

“Há um contar de si no escolher”, o quadro do poeta-antologista de *Museu de tudo*

Fernando Pereira Impagliazzo

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ

RESUMO

Em *Museu de tudo*, João Cabral de Melo Neto se lança a fazer um balanço definitivo de sua obra através do diálogo com diversos artistas, poetas e arquitetos. O presente estudo busca investigar de que maneiras o próprio Eu do poeta se fundiria e se constituiria através de compilação poética, pretensiosamente objetiva. Para tanto, lançamos mão de uma comparação com *Mafuá do Malungo* de Manuel Bandeira, também considerado um livro de “balanço definitivo” e homenagem a determinadas figuras. Utilizando-se o suporte teórico dos estudos sobre autobiografia de Phillippe Lejeune, os estudos de Antônio Carlos Secchin e a recepção crítica do poeta por Severino Francisco, bem como os estudos sobre Mafuá do Malungo de Giovanni Pontiero, propõe-se, através da imagem de museu, uma leitura de que as escolhas não são somente produtos da objetividade do poeta, mas, principalmente, uma imagem que o poeta tem de si mesmo ao se revelar no outro.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Artes. Museu. João Cabral de Melo Neto. Subjetividade.

ABSTRACT

In *Museu de tudo* (1975), the poet João Cabral de Melo Neto creates a ‘definitive balance’ in his work through dialogue with various artists, poets and architects. This study examines the ways in which the poet’s own self is cast and is constituted through poetic and pretentiously objective compilation. A comparison is made between this work and Manuel Bandeira’s *Mafuá do Malungo*, which is also considered to be a book of “definitive balance” and homage to certain figures. The reading proposed here of *Museu de tudo* is based upon the theoretical underpinnings of the studies on autobiography by Phillippe Lejeune, the studies of Antônio Carlos Secchin, the critical reception of the poet by Severino Francisco, and the studies on the *Mafuá do Malungo* by Giovanni Pontiero. This reading, based upon the image of the museum, proposes that the choices of the author are not only the products of the poet’s objectivity but also are mainly an image that the poet has of himself when he reveals himself in “the other”.

KEYWORDS: Poetry. Arts. Museum. João Cabral de Melo Neto. Subjectivity.

Introdução

Museu de tudo é o décimo quarto livro de João Cabral de Melo Neto. Nele se encena, tal como o título sugere, a partir do pronome indefinido (tudo) um elenco aparentemente indistinto de artistas¹. A obra é permeada de retratos, homenagens, sob a forma de poemas destinados a artistas de diversas áreas (escultores, poetas, pintores e o já consagrado lugar do arquiteto na sua poética). Conforme estudo indicado na obra supracitada, de Antonio Carlos Secchin, “todos os artistas homenageados possuem ao menos um traço em comum com a concepção (e prática) do autor” (SECCHIN, 2014, p. 286).

Entretanto, é necessário questionar até que ponto, *Museu de tudo*, na altura de um pretensioso ‘balanço definitivo’, estaria confinado a uma representação catalográfica da totalidade do fazer poético cabralino. Este “espaço largo concedido a retratos (ou quadros que apresentem um rosto humano), em grande maioria de artistas” (SECCHIN, 2014, p. 267). Esse catálogo crítico proposto por Cabral parece delinear ainda mais uma persona antilírica, já sedimentada nos livros anteriores.

Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2014), propondo um estudo sobre o autorretrato pictórico, nos auxilia a lançar luz sobre essa definição de *Museu de tudo* enquanto espaço de retratos poéticos de artistas. O autor define museu como um lugar onde o espectador precisa ser tranquilizado: “nunca se sabe muito bem o que se está vendo em um museu” (2014, p.275). Ao entrarmos em contato com os poemas de João Cabral em *Museu de tudo*, logo percebemos um elenco de peças muito específicas, compostas em diálogo com um filósofo, poemas sobre a música da Andaluzia, sobre pintores, escritores, futebol. Todos esses objetos dão a ver a interioridade poética do *artista inconfessável*². Entretanto, é necessário percebermos que a essência da poética, ou antes da persona antilírica do autor suplanta a especificidade de cada uma dessas figuras e assuntos retratados.

