (...) Apenas um corpo completo / e sem dividir-se em análise / será capaz do corpo a corpo / necessário a quem, sem desfalque, // queira prender todos os temas / que pode haver no corpo frase: / que ela, ainda sem se decompor, / revela então, em intensidade.” (MELO NETO, 1998, p. 294)

Esse poema parece especialmente importante porque Cabral ensina o leitor como ler o poema, o poema só pode ser compreendido se for lido em conjunto e não fragmentado. O corpo do texto pode ser fragmentado, pode dar a ver em partes, mas seu sentido só é completo quando lido por inteiro. Nesse sentido, não à toa, a segunda parte

do poema compara texto e pintura a partir da obra de Mondrian. Ler um texto e ver uma tela é uma luta com o olhar. Cabral diz que quem vê a reprodução da obra de Mondrian é “indiferente à perfeição da geometria”, mas quem vê de perto o original, muda sua visão; o olhar tem de ver de perto e de longe, feito *zoom*, para captar o que está além da geometria. Ver de perto implica em ver “sem intermediárias retinas, / de perto, quando o olho é tacto, / ao olho imediato em cima, // se descobre que existe nela / certa energia / que aparece nos Mondrians / se vistos na pintura viva”.

Para Cabral, a pintura de Mondrian é viva porque de fato ela se faz com o corpo inteiro, como no *action painting*, pois para alcançar a precisão e a medida rigorosa o pintor precisa ver por todos os ângulos. O poeta inicia “Escritos com o corpo” falando de sintaxe e de pintura porque, para ele, é na própria estrutura que texto e imagem se aproximam. As cores, tanto em “Escritos com o corpo”, quanto “No centenário de Mondrian” são elementos indispensáveis ao quadro e ao texto, porque eles dão vibração às obras, sobretudo em Mondrian, que utiliza apenas cores primárias: o preto, o branco e o cinza. São as cores que, junto às linhas, horizontais e verticais, dão equilíbrio e ritmo aos retângulos. Também é através delas que se dá a luta do pintor “contra / o que é inerte”.

É importante observar que o uso das cores é utilizado por Cabral como adjetivo e ornamento àquilo de que fala, mas também como luta pela clareza e lucidez. Danilo Lobo afirma que “a poesia cabralina pode ser classificada como acromática, pois oscila entre o branco e o preto” (1981, p. 1230) e Benedito Nunes diz que “a página em branco é o espaço decisório, também campo de luta contra o acaso, turbado pelo possível e pelo pesar de todos os signos que não serão escolhidos” (NUNES, 1971, p. 42). Evidentemente, Nunes recorda a página branca de Mallarmé. Assim como a cor branca é a junção de todas as cores, a página em branco é a possibilidade de todas as palavras. O branco da tela e da página é uma força provocativa que convoca o artista à criação, não como depósito ou receptáculo, mas como espaço de “luta”, que cria com o branco, o vazio, o escasso.



Título: Composição 10 em preto e branco

Criador: Piet Mondrian

Data de criação: 1915

Dimensões físicas: w110 x h85 cm

Meio: Óleo sobre tela

Embora a tela “Composição 10 em preto e branco” não corresponda à fase mais conhecida de Mondrian, que corresponde ao neoplasticismo e utiliza as cores primárias, essa tela representa bem a luta contra o acaso, a criação a partir do branco. A tela constrói um ritmo elíptico e abstrato com linhas pretas horizontais e verticais, explorando a geometrização, a harmonia e o ritmo usando cores opostas e demarcando espaços. É curioso que no poema escrito para o centenário de Mondrian, Cabral não utilize as cores azul, vermelha e amarela. Quando o poeta fala das cores, fala de “cores em voz alta / cores em linha reta / despidas, cores brasa // só tua pintura clara, / de clara construção / de construir claro / feito a partir do não,”<sup>142</sup> ainda que o poeta não esteja descrevendo uma tela específica do pintor, e sim, falando de toda sua obra, parece haver um espelhamento – por isso o poema se divide em parte 1 ou 2 e 2 ou 1 –, enquanto Cabral fala da obra de Mondrian, fala de sua própria obra e coloca isso na forma do poema. Em Mondrian, que ao mesmo tempo é abstrato, geometrizante e claro, Cabral reconhece uma espécie de tensão harmonizada porque faz convergir lucidez e emoção. O que Cabral vê em Mondrian, ele traz à sua poesia na imagem da luta do corpo que faz doer a alma, pois para o poeta a obra do pintor holandês é a única que dá “carne à alma”.

No fazer artístico de Mondrian o poeta identifica o movimento de “chegar ao pouco / em que umas poucas coisas / revelem-se compactas, / recortadas e todas, // e chegar entre as poucas / à coisa coisa e ao miolo / dessa coisa, onde fica / seu esqueleto ou caroço”. Cabral dá ritmo ao poema com a repetição de léxico, assim como Mondrian

<sup>142</sup> Um dos pilares da poesia cabralina tem a ver com a negação reiterada por palavras como “sem, nada, não”, entre outras de mesma conotação. Com a negação reforça simultaneamente as ideias de vazio e agudeza.

dá ritmo à tela com a repetição das linhas que vão à mesma direção. Nesse movimento, poeta e pintor chegam à essência da obra, dando-lhe estrutura e cortando o que não cabe.

Na parte 2 ou 1 do poema “No centenário de Mondrian”, Cabral reforça a busca pela essência das coisas, afirmando que a alma se dispersa em mil coisas, é prolixa e se dissolve no invertebrado e vago. Por isso ele volta os olhos à pintura de Mondrian para observar seu procedimento de conservar “o léxico conciso / de teus perfis quadrados”. A leitura do poema por inteiro permite compreender que as duas partes apresentam a tensão entre razão e emoção e que tanto na obra do pintor, como do poeta, essa tensão ganha equilíbrio e harmonia.

## 4. 2. Fotografia

Tanto quanto as pinturas, os desenhos e as ilustrações, os textos literários são uma maneira de interpretar o mundo a partir do olho de quem observa. Todavia, as fotografias são mais que uma interpretação; elas são “miniaturas da realidade”<sup>143</sup> que comunicam a respeito do mundo e daquele que o fotografou. A fotografia, enquanto manifestação artística, tem o intuito de representar e preservar aquilo que é particular. Ela tem algo mágico – não no sentido fantástico – que aos poucos revela o mistério daquilo que está encoberto. Segundo Sontag (2004), “a sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto” (p. 33). É como se a fotografia exigisse de seu espectador uma decifração e uma legibilidade que está diretamente relacionada com a experiência do sujeito no tempo, aquele que vê, olha a fotografia e tem de identificar o que é próprio do contexto no qual ela foi tirada e o que ela comunica sobre o tempo no qual vive o sujeito.

É nesse sentido que Benjamin utiliza a “fotografia” como uma metáfora da memória no início do século XX. Para o filósofo “A história é como um texto no qual se armazenam imagens como sobre uma chapa fotossensível. Somente o futuro possui os produtos químicos necessários para revelar essa imagem com toda a acuidade” (BENJAMIN apud ASSMANN, 2010, p. 169), isto é, uma imagem não tem seu sentido completamente revelado em seu próprio tempo, assim como a memória, ela vai revelando seu sentido ao longo do tempo.

Tal qual o palimpsesto, a fotografia necessita dos produtos químicos que fazem parte do processo pelo qual uma escrita se torna legível e uma imagem se torna visível. Fotografia e texto têm uma relação intrínseca desde a etimologia da palavra “foto-grafia”, ou seja, “escrita de luz”, na qual, em alguma medida, as imagens são frutos de processos de escrita que trazem um outro tipo de inscrição. Benjamin compreende a fotografia como uma nova técnica de registro que está em constante diálogo com a escrita, sem jamais substituí-la, porque utiliza outro *medium* para capturar a realidade. Em consonância com este pensamento, Sontag (2004, p. 20) define a fotografia como “experiência capturada”, e a câmera como “o braço ideal da consciência em sua disposição aquisitiva”. Portanto,

---

<sup>143</sup> “Uma fotografia não é apenas uma imagem (como a pintura o é), uma interpretação do real; ela é ao mesmo tempo um vestígio, um modelo direto do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária”. (SONTAG apud ASSMANN, 2010, p. 169)

fotografar é um modo de atestar a experiência, participar e verificar os desdobramentos dessa experiência que é fundamentalmente memorialística. Tendo como fio condutor essa explicação acerca da fotografia, do fluxo temporal que ela implica e sua relação com a escrita é possível pensar como isso é elaborado na obra de João Cabral de Melo Neto.

Em toda a poesia cabralina, há apenas um poema que diretamente, desde o título, menciona a fotografia. “Fotografia do Engenho Timbó” (*A escola das facas*) é um poema escrito a partir do registro de Ivan Granville Costa, que foi um fotógrafo amador, dedicado a perscrutar a cidade de Recife, ao longo do século XX. Nesse poema, Cabral descreve a fotografia e aquilo que ela o faz lembrar e sentir “Casas-grandes quase senzalas, / como a desse Engenho Timbó / que tenho na minha parede / (casa onde nasceu uma avó). // O tudo em volta é sempre a cana, / que sufoca tudo, como a asma” (MELO NETO, 1994, p. 423). O espaço do Engenho Timbó é um lugar afetivo para o poeta, pois sua família viveu durante anos lá, enquanto o bisavô de Cabral administrou o local. Todavia, o que nos interessa é pensar que, embora a fotografia seja diretamente mencionada apenas nesse poema, ela também é indiretamente referida nos livros anteriores, principalmente em *Museu de tudo*.

João Cabral escreve uma série de “retratos” que contêm cinco poemas e que estão distribuídos em três livros. “Retrato de escritor” (*A educação pela pedra*), “Retrato de poeta”, “Retrato de andaluza”, “Outro retrato de andaluza” (*Museu de tudo*) e “Retrato” (*Sevilha Andando*). Embora o retrato<sup>144</sup> não seja um gênero exclusivo da fotografia, ele se popularizou com a invenção dessa técnica. Como se sabe, a maioria dos retratos

---

<sup>144</sup> O retrato, no campo das artes, é a representação de uma figura individual ou de um grupo de pessoas, criada a partir de um modelo vivo ou de outras fontes, como documentos, fotografias e narrativas orais que descrevam (a partir da memória) as características físicas de quem será retratado. O retrato é a imagem de uma pessoa, real ou imaginária, que pode ser reproduzida através da pintura, do desenho, da fotografia e da própria escrita, que minuciosamente apresenta os traços de quem fala para que o leitor ou ouvinte consiga imaginar a pessoa retratada. A ideia de retrato está diretamente relacionada ao conceito de *mimesis* e cópia, e foi muito utilizado nas academias e escolas de arte para os artistas aprenderem a técnica e dominá-la. Na pintura o retrato se firmou como gênero no século XIV, sobretudo porque foi utilizado em sociedades muito distintas, como a grega, a romana e a egípcia, com diferentes finalidades. Provavelmente o retrato mais conhecido no mundo ocidental seja o de “Mona Lisa” (Leonardo da Vinci). Até o século XVIII, apenas famílias muito ricas podiam pagar por seus retratos, pois o serviço dos pintores custava caro e demandava muito tempo. Ao que tudo indica, de acordo com arqueólogos, “Giovanni, o bom” (1360) é o primeiro retrato conservado de que se tem notícia e a pintura está no Museu do Louvre. Foi a partir da segunda metade do século XIX que os retratos deixaram de ser figurações de pessoas importantes histórico e culturalmente, ou de classes altas, e passaram a ser figurações de pessoas anônimas.

É curioso como o retrato pintado – antes da invenção do daguerreotipo – funcionava mais como um testemunho da obra do artista, do que como uma memória da pessoa retratada, pois, ao passo que a pessoa morria e seus parentes também, o quadro ficava apenas como registro do trabalho do pintor e as pessoas se tornavam anônimas, salvo aquelas que tinham alguma fama. Porém, na fotografia, o retrato anônimo é o que atíça a curiosidade daquele que observa.

representam pessoas, mas não só, e à medida que o serviço do pintor e do fotógrafo se popularizou e teve seus custos reduzidos devido aos diferentes modos de reprodução, o retrato foi perdendo seu valor.

No ensaio “Pequena história da fotografia” Benjamin descreve um conjunto de acontecimentos que levaram à fotografia a perder o seu valor de culto<sup>145</sup> para ganhar valor de exposição. O percurso histórico<sup>146</sup> traçado por Benjamin é importante para pensar a ambivalência criada por Cabral nos poemas “Retrato de andaluza” e “Outro retrato de andaluza”, uma vez que a imagem criada nos poemas remete tanto à figura feminina quanto à cidade, como se ambas se confundissem. Benjamin apresenta justamente a passagem do retrato como representação de pessoas e o deslocamento para cidades, como se esse movimento fosse uma tentativa de devolver à fotografia sua aura.

As primeiras imagens, resultantes do processo de fotografar, exigiam de seus modelos um longo período de exposição, semelhante ao da pintura, pois era necessária a imobilidade da pessoa retratada e a concentração e habilidade do fotógrafo, de modo que a imagem não saísse borrada na revelação das fotografias originárias das chapas metálicas de câmeras escuras. A fotografia envolvia uma temporalidade que gerava no modelo e no fotógrafo uma alta consciência artística e científica sobre a nova técnica, “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem” (BENJAMIN, 2012a, p. 102), isto é, antes do processo de industrialização da fotografia, as pessoas envolvidas ficavam profundamente imersas no instante em que era capturadas, entendendo que naquela chapa de cobre, o tempo poderia ser guardado e por isso o processo mantinha certa magia e mistério. À época, as pessoas preservavam suas

---

<sup>145</sup> Quando as obras de arte passaram a ser reproduzidas em série, elas perderam seu valor de contemplação e seu caráter aurático, isto é, inicialmente as obras de arte estavam, em sua maioria, relacionadas à magia, aos rituais e àquilo que era particular e único, mas, à medida que as obras se emancipam dessas práticas e são multiplicadas, aumentam as ocasiões nas quais elas são expostas para que todos vejam e tenham acesso a ela. Ao mesmo tempo que a obra é democratizada, ela não é mais vista da mesma maneira. Benjamin tem uma visão negativa desse processo, pois, para ele, o que importa é que as obras de arte existam e não percam o que elas têm de único, pois não basta vê-las, é necessário contemplá-las.

<sup>146</sup> “Pequena história da fotografia” foi publicado em 1931 e escrito simultaneamente ao projeto das *Passagens* (obra inacabada). Pensando a partir da perda da aura, Benjamin faz uma leitura crítica da fotografia, analisando-a por períodos. Para o filósofo alemão a fotografia conserva sua aura desde seu surgimento, em 1839 até 1850 e o melhor exemplo de fotógrafo à época é David Octavius Hill. Durante as décadas de 1880 e 1890, a fotografia entra em declínio devido à industrialização e à eclosão dos ateliês fotográficos que favoreceram a perda da aura. O terceiro período das fases da fotografia, segundo Benjamin, é uma tentativa de devolver a aura à fotografia; nesse sentido se destaca Eugène Atget que se esforçou para destruir os artifícios que negligenciavam o valor de culto da fotografia.

fotografias tal como joias, devido à sua singularidade, e se impressionavam com a forma como “O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”.

Em contrapartida, quando as imagens passaram a ser produções instantâneas Benjamin reconhece a decadência da fotografia. O filósofo alemão utiliza o retrato do menino Kafka para tecer sua crítica à artificialidade dos cenários, à extravagância das roupas e à desolação presente no olhar do menino, diante de um mundo catastrófico. Nessa época, surgiram os grandes ateliês que também foram responsáveis pela decadência da fotografia, pois, a partir deles e com o avanço da técnica, o comércio das fotografias foi intensificado e o tempo, assim como a preparação para fotografia, foram dilatados, uma vez que qualquer um poderia fotografar. Todo esse contexto barateou o aparelho fotográfico, banalizando seu uso, uniformizando o olhar dos fotógrafos e massificando a fotografia, ou seja, os modelos e os fotógrafos foram perdendo sua identidade.

Foi na virada entre o século XIX e XX que Benjamin enxergou, através do trabalho do fotógrafo francês Eugène Atget, uma tentativa de acabar com a “ilusão da aura”, pois principiavam técnicas surrealistas e uma espécie de retorno ao mistério e à magia que a fotografia tinha em seus primórdios. Benjamin reconhece nas fotografias de Atget, a mesma originalidade que via nos retratos de David Octavius Hill, com a diferença de que este trazia a imagem da figura humana, enquanto aquele capturava a cidade esvaziada e os lugares periféricos de Paris. Atget registrava ruas e pátios despovoados, como se a cidade fosse fantasmagórica e Benjamin compara suas fotografias como “cenas de crime” afirmando que o fotógrafo

Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época de decadência. Ele purifica essa atmosfera, ou mesmo a liquida: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. [...] Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes da cidade; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. (BENJAMIN, 2012a, p. 107-108).

A leitura benjaminiana compreende a fotografia de Atget como um espaço que consegue politizar a imagem, não somente pela técnica, mas pelo que o olhar do fotógrafo decide registrar. Atget opta por apresentar a margem da cidade de Paris, isto é, ele vê nos prédios o abandono, nos pátios a ausência e procura denunciar a pobreza que o processo de modernização trouxe à sociedade. Enquanto Paris era vista como a capital do

progresso, tanto Benjamin quanto Atget enxergavam e mostravam os restos da modernidade, o primeiro teorizando e analisando as fotografias do segundo. É a partir das imagens que Benjamin formula pela primeira vez seu conceito de aura, que é “uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (2012a, p. 108) e que posteriormente vai ser melhor desenvolvida no ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Trazer o pensamento de Benjamin a respeito da fotografia e sua leitura concernente à obra de Hill e Atget é importante porque nos dois poemas-retratos criados por João Cabral, o poeta joga com a figura da mulher e da cidade. O título do primeiro poema, que se completa no segundo, é “Retrato de Andaluza”, ao que dá a entender que o poeta vai falar de uma mulher nascida ou habitante da região sul da Espanha, mas a imagem da mulher se mistura ao território

Estatura pequena e nítida  
 das cidades da onde ela era:  
 daquele justo para o abraço  
 que é de Cádiz, onde nascera  
 e de Sevilha, onde vivia  
 e se dizia, mas não era:  
 cidades que ainda se podem  
 abraçar de uma vez, completas,  
 e que dão certo estar-se dentro,  
 àquele que as habita ou versa,  
 a entrega inteira, feminina  
 e sensual ou sexual, de sesta. (MELO NETO, 1988, p. 286)

O poema sobre o retrato da andaluza segue a mesma ambivalência que o poeta cria entre a imagem da mulher e a imagem da cidade, presente nos poemas “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília” (*A educação pela pedra*), sendo que no caso da mulher andaluza, cada poema se refere a uma mulher diferente. Nos poemas sobre a mineira em Brasília, a ambiguidade se constrói pelo pronome possessivo “dela”<sup>147</sup> que ora se refere à mineira, ora à cidade; por outro lado, no poema “Retrato de andaluza” o primeiro e o segundo versos parecem se referir à mulher, pois a estatura pequena e a nitidez – que traz a dimensão ótica da fotografia ao poema –, aparentemente remetem à mulher, mas o terceiro e o quarto versos falam que o abraço é de Cádiz e não da mulher.

