

O “desenho de arquiteto” de João Cabral de Melo Neto

Rafaela Cardeal²

Resumo: Tomando como ponto de partida a metáfora “desenho de arquiteto”, este ensaio aborda os aspectos arquitetônicos da poesia de João Cabral de Melo Neto. Para tal, propõe uma leitura retrospectiva da obra até o livro *A educação pela pedra* (1966), considerado pela crítica o mais arquitetônico da produção cabralina.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; desenho de arquiteto; Le Corbusier; poesia brasileira.

Abstract: Taking the metaphor of the “architectural blueprint” as a starting point, this paper approaches the architectural aspects of João Cabral de Melo Neto’s poetry. For this purpose, it proposes a retrospective reading of his works until the book *A educação pela pedra*, considered by critics João Cabral’s most architectural deed.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; architectural blueprint; Le Corbusier; Brazilian poetry.

² Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“A palo seco existem
situações e objetos:
Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,
a elegância dos pregos,
a cidade de Córdoba,
o arame dos insetos.”

(“A palo seco”)

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

A atitude de criar um livro “arquitetônico” se tornou para João Cabral uma ideia-fixa, a partir da qual se desenvolve uma questão fundamental: o que é fazer um livro? Obsessivamente, a poética cabralina procurou de todas as formas responder a essa pergunta por meio da fabricação de planos para livros. Essa característica, que se tornou uma marca poética, foi explicitada nas declarações do poeta, que inúmeras vezes afirmou escrever “de fora para dentro”: “Antes faço o plano do livro, decido o

número de poemas, o tamanho, os temas. Crio a forma. Depois encho.” (MAMEDE, 1987, p. 137) Com base nessas etapas de produção, a macroestrutura era preparada segundo a ideia do livro e os poemas eram compostos conforme a concepção estrutural determinada pelo plano. Esse método incomum era sempre renovado, na medida em que o que se concebia para um livro era descartado na construção do próximo, demonstrando-se com isso a ausência de padronização, de um plano único aplicável a diferentes livros. Logo, a organização visual presente em cada volume produz o isomorfismo entre a estrutura funcional do livro e o material semântico dos poemas.

Sem qualquer dúvida, a questão da “estrutura de livro” é um procedimento caro a essa poética como teoria e prática, pois a criação desse conceito, que demarca limites para impedir qualquer interferência externa durante a escrita, torna-se um valor à medida que se efetiva de modos distintos nos livros. Podemos dizer que esse trabalho estrutural se apresenta como uma “civil geometria” – imagem que simultaneamente demonstra uma plasticidade matemática, o estudo dos espaços e das figuras, e uma intenção moral por qualificar tanto a noção de cidadania quanto um ramo da engenharia, responsável pelo planejamento, construção e manutenção de grandes estruturas. Essa expressão cabralina nos servirá de metáfora para compreender a influência da arquitetura de Le Corbusier, que, na estética do engenheiro, encontrava na plasticidade originada da geometria e do cálculo uma lição ética. Em outros termos, tanto para o poeta como para o arquiteto, a justeza estética estará aliada à justiça e, assim, todo gesto artístico implica uma moral, pois “a mentira é intolerável” (LE CORBUSIER, 2013, p. 5).

Em *Por uma arquitetura*, com a intenção de confrontar o avanço da engenharia e o retrocesso da arquitetura, Le Corbusier recomenda “três lembretes” aos arquitetos: o volume, a superfície e a planta. O primeiro lembrete, explica o autor, é o elemento através do qual os sentidos percebem e medem as formas sob a luz. O segundo lembrete é o “envelope do volume” (Ibidem, p. 9)