Tomemos a fenomenologia de Merleau-Ponty em *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*:

A percepção é, portanto, um paradoxo, e a própria coisa percebida paradoxal. Ela não existe senão enquanto alguém puder percebê-la. Não posso, por um instante sequer, imaginar um objeto em si. Como dizia Berkeley, se eu tentar imaginar algum lugar do mundo nunca antes visitado, o próprio fato de que imagino me torna presente nesse lugar; não posso, portanto, conceber o lugar perceptível no qual eu mesmo não estiver presente (MERLEAU-PONTY, Maurice, 2015. p. 37).

Cabral, tomando o exercício de leitor desses artistas, filósofos e assuntos, os transplanta para o corpo do poema. Ao lermos *Museu de tudo*, observamos que o eu lírico cabralino, ao tornar-se leitor de outros artistas, conforme Merleau-Ponty observa, carrega para si a percepção desses objetos. Apesar de o assunto ser outros artistas, apresentarem uma grande variação, é inevitável que parte da sua subjetividade artística e de sua persona não transparecessem nos poemas. Lauro Escorel observa, em *A pedra e o rio* (1973) que Cabral apesar de se afastar de “tudo o que pudesse revelar sua personalidade empírica” (p. 132), “se situa, naquele ponto tangencial em que o sujeito se introjeta no objeto e o objeto no sujeito numa interação dialética: estamos, assim, diante de um poeta essencialmente dramático” (ESCOREL, 1973, p. 31).

É o que ocorre nos poemas de *Museu de tudo*, ao escolher as figuras e os assuntos retratados e tomá-los à sua própria persona antilírica, o poeta se dá a conhecer ao avesso. Ao contrário da poética de Manuel Bandeira, por exemplo, que revela o eu empírico do poeta, este eu-lírico cabralino se dá a ver a partir de seu eu estético.

1. Em *João Cabral de Melo Neto, uma fala só lâmina* (2014), Antonio Carlos Secchin ressalta, a este propósito, os elementos do poema que abre *Museu de tudo*.

2. Tomamos aqui o título de um dos poemas de *Museu de tudo*, relevante a demonstração da persona do poeta no presente estudo.

Para observarmos essa persona antilírica se desvelando, basta inclinarmos a ler o conteúdo dos poemas mais cuidadosamente. O elenco das figuras e assuntos não é gratuito, serve à coesão de uma poética do menos, ainda que haja um tanto de contingência poética não administrável (como o *caixão de lixo* do poema *O museu de tudo* que abre a obra). O fato de *Museu de tudo* possuir uma planta, um projeto insólito foi apontado pelo próprio autor em entrevista a Barbara Danusia:

O livro tem de tudo, poemas de circunstância, poemas escritos em 52 (...), poemas sobre um filósofo, poemas sobre a música da Andaluzia, sobre pintores, escritores, futebol. Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior³.

Excetuando-se as impressões de João Cabral sobre a sua própria obra, na fortuna crítica sobre *Museu de tudo*, podemos ressaltar a resenha de Severino Francisco no Correio Braziliense, na ocasião do lançamento de uma nova edição do livro pela editora Alfaguara, em 2010. Severino Francisco relata que o livro estaria associado a uma subjetividade⁴ e que a poesia de João Cabral seria menos rica em variações que a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Dizer isto significaria entender que Cabral, ainda que diga se tratar de poemas de circunstância, tenha feito escolhas coerentes em torno de artistas que tivessem algum traço em comum com a sua poética. Não é o que ocorre. A percepção do poeta sobre as figuras e objetos de *Museu do mundo* é, desde já, imanente e transcendente⁵. Isto significa dizer que tanto há a percepção do poeta sobre aqueles objetos quanto à restrição estrutural de tais obras, artistas e assuntos figurados nos poemas.

Se por um lado, em relação à construção da obra, *Museu de tudo* não possui uma planta tal como *Serial* e *A educação pela pedra* (“é depósito do que aí está/sem risca ou risco”); por outro, não é justa a comparação de João Cabral com Carlos Drummond de Andrade por uma questão de variação poética como se os poetas fossem postos em um ringue de binarismos.

