

**O MUSEU
PORTÁTIL DE
JOÃO CABRAL
DE MELO NETO**

**RAFAELA
CARDEAL**

Você aqui encontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas

João Cabral de Melo Neto, “A Augusto de Campos”

Após nove anos de silêncio, em 1975, João Cabral de Melo Neto publica um novo livro, que teria como grande desafio ser o sucessor de *A educação pela pedra*, sua obra capital e das mais complexas no largo quadro da poesia brasileira. Inventário de paisagens, pintores, escritores, leituras, amizades, reflexões sobre a dança, o futebol e a morte, *Museu de tudo* é a exibição de mais do mesmo, de um universo fundado sob o signo do menos, característico da poética cabralina, que inevitavelmente produziu um sinal de mais – à maneira do que dizem os versos em epígrafe, dedicados a Augusto de Campos na abertura de *Agrestes* (1985). Já no primeiro poema somos advertidos de uma mudança de rumos: não encontraremos ali os celebrados cálculos estruturais do poeta-engenheiro, abandonados em prol de outro tipo de projeto, de caráter museológico, desde logo implicado pela imagem que o nomeia, autorizando, sob prisma mais amplo, outra visada crítica.

Antes de acreditarmos – ou não – na sua validade, ponderando se a autocrítica é chave de leitura ou armadilha, precisamos entender o que estaria realmente em jogo. Exibindo claramente um conteúdo programático, diz-nos os versos iniciais de “O museu de tudo”: “Este museu de tudo é museu/ como qualquer outro reunido”.¹ Tal qual um museu, coloca-se tanto na posição de “arquivo” quanto na de “caixão

¹ Todas as referências aos poemas de João Cabral de Melo Neto foram retiradas da edição MELLO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Org., pref., fixação de textos e notas de Antonio Carlos Secchin. Lisboa: Glaciar; Academia Brasileira de Letras, 2014.

de lixo” ao se instituir como local próprio para acumular ou guardar poemas – objetos poéticos – que poderiam, conforme a perspectiva do leitor/visitante, ser vistos de formas diferentes: de um lado, adquirir valor em si, como itens de importância digno de preservação; de outro lado, atestar qualquer degradação, até mesmo inutilidade, como itens de pronto descarte. Esse perfil instável e ambivalente também não lhe garantiria um conceito muito sólido, à medida que erigido “sem risca ou risco”, esse museu não era sustentado por algum padrão compositivo: sem os traços rigorosos, que compõem o desenho de uma obra, nem a margem de perigo imposta por essa situação limite, não chegando, assim, ao “vertebrado” que deveria “entranhar qualquer livro”.

Os oito versos, elaborados como breve comentário, são um poderoso *statement*, que, lido de certa maneira, podem pôr em causa todo o método cabralino e seu discurso “arquitetônico”. As declarações de João Cabral sobre seu peculiar processo de escrita são bem conhecidas: um método de escrever – e de pensar – o livro de fora para dentro, isto é, a partir da macroestrutura para a microestrutura de cada peça, seja ela poema ou verso. “Primeiro o *blueprint*, depois a casa”, sintetizava o poeta em entrevista de 1968, reforçando um pensamento arquitetônico já assinalado com a presença de Le Corbusier na epígrafe de *O engenheiro*.² Tinha início ali a concepção de uma poesia construtiva, mediante a qual o poema, como objeto acabado, ambicionava ser como uma “máquina de comover”, à luz das premissas corbusianas. Rigor, planejamento e disciplina se erigiam na qualidade de diretrizes que guiariam o modo particular de compor cada livro, sem a repetição do molde, mas buscando, antes, a forma mais adequada para a transmissão de determinada ideia, imagem ou conteúdo. Essa procura incessante resultou em variadas “arquiteturas de livro”, que, por efeito, se tornaram formas de responder uma questão fundamental: “O que é fazer um livro?”. Uma inquietação cabralina que, segundo Antonio Carlos Secchin, é traduzida em *A educação pela pedra* como súmula de um projeto, disposto inclusive em planta baixa.³

Excluídos desse paradigma estariam, portanto, *Pedra do sono*, *O engenheiro*, *Quaderna* e *Museu de tudo*; este último, tendo nascido

2 MELO NETO, João Cabral de. Um poeta só João. Entrevista concedida a Maria Ignez Corrêa da Costa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1968, p. 5.

