

Museus vivos e em uso na poética de João Cabral de Melo Neto

Live and functioning museums in the poetics of João Cabral de Melo Neto

Edneia Rodrigues Ribeiro¹

DOI 10.26512/museologia.v10i19.34761

474

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 10, n.º 19, Jan./Jun. de 2021

Resumo

Imagens de museus são evocadas ao longo da poesia de João Cabral de Melo Neto. Aparece em título de livro, em alguns poemas e na prosa ensaística, como no disperso “Museu da poesia”, escrito em 1942. Para o poeta pernambucano, um livro (*Museu de tudo*), uma praça (a *Jemaa-el-Fna*, “Em Marraquech”) ou um relato oral (no poema “Mito em carne viva”) adquirem a dimensão de “museus vivos e em uso”. Dessa maneira, o presente trabalho buscará apontar a recorrência do termo “museu” na poética de João Cabral, a fim de analisar como suas ideias se diferenciam ou se aproximam de definições que regulamentam esse tipo de instituição.

Palavras-chave

Literatura Brasileira. João Cabral de Melo Neto. Textos Inéditos. *Museu de tudo*. Museologia.

Abstract

The image of the museum is evoked throughout João Cabral de Melo Neto's poetry works. It appears in the title-book, in some poems and also in some of his essay works, such as the scattered “Museum of poetry”, written in 1942. For the Brazilian poet, a book (*Museum of everything*), a play (to *Jemaa-el-Fna*, “In Marraquech”) or an oral report (in the poem “Myth in the flesh”) earns the dimension of “live and functioning museums”. Thus, the present work intends to highlight the recurrence of the term “museum” in João Cabral's poetics, in order to analyze how his ideas differ or resembles definitions that regulate this type of institution.

Keywords

Brazilian Literature. João Cabral de Melo Neto. Unpublished Texts. *Museum of everything*. Museology.

I - Museus de tudo

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

João Cabral de Melo Neto
 (“Em Marraquech”, 1975: 20)

A *Jemaa-el-Fna* é vista como um “museu de tudo”, mesma denominação que recebe o livro onde se encontra o poema “Em Marraquech” e outros sobre temáticas variadas, desde artistas de diversos segmentos e nacionalidades a monumentos e lugares. Em *Museu de tudo* (1975) há outros poemas sobre a África – “Impressões da Maurîtânia”, “Viagem ao Sahel”, “O sol no Senegal”, “De uma praia do Atlântico” e “Escultura Dogon”. Trata-se da primeira referência explícita ao continente africano na obra de João Cabral que, devido à atuação como embaixador do Brasil para Senegal, Maurîtânia, Mali e Guiné, morou em Dacar entre 1972 e 1979. Essa temática é retomada na seção “Do outro lado da rua”, de *Agrestes* (1985), e nos inéditos “Pelos savanas do Sahel” e “Poema genealógico”:

¹ Professora de Literatura no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG) – Campus Montes Claros. Doutora em Letras-Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: edneiarr@yahoo.com.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7070-7912>

Os Institutos têm Arquivos
 não lâminas de sangue vivo.

Mais: os genealogistas estão
 sempre à espreita de algum barão;

desenham árvores podadas,
 cortam logo, que dá nas Áfricas,

até na África menos mal,
 que veio via Portugal.

(MELO NETO, In: AMLB, FCRB, Seção Produção Intelectual, s.d.)²

Ao longo do poema o sujeito poético questiona a possível exclusão de elementos indígenas e africanos – mais precisamente de uma angolana – da árvore genealógica dos Cabral de Melo.

Sobre a praça, em Marraquech, reconhecida como Patrimônio Imaterial e Oral pela Unesco, a pluralidade de pessoas e de coisas que se exibem em tempo real contribui para que ela se diferencie de outros museus, cujo acervo é constituído por recortes de fatos e objetos extraídos de tempo e lugares distintos daqueles em que são apresentados. A sua transformação em um palco, onde se exibem contadores de história, acrobatas, encantadores de serpente, músicos, adivinhos, comerciantes, entre outros, continua a ser retratada nestes versos:

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

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

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

(MELO NETO, 1975: 20)

A estruturação do poema – dividido em quatro estrofes de quatro versos cada, com predominância de octossílabos –, a sua maneira, também organiza o “tudo” apresentado a quem frequenta a feira, o parque e a tarde.

Assim, tal termo pode ser associado ao projeto consciente de João Cabral de trazer o “tudo” da vida para dentro do poema, animando-o de memória e de história. O sujeito poético apresenta ao leitor o arranjo de organização muito singular na aparente desorganização da praça e se coloca, de certo modo, como curador do que está ali, ricamente disposto. Esse sujeito pode ser reconhecido também na função de “curador”, na medida em que armazena no livro poemas variados que resistem à catalogação baseada na organicidade temática, como ocorre em alguns livros do autor. Essa coletânea heterogênea de poemas assemelha-se à diversidade de uma feira que põe lado a lado o erudito e o popular.

2 Estrofe do inédito “Poema genealógico”, encontra-se na seção “Produção Intelectual”, do espólio documental de João Cabral de Melo Neto (JCMN), no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Neste trabalho, todas as citações de textos inéditos de João Cabral utilizarão essas abreviações. Com outros 52 poemas – descobertos durante pesquisa de doutorado da autora deste trabalho – integra a seção de Inéditos da *Poesia completa de João Cabral (2020)*, organizada por Antonio Carlos Secchin com a colaboração de Edneia R. Ribeiro.

No espaço eclético e vivaz da praça marroquina, os elementos que integram tal espetáculo voluntário não se submetem a critérios de seleção, classificação e exposição peculiares ao campo da museologia³. Assim, certas limitações que recaem sobre museus convencionais, não se aplicam a *Jemaa-el-Fna*, pois pretende extrapolar a noção de totalidade sugerida pela palavra “tudo”. Entretanto, apesar da diversidade da exposição, há critérios implícitos que a regulamentam como sugerem os versos finais de “Em Marraquech”: “cada um em seu círculo próprio/ no circo amplo e comum da tarde”. Do contrário, haveria uma bagunça generalizada em que os espaços individuais não seriam respeitados e definidos.