Severino também aponta que a subjetividade seria propiciada pelo desapego ao planejamento observado nas obras anteriores. Tal subjetividade é posta em xeque se considerarmos mais que o poema-epígrafe *Museu de tudo*. Ainda segundo Severino (2010), “a excessiva pretensão racional de rigor arquitetônico esvazia um pouco a surpresa, empobrece a poesia”.

Basta nos atermos a outra obra, também tomada como circunstancial, tal como *Mafuá do Malungo* de Manuel Bandeira, para reavaliarmos esse binarismo entre variedade e construção obsessiva.

No caso de Bandeira, se observamos *Mafuá do Malungo* como uma obra meramente circunstancial (de balanço definitivo e homenagem) decaímos em um grave erro. Inclusive o próprio Manuel Bandeira, ainda que entendesse o que esse tipo de verso tinha de contingente, prefere não chamá-lo de versos de circunstância⁶. Nesse sentido, Drummond, ao receber *Mafuá*, “observa o quão próximo Bandeira chega de um trocadilho nos poemas, sem trair as qualidades essenciais da poesia legítima” (PONTIERO, 1986, p. 238), ou seja, de uma poesia que não é mera circunstancialidade.

3. Encontra-se no livro *As ideias fixas de João Cabral de Melo Neto de Felix de Athayde*. Ed. Nova Fronteira. p. 116.

4. FRANCISCO, Severino. Em *Museu de tudo, João Cabral de Melo Neto exercita uma dicção mais subjetiva*. Correio Braziliense, 2010. Acesso em 18 de Outubro de 2015.

5. Toma-se aqui a noção de imanência e transcendência de Merleau-Ponty (2015, p. 37): “Há, portanto, na percepção, um paradoxo da imanência e transcendência. Imanência, visto que o percebido não poderia ser estranho àquele que o percebe; transcendência, visto que comporta sempre um além do que está atualmente dado”.

6. “Fiz algumas tentativas de escrever poesia sem apoio nas circunstâncias. Todas malogradas. Sou poeta de circunstâncias e desabafos, pensei comigo. Foi por isso que, embora se dê comumente o nome de versos de circunstância aos do tipo do *Mafuá do Malungo*, preferi não intitulá-los *Versos de circunstância*, como tive ideia a princípio.” BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Ed. Global. p. 151.

No caso de Cabral, Secchin observa que “o trabalho em cada texto (uma totalidade de oitenta), isoladamente considerado, não abdica do grau de exigência que João Cabral impõe a sua obra”⁷.

Tanto *Mafuá* (com seus jogos onomásticos, aparentemente ingênuos) quanto *Museu* (com o delineamento de artistas com traços semelhantes) possuem o traço de dar a ver a persona poética de seus autores.

A distinção entre as obras é, entretanto, que em Cabral, ao inverso de Bandeira, o elenco de poemas surge com uma pretensão de balanço definitivo, ou antes, uma exposição da sua própria persona pintada nos retratos de artistas selecionados à sua semelhança poética. *Mafuá de Malungo*, por outro lado, é uma obra que ainda carece de revisão em que se invista na questão da construtividade particular desses versos de circunstância, onomásticos de Bandeira⁸.

Nesse sentido, não é justo que as obras circunstanciais de Cabral sejam niveladas às obras circunstanciais de Bandeira; ou mesmo a variedade da obra de Drummond seja comparada à obsessão de Cabral. Há de separar cada modo de escrever o verso circunstancial de um poeta e outro, separar os métodos obsessivos de Cabral de forma a apreender na sua aparente exigência, uma variedade. É o que Secchin delimita no seu ensaio, “se ao livro falta uma coluna, não podemos apressadamente concluir que lhe falte consistência”⁹. Possivelmente, o mesmo se poderá dizer dos versos circunstanciais de Manuel Bandeira.

Entretanto, essa polarização não considera a distinção de um persona poética em João Cabral de Melo Neto. É necessário, portanto, observarmos a variação temática dentro da obra do poeta que diz a si mesmo que “escreve com as mesmas vinte palavras”, comumente caracterizado pela sua “pobreza temática”¹⁰.