3 SECCHIN, Antonio Carlos. “Um original de João Cabral de Melo Neto”. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157-158, 2000, [s.p.].

sem cálculo, assim como os restantes, não apresentava uma unidade em si, explicaria João Cabral em entrevista, fortalecendo a leitura mais literal de seu primeiro poema e de seu próprio título.⁴ Nesse mesmo relato, é esclarecida a escolha do nome relacionando-o diretamente ao método museológico e também à noção de completude: um livro, como um museu, não poderia reunir *tudo* – algo factível somente no utópico *museu imaginário* de André Malraux –, pois, em função de suas limitações espaciais, são fatalmente deficientes. Essa suposta falha é, na verdade, sua própria condição de partida e de existência enquanto instâncias delimitadas, *grosso modo*, por seu conteúdo. Independente do critério, o próprio gesto de agrupar produções díspares, quer poemas, quer objetos, sob um título comum ou dentro de uma instituição, atribui-lhes, imediatamente, algum sentido. Antes desconectados, ao serem compilados se tornam elementos de um conjunto no qual está em jogo um vasto feixe de relações. Ao recorrer à metáfora, o título resolve simbolicamente a falta de unidade da obra, numa estratégia para solucionar, ou ao menos minimizar, seu aparente “defeito de fábrica”.

É assim que *Museu de tudo* abalou o “horizonte de expectativas”, na expressão de Hans Robert Jauss, da recepção da obra cabralina. Tendo em vista o percurso poético do autor, que se desenvolvia à medida que construía uma coerência, um novo livro representaria, portanto, mais uma etapa dessa trajetória. Uma análise comparativa e retroativa que o situasse nessa linha, em particular em relação ao título antecessor, seria inevitável. O longo tempo de espera entre o lançamento de um e de outro, bem como a repercussão que envolvia a chegada de um novo título cabralino, pode, porventura, ter contribuído para que se criassem grandes expectativas. Nos suplementos literários dos jornais, a recepção mais imediata não foi unânime, tendo sido, na verdade, até negativa. Por um lado, houve quem desejasse encontrar um livro que superasse *A educação pela pedra*; por outro, quem chamasse a atenção para o rigor da composição e da arquitetura de cada poema, que, como unidades – peças do museu –, conservariam esses atributos, o que de fato se verifica com sua leitura. Aquele primeiro tipo de apreciação parecia ilustrar certo comportamento da crítica literária, antes reprovado por João Cabral em entrevista ao jornal português *Diário Popular*:

4 MELO NETO, João Cabral de. Entrevista a Danusia Barbara. *Jornal do Brasil*, 11 dez. 1975, Caderno B, p. 1.

Aquilo que me desagrade profundamente na crítica é que se exige do escritor que ele morra se superando. Acho isso uma atitude monstruosa. Conduz a que o escritor só possa parar no dia seguinte ao da morte. Ora, eu gostaria que a crítica brasileira, em vez de se comportar como o público espanhol de toiros, adotasse antes a atitude do torcedor de futebol brasileiro.⁵

É o que precisamente irá defender, alguns anos depois, Sebastião Uchôa Leite, tratando de *Museu de tudo*. Para além do fanatismo tauromáquico ou futebolístico, o crítico argumentava que se exigia do autor o inexigível: que ele incansavelmente sustentasse sua pedra montanha acima, cumprindo “o suplício de Sísifo” e “o castigo do seu destino poético”. Se o livro partia dessa recusa, não necessariamente se constituiria como uma ação falhada, mas, em vez disso, era um acontecimento de grande interesse. Como ponto de inflexão, a poesia cabralina “dobra-se sobre si mesma como um caracol, abre-se ao fingir fechar-se, e entra para o museu com o cigarro aceso”.⁶ Quem sabe, de modo mais descontraído, o leitor também não seja convidado a adentrar esse *espaço* com o intuito de observar os poemas ali em exposição como um visitante que caminha por entre obras. Seguindo esse movimento, poderíamos alargar as fronteiras do livro de João Cabral ao incorporar certas reflexões, sobretudo, em torno do conceito de museu e de algumas questões ligadas a ele.