---

<sup>147</sup> “ (...) Com os palácios daqui (casas-grandes) / por isso a presença dela assim combina: / dela, que guarda no jeito o feminino / e o envolvimento de alpendre de Minas” e “dela, que guarda no corpo o receptivo / e o absorvimento de alpendre de Minas” (MELO NETO, 1994, p. 348)

Numa primeira leitura do poema, é evidente que Cabral não dá propositalmente às cidades de Cádiz e Sevilha a mesma imagem fantasmagórica e surrealista das fotografias de Atget, principalmente porque a descrição das cidades tem um tom acolhedor<sup>148</sup>, pois abraçam e se deixam abraçar e “dão certo estar-se dentro” como lemos no oitavo e no nono verso. Todavia o efeito do poema não presentifica por completo a mulher. O leitor infere a presença dela, apenas pelo título, afinal o retrato é de “andaluza” e não de “Andaluzia”. Quando o poeta utiliza verbos para se referir à mulher, todos eles estão no passado “era”, “nascera”, “vivia”, “dizia”, como se ela não estivesse mais nas cidades e, portanto, as cidades estão vazias, apenas com as memórias da mulher. Ao retratar as cidades no poema, Cabral lembra da mulher e essas imagens se intercambiam. É nesse sentido que, em alguma medida, esse poema se aproxima das fotografias de Atget, as cidades estão vazias e as cidades carregam memórias e como diz Sontag “todas as fotos são *memento mori*”. Isto é, uma vez capturado o instante na fotografia, aquele tempo está morto, bem como aquela imagem; por isso a fotografia é sobretudo lembrança porque “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e a mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse tempo e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (2004, p. 26)

Se a Paris de Atget é muito diferente de Cádiz e Sevilha, no sentido de que as duas últimas cidades não são grandes centros urbanos como a primeira, o que há de semelhante entre elas é o olhar que se esforça para mostrar aqueles que estão à margem. Um exemplo disso é que ainda que Cádiz e Sevilha sejam reconhecidas por sua beleza e coragem –, especialmente em manifestações artísticas como o flamenco –, no *cante jondo* se manifestam as injustiças, o sofrimento e a dor do povo andaluz e isso aponta para o viés político dessas cidades.

Essa informação sobre as cidades espanholas é importante porque Benjamin também aponta para o viés político das fotografias de Atget. Embora o fotógrafo esteja na capital do século XIX, símbolo da modernidade, os registros dele caminham na direção do pequeno, do detalhe e daquilo que resta. Nessa leitura, o poema de Cabral e a fotografia de Atget não são opostas, são complementares; Cabral não parte de Atget, mas pontes podem ser traçadas entre os dois. Nas fotografias de Atget há uma espécie de

---

<sup>148</sup> Historicamente os territórios de Cádiz e Sevilha são reconhecidos como acolhedores para minorias sociais, políticas, religiosas e culturais. Por serem cidades litorâneas também são reconhecidas por certo exotismo e muito visitadas por turistas, mas na Espanha, os principais territórios marcados pela modernidade são Madri e Barcelona.

pseudopresença<sup>149</sup> do feminino, ao passo que também se constitui como uma prova de sua ausência.



Título: [Salon de Coiffure (Cabeleireiro)]

- Criador: Eugène Atget
- Data de criação: 1926
- Local de criação: Paris, França
- Dimensões físicas: 18,1 × 22,9 cm  
(7 1/8 × 9 in.)



Título: Boulevard de  
Strasbourg

- Criador: Eugène Atget
- Data de criação: 1912
- Local de criação:  
Paris, França
- Dimensões físicas: 23  
× 17,9 cm (9 1/16 × 7  
1/16 in.)

Nas duas fotografias de Atget, há a presença do feminino marcada pela moda, bustos e manequins. É curioso como a escolha por fotografar esses espaços, ao mesmo tempo que se configura como um registro documental da época, é, também, uma seleção de qual ponto de vista mostrar a respeito da categoria “mulher”. Paris se constituiu como

<sup>149</sup> “Como o fogo da lareira num quarto, as fotos – sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são estímulos para o sonho”. (SONTAG, 2004, p. 26)

uma das principais capitais da moda e as fotografias de Atget mostram objetos que denotam a sensualidade das mulheres francesas, como os tecidos filamentosos e delicados, os populares decotes e xales de drapejamento, e as perucas de cabelo preso e corte curto que deixavam a nuca visível e eram interpretadas como um artifício de sedução. Há uma outra fotografia do Boulevard de Strasbourg, também tirada em 1912, na qual a conotação sexual das mulheres fica mais explícita ao registrar os espartilhos que as mulheres utilizavam por debaixo da roupa e funcionavam como “roupa íntima”, para arquear os seios, manter a coluna reta e reduzir a cintura. A forma como Atget retrata o feminino é similar aos versos finais do poema de Cabral, pois na ambivalência entre a mulher e as cidades, o poeta habita as cidades e a entrega delas é “feminina / e sensual ou sexual, de sesta”. Isto é, a sensualidade que conecta a mulher parisiense das fotografias e andaluza dos poemas, ainda que a presença delas seja apenas um sintoma, é uma espécie de lugar de descanso que exerce fascínio, tanto no fotógrafo quanto no poeta.

Anos depois da publicação de *Museu de tudo*, João Cabral escreve *Sevilha andando*, que é um livro que esmiúça o binômio mulher/cidade ou mulher/construção, mas em *Museu de tudo*, ainda há o poema “Outro retrato de Andaluza” que reforça o sentido construído no poema anterior.

Clareza para vários sentidos,  
e de luz, mas sem transparência:  
não clareza de um copo de água,  
mas interna, carnal, espessa.

Clareza não só para a vista:  
clareza ao dente do pão fresco,  
do riso claro à vista e ao ouvido,  
ao tacto, de coxa ou de seio.

Clareza ao ar que sempre acende,  
do ar sal vivo que conversa,  
do ar fêmea que toda a envolve,  
ar *tanguillo* das saias dela. (MELO NETO, 1988, p. 313)

Embora o poema não faça nenhuma referência às cidades de Cádiz e Sevilha, vejamos a seguinte fotografia, de Eliot Elisofon, que retrata a cidade de Cádiz com uma vista aérea dos edifícios, mostrando os telhados em socalcos, o porto e as colinas à distância. A fotografia em preto e branco reforça a diferença de tom entre as cores das construções, que são mais claras, enquanto o entorno envolvido pelo mar é mais escuro.

A explicação arquitetônica para a pintura clara de cidades litorâneas é porque ameniza o calor nos períodos de verão intenso.



- Título: Costa Atlântica - (Espanha)
- Dados: 1948-09
- Local: Cádiz, Espanha
- Dimensões físicas: P/B PRINT
- Editora: TimeLife

A fotografia junto ao poema cabralino, reforça a ideia de “clareza”. Na primeira estrofe, ainda que o poeta esteja criando o retrato de andaluza, portanto uma mulher, é como se o poeta descrevesse a cidade. Vale lembrar que o primeiro poema traçava esse paralelo e o segundo poema se refere a “outro retrato”. A clareza contida no poema tem vários sentidos, é uma clareza que diz respeito à visão, à percepção, ao conhecimento, à luminosidade e é uma clareza sem transparência, que é “interna, carnal, espessa”. É apenas a partir do quarto verso que o poeta torna evidente que o objeto principal do poema é a mulher andaluza, pois suas qualidades são corpóreas e de conotação sexual.

A construção do poema mantém a forma costumeira dos poemas cabralinos, com três quadras, cujos versos têm oito sílabas poéticas com poucas variações. Essa forma norteada pela rigidez se aproxima dos cálculos que mantêm os edifícios em pé, assim como estruturam o poema. Mas a partir da segunda estrofe, a clareza que antes era apenas um referente se torna palpável quando o poeta afirma que ela está ao dente do pão fresco, portanto é uma clareza de dia e de alegria, pois a clareza está no sorriso que é visível e audível. Além disso, o sentido do som é completado no oitavo verso, reiterando a conotação sexual que advém de “tacto, de coxa ou de seio”.

Progressivamente esse retrato desperta, além dos sentidos referentes ao significado, os sentidos sensoriais da visão (“clareza não só para vista”), do paladar (“clareza ao dente do pão fresco”), da audição (“do riso claro à vista e ao ouvido”) e do tato (“ao tacto, de coxa ou de seio”). Na última estrofe, fala do “ar sal vivo” que ainda retoma a cidade e do “ar fêmea” que conversa e a envolve toda. É por meio das

características sexuais que a leitura do retrato vai se destinando à mulher, mas, também há certa ambiguidade porque a cidade de Cádiz é um dos berços da comunidade andaluz e é marcada pela sensualidade do tango e da rumba. Talvez os dois últimos versos sejam os dois grandes marcadores da presença da mulher com as palavras “fêmea”, o pronome oblíquo átono “a” e “as saias dela”, saias que têm um ar “tanguillo”, ou seja, um ar de ritmo airoso e inocente que é originário de Cádiz.

Tanto o “Retrato de andaluza”, quanto “Outro retrato de andaluza” criam um efeito ambivalente que jogam com a imagem da mulher e da cidade, ora presentificando a mulher e trazendo reminiscências da cidade, ora fazendo o oposto. Em ambos, o poeta trabalha a sensualidade da mulher, explorando a questão espacial, seja no “estar-se dentro”, no “habitar”, no “abraço” ou indicando partes do corpo que remetem ao desejo carnal. As metáforas que retratam a mulher carregam a ideia de interno-externo ou de entrada-saída, seja a “cidade” – presente nos poemas que aqui foram apresentados –, ou a “barcaça”, a “concha” ou a “praça” que aparece em outros poemas. Essas imagens revelam que o olhar do poeta exige certa aproximação e afastamento para compreender o objeto ou a figura que retrata.

O último ponto que gostaríamos de abordar acerca da relação da poesia cabralina com a fotografia está presente no livro *Ilustrações para fotografias de Dandara* (2004). Neste livro, o poeta cria poemas que têm como ponto de partida as fotografias de sua neta, Dandara. Esta obra, que em sua origem não foi feita para ser publicada, foi concebida como um álbum artesanal, preparado pelo poeta para presentear Dandara com memórias de sua infância. No entanto, doze anos após a morte de Cabral, o livro veio a público, tornando-se, em certa medida, o livro mais autobiográfico<sup>150</sup> do poeta, mesmo sem essa intenção. A obra foi elaborada, em 1975, simultaneamente a *Museu de tudo* e chama a atenção a atitude do poeta em nomeá-la como “ilustrações” e não como *Poemas para fotografias de Dandara*, pois o poeta considera os poemas como ilustrações. É quase

---

<sup>150</sup> Na resenha do livro *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto* (2021), organizado por Eucanaã Ferraz e Valéria Lamego, José Almino de Alencar faz uma espécie de compêndio no qual apresenta uma série de poemas, ao longo da obra de João Cabral, no qual aparecem elementos de cunho autobiográfico, mas afirma que o poeta pernambucano “é exemplar de certa modernidade convicta de que a pessoa do poeta — sua vivência particular — deve permanecer fora da escrita. Por sua vez, a crítica não procurará o autor — nenhum autor — fora da obra, se, afinal, tudo está nos versos. E, nos versos, ele não está” em seguida diz “Tenho a impressão de que para João Cabral a distância radical por ele traçada entre vida vivida e poesia era sobretudo um propósito heurístico”. Já, segundo Eucanaã Ferraz, João Cabral “defendia para si uma ausência de biografia, uma das marcas de sua poética é justamente o que se pode chamar de *memorialismo*”. Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/museu-de-tudo> Acessado em: 01/03/2021.

como se o poeta fizesse uma provocação que subverte texto e imagem, isto é, os poemas funcionam como imagem e as fotografias como texto.

Na *Obra Completa*, apenas um poema é nomeado como ilustração: “Ilustração para a “Carta aos puros” de Vinícius de Moraes”, e isso também reforça o caráter imagético dessa poesia, pois, ao utilizar “ilustrações para fotografias”, o poeta reitera seus procedimentos poéticos intrinsecamente relacionados ao princípio de “dar a ver”. O livro sobre Dandara e para Dandara é composto por 13 poemas-ilustrações e a editora manteve o caráter infantil da obra, inserindo intervenções gráficas que se assemelham a desenhos de criança. Na organização da coletânea, os poemas funcionam como legendas que descrevem a imagem e transcendem a figura da pessoa retratada, ou seja, a partir de Dandara, o poeta reflete sobre vários aspectos da vida. Embora Cabral utilize muitos recursos imagéticos nos livros anteriores, o livro feito à neta é o primeiro no qual ele insere imagens, colocando fotografias e poemas um ao lado do outro, de acordo com sua correspondência.

No que diz respeito à forma, Cabral mantém seu vocabulário concreto e diminuto, muitos poemas são escritos em primeira pessoa e estruturados na quadra, mas trazem explicitamente o nome próprio do poeta e da neta, marcando a subjetividade e a proximidade familiar que o poeta tem com a figura principal do livro. É curioso que a relação de afinidade que o poeta estabelece com outras figuras, nos livros anteriores, principalmente em *Museu de tudo*, é potencializada em *Ilustrações para fotografias de Dandara*, pois aqui o poeta não faz mais uma reflexão crítica sobre sua poesia através do outro. Em *Ilustrações*, o poeta fala sobre o que sente por uma das pessoas que mais ama, e por isso o tom do livro ganha novas conotações.

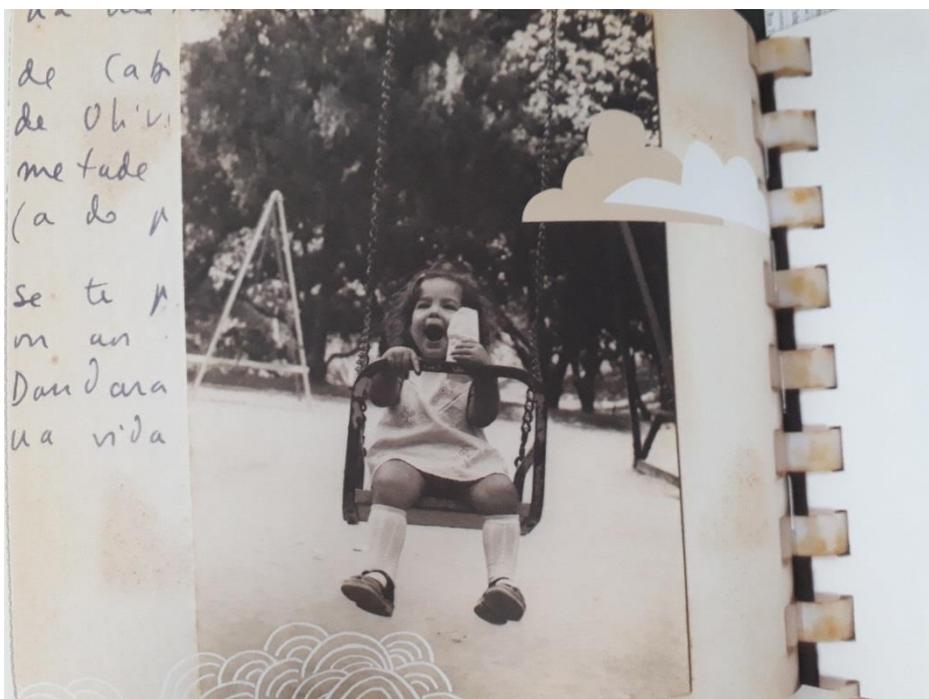
Dandara, alegria da rua,  
que nasceu a assoviar,  
quando virás por aqui  
ver teus avós em Dacar?:

que te olham em fotografia,  
a te ler e a decifrar,  
para ver com quem pareces  
na metade em que tu hás

de Cabral de Melo e Barbosa  
de Oliveira, mãe e pai:  
metade que te tomamos  
(a do pai, ele a lerá);

Se te pareces aos tios

ou aos avós de lá e cá:  
 Dandara, hoje tu és índice,  
 na vida serás o que farás.<sup>151</sup>



O primeiro poema do livro traz uma fotografia em sépia, na qual Dandara está brincando em um balanço, situado em um parque arborizado. Ela segura um saco que parece de pipoca e sorri olhando em direção ao fotógrafo. O poeta não faz essa descrição da fotografia. Por meio da imagem, ele captura a alegria de Dandara, afirmando que ao nascer, a menina assoviou ao invés de chorar. O poeta se apropria da alegria da menina para falar sobre sua própria alegria ao olhar a fotografia da neta. Na primeira estrofe, Cabral expressa saudade, se dirigindo à garotinha e perguntando quando ela irá visitar os avós. É importante dizer que o poeta não insere no poema palavras no diminutivo ou expressões que pertencem ao universo infantil, ele fala com Dandara que corresponde ao pronome “tu” de igual para igual. É nesse sentido que o livro, ainda que tenha sido escrito enquanto Dandara era criança, foi pensado para a fase adulta da neta.

Ao que parece, o poema faz o mesmo movimento de uma câmera fotográfica que captura o instante e leva tempo para ser revelado. Os olhos do poeta veem a fotografia e tentam ler e decifrar a menina sem fazer prospecções do que ela será. Ele vê nela, enquanto criança, um ser inteiro, complexo, potente e ao mesmo tempo, desconhecido. Enquanto olha a fotografia, procura ver quais traços são semelhantes entre ele e a neta,

<sup>151</sup> (MELO NETO, 2004, sem número de páginas)

admitindo a impossibilidade de apreender a totalidade dos genes e por isso outros olhos precisam vê-la também. É como se a cada olhar diferente, a fotografia revelasse uma parte de Dandara, uma parte que varia conforme o olhar de quem a vê, seja a metade Cabral de Melo e Barbosa ou a Oliveira. Somente a vida vai mostrar o que a neta vai ser e fazer. Nos últimos versos, o poeta faz um movimento no qual o futuro é o responsável por revelar o mistério que havia no presente da fotografia de Dandara. É no futuro que se pode ver o prenúncio da fotografia, isto é, o poeta admite que o olho vê aos poucos e que a experiência de ver uma fotografia é sempre inacabada.

Chama a atenção como o vocabulário técnico da literatura e da fotografia se mistura. Na segunda estrofe, o poeta vê a fotografia e *lê e decifra* a neta, em seguida, diz que o pai *lerá* a menina que é *vista* na foto e no poema e na última estrofe compara Dandara a um índice, para falar do início da vida e daquilo que apresenta o que está por vir. O poema trabalha com delicadeza, a questão da alteridade, daquele que vê e daquele que é visto, e da temporalidade, pois o poeta não projeta o que a neta será, ele espera e acolhe, no máximo buscando apreender a semelhança entre ele e ela.

Mesmo no pouco período de existência de Dandara, Cabral constrói um poema que atravessa o passado do nascimento, o presente de contemplar a fotografia da neta e o futuro desconhecido. É através do poema que o poeta reproduz o sentimento e o que vê na fotografia.

#### 4. 3. Arquitetura

“A arquitetura é um fato artístico,  
um fenômeno da emoção, fora e para  
além das questões da construção.  
A construção é para *durar*; a arquitetura  
é para *comover*.”  
(Le Corbusier, *Por uma arquitetura*)

A arquitetura e sua relação com a engenharia civil é, provavelmente, a característica mais apontada pela crítica na leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto. Mesmo que sua obra tenha diferentes portas de entrada, o rigor formal atravessa todos os livros, em uns mais em outros menos, mas está sempre presente. Dentre todas as referências artísticas e literárias das quais o poeta admitiu receber alguma influência, Le Corbusier<sup>152</sup> foi a principal delas

Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, clareza, construtivismo. Em resumo: o domínio da inteligência sobre o instinto. (...) Pelo menos em relação ao que o próprio Le Corbusier tinha me ensinado a considerar arquitetura e a partir do que escrevi minha poesia. (ATHAYDE, 1998, p. 133)

Para João Cabral, desde *O engenheiro*, a presença de Le Corbusier é fundamental, pois foi o arquiteto quem o fez se afastar do surrealismo e se aproximar do cubismo e do construtivismo. A partir das leituras que o poeta faz da obra de Le Corbusier, ele passa a considerar a arte como algo mais elaborado e menos espontâneo, mais voltado para a luz em detrimento das trevas. A arquitetura se torna um princípio de organização dos livros cabralinos, a ponto de ser considerada por Félix Athayde, uma de suas ideias fixas. A cada novo livro, o poeta pretende dar diferentes respostas sobre como um livro é feito e

---

<sup>152</sup> Le Corbusier (1887-1965), cujo nome é Charles-Edouard Jeanneret-Gris, foi um arquiteto, urbanista, escultor e pintor nascido na Suíça e naturalizado francês. Junto de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe e outros, foi considerado um dos principais arquitetos do século XX. Seu trabalho ficou mundialmente conhecido ao criar a *Unité d'Habitation* e desenvolver os cinco pontos da arquitetura moderna, que são: construção sobre pilotis (edificações suspensas, com ausência de paredes que bloqueiam a passagem e limitam a visão); terraço-jardim (criar um espaço de lazer na última laje); janela em fita (fachada que se localiza de um ponto a outro para aproveitar a iluminação solar e a clareza); planta livre (uso de sistema viga-pilar em grelhas ortogonais para dar flexibilidade e melhor disposição interna ao ambiente) e fachada livre (pouca ornamentação, os pilares que sustentam a construção são projetados internamente, gerando recuo nas lajes de forma que o projeto fique mais flexível e aberto com ampla ventilação). Le Corbusier foi uma grande referência não só para João Cabral, mas para grandes arquitetos como: Oscar Niemeyer, Carlos Alberto Cerqueira Lemos, Lina Bo Bardi, entre outros.

em que medida o plano interfere em sua composição e recepção; Cabral sempre é rigoroso em seu método.