Trata-se de “museus de tudo”, quer seja praça quer seja livro, que se particularizam pela variedade de assuntos que conseguem abarcar, sem se limitar a padrões de seleção e segmentação a que outros estão condicionados. Quanto ao livro-museu de 1975, apesar das diversas temáticas abordadas, é importante pensar até que ponto, nele, cabe “tudo” e de que modo esse termo se torna genérico e inconsistente à medida que o conjunto de poemas que o compõe é analisado. Portanto, convém questionar a definição de museu e as características que se aplicam a uma praça e a um livro que tencionam ultrapassar a noção de plenitude sugerida pelo termo “tudo”.

II – A propósito dos Museus

Para compreender de que maneira a ideia de museu para João Cabral difere-se de conceitos e definições convencionais, torna-se importante rever estudos sobre Museu e Museologia. Dominique Poulot (2013) lembra que a etimologia clássica remete esse princípio a uma pequena colina, ao lugar das Musas. Tal associação ao “Templo das Musas” norteia a ideia mais comum que se tem de museu, representada pelo duplo estereótipo de ser o conservatório do patrimônio da civilização e também a escola das ciências e das humanidades, motivo pelo qual se associa tanto ao propósito de preservar quanto ao de formar.

De acordo com esse autor:

A genealogia tradicional do museu evoca, de bom grado, o testemunho do geógrafo Pausânias, que, em sua *Descrição da Grécia*, fala de um pórtico na ágora de Atenas que era uma espécie de museu ao ar livre, assim como o da *Pinacoteca dos Propileus*, na Acrópole. Em sua obra *História natural* – particularmente, nos livros XXXV e XXXVI –, Plínio, o Velho, cita também a exposição pública de esculturas, em Roma. (POULOT, 2013: 15)

Além dessa contextualização, outros exemplos são mencionados, com o intuito de aproximar nosso conceito contemporâneo a arquétipos antigos. Logo, o museu é visto como o templo ou o túmulo, a um só tempo, onde se acumulam e sacramentam riquezas intelectuais.

A dupla função de formar e de conservar é reiterada em outros estudos e documentos que visam definir e regulamentar os museus. Desde a criação do Icom⁴, o significado desse termo, bem como a definição do seu papel social, passou por diversas reformulações até chegar a esta, aprovada na Assembleia Geral de Viena, em 2007:

3 Na seção II, deste trabalho, serão apresentados, de modo mais detido, estudos e documentos que visam definir e regulamentar os museus, a fim de apontar como a dupla função de formar e de conservar, geralmente atribuída a essas instituições, aproxima-se ou se distancia das ideias de João Cabral.

4 O Icom - International Council of Museums (Conselho Internacional dos Museus) surge na esteira da criação da Unesco, em novembro de 1946, em Paris.

museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e aberto ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite⁵.

De modo geral, o Icom e outras organizações com finalidades similares vinculam-no ao princípio de utilidade pública, na medida em que possibilita ao sujeito analisar a si mesmo e ao mundo por meio de objetos e situações materializadas em exposições. Em sintonia com essa proposta de ser útil à sociedade, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2011) também salienta a capacidade de o museu desnaturalizar a dimensão material do mundo e mostrá-lo como resultado das atividades do homem, de seus valores, conflitos e aspirações.

III - A poética cabralina e seus museus

Além do título do 14º livro e da epígrafe deste trabalho, ao longo da obra cabralina a imagem do museu aparece nos poemas: “O museu de Belas-Artes”, “Visita a São Miguel de Seide”, “O museu de tudo” e “O mito em carne viva”. O último apresenta uma curiosidade. Foi publicado pela primeira vez no número 35, da *Revista de Cultura do MEC*, como parte inicial do poema “Pequeno museu andaluz”⁶, título inexistente na obra publicada por João Cabral. Posteriormente, as cinco seções que compunham esse poema foram modificadas e apresentadas como textos independentes em *A escola das facas* (1980) e *Agrestes* (1985). Com algumas modificações, “O mito em carne viva” foi divulgado também, no número 71, da *Revista Tempo Brasileiro*, em 1982, em versão diferente da que consta em *Agrestes*.

Juntamente com “O museu de tudo”, “O mito em carne viva” integra a seção “Os poetas e os museus”, da *Revista Eletrônica do Iphan* (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Além de João Cabral, são citados: Carlos Drummond de Andrade (“V. Museu da Inconfidência”), Cecília Meireles (“Museu” e “O ramo de flores no museu”) e a polonesa Wislawa Szymborska (“Museu”). Atribui-se, ainda, a João Cabral a autoria de “No museu da memória”:

No museu da memória guardo de Munique
Os carrilhões da praça, a festa da cerveja.
Guardo a galeria de retrato das amantes

De Frederico, o Grande, e as telas do monge
Zurbarán. No museu da memória reservei
Um espaço para a pequena Gräfelting. Mas,
No centro desse nada que são as lembranças,
Guardo os doces olhos de Radha, mais que os
Castelos da Baviera, mais que Boris Gudonov.⁷

Tais versos não se encontram na obra de João Cabral nem apresentam traços peculiares a sua poética – o que indicaria um possível poema disperso. Trata-se de um equívoco, pois foi possível localizá-lo no livro *Museu de coisas insignificantes* (1994), de Charles Kiefer.

5 Disponível em <http://icom.museum/> Acesso em 20 mar. 2016.

6 O original datilografado foi localizado, durante pesquisa de doutorado da autora deste trabalho, no espólio documental de João Cabral, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Seção “Produção Intelectual”, pasta “Obras literárias diversas: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros”.

7 Disponível em: <http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=199> Acesso em 15 fev. 2016.
ISSN 2238-5436

O poema “O mito em carne viva”, dedicado a Eduardo Portella, complementa a noção de museu que ultrapassa a ideia de preservar e expor, no presente, recortes daquilo que fora extraído do passado, como demonstra a seguinte citação:

Em certo lugar de Castela,
num dos mil museus que ela é,
ouvi uma sevilhana,
a quem pouco dizia a Fé,
ante uma Crucificação
comovida dizer
a emoção mais nua e crua,
corpo a corpo, imediata, ao pé,
sem compunção fingida,
sem perceber sequer
a névoa que a pintura
põe entre o que é e o que é:
Lo quié no habrá sufr'io e 'ta mujé!

Eis a expressão em carne viva,
e porque viva mais ativa:
nua, sem os rituais ou as cortinas
que a linguagem traz por mais fina.
A Crucificação para ela
não era o que o pintor num tempo:
para ela era como um cinema
narrando um acontecimento
era como a televisão
dando-o a viver no momento.