O Museu em relevo: poemas-etiquetas

Para melhor analisarmos os poemas de *Museu de tudo*, tomemos a imagem de *etiqueta* fundamentada por Philippe Lejeune, em ensaio sobre autorretrato:

Tudo é uma questão de etiqueta. Nos museus, as pessoas passam praticamente mais tempo lendo etiquetas do que olhando quadros. As etiquetas servem para dosar a admiração e acomodar o olhar em função do autor e do tema. Graças a elas assumimos uma postura diferente. Para ler uma etiqueta é preciso ao mesmo tempo, se aproximar e se inclinar. O ignorante que procura se redimir pela etiqueta assume a pose do especialista que verifica (LEJEUNE, 2014, p. 275).

Segundo Lejeune, os conteúdos dos quadros – tais como a autoria, o assunto – se escondem nas etiquetas. A relação entre o poeta (Cabral) e esses autores também se estabelece através de referências, tanto de outras obras do autor de *Museu*, que escreve com as mesmas vinte palavras, quanto de referência aos autores citados. Uma das formas de esses conteúdos se estabelecerem, no caso dos poemas é “através da evocação de obras já conhecidas do mesmo autor” (LEJEUNE, 2014). Analisemos *O pernambucano Manuel Bandeira*:

7. SECCHIN, 2014, p. 266-268.

8. “Seria fácil admitir esses fragmentos de versos breves e altamente particulares como nada além de um trabalho pessoal – agradáveis, espirituosos, envolventes, melancólicos e, ocasionalmente, mesmo frívolos e ousadamente auto-indulgentes” (p. 282).

9. SECCHIN, 2014, p. 266.

10. Lembre-se do poeta antilrírico projetado na figura de “Graciliano Ramos”, publicado em *Serial*, p. 302-303.

Recifense criado no Rio,
 não pode-se 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, 1997).

Percebemos, neste poema, o quanto o poeta antilírico cabralino se introjeta no poeta lírico de Manuel Bandeira. Tomemos a noção de etiqueta de Lejeune como base. A interpretação de Cabral é mediada pela imanência da informação biográfica e da origem do poeta *Recifense criado no Rio*. Entretanto, há uma dimensão do poeta que é transcendente. “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”. A figura do *acre mas não espinhadiço* é um elemento comum às duas poéticas, tanto a Bandeiriana quanto Cabralina.

Em certa medida, o próprio título *O Pernambucano Manuel Bandeira* é análogo ao verso “Recifense criado no Rio”. Este verso, assim como o título, representam uma referência imanente, como a etiqueta de um quadro onde se localiza o autor, a época, o título de um quadro.

Em um primeiro momento, o poeta localiza Bandeira, para, então, deslocá-lo, interpretá-lo em diálogo com sua poesia, “acre mas não espinhadiço”. Aqui o lirismo de Bandeira e o antilirismo de Cabral terminam por se nivelar através do contraste entre o referente e o autor.

Por essa razão, *Museu de tudo* parece se propor não ao balanço definitivo de uma obra, mas a dar a ver a sua própria poética através de outros artistas.

Mais da metade dos poemas de *Museu de tudo* são endereçados ou fazem referência, já no título, a esses artistas (Mondrian, Mary Vieira, Quevedo) ou criações artísticas diversas desses artistas (esculturas, estátuas, retratos)¹¹. A relação entre o artista escolhido e a poética de João Cabral será construída ao longo do texto. Etiquetados, os artistas se tornam modos da expressão da persona do *artista inconfessável*. Se o poeta não alcança a totalidade de sua obra, (o dito *balanço definitivo*), consegue, entretanto, alcançar, na maneira como se refere a cada figura retratada, a voz de seu personagem antilírico.

A noção de etiqueta também se dá diante do título do livro, o que já evidencia uma contradição. O título *Museu de tudo* pretende ser uma etiqueta para um livro que não pode ser um livro enciclopédico como a leitura ingênua do título aponta. Portanto, aqui, Cabral, tal qual o espectador de Lejeune (2014), demonstra ‘não saber muito bem o que vê diante de si’.

Museu de tudo é antes um museu que se quer aparentar como não planejado, como não arquitetado (ATHAYDE, 1998, p.116), do que um museu estritamente definitivo. Tudo, que antes teria um caráter de indefinição, passa a ter um caráter de variedade, mas não a variedade que atesta Severino.