Semelhante ao arquiteto que desenvolve uma planta para dar uma noção prévia de como ficará a construção e que tem nela um modelo que deve ser seguido, Cabral cria um projeto poético arquitetônico e se impõe desafios e riscas que o ajudam a estruturar a obra que pretende desenvolver. Nesse sentido, o cálculo e a precisão são fundamentais para que as ideias caibam dentro do poema, essa atitude de criar regras que antecedem o conteúdo do poema é o que o poeta chama de “escrever de fora para dentro”<sup>153</sup>, como ele diz: “Antes faço o plano do livro, decido o número de poemas, o tamanho, os temas. Crio a forma. Depois encho” (MAMEDE, 1987, p. 137).

Os projetos poéticos de João Cabral são alicerçados sobre uma macroestrutura que favorece a ideia do livro. Os poemas são compostos a partir do plano que delinea o projeto e a temática da qual o poeta quer tratar, por isso forma e conteúdo são inseparáveis, porque o poeta produz um isomorfismo entre ambas. A estrutura funcional e o material semântico são indissociáveis. Todo esse rigor, desenvolvido por Cabral, é um procedimento para impedir que interferências externas afetem a sua escrita. O poeta demarca limites e nos próprios poemas fala sobre a estrutura que cria no livro; é dessa maneira que muitos poemas são também metalinguísticos.

No livro *Por uma arquitetura* (2013, p. 9), Le Corbusier explica três princípios que para ele são fundamentais quando se fala de arquitetura. O primeiro é o volume, no qual os sentidos captam e medem as formas sob a luz e também onde a plasticidade se desenvolve; o segundo é a superfície cujas linhas revelam e marcam as formas, dando diretrizes ao projeto – o que na linguagem literária poderia ser a coerência –; e o terceiro é a planta “geradora do volume e da superfície”, ou seja, a planta é o principal, pois ela é quem determina todo o resto. É curioso que simultaneamente a planta seja o espaço que define o que deve ser seguido, baseado no rigor e no cálculo, e seja o espaço no qual a imaginação e a criatividade se desenvolvem, dando euritmia<sup>154</sup> ao projeto arquitetônico.

---

<sup>153</sup> O método de escrever de fora para dentro se assemelha muito ao cantador repentista que faz parte da tradição nordestina. Embora o repentista improvise, isto é, receba um mote do público e o encaixe em determinada melodia, ele domina a linguagem e canta utilizando rimas perfeitas e métricas que são predominantemente heptassílabas e decassílabas. Portanto, o repentista tem extremo rigor formal para que sua letra se adeque à melodia e haja equilíbrio entre a forma e o conteúdo.

<sup>154</sup> Euritmia é uma expressão artística desenvolvida no início do século XX por Rudolf Steiner e Marie von Sivers. É muito reconhecida entre as artes performativas e utilizada como um método educativo para fins antroposóficos e terapêuticos, sobretudo em escolas Waldorf. Na arquitetura esse termo costuma ser usado para referir-se à combinação harmoniosa de proporções, linhas, cores e sons, ou seja, é o modo como tudo converge em um único espaço. Aqui, é importante pontuar que João Cabral vê em Le Corbusier uma referência apenas na primeira fase do arquiteto, aquela que justamente tinha como valor a euritmia. Quando

Segundo Le Corbusier, a planta pode ser definida como a “algebrização árida do olhar” (2013, p. 27), isto é, nela não há beleza, mas é só a partir dela que o arquiteto consegue expressar o que a obra será. A planta é a base do planejamento de uma construção, formada por números que sustentam a edificação e por linhas que lhe dão forma. As linhas, de acordo com o arquiteto suíço, são os traços que regulam, medem e delimitam o todo, são elas que dão harmonia à todas as partes da construção e que organizam a ideia através da forma. Quando um arquiteto está criando sua planta, ele está diante de um dos momentos mais decisivos da criação.

Cabral se aproxima de Le Corbusier por acreditar que é possível escrever a partir de uma lógica que une tanto imaginação quanto disciplina. O poeta vê no arquiteto um uso criativo da matemática, a fim de alcançar a tal “algebrização árida do olhar”, que culmina na clareza, no rigor, na harmonia e na lucidez. O paralelo entre a obra de Le Corbusier e Cabral se dá à medida que o traço que regula uma se transforma no plano de organização poética da outra, delimitando o espaço e predeterminando o número de sílabas, versos e estrofes. A arquitetura de Le Corbusier é o caminho pelo qual Cabral projeta limites precisos que o favorecem em sua luta contra a inspiração e o arbitrário.

Outro ponto de convergência entre a obra de Cabral e a de Le Corbusier é a questão da justeza e da justiça. É recorrente nos poemas cabralinos a questão da pobreza, da injustiça e da desigualdade; por isso o poeta pega emprestado da arquitetura o conceito de “cidadania” que, especificamente nessa área, corresponde ao planejamento, à construção e à manutenção das obras. Cabral constrói uma poética da qual é possível extrair uma lição ética da forma, isto é, na justeza estética que encontra na obra de Le Corbusier o poeta apresenta a justiça que para ele toda obra de arte deve oferecer.

Como se sabe, um dos objetivos de Cabral na poesia era dar a ver a realidade. De diferentes maneiras ele tentou cumprir essa tarefa, seja dando visualidade e criticidade ao poema ou utilizando a estrutura do livro como aquilo que lhe assegura a possibilidade de falar sobre o que importa, sem ser tendencioso. Nesse sentido, passamos agora para a análise de dois poemas de *Museu de tudo* que traçam paralelos entre a arquitetura e a linguagem e que partem da mesma construção que é a cidade de Brasília

Acompanhando Max Bense em  
Sua visita a Brasília, 1961<sup>155</sup>

---

o arquiteto passa a considerar outras possibilidades de criação, menos rigorosas, o poeta lamenta a mudança e segue em seus princípios.

<sup>155</sup> (MELO NETO, 1988, p. 269)

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

Enquanto Max Bense a visita  
 e vai dizendo, Brasília,  
 eu também de visita ia:  
 ao edifício do que ele dizia;  
 edifício que, todavia,  
 de duas formas existia:  
 na de edifício em que se habita  
 e de edifício que nos habita.

É sabido que Brasília, como capital do Brasil, foi construída durante o governo de Juscelino Kubitschek e inaugurada em 1960. A intenção de deslocar a capital do Rio de Janeiro para o interior do território foi um projeto herdado do Marquês de Pombal, em 1761, no Brasil Império, e que só vigorou anos depois, mas com várias alterações. Brasília é mundialmente conhecida pela inovação do projeto arquitetônico e atualmente é considerada Patrimônio Mundial pela UNESCO. O plano urbanístico da cidade, conhecido como “Plano Piloto”, que corresponde à região onde estão os prédios administrativos e o Palácio do Planalto, foi desenvolvido por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e pelo engenheiro Joaquim Cardozo. No poema cujo título é datado em 1961, há pelo menos duas informações importantes: a primeira é que Max Bense está a conhecer a capital logo após sua inauguração e a segunda é que isto ocorre três anos antes do golpe militar. Além disso, o filósofo alemão é acompanhado pelo poeta que se insere diretamente no poema ao escrevê-lo em primeira pessoa, o que é raro em João Cabral.

Em uma de suas visitas ao Brasil, Max Bense<sup>156</sup> conheceu Brasília com bastante entusiasmo a ponto de escrever sobre a cidade em seu livro *Inteligência brasileira*. De acordo com Bense (2009, p. 19-20), Brasília é uma “incontestável proclamação brasileira de inteligência cartesiana”, “uma momentânea e extrema intensificação do poder criador universal”, com “um estilo geométrico, metódico”, ou seja, Bense valoriza em Brasília aquilo que é moderno e o que Cabral destaca no poema é o moderno presente na fala de

---

<sup>156</sup> Max Bense (1910-1990) foi um filósofo, escritor e ensaísta alemão, que teve papel importante na teoria da poesia concreta, publicou textos sobre filosofia da lógica, estética, semiótica e que também exerceu grande influência sobre os intelectuais brasileiros da época.

Bense que é comparada à arquitetura. Nesse sentido, a imagem de Brasília é um ponto de partida para falar sobre a linguagem.

Na forma do poema, temos duas estrofes, com oito versos cada, reiterando o número quatro e seus múltiplos. Os versos são octossílabos e o ritmo do poema é reforçado pela repetição da rima toante (“ia”) que finaliza todos os versos da primeira estrofe, reaparece em cinco versos da segunda estrofe e dá suporte à organização do poema. Como vemos, o poema é dividido em duas partes que demarcam duas visitas que acontecem simultaneamente; a primeira é a de Bense à Brasília e a segunda é a de Cabral ao pensamento de Bense. Isso se dá por meio da fala do filósofo que o poeta compara a um edifício. As características desse edifício reiteram as mesmas *vinte palavras* de Cabral, pois a filosofia de Bense é “mineral, toda esquadrias” – portanto baseada em ângulo reto, bem-acabada em “pedra de cantaria” – e “metal-luz dos meios-dias” para enfatizar a clareza e a racionalidade dessa arquitetura que se faz pela fala. Verso a verso, o poeta gradualmente aproxima a filosofia de Bense de Brasília, pois nesse edifício “sem entropia” não cabe a desordem; literalmente ele se constrói a partir da concretude que o poeta apresenta no poema.

Na última parte do poema, ao que parece, os papéis se invertem. Não é mais o poeta que leva o filósofo à visita, é o filósofo que o leva. A Brasília dita por Bense é um edifício que se consolida tanto veridicamente quanto literariamente. Veridicamente porque os dois se situam em Brasília e literariamente porque a cidade não é o centro do poema, é o motivo dele. O ponto nevrálgico do poema é o edifício filosofia que existe de duas formas: a que se habita e a que “nos” habita. Esse ponto é fundamental porque fala sobre a concepção que o poeta tem a respeito do fazer poético. Embora Cabral fale a partir de Bense, o poema está na primeira pessoa; é como se ele declarasse que, ainda que a poesia seja calculada e rigorosa, não é possível negar sua subjetividade, não tem como sair do poema e não tem como o poema sair de si, ambos estão ligados.

Dessa maneira, o sentido que o poeta cria através de Bense é um caminho para recuperar as qualidades arquitetônicas que alicerçam sua obra, sem negar a particularidade de seu ponto de vista. Usar a arquitetura para falar da escrita é mais do que uma metáfora, é um *modus operandi* que de fora para dentro guia o pensamento cabralino. Isso fica claro quando o poeta diz: “Nessa folha construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado” (MELO NETO, 1968, p. 371)”, a arquitetura é um dos eixos para Cabral entender e definir o que é poesia.

Antes de analisar o segundo poema que também fala de Brasília, mas não faz o mesmo paralelo entre poesia e arquitetura, por meio da metalinguagem, vale apresentar algumas perspectivas acerca da cidade e seu processo de construção. Joaquim Cardozo, à época da construção de Brasília, disse que a cidade era um exemplo de novidade e de construção súbita que se levanta como magia (NASCIMENTO, 2007, p. 157). Essa magia brasileira consiste no fato de que a cidade foi construída em tempo recorde e transformou toda a paisagem, que antes era como um deserto, em uma das principais referências da arquitetura moderna.

Contudo, a construção de Brasília, desde sua origem, foi problemática em muitos sentidos, pois enquanto seu projeto era considerado moderno e inovador, e atraía os olhos e o investimento de muitas pessoas na cidade, o custo de sua construção e os danos sociais causados aos moradores da cidade foram irreparáveis. A partir da década de '70, Brasília já funcionava a pleno vapor e cumpria seus propósitos políticos, visto que os principais órgãos de administração do país já tinham sido transferidos e estavam concentrados na capital. Porém, a desigualdade social da cidade foi acentuada, uma vez que ela não estava preparada para a quantidade de habitantes que recebeu. Muitas pessoas não tinham condições de permanecer na área urbana e se deslocaram formando periferias que hoje são conhecidas como as cidades satélites, onde não há infraestrutura adequada e as pessoas não têm acesso a serviços básicos como habitação, emprego, saneamento, segurança, entre outros. Aos cofres públicos, a construção trouxe uma dívida incalculável, que piorou a crise financeira nacional.

Brasília, em sua própria concepção se consolidou a partir de um paradoxo: foi idealizada para ser um local no qual a modernidade se dava não apenas nas construções, mas no modo de vida, isto é, esperava-se que a clareza, a harmonia e a infraestrutura do projeto refletissem na convivência das pessoas, mas isso não aconteceu. O Plano Piloto<sup>157</sup> favoreceu os mais ricos e segregou as classes mais baixas, separando e excluindo as pessoas, devido ao seu crescimento desordenado. Muitos combateram o projeto porque anteviram seus efeitos negativos, sobretudo pensando que o poder econômico da cidade cresceria e conseqüentemente a desigualdade social também; por outro lado, havia quem acreditasse que a construção inseriria o Brasil em outro patamar mundial – uma vez que seria modernizado. Do ponto de vista urbanístico isso de fato ocorreu, mas a sociedade

---

<sup>157</sup> É curioso que o projeto tivesse o objetivo de criar uma cidade convidativa, própria para um intenso convívio social, mas na verdade tenha criado o oposto.

não recebeu amparo econômico e, conseqüentemente, aqueles que já habitavam a cidade e que chegaram para habitá-la foram deslocados para a margem.

Essa contextualização é importante porque no segundo poema sobre Brasília, ironicamente o poeta efetua uma crítica à realidade social da cidade. Nos dois poemas, a cidade de Brasília é apresentada a partir da perspectiva de uma terceira pessoa, isto é, João Cabral fala da capital brasileira através de Bense e de Niemeyer.

#### À Brasília de Oscar Niemeyer

Eis casas-grandes de engenho,  
horizontais, escancaradas,  
onde se existe em extensão  
e a alma todo aberta se espraia

Não se sabe é se o arquiteto  
as quis símbolos ou ginástica:  
símbolos do que chamou Vinícius  
“imensos limites da pátria”.

ou ginástica, para ensinar  
quem for viver naquelas salas  
um deixar-se, um deixar viver  
de alma arejada, não fanática. (MELO NETO, 1988, p. 305)

Dividido em três quadras, cujos versos são predominantemente octossílabos, o poema conserva a estrutura dos poemas cabralinos. Na primeira estrofe, o poeta compara a construção da cidade de Brasília às “casas-grandes de engenho”. Todavia, do ponto de vista arquitetônico, em um primeiro momento as duas construções não se assemelham, pois Brasília tem uma arquitetura moderna e construtivista, enquanto as casas-grandes têm arquitetura colonial. Isso denota a crítica social do poeta que remete à história dos trabalhadores, construtores tanto das casas-grandes de engenho, quanto de Brasília – e o lugar desses trabalhadores, por analogia, seria a senzala –.

Ainda, na primeira estrofe, o poema descreve a arquitetura das casas-grandes de engenho que, em alguma medida, vai se confundindo com a arquitetura de Brasília, porque elas são “horizontais, escancaradas”. A adjetivação “horizontais” é bastante provocativa porque tem muitos desdobramentos. Pode se referir à própria cidade que tem um território plano; pode se referir às construções, como os Palácios da Alvorada, do Itamaraty, do Jaburu, do Catetinho, do Supremo Tribunal Federal e do Congresso Nacional que são horizontais; ou pode se referir às relações de poder que são estabelecidas politicamente.



- Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
- Título: Casa-grande do Engenho Barbalho
- Local: Estrada do Barbalho, s/n – Iputinga – Recife/PE
- Número: 41 (tombado)
- Uso atual: Escola Municipal Casarão do Barbalho



- Palácio do Itamaraty

Tanto nas casas-grandes de engenho, quanto em Brasília, aqueles que habitam esses dois espaços têm discursos que parecem horizontais, no sentido de igualdade e representação, mas em ambos os lugares, a relação é vertical, é uma relação hierarquizada, de poder e exploração. No terceiro e no quarto versos, o poeta afirma que nesse local “se existe em extensão / e a alma todo aberta se espraia” e aqui é como se a crítica fosse atenuada. No entanto, ao que parece, Cabral está recuperando o discurso propagado durante a construção de Brasília, de que aquela seria uma cidade moderna, acolhedora e com grandes oportunidades, o que não foi verdade. Nesse sentido, o poema pode ser lido na chave da ironia ou numa chave que ameniza essas relações, uma vez que o poeta também se reconhece no espaço de Brasília, pois essa arquitetura representa parte de sua história.

Se no primeiro poema, escrito em 1961 – no início da construção de Brasília –, o poeta tinha uma visão positivada, de acordo com a nossa leitura essa visão se modifica

no segundo poema. Em “A arquitetura da cana-de-açúcar”, poema que também faz parte de *Museu de tudo*, a visão negativa das casas-grandes de engenho é reforçada e pode ser projetada em Brasília “(...) O aberto alpendre acolhedor / no casarão sem acolhimento / tira a expressão amiga, amável / do que é de fora e não de dentro:”. Neste poema, a casa-grande parece cordial, mas isso é apenas fachada, tal como é na capital do Brasil. Os termos “fora” e “dentro” imageticamente distanciam e aproximam e, além de dar profundidade ao assunto tratado, cooperam para construir a arquitetura do poema, fazendo convergir a forma e o conteúdo. Vale lembrar que em 1975, quando *Museu de tudo* é publicado, o país estava sob a ditadura militar e isso também fortalece a crítica do poeta, porque simultaneamente ele mostra o que é visível e o que está oculto, em um movimento que expõe a estética e a ética da cidade.

A segunda estrofe de “À Brasília de Oscar Niemeyer” põe em dúvida a imagem da cidade, pois não se sabe o que o arquiteto quis ao construí-la. Se a cidade se configura como símbolo, ela é “imensos limites da pátria”, como chamou Vinícius de Moraes no poema “Solilóquio”<sup>158</sup>; e caso se configure como “ginástica”, ela é flexível para “ensinar / quem for viver naquelas salas”. Ou seja, quem for viver em Brasília, sobretudo aqueles que ocuparão as “salas” (os locais administrativos), têm de ter as duas imagens em mente, tanto o “símbolo”, quanto a “ginástica” porque só assim ele poderá viver com a “alma arejada, não fanática”. A repetição dos termos “alma”, “símbolo”, “ginástica”, “espraiar”, “arejada” fortalece a continuidade do raciocínio do poeta, com a finalidade de influir sobre quem entra na cidade de Brasília (no caso, os políticos) e sobre quem a observa (no caso, o poeta e o leitor) dando para um a sensação de liberdade e a outro a realidade.

Segundo João Alexandre Barbosa (1975), a linguagem poética de Cabral, ao se aproximar da arquitetura, sobretudo quando se refere à cidade de Brasília, cria uma ambivalência entre o elogio e a crítica, oferecendo outras percepções ao leitor. Como se sabe, na poesia cabralina, a arquitetura se manifesta através da estrutura dos poemas e na imagem da cidade. Cada cidade revela suas particularidades e um ponto de identificação do poeta, mas em Brasília, o poeta tem um parâmetro para o seu projeto estético e político.

---

<sup>158</sup> “Talvez os *imensos limites da pátria* me lembrem os puros / E amargue em meu coração a descrença. / Sinto-me tão cansado de sofrer, tão cansado! — algum dia, em alguma parte / Hei de lançar também as âncoras ardentes das promessas / Mas no meu coração intranquilo não há senão fome e sede / De lembranças inexistentes.” (Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/soliloquio>. Acessado em: 21/03/2020). Ao se apropriar do verso de Moraes, Cabral reitera a ideia de sofrimento, cansaço e solidão. Ainda que Brasília tenha nascido com a proposta de ser um espaço para “alma arejada”, símbolo da arquitetura moderna, o poeta dá a ela outro símbolo e por isso o título é “à” ‘Brasília de Oscar Niemeyer, pois Cabral dá à cidade outra face.