(MELO NETO, 2014: 688-689)

Reitera-se a importância do que está vivo e em uso, como aparece em *Museu de tudo* (1975). O sujeito poético diz ter escutado o relato da sevilhana, “num dos mil museus” que é Castela. Tanto a cidade quanto a oralidade de seus habitantes são elevados a categorias de museus. Diante da imagem da Crucificação, a personagem manifesta sua comoção. É comparada a um museu em carne viva à medida que ultrapassa os limites da pintura representando tal evento. O contraponto entre o quadro e a percepção de um observador comum é dimensionado pelos versos “sem perceber sequer/ a névoa que a pintura/ põe entre o que é e o que é”.

Nota-se que o mesmo fato é apresentado em dois planos: a tela com a crucificação e a interpretação de quem a contempla. No primeiro, a pintura é apresentada como algo preso ao tempo por ser fruto do trabalho de um pintor. No segundo, o relato oral equipara-se à narrativa cinematográfica, que permite à mulher participar dos acontecimentos narrados como se também o protagonizasse. A névoa que a sevilhana consegue dissipar com seu relato sugere o papel do circunstancial nas obras de arte, pois consegue aproximar-se da realidade com mais intensidade que a pintura exposta no museu. A ênfase na comoção da sevilhana, em detrimento da imagem retratada no quadro, problematiza o formalismo que, de certo modo, é imputado à poesia de João Cabral, levando-a a se afastar da “carne viva”, na medida em que se enevoa com “os rituais ou as cortinas/ que a linguagem traz por mais fina”.

A noção de um museu que não deve ser considerado apenas pelo espaço demarcado institucionalmente é reafirmada na comparação da praça marroquina a um museu vivo e em uso. A proposta de João Cabral – evidenciada inclusive na ideia de livro que pretende ser um museu – vai além de definições convencionais. Talvez nisso resida uma crítica ao hermetismo e ao excesso de

formalidades que regem esses lugares que distanciam o público do patrimônio preservado. Assim, como não consegue abarcar todas as expressões culturais e artísticas, exclui-se aquilo que é produzido por grupos que não pertençam a um círculo mas erudito. Ao realçar o relato da sevilhana, o sujeito poético defende a valorização de saberes populares, sobretudo aqueles ligados à tradição oral. Além de expressões de artistas canônicos, na poesia de João Cabral também cabe a cultura popular – cordel, touradas, esculturas africanas – e agentes oriundos de camadas menos favorecidas, como bailadoras flamencas, toureiros, ferrageiros e contadores de histórias, por exemplo.

É importante salientar que até museus não convencionais, como a praça de Marraquech, o relato da sevilhana e o livro de João Cabral, não deixam de se submeter a regras. Por mais que se note a pretensão de agregar tudo, esse princípio não os isenta de certas delimitações. No caso de *Museu de tudo*, alguns segmentos podem ser observados, embora os poemas não sejam separados, como ocorre em outros livros do poeta⁸. Apesar de não dispor de uma divisão explícita, seus poemas poderiam ser selecionados a partir de temáticas: pintores, escultores, escritores, artistas populares, lugares, futebol e pernambucanos, por exemplo.

IV - Paul Valéry e os museus

O interesse por essa temática, contudo, antecede à criação de órgãos reguladores e despertou a atenção de intelectuais como Marcel Proust e Paul Valéry, por exemplo. A partir do relato melancólico de uma visita às galerias do Louvre, Valéry considera o local como um reduto de “visões mortas”. Para ele, “muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias” (VALÉRY, 1960, p. 31)⁹. Propriedades consideradas essenciais por órgãos e estudiosos que versam sobre museus são apontadas por Valéry como responsáveis por torná-los enfadonhos e pouco amistosos tanto para as artes quanto para quem as aprecia.

Ao criticar o excesso de arte no mesmo lugar, afirma que “o sentido da visão encontra-se violentado por esse abuso de espaço que constitui uma coleção” (VALÉRY, 1960: 32), assim como o ouvido não suportaria dez orquestras ao mesmo tempo. Embora veja a arte exposta como resultado da criação humana, como o lcom e outros órgãos posteriormente oficializarão, demonstra incômodo com a obra de arte recortada e posta em um mostruário. Isso representa o distanciamento de qualquer relação com o mundo empírico, além de ostentar a sanha do homem moderno de acumular um capital excessivo e inutilizável. Dessa maneira, “o museu exerce uma atração constante sobre tudo o que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre alimentam-no. Tudo acaba na parede ou dentro da vitrina...” (VALÉRY, 1960: 33)

A visão negativa de Valéry (1960) é associada por Theodor Adorno (1998) ao fato de que no museu, ironicamente, o poeta francês se depara com

8 *A educação pela pedra* (1966), com os segmentos **A** e **a** dedicadas ao Nordeste e **B** e **b** sobre assuntos diversos, e *Agrestes* (1985), com seis partes: Do Recife, de Pernambuco; Ainda, ou sempre Sevilha; Linguagens alheias; Do outro lado da rua; Viver nos Andes e A “indesejada da gente”.

9 Publicado pela primeira vez em 1931, “*Le problème des musées*” designa uma coletânea de ensaios de Paul Valéry, *Pièces sur l’Art*, e também o tomo “H” da primeira edição de suas obras completas - *Oeuvres*-, publicada entre 1931 e 1938, o último volume somente no final da década de 1950. Para esta pesquisa, utilizamos a seguinte edição: VALÉRY, Paul. *Le problème des musées*. In: HYTIER, Jean (Ed.). *Paul Valéry - Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293, com tradução de Sônia Salzstein.

a reificação da arte a que ele mesmo se dedicara. Seus ideais poéticos mantêm elos estreitos com essas formas artísticas mortas e distantes da realidade, acondicionadas em vitrines. Embora defenda o princípio da “arte pela arte” até o limite de sua negação, para Valéry, a arte está perdida quando deixa de ter relação com um uso possível, ao se desligar de um contexto, destruindo o seu lugar na vida imediata. Seguindo essa lógica de que Valéry, diante do museu, depara-se com seus valores estéticos, Adorno (1998) afirma:

A obra pura é ameaçada pela reificação e pela indiferença. O museu se impõe através dessa experiência. Ele descobre que as obras puras que resistem seriamente à observação são apenas as obras não-puras, que não se esgotam naquela observação, mas apontam para um contexto social. E já que Valéry, com sua integridade de grande racionalista, sabe que essa situação da arte está irremediavelmente perdida, não resta outra saída para o anti-racionalista e bergsoniano nele presente senão o luto pelas obras petrificadas. (ADORNO, 1998: 179)

Assim, a crítica direcionada à coisificação representada por essas instituições reflete sobre aquele mesmo que a elabora. O descontentamento do poeta francês com os museus relaciona-se à representação de “arte morta”, encerrada em si mesma, contida tanto nesses espaços quanto no princípio de arte pura sobre o qual se estruturaram sua prosa ensaística e seus versos.

