

## O SAHEL ENTRE SERTÃO E SEVILHA: notas para uma leitura de *Museu de tudo*

Renan Nuernberger  
*Universidade de São Paulo*

**Resumo:** Este artigo analisa alguns poemas de João Cabral de Melo Neto ambientados no noroeste da África, presentes em *Museu de tudo*. A partir disso, esboça-se uma interpretação integral do livro de 1975 como uma unidade contraditória, que relativiza (e, ao mesmo tempo, reforça) os parâmetros da poética cabralina.

**Palavras-chave:** João Cabral de Melo Neto; poesia moderna; literatura brasileira, Sahel

**Abstract:** This article analysis some João Cabral de Melo Neto's poems situated in North West Africa, included in *Museu de tudo*. Thenceforth, it drafts an integrated interpretation of that book released in 1975 as contradictory unity, able to relativize (and enforce at the same time) the João Cabral's poetic values.

**Keywords:** João Cabral de Melo Neto; modern poetry; Brazilian literature; Sahel

Na lógica construtiva de João Cabral de Melo Neto, o projeto dos livros não se restringe à mera compilação de textos, uma vez que cada obra é pensada como um conjunto dinâmico, cuja arquitetura, previamente desenhada, engendra um tipo de fruição de intenção totalizante, que perpassa e congrega todos os poemas. Tal característica, que já aparece claramente desde, pelo menos, a década de 1950, em livros que adotam a quadra como célula estrófica – caso de *Uma faca só lâmina* (1955) –, se tornaria ainda mais intensa na década seguinte – em *Quaderna* (1960), *Dois parlamentos* (1960), *Serial* (1961) e *A educação pela pedra* (1966) –, quando a estruturação dos próprios poemas adquire uma estatura matemática, fundamentada em relações combinatórias com base no número quatro.

Sem me aprofundar na especificidade dessas obras, é importante assinalar o cálculo obsessivo do poeta que, nessa época, conforme demonstrado por diversos críticos, estabelecia rigorosos parâmetros para a construção de seus poemas, projetando, em primeiro plano, o livro como unidade pré-determinada, formada por um conjunto coeso de poemas, e, simultaneamente, cada poema como peça autônoma, que poderia ser lida, sem prejuízo estético, fora desse conjunto. Diante disso, como observa Antonio Carlos Secchin, é possível afirmar que, em obras como *Serial* e *A educação pela pedra*, há

um espaço de sentidos limitado por um perímetro formal implacavelmente configurado. Existe uma planta-baixa de livro, preenchida pelos corpos diversos que são os poemas individualmente considerados. O espaço formal do dizer é, assim, anterior a qualquer dito. Cria-se, portanto, uma conexão entre esquemas previamente desenhados e conteúdos que gradativamente os ocupam. Os parâmetros formais (...) compõem a ideia de um macrotexto alimentado por suas rígidas regras de balizamento, estabelecendo linhas de contato e separação entre os vários microtextos ou poemas<sup>1</sup>.

Essa relação entre os “esquemas previamente desenhados” e os “conteúdos que gradativamente os ocupam” determina, por sua vez, a própria matéria dos poemas, concentrada nas mesmas “ideias fixas”, que atravessam toda a trajetória de João Cabral. Não há como negar, por exemplo, o caráter deliberadamente restritivo do recorte geográfico do universo cabralino, reduzido ao Nordeste brasileiro (e, dentro dele, o estado de Pernambuco) e à região da Andaluzia (e, dentro dela, a cidade de Sevilha). Ao mesmo tempo, também é inegável a grande capacidade do poeta de explorar minuciosamente os dois lugares, revelando a contundência imagética de suas paisagens e a fibra resistente de seus personagens, dos quais ele extrai lições para o próprio fazer poético – um “fazer no extremo, onde o risco começa”<sup>2</sup>.