O problema que Cabral enxerga em Brasília é similar ao problema que ele vê na poesia e tenta resolver, a saber, Brasília tenta ser o espaço de democratização interna e externa “dentro” e “fora”, mas ainda é elitista, assim como a poesia é para todos, porém circula em espaços restritos.

Talvez, o que Cabral se empenha em fazer na poesia, é o mesmo que Franz Weissmann se empenhou em fazer em suas esculturas, que curiosamente também estão presentes em locais como o Ministério das Relações Exteriores em Brasília (coluna neoconcreta nº 1, 1958). O poeta e o escultor procuraram tornar menos rígida a obra para que o leitor e o espectador desenvolvessem uma outra relação com aquilo que é dado a ver.

#### 4. 4. Música

Em inúmeras declarações, tanto como poeta e crítico ou em entrevistas, João Cabral de Melo Neto afirmou que sua obra estava mais próxima das artes visuais do que da música. Ainda que a poesia cabralina realmente seja mais voltada às artes visuais, isso não significa que o poeta negue a relação da poesia com a música ou a musicalidade de seus poemas, o que ocorre é que a musicalidade, em João Cabral, opera sobre a tensão e a dissonância. Dentro do seu projeto literário, baseado na racionalidade e na lucidez, o poeta se apresentava como antimelódico, não como antimusical,

Considero-me antimelódico, mas não antimusical. Não sou musical para o ouvido por deficiência, mas me considero musical no sentido de que música não é só melodia embalante, mas construção de sons no tempo. Organização de elementos (na poesia, imagísticos e conceituais) uma arquitetura que se desenvolve numa determinada extensão de tempo. Você usou bem o verbo “desidratar”. Ao procurar “desidratar” minha expressão, eliminei dela todos os líquidos fluviáteis inúteis, isto é, tudo o que se introduz gratuitamente no verso para se atingir o que é mais fácil e superficial da música, a melodia (ATHAYDE, 1998, p. 62)

Segundo Cabral, a música é fundamental para o poema porque é a construção de sons no tempo, mas seu foco não deve ser a melodia, pois esta é a parte superficial da música no texto. O escritor que prioriza a melodia “amortiza a consciência” do poema e do leitor porque está voltada ao “fazer sentir”; porém, para o poeta, a principal função da poesia é “fazer pensar”. Ainda, seguindo o que Cabral diz na citação, ao escrever poesia o poeta procura eliminar tudo aquilo que se apresenta gratuitamente no verso porque o mais fácil não é o que lhe interessa. Dessa maneira, a música está presente na poesia cabralina para incomodar, ela se concentra no ritmo do poema e nos sons que juntos corroboram para o sentido construído palavra por palavra e que instigam o leitor a transpor as muitas camadas de leitura. A música serve à poesia para provocar a tensão e a dissonância dentro do poema.

Além de considerar a melodia<sup>159</sup> a parte superficial do poema, Cabral critica a música que tira a atenção do ouvinte e o leva ao sono. De acordo com o poeta, o samba<sup>160</sup> e a música clássica são estilos musicais que embalam o ouvinte e impedem sua concentração, por outro lado, o flamenco e o frevo são estilos que excitam e despertam o ouvinte. A música popular também é boa para poesia porque a auxilia em sua propagação e alcança diferentes tipos de leitores, principalmente os menos elitistas.

É por isso que Cabral se aproxima desses gêneros, porque eles o mantêm acordado e pulsante; também são estilos de tendência mais espacial do que temporal. Sendo assim, embora haja um consenso da crítica de que a poesia cabralina é mais visual do que musical, seria um engano dizer que o poeta nega a música em seus poemas ou escreve poemas antimusicais. O que ele faz é negar certos estilos em detrimento de outros. Essa negação consiste em evitar aquilo que se pretende “puramente poético”, isto é, negar a melodia que pretende embalar o ouvinte e o leitor. Para Cabral, a poesia não é para embalar, é para criticar; por isso ele direciona seu olhar àquilo que não é “puramente poético” para mostrar que ali também há poesia.

A partir dessa perspectiva, João Cabral cria pontes com várias correntes musicais do século XX. Em *Serial* (1961), por exemplo, o título do livro faz referência ao serialismo – método de composição musical que utiliza uma ou várias séries como forma de organizar o material sonoro – e a obra está estruturada de maneira similar ao dodecafonismo<sup>161</sup> criado por Schoenberg em 1920. O dodecafonismo são 12 notas e seus semitons divididos em quatro séries e *Serial* faz um movimento parecido, como descreve Marly de Oliveira:

*Serial* (...) são séries de poemas que constituem uma construção organizada a partir de quatro sistemas, sendo que todos os poemas têm quatro partes, todas as estrofes quatro versos. Há quatro poemas de quatro partes, com duas quadras em cada parte;

---

<sup>159</sup> Segundo Secchin, João Cabral opta pelo uso da rima toante ao invés da rima soante, que é considerada a mais melódica e tradicional na poesia escrita em português (SECCHIN, 2007, p. XVIII). A melodia fluída não é utilizada por Cabral porque ele prefere o verso áspero e duro. Além disso, o poeta “não recorre a nenhuma retórica” (MERQUIOR, 2007, p. LIX), “declara guerra à melodia, por considerá-la entorpecente, fonte de distração” (SECCHIN, 2007, p. XV).

<sup>160</sup> (ATHAYDE, 1998, p. 63)

<sup>161</sup> O dodecafonismo se popularizou pós Segunda Guerra Mundial e seus principais representantes são Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. É uma composição de caráter experimental, estruturada a partir de uma escala cromática de 12 notas, nas quais há intervalos de semitons entre elas. As 12 notas são ordenadas de modo equivalente e distribuídas em quatro séries sem se repetir, cada série é agrupada de uma maneira diferente; 1) original; 2) retrógrada (série que é tocada de trás para frente); 3) invertida (corresponde à série original tocada com intervalos invertidos); 4) retrógrada de inversão (série invertida tocada de trás para frente). No dodecafonismo todo material sonoro, seja melódico ou harmônico, deve se basear na série das 12 notas e dos quatro grupos.

poemas de quatro partes com quatro quadras em cada parte;  
quatro poemas de quatro partes com seis quadras em cada parte e  
quatro poemas de quatro partes com oito quadras cada parte  
(MELO NETO, 1994, p. 21)

O número quatro permeia a obra de Cabral, antes e depois de *Serial*, seja em *Quaderna* ou *A educação pela pedra*, mas em *Serial* o número quatro não está apenas nas séries nas quais o livro é dividido: está no modo como o poeta organiza as rimas toantes e a métrica também. Organizando o livro matematicamente, o poeta segue o sistema dodecafônico para ordenar a intensidade, a duração e os sons dos poemas. As séries são mais do que estruturas, são matrizes que definem o que entra e o que não entra no poema, da mesma maneira que no dodecafonismo, as séries são matrizes para as músicas.

É importante esse diálogo que Cabral estabelece com a música dodecafônica porque esta surge também como uma resposta ao Romantismo e ao caos da Primeira Guerra Mundial. Como se sabe, João Cabral rejeita muitas premissas do Romantismo, principalmente o idealismo e a inspiração. As composições do Romantismo enfatizavam a melodia e apresentavam um vínculo indissociável entre dissonância e consonância, pois uma resultava da outra. Toda tensão presente na música tinha de ser resolvida e jamais ficava em suspensão. A crítica que João Cabral percebe no dodecafonismo e toma para si para desenvolvê-la na poesia é, em alguma medida, uma tentativa de mostrar a realidade tal como ela é. Se no Romantismo, a música apresentava conflitos que na própria música encontravam sua resolução, o dodecafonismo é um estilo que põe em xeque essa resolução.

Na música clássica romântica, os tons e as relações sonoras tinham o objetivo de causar no ouvinte, o sentimento de que ao fim, todas as situações estariam resolvidas, entre afastamento e aproximação, tristeza e alegria, amor e dor, etc., todo conflito terminava em harmonia. Contudo, com o advento das vanguardas, os compositores passaram a questionar o estilo das composições e por que elas sempre terminavam com a tensão bem resolvida, sendo que na maioria das vezes isso não correspondia à realidade, pelo contrário, a vida era tensão sobre tensão, principalmente na modernidade. A partir disso, a música começou a representar essa tensão que não é solucionada e nessa época destacam-se nomes como o de Richard Wagner que foi um dos integrantes da Escola de Viena e compôs baseado na dissonância, sem a obrigatoriedade de propor uma solução ao conflito. Nesse sentido, a música serial e dodecafônica de Schoenberg tem em Wagner, uma referência ao fazer uso exponencial de cromatismos, atribuir valor à tensão e

favorecer a dissonância. Dessa maneira, a emancipação sonora teve início e as composições passaram a desenvolver estruturas lógicas, cujos princípios matemáticos eram os ordenadores da criação.

A música serial foi uma verdadeira revolução no campo das artes porque passou a explorar outras nuances da música, pôr em xeque o rigor da tonalidade clássica, descobrir novas escalas e unir todo esse material às heranças musicais regionais e folclóricas. Durante a passagem do século XIX ao XX, muitos músicos fizeram um movimento em direção ao desconhecido e tinham interesse genuíno pela pesquisa que os levou a questionar as imposições formais e a repensar o ritmo. A partir daí, a técnica e o processo de criação se tornaram mais importantes do que a obra como um produto final. Os sons foram investigados no seu limite e o sistema tonal já não era uma prioridade. Vale lembrar que em teoria literária, diferente da música, o tom corresponde às diferentes características estilísticas que variam de acordo com o escritor e com o movimento literário do qual ele faz parte, mas para João Cabral, o tom está muito associado ao Romantismo e à inspiração. Por isso o poeta, tal como os serialistas, o rejeita.

É através do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela (poesia) tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras é pela entonação que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que as absorve. Vagamente, para captar das palavras, sua música. É uma poesia para ser lida mais do que para ser relida (MELO NETO, 1998, p. 60).

Mais uma vez, reiterando o que já foi dito por outras vias, o poeta crê que poesia é coisa que faz pensar, que está posta para criticar e fazer ver a realidade. Nesse sentido, ele não prioriza a melodia e nem o tom do poema porque ele não quer que o leitor se distraia; ele quer que o leitor leia com atenção e absorva a mensagem do poema. Evidentemente, aqui, nosso objetivo não é dar conta do que foi a música serial. Apenas apontamos algumas características, a saber: método de organização, dissonância, tensão, proximidade à realidade em suspensão, valorização de heranças musicais regionais e distanciamento do sistema tonal, para apontar em que medida a obra de João Cabral é influenciada por ela. Também não analisaremos poemas de *Serial* porque esse não é o propósito. Comentamos o livro apenas como porta de entrada porque faz referência direta à música serial, desde o título. Todavia, é importante mencionar que embora o serialismo

não apareça em *Museu de tudo* do ponto de vista musical, ele aparece na construção de poemas em série.

Cabe dizer que o diálogo que o poeta estabelece entre poesia e música no livro se dá de outra maneira. Em *Museu de tudo*, a principal forma musical que aparece é o flamenco ou *cante jondo*<sup>162</sup>. No livro, há três poemas dedicados a este gênero musical, “El cante hondo”, “Ainda el cante flamenco” e “Habitar o flamenco”. Nos demais livros, ainda que nenhum seja totalmente dedicado ao flamenco como *Serial*, a música flamenca aparece em poemas como “Diálogo”, “A palo seco”<sup>163</sup>, “Intimidade do Flamenco” e, também, em homenagem aos artistas que se dedicam a este gênero: “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, “A Antonio Mairena”, “Cantador de Flamenco”, “Manolo Caracol”, “Niña de los Peines”, “Carmen Amaya, de Triana” e “Estudos para uma bailadora andaluza”. Como se vê, o flamenco é um gênero que permeia a obra cabralina, não só porque o poeta viveu muito tempo na Espanha – lugar de origem e principal veiculação do gênero –, mas porque a sonoridade e a história do flamenco convergem com o projeto literário de João Cabral.

O flamenco é um gênero musical que também funciona como base para o canto e para a dança que são próprios da região da Andaluzia, na Espanha. Este gênero foi criado por povos considerados à margem no país, como os ciganos e mouros que remontam às tradições árabe e judaica, mais próximas da península ibérica. Para João Cabral, aqueles que representam minorias ou que ocupam espaços de rejeição social, de deslocamento, são as pessoas de quem a poesia deve falar e para quem a poesia deve se destinar. Por isso o poeta coloca em sua obra, o povo do sertão e tantos outros públicos desfavorecidos. Mesmo quando o poeta coloca artistas, a maioria das suas escolhas parte daqueles que não costumam ser lembrados.

Em 2010, o flamenco foi considerado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, patrimônio imaterial da humanidade na sua versão

---

<sup>162</sup> Há, entre o espanhol e o catalão, a diferença entre *jondo* e *hondo*. O poeta opta por grafar a palavra como “hondo” no poema, mas no decorrer do texto seguiremos com a grafia *jondo*. Outro ponto que é importante mencionar, é que *jondo* é um dos seguimentos do flamenco, isto é, este gênero musical é subdividido em três seguimentos com diferentes características. O flamenco *jondo* é a forma mais tradicional, que procura transmitir a profundidade (não no sentido sentimental), a densidade e o peso do mundo; o flamenco *chico* é a forma mais voltada aos festejos, com ritmo alegre; o flamenco intermédio, como o próprio nome o diz, é uma forma intermediária entre o *jongo* e o *chico*.

<sup>163</sup> “A palo seco” de *Quaderna*, é considerado um dos principais poemas de João Cabral, pois é lido como um poema metalinguístico no qual o poeta enquanto fala sobre o *palo* do flamenco, fala sobre sua própria poesia. No flamenco há diferentes tipos de *palos*, que mudam conforme suas características. Há os *palos* *soleá*, *bulería*, *rumba*, *tango*, *fandango*, mas o *palo* ao qual Cabral se filia é “*martinete*” que é o *palo* mais antigo e conhecido como “*palo seco*”, isto é, é o canto sem acompanhamento instrumental e sem dança.

atual e, também, pela sua resistência<sup>164</sup> histórica. Originalmente, o flamenco era somente o canto sem acompanhamento instrumental, mas aos poucos foram introduzidos o violão, as palmas e o sapateado, cujos sons são duros e secos e os movimentos são precisos. As principais temáticas do flamenco são sobre luta, esperança e orgulho, pois refletem a realidade difícil de seu povo. Esse gênero musical começou a se difundir entre os anos 1869 e 1910, período considerado a “época de ouro” do flamenco, porque os cafés abriram espaço para os artistas se apresentarem e isso foi tão disseminado a ponto deles se tornarem a principal atração cultural da cidade. Dadas as informações básicas sobre o flamenco, passemos à leitura e análise do poema “*El cante hondo*”<sup>165</sup>, cuja epígrafe é de T. S. Eliot

*This is the way the world ends  
Not with a bang but a whimper*

O *cante hondo* às mais das vezes  
desconhece essa distinção:  
o seu lamento mais gemido  
acaba em explosão

Tão retesada é sua tensão,  
tão carne viva seu estoque,  
que ao desembainhar-se em canto  
rompe a bainha e explode.

Posta desde o início a tensão da modernidade e a tensão que se faz no cante jondo, com o qual o poema é intitulado, Cabral recorre aos versos de Eliot para apresentar a ideia central do poema e diz “Esta é a maneira que o mundo acaba / Não com um estrondo, mas com um gemido”, por meio da imagem e da sonoridade do flamenco, o poeta tenta congruir opostos para criar a tensão à qual se refere na segunda estrofe. Se no poema de Eliot, o mundo acaba em gemido, no poema cabralino, o mundo acaba em explosão

---

<sup>164</sup> Se a música serial circulava principalmente entre grupos mais elitizados, com o flamenco foi diferente. Por ser uma expressão artística de grupos minoritários politicamente, eles foram perseguidos e grande parte foi dizimada durante a inquisição espanhola. Além disso, esses grupos se organizavam a partir da tradição oral que transmitia seus valores e cultura às famílias de geração a geração. Durante muito tempo não houve registros escritos para acompanhar as transformações desse gênero musical e levou um longo período até que ele fosse considerado uma expressão artística relevante para ser registrada e guardada em arquivos. Segundo José Cadalso (1774) no livro *Cartas marruecas* aparece a primeira menção ao flamenco, mas não existe um consenso sobre o que significa essa palavra. Para alguns, “flamenco” é a junção de duas palavras árabes “felag mengu” que significam “fugitivo camponês”, que remete à história do povo no qual a música flamenca se originou.

<sup>165</sup> (MELO NETO, 1988, p. 273). Sabemos que ao nos referirmos aos poemas, eles não são grafados em itálico, no entanto, no caso desse poema especificamente, João Cabral coloca o título em itálico.

através do cante jondo. A epígrafe está ali somente para anunciar o tema, pois Cabral demarca uma posição contrária à de Eliot.

A primeira estrofe reproduz por meio dos fonemas “s / c / ç” a tensão entre gemido e explosão, pois nos dois primeiros versos a repetição das sibilantes formam uma espécie de sussurro, um sussurro que antecede o caos que ocorre no quarto verso. É como se os versos iniciais preparassem o leitor para o que viria através dos sons. Isso fica ainda mais evidente na segunda estrofe que é formada por consoantes oclusivas que reiteram a sensação de explosão, dessa maneira as duas estrofes são complementares e estão em equilíbrio uma vez que em prática, na própria forma do poema, o gemido e a explosão criam a tensão principal e que é diretamente referida na segunda estrofe.

Também é interessante marcar a rima entre “distinção” e “explosão” que está presente em “tensão” e cria uma cadeia significativa na qual um verso depende do outro para completar seu significado. As duas palavras “distinção” e “explosão” provocam uma quebra na medida dos versos, pois os primeiros são octassílabos e o último é hexassílabo. Ainda do ponto de vista da sonoridade e da classificação das palavras, a rima pobre que o poeta cria entre o segundo e quarto verso da primeira estrofe, entra novamente em equilíbrio com as rimas toantes contidas no segundo e no quarto verso da segunda estrofe, isto é, mais uma vez o poeta utiliza a forma do poema para fortalecer o assunto sobre o qual fala. Em várias camadas Cabral trabalha a questão da forma em detrimento do conteúdo.

O título “El cante hondo” se justifica tanto pela questão sonora, quando pela temática, pois o cante jondo é ao mesmo tempo um canto de dor e sofrimento que evoca a esperança de um povo que se situa entre o popular e o cosmopolita. Esse contexto, demarca o valor ético do poeta e a posição na qual ele quer se situar e quer que o leitor o identifique, ou seja, enquanto um homem diplomata que viveu durante anos na Espanha, ele está ao lado daqueles que são oprimidos, ainda que sua condição seja similar à daqueles que oprimem. Em alguma medida, o poeta se reconhece na história do povo andaluz. Além disso, o cante jondo é um canto de tom grave e intenso. Segundo Federico Garcia Lorca é um canto misterioso que se manifesta em um momento imóvel e único. Essa imagem do momento “imóvel e único” também é similar ao que resta da explosão, como se o tempo desacelerasse. Se a explosão é a forma como o mundo termina para Cabral, ainda assim, há uma continuidade e isso também se coloca como tensão, visto que há uma contínua iminência do fim que nunca se concretiza, talvez seja por isso que o mundo de Eliot acaba em gemido, porque o que resta é o lamento.

Federico Garcia Lorca, foi, provavelmente, o poeta que mais entranhou em sua obra o flamenco, bem como tudo aquilo que concerne à Andaluzia. Como se sabe, o poeta foi um dos principais poetas espanhóis do século XX e foi assassinado pela ditadura franquista. Lorca via na cultura andaluza, sobretudo no flamenco, a forma ideal de responder às tensões da modernidade, pois sua estrutura musical e sua história de resistência – que mantinha raízes profundas com o folclore –, conseguiam unir a tradição e marcar a abertura para o novo. Na conferência proferida em 1922, intitulada “El cante jondo: primitivo canto andaluz” e que foi publicada em 1931, sob o título “Poema del cante jondo” Lorca elabora uma espécie de teoria da arte moderna através do cante jondo, na qual defende que o cante tem certa atemporalidade ele se baseia no agora, para revelar outras realidades ou quem sabe, temporalidades.