- em outras palavras, as diretrizes e as geratrizes, as linhas, que revelam e marcam a individualidade das formas. E, por fim, o terceiro lembrete: a planta, “geradora do volume e da superfície” (Ibidem, p. 9), o que determina irrevogavelmente tudo. Os elementos através dos quais se manifestam a arquitetura – o volume e a superfície – são determinados pela planta, origem de uma “grandeza de intenção e de expressão” (Ibidem, p. 27). Essa representação gráfica é a base construtiva para a composição prévia de ritmo e coerência através da qual se invalida a “sensação insuportável ao homem” (Ibidem, p. 27) de indigência e de desordem em favor da coerência:

Uma planta necessita a mais ativa imaginação. Necessita também a mais severa disciplina. A planta é a determinação do todo; é o momento decisivo. Uma planta não é tão bela para desenhar quanto o rosto de uma madona; é uma austera abstração; não passa de uma algebrização árida ao olhar. De qualquer modo, o trabalho do matemático permanece uma das mais altas atividades do espírito humano. (LE CORBUSIER, op. cit., p. 27)

O planejamento de uma construção, determinado por uma planta baixa, é elaborado por um desenho em que as linhas compõem e impõem as características basilares da futura edificação. Essas linhas, para Le Corbusier, são traçados reguladores, medidas que condicionam e delimitam o todo, elementos que organizam a ideia por meio da forma. Portanto, a escolha de um traçado regulador confere à obra eurritmia, a harmonia de todas as partes, a combinação simétrica de proporções e linhas, e consolida sua geometria fundamental, é “um dos momentos decisivos da inspiração, é uma das operações capitais da arquitetura.” (Ibidem, p. 47)

Essa concepção arquitetônica e a composição cabralina se aproximam por apresentarem uma lógica que reivindica que tanto a imaginação quanto a disciplina, aplicadas ao trabalho matemático, geram a “algebrização árida ao olhar”. Assim, a ideia de um traçado regulador concebido se transforma na delimitação

poética de um plano de disposição para versos e poemas e, como um arquiteto, o poeta projeta limites precisos, responsáveis por uma garantia estética e moral contra o arbitrário. Tal ideário foi posto em prática por Cabral em sua obra rigorosamente até *A educação pela pedra*, o livro mais “arquitetônico”, que marca simbolicamente o encerramento do ciclo da pedra iniciado em *Pedra do sono*: o percurso do sono à educação, sinalizado pela definição do objeto e a aprendizagem com ele.

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

1. Civil geometria

Como poeta-engenheiro, João Cabral defendia o planejamento estrutural do livro numa postura contrária à prática mais frequente de se produzir uma quantidade de poemas e reuni-los em coletâneas. Essa tendência “arquitetônica”, que aparece somente como tema em *O engenheiro*, intensifica-se gradualmente nos livros posteriores, nos quais a sistematização ocorre tanto no método de divisão estrutural do livro quanto na matemática plástico-poética dos poemas. Tal construtivismo assume-se também como critério organizador em antologias, como por exemplo em *Dois águas* (1956). O título do volume é composto por um termo retirado do campo semântico da construção, que nomeia o tipo mais comum de telhado, cujo formato de um “V” ao contrário provoca o caimento da água da chuva para dois lados distintos. Tal imagem, o telhado de duas águas, torna-se metáfora para a compreensão de duas vertentes desta poética.

Na orelha do livro, esclarece-se que os poemas ali reunidos não correspondem às dicotomias: “herméticos” versus “claros” ou “regionalistas” versus “universalistas”, ou até mesmo “tensos” versus “distensos formalmente”. Visto que tais oposições,

segundo o autor, não se encontram radicalmente em sua produção, justifica-se que esses poemas sejam categorizados a partir de um propósito:

Duas águas querem corresponder a duas intenções distintas do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou do ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. (MELO NETO, 1956)

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

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

entre as duas águas. A “comunicação a dois” e a “comunicação múltipla” encontram-se incorporadas nesta leitura.