É importante salientar que o debate sobre poesia pura inicia-se, em 1925, com a conferência proferida pelo abade Henri Brémond, durante reunião das Cinco Academias que compõem o Instituto de França. Após polêmica no meio intelectual parisiense, Brémond admite que “não li mais que 200 versos de Valéry, e não o releio.” (BRÉMOND *apud* JANUZI, 2011: 3), por isso o poeta francês aparece no discurso apenas como pretexto para impedir que Leon Bérard fosse eleito para cadeira de Anatole France. Valéry, por sua vez, surpreende-se ao ver seu nome vinculado a uma teoria que julgava muito distinta da sua. Reconhece apenas a expressão “poesia pura”, a que fez menção pela primeira vez no prefácio¹⁰ ao livro *Connaissance de la déesse*, de Lucien Fabre. Portanto, as ideias de um religioso, marcadas por termos como essência poética, inspiração e outros elementos místicos que ele acreditava ser capaz de tornar as palavras puras, vão de encontro ao pensamento do poeta-crítico para quem a pureza poética só poderia ser alcançada por meio da razão criadora.

Apesar dessa aparente contradição, a proximidade entre o que ambos definem como poesia pura vai além da coincidência vocabular. De um lado, a poesia feita por um poeta dotado de “poderes mágicos” representa a evasão do real que possibilita adentrar o mundo do sobrenatural, ao se desvincular de qualquer significação lógica e se recusar a ser outra coisa além de música. Por outro, esse distanciamento da realidade também se relaciona à pureza obtida por um poeta comparado a um médico-cirurgião ou a um arquiteto, que prioriza a estética e o trabalho com a linguagem. A ideia de que esse princípio poético se caracteriza pelo afastamento de qualquer lógica ou contexto empírico está presente tanto na formulação esteticista mais racional, de Valéry, quanto nas definições místicas, de Brémond. Para Januzi (2011: 14), “independente das razões de um ou de outro, ganhou com isso a Literatura, alvo, durante cinco anos, de debates e polêmicas em que se envolveram os grandes nomes da cena crítica francesa das primeiras décadas do século XX”.

10 Avant-propos à la connaissance de la déesse, In: VALÉRY. *Oeuvres complètes*, p. 1.275.

Ao relacionar a reificação da arte pelos museus à teoria poética proposta por Valéry, Adorno (1998) emprega os termos “arte pela arte” e “arte pura”. As exposições envolvendo ideais de pureza, lucidez e racionalidade oscilam entre: arte pura, arte pela arte, poesia pura e poesia absoluta. Embora se perceba uma diferença de nomenclaturas utilizadas por Adorno (1998) e Valéry (1960), o princípio contido nesses termos não muda. Trata-se de uma arte que preza pelo aspecto estético, esforçando-se, ao máximo, para não se estender a temas externos à modalidade artística na qual se manifesta.

A poesia pura a que o poeta Valéry aspira passa pela depuração da linguagem de que se servirá para compor o poema, como se pode notar no ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, que traz uma anedota comparando as atividades desenvolvidas pelo intelecto àquelas ligadas ao exercitar do corpo. A partir disso, estabelece-se uma correlação entre os atos de andar e de dançar e formas utilizadas para a prosa e para a poesia. Desse propósito de encontrar meios que diferenciem a linguagem da poesia daquela de uso comum – assim como os movimentos da dança são imprescindíveis para distingui-la do simples ato de caminhar – consiste uma busca obstinada pela pureza poética no âmbito linguístico, como se observa nesta citação:

[...] entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de partes ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma... e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a linguagem comum, da qual devemos tirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem franquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum eu maravilhosamente superior a Mim. (VALÉRY, 2007: 210)

Assim, a conquista dessa “voz pura” não se deve à inspiração ou a algo místico, como acreditava Henri Brémond, mas ao trabalho árduo com a própria linguagem a fim de desvencilhá-la do uso corriqueiro. Por isso, a atividade do poeta que persegue esse ideal é comparada a de outros profissionais de áreas, aparentemente, incompatíveis com o fazer poético. Inicialmente, compara-se a um médico-cirurgião, porque, segundo Valéry (2007: 194), “em qualquer questão, e antes de qualquer exame sobre o conteúdo, olho para a linguagem; tenho o costume de agir como os médicos que purificam primeiro suas mãos e preparam seu campo operatório. É o que chamo de *limpeza da situação verbal*”. Ao se posicionar como alguém preocupado com a higiene verbal, o autor se propõe a retirar todo e qualquer excesso que possa estabelecer vínculo com o uso comum, por isso cria códigos próprios que permitam à poesia se firmar como uma arte da Linguagem. Nota-se que o mencionado princípio se aproxima da seguinte resposta de Mallarmé a Degas: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem versos. É com *palavras*.¹¹” (VALÉRY, 2007: 200).

A noção de pureza poética, entre outros valores estéticos que levam à poesia pura conquistada por intermédio do trabalho com a linguagem e não

11 Esse diálogo entre Mallarmé e Degas é relatado pelo próprio pintor a Valéry: “O grande pintor Degas muitas vezes me contou essa frase de Mallarmé, tão justa e tão simples. Degas às vezes fazia versos, e deixou alguns deliciosos. Mas constantemente encontrava grandes dificuldades nesse trabalho acessório de sua pintura. (Aliás, era homem de introduzir em qualquer arte a dificuldade possível.) Um dia disse a Mallarmé: ‘Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...’ E Mallarmé lhe respondeu: ‘Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem versos. É com palavras.’” (VALÉRY, 2007: 199)

como fruto da inspiração, não é uma invenção da modernidade. Seus primórdios estão ligados ao movimento da “arte pela arte”, termo utilizado tanto por Valéry quanto por Adorno como sinônimos de arte pura, cuja origem remonta a Aristóteles, até se consolidar no Parnasianismo de Théophile Gautier. Na literatura francesa, a ideia de poesia pura sustentada por Valéry está ligada ao seu mestre Mallarmé, que tem como predecessor Baudelaire. Em relação aos ideais poéticos inovadores propostos por esse poeta, que forneceu base para boa parte da poesia moderna, Valéry aponta Edgar Allan Poe, a quem se refere como o “engenheiro literário”, como responsável por apresentar a Baudelaire um novo mundo intelectual.