Todas essas características do cante jondo justificam o título do poema, mas vale pensar na escolha das palavras para construir seu sentido. Segundo Cabral, o cante jondo não nega a distinção entre o gemido e a explosão, o cante apenas desconhece a distinção, e é por isso que gemido e explosão são uma coisa só, que ora pende para um lado, ora pende para outro. A tensão entre os dois pólos é retesada, ou seja, é levada ao limite, nesse sentido, não há como não se desembainhar em canto e romper até explodir e recomeçar com aquilo que resta, quase em um movimento cíclico.

Para seguir adiante na análise de outro poema de *Museu de tudo*, no qual o poeta retoma o cante jondo, vale mencionar mais uma vez que a sonoridade nos poemas cabralinos é marcante justamente por não seguir o padrão da musicalidade convencional. Em seus versos, o poeta utiliza muito as rimas toantes em detrimento da rima consoante, como se estabelecesse uma espécie de desacorde. Outro recurso que o poeta utiliza é o corte brusco das palavras no verso, o *enjambement*, que cria no poema, um efeito de suspensão de sentido que só se completa no verso seguinte. Além disso, a economia das palavras, bem como o truncamento entre algumas delas, torna os poemas difíceis de penetrar, embora a maioria desses sejam curtos e livres de excessos. Essas características são estratégias que o poeta desenvolve para dar à poesia dureza, secura e aspereza, ao mesmo tempo que também dá despojamento, uma vez que as palavras se repetem, são bastante simples e cotidianas. É dessa maneira que Cabral explora a musicalidade que é usada para expressar a tensão da realidade.

Na sequência, com o título “Ainda *el cante flamenco*”, como quem insiste no que tem a dizer e no modo de criar, Cabral aponta outros motivos pelos quais lhe interessa o cante flamenco

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,  
 arrepiando a alma e o dente. (MELO NETO, 1988, p. 291)

O poema “*Ainda el cante flamenco*”, se distingue do poema anterior apenas em estrofação, pois mantém uma forma rígida que mantém as rimas toantes. Um ponto no qual os dois poemas se diferenciam, é que o primeiro anunciava sua tensão desde os primeiros versos, enquanto o segundo ressalta características similares do cante flamenco, todas elas giram em torno do campo semântico que mantém o poeta acordado ou como ele diz, “não (o) adormece”. É curioso como toda a construção do poema é baseada na negação. O cante flamenco é uma música contrária ao embalo, insonífera e se atende a contrapelo. Todas essas características afirmam por meio da negação, aquilo que o cante flamenco é. Do ponto de vista formal, o poema mantém os múltiplos de quatro que se separaram pela inicial maiúscula do quinto verso e a métrica é majoritariamente baseada na redondilha que contribui para um ritmo menos enrijecido.

O que o poeta diz no poema, diz da mesma maneira em entrevista:

(...) Para mim, ela (a música flamenca) é o antimelódico por excelência. O melódico é a anedota da música, é o embalante, o adormecedor e o a-favor-do-pêlo. Ora, meu interesse vital, sujeito astênico, de pressão baixa e de sono fácil, não é o de dormir, mas o de despertar. Não a sensação a-favor-do-pêlo; a irritação a contrapelo é o que procuro. Não o entorpecente, mas o estimulante. Ora, o flamenco me dá isso. É como a luz que arde nos olhos de quem estava no escuro. (ATHAYDE, 1998, p. 62)

Dado que o poema e a entrevista são similares porque transmitem a mesma ideia e ambos repetem palavras, chama a atenção que o poema se construa a partir de palavras tão coloquiais, todavia isso também faz parte do universo flamenco. Em todo o poema, a palavra mais inusitada é “emoliente”, que gera certo estranhamento e que foneticamente tem um tom distenso que reforça seu sentido de amolecer, distender e abrandar. O uso dessa palavra também é curioso porque nos versos anteriores todos os adjetivos estão postos com uma partícula de negação e, embora, o “canto emoliente” seja o complemento

de “contrário embalo”, esse é o único momento no qual a construção do verso é feita de modo afirmativo o que gera certa ambiguidade de leitura.

Tal ambiguidade tem o intuito de mostrar a duplicidade na qual o flamenco se encontra, pois para muitos, ele é o gênero que desperta e estimula porque é alegre, mas para Cabral, ele é o contrário. Como vimos, no palo seco do cante jondo, ele é o gênero musical que mantém acordado porque reflete sobre a dor e o sofrimento, é impetuoso e energético como forma de resistência. Portanto, mesmo no segundo poema, ainda que a tensão não esteja evidente, ela está presente. Todos os adjetivos elencados pelo poeta são fruto de um gemido, de um lamento que não cessa, que irrompe historicamente e que coloca o povo andaluz – e os povos semelhantes a ele – em estado de alerta.

Outra palavra que se destaca no poema e que remete à concepção de Garcia Lorca, de que o cante flamenco pode ser um esboço teórico da arte moderna, é “contrapelo”. A relação que estabelecemos entre o uso da palavra que Cabral faz e o uso que Benjamin faz dela na tese VII *Sobre o conceito de história*, não significa que o poeta esteja se referindo diretamente ao filósofo alemão, apenas é uma chave de leitura possível, uma vez que ambos tinham valores éticos semelhantes. Para Benjamin (2012a), “escovar a história a contrapelo” é observar a história e a cultura de modo dialético, considerando o ponto de vista dos vencidos, além dos vencedores. Em suas teses, Benjamin se coloca em oposição a história oficial do “progresso” porque é a partir dele que as classes dominantes ocultam as lutas dos oprimidos, seja no passado e no presente.

Nesse sentido, Cabral conjuga na imagem do cante flamenco, aspectos visuais, verbais, sonoros e históricos. O flamenco deixa de ser apenas uma expressão musical e se torna uma representação do que é heterodoxo e subversivo, é um canto que parte do particular para o universal, que remete à situação existencial de um povo e que lhe dá voz. Nos dois poemas, o poeta revela leituras complementares do flamenco. Em “Ainda *el cante flamenco*” manter-se acordado não se refere ao sono, mas em estar alerta. Para o poeta, esse canto alcança o que há de mais íntimo, como a alma, dando-lhe concretude ao arrepiá-la; e também alcança o que há de mais externo e duro, como o dente. Não em forma de sorriso, mas o dente cerrado, como resistência, como aquilo que se apresenta à primeira vista. De toda maneira, o canto flamenco ocupa um lugar de tensão, e essa tensão se manifesta em muitas camadas, como tentamos mostrar. Sobretudo no que tange aos aspectos formais e sonoros dos poemas.

## 5. Murilo Mendes e João Cabral, a partida, a intersecção

A primeira vez que sugerimos uma aproximação entre as poéticas de João Cabral e Murilo Mendes, muitos apontavam mais as diferenças entre eles do que as semelhanças. Portanto, nossa intenção é comparar as poéticas de Cabral e Mendes e mostrar como elas se relacionam, abrindo outras possibilidades de leitura da obra dos dois poetas em questão. Ainda que em um primeiro momento, pareça “mínima” a probabilidade de que haja pontes entre a obra de um e de outro, o desafio consiste em apontá-las.

Quando são traçados paralelos entre Mendes e Cabral, frequentemente estes dizem respeito ao surrealismo<sup>166</sup> e às imagens do sonho que predominam no primeiro livro de João Cabral, *Pedra do sono* (1943) e que são traços que permeiam boa parte da obra de Murilo Mendes. A crítica literária também destaca a relação que os dois poetas têm com a Espanha e o apreço que ambos têm por artistas e escritores espanhóis. Tanto Cabral, quanto Mendes, viajaram pela Espanha e dedicaram livros inteiros para falar sobre esse país, seja em *Sevilha andando* ou em *Tempo espanhol*, escritos por Cabral e Mendes, respectivamente. Contudo, as aproximações entre ambos podem se dar por outras vias.

Quando João Cabral publica seu primeiro livro, Murilo Mendes já é um poeta bastante reconhecido na cena literária brasileira, mas trinta anos depois, Cabral também se consolida como um grande poeta. Cada um à sua maneira, com poéticas bem distintas, conquista seu espaço. Na década de '70, quando Murilo Mendes publica *Convergência* e em 1975, quando Cabral publica *Museu de tudo*, as duas poéticas sugerem uma releitura da própria obra. Tanto um livro, quanto o outro têm forte teor metalinguístico, exploram a visualidade dos poemas e têm uma quantidade grande de poemas dedicados a outros artistas e escritores. Os livros também foram escritos durante um longo período. O *Convergência* foi escrito entre 1963 e 1966, enquanto o *Museu de tudo* foi escrito entre 1966 e 1974. Destacar que as duas obras foram escritas durante um longo período é importante para pensar as influências e as transformações que a escrita dos dois poetas sofreu, principalmente porque os dois eram leitores ávidos um do outro.

---

<sup>166</sup> Durante a obra de Murilo Mendes, o diálogo com o surrealismo se dá principalmente na relação com a pintura de Ismael Nery que procura abstrair o tempo e o espaço, crendo que uma vez que essas duas categorias são dissolvidas, chega-se à essência das coisas. Nessa tentativa, o poeta mineiro continua a perseguir seu objetivo, mas atualiza sua técnica, não mais criando imagens abstratas, pelo contrário. Em *Convergência*, conforme Mendes cria poemas nominais, com formas substantivadas, ele presentifica tempo e espaço e os articula, diluindo essas noções porque elas se limitam ao signo, à palavra. O tempo é trabalhado no ritmo do poema, que na maioria das vezes não é linear, e o espaço é trabalhado na própria página.

Ainda que a crítica literária brasileira caracterize Murilo Mendes como um poeta de cunho mais subjetivo, enquanto João Cabral tende à objetividade – vimos que essa classificação é questionável, sobretudo se pensarmos a totalidade da obra e seu contexto de produção. Nota-se que em *Convergência*, Mendes apresenta uma alta consciência da crise dos fundamentos de expressão poética na modernidade e por isso faz *convergir* subjetivo e objetivo. Essa convergência se apresenta no esforço do poeta em se despersonalizar, em trazer outras vozes para falar nos poemas, em não deixar de falar do furor poético que é de ordem espiritual e do reconhecimento do uso racional e material da palavra. Embora *Museu de tudo* tenha sido publicado cinco anos após *Convergência*, a impressão que se tem ao ler os dois livros, é que ambos os poetas estavam atentos aos acontecimentos da época em que viviam, mas, principalmente, pensavam como a própria poesia foi respondendo à realidade ao longo do tempo. Por este motivo, os dois livros apresentam procedimentos semelhantes e intercambiáveis.

Segundo Haroldo de Campos, no ensaio “Murilo e o Mundo Substantivo” (1992), acontece uma virada na poesia de Murilo Mendes a partir de *Tempo espanhol* (1959) – livro que antecede a publicação de *Convergência* – como se caminhasse na direção de uma espécie de concretismo cuja preocupação é somente a palavra, sem focar tanto na relação entre os versos, mas na relação de uma palavra com a outra, distanciando-se da metafísica e explorando ideias condensadas com o objetivo de depurar significante e significado.

*Convergência* deve muito ao concretismo: em vários textos desarticula a estrutura clássica; o verbo é abolido, muitas palavras são postas em evidente relevo (embora não com rigor gráfico). Outras isoladas, etc. (...) Tal orientação é mais nítida ainda em ‘Sintaxe’ (...) Minha grande preocupação com a síntese (...) Sou um torturado da forma. Desde há longos anos trabalho duramente nos meus papéis. (MENDES *apud* ARAÚJO, 1994, p. 50)

Quando se fala que *Convergência* faz um movimento em direção ao concretismo, assim como em João Cabral, não significa que a página em branco é explorada formando figuras semelhantes às de Apollinaire e nem que o poema perde a forma do verso. Significa que há um esforço em superar certa linearidade discursiva a ponto de fazer o leitor pensar palavra por palavra e sua relação com o todo. Segundo Aragão (1976, p. 33), Murilo Mendes se aproxima do concretismo explorando os recursos que a própria língua oferece, isto é, ainda que a visualidade esteja presente, ele não utiliza elementos figurativos, ele explora ideias condensadas em constantes jogos semânticos, reformula

palavras, cria neologismos e aproveita as possibilidades que prefixos e sufixos oferecem, além de inserir outros recursos gráficos nos poemas.

No livro de 1970, é incorporado ao poema um pensamento crítico, característico dos modernos em diálogo com o próprio fazer poético, que parte de dentro da obra e a torna ensaística em alguma medida. João Alexandre Barbosa, em *A metáfora crítica* (1974, p. 126), também afirma que a partir de *Convergência*, a poesia de Mendes está voltada à objetividade cada vez mais crescente, principalmente no que se refere aos artistas e pintores que aparecem no livro.

A crítica faz o mesmo movimento concernente à obra de João Cabral, como se ocorresse uma mudança de chave a partir da publicação de *Museu de tudo*. No prefácio do livro, Ledo Ivo afirma que quem vê e festeja em João Cabral somente o aluno da pedra, do cultivo do deserto, vê somente meio João Cabral, pois “a razão é o esconderijo predileto da sem-razão e até da loucura (IVO, 2009, p. 19). Nesse sentido, nossa hipótese de leitura é que *Convergência* adere a várias características da poesia cabralina, como a concretude, a metalinguagem, a criticidade dos poemas, o diálogo com outros artistas, ao passo que *Museu de tudo* – embora tenha sido escrito no mesmo período de *Convergência* e publicado cinco anos depois – também apresenta semelhanças com a poética de Murilo Mendes.

Desde *O discípulo de Emaús*, de acordo com Campos (1992, p. 65), que publica seu texto a respeito da obra de Mendes antes da publicação de *Convergência*, a poesia de Murilo Mendes caminha para uma Formalização, sobretudo a partir do aforismo “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo” que reitera a ideia de que o poeta está se deslocando do subjetivismo para o objetivismo, uma vez que os adjetivos são mais flutuantes e pessoais, enquanto os substantivos tendem a ser mais concretos e trazem mais peso ao que é dito. Em consonância com Campos, João Alexandre Barbosa (1974, p. 117), anos depois, afirma que a poesia de Murilo Mendes sempre esteve ligada à vanguarda e que *Convergência* é o resultado de uma experimentação que o poeta já vinha testando nos livros anteriores, no qual “a imagem e o ritmo são elementos da realização do poema num nível de estruturação linguística, e não apenas ‘colados’ à significação do texto” (1974, p. 122). Dito de outra maneira, este livro deve ser lido a partir de um projeto literário que, assim como o de Cabral, tem uma genuína preocupação com a forma e o conteúdo, e que, à sua maneira, tenta responder às questões impostas pela poesia, sem negar a produção anterior, mas alterando aquilo que se faz necessário.

Ler a poesia de Murilo Mendes é uma tarefa intertextual, porque seus poemas dialogam com referências que aparecem anteriormente e ele introduz novas. Embora *Convergência* tenha uma forma muito particular, algumas palavras são reiteradas e ressignificadas, por exemplo “piano”, “pedra”, “esfera”, “roda”, “círculo”, entre outras. Essas palavras, ao mesmo tempo que se referem a um objeto, se referem à forma do poema dando-lhe visualidade, carregam consigo uma força simbólica e congruem significações poéticas do passado e do presente. Outra palavra que aparece muitas vezes em *Convergência* é a palavra “bomba”<sup>167</sup>, que passa a ser recorrente a partir de *Tempo espanhol*, no qual o poeta reflete sobre o tempo histórico. A bomba ganha caráter de símbolo porque por meio dela são apresentadas as angústias daqueles que vivem diante da iminência de uma guerra atômica, uma vez que tanto *Tempo espanhol*, quanto *Convergência* foram escritos durante a guerra fria e o período das ditaduras na Europa e no Brasil.

As palavras, sejam essas que destacamos ou outras, são o meio pelo qual Mendes constrói seu eruditismo e seu posicionamento estético, pois, como o poeta mesmo diz, ele espia os movimentos culturais, principalmente os de vanguarda, para extrair deles uma síntese. Tanto Mendes quanto Cabral estão mais próximos das vanguardas<sup>168</sup>, do que de outros movimentos artísticos e ambos perseguem a “essência das coisas” que só pode ser aprofundada na linguagem. Cabral tem a intenção de ser o mais preciso possível, a ponto de tentar simplificar o poema de modo que ele seja inteligível a qualquer pessoa, enquanto Mendes propositalmente cria a polissemia para forçar o leitor a escavar o poema e fazê-lo chegar a tal essência das coisas. O poeta mineiro também constrói muitos de seus

---

<sup>167</sup> Por exemplo, em “Explosões”, na forma do poema, Mendes reproduz a materialização da bomba explodindo ao utilizar sistematicamente sons oclusivos bilabiais e ao transmitir a ideia de que o homem não pode vencer a bomba. A bomba torna-se a própria representação da limitação do homem e a impossibilidade da humanidade se reinventar diante da catástrofe.

<sup>168</sup> Quando dizemos que Murilo Mendes e João Cabral se filiavam em alguma medida às vanguardas, esse movimento tem a ver com criar, desenvolver ou seguir procedimentos semelhantes aos do poema-práxis, criado por Mario Chamie. A ideia do poema-práxis, desde 1961, compreende a palavra como um organismo vivo e que a partir dela outros organismos se originam. O poema-práxis é um braço da poesia concreta, no qual as palavras dispostas no poema formam um “projeto semântico” e conforme a posição ou a forma da palavra é alterada, automaticamente o projeto também é alterado e somente na forma isso pode acontecer, pois as situações externas podem regular, mas não definir o sentido das palavras no poema. Segundo Barbosa (1974, p. 125), em *Convergência* há outros aspectos que se aproximam do poema-práxis, como a fluidez da noção de verso que não limita o livro a um único discurso rítmico-linear e que trabalha de diferentes maneiras os signos no espaço da página em branco; também há a “mobilidade intercomunicante” que “circunscreve a dialética interna das palavras isoladas e das palavras incorporadas no espaço em preto” e por fim “o processo isomórfico de informação” que são os efeitos causados pela junção do tempo e do espaço que são presentificados no poema-práxis. Seguir as tendências vanguardistas, no sentido de questionar e se reinventar, foi um princípio para Murilo Mendes, mas jamais ele seguiu modismos porque sua poesia é sagaz e elaborada com base em um profundo senso crítico e sensibilidade.

versos usando expressões em língua estrangeira<sup>169</sup>. Esse procedimento favorece a dissonância do texto e assim o leitor vai aprofundando a linguagem poética até chegar à sua essência. Há, tanto em Mendes quanto em Cabral, um empenho em atualizar suas palavras para satisfazer um desejo que é particular e que também é coletivo. Seja por parte dos críticos ou dos leitores –, os dois poetas desenvolvem uma poética que é simultaneamente crítica e criativa, mas Cabral, raramente utiliza palavras estrangeiras em seus versos.

É interessante como *Convergência* é movido por motivos<sup>170</sup> que algumas vezes aparecem em *Museu de tudo*. Por exemplo, na primeira parte do livro, intitulada “Grafitos”, todos os poemas fazem referência a artistas, escritores, lugares ou pessoas históricas, mas nenhum deles aparece em *Museu de tudo* (com exceção da Mesquita de Fez e de Manuel Bandeira). Outro ponto curioso é, que na seção intitulada “Grafitos”, Mendes traz pelo menos três poemas que se destinam a artistas ou filósofos do Oriente, como se vê nos “grafitos” dedicados a Lei-Po (poeta chinês do séc. VIII d.C), a Shre Ramakrishna (filósofo hindu do séc. XIX) e a Hokusai (artista japonês do séc. XIX). Através dessas pessoas, o poeta reflete sobre a espiritualidade, atitude que também não aparece no livro de Cabral. Todavia, um dos principais procedimentos que os dois livros têm em comum é o deslocamento do tempo-espaço que tenta cruzar os tempos homenageando vivos e mortos de diferentes tempos e espaços, de diferentes períodos e contextos. Nas duas obras, também há poemas que se situam em espaços que ambos os poetas visitaram, como Fez, Recife, Marraquech, Meknes, Tânges, entre outros, o que dá aos poemas algo de biográfico.