Museu de tudo, ainda aqui desvie do planejamento anterior da obra de João Cabral (*O engenheiro, Serial, A educação pela pedra*), não é, entretanto, uma obra de mero balanço definitivo. Basta nos incli-

11. “Não há dúvida de que o agrupamento mais numeroso será o que engloba o binômio “criador/criação” SECCHIN, 2014, p. 267.

narmos à etiqueta-poema para percebermos que, se falta um pilar central à sua estrutura, há uma coesão interna, um ligamento que se dá no contato com os artistas escolhidos.

Já, de antemão, ao tornar a etiqueta não uma síntese do poema visível ao leitor, mas uma análise poema a poema, Cabral, dito poeta antilírico, revela um contar sobre si, ou antes, o contar de um artista inconfessável a partir dos moldes de uma poética. “Um discurso do outro como disfarce de discurso no espelho” (SECCHIN, 2014, p. 268).

Autorretrato poético através da crítica artística de João Cabral

Ainda que Cabral diga que os versos de *Museu de tudo* são poemas de circunstância, parece relutar, com todas as forças, à construção de uma poesia circunstancial¹². O poeta antilírico, ao elencar tantos artistas de diferentes áreas, diz querer fundamentar uma crítica poética, ainda que essa crítica se torna especialmente pessoal na forma como ele interpreta tais artistas em *Museu de tudo*.

A noção de Museu que Cabral fundamenta é a mesma que os versos de “Para Selden Rodman, antologista” anunciam: “há um contar de si no escolher”. Esta postura de antologista ao se autorretratar no outro é bastante parecida com o autorretrato proposto por Lejeune ao comentar o *Triple self-portrait* de Norman Rockwell¹³.

O quadro retrata Rockwell, diante de sua imagem ao espelho, autorretratando-se. Pendura “duas séries de origens do autorretrato: uma linha de esboços da sua obra em curso (...) – é o antetexto; e, do outro lado, reproduções de quatro famosos autorretratos (Durer, Rembrandt, Picasso, Van Gogh.) – é o intertexto” (LEJEUNE, 2014, p. 279).

Excetuando-se as diferenças óbvias entre o texto verbal e o visual, entre o título e a etiqueta, entre o Museu de tudo como antologia e um museu real, há um intertexto permanente entre a poesia de João Cabral e estes artistas, tal como Rockwell aponta em Durer, Rembrandt, Picasso e Van Gogh. É como se, ao observar criticamente a arte, o poeta, tão pretensiosamente antilírico observasse a si mesmo e à sua lírica.

Esfriando a explosão

Lejeune, ainda em seu texto sobre o autorretrato, evidencia que a autorrepresentação do homem, o autorretrato pode ser entendido como uma alegoria da própria arte (LEJEUNE, 2014, p. 283). Se entendermos essa autorrepresentação do homem como autorrepresentação de personagens antilírico de João Cabral, já visto na tentativa de dar coesão à obra nas entrevistas supracitadas, podemos perceber o quanto esse personagem imprime, na crítica que faz sobre os artistas escolhidos, a sua própria maneira de fazer poético.

12. Depois de dizer que o livro era um livro não-planejado, em entrevista à Danusia Barbara citada anteriormente, em 1980, Cabral revela um propósito diante dessa aparente desordem: “queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, pois eu sou um antilírico, me considero mais crítico do que poeta.” (Entrevista a Benicio Medeiros. Isto É, São Paulo, 05 nov. 1980.)

13. O autorretrato da tela é, por sua vez, muito maior que o “natural”, sem óculos, harmoniosamente estilizado. O cachimbo em sua boca está em posição horizontal e não caído como na “realidade” (LEJEUNE, 2014, p. 278).

Há, em *Museu de tudo*, pelo menos quatro exemplos sintomáticos que demonstram essa questão de “etiquetas” concedidas aos artistas ao escrever os poemas. Analisemos “No centenário de Mondrian”, “O artista inconfessável”, “O autógrafo” e “A escultura de Mary Vieira”.