Ao associar a imagem do museu a um receptáculo de “arte morta” sem elo com situações ou fatos externos, Adorno (1998: 173) indica que, na língua alemã, entre esse vocábulo e “mausoléu” há um tipo de ligação que vai além da mera semelhança fonética. Assim, pode-se perceber que a expressão “museal” refere-se a objetos que não mantêm mais uma relação viva com quem os observa. Nesse caso, a preservação associa-se a razões históricas, motivo pelo qual são vistos “como sepulcros de obras de arte, [que] testemunham a neutralização da cultura”. Em tais considerações, reside o contraponto que tange às imagens da “praça-museu” e a do “livro-museu”, importantes para este trabalho.

Diferentemente daqueles que mantêm similaridades com mausoléu, a *Jemaa-el-Fna* é considerada “mais do que um museu de tudo”, porque – como se disse – nela “tudo está vivo e em uso”. O *Museu de tudo* cabralino, que se assemelha a essa praça, não está sujeito aos mesmos princípios que associam esse tipo de instituição ao templo e ao túmulo, onde se abrigam formas artísticas isoladas do seu meio. Dessa maneira, a noção de museu implicada nesse exercício poético de João Cabral difere-se daquela que tanto incomodara Valéry (1960).

Considerando que as ressalvas desse poeta francês referem-se à semelhança entre o seu princípio poético e à reificação das coleções expostas nesses locais, deve-se problematizar como as teorias poéticas de Valéry, com o qual João Cabral manteve certa proximidade, tornam-se controversas, principalmente em *Museu de tudo*, compreendido como um livro inclinado à poesia de circunstância¹². Nele, percebe-se que objetos, pessoas e fatos contemporâneos constituem o principal motivo. Sob essa perspectiva, apesar do viés metalinguístico, a poesia não se limita a si. A inserção de temas do seu tempo, mais especificamente do homem com suas demandas sociais e artísticas, pode ser observada ao longo da obra de João Cabral. Isso possibilita questionar qual o lugar da racionalidade e da pureza, na acepção de Valéry (2007), em uma poética que, apesar da laboração extremada, não se desprende do mundo empírico.

12 A poesia de circunstância foi abordada de modo mais detido na minha tese de doutorado. Será brevemente retomada, nesta nota, a fim de apontar como as ideias de João Cabral se articulam com os principais estudiosos desse assunto. Pedrag Matvejevitch (1971) aponta três subgrupos da poesia de circunstância, referenciados nos níveis de dependência que o texto manterá com fatos externos, sugerindo uma progressiva liberdade do poeta em relação a eles: poesia cerimonial, poesia engajada e a que canta fatos da vida privada ou subjetiva. O segundo é exemplificado por Paul Éluard e o terceiro corresponde a “poesia de circunstância” eternizada por Johann Wolfgang Von Goethe: “Todos os meus poemas são poemas de circunstância, foram inspirados pela realidade e nela têm seu solo e seu fundamento” (ECKERMANN, 2017: 72). Os autores apontados por Matvejevitch, tanto aqueles que a defendem quanto os que a refutam, fundamentam sua argumentação com base na inserção do mundo empírico e na utilidade da poesia. João Cabral contesta esse tipo de poesia por considerar que o poeta “bissexto”, “amador” e “de domingo”, dedicado aos versos de circunstância, não trata de temáticas extraídas da realidade imediata. Apesar da incompatibilidade em torno do conceito de poesia de circunstância, em relação à crítica ao afastamento do poeta de temas ligados à realidade do seu tempo, a opinião de João Cabral vai ao encontro das opiniões emitidas por Matvejevitch e Éluard.

V - Mistura adúltera de tudo

O Simbolismo surge como um antídoto ao Naturalismo do século XIX, caracterizando-se, portanto, pela dissidência entre o mundo interior e a realidade. Em função disso, muitos dos seus heróis, motivados pelo Idealismo de Axel, preferiram renunciar à vida em sociedade a lutar para encontrar um lugar nela. A busca pelo distanciamento levou o poeta desse período a “encerrar-se em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades” (WILSON, 1993: 200). Aos simbolistas indiferentes à realidade, além do caminho idealista de Axel, seguido por Paul Valéry, o crítico Edmund Wilson (1993) aponta a possibilidade de, à maneira de Arthur Rimbaud, refugiarem-se onde a modernidade – com seus métodos de manufatura e lógicas binárias – ainda não tenha chegado. Em qualquer situação, trata-se de meios de evadir à realidade, quer seja no sentido literal, afastando-se da civilização, quer seja por meio do Idealismo, refugiando-se em torres de marfins distantes de assuntos ligados à realidade imediata.

Além desse movimento literário mais objetivo e estético, que visa eliminar vínculos com o mundo empírico, Wilson (1993) faz alusão a uma segunda vertente mais coloquial e irônica, representada por Tristan Corbière e Jules Laforgue. Enquanto o Simbolismo de Valéry nega a realidade, fundamentando-se na prosa idealista, na poesia pura e no esteticismo, o de Corbière, motivado por uma tendência mais materialista, caracteriza-se por uma poesia provocativa, voltada ao humor e ao contingencial. Por estar mais inclinada às circunstâncias, essa poesia acolhe elementos vindos de contextos empíricos, contrariando a lógica da poesia pura alheia ao exterior.

De acordo com João Cabral: “[...] se o pensamento de Valéry me interessava até o último ponto, a poesia dele era uma coisa que sempre achei um pouco perfumada, um pouco preciosa e que não me interessava muito¹³”. Com efeito, essas críticas ao hermetismo de Valéry permitem questionar a tentativa de João Cabral de se afastar de ideais de poesia pura, sem vínculo com o mundo externo. Logo, o seu *Museu de tudo* inclina-se para o caminho irônico apontado por Corbière:

*Il ne naquit par aucun bout,
Fut toujours poussé vent-de-bout
Et fut un arlequin-ragout,
Mélange adultère de tout*

(CORBIÈRE, 1996: 52, itálico do autor)¹⁴

Essa “mistura adúltera de tudo” indica o que não é específico, onde se mesclam categorias diversas em vez de se organizar com base em similaridades. Em razão disso, é possível associá-la ao “tudo” do 14º livro de João Cabral, com sua diversidade de temáticas e linguagens. Portanto, pode-se relacionar a poesia

13 Entrevista a André Pestana, *O que eles pensam*, Rio de Janeiro, Tagore, 1990, publicada em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, por Félix Athayde e pela Nova Fronteira, FBN, em 1998.