Nos poemas de *Convergência*, Murilo Mendes segue a estrutura datada que marca o período no qual os poemas foram escritos, ao contrário de João Cabral que raramente data os poemas. A composição do livro de Mendes é dividida em dois conjuntos. O

---

<sup>169</sup> Especificamente em *Convergência*, as palavras estrangeiras são usadas com outra técnica, como se fossem palavras em português e força o leitor a investigar como elas funcionam no poema e o que significam, ou seja, no espaço do poema, Murilo Mendes mistura português, espanhol, italiano e brinca com a semelhança que há entre a grafia, a sonoridade e a estrutura dessas línguas. Por exemplo a palavra italiana “ságoma” que significa “forma”, “moldura” e aparece nos poemas “Exergo”, “Murilograma a Cecília Meirelles” e “Murilograma a C.D.A”. Em um primeiro momento o leitor pode passar despercebido por essa palavra e ele só vai descobrir que ela é estrangeira se consultar o dicionário, nesse sentido, é como se em *Convergência* o poeta usasse palavras estrangeiras como se não fossem estrangeiras, palavras que se camuflam no português fazendo parecer uma única língua.

<sup>170</sup> Na literatura, principalmente na narrativa, “motivo” é o termo utilizado para se referir às situações que se repetem e por isso, quanto mais acontecem, mais seu significado é reiterado mesmo quando o significado não tem efeito direto no uso da palavra, isto é, o motivo causa efeito pela frequência e pela associação e não por seu significado. A sua carga semântica está relacionada ao conceito de imagem, portanto a ideia que o motivo carrega consigo.

primeiro, cujo título é homônimo ao livro, é formado por duas seções que são intituladas “Grafitos”<sup>171</sup> e “Murilogramas”, ambas trazem poemas em formas condensadas e sintéticas que guiam o projeto do livro.

A palavra “Murilograma”<sup>172</sup> é fundamental para a compreensão do livro, pois o neologismo aponta para a presença do próprio Mendes, uma presença que deixa claro o seu ponto de vista a respeito daquilo de que fala. É curioso como a junção das palavras “Murilo” e “grama” apontam para o objetivo da seção que é uma espécie de carta de Murilo para ou sobre artistas e poetas. O significado do nome de origem espanhola “Murilo”, cujo étimo é a palavra latina “múrus”, é o mesmo que muro e parede, enquanto o sufixo grego “grama” significa algo escrito ou desenhado. Implicitamente, quando o leitor lê “murilograma” ele remete às palavras “telegrama”<sup>173</sup> e “quilograma”. A inferência do leitor certamente foi prevista por Murilo Mendes que, ao jogar com as palavras, trabalha a visualidade do poema. Ao escrever o poema ou desenhá-lo, a página do livro funciona como um muro que é duro, pesado e consistente.

Se a primeira parte do livro intitulada “Convergência”, na qual há os “Grafitos” e “Murilogramas”, for lida como um museu, vemos que, embora muitas das personalidades do livro estejam mortas (tanto à época de escrita do livro, quanto agora), esse livro é constituído de poemas que são obras vivas porque buscam preservar aquilo que deve permanecer. Dessa maneira, Murilo Mendes não fala das pessoas especificamente, mas sobre o que elas criaram e deixaram no mundo. A obra transcende os próprios homenageados e por isso atravessa o tempo porque parte deles, mas não se limita a eles, alcança o mundo e existe independente deles.

Na seção dos “Murilogramas”, mas não só, ao homenagear artistas, poetas e filósofos, Mendes está se vinculando à tradição moderna e mantendo sua postura dialética e questionadora diante da realidade, ao passo que mantém características que são marcas da sua poética e que dizem respeito à religião, como por exemplo nos poemas

---

<sup>171</sup> Os grafitos são utilizados por Murilo para marcar a transitoriedade da poesia, Carlinda Nuñez (2011) afirma que os grafitos exploram o poder imagético dos conteúdos verbais e os murilogramas apresentam construções baseadas na sonoridade das palavras.

<sup>172</sup> Segundo Guimarães (1993, p. 2018) em “Murilogramas” Mendes fica livre para, de um lado, buscar os traços próprios destes criadores e, de outro, realizar isto com a invenção de poemas altamente experimentais”. Cada murilograma discute os aspectos de poéticas alheias que interessam Murilo Mendes, aspectos que ele incorpora em sua poesia, sem apagar aquilo que lhe é próprio.

<sup>173</sup> Nuñez (2011) e Perissé (2010) fazem uma conexão do sufixo utilizado com a palavra *telegrama*, indicando que estes poemas seriam mensagens de Murilo para pessoas, vivas à época ou já mortas, que eram da sua estima.

“Murilograma ao Criador” e “Murilograma a N.S.J.S”. De todo modo, nessa seção, o poema que mais nos interessa é “Murilograma a João Cabral de Melo Neto” no qual Mendes apresenta as semelhanças e as diferenças que há entre sua poética e a poética de Cabral. Nesse poema, Mendes também tenta reproduzir traços da poética cabralina, como a concretude mais explícita e uma linguagem voltada ao que é físico, palpável e tangível.

Diz o poema

1

Comigo e contigo o Brasil.  
Comigo e contigo a Espanha.  
Entre mim e ti a caatinga,  
Entre mim e ti a montanha.  
Comigo e contigo Velásquez,  
Graciliano, o moriles.  
Entre mim e ti o barroco,  
A cruz, Antonio Gaudí.  
Comigo e contigo o Andalu,  
Flamenco, Écija, los toros.



Entre mim e ti o símbolo,  
Entre mim e ti o “pattern”,  
A estroenga, a sondareza,  
O oxímoron, o anacoluto,  
O mitologema, o eucológico,  
O compasso, o eléctron-volt?



Comigo e contigo o antifascio,  
Comigo e contigo a Gestalt.  
Comigo e contigo a antibomba,  
A flor azul branca da paz  
Nascida de fértil convívio  
& ritmo alternado recíproco,

2

Sim: não é fácil chamar-se  
João Cabral de Melo Neto.  
Fôrça é ser engenheiro  
Mesmo sem curso & diploma,  
Pernambucano espanhol  
Vendo a vida sem dissímulo;  
Construir linguagem enxuta  
Mantendo-a na precisão,  
Articular a poesia  
Em densa forma de quatro,  
Em ritmos de ordem serial;  
Aderir ao próprio texto

Com o corpo, escrever com o  
 Corpo;  
 Exato que nem uma faca.  
 Fôrça é abolir o abstrato,  
 Encarnar poesia física,  
 Aprender coisa real.  
 Planificar o finito;  
 Conhecer o vivo do homem  
 Até o mais fundo do osso,  
 Desde o nove de um Mondrian  
 Até o zero dum cassaco  
 Espremido pelos homens  
 Na sua negra engrenagem;  
 Radiografar a miséria  
 Consentida, estimulada  
 Pelos donos da direita,  
 Levantar-se contra a fome  
 Sem retórica gestual;  
 Descobrir o ôvo, a raiz,  
 O núcleo, o germe do objeto;  
 Ter linguagem contundente,  
 “A palo seco”; e portar  
 — Sem nenhum superlativo —  
 Ôlho e mão superlativos  
 Com o suplente microscópio.

Roma 1964 (MENDES, 1970, p. 102-104)

Na primeira estrofe da primeira parte do poema, o poeta constrói um paralelismo entre os versos que se alternam entre “comigo e contigo” e “entre mim e ti”. Com dados biográficos, Mendes aponta o que há em comum entre os dois, iniciando pelo Brasil e pela Espanha, dando as dimensões espaciais de imagens que são recorrentes na poesia dos dois, pois tanto um quanto o outro nasceram no Brasil e passaram Espanha, e desses lugares partem muitos de seus poemas. A partir dos dois primeiros versos, o poeta parte do macro para o micro e esmiúça o que os dois têm em comum com cada lugar. No Brasil, um vem da caatinga e o outro da montanha, embora nascidos no mesmo país, há uma distância, algo que se interpõe entre eles e conseqüentemente diz muito sobre o regionalismo e a visão de mundo dos dois. Por outro lado, quando se deslocam, o que ambos têm em comum com a Espanha é Velázquez e então a distância diminui, a arte e a literatura os une – com a presença de Graciliano.

Segundo Mendes, da Espanha os dois poetas levam consigo os municípios de Moriles e de Écija, que estão situados em Córdoba e Sevilha, na comunidade autônoma da Andaluzia. É curioso que os elementos advindos da Espanha sejam os mais numerosos

e que estão “comigo e contigo”, enquanto os brasileiros sejam “entre mim e ti”, como se esse sentimento moderno de estar dentro e fora fosse um paradigma do qual não se pode escapar. O mesmo acontece com as imagens da cruz e de Gaudí que também estão entre os dois, como metáforas da fé que um tem e o outro não, e como a apreciação da arquitetura modernista, que, ao mesmo tempo que inova, não rompe com a tradição.

No que diz respeito à estrutura dos versos, predominam, no poema, os octossílabos e aliterações em “t” e “m”. O sinal gráfico que separa uma estrofe da outra é um ●<sup>174</sup> e isso é interessante, não porque o poema tenha estrutura repetitiva e circular, mas porque é como se falar de si e do outro fosse indissociável; enquanto Mendes fala de Cabral, fala de si, seja por semelhança ou diferença. Onde um começa outro termina e vice-versa. Na segunda estrofe, o tema deixa de ser os elementos biográficos e passa à escrita. O refrão “comigo e contigo” desaparece e o “entre mim e ti” permanece.

Entre a poética dos dois está o símbolo e o “pattern”, isto é, entre a poética dos dois, o significado é mais amplo que a palavra literal e esse procedimento é regular e discernível. Em seguida, Mendes elenca uma série de figuras de linguagem que se interpõem entre a sua poética e a poética cabralina. O poeta não menciona a metáfora, mas cria uma com as palavras “estrovenga” e “sondareza”. A primeira refere-se à correia dos carros puxados a quatro bois ou à coisa complicada e misteriosa; e a segunda à corda que serve para sondagens marítimas para medir a profundidade. É como se as duas palavras correspondessem à poética dos dois, que ao mesmo tempo é força, movimento, mistério e profundidade. Nos três últimos versos da segunda estrofe, há uma repetição de assonâncias em “o” e a cada verso são apresentadas figuras de linguagem semânticas e sintáticas, como o oxímoro que consiste na locução que exprime conceitos contrários e o anacoluto que é a inversão sintática de uma oração. Cada uma das figuras de linguagem reitera o sentido do poema, pois as duas poéticas são diferentes entre si. Mas em *Convergência* e *Museu de tudo*, é como se elas se invertessem e um poeta assumisse o

---

<sup>174</sup> O sinal gráfico que representa um círculo, é importante para este poema, mas é importante na obra como um todo. Murilo Mendes explora o aspecto visual do poema, utilizando barras inclinadas (/) e travessões (–), sinais matemáticos (+, -, =) e sinais gráficos como ●. De acordo com Joana Matos Frias (1999), esse sinal gráfico que se repete aponta para a estrutura circular de *Convergência*, que se assemelha ao *Un coup de dés* (Stéphane Mallarmé) e *Finnegans Wake* (James Joyce). O caráter circular de *Convergência* também é sinalizado pelo poema de abertura “Exergo” e o último poema “Começo e Fim”, que fecha a seção homônima. “Exergo” é a inscrição que abre uma obra ou a inscrição que grava as informações de uma moeda e medalha, isto é, o poema funciona como um prefácio que anuncia ao leitor o que ele vai encontrar no livro “Lacerado pelas palavras-bacantes / Visíveis tácteis audíveis / Orfeu / Impede mesmo assim sua diáspora / Mantendo-lhes o nervo & a ságoma. // Orfeu Orftu Orfêle / Orfnós Orfvós Orfêles” (MENDES, 1970, s/n), a saber, nominalizações, neologismos, e uma tentativa de rompimento com a ideia de linearidade do espaço-tempo, posta no poema que volta ao início da seção.

papel do outro. Com as demais figuras, o mitologema e o eucolégio, o poema continua na empreitada metalinguística de apresentar a relação das duas poéticas em jogo. O mitologema é o elemento mínimo de um mito que é reconhecido, reformulado e reorganizado, ou seja, é a figura que permite identificar a essência do mito, independentemente de suas mudanças e transformações. Já eucolégio é como um livro que contém orações do cotidiano ou orações feitas em ritos específicos. Se no poema, Mendes fala tanto de sua poética quanto da poética de Cabral, a religião tem de estar presente, mesmo que um seja praticante de uma fé e o outro não.

No último verso surgem o compasso e o elétron-volt e o que está posto entre os dois não são mais figuras de linguagem. Com o compasso, destacam-se as imagens e as medidas precisas que se formam na escrita do poema, enquanto que o eletro-volt aponta para a quantidade de energia cinética que é produzida quando há diferença de potencial elétrico em um elétron. As duas poéticas são diferentes e o encontro de ambas é potente justamente por isso. É curioso que toda a estrofe seja, na verdade, uma interrogação que deixa o leitor em dúvida se são mesmo estas palavras que se interpõem entre a obra de um e de outro.

Na leitura do poema, ao que parece pelas primeiras estrofes, os versos “comigo e contigo” e “entre mim e ti” marcavam as semelhanças e diferenças que se alternavam. Mas na terceira estrofe resta apenas o que há em comum entre eles. Primeiro a posição política antifascista, segundo a Gestalt como uma forma de compreender que as emoções e os conceitos estéticos são atributos da própria obra de arte e não algo que advém de seu espectador. Os dois também têm em comum a “antibomba”, porque são contrários à guerra e “a flor azul branca da paz” que nasce do fértil convívio que tiveram. Já o verso que fala sobre o “& ritmo alternado recíproco” significa a troca que ambos tinham e as contribuições que um deu ao outro, sobretudo no sentido da criação poética.

Finalmente, na quarta e última estrofe, Mendes desaparece e fala somente de João Cabral. Ele elenca as características que tornam Cabral o imenso poeta que é. “Sim: não é fácil chamar-se / João Cabral de Melo Neto.” e não é fácil “chamar-se” porque o peso está nas palavras, naquilo que nomeia, que é substantivo. Para o poeta mineiro, a força da poética cabralina está no engenho, em “Construir linguagem enxuta / Mantendo-a na precisão” porque vê a vida sem dissimulação. Cabral é o poeta moderno, que é regional e do mundo, “Pernambucano espanhol”, cuja forma é densa e o ritmo serial. É o poeta que escreve o próprio texto com o corpo “Com o corpo, escrever com o / corpo”. Neste verso Mendes faz uma clara referência ao poema de Cabral intitulado “Escritos com o

corpo” que ao referir-se à poesia diz “(...) Apenas um corpo completo / e sem dividir-se em análise / será capaz do corpo a corpo / necessário a que, sem desfalque, // queira prender todos os temas / que pode haver no corpo frase: / que ela, ainda sem se decompor, / revela, então, em intensidade”.

Para Cabral, o poema é lido como um corpo inteiro e não por partes. O poema é o todo. No poema está toda sua energia vital. O poema se faz com o corpo, com aquilo que o fere, com o seu tempo, como se a poesia fosse mesmo uma faca que corta o verso, que abre, que penetra a carne<sup>175</sup>. É por isso que Mendes destaca que Cabral encarna a poesia física, que calcula e planifica e que “radiografa a miséria” e se “levanta contra a fome”, porque não ignora a condição de seu povo, porque denunciar implica em sobreviver. Ele capta o real porque vai ao cerne, à raiz do problema, porque “sem nenhum superlativo” dá a ver a intensidade microscópica daquilo de que trata.

Se em “Murilograma a João Cabral”, Mendes demonstra profunda admiração por João Cabral, no início de sua trajetória como poeta, Cabral afirma

Conheci Murilo Mendes há muitos anos e nossa amizade foi sempre sem reparos. Antes de conhecê-lo pessoalmente, conheci sua poesia. Creio que nenhum poeta brasileiro foi mais diferente de mim: desde a visão da vida (e, por parte dele, de uma sobrevida), até a visão da poesia, como função e como organização. Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele 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 a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar. O fato de Murilo ter usado essa concepção da palavra poética com uma *intenção* completamente oposta à minha, não diminui em nada a influência que ele exerceu sobre mim. Influência básica, porque se situa na própria concepção do tratamento da poesia poética. (ATHAYDE, 1998, p. 137, *itálicos nossos*)

Essa declaração de Cabral é especialmente importante, porque o poeta aponta as diferenças, de visão de vida e de poesia – no sentido de função e organização –, que há entre ele e Mendes, mas sobretudo aponta o que é semelhante, o que aprendeu com Mendes. No poema “Murilograma a João Cabral”, observa-se o que Mendes aprendeu

---

<sup>175</sup> Em alguma medida Mendes tem a mesma compreensão, quando diz em “Texto de consulta” que a “A palavra nasce-me / fere-me / mata-me / coisa-me / ressuscita-me”.

com Cabral, já o que Cabral aprendeu com Mendes é perceptível em toda a sua poesia, especialmente em *Museu de tudo*. Essa aprendizagem se dá na importância do visual sobre o conceitual e do plástico sobre o musical. Cabral explica que os dois têm a mesma concepção de poesia, que é dar a ver e tornar a palavra concreta. O que os distingue é apenas a intenção, isto é, o objetivo que ambos querem alcançar com a poesia.

Em *Convergência*, na seção “Grafitos<sup>176</sup>”, Murilo Mendes cria claramente essa visualidade dita por Cabral ao estabelecer um diálogo direto com a arte do “grafite” que existe desde o Império Romano, mas se popularizou mais na contemporaneidade, em grandes metrópoles cuja cena *underground* é tendência. O poeta, ao intitular essa seção dessa maneira, cria uma ponte entre a arte da palavra e a arte da pintura e se apropria de diferentes lugares e culturas. No aspecto formal, Mendes aproxima o grafite da poesia, explorando o espaço da página em branco, assim como a pintura utiliza todo o espaço da tela ou dos muros.

No poema “Grafito num muro de Roma”, por exemplo, enquanto o poeta descreve a desintegração do cosmo através de um roer que não cessa, o poeta sugere que o tempo é como um verme que devora e destrói tudo. Além de dar concretude ao tempo, atribuindo-lhe a imagem de um verme, o poeta faz o verme roer os versos, como se vê no interior do poema

(...) Um verme ecumênico  
Teólogo teleológico  
Rói a priori – único Tóteme –  
O filme da história total.

Um verme enorme rói  
Um verme inerme rói  
Qualquer julgamento  
Presente julgamento  
Presente futuro  
Pessoal universal  
Miguelangelo ou não.”

---

<sup>176</sup> Os grafitos são uma forma de comunicação e expressão artística que é baseada na tensão entre a crítica, o espaço urbano e a linguagem verbal e não verbal. É um gênero que antecede os telegramas, mas que ao contrário desses não têm uma forma e um espaço bem definidos. Nos grafitos, os artistas fazem inscrições que podem ser caligrafadas, desenhadas ou gravadas sobre um suporte que a priori não foi destinado para isso, por exemplo as paredes e outros ambientes. Nos poemas de “Grafitos”, os grafitos são como a expressão da memória afetiva que é fixada em espaços inesperados, como as cadeiras, as casas, os acidentes geográficos e as lápides. As palavras-imagens que o poeta grafita são reflexões sobre o destino do homem diante dos paradigmas da modernidade. É curioso que na seção “Murilogramas”, o poeta se presentifique e em “grafitos”, ele se anule, uma vez que na cidade, muitos dos grafites são anônimos porque funcionam como denúncia, que é exatamente o que o poeta faz.