Tendo em vista a importância desse esquema, em pleno funcionamento nos livros dos anos 1960, é preciso levar mais a sério as diretrizes apresentadas pelo poema de abertura de *Museu de tudo* (1975). Sucedendo *A educação pela pedra*, após um hiato de quase uma década, essa obra ambígua parece contradizer, de maneira programática, certos pontos do projeto anterior de João Cabral, destoando dos métodos de organização de sua obra progressiva. No entanto, mais do que simplesmente condená-lo como um livro menor – ou, ao contrário, defendê-lo da severa autocrítica internalizada no primeiro poema, intitulado “O museu de tudo” –, vale a pena explorá-lo justamente por suas contradições, que alteram a própria concepção de livro dentro da poética cabralina:

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.

---

<sup>1</sup> Antonio Carlos Secchin. *João Cabral: a poesia de menos – e outros ensaios cabralinos*. 2<sup>a</sup> ed. rev. ampl. Mogi das Cruzes: UMC; Rio de Janeiro: Topbooks / Biblioteca Nacional, 1999, p. 186.

<sup>2</sup> João Cabral de Melo Neto. “Coisas de cabeceira, Sevilha”. In: *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 43.

Acrescentando o artigo definido ao título do livro, o poema indicia a apresentação do espaço imaginário no qual o leitor está prestes a penetrar. Já no primeiro verso, entretanto, a afirmação tautológica (“Este museu ... é museu”) amplia o alcance da reflexão, sugerindo que suas características são também encontradas em qualquer outro museu. É curioso perceber a representação genérica com relação a esse lugar do qual o próprio poema serve de pórtico: em vez de ressaltar sua singularidade, definindo seus termos específicos, “O museu de tudo” se contenta com a imagem de *qualquer* museu, indistinguível, portanto, em suas qualidades.

Entre “caixão de lixo” e “arquivo”, o poema configura uma ideia do museu como local de acúmulo que, paradoxalmente, tanto pode resultar em descarte quanto em conservação do material ali depositado. A princípio, a enunciação insinua certo desinteresse pelo destino dessa coleção (“tanto pode ser”), enquanto a dubiedade da conjunção alternativa (“ou”) assinala a dificuldade de estabelecimento de uma visão definitiva sobre o museu. O poema mantém, assim, sua autodefinição em aberto, o que turva a própria organização estrutural do conjunto apresentado: ao contrário dos livros anteriores, que dispunham de maneira explícita sua razão construtiva, articulando o processo de composição dos poemas a uma arquitetura previamente calculada, *Museu de tudo* permanece oscilando entre dois regimes distintos: mortificação, de um lado, e catalogação, do outro.

Se, todavia, essa oscilação entre “caixão de lixo” ou “arquivo” impede um juízo mais assertivo sobre os atributos de um museu, a comparação com o livro “vertebrado” impõe uma imagem mais claramente depreciativa desse espaço “sem risca ou risco”, isto é, sem planejamento prévio ou organização calculada. Nesse sentido, a própria articulação entre a poética cabralina e a arquitetura moderna – estruturada, nos livros anteriores, na disposição matemática dos poemas – aparece aqui desmantelada em favor de outra modalidade de arranjo que se caracteriza, segundo ainda o poema de abertura, pela ausência de planificação.

A distância entre a estruturação arquitetada de *A educação pela pedra* e a genérica reunião de *Museu de tudo* é demarcada, no corpo do poema, por sinais de incompletude (“*não chega ao vertebrado*”, “*se fez sem risca*”), que indiciam também certo ar de descuido, uma vez que essa nova coleção seria tão somente um “depósito do que aí está”. Não custa lembrar, aliás, que nos anos 1950, no ensaio “Da função moderna da poesia”, o próprio João Cabral questionava seus contemporâneos que produziam um “simples acúmulo de material poético,

rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas *atirado desordenadamente numa caixa de depósito*<sup>3</sup>.