Logo à entrada do museu, à maneira de um prefácio ou um guia de exposição, dá-se a ver uma tomada de posição: através do poema, o autor anuncia o que ali será lido/visto. Se, para Boris Groys, o artista moderno tem um “curador interno que lhe diz o que não é mais possível fazer, ou seja, o que não é mais colecionado”⁷, essa ideia, inicialmente aplicada ao domínio das artes visuais, enquanto posicionamento histórico, estende-se também ao contexto literário e aos escritores. No caso de João Cabral, inclusive, a perspectiva do crítico de arte torna-se ainda mais fértil, uma vez que o papel rigoroso desempenhado no controle de sua poética aproxima-se, por vezes, de um gesto curatorial, mas, é claro, sem prescindir da liberdade e dos impulsos subjetivos da criação artística.

5 João Cabral de Melo Neto (autor de “Morte e vida severina”): Não me considero um dramaturgo. *Diário Popular*, Lisboa, 7 fev. 1968, p. 7.

6 LEITE, Sebastião Uchôa. “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986, p. 133.

7 GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, pp. 42-43.

Ao selecionar poemas provenientes de origens diversas, compostos num largo período de tempo até o ano da publicação, o poeta de *Museu de tudo* constituiu seu próprio *arquivo-museu*.

UM MUSEU À MÃO

Se o livro, como objeto que temos à mão, ocupa um espaço determinado pelos limites do seu começo e do seu fim, encerrando-se na sua materialidade, também é certo que os signos ali presentes fazem dele, em sentido mais amplo, a soma das obras de um autor. Sob tal ângulo, *Museu de tudo* institui-se como um “museu portátil”, expressão que está na origem de *Boîte-en-valise*, de Marcel Duchamp, audacioso projeto realizado entre 1938 e 1942, explicado ao curador norte-americano James Johnson Sweeney:

Instead of painting something new, my aim was to reproduce the paintings and objects I liked and collect them in as small a space as possible. I did not know how to go about it. I first thought of a book, but I did not like the idea. Then it occurred to me that it could be a box in which all my works would be collected and mounted like in a small museum, a *portable museum*, so to speak.⁸

Longe dos limites bidimensionais impostos pelo formato do livro, Duchamp encontrava nas caixas, dispostas dentro de maletas de mão, o suporte ideal que viabiliza uma configuração expositiva muito próxima à do museu, a fim de melhor exibir sua produção, em parte, composta por *ready-mades*. Como se estivessem em exposição, as miniaturas das obras não só constituíam o acervo de seu museu particular, mas também institucionalizavam um arquivo, documentando o trabalho do artista. Ora, se tal propósito não estivesse tão claro desde a concepção do projeto, uma vez concretizado, o efeito deflagrado por essas cobiçadas caixas oferecia uma larga reflexão acerca de questões caras ao pensamento artístico de Duchamp: testava os limites entre a precisão artesanal e a

⁸ “Em vez de produzir novas obras de arte, eu quis me aventurar na tentativa de reunir, no menor espaço possível, reproduções de minhas pinturas e objetos favoritos. Primeiro pensei em fazer um livro, mas não gostei da ideia. Então me ocorreu que poderia ser uma caixa na qual todas as minhas obras seriam reunidas e montadas como em um pequeno museu, um museu portátil.” (tradução nossa). In: “A Conversation with Marcel Duchamp,” entrevista filmada com James Johnson Sweeney, conduzida nos salões Arensberg do Philadelphia Museum of Art em 1955, apud FILIPOVIC, Elena. “A Museum That Is Not”. *E-Flux Journal*, n. 4, p. 11, Mar. 2009.

reprodução serial, entre o original e a réplica, que estão no centro de sua icônica *Fountain* (1917). Mais de vinte anos depois de rejeitado, o controverso mictório que desestabilizou tanto a ideia de museu quanto a história da arte, enfim, tinha encontrado espaço expositivo no “museu portátil”, como observou Elena Filipovic.⁹