Em *Quaderna* ainda não há o traçado rigoroso de um projeto estrutural. O que se destaca no livro é sobretudo a construção dos poemas enquanto peças autônomas. Como objeto de conhecimento, o poema poliédrico apresenta deslocamentos imagísticos, isto é, mobiliza o ângulo de visão do observador para melhor apreender o objeto sobre o qual se detém. Nesse funcionamento, o discurso poético é posto em movimento, deixando à mostra seus dispositivos composicionais. Tal procedimento é incorporado no poema de abertura, “Estudos para uma bailadora andaluza”, no qual a validade das imagens é testada à procura de um símile mais próximo do objeto que se visa representar. Tal atitude relativiza o poder absoluto do criador, que compartilha com o leitor a arbitrariedade da metáfora – empenho estético e ético, portanto – e mobiliza os limites do discurso. Para além de uma “estrutura translúcida”,³ o livro apresenta em termos estruturais um traço regulador que constitui balizas para a construção poética com uso da quadra como paradigma, o que permite a organização estrófica do poema e a elaboração de partes iguais para a compreensão analítica do objeto.

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

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

³ Expressão de Benedito Nunes.

ponto de vista formal, é o 5; na outra parte, era o 4. (ATHAYDE, 1998, p. 113)

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

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

por fim, na última série (5, 10, 15, 20), o percurso da doença até a morte encerra a condição cassaco e o livro, respectivamente.

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

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

Assim, os quatro poemas que apresentam suas partes divididas por algarismos arábicos têm em comum a exposição de um objeto que se modifica em quatro situações, ou de uma mesma qualidade verificada em quatro diferentes objetos. Os quatro poemas separados por asteriscos focalizam objetos e situações

cuja integridade se mantém, independentemente dos contextos ou dos pontos de vistas sob os quais são analisados. A divisão marcada por sinais de parágrafo identifica os quatros poemas nos quais os objetos permanecem estáticos, apenas movimentando-se em torno deles os olhares do poeta e do leitor. A segmentação em travessões nos quatro poemas mostra a presença de personagens unidos por alguma característica, seja o trabalho ou o modo como trabalham, com exceção do poema “Uma sevilhana pela Espanha”, no qual uma única personagem, a sevilhana, passeia por quatro cidades da Espanha.

Em *A educação pela pedra*, o projeto de “estrutura de livro” domina com perfeição o conceito “máquina de comover”, no qual o caráter maquinal do poema expresso no engenho estruturalista desperta a sensibilidade do leitor. Os 48 poemas que compõem o livro estão divididos em quatro séries de 12 poemas: (A), (a), (B), (b). As duas primeiras, somando 24 poemas, têm como tema motivos pernambucanos, enquanto as outras duas formam um bloco simétrico com temática diversa. Todos os poemas são compostos por duas estrofes, mas, como sugere uma espécie de continuidade gráfica, as partes indiciadas pelas letras minúsculas – (a) e (b) – formam uma série de poemas compostos por 16 versos, sendo seis poemas com duas estrofes de oito versos e seis com uma estrofe de seis e uma de dez versos. Já as partes representadas pelas letras maiúsculas – (A) e (B) – agrupam uma série maior, de 24 versos, que apresentam seis poemas com duas estrofes de doze versos; e seis com uma estrofe de oito e uma de dezesseis versos.

Para além de uma organização estruturalmente rigorosa, o livro traz a utilização da técnica permutacional, a reprogramação de versos entre poemas, compondo uma série de 16 poemas que se articulam aos pares. Não é uma novidade a elaboração de um jogo textual na poética cabralina, já que em *Dois parlamentos* havia a composição de séries formadas por estrofes cuja lógica, avessa à progressão linear, possibilita uma rearticulação da leitura. Essa mobilidade permite ao leitor seguir as regras propostas pelo autor ou adotar leis próprias, reconstituir a linearidade das estrofes ou

até mesmo anulá-las completamente. A flexibilidade de leitura, exposta em *A educação pela pedra*, dispõe de um refinamento estrutural mais apurado, que atinge não só as estrofes, os blocos, mas se realiza igualmente no nível dos versos.