Desse modo, em “O museu de tudo”, a poesia de João Cabral se mostra num estranho diapasão, afinado pela ausência do que, anteriormente, estruturava as obras do poeta – o tal elemento “vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro”. Por outro lado, no próprio livro de 1975, surgem outros poemas que, de modo um tanto paradoxal, desdizem as expectativas anunciadas nessa abertura, sugerindo uma interessante manutenção dos parâmetros da razão construtiva. Os exemplos são inúmeros, como esse “Díptico”:

*The aged eagle*

A verdade é que na poesia  
de seu depois dos cinquenta,  
nessa meditação areal  
em que ele se desfez, quem tenta

encontrará ainda cristais,  
formas vivas, na fala frouxa,  
que devolvem seu tom antigo  
de fazer poesia com coisas.

\*

*La rose de sable*

Na Mauritània só deserto,  
no seu texto de areia frouxa,  
se descobre a rose de sable,  
cristal de verso em plena prosa.

Rosa de areia, se fez forma,  
se fez rosa, areia empedrada;  
aglutinou sua areia solta  
se vertebrou numa metáfora.

Dividido em duas partes simétricas, o poema se apresenta como a revelação de uma “verdade” que não estaria mais à vista e que, portanto, precisaria ser procurada por um indefinido leitor, sinalizado pelo pronome “quem” e sutilmente irmanado ao autor pela rima toante com ampliação visual (“cinQUENTA”/ “QUem tENTA”). Nas primeiras estrofes, o poema realça o desgaste do autor maduro, abordado como uma terceira pessoa (“*seu* depois dos cinquenta”, “*seu* tom antigo”), que teria se desfeito numa “meditação areal”, deformada numa “fala frouxa”. Todavia, em meio ao desmanche, o poema também afirma que ainda há “cristais” e “formas vivas” que *devolvem* (e o verbo aqui é fundamental!) a capacidade desse poeta de “fazer poesia com coisas”. Tal capacidade é atestada na segunda

---

<sup>3</sup> João Cabral de Melo Neto. “Da função moderna da poesia”. In: *Obra completa* (org. Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 770, grifo meu.

parte do poema quando a linguagem, agora situada na “Mauritânia só deserto”, reconstitui-se a partir de um esquema de analogias entre “areia” e “texto” que traduz o inusitado “cristal de verso em plena prosa” na imagem algo epifânica da “*rose de sable*”.

Composta a partir da evaporação da água infiltrada no solo seco, a *rose de sable* é um fenômeno rochoso encontrado sobretudo em regiões desérticas do planeta, como o Saara. Formado geralmente por partículas de gipsita – mineral translúcido de leve coloração branca – cristalizadas com grãos de areia, o sedimento desenvolve-se em pequenas lâminas aglutinadas, cujo desenho se assemelha a pétalas. Nesse processo, a “areia solta”, fragmentada por um longo tempo de erosão, agora se recompõe numa nova estrutura firme e ordenada. Assim, o que parecia perdido na frouxidão do solo desértico pode ser reencontrado, de súbito, na imagem da “rosa empedrada”.

A literalidade da metáfora condiz com o programa cabralino, que sempre evitava a imagem hermética e/ou obscura em favor de uma composição decupada, dentro da qual a figuração imagética se torna discernível pelo próprio desdobramento do poema. A exploração da “flor” na famosa “Antiode” – de *Psicologia da composição* (1947) –, num movimento oposto à lírica convencional, é o exemplo mais evidente disso. Não deixa de ser intrigante que, em *Museu de tudo*, aquela “palavra flor” converta-se no hipônimo “rosa” – termo, salvo engano, inédito na poesia cabralina até então –, agora associada às características de um mineral. Melhor dizendo, essa rosa inédita não é propriamente uma flor, mas ainda uma pedra, reconfigurada após um momento inicial de desagregação. Com isso, a linguagem cabralina recupera sua “antiga” capacidade de concreção à medida mesmo que introduz novos elementos em seu vocabulário particular.