Embora sem o mesmo programa, o “museu portátil” de João Cabral não é, nem pretendia ser, a reunião de sua obra completa, como talvez sugerisse o arrojado título, mas, sim, a coleção de escritos esparsos. No entanto, em ambos os projetos vemos uma atitude semelhante: ao tentarem preservar seu legado da corrosão do tempo e do esquecimento, os artistas performam, consciente ou inconscientemente, um gesto que invoca a sua musealização. Esse termo denota, no contexto museológico, a “operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal”, isto é, a transformação de algo em *musealia*, em “objeto de museu”.¹⁰ Apesar das suas afinidades, cada um atua de modo distinto no campo artístico no qual se insere, na medida em que o museu duchampiano, como obra visual, relaciona-se, diretamente, com a discussão museológica, mas o museu cabralino, como obra literária, não implicaria, obrigatoriamente, esse debate. Nesse sentido, com uma leitura intermedial, podemos nos lançar aos itinerários imprevistos concebidos por esse tipo de análise.

“Há um contar de si no escolher”, diz um dos poemas de *Museu de tudo*.¹¹ Ou a escolha é sempre reveladora. Da produção cabralina, o livro é certamente o que reúne o maior número de personalidades. Dos oitenta poemas, cerca da metade deles se refere, direta ou indiretamente, a criadores quase sempre consagrados, sobretudo da literatura e da pintura, assim como contempla nomes que faziam parte do círculo de amigos do autor: Max Bense, Paul Valéry, Marques Rebelo, Anthony Burgess, Joaquim Cardozo, T. S. Eliot, Dylan Thomas, W.H. Auden, Manuel Bandeira, Gonzalo de Berceo, Gilberto Freyre, Vinicius de Moraes, Francisco de Quevedo, Rainer Maria Rilke, René Char, Willy Lewin, Rubem Braga, Pierre Reverdy, Selden Rodman, Jean Racine,

⁹ FILIPOVIC, Elena. *A Museum That Is Not*. Op. cit., p. 10.

¹⁰ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. Trad. e coment. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013, p. 57.

¹¹ Refiro-me ao poema “Para Selder Rodman, antologista” (MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 529).

Rafael Alberti, Marcel Proust e Georges Bernanos – do domínio da escrita literária, ainda que o primeiro seja mais ligado à filosofia. Piet Mondrian, Mary Vieira, Joaquim do Rego Monteiro, Vera Mindlin, Franz Weissmann e Oscar Niemeyer – das artes visuais. Jaime II, Frei Caneca e Pereira da Costa – figuras históricas, e, no caso deste último, um importante historiador pernambucano. Ademir da Guia e Ademir Meneses – do futebol. Por fim, Ulysses Pernambucano, célebre médico psiquiatra, pertencente à família Cabral de Melo; e ainda nomes comuns de figuras anônimas, como um torcedor do América F. C., duas andaluzas, uma criadora de urubus.

Durante a leitura do livro, graças a seu título-conceito, temos a sensação de que o poeta nos conduz como guia de seu museu. Mas sem um programa único de leitura, cada leitor pode traçar seu próprio itinerário, seguindo ou não qualquer ordem, obedecendo ou não à disposição sequencial proposta. É interessante, nesse sentido, observar o segundo poema: “Acompanhando Max Bense em sua visita em Brasília, 1961”.¹² Como o título assinala, narra-se uma visita do filósofo alemão à recém-inaugurada capital brasileira, na ocasião de sua primeira viagem ao Brasil em outubro daquele ano. Motivado por uma circunstância real e específica, o poema tem alguma natureza biográfica marcada no uso, muito discreto, da primeira pessoa, traço raro na poesia de João Cabral, cicerone do autor de *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana* (2009).¹³

No decorrer da visita, há uma troca de papéis entre quem conduz e quem é conduzido: o poeta deixa de ser aquele que mostra e explica Brasília para ser o visitante do “edifício filosofia”, construído pela esquadria do pensamento bensiano, que parecia se edificar de acordo com o planejamento da metrópole que viam. Linear, geométrica e estrutural, a cidade reflete, em consequência, a utopia cabralina, de uma poesia que sonhara coisas claras e pensara um mundo justo. No passeio textual a que somos convocados como leitores em *Museu de tudo*, acontece algo parecido: como guia do próprio museu, João Cabral nos mostra sua obra – o “edifício poesia”, para acompanhar o movimento do poema – através de composições que se querem, de algum modo, espaço de arquitetura habitável, estimulando os visitantes a serem ativos habitantes, e não apenas espectadores contemplativos.