Tanto visualmente, quanto sonoramente, o poema traz a ideia de corrosão, devida às lacunas nos versos e à repetição da aliteração em “r”. Nos “grafitos”, Mendes inscreve a palavra como grafito, ele diz “Esgota-se (?) a pintura / Não a palavra pintura...”, ou seja, pela palavra, a pintura não se acaba, não esgota suas possibilidades, por isso o poeta explora os aspectos mórficos, fonéticos e semânticos do poema. De acordo com Barbosa e Rodrigues (2000, p. 47), a visualidade dos poemas é reforçada na seção “grafitos” porque o poeta oferece imagens dos lugares que visita e utiliza a palavra como se fosse uma “câmera de vídeo” que captura sons, cores e até texturas, como se vê no poema “Grafito em Tânger” que diz “Desço na noite amarela / Onde a laranja sibila / Vai este olho vertical / Divisando as tangerinas / Veladas / De braços com os tangerinos / No silêncio horizontal / Tangível / Tânger tangida, ácida / Paisagem de portas redondas.” (MENDES, 1970, p. 27).

Na seção nomeada “Sintaxe”, última seção de *Convergência*, também há poemas cuja visualidade é o principal recurso utilizado, como se vê no poema “Colagem para Drummond”, no qual Mendes seleciona palavras comuns à poética de Drummond, como “pedra”, “mortos”, “enigma”, “áporo”, “Itabira”, entre outras, e as cola, buscando uma integração harmônica entre elas. Ainda, segundo Barbosa e Rodrigues ““O domínio da imagem, a marca do movimento do espaço-fílmico, os cortes progressivos, as colagens estão presentes em toda a obra de Murilo Mendes e citando-o ‘O prazer, a sabedoria de ver, chegaram a justificar a minha existência’” (2000, p. 47)

Além da questão da visualidade, ressaltada por Cabral como uma forma de conceber a poesia e que ele aprendera com Mendes, em *Convergência*, Mendes faz um movimento em direção ao concreto, mas não como os concretistas, e, portanto, não se pode dizer que este livro seja influenciado pela vanguarda. Mendes caminha para o concreto na mesma direção de Cabral, mas sem abandonar a essência de sua poesia e as questões que o acompanham em toda a sua obra, como a metafísica, as contradições, as angústias, o caos universal do mundo, entre outras. Essas questões se textualizam quando o poeta reduz o real à linguagem. Essa “redução” é o esforço de materializar a palavra ou de encontrar o que é matéria na palavra, tornando-a tangível. No poema, “Texto de consulta”, que é o último da seção “Sintaxe” e de cunho metalinguístico, o poeta põe em xeque a palavra, com uma série de interrogações sobre o que é o texto, o que é o poema

1

A página branca indicará o discurso  
Ou a supressão o discurso?

A página branca aumenta a coisa  
Ou ainda diminui o mínimo?

O poema é o texto ? O poeta?  
O poema é o texto + o poeta?  
O poema é o poeta – o texto?

O texto é o contexto do poeta  
Ou o poeta do contexto do texto?

O texto visível é o texto total  
O antetexto o antitexto  
Ou as ruínas do texto?  
O texto abole  
Cria  
Ou restaura?

2  
O texto deriva do operador do texto  
Ou da coletividade — texto?  
O texto é manipulado  
Pelo operador (ótico)  
Pelo operador (cirurgião)  
Ou pelo ótico-cirurgião?

O texto é dado  
Ou dador?  
O texto é objeto concreto  
Abstrato  
Ou concretoabstrato?

No poema, Mendes traz a discussão sobre o que é o poema a partir da imagem da luta do poeta com a página em branco que também aparece na poesia cabralina. Traz, também, a questão dos limites da autoria, até onde o texto é do poeta ou de sua coletividade. No processo de constituição do poema, ao passo que questiona, o poeta torna o poema visual com a metáfora da “cirurgia” que dá ao texto a ideia de precisão, corte, costura e de cura, porque retira-se aquilo que faz mal. Mendes, mais uma vez, explora a polissemia da palavra “dado”, porque o texto é como um dado cujos números são jogados ao acaso e também é um dado factual ou um direito concedido a alguém. Todas as perguntas das duas primeiras estrofes são reduzidas à pergunta se o texto é um concretoabstrato ao mesmo tempo. Diante disso, o poeta pergunta “(...) A palavra cria o real? / O real cria a palavra? / Mais difícil de aferrar: / Realidade ou alucinação?”, com base na pergunta e no trânsito entre o abstrato e o concreto, o poeta desenvolve suas

próprias estratégias de articulação poética e materializa sua construção para presentificar a palavra como coisa, como objeto (GUIMARÃES, 1993, p. 218).

Em *Convergência*, há ainda mais dois poemas que citam João Cabral de Melo Neto. Vale dizer que o poeta pernambucano é quem mais recebe homenagens no livro, enquanto Murilo Mendes não aparece em *Museu de tudo*. Na seção “*Sintaxe*”, onde estão os outros dois poemas a Cabral, Mendes torna o uso da palavra um exercício lúdico que parte de uma imagem que se expande para uma discussão poética mais ampla. Diz o poema “*As plumas*”

As plumas do pavão as plumas do avestruz  
As plumas do flabelo as plumas do repuxo.

As plumas do tubarão nos paços da cidade  
As plumas do Xangô a pluma de Cabral.

“O cão sem plumas”. (MENDES, 1970, p. 151)

Com dois dísticos e um verso isolado ao fim, Murilo Mendes ecoa Cabral desde o início, embora apenas os penúltimo e último versos façam referência explícita ao poeta. Partindo das plumas do avestruz que têm formato ocelo, redondo e brilhante, que se assemelha a um olho, Mendes fala da obra de Cabral como um grande olho, que assim como as plumas de um pavão, são belos, mas, sobretudo, se revelam conforme o leitor se relaciona com ele. É uma obra visual e condensada, tal qual a forma do poema de Mendes. É curioso como no poema há um paradoxo que se estabelece em cada verso, seja através das plumas do pavão que ficam escondidas e as plumas do avestruz que estão à mostra, causando o mesmo efeito entre as demais plumas, do que está oculto e do que está visível.

Nas plumas do flabelo, mais uma vez o poeta explora os significados da palavra, pois o flabelo ao passo que é um leque utilizado por escravos ou acompanhantes para abanar seus dignitários em cortejos, também é utilizado como um objeto decorativo pela comissão de frente que abre-alas no carnaval dos clubes líricos carnavalescos em Pernambuco. Já as plumas do repuxo são aquelas que na arquitetura mantêm um arco de pé, dando-lhe uma forma orgânica e sustento. É com as plumas que Mendes traz os principais temas trabalhados na poesia cabralina, seja a questão da visualidade, da forma do poema e do corte de adornos, ou a questão da arquitetura e a presença de Pernambuco. No último verso, o poeta cita o poema “*O cão sem plumas*”, de Cabral, que é marcadamente reconhecido como um poema de cunho social, por denunciar a miséria, a

pobreza e a injustiça que sofre o povo do sertão. Da questão poética que inicia os versos, Murilo passa à questão social objetivamente, sem perder de vista o motivo que mobiliza o poema.

Em outro poema que cita Cabral e outros escritores e artistas, cujo título é “Texto de informação”<sup>177</sup>, Mendes inicia o poema explorando a morfologia das palavras e seus neologismos. Esse poema, assim como os anteriores, é de forte teor metalinguístico uma vez que o poeta fala da palavra em si e de como seu procedimento poético sofreu influências. Diz o poema

1  
 Noitefazes  
 Ou disfazes?  
 Noite redonda  
 Cararredonda  
 Ar voando:  
 Sono da palavra  
 Coisa-feita,  
 Dia quadrado  
 Caraquadrada  
 Ar parando:  
 Insônia da palavra.  
 Coisa-fazes.  
 Diafazes.

2  
 Tiro do bôlso examino  
 Certas figuras de gramática  
 de retórica  
 de poética  
 Considero-as na sua forma visual  
 Fora de função / no seu pêso específico  
 & som próprio  
 de palavras isoladas:  
 Ôxímoron; anáclase. sinérese  
 Sinédoque. anacoluto. metáfora  
 Hipérbato. Hipérbole, hipálage  
 Assíndeto

3  
*Ponga*, s. f. (Bras. Norte ) Espécie de jôgo . Consiste num quadrilátero de madeira ou papel em que se traçam duas diagonais e duas perpendiculares que se cruzam e em que se jogam dados.

4

---

<sup>177</sup> Todos os poemas estão transcritos conforme a publicação original do poeta, porque há palavras com acentuação e grafias diferentes da norma padrão da língua portuguesa.

Inserido numa paisagem quadrilingüe  
 Tento operar com violência  
 Essa coluna vertebral, a linguagem.  
 Esquadrinho nas palavras  
 Meu espaço e meu tempo justapostos.  
 E dobro-me ao fâscino dos fatos  
 Que investem a página branca:  
 Perdoai-me  
 Valéry  
 Drummond.

5

. . . as palavras / coisas / são belas  
 No seu vestido justo  
 Criado por alfaiates-óticos.

6

Eu tenho a vista e a visão:  
 Soldei concreto e abstrato.  
 Webernizei-me. Joãocabralizei-me.  
 Francispungei-me. Mondrianizei-me. (MENDES, 1970, p. 129)

Na primeira estrofe, o poeta joga com as palavras, misturando classes gramaticais e esmiuçando a sonoridade dos morfemas. Ao unir o substantivo “noite” e o verbo “fazes” o poeta textualmente cria a noite e brinca com a paranomásia que também abre a possibilidade de leitura do verbo “fazes” como o substantivo “fases”; então, no primeiro verso, Mendes “faz” a escrita e fala de suas “fases”. Em seguida, o poeta continua a mesclar palavras, utilizando a mesma estratégia e cria a dúvida: a noite que começou a ser criada é “desfeita” ou “diz” “feita”? Isto é, a pergunta posta é profundamente metalinguística, pois o que os dois primeiros versos põem em xeque é se apenas com a palavra, a noite pode ser criada. A partir disso o poeta começa a criar a noite, dando-lhe uma forma redonda, uma “cararredonda” que diz respeito tanto à face, quanto ao seu valor. No quinto e no sexto versos, o poeta cria uma ação para o ar, dando a ver o que não é visível e desenvolvendo a imagem e a sonoridade do poema, pois o “sono da palavra” que remete à noite, também é o “som” da palavra que depois resultará na aglutinação da “insônia” da palavra. Na mesma estrofe, o poeta cria uma espécie de pares paradoxais entre os versos, pois o primeiro é o oposto do último “Noitefazes/Diafazes”, assim como o segundo é o oposto do penúltimo “Ou disfazes/Coisa-fazes” e assim sucessivamente. O sétimo verso parece estabelecer uma divisão de significados dentro da estrofe, pois antes da “coisa-feita”, que tanto pode ser mandinga quanto a noite pronta, o poeta estava

lidando com um léxico e passa a lidar com outro. Na criação do dia, a quadratura traz ao leitor, o labor e o referente acerca dos artistas que serão citados ao fim do poema.

O poeta começa como um poeta da noite e termina como um poeta do dia. Do dia quadrado, de “caraquadrada” vem o esquema dos versos que em sua maioria são tetrassilábicos. A quadratura do dia ainda faz referência ao tema secundário da estrofe que é a passagem do tempo, pois o maquinismo do conjunto das peças do relógio é quadrado. Além disso, a pintura de ornatos arquitetônicos também é quadrada, ou seja, com o dia quadrado, o poeta alude a uma série de características da sua poesia, reforçando o que a estrofe põe em questão, que é a metalinguagem do poema.

Na segunda estrofe, o poeta explora a palavra ainda pela sonoridade, como se vê na repetição das rimas de “gramática”, “retórica” e “poética” e repete a estratégia de falar de dois temas dentro de uma mesma estrofe, mas sem utilizar neologismos. Na primeira parte, o poeta afirma que considera as palavras em sua forma visual e fora de sua função. À medida que diz isso, ele tira a função das figuras de linguagem, isolando-as e explorando sua sonoridade. Isoladas, oximoro, anáclise, sinérese, sinédoque, anacoluto, metáfora, hipérbato, hipérbolo, hipálage e assíndeto não comunicam nada ao leitor, pelo contrário, elas causam estranhamento.

Quando as figuras de linguagem são postas no poema, mas não como figuras e sim como palavras, elas valem pela sonoridade e não pelo que significam. Embora não utilize neologismos nessa estrofe, as figuras de linguagem acabam cumprindo esse propósito e funcionam como uma profanação da língua. É curioso como nesse poema, as figuras de linguagem também funcionam como alusões do que está presente em todo o livro, pois o oximoro aparece em poemas como “O piano e seus parentes”<sup>178</sup>; a anáclise surge no poema “Metamorfoses (5)”<sup>179</sup> e a sinérese está contida no poema “Metamorfoses (11)”<sup>180</sup>. Todas as figuras de linguagem do poema, em outros poemas valem como procedimento.

Na continuidade do poema, para deixar claro ao leitor que ele está dessacralizando a linguagem e operando de forma lúdica, o poeta explica seu jogo definindo o significado de “ponga”. Ponga é um jogo de dados jogado em um campo de linhas diagonais e perpendiculares que se cruzam. Essa palavra-imagem é importante porque no cruzamento

<sup>178</sup> “O pianoforte. O pianofraco. O pianopiano...” (MENDES, 1970, p. 194).

<sup>179</sup> “(...) A retina além do ouvido gira o eco...” (MENDES, 1970, p. 177)

<sup>180</sup> “(...) Vaidade / Vai dado / Vai dedo / Vai Dido / Vai doido / Vai tudo / Vãidade / Vaidar.” (MENDES, 1970, p. 199)

de palavras, sons e sentidos, o poeta desenvolve sua visão poética e objetiva. Ao colocar uma definição dicionarizada, o poeta causa um choque no leitor e mais uma vez reforça a ideia de que toda matéria é matéria para poesia, por isso o que o leitor lê dentro e fora do poema depende dele para ser poesia. Dito de outra maneira, o poeta convoca o leitor a ler de modo diferente e, conseqüentemente, a criar junto com ele, porque a explicação do poema dentro do próprio poema gera uma abertura e uma profanação.

A cada estrofe, o poeta apresenta uma nova trama poética, justapondo a mais alta forma de poesia ao mais banal. Na quarta estrofe, não à toa, o poeta, a partir do jogo no campo quadrilátero, diz estar inserido numa paisagem quadrilíngue – o que, em alguma medida, parece uma referência a Cabral, visto que o número quatro estrutura sua forma poética e é tema da poesia cabralina –. Chama a atenção também, o verbo “tentar” que indica o esforço e o desafio de “operar com violência / essa *coluna vertebral*<sup>181</sup>, a linguagem.”, isto é, não é fácil escrever um poema com esse nível de experimentalismo, concretude e clareza. Esse é um trabalho que se faz violentamente e requer sacrifício.

Nesse poema, Mendes dá a ver o seu processo de escrita: justapõe tempo (dia e noite) e espaço e congrui o fascínio dos fatos à criação da página em branco – referindo Mallarmé. Ao término da quarta estrofe, o poeta pede perdão a Valéry e Drummond e declara que as palavras são belas porque são coisas. Essa declaração, presente nos três versos que compõem a quinta estrofe, parece evocar a memória das palavras e a apropriação que o poeta faz delas, pois lembra a sequência dos versos do poema “Noite na repartição”<sup>182</sup>, de Drummond, quando diz: “(...) Uma coisa bela. Uma coisa justa”, referindo-se à caligrafia e, conseqüentemente, às palavras.

Murilo Mendes dá concretude à palavra e em todo o poema apresenta meios diferentes de trabalhá-la. O poeta brinca com a linguagem e anuncia na sexta e última estrofe o seu movimento de escrita, elegendo o compositor austríaco Anton Webern, o escritor francês Francis Ponge, o pintor holandês Piet Mondrian, e claro, o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto – todos marcadamente preocupados com a forma da obra de arte e que são reconhecidos em suas diferentes áreas de atuação – para sintetizar sua poética que solda o concreto e o abstrato e cujo sentido é a visão: “Eu tenho a vista e a visão”.

---

<sup>181</sup> Itálico nosso. Vale lembrar que no poema de abertura de *Museu de tudo*, João Cabral diz sobre o livro “(...) Assim, não chega ao vertebrado / que deve entranhar qualquer livro”.

<sup>182</sup> Em “Noite na repartição”, Drummond também fala da página em branco e joga com as vozes do poema, através da traça, da aranha, da pomba, etc.

Assim como *Museu de tudo*, *Convergência* é um livro que recebeu pouca atenção da crítica e a pouca atenção recebida é dissonante em sua recepção. Segundo Massaud Moisés (2001, p. 20), o livro representa um abandono do projeto poético de “alta inspiração lírica” que Murilo Mendes vinha desenvolvendo e “revela ter perdido a força conflitiva que lhe alimentava a alma e os sentimentos de homem e de poeta”. Por outro lado, críticas como Barbosa e Rodrigues (2000, p. 73) compreendem *Convergência* como um resumo do projeto poético de Murilo Mendes, pois mantém os aspectos das obras anteriores e apresenta novos procedimentos poéticos. Para Barbosa e Rodrigues, *Convergência* ainda apresenta a “descrição imagética” e a “intertextualidade”, características da poesia de Mendes, e, na palavra que dá título ao livro, o real e o poético configuram um único discurso, pois Mendes foi “transformando a realidade da linguagem na própria poesia do real para o qual ele teve sempre os olhos e os ouvidos abertos”. (idem, 2000, p. 73).

As referências que Murilo Mendes traz no livro, variam do cinema até as gravuras japonesas do século XIX, de Heráclito de Éfeso ao modernismo, e levam o leitor a transitar nas mais diversas problemáticas artísticas. Em *Convergência*, Murilo Mendes utiliza diferentes códigos linguísticos e visuais para desautomatizar o signo e dessacralizar a linguagem. Dessa maneira, o poeta figura a complexidade poético-humana e revitaliza sua poesia.

Nosso esforço, aqui, foi demonstrar o quanto a poética de Murilo Mendes se aproxima da poesia cabralina e o quanto a visualidade da poesia de João Cabral teve origem na poesia de Murilo Mendes.

## Conclusão

*Museu de tudo* (1975), de João Cabral de Melo Neto, é um livro que faz uma releitura da obra do poeta e por isso funciona como uma espécie de arte poética, na qual se encontram os principais procedimentos literários e temas que já apareciam em livros anteriores, mas introduz novas possibilidades de leitura para a escrita cabralina, a saber, a dimensão subjetiva objetivante da obra.

Embora não haja um consenso entre a crítica sobre João Cabral ser um poeta “antilirico”, tal qual ele diz, vemos que o antilirismo do poeta pernambucano o coloca *em trânsito*, isto é, não é possível e não é produtivo classificá-lo porque isso se constitui como um limite para a interpretação de sua poesia. Nesse sentido, damos um passo atrás e pensamos em termos teóricos, o contexto de produção de escrita de João Cabral, e consideramos fundamental compreendê-lo como um poeta moderno.

Essa condição de ser implica em pensar que quando Cabral começou a publicar, estavam postos o desafio e a herança de lidar com uma crise que se impõe como basilar no que tange ao real. Isso significa que o poeta moderno assume a responsabilidade de interseccionar o tempo e o espaço, cruzando o que passou e o que virá para compreender o seu próprio tempo e tentar dar conta da realidade. Por isso Cabral tenta romper com paradigmas como forma e conteúdo, racional e emocional, poesia e crítica etc. valorizando a materialidade das palavras e das coisas e quebrando dicotomias.

É a partir desse contexto que iniciamos a leitura de *Museu de tudo*, pois a crise se manifesta já no título que tensiona o ler e o ver, põe em diálogo a literatura com as outras artes e questiona a impossibilidade de pôr *tudo* em cena. Na alegoria do museu, o poeta faz chocar temporalidades porque está em jogo aquilo que se quer lembrar e o que se quer esquecer, mas, sobretudo o que permanece vivo e o que morre. Dessa maneira, já no poema de abertura, Cabral apresenta o seu dilema, pois o livro se fez sem risca ou risco, é um caixão de lixo ou arquivo e não tem “vértebra”. Em verdade, a nosso ver, Cabral apenas não revela seu objetivo de profanar a poesia, introduzindo uma nova visão, novas percepções.