Seguindo a ordem de *Museu de tudo*, “Díptico” é o primeiro poema de João Cabral ambientado na África. Embora esse detalhe não tenha recebido muita atenção crítica, parece-me fundamental realçá-lo: 10% dos oitenta poemas do livro (“Díptico”, “Em Marraquech”, “Impressões da Mauritânia”, “O sol no Senegal”, “Viagem ao Sahel”, “Na mesquita de Fez”, “De uma praia do Atlântico” e “Escultura Dogon”) referem-se diretamente a países ou territórios do continente, número expressivo que se desdobraria numa seção exclusiva em *Agrastes* (1985), intitulada “Do outro lado da rua”. Para ser mais exato, a África que aparece em *Museu de tudo* corresponde também a um recorte bastante restritivo, centrado no território oeste do Cinturão do Sahel, localização que inclui países como Mauritânia, Mali e Senegal, fazendo fronteira ao norte com o Marrocos.

Ainda que, em 1972, João Cabral tenha sido nomeado embaixador do Brasil para o Senegal, fixando residência em Dacar – o que, certamente, lhe deu oportunidade de

conhecer toda a região –, esse dado biográfico não explica, por si só, a inclusão do novo território dentro do universo de sua poesia. Afinal, como funcionário do Itamaraty, o poeta residiu por alguns anos em cidades como Londres, Marselha, Genebra e Berna, sem que nenhuma dessas localidades se tornasse novas ideias fixas. O que explica o maior interesse de Cabral, no plano poético, por essa região é a sugestiva similaridade de suas características geográficas (e socioculturais?) com as características que já operavam na comparação entre Pernambuco e Andaluzia.

Naquele esquema de analogias entre “Sertão e Sevilha”, o Sahel surge como um novo elemento mediador, apurando ainda mais os termos da comparação desenvolvida desde a década de 1950. A própria *rose de sable* poderia ser colocada entre a pedra sertaneja e a flor andaluza (flor, é verdade, que deve ser contida – como ensina o poema “Alguns toureiros”), forjando uma triangulação que intensifica as diferenças e semelhanças exploradas entre as outras duas regiões. Assim, mais uma vez, fica evidente, em “Díptico”, o movimento de ampliação que reafirma os valores do universo cabralino – processo que, vale dizer, fundamenta todo o livro de 1975. Nesse sentido, a metáfora da aglutinação da rosa de areia serviria como uma imagem do próprio *Museu de tudo*, dentro do qual, apesar do conjunto invertebrado, ainda é possível encontrar muitas “formas vivas”.

Outro poema que complementa (e questiona) a apresentação depreciativa de “O museu de tudo” é “Em Marraquech”:

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

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

sem pensar se aquilo que exhibe  
pode ou não achar 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.

Também ambientado na África, mais especificamente no Marrocos, esse é o único momento em que, excetuando o poema de abertura, a expressão “museu de tudo” aparece no livro. O que se anunciava, porém, como “caixão de lixo” ou “arquivo” restaura-

se, na alegria da praça marroquina, como “circo-feira” e “teatro”. Mais que isso, ao contrário da dubiedade daquele poema inicial, que mantinha em suspenso os dois termos de comparação (“tanto pode ser”), aqui a assertividade firma-se no modo verbal (“é”), adotando de maneira afirmativa ambas as imagens para a *Jemaa-el-Fna*. Nesse ínterim, contrariando “O museu de tudo”, “Em Marraquech” também recupera formalmente o “tom antigo” do poeta, com sua linguagem reconhecidamente contundente.

Aqui, a localização topográfica (“No raso descampado urbano”) reintegra-se ao projeto cabralino, já que a valorização do espaço aberto é uma das lições fundamentais aprendidas pelo poeta com a arquitetura moderna. A novidade, nesse caso, é a ambientação africana, comparada com o “pátio de feira” do Nordeste brasileiro e com o “Hyde Park” de Londres, numa raríssima remissão ao Reino Unido. Desse modo, entre a ideia fixa nordestina e a exceção britânica, o poema opera numa lógica próxima a de “Díptico”, num processo que reitera e, de certo modo, expande os parâmetros da obra de João Cabral.