¹² MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., pp. 485-486.

¹³ BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 19.

Os poemas, em sua maior parte, são curtos e apresentam-se na forma de bloco monolítico, composto por uma única estrofe – de oito, doze ou dezesseis versos –, uma organização que esconde, ou disfarça, a estruturação em quadras. Aliás, o poema “O número quatro”, ode ao número e à forma geométrica que estão na base da matemática cabralina, exhibe essa disposição. Ainda que não haja regularidade absoluta entre os poemas, além de eles não apresentarem na mancha gráfica um padrão único, “No centenário de Mondrian” e “Exposição Franz Weissmann” chamam a atenção por sua extensão e estranheza. Importa ressaltar que ambos não eram inéditos, pois haviam sido publicados em contextos ligados diretamente aos artistas envolvidos: o primeiro marcava os cem anos de nascimento de Piet Mondrian, em 1972; o outro, escrito dez anos antes, serviu como texto de apresentação de uma exposição de Franz Weissmann.¹⁴ Muito possivelmente o fato de terem uma origem prévia, a partir dessas circunstâncias, justifique suas formas tão contrastantes e destoantes dos outros poemas do conjunto. Embora o primeiro caso seja uma construção tipicamente cabralina, o segundo ostenta uma raríssima forma, híbrida entre poema e prosa.

Constituído por 24 quadras, “No centenário de Mondrian” apresenta duas partes simétricas e ambivalentes, se considerarmos sua legenda, “1 ou 2” e “2 ou 1”.¹⁵ Iniciada pelo advérbio *quando*, cada uma delas constitui uma longa e extenuante oração única, concluída após 48 versos por um ponto final. Numa espiral vertiginosa são descritas situações radicais, implicadas pelo trabalho extenuante de criação poética, através de estados anímicos: “Quando a alma já se dói/ do muito corpo a corpo” e “Quando a alma se dispersa/ em todas as mil coisas”, respectivamente o início de cada seção. Se, no primeiro caso, há o embate contra o “confuso” e o “amorfo”, evidenciando o alto custo do processo de extrema depuração, no segundo, a dispersão no “enredado e prolixo” encena a constante desatenção e dissolução estimuladas pelo mundo ao redor. Mas, a inclinação simétrica parece abalada por certo desequilíbrio semântico: as partes são entrecortadas, em momentos distintos, pela repetição de um verso, “então só essa pintura/ de que foste capaz”, que instaura um diálogo íntimo, na segunda pessoa, entre

¹⁴ “No centenário de Mondrian” foi publicado pela primeira vez na revista *Colóquio Letras* (Lisboa, n. 7, pp. 54-56, mai., 1972); e “Exposição Franz Weissmann” no catálogo da exposição na Galeria São Jorge (Madri, Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil, [s.p.], 1962).

¹⁵ MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., pp. 492-495.

o sujeito da enunciação e o pintor modernista. Repetido na décima primeira quadra da parte “1 ou 2” e na quinta quadra da parte “2 ou 1”, com uma ligeira variação na pontuação, encontra-se, ainda, na oitava quadra, acompanhado, dessa vez, por uma definição plástica, e não por um comentário ao artista: “então, só essa pintura/ de cores em voz alta/ cores em linha reta, despidas, cores brasa”. Ao contrário da primeira, dedica-se mais à exposição do legado do criador do neoplasticismo, como um modelo máximo do construtivismo lúcido. Eis sua parte final:

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

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

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

e lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam.¹⁶

Como lição de geometria, rigor, honestidade, a pintura de Mondrian põe em cena sua lucidez construtora. Contudo, não se deixa de acrescentar no poema que essa não é única via para se chegar ao pouco, para se atingir o “esqueleto ou caroco”, pois ao lado desse fazer “limpo”, de “perfil asséptico e preciso”, coexiste um fazer “grosseiro”, que desgasta a matéria até o “texto da estopa”. Numa contundente busca pelo núcleo das coisas, esses métodos se conjugam na poética cabralina, como ilustra

¹⁶ MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 495.

a composição que é dedicada a Weissmann. Sua estrutura é um exemplo disso: a sequência de 26 versos que compõe o poema é entrecortada no oitavo verso por um bloco em prosa com cerca de 36 linhas (a depender da edição). Inesperadamente, simulando o movimento de seu objeto, o texto arrebenta seus próprios limites ao implodir a composição em versos para intercalar, em suspenso, a desmesura da prosa.