14 Fragmento de “Epitáfio”, um dos poemas mais conhecidos de Corbière para o qual usamos as seguintes traduções: “Veio ao mundo por descuido,/ De vento em proa empurrado,/ Ele foi um angu-guisado,/ Mistura adúltera de tudo.” (Edição bilíngue, organizada e traduzida por Marcos Antonio Siscar) e “Não nasceu por nenhum lado/ E foi criado como mudo,/ Tornou-se um arlequin-guisado,/ Mistura adúltera de tudo.” (Augusto de Campos e José Paulo Paes, que se encontra em POUND, 2006: 211)

desse livro ao mundo empírico e a questões típicas da poesia de circunstância. Isso o levaria a se contrapor à poesia pura – do Simbolismo de Valéry – marcada pela evasão do real e pelo esteticismo rigoroso. Porém, esse “tudo” que o livro carrega no título e a sua inclinação ao circunstancial representariam meios de voltar-se para a realidade, às vezes, de maneira contraditória.

A fim de compreender melhor em que consiste essa possível contradição, é importante lembrar que os poemas de circunstância, que também são de cunho metalinguístico, versam sobre pessoas e assuntos relacionados ao universo literário e pessoal do próprio autor. Não se relacionam, portanto, a um contexto social mais amplo. A partir dessa perspectiva, evidencia-se o distanciamento daquele tipo de poesia engajada que João Cabral propaga, a partir da década de 1950. No livro de 1975 aborda assuntos momentâneos que se encerram no seletor círculo literário a que pertencem o poeta e os pares conviviais homenageados nos poemas. Essa inserção do mundo empírico acontece num âmbito mais restrito, sem envolver assuntos genéricos com que o leitor comum possa se identificar.

Durante consulta ao espólio documental de João Cabral, sob os cuidados do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, foi encontrado, na pasta “*Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto*”, um documento inédito composto por 29 laudas datilografadas, intitulado “A poesia brasileira”. Há marcas sugerindo uma conferência que seria proferida, no Recife, como ilustra a conclusão do texto:

Mas já que estou falando do Recife, cidade maior de uma região que ainda conserva uma literatura popular viva, com seus poetas, seus editores, seus estilos, (literatura menos artificial na vida brasileira que a literatura requintada dos poetas eruditos), permito-me terminar com uma pergunta: por que não conciliar as formas dessa poesia narrativa com aqueles temas de local humanidade que fizeram a grandeza dos romancistas do nordeste? (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 175)

Nessa conferência (*Feita no Recife – 1954 – nunca publicada*), conforme anotações do próprio autor no índice da pasta “Prosa”, analisa-se a situação da poesia produzida no Brasil em meados de 1954. De acordo com João Cabral, naquele contexto, enquanto prestigiada por um grupo de seletos leitores, inclusive internacionalmente, a poesia produzida em território nacional não era capaz de alcançar o leitor brasileiro comum, conquistado pelo romance de 1930. Ao se afastar de temas ligados à realidade imediata, tomando o universo subjetivo do poeta e de seus pares como assunto principal, perde-se o vínculo com o público e, conseqüentemente, a habilidade de comunicar demandada pela função social da poesia. Para João Cabral (1954),

Esse poeta que as condições políticas lançaram, temeroso, para dentro de si mesmo, e que procurou na filosofia dos poetas de outros países uma justificação para seu individualismo, já não pode libertar-se dele quando cessaram as condições que o tinham feito penetrar por tais caminhos. Esse poeta é o poeta bissexto de hoje, o poeta de domingo, categoria única entre os sócios desse grande clube de amadores de poesia a que está limitada nossa literatura de hoje. (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fls. 156 e 157)

O autor associa, ainda, a crise na poesia brasileira a teorias estrangeiras, devido à nova dimensão que tomaram em um país ainda muito frágil culturalmente, como pode ser observado a seguir:

Os poetas que sucederam às primeiras eliminações feitas no corpo da poesia antiga em nome da poesia pura, por exemplo entre os primeiros, Baudelaire, escreveram poemas quase que exclusivamente sobre suas experiências pessoais. Mas seus sucessores, ao sentir que o interesse por esse tipo de experiências ia diminuindo, ao se sentirem em consequência mais livres de qualquer público passaram a utilizar, em sua poesia aquelas de suas experiências menos simples, menos comuns, das quais não partilhavam todos os homens.

A poesia ficou então reservada para captar aquelas experiências súbitas e inexplicáveis que pareciam passar-se em terrenos onde não podiam penetrar sua análise consciente e seu bastardo ofício de escritor. O acaso psicológico passou a ser a lei desse escritor. E a passividade mais absoluta passou a ser a essência da atividade do poeta, da qual inclusive tira dele motivos para seu orgulho de iluminado. (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fls. 158 e 159)

Referindo-se aos poetas brasileiros contemporâneos, João Cabral divide-os em dois grupos: os profissionais e os bissextos. Ao primeiro, pertencem menos de dez escritores que se dedicam, com assiduidade, à escrita de poesia, tomando esse ato como um afazer e mantendo certa regularidade de publicações. No grupo dos bissextos, também denominados “de domingo” ou “de circunstância”, encontram-se aqueles que escrevem seus versos esporadicamente, sem tanta dedicação à atividade literária, aos assuntos abordados e à comunicabilidade da poesia¹⁵. Às características desse segundo tipo, de acordo com João Cabral, submete-se a maior parte da poesia brasileira, afetando até mesmo a produção dos “profissionais”.

A leitura desses fragmentos permite supor que o poeta bissexto, duramente criticado por João Cabral ao longo do texto, afasta-se do leitor à medida que cria uma poesia desvinculada do real. Ironicamente, nota-se que também o autor em pauta seguiu semelhante caminho durante certo tempo. Nesse texto de 1954, período que coincide com a publicação de alguns de seus livros mais inclinados à crítica social¹⁶, o responsável por *Morte e vida severina* (1956) estaria repensando a filosofia da composição advinda de poetas estrangeiros nos quais ele mesmo havia se baseado. Essa perspectiva integrava, inclusive, a pureza poética e o virtuosismo, herdados de poetas franceses que propõem o rigor estético e a ruptura com temáticas externas ao poema.