No primeiro deles, *No centenário de Mondrian*, há o aparecimento de um tu, possivelmente indicando um diálogo com o pintor. Nos versos de João Cabral de Melo Neto a pintura é “capaz de um construir claro/feito a partir do não”, de “com sua explosão fria/incitar a alma murcha,/ de indiferença ou acídia”. A mesma dispersão de que fala o poema inaugural do livro, “O museu de tudo”. *Museu*, que não chega a ser vertebrado, é disperso, “é depósito do que aí está”. Ao observarmos a etiqueta atentamente, percebemos que o autor, tal como Rockwell em seu *Triple portrait*, endereça através da presença da sua própria dicção, a autoria do poema. Não é aqui um autorretrato de Mondrian, mas um retrato de Mondrian traçado à maneira de João Cabral. O depósito que aí está feito sem risca ou risco; o “acaso, raro/animal, força/ de cavalo cabeça/ que ninguém viu” da Fábula de Anfion; o câncer, “aquele ônibus/que ninguém quer mas com que conta;” se reconstrói em *No centenário de Mondrian* através de uma imitação da imitação dos traços racionais desse artista¹⁴.

No segundo, *O artista inconfessável*, o poeta “difícil-/mente se poderá dizer/ com mais desdém, ou então dizer/ mais direto ao leitor Ninguém/que o feito foi para ninguém.”. Nenhuma dessas escolhas, ainda que sejam racionais e imitações dos traços pictóricas são “feitas para ninguém”. Isso equivale dizer que, por um lado, esses traços similares auxiliem numa particularização dos traços de João Cabral e, por outro lado, o elenco de artistas não se limita a uma homenagem a tal ou qual pintor, escultor, antologista. Fugindo dessa contingência e circunstancialidade, o poeta se alia mais às obras anteriores do que nunca. Constrói, no plano de cada poema, a sua particularidade obsessiva com o todo da obra. É nesse aspecto que *Museu de tudo* é um todo articulado pelas partes.

No terceiro, *O autógrafo*, o poeta pede “calma ao copiar estes versos/antigos: a mão já não treme (...) o tempo do poema não há mais/ há seu espaço, esta pedra/ indestrutível, imóvel, mesma:/ e ao alcance da memória;/ até o desespero, o tédio”¹⁵. Primeiramente, o poema, já pelo título, anuncia no ato de autografar ou, antes, algo que seria de uma escrita própria (auto+grapho) desviada a uma escrita da cópia, uma apropriação aparentemente insólita. Isso corrobora com a ideia que o leitor, ingenuamente, tem, ao visualizar a totalidade desse livro-museu, e “não saber muito bem o que se vê”, justamente porque se espera nele a arquitetura anterior do poeta¹⁶. Engana-se o leitor que entra em *Museu de tudo* esperando a suposta arbitrariedade das antologias dos artistas plásticos. Peça a peça, pedra a pedra, *Museu de tudo* se estabelece e se edifica num todo que está mais nas partes que na sua suposta variedade.

O quarto poema, *A escultura de Mary Vieira*, nos fornece material para pensar uma construção crítica e coesa de *Museu de tudo*, ao contrário do ar de crônica apontado por Severino Francisco (2010): “Em Museu de tudo, Cabral se permitiria a leveza, a despretensão e a espontaneidade da crônica”. Pela ‘etiqueta’ do poema, sua parcela de estrutura coesiva com a obra, percebemos a mesma direção para onde a poesia de João Cabral caminhou desde sempre: “dar ao número impar/ o acabamento do par/ então ao número par/ o assentamento do quatro”, limpar a escultura a ponto de torná-la capaz de ser explícita máquina de arte.

14. “Se a arte do pintor holandês é o marco (inatingido) que o movimento da alma tenta imitar, o discurso do poeta é a imitação dessa imitação” (SECCHIN, 2014, p. 272).

15. “O tempo do poema não há mais” no sentido que escapa às contingências do sujeito: o discurso não duplica a precariedade do agente, é este que, em momento de calma, retrospectiva, busca imitar a placidez-pedra da coisa criada” (SECCHIN, 2014, p. 286).

16. LEJEUNE, 2014, p. 275.

Se, para a crítica de Severino Francisco, *Museu de tudo* caminha pelo terreno da variedade temática, no fundo do texto, aparentando superficialmente versos de circunstância, a sua obsessão permanece intacta e coesa em sua persona antilírica.