“Exposição Franz Weissmann”, enquanto peça do *Museu de tudo*, é uma versão ampliada do que está originalmente no catálogo da exposição, realizada na Galeria São Jorge em Madri. Na *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto (2021)*, organizada por Eucanaã Ferraz, a reprodução do folheto demonstra-nos o poema escrito em espanhol por João Cabral especialmente para a mostra e as imagens das obras que compunham a série “Amassados”. Embora não quisesse naquele momento apresentar a escultura nem o escultor, e sim aquela exposição, que não representava seu “perfil claro e solar”, mais tarde o texto incluído no livro acabará por contrariar o objetivo inicialmente delineado. Uma vez deslocado de seu contexto, o poema perdia parte de seu sentido imediato a ser, de certo modo, pelo extenso bloco em prosa composto a posteriori, que detalhava não só o conteúdo da exposição, como suas motivações. Num ritmo regular, pontuado pela repetição das expressões “eis que” – ou simplesmente “eis” – e weissmann, sempre em letra minúscula, assumindo a função de substantivo, por vezes, de adjetivo, são aventados o que estaria por trás dessa radical transformação.

Um deles é uma viagem pela “índia e por trópicos mais estentóricos”, um dado biográfico do escultor brasileiro, de origem austríaca, que percorrera o Extremo Oriente no ano de 1959. O contato com “o teatro de tanto demais de coisas”, muito diverso do que o turista encontrou nas “cidades de claro urbanismo”, teria incitado uma dúvida fundamental acerca da realidade: primeiro, se ela poderia vir a ser simplesmente domada; depois, se a melhor atitude do homem diante dela não seria, em vez de lhe impor uma artificial organização, “aprofundar a [sua nativa] desorganização”. Pela primeira vez, o construtivista aparece transformado no “destrutivista”, aquele que já não mais trabalha com o refinamento ou com o equilíbrio de certos materiais, mas devolve à estopa, ao gesso e às placas metálicas o seu estado rudimentar, “destrabalha”. Nos seus “Amassados”, Weissmann martiriza, estraçalha, destrói, massacra, amarrota a matéria, reensinando a ela sua origem de “rosto áspero e torturado”. Um gesto de verdadeira fúria que, no entanto,

“nada tem a ver com as explosões dos fogos-de-são-joão das mil famílias de informalistas de hoje-em-dia”, adverte-nos o texto:

quem sabe de weissmann
quem sabe que trabalhar ou destrabalhar
é para weissmann chegar ao fim do carretel
e quem sabe
que foi desenrolando um fio de trabalho paciente
que ele chegara ao diamante weissmann de antes mais
quem sabe
e por isso antecipa
que antes mesmo de que pouse de todo
o pó desta explosão
estará weissmann
com toda essa calíça 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
justo¹⁷

O regresso aos versos reflete, analogicamente, o desejo que Weissmann voltasse às “construções de razão”, características da pintura de Mondrian e da poesia de Cabral. Sob uma perspectiva metalinguística, o intenso diálogo com essas e outras “linguagens alheias”, para convocar a seção de *Agrestes* (1985), é inequívoco. Na série de poemas dedicados a artistas reunidos nesse livro, como é antecipado em *Museu de tudo*, aposta-se num discurso alheio, ou no falar sobre alguém ou alguma coisa, que se redireciona para quem fala e, por extensão, para a própria imagem da poesia. Ora, se a apresentação inicialmente escrita por João Cabral para o evento realizado em Madri, talvez não tenha essa ambição, “Exposição Franz Weissmann” vai na direção oposta. Inserido no museu cabralino, o texto tem seu sentido ampliado, para além de qualquer valor circunstancial, ou biográfico, criando assim relações diretas e profundas com a poética cabralina. Desse modo, dentro de seu museu, o poeta parece ocupar uma posição análoga ao escultor, em constante pesquisa estética.