Tal sofisticação nasce da constituição de um plano – ou, para usar as palavras de Le Corbusier, de um traçado regulador – que determina uma geometria fundamental da obra, um dos momentos axiais da arquitetura. Mais próximo da arquitetura do que da música, João Cabral afirma que o seu ritmo, avesso ao melódico, é sintático: “Você, diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo. Esse ritmo não é musical, porque a arquitetura é muda. Existe um ritmo visual, existe um ritmo intelectual, que é um ritmo sintático.” (ATHAYDE, op. cit., p. 87) O ritmo “arquitetônico” construído em *A educação pela pedra* foi certificado formalmente com a publicação de um documento,⁴ espécie de planta baixa do livro, que expõe o rigoroso planejamento que o poeta desenvolvia para seu trabalho poético.

Se o poeta, aluno da pedra, ao aprender, simultaneamente ensina ao leitor, em “Fábula de um arquiteto” (MELO NETO, op. cit., p. 320) revelam-se duas lições – uma positiva e outra negativa – extraídas da arquitetura corbusiana. Conforme se explica em entrevista, esse poema foi motivado pela visita de João Cabral à Capela de Ronchamp, construída por Le Corbusier na França, a qual provocou grande irritação no poeta por representar a negação dos ensinamentos difundidos pelo próprio arquiteto. Na tensão entre abertura e fechamento, critica-se uma mudança metodológica a partir do ofício do arquiteto: aquele que antes “[abria] para o homem” passa a aprisionar “até refechar o homem” em condição de feto, no conforto materno de uma “capela útero”. Assim, a lição de claridade, “luz razão certa”, é substituída pela de obscuridade, por “opacos de fechar”, como

⁴ Este documento intitulado *Um original de João Cabral de Melo Neto* apresentado por Antonio Carlos Secchin está disponível na *Revista Colóquio Letras*. “Paisagem tipográfica – homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)”. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, jul-dez 2000, n. 157/158.

renúncia a “dar a viver no claro e aberto”, transformando a arquitetura em antiarquitetura.

Na opinião do poeta, Le Corbusier, um de seus mestres, “caprichou” no final da vida para contradizer arquitetonicamente o que havia pregado no começo da carreira. Depois de muitos anos de “estar em livro”, João Cabral se queixava de um esgotamento provocado pelo incessante trabalho intelectual, de elaboração plástica e matemática, que exigia dele vigor físico. Logo após a publicação de *A educação pela pedra*, relataria em entrevistas uma incapacidade de estruturar livros com o mesmo rigor construtivo de antes por uma falta de “força psicológica, e até da saúde física, para continuar exercendo esse esforço criador de parto, isto é, dor de luta” (ATHAYDE, op. cit., p. 115). Então, diante desse cansaço, poderíamos afirmar que o poeta invalidaria seus próprios conceitos no volume posterior? Não, tendo em vista que o poeta, ao contrário do arquiteto, continuaria aplicando à sua obra os mesmos pressupostos estéticos e éticos. Mas, por outro lado, a marca usual da fábrica cabralina adquiriu um novo design a partir de *Museu de tudo*, que apresenta, no entanto, aspectos anticabralinos.

2. A “linha ainda fresca”

O trabalho criador de Joan Miró apresentava uma importante lição de invenção – e não de descoberta – para a poética cabralina. Criticamente analisada no ensaio em prosa *Joan Miró*, a obra do pintor catalão é descrita como a realização de uma luta contra o hábito e a habilidade, com a finalidade de “limpar seu olho do visto e sua mão do automático” (MELO NETO, op. cit., p. 690). Dessa forma, o experimentalismo de Miró consiste em um esforço contínuo para vencer seus hábitos visuais – o que não significa anulá-los, mas renová-los a cada dia. Em “O sim contra o sim”, essa lição de inovação se apresenta como um *a priori*, uma espécie de desaprendizagem através da qual se torna possível um novo ensinamento. Ao sentir a mão direita demasiado sábia, tão

hábil que já não inventava mais nada, Miró passa a pintar com a esquerda para reaprender “a cada linha, / cada instante, a recomençar-se” (Ibidem, p. 274).