Ao propor uma análise por esse ângulo, a referência a Valéry, em “A insônia de *Monsieur Teste*”, de *Museu de tudo* (1975), pode ser considerada uma maneira de questionar valores aprendidos com esse mestre. É importante destacar a relevância de Valéry no percurso poético de João Cabral, como demonstrado em entrevistas:

Valéry me ajudou com a psicologia da composição racional. Deu a um poeta jovem a coragem de recusar a inteira poética romântica egocêntrica tão importante na literatura brasileira, especialmente no período de 1930-1934... A leitura de Valéry me ofereceu outra opção, permitiu a realização do que já tramava. De resto, tenho profundas discordâncias com a poética de Valéry, com seu hermetismo. Ele é uma influência só no sentido de revelação de possibilidades. (MELO NETO, Apud MAMEDE, 1987: 154)

15 Embora João Cabral não mencione a *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), sua distinção entre profissionais e de circunstância lembra estas considerações de Manuel Bandeira: “bissexto é todo poeta que só entra em estado de graça de raro em raro”.

16 Mais explícita em: *O cão sem plumas* (1950), *O Rio* (1954), *Morte e vida severina* (1956) e em *Dois parlamentos* (1961). Em publicações posteriores, contudo, não desaparece a preocupação de João Cabral em fazer da realidade imediata o mote da sua poesia.

A relevância do autor de *Varietades* no trajeto poético de João Cabral é reconhecida ao longo da obra do pernambucano. É homenageado pela primeira vez com o poema “A Paul Valéry”, de *O engenheiro* (1945), livro que explicita o projeto construtivista da poética cabralina¹⁷. É homenageado mais uma vez em “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”, de *Agrestes* (1985). Além desses poemas, há outras referências diluídas, como este excerto de autoria de Valéry – “Restituer l’émotion poétique à volonté, em dehors des conditions naturelles, où elle se produit spontanément et au moyen des artifices du langage, telle est l’idée attachée au nom de poésie”¹⁸ – lido entre as epígrafes da *Obra completa* (1994)¹⁹, de João Cabral. Entre os poemas inéditos, encontrados no espólio documental desse poeta, na Fundação Casa de Rui Barbosa, destaca-se “Morte de Valéry”²⁰.

Considerando que, em *Museu de tudo*, João Cabral reavalia alguns valores fundamentais para sua poesia, “A insônia de *Monsieur Teste*” pode ser visto como uma maneira de problematizar a lucidez e a razão criadora:

Uma lucidez que tudo via,
como se à luz ou se de dia;
e que, quando de noite, acende
detrás das pálpebras o dente
de uma luz ardida, sem pele,
extrema, e que de nada serve:
porém luz de uma tal lucidez
que mente que tudo podeis.
(MELO NETO, 1975: 5)

Monsieur Teste – o Senhor Cabeça – é um personagem mitológico inventado por Valéry, após 20 anos de isolamento sem escrever ou publicar poesia. A figura foi criada na mesma ocasião em que compôs o ensaio “Introdução ao método de Leonardo Da Vinci”. No prefácio ao livro homônimo²¹, esse autor indica que sua criação coincide com uma época de juventude “meio literária, meio selvagem”, em que vivia entre a embriaguez e excessos de consciência, obstinado pela ideia de precisão, a ponto de se importar mais com a energia do trabalhador do que com a obra. Ou seja, enfatiza-se o processo criativo em detrimento do resultado final. Como *Monsieur Teste* nasceu num dia de lembrança desses estados, autor e personagem se parecem “tanto quanto uma criança semeada por alguém num momento de profunda alteração de seu ser se parece com esse pai fora de si” (VALÉRY, 1997: 10). Portanto, ao sugerir que a imagem da criatura assemelha-se a do seu autor/criador, Valéry indica que o pensamento claro, a precisão e outros valores que tornam esse personagem peculiar, também, recaem sobre aquele que o inventou.

João Cabral associa *Monsieur Teste*, novamente, à onipotência da mente criadora, ao discorrer sobre dificuldades do fazer poético, lembra uma má-

17 Antonio Candido, ao analisar *Pedra do sono* – no ensaio “Notas de crítica literária – Poesia ao Norte”, publicado na Folha da Manhã, São Paulo, 13/6/1943 – aponta a tendência construtivista que aproxima esse livro de estreia mais ao Cubismo que ao Surrealismo. O tom “profético” desse texto foi atestado por João Cabral: “Hoje eu poderia colocá-lo como prefácio em minhas poesias completas porque ele [Antonio Candido] previu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever”. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987: 150).

18 Restituir a emoção poética livremente, fora de condições naturais, onde ela se produz espontaneamente e por meio de artifícios de linguagem, esta é a ideia ligada ao nome de poesia. (tradução nossa)

19 Não consta nas edições de 2008 e de 2014, organizadas por Antonio Carlos Secchin.

20 Devido a peculiaridades da sua caligrafia não foi possível transcrever o manuscrito completamente.

21 *Monsieur Teste* é publicado pela primeira vez, em 1919. Em 1946, após a morte de Valéry, uma nova edição aumentada com fragmentos inéditos é publicada pelas *Editions Gallimard*.

xima de Joaquim Cardozo para quem “é muito melhor ler do que escrever”. João Cabral (Apud SECCHIN, 1999: 327-328)²² externa sua admiração àqueles que atingem a lucidez e a consciência de si, tornando-se “[...] potencialmente, capaz de tudo. Ora, quem atinge esse estágio não precisa fazer nada, pois tudo será bastardo ou inferior em relação a seu potencial. É o que está em *Une soireé avec Monsieur Teste*, de Valéry”. Seu comentário lembra a impressão emitida pelo narrador de “Uma noite com *Monsieur Teste*”:

De tanto pensar, acabei acreditando que Monsieur Teste havia chegado a descobrir leis do espírito que nós ignoramos. Com certeza devia ter dedicado anos a essa procura: com mais certeza, outros anos, e ainda muitos anos, haviam sido usados para amadurecer suas invenções e transformá-las em instintos. Encontrar não é nada. Difícil é acrescentar-nos o que encontramos. (VALÉRY, 1997: 19)