17 MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 528.

Antípodas das esculturas geométricas, os “Amassados” são paisagens diferentes do expressivo caminho trilhado por Weissmann, assim como *Museu de tudo* é mais uma etapa do percurso cabralino. Espaço de experimentação, podemos entendê-lo como uma espécie de implosão, que ao se concentrar num ponto central, desestabilizava apenas a ideia-fixa, criada e defendida pelo próprio poeta, que um livro não deveria ser a reunião de poemas esparsos, mas um conjunto planejado. Essa atitude mostra, na verdade, uma de suas contradições que tornam sua obra ainda mais complexa, e não pode ser reduzida ao simples abandono de uma orientação estética. Se, à primeira vista, o livro pode nos dar a impressão de não representar a poesia nem o poeta – como acontece no caso de Weissmann – uma tomada museológica mais atenta encontra ali, com efeito, o perfil inconfundível do poeta e sua oculta fisionomia.

UM MUSEU SEM FIM

No Recife dos anos 1940, João Cabral fez parte do círculo reunido em torno de Willy Lewin, intelectual e crítico literário pernambucano, que influenciou sua formação cultural. Em *Pedra do sono* (1942), isso logo assinalado na dedicatória – “A Willy Lewin e Carlos Drummond de Andrade” – e no prefácio que acompanha a primeira edição do livro, assinado por Lewin. O mentor intelectual volta a ser citado na obra madura, dessa vez, numa homenagem póstuma inserida em *Museu de tudo*, volume que evoca também outro importante membro do grupo recifense, decisivo para o jovem poeta: o engenheiro e poeta Joaquim Cardozo, conhecido como o calculista de Oscar Niemeyer e responsável pelos projetos estruturais de suas principais obras, Brasília e o Conjunto Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte. Naquele contexto, João Cabral entra em contato com as teorias do urbanismo e da arquitetura moderna, sobretudo com as ideias de Le Corbusier, que mudariam decisivamente os rumos de sua poética. Uma das leituras obrigatórias do grupo, sem dúvida, foi a revista *L'Esprit Nouveau*, editada pelo arquiteto franco-suíço e pelo pintor cubista Amédée Ozenfant, na qual vieram a público as teses que enunciadas em sua primeira obra teórica, *Vers une architecture* (1923). Teria João Cabral lido suas reflexões sobre o museu nas páginas do periódico?

Por ocasião da Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris no ano de 1925, Le Corbusier

escreveu uma série de textos que deram origem à edição *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925). Defendia ali um novo modelo de museu que, como espelho do mundo moderno, pudesse abrigar todos os objetos produzidos pelo homem, desde obras de artes até objetos de uso cotidiano, utensílios artesanais ou industriais. “O verdadeiro museu é o que contém de tudo”, sentenciou o arquiteto. Quando veiculado originalmente naquela revista, o artigo era acompanhado pela fotografia de um bidê do fabricante Maison Pirsoul, sustentando a proposta de que o item da vida cotidiana deveria ser, assim como uma obra de arte, conservado, documentado e exposto por refletir o homem moderno e, portanto, a cultura de seu tempo. O utópico museu, que ainda não existia, seria o único “leal e honesto” por ser mais representativo, informando sobre tudo, e menos excludente, não impondo *a priori* nenhum paradigma artístico nem restringindo o olhar do visitante, a quem caberia a decisão de “escolher, aprovar ou negar” o que via, sem estar refém do recorte proposto pela instituição.¹⁸

Esse pensamento talvez esteja na origem do protótipo do “Musée à Croissance Illimitée” – o Museu do Crescimento Ilimitado –, concluído em 1939 na sequência da pesquisa iniciada pelo menos dez anos antes. O ambicioso projeto de um museu de crescimento ilimitado, desenhado a partir de uma espiral quadrada, era sustentado pela arquitetura de um arrojado edifício que poderia se expandir conforme suas necessidades, atendendo plenamente a qualquer tipo de demanda espacial, quer dos espaços expositivos, quer do acervo. Sua estrutura interna, ao contrário do que poderia sugerir a fachada, não acompanhava o traçado labiríntico da espiral exterior: no centro da construção, situa-se uma galeria com paredes móveis, que poderiam ser rearranjadas em função do espaço que exerceria em cada mostra, como ilustra as imagens da maquete. Se interpretado como metáfora arquitetônica, tendo em vista a relevância da obra de Le Corbusier para a poesia de João Cabral, o museu imaginado pelo arquiteto, porém nunca realizado nesses termos – ainda que se aproxime do projeto do Museu Nacional de Arte Ocidental de Tóquio (1955) – permite-nos pensar *Museu de tudo* à luz de sua utopia.