Proclamada pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade em 2001, a praça *Jemaa-el-Fna*, cuja existência remonta a meados do século XVI, abriga uma grande feira ao ar livre em que, além do comércio de comidas típicas e outros produtos locais, ocorrem centenas de espetáculos populares. Entre as principais atrações, encontram-se acrobatas, encantadores de serpentes, contadores de história, jograis, atores cômicos, músicos e dançarinos que se apresentam simultaneamente no mesmo enorme pátio, ao lado de cartomantes, curandeiros e pregadores religiosos.

A similaridade com uma tradicional feira nordestina, como a de Caruaru, em Pernambuco, é instigante: reconhecida, em 2006, como patrimônio cultural do Brasil pelo IPHAN, a Feira de Caruaru tem suas origens no comércio de couro e alimentos que ocorria desde o final do século XVIII, nas ruas da então vila. Entre as décadas de 1950 e 1960, a feira, ocupando dois quilômetros de extensão, se tornou um polo comercial do Agreste, abastecendo consumidores de diversas cidades de toda a região (foi nessa época, aliás, que Luiz Gonzaga gravou “A Feira de Caruaru”, canção de Onildo Almeida que deu fama nacional ao evento). Além de vendedores de produtos locais, incluindo ervas e raízes de uso terapêutico, a Feira de Caruaru agrupa ainda uma grande variedade de artistas, como repentistas, cordelistas e artesãos.

Entre parênteses, não custa assinalar que – segundo Ahmed Skounti e Ouidad Tebbaa – nos anos 1970, década da publicação original de *Museu de tudo*, a própria noção de “patrimônio cultural imaterial” estava apenas esboçada:

Dès les années 1970, un certain nombre d'États membres de l'UNESCO ont manifesté leur intérêt pour la sauvegarde du patrimoine immatériel. La réflexion a été engagée au cours de années 1980 et vit l'adoption par l'UNESCO de la Recommandation pour la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire le 15 novembre 1989. La Recommandation donne le cadre général d'identification et de conservation de cette forme de patrimoine appelée alors « culture traditionnelle et populaire » puisque la notion de « patrimoine culturel immatériel » n'était pas encore utilisée<sup>4</sup>.

Em certo sentido, o poema de João Cabral parece antecipar essa noção, vislumbrando, no espaço aberto do “circo-feira”, uma alternativa vivaz ao mortífero museu, sinalizando a superação do “caixão de lixo” no uso efetivo do substantivado “tudo”, tornado sujeito da oração no quarto verso. Assim, *Jemaa-el-Fna* “é mais do que um museu”, não se restringindo às características generalizadas em “O museu de tudo” pelo pronome indefinido (“qualquer”). Por outro lado, apesar de sua especificidade, a praça encontra parentesco com outros locais igualmente abertos, como o pátio de feira, já inserido no universo cabralino, onde também “cada um se exhibe no que sabe”, e o Hyde Park, onde, por sua vez, encontra-se o Speaker's Corner, tradicional espaço de manifestação política na capital britânica, em que cada um se exhibe “no que pensa”.

Desse modo, a depreciação do museu como um arquivo morto ganha um importante contraponto nesses espaços, nos quais “o tudo está vivo e em uso”. Caracterizada pela liberdade de exibição e pelo apelo popular, a praça *Jemaa-el-Fna* – como o pátio de feira e, até certo grau, o Hyde Park – promove um grande espetáculo público, no qual pugilistas, bufões, sacerdotes, poetas e *camelots* podem se apresentar sem nenhum tipo de classificação hierárquica. Ao contrário, porém, daquele caótico museu (“depósito do que aí está”) esse “mais do que um museu” consegue conjugar as mais variadas exibições (“os mil circos do circo”) num único e integrado lugar, o “circo amplo e comum da tarde”.