João Cabral e o narrador veem *Monsieur Teste* como a representação do saber absoluto. Dotado de uma lucidez suprema e com total controle sobre sua mente, ele atingiu um nível de conhecimento a que não poderiam chegar as pessoas comuns. Entretanto, essa noção é questionada por um sujeito poético que duvida daquela mente “que mente que tudo podeis” (MELO NETO, 1975: 5). Sugere-se a descrença na onipotência intelectual, ostentada pela lucidez da razão criadora. Conforme Marta Peixoto (1983: 207), nesse poema “o fazer racional se contesta tanto pela inacessibilidade de sua produção difícil quanto pela possível ilusão da lucidez extrema”. Em *Museu de tudo*, João Cabral faz um balanço da própria obra – muitas vezes referindo-se a outros escritores – a fim de questionar princípios basilares da sua poética, principalmente aqueles ligados à lucidez e à racionalidade.

Como, para Valéry (2007), arte pura é aquela que não se vincula à realidade alguma que não seja a própria manifestação artística, a voz pura deve desvencilhar, por meio do trabalho com a palavra, a linguagem da poesia da linguagem em seu uso comum. Essas ideias levam ao entendimento de que quanto mais a poesia se afasta do mundo empírico – seja por meio da elaboração extremada, seja por meio de temáticas – mais lúcida ela se tornará. A crítica de Adorno (1998) ao incômodo de Valéry (1960) diante do museu baseia-se na aproximação da imagem de arte morta guardada nas vitrines desses estabelecimentos ao processo de reificação a que seu ideal de arte pura levaria. Enquanto o poeta francês relaciona o museu ao receptáculo de obras mortas, aproximando-se, ironicamente, do seu conceito de poesia pura, João Cabral, ao apresentar museus vivos e em uso, tende mais para a poesia de circunstância, que é contrária à ruptura com o mundo empírico.

Ao elevar uma praça, um livro e um relato oral à categoria de museu, João Cabral se propõe a ultrapassar ideias de receptáculo de obras mortas restritas a um pequeno grupo. Para o poeta, tanto o espaço mantido e regulamentado por algumas instituições quanto manifestações populares, sem regras e delimitações específicas, representam espécies de museus, pois expõem, preservam e difundem a cultura de um povo.

Portanto, sua ideia de museu se relaciona à importância do que está vivo e em uso, muito mais do que a recortes do passado, guardados e preservados no presente. Esse critério pode ser aplicado a *Museu de tudo* que, embora apresente poetas e artistas de outras épocas, como Quevedo, Mio Cid, Berceo e

22 Em entrevista concedida a Antônio Carlos Secchin, no dia 4 de nov. 1980, no Rio de Janeiro, presente em *João Cabral: A poesia do menos e outros ensaios* (1999).

Racine, homenageia personalidades do século XX, muitos deles amigos de João Cabral²³, como Vinicius de Moraes, Rubem Braga e W. H. Auden, por exemplo. Além de apresentar manifestações e artistas da cultura popular.

Referências

ADORNO, Theodor W. “Museu, Valéry, Proust”. In: _____ *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 173-185.

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

CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária – poesia ao norte”. In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 135-142.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). “Os poetas e os museus”. In: *Patrimônio - Revista Eletrônica do Iphan*. Disponível em: <http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=199> Acesso em 15 fev. 2016.

JANUZI, Eliana Petrillo. “O abade e sua estratégia iluminada: a Querela da Poesia Pura”. In: *Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras v. 3*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/windows%2010/Downloads/11274-Texto%20do%20artigo-30589-1-10-20171005.pdf> Acesso em 20 maio 2017.

KIEFER, Charles. *Museu de coisas insignificantes*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987.

MATVEJEVITCH, Pedrag. *Poésie de circonstance*. Paris, Nizet, 1971.

MELO NETO, João Cabral de. “Museu da poesia”. In: *Revista Renovação*. Ano 4, número 1, jan. 1942. Recife, 1942. p. 7-10. Disponível em: https://www.fundaj.gov.br/images/stories/biblioteca/renovacao/PDF_a04_01.pdf. Acesso em 20 ago. 2020.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Org.: Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. Lisboa: Glaciar, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. Conferência inédita: A poesia brasileira. In: Ar-

23 O conjunto de poemas sobre escritores brasileiros – Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Marques Rebelo, Rubem Braga, Joaquim Cardozo, Willy Lewin e Gilberto Freyre – integra o *corpus* da tese de doutoramento, *Um Museu de duas faces: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto*, defendida pela autora deste trabalho, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2019 orientada por Sérgio Alcides. As ideias deste artigo foram desenvolvidas na referida tese.

quivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”. 1954, fls. 147-175.

MELO NETO, João Cabral de. Texto inédito: Poema Genealógico. In: *Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB)*, da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Seção Produção Intelectual. s.d.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A comunicação/informação no museu: uma revisão de premissas. Disponível em: <https://biblioteca.pinacoteca.org.br/publicacoes/index.php/sim/article/view/6>

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Entrevista com Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. *Estudos Históricos*, vol.24. n°. 48, Rio de Janeiro, jul./dez. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862011000200009&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 05 mar. 2016.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

PEIXOTO, Sérgio Alves. “A poesia pura francesa na poesia brasileira: do abade Brémond e Paul Valéry a Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Mário Quintana”. In: *Revista O eixo e a roda*: v. 18, n. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3316/3245

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 2 ed., Rio de Janeiro, Globo, 1987.

POE, Edgar Allan. *Complete Tales & Poems*. New York, Castle Book's, 2002.

POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. *Um museu de duas faces: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto*. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2019.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A poesia do menos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SISCAR, Marcos Antônio. *Les amours jaunes: os amores amarelos de Tristan Corbière*. [Dissertação de mestrado]. Or. Profª. Drª. : Iumna Maria Simon. Unicamp, 1991. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000035068&fd=y>

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Museus vivos e em uso na poética de João Cabral de Melo Neto

VALÉRY, Paul. “Le problème des musées”. In: HYTIER, Jean (Ed.). *Paul Valéry – Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293. Trad. de Sônia Salztein. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200003 Acesso em: 20 mar. 2016.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel - estudo acerca da literatura imaginativa 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

Recebido em 03 de julho de 2020
Aprovado em 27 de setembro de 2020