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

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

Escrever jamais é sabido
o que se escreve tem caminhos;
escrever é sempre estrear-se
e já não serve o antigo ancinho. (Ibidem,
p. 550)

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

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. (MELO NETO,
op. cit., 345)

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

Entendemos que a suposta ausência do “vertebrado” somente é validada se for comparada ao “fazer no extremo, onde o risco começa” (Ibidem, p. 318), que se traçava nos livros anteriores. Nesse sentido, a “planta” de *Museu de tudo* diferencia-se por ter sido delineada “sem risca ou risco”, transformando o espaço do livro em um “depósito do que aí está”. O que antes era um plano meticuloso, no qual cada etapa da realização poética era calculada para impedir ao máximo a interferência externa, aos moldes de uma planta baixa, tornar-se-á o desenho simplificado de um espaço. Ao nomear o volume com o termo “museu”, o poeta reafirma uma obsessão arquitetônica: a construção de um edifício, no qual é possível, como um “arquivo”, salvar os poemas do “caixão de lixo” e preservá-los para a posterioridade.

João Cabral esclarece em entrevista que *Museu de tudo* é uma coleção: “Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior.” (ATHAYDE, op. cit., p.116) Essa afirmação corrobora a ideia de “depósito” presente no poema título, mas também nos indica certa inconsistência teórica. A publicação de poemas “excluídos” de outros livros nos revela que a “arquitetura” de livro não ocorria como o poeta geralmente descrevia. Se primeiro se concebia uma estrutura prévia, a qual determinava a criação dos poemas, o controle compositivo não deixaria restos, ou seja, poemas fora do plano. Portanto, parece-nos que um dos procedimentos construtivos mais celebrados na poética cabralina não era a única e irrestrita forma de criação. Depois das experiências rigorosas e calculadas, presentes em *Quaderna*, *Dois parlamentos*, *Serial* e principalmente *A educação pela pedra*, o poeta comenta o seu novo projeto:

Eu acho *Museu de tudo* nem melhor nem pior que meus outros livros. Acontece que meus livros em geral saíam planejados, e em *Museu de tudo* não houve essa preocupação. Foi uma experiência nova minha, eu queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, pois eu sou um antilírico, me considero mais crítico do que poeta. Então eu fiz uma quantidade muito grande de poemas sobre pintores e escritores – mas, como muito deles não eram conhecidos, os poemas não foram entendidos. Eu me lembro que, na época em que o livro saiu, um crítico disse que ele não tinha plano. Mas no Brasil é muito raro um sujeito fazer poemas com plano – o sujeito vai escrevendo e, quando chegam a um determinado número, ele os publica em livro. Por que todo mundo tem o direito de fazer isso e eu não? (Ibidem, p. 68)

Nesse depoimento, o poeta entende que a incompreensão em relação a seu *Museu* decorre da falta de familiaridade com pintores e escritores retratados nos poemas e da ausência de “plano” apontada pelos críticos. Sobre esse último aspecto, João Cabral voltaria a afirmar em outra entrevista: “Eu tenho a

impressão que acostumei mal o leitor brasileiro. Todo mundo publica livros de poemas soltos e quando eu faço um, ninguém entende.” (MAMEDE, op. cit., 157) A publicação de um livro sem plano, ou melhor, sem “arquitetura” aparente, não altera o rigor geométrico da “marca de fábrica” cabralina, pois o “vertebrado” e o “arquitetônico” continuam presentes em cada poema. Assim, acreditamos que a falta de entendimento de *Museu de tudo*, acusada por Cabral, não provém necessariamente da leitura e análise do livro, mas do discurso teórico propagado pelo poeta.