Como alguém que domina aquilo de que fala, Cabral é irônico e ao passo que se preocupa com a interpretação do leitor, tenta controlar sua leitura, manipulando-o. Afinal, vimos que o livro tem um projeto e tem uma estrutura que mantém o rigor formal característico do poeta. Além disso, nos paratextos nos quais fala da própria obra, o poeta insiste em dizer como sua obra deve ser lida. Através dos paratextos, tentamos pôr em

xeque as declarações de Cabral sobre *Museu de tudo* e aproximamos o livro de categorias que são próprias do fazer museológico, como coleção e curadoria.

Essas categorias tendem a uma objetividade no que diz respeito à organização e à montagem do livro, mas também expõem a subjetividade do poeta na seleção e na crítica que ele elabora, o que reforça seu caráter dialético. No decorrer da nossa leitura e análise, foi de extrema importância o que Paul Éluard diz a respeito da poesia de circunstância e que se aplica à poesia cabralina, uma vez que nela encontramos tanto a poesia dita engajada, que reage aos acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais, quanto a poesia feita sob encomenda.

Como *Museu de tudo* visa se configurar como um museu, foi imprescindível pensar o conceito de memória, que, na obra, tem pelo menos três desdobramentos. O primeiro é que muitos dos poemas são dedicados a artistas e escritores para o poeta manter viva a memória deles. O segundo é que os poemas, em sua própria constituição, foram poemas que sobraram ao longo do tempo e, juntos, formaram a obra. E o terceiro é que o poeta revisita imagens do passado, não para recuperá-las, mas para ressignificar o presente e compreender o que passou. A memória é a base para a formação do arquivo que Cabral pretende construir, um arquivo que preserva o gesto do enunciado e suas possibilidades de enunciação para forjar realidades.

Na tese, destacam-se quatro imagens: a pedra, a morte, a vida, e Pernambuco – o lugar de origem. Todas as imagens funcionam como motivo para refletir sobre o tempo e sobre a própria obra. Com a pedra, vimos que na historiografia literária, ela evoca a tensão entre o que passou e o que resta, isto é, ao mesmo tempo que ela traz a ideia de durabilidade e resistência, traz a ideia de ruína, daquilo que foi destruído, mas permanece em outra forma que comunica sobre o presente. Com a morte e a vida, destacamos que em *Museu de tudo* a morte funciona como uma “sobrevida”: aqueles que partiram nunca se vão totalmente e ficam vivos nas lembranças. Com Pernambuco, percebe-se que a visão de mundo cabralina é contaminada pelo lugar de onde veio. Se em outros livros são explorados os aspectos sociais, de miséria e injustiça vividos pelo povo pernambucano que habita o sertão, em *Museu de tudo*, Pernambuco surge através das afinidades do poeta. Joaquim Cardozo e Manuel Bandeira são o meio pelo qual Cabral reconhece o que vem de bom dessa terra e onde ele se circunscreve e onde circunscreve sua poesia.

Como se tentou mostrar, *Museu de tudo*, em certa medida, é uma coleção de poemas, pois o poeta retira alguns poemas de contexto, reúne os fragmentos dos poemas que estavam dispersos e lhes atribui significado, um significado que diz respeito à relação

que o poeta desenvolve com os poemas, e com aqueles de quem fala. O livro, como coleção, é o registro de um tempo passado e um atestado de existência imediata. Por isso o poeta simultaneamente coleciona e age como um curador, porque ele também seleciona aquilo que ele deseja “dar a ver”.

“Dar a ver” é um conceito que está presente em toda poesia cabralina e diz respeito à visualidade, à palavra como imagem ou dar concretude à palavra, ao explorá-la. Quando se afirma que Cabral “fala com as coisas ou através das coisas”, significa que ele mobiliza recursos estilísticos que criam um efeito de distanciamento entre aquilo que “vemos e que nos olha” e, nesse movimento, sujeito e objeto se introjetam. Isso significa que a “visão” foi o melhor sentido que o poeta encontrou para alcançar o equilíbrio e a clareza nos poemas, estimulando o seu leitor ao pensamento.

Porque deseja “dar a ver”, Cabral estabelece um diálogo com a pintura, a fotografia e a arquitetura. Em *Museu de tudo* o poeta utiliza um vocabulário plástico, que examina as cores, as tonalidades, as linhas, as sombras, as formas (quadrado, círculo), as texturas e o volume. O poeta faz referência a Miró e Mondrian, de modo que ele enaltece a geometria abstrata e o que a pintura é capaz de fazer com seu espectador, deslocando-o da contemplação para a atitude crítica e tirando-o da dimensão do tempo para lançá-lo ao espaço.

No que concerne à fotografia, embora não haja fotografias em *Museu de tudo*, consideramos que o poeta faz um movimento de escrita que força o leitor a revelar o que está encoberto. Cabral escreve dois poemas que são “retratos” nos quais a mulher e a cidade são intercambiáveis de maneira que não se sabe quem é quem. Essa atitude lembra as fotografias de Eugène Atget que apresentam a presença ausente do feminino na cidade. É como se o poema e a fotografia exigissem, de seu espectador, uma decifração e uma legibilidade que está diretamente relacionada com a experiência do sujeito no tempo.

Os poemas referentes à fotografia, assim como os poemas que fazem referência à arquitetura, a partir da imagem de Brasília, são poemas que se constituem como poemas em série, pois, além dos poemas que estão em *Museu de tudo*, há poemas em outros livros com a mesma temática. Como vimos, a arquitetura também é uma constante na poesia cabralina, sobretudo a partir da figura de Le Corbusier, com quem o poeta aprende três princípios, a saber: o volume, a superfície e a planta. Para Cabral é fundamental estruturar o livro e medir suas formas para criar um espaço no qual rigor e cálculo sejam convergentes à imaginação e à criação. Mais uma vez, o poeta dá a ver a passagem do

tempo, comparando a arquitetura colonial do engenho com a arquitetura construtivista de Brasília.

Mesmo quando Cabral fala sobre música, e a música é uma das bases da poesia, se pensarmos o ritmo e a melodia, ele lhe atribui uma imagem. Em *Museu de tudo* há um destaque para o flamenco em dois poemas, pois sua melodia remete ao sofrimento e à história de luta entre judeus e árabes na península ibérica. O flamenco é seco, opaco, duro e, em sua estrutura, isto é, no modo como é apresentado, isto marca tanto a forma quanto o conteúdo, além de ter forte teor histórico.

Finalmente, por meio de uma breve análise do livro *Convergência*, de Murilo Mendes, buscamos traçar paralelos entre a obra dele e de João Cabral, pois é Murilo Mendes a figura que Cabral aponta como sua principal influência, no que diz respeito à visualidade. Tanto em *Convergência*, quanto em *Museu de tudo*, há o mesmo procedimento de “soldar o concreto e o abstrato”, de estabelecer diálogo com outras artes e de dedicar poemas a artistas e escritores. A convergência entre os dois poetas se dá no esforço de se despersonalizar e trazer outras vozes para falar nos poemas, ao passo que se constituem através delas. A impressão que se tem, ao ler os dois livros, é que ambos os poetas estavam atentos aos acontecimentos da época em que viviam, mas, principalmente, pensavam como a própria poesia foi respondendo à realidade ao longo do tempo.

Sendo assim, nosso objetivo era desenvolver a ideia de livro e museu, como ambos se aproximam em suas diferentes materialidades, se configuram como espaços de memória e quais os desdobramentos que a alegoria do “museu” tem para a poesia. Também investigar como o diálogo que João Cabral estabelece com outros artistas e escritores tem reverberações no tempo presente e como poemas e obras conversam entre si, e, nessa conversa, se modificam. Enfim, quando Cabral, em jogo com todas as suas referências, cria uma forma de responder à crise da modernidade, rompe com clivagens que simplificam a realidade de que ele pretende dar conta. Com essa estratégia, ele se constitui historicamente como poeta.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades e 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- AIRA, César. *Continuação de ideias diversas*. Tradução de J. Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.
- ALEXANDER, Edward Porter; ALEXANDER, Mary. *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Rowman: Altamira, 2008.
- ALMEIDA, Sherry Morgana; SANTANA, Wilk Camilo. Uma cidade erguida em poesia: imagens poéticas do Recife em João Cabral de Melo Neto. Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli | V.9, N.3, JUL.-SET. 2020, p. 75-96.
- ANDRADE, Antonio [et al.]; PEDROSA, Célia [et al.]. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- ANDRADE, Carlos Drummond. “O mel apurado”, in: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Organizada e anotada por Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANTELO, Raúl. “O museu é um espelho ustório”. *Remate de Males*. Campinas-SP, v.39, n.1, pp. 1-25, jan./jun. 2019.
- ARAGÃO, Maria Lucia G. Poggi de. Murilo Mendes: o poeta sem tempo. *Ensaio e textos comentados sobre autores contemporâneos brasileiros e portugueses*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O Cacto e as Ruínas. A Poesia entre Outras Artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro, Mogi das Cruzes: Nova Fronteira, FBN, UMC, 2000.
- AUGUSTO, Maria Helena Oliva. Estudos sobre o Tempo: O Tempo na Filosofia e na História. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/estudos-sobre-o-tempo-o-tempo-na-filosofia-e-na-historia> Acessado em: 22/03/2020.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1971.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- \_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. A poesia crítica de João Cabral. In: *Revista Cult*. Número 29. dezembro de 1999.
- \_\_\_\_\_. João Cabral: Museu de tudo‘ e depois!. In: *Revista Colóquio/ Letras*. Ensaio, nº. 157/158, jul. 2000, p. 159-181. Acessado em: 12/08/2020. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=BARBOSA,%20JOAO%20ALEXANDRE>
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BELLAIGUE, Mathilde. “Memória, espaço, tempo e poder.” *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio*, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial, 2009.

\_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. – 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. 5 ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: RECORD, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. São Paulo: Editora Vozes, 2015. 26ª ed.

CAMILO, Vagner. De poetas, funcionários e engenheiros. *Remate de Males*, Campinas, v. 26, n. 2, p. 307-320, 2006.

BRAVO, Álvaro Fernández. *El museo vacío: Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas Argentina y Brasil 1880-1945*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 5 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. Poesia ao Norte. *Folha da Manhã*, São Paulo, 13 jun. 1943.

CARDEAL, Rafaela. “Dar a ver: o olhar poético na obra de João Cabral de Melo Neto”. Veredas: *Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 25, tp. 68–89, jan./jun. 2016a.

\_\_\_\_\_. O 'desenho de arquiteto' de João Cabral de Melo Neto. *Revista Jangada*, v. 6, 2016b

- \_\_\_\_\_. Visita ao Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto. Dissertação de mestrado, orientação de Eucanaã de Nazareno Ferraz. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016c.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma; Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CASTILLO, Sonia Salcedo de. *Arte de expor: curadoria como exoesis*. Rio de Janeiro: Nau, 2014.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: *Terceira Margem – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*. Rio de Janeiro, UFRJ, nº 11, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Cinco Paradoxos da Modernidade*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COOPER, Harry. Mondrian, Hegel, Boogie. *October*, [S.l.], v. 84, p. 118- 124, March/June 1998. DOI: <https://doi.org/10.2307/779211>.
- COSTA, Cristina Henrique da. *Imaginando João Cabral imaginando*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- COSTA, Ricardo Ramos. *Póéticas da visualidade em João Cabral e Joan Miró: a poesia como crítica de arte*. São Paulo: Paco Editorial, 2014.
- CRESPO, Ángel; BEDATE, Pilar. Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto. *Revista de cultura brasileira*. Madrid, t.3, n. 8, mar, 1964.
- D'ANDREA, Moema Selma. A cidade poética de Joaquim Cardozo: elegia de uma modernidade. Tese (Professor titular) – Universidade Estadual de Campinas. 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de C. de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN. Georges. *Imagens sobreviventes: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ELGAR, Frank. *Mondrian*. Tradução de Maria Emília Moura. Cacém: Editora Verbo, 1973.
- SCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- FREUD, Sigmund. (1937). Construções em análise. In: *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de

Janeiro: Imago, 1975. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 23, p. 289-304).

ELIOT, T. S. *O uso da poesia e o uso da crítica*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.

ÉLUARD, Paul. “Poésie de circonstance”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1968, p. 931-945.

FASSI, Regiane Cristina. *Metáforas de tempo e memória na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Dissertação de mestrado, orientação de Maria Aparecida Junqueira. São Paulo: PUC-SP, 2017.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa-preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FRIAS, Joana Matos. Murilo Mendes e o cosmotexto ideogramático. *Línguas e Literaturas*, Porto, nº XVI, 1999, p.125-142.

\_\_\_\_\_. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni; tradução dos poemas por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, Donizete. *Do silêncio da pedra*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996.

GANDOLFI, Leonardo. *Entre Carlos de Oliveira e João Cabral: errar a paisagem*. Tese (doutorado), orientação de Ida Alves, Niterói – RJ, Universidade Federal Fluminense, 2012.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Laokoon revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

\_\_\_\_\_. *Transição e permanência. Miró e João Cabral: da tela ao Texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções. Poesia e Prosa Crítica de Murilo Mendes*, Rio de Janeiro: Imago, 1993.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*, tradução: Laís Teles Benoir, São. Paulo: Centauro, 2004.
- HAMBURGER, Michel. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOFFMANN, Jens. *Curadoria de A à Z*; Tradução de João Sette Camara. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- IVO, Lêdo. “Os jardins enfurecidos”. In: MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 09-20.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. Volume 1.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto. In: *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986. p. 108-148.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. Pernambuco e o mapa-múndi. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 176-189.
- \_\_\_\_\_. Sobre Cabral e Bandeira. *Revista USP*, São Paulo, n.50, p. 39-45, junho/agosto 2001.
- LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro – o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.
- LUI, Catherine. Art escapes criticism, or Adorno’s museum. *Cultural Critique*, (60). Acessado em 19/01/2020. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4489215>
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004.
- \_\_\_\_\_. *As ironias da ordem: Coleções, Inventários e Enciclopédias Ficcionalis*. Belo Horizonte: Editora UFMG
- \_\_\_\_\_. Poéticas da lucidez. Notas sobre os poetas-críticos da modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 2, p. 75-96, out. 1994.

- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MAMEDE, Zila. *Civil geometria [bibliografia crítica]*. São Paulo: Livraria Nobel, EDUSP, 1987.
- MELO NETO, João Cabral de. Correspondência para Lêdo Ivo. In: IVO, Lêdo. *E agora adeus*. Notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MELO NETO, João Cabral de. MELO NETO, João Cabral. *A poesia brasileira*. In: FCRB, AMLB, Seção —Produção Intelectual, pasta —Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto. 1954, fls. 147-175.
- \_\_\_\_\_. *Ilustrações para fotografias de Dandara*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Org.: Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. Lisboa: Glaciar, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Vozes de Pernambuco" / João Cabral de Melo Neto. In: *Revista Colóquio/Letras*. Poesia, n.º 53, jan. 1980, p. 51. Acessado em 11/10/2020. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?issue&n=53>
- MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MOISÉS, Massaud. Compreensão de Murilo Mendes. In: *Revista Brasileira*, ano VIII, n. 29, Outubro-Novembro-Dezembro de 2001.
- MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. Trad. João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- MORAES, Fabrício Tavares de. A simbologia da pedra na poética de João Cabral de Melo Neto. *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 13, 2010.
- MORAES, Milene. A convergência poética de Murilo Mendes. *ReVeLe* - n.º 2 - Jan/2011  
Acessado em: 18/02/2020. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/3650/3623>
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp: Giordano, 1995.

NASCIMENTO, Elisa Fonseca. Arte e técnica na obra de Joaquim Cardozo: notas para a construção de uma biografia intelectual. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História: *Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993

NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NUERNBERGER, Renan. “Ar luz razão certa: João Cabral vendo Franz Weissmann”. *Literatura e sociedade* | Nº 29 | P. 72-85 | JAN/JUN 2019.

\_\_\_\_\_. O incômodo do tempo em João Cabral de Melo Neto. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 9-36, 2020.

\_\_\_\_\_. “Projeto em interregno: reflexões sobre Brasília em poemas de João Cabral”. *Opiniões*, v. 5, p. 89, 2016.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Muller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

NUÑES, Carlinda Fragale Pate. A mimesis astuciosa: paisagens míticas na literatura brasileira contemporânea. In: SANTOS, Ana Cristina Fonseca dos; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (ed.). *Tradução e tradição clássica na América Latina*, v. 1: estudos – Brasil/Rio. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. Tradução de Ana Resende. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. Adeus, literatura: um passeio pelo Museu (de Harald Szeemann a Cesar Aira e Paul Valéry). *Remate de Males*. Campinas-SP, v.39, n.1, pp. 63-86, jan./jun. 2019.

OLIVEIRA, Fábio de. *O Poema Inquieta o Papel e a Sala: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e a Arquitetura*. 1.ed. São Luís/MA: EDUFMA, 2017.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. 3. ed. Organização e tradução de Celso Laffer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1996. Coleção Debates, vol. 48.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas (Uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

- PEREIRA, Maria Luíza Scher (org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.
- PESSÔA, André Vinícius. João Cabral de Melo Neto: poeta-crítico, crítico-poeta. Acessado em 05/04/2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/25167/17051>
- PESSOA, Davi. Os museus são rios. *Remate de Males*. Campinas-SP, v.39, n.1, pp. 28-37, jan./jun. 2019
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 1. Trad. Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 2. Trad. Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 3. Trad. Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*; tradução Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RAMOS, Alexandre Dias (org). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.
- REBUZZI, Solange. *O idioma pedra de João Cabral*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RIBEIRO, Edneia Rodrigues. ““Ser caixão de lixo ou arquivo”: ambiguidades de um Museu cabralino”. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 159-181, 2020.
- \_\_\_\_\_. Um Museu de duas faces: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral, 2019.
- RIFFATERRE, Michel. La ilusión de écfrasis. In: MONEGAL, Antonio (Org.). *Literatura y pintura. Introducción, compilación de textos y bibliografía* Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000, p.161-183.
- ROUZEL, J.. L'objeu [\*]. Em: J. Rouzel, "*Parole d'éduc*": *Éducateur spécialisé au quotidien*. Toulouse, France: Érès, p. 237-245, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. As incertezas do sim. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver, dar a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Edições Afrontamento, 2014.
- SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

\_\_\_\_\_. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2.ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

\_\_\_\_\_. *João Cabral: Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, n. 26, v. 1 (Dossiê Literatura como uma arte da memória), p. 31-45, janeiro-junho, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, Romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 2020.

\_\_\_\_\_. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

SISCAR, Marcos. A alavanca da crise: a poesia “pósutópica” de Haroldo de Campos. *Remate de Males*. Campinas-SP, (34.1): pp. 81-94, Jan./Jun. 2014

\_\_\_\_\_. *De volta ao fim. O fim das vanguardas como questão de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

STERZI, Eduardo. Coisas e a morte que existe nelas, Murilo Mendes e o trabalho do poeta. *Remate de Males* Campinas-SP, (32.1): pp. 35-51, Jan./Jun. 2012

\_\_\_\_\_. *Incipit: a Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. 2006. 2v. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

\_\_\_\_\_. Murilo Mendes: a aura, o choque e o sublime. Acessado em: 15/01/2020. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie05/art\\_04.php](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie05/art_04.php).

SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras / Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TEOFRASTO. *On Stones*. Tradução de Earle Radcliffe Caley e John Francis Chatterton Richards. Ohio: Ohio State University Press; 1ª edição, 2016.

TOSIN, Giuliano (2016). Sim / Oui e Poubelle: transcriando poesia com animação digital. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39, São Paulo, 5 a 9 set. 2016. *Anais [...]*. São Paulo: USP; Intercom.

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. “O problema dos museus”. Acessado em: 18/01/2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039/3728>

\_\_\_\_\_. *Variedades*; tradução. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

YATES, Francis A. *A arte da memória*. Tradução de Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

#### Vídeos

*Museus de tudo: João Cabral de Melo Neto e depois*. Conferência de Eduardo Sterzi no IEB da GLUC, organizada pelo IEB e pela pós-graduação em Literatura de Língua Portuguesa, a 28 de junho 2016. Acessado em: 28/06/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nCi8ol83CdI>