A escultura de Mary Vieira, à semelhança de um poema de João Cabral de Melo Neto, já não se impõe (se faz, sem risca ou risco) como um autorretrato, mas como um modo de funcionar artisticamente¹⁷. Portanto, parece que, sendo uma escultura de Mary Vieira escrita por Cabral, ela traria no produto final os traços desse diálogo. Essa variedade, dita por Severino, na sua insolidez, provavelmente seja mais particularizante que nunca.

Essa leitura dupla artista retratado-arte retratada não é, de forma alguma, esgotadora do mote de João Cabral. “Ao falar com as mesmas vinte palavras”, o poeta demonstra sua persona antilírica sem, no entanto, precisar construir para si um Eu presente no texto. O antilirismo do poeta se disfarça no método de operar dos artistas retratados, atingindo, assim, uma aparente circunstancialidade do fazer poético (SECCHIN, 2014, p. 268).

Ainda que sem perceber, Cabral, ‘muito antes de copiar’¹⁸ meramente os artistas, os torna mote da construção da sua própria coesão ao espelho. *Museu de tudo*, não aparentando ser um livro excessivamente construído como as suas obras anteriores, revela muito na sua ordem interna.

Conclusão

Se pensarmos a obra de João Cabral de Melo Neto tal qual um catálogo de um pintor, poderíamos traçar um perfil de autorretrato para *Museu de tudo*. Ali, Cabral torna-se crítico de arte, mas não um crítico livre da sua poesia antilírica. Toma partido dela para construir o museu, contemplando tanto caixas de lixo quanto arquivos¹⁹. Entretanto, com o juízo próprio de um poeta que não escolhe no outro, senão para contar sobre sua poesia.

Se há alguma ruptura em *Museu de tudo*, ela se dá pela aparente falta de planejamento e homenagem a essas artistas, no nível da obra. O escorrer de um subjetivismo e a variação temática, ao contrário do que Severino aponta, revelam muito antes as intenções de um poeta antilírico no nível, não do comentário artístico, mas do interesse de investigação do que nesses artistas se assemelha à sua obra. Desta forma, ainda que não retratado pela construtividade da obra, há a presença do poeta tipicamente antilírico, construído por João Cabral. A esse ponto, o catálogo proposto por Cabral é diametralmente oposto àquele dos pintores, cujo elenco “abre demais o jogo”²⁰.

Em *Museu de tudo*, não é o elenco que abre o jogo. Não há uma abertura temática na estrutura superficial da obra, nos pontos de contato com os artistas. Cabral é menos cronista e tão exigente quanto nas obras anteriores. Nesse caso, a etiqueta de Lejeune, enquanto índice no corpo do poema, só dá a ver ao leitor que, diferentemente do que se diz da obra, o estilo próprio de João Cabral ali ainda vigora.

17. “O autorretrato pode ser entendido como uma alegoria da própria arte” (LEJEUNE., 2014, p. 283).

18. “Calma ao copiar estes versos.”, diz o eu lírico em *Autógrafo*.

19. “o autorretrato é, em primeiro lugar, feito para ser visto em meio a outras obras do mesmo pintor, é ali que ele respira que passa a ter de fato alguma significação, por semelhança ou diferença, por evocação ou ruptura” (LEJEUNE, 2014 p. 288).

20. “As antologias têm a desvantagem de abrir demais o jogo. Resta apenas adivinhar quem é o pintor ou consultar a etiqueta, que sempre diz de quem é (não há autorretrato anônimo)” (LEJEUNE, 2014, p. 287).

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Seleta de prosa*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. 2.^a reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Itinerário de pasárgada – (7^a.ed.)* São Paulo: Global, 2012.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FRANCISCO, Severino. *Em Museu de tudo, João Cabral de Melo Neto exercita uma dicção mais subjetiva*. Disponível em: <http://correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/01/18/interna_diversao_arte,167214/em-museu-de-tudo-joao-cabral-de-melo-neto-exercita-uma-diccao-mais-subjetiva.shtml>. Acessado em 18 de outubro de 2015.

LEJEUNE, Philippe. Olhar um autorretrato. *In: O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes, 2^a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 275 a 290.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Tradução Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. Tradução: Terezinha de Jesus do Prado Galante – Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

SECCHIN, Antonio Carlos. “O poeta no espelho” *In: João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 24/08/2016

Aprovado em 30/11/2016