Defensor de uma poesia construída a partir de uma matemática plástica, com altos níveis de organização e controle, o poeta-engenheiro não poupou esforços para consolidar uma atitude estética que buscava desvelar as faces ocultas da criação artística. Se analisarmos os ensaios e as entrevistas de João Cabral, veremos que nesses espaços de expressão pessoal, um discurso racionalista é constantemente legitimado por suas declarações polêmicas sobre arte, poesia e sua própria obra. Um desses exemplos é a afirmativa: “Eu não concebo um livro como um depósito de poemas. Para mim, um livro deve ser tão estruturado quanto um poema, propriamente.” (Ibidem, p. 35) Essa premissa, válida até a publicação de *A educação pela pedra*, sem dúvida se relativiza com a publicação de *Museu de tudo*.

Tendo em vista tais questões, parece-nos necessário demonstrar um exemplo da recepção crítica desse livro para compreender melhor determinado juízo crítico que é constantemente aplicado à poética cabralina. Em resenha publicada no *Suplemento Literário Minas Gerais* a 24 de abril de 1976, Danilo Lôbo sinaliza a publicação de “um novo livro, mas não um livro novo” (LÔBO, 1981, p. 154). Para o crítico, a falta de unidade formal e temática é reconhecida pelo próprio poeta em “O museu de tudo”, poema de abertura, no qual se reconhece o “não-princípio” que orientou a organização do volume. Essa suposta confissão de uma espécie de violação dos preceitos cabralinos – a ausência do “vertebrado”, da “risca” e do “risco” – comprova na análise crítica o argumento de que não há nenhuma

novidade no livro, a não ser que se considere a liberdade estrutural como uma inovação cabralina. Ao final da resenha, conclui-se:

Museu de tudo deixa, infelizmente, a desejar. Depois de nove anos de espera, o leitor desejaria encontrar uma obra que levasse às últimas consequências a pesquisa formal de *A educação pela pedra*. O que encontra, entretanto, é um Cabral multifacetado e um tanto difuso. A obra, embora composta em sua grande parte de poemas inéditos, tem um sabor de antologia, de uma seleta de poemas *déjà vu*, representativos de períodos diversos da carreira do poeta. Para os que conhecem a obra de Cabral, deixa a impressão de ter sido feita com aparas dos livros anteriores. (LÔBO, op. cit., pp. 156-157).

Tal abordagem mostra a expectativa do crítico - ou da crítica - de encontrar no livro recém-lançado uma espécie de continuação de questões formais presentes em *A educação pela pedra*. Como não há uma "arquitetura" aos moldes do volume anterior, *Museu de tudo* é visto como um título menor por apresentar um poeta "multifacetado e um tanto difuso". Mesmo admitindo que a obra seja composta em grande parte por composições inéditas, afirma-se a presença de uma "seleta de poemas *déjà vu*". Essa caracterização demonstra uma perspectiva impressionista, pois o *déjà-vu* nada mais é do que a reação psicológica que faz com que o indivíduo acredite já ter visto alguma coisa e, por extensão, vivido alguma situação que de fato é desconhecida ou nova. Lembremos que João Cabral é um poeta de ideias-fixas. Portanto, a reincidência de alguns temas e motivos é um aspecto desenvolvido amplamente na poética cabralina e não apenas uma especificidade desse livro. Tal tendência à reiteração parece-nos já anunciada em *O engenheiro*, nos versos de "A lição de poesia":

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

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar. (MELO NETO, op.
cit., p. 55)

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

Voltando à reflexão de Danilo Lôbo, observamos que outra característica identificada pelo crítico em sua resenha é o “sabor de antologia” de *Museu de tudo*. Este será reforçado alguns anos depois com a publicação de *Poesia crítica* (1982), organizado pelo próprio poeta. Na “Nota do autor”, explica-se o projeto do volume: “Este livro reúne os poemas em que o autor tomou como assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não” (MELO NETO, 1982. p. v). Conforme o tema, a antologia foi estruturada em duas partes: na primeira, intitulada “Linguagem”, João Cabral faz a crítica da própria atividade poética; na segunda, intitulada “Linguagens”, faz a crítica da obra

ou da personalidade de outros criadores. Esses motivos são constantes da poética de João Cabral. Assim, os oitenta poemas que compõem o volume são extraídos de *Pedra do sono* (1942) até *A escola das facas* (1980), o último livro lançado até então.