Há que assinalar, contudo, uma diferença radical entre o significado assumido pela expressão “tudo” em ambos os casos. Para Le Corbusier, o pronome indefinido é, de acordo com sua definição, sinônimo para a totalidade das coisas, isto é, tudo aquilo fabricado pelo homem, de

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

utensílios a obras de artes, coleção praticamente abstrata à medida que incomensurável. Por outro lado, João Cabral, o poeta das ideias fixas, demarca um incontornável limite em *Museu de tudo*, uma vez que *de tudo* adquire ali outro valor, não sendo sinônimo de qualquer coisa, embora a metáfora sirva ao conjunto de sua obra. Esclarecida essa assimetria, o título cabralino que se oferece ao leitor como o museu portátil de Duchamp, enquanto objeto palpável, pode se assumir como museu sem fim, ao absorver o conceito corbusiano, instituindo-se espaço privilegiado e ponto estratégico de visão, retrospectiva e prospectiva, da poética cabralina.

Retomando *O museu imaginário* (1947), de Malraux, poderíamos esclarecer o modo como o museu cabralino é, ao mesmo tempo, portátil e sem fim. Dentro da sua teoria, existe uma expressiva mudança conceitual: inicialmente o museu de imagens – reproduções que poderiam ser vistas fora do museu – torna-se museu do imaginário, um lugar mental, espaço sem fronteiras que nos habita. Nesse sentido, a articulação dessas imagens mentais tece uma rede de conexões, evidenciando as potencialidades das obras, movimento muito próximo da análise literária. *Museu de tudo*, de modo análogo, é museu de imagens, de poemas e imagens poéticas específicas, museu do imaginário cabralino por inventariar conteúdos, procedimentos e de inovações temático-formais, muito embora sutis. Composto por escritos esparsos – o mais antigo deles é o poema “O autógrafo”, datado de 1946 –, o livro parece acompanhar o próprio crescimento da obra e de seu autor à medida que reúne um conjunto elaborado ao longo de quase trinta anos.

Na máquina útil do poeta, poderíamos recolher algumas de suas expressões, ou os utensílios de seu uso: as “vinte palavras”, o “Pernambuco de seu bolso” ou a “Sevilha de bolso”, “o mar e os rios do Recife”, “a arquitetura da cana-de-açúcar”, a tourada, o flamenco, o futebol, o número quatro, o comprimido de aspirina. Todos esses itens poéticos e afetivos estão presentes em *Museu de tudo*; os que não couberam nesse livro-museu de pequeno porte encontram-se girando ao redor do sol cabralino, podendo ser convocados em imaginação, recortados pela lâmina de cada leitura.

RAFAELA CARDEAL é doutoranda em Ciências da Literatura na Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho, onde estuda a recepção portuguesa de João Cabral de Melo Neto com uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/147088/2019), e mestra em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: cardealrafaela@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. Trad. e coment. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- FILIPOVIC, Elena. “A Museum That Is Not”. *E-flux Journal*, n. 4, mar, 2009. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/>>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEITE, Sebastião Uchôa. “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: LEITE, Sebastião Uchôa. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986, pp. 108-148.
- MELO NETO, João Cabral de. João Cabral de Melo Neto (autor de “Morte e vida severina”): Não me considero um dramaturgo. *Diário Popular*, Lisboa, 7 fev. 1968, p. 7.
- MELO NETO, João Cabral de. João Cabral de Melo Neto “Lucidez, angústia, inteligência, é tudo a mesma coisa. Já viu um burro angustiado?”. Entrevista concedida a Danúsia Bárbara. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 11 dez. 1975, p. 1.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Organização, prefácio, fixação de textos e notas de Antonio Carlos Secchin. Lisboa: Glaciar; Academia Brasileira de Letras, 2014.
- MELO NETO, João Cabral de. Um poeta só João. Entrevista concedida

a Maria Ignez Corrêa da Costa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1968, p. 5.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Um original de João Cabral de Melo Neto”. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157-158, 2000, [s./p/].