Nesse percurso de quase quarenta anos, que compreende a publicação de quinze títulos, o que nos chama atenção é a notável presença de *Museu de tudo*. Desse modo, metade da antologia é composta por quarenta poemas publicados pelo poeta em seu museu: destes, os categorizados em “Linguagem” são poucos, cinco poemas,⁵ ao passo que em “Linguagens” encontram-se 35 poemas.⁶ Tal disparidade não significa que o diálogo com outras poéticas seja maior do que a reflexão sobre a própria criação. Como uma estratégia para evitar o discurso autocentrado, falar de outra obra ou da personalidade de diferentes criadores é um meio de falar, avessamente, de si mesmo. Destaca-se na figura retratada uma afinidade artística, isto é, as características ou particularidades as quais se aproximam ou se distanciam do projeto cabralino.

Com semelhante apreensão conceitual, a afinidade entre *Museu de tudo* e *Poesia crítica* ocorre em razão de este último livro ser uma antologia, uma seleção de poemas, e o critério seletivo de um museu ser um método de antologizar certos testemunhos

⁵ “O artista inconfessável”, “Catecismo de Berceo”, “Paráfrase de Reverdy”, “A lição de pintura”, “O autógrafo”.

⁶ “A insônia de Monsieur Teste”, “Na morte de Marques Rebelo”, “Retrato de poeta”, “*El cante hondo*”, “A escultura de Mary Vieira”, “A luz em Joaquim Cardozo”, “Díptico”, “No centenário de Mondrian”, “As cartas de Dylan Thomas”, “W.H. Auden”, “Ademir da Guia”, “O pernambucano Manuel Bandeira”, “A Pereira da Costa”, “*Casa grande & senzala*, quarenta anos”, “*Ainda el cante flamenco*”, “Resposta a Vinicius de Moraes”, “A Ademir Meneses”, “Joaquim do Rego Monteiro, pintor”, “A Capela Dourada do Recife”, “A Quevedo”, “Rilke nos *Novos Poemas*”, “Anti-char”, “A Willy Lewin morto”, “Máquinas, de Vera Mindlin”, “À Brasília de Oscar Niemeyer”, “A Escola de Ulm”, “*O espelho partido*”, “Escultura Dogon”, “Exposição Franz Weissmann”, “Para Selden Rodman, antologista”, “O silêncio de Racine”, “Relendo *Marafa*”, “Fábula de Rafael Alberti”, “Proust e seu livro”, “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”.

materiais ou imateriais. Retomando as palavras de João Cabral, a inédita experiência de empreendida em seu livro-museu foi uma maneira de “saber se era possível fazer uma poesia crítica” (ATHAYDE, op. cit., p. 116), pois ele se considerava mais crítico do que poeta. Tal objetivo já estava presente em outros momentos da obra cabralina e, assim, com a reunião dos poemas que exibem esse olhar crítico, o volume *Poesia crítica* se apresenta ao leitor de forma mais clara e pedagógica do que *Museu de tudo*.

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

Referências

- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LÓBO, Danilo. *O poema e o quadro – o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.
- MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel, 1987.
- MELO NETO, João Cabral de. *Dois águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- _____. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- REVISTA COLOQUÍO LETRAS. *Paisagem tipográfica – homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul-dez 2000, n. 157/158.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Um original de João Cabral de Melo Neto*. In: COLOQUÍO LETRAS. *Paisagem tipográfica – homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul-dez 2000, n. 157/158, p.159.