Essa imagem da tarde circense, formada pela articulação de todos os círculos da praça, remete a momentos conhecidos da poesia de João Cabral, aproximando-se, por exemplo, do “toldo de um tecido tão aéreo”, composto pelos gritos dos galos em “Tecendo a manhã”, de *A educação pela pedra*. Se, nesse outro poema, do livro de 1966, a manhã era produzida pelo esforço coletivo, formando uma “tenda” que abrigava igualmente a todos, no poema de *Museu de tudo* é a tarde que se espraia como um circo, forjado pela conjunção das exibições individuais. Todavia, apesar da semelhança do resultado – o espaço “amplo e comum” –, é preciso assinalar que, no caso de “Em Marraquech”, a ação ensimesmada de cada artista difere-se do trabalho em mutirão descrito no outro poema. Afinal, enquanto em

---

<sup>4</sup> Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa. *La place Jemaa el Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'humanité*. Rabat: Bureau multipays de l'UNESCO, 2003, p. 8.

“Tecendo a manhã” o toldo se tecia pelo cruzamento da ação de todos os galos (“Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos./ De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro”<sup>5</sup>), indistinguíveis entre si, aqui a autonomia dos exibidores, que “podem ou não achar seu público”, se mantém mesmo após a consolidação do circo, com “cada um em seu círculo próprio”.

Ora, tendo em vista a conotação política de “Tecendo a manhã”, valeria sondar um pouco mais a mudança entre aquela manhã e essa tarde de “Em Marraquech”. Se, *grossomodo*, a elevação da aurora no primeiro poema assentava-se na projeção de uma estrutura social igualitária, sem distinção entre os indivíduos, a placidez vespertina no segundo parece querer reconciliar essas duas instâncias, propondo um espaço comum que não escamoteie os anseios individuais. Mais que isso, ao assinalar o *grito* ao invés do *canto*, “Tecendo a manhã” realçava precisamente a dimensão de trabalho na voz dos galos, enquanto agora, no poema “Em Marraquech”, mesmo a atividade comercial dos “*camelots*” é celebrada como “teatro”, sendo disposta na mesma categoria lúdica que os “dois marroquinos de saia/ lutando seu boxe anacrônico”.

No ensaio “Elogio da profanação”, Giorgio Agamben afirma que, desde sua origem, o jogo é uma forma especial de profanação na medida em que, não abolindo a esfera do sagrado, estabeleceria novas relações com os objetos que não coincidem com o “consumo utilitarista”. Entretanto, segundo o filósofo, essa dimensão estaria em decadência na atualidade, uma vez que os jogos agora também estão incorporados a uma “nova liturgia” que, secularizando o sagrado sem realmente profaná-lo, manteria sua estrutura intacta. Partindo de algumas considerações de Walter Benjamin, Agamben afirma que essa liturgia pertence especificamente ao “culto capitalista”, entendido no ensaio como uma espécie de religião secular:

Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma de separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos que coincide com uma consagração igualmente vazia e integral. E, como na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. (...). *Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado*, a religião

---

<sup>5</sup> João Cabral de Melo Neto. “Tecendo a manhã”. In: *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 46.

capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável<sup>6</sup>.

Esse breve desvio, aparentemente distante do poema em pauta, pode iluminar algumas facetas daquele “mais do que um museu/ onde o tudo está vivo e *em uso*”. Afinal, a valorização do circo-feira, onde poetas e *camelots* se exibem livremente e em igualdade de condições, poderia ser entendida também como uma *profanação* do arquivo domesticado do museu, sendo capaz de restituir ao uso comum tudo aquilo que, no poema de abertura, parecia condenado ao caixão de lixo. Em outras palavras, o que, em “O museu de tudo”, fora “deslocado para uma esfera separada” – na qual o “tudo” se reunia sem “nenhuma divisão substancial”, no lugar inespecífico de qualquer museu – é reavivado nos “mil circos do circo” de “Em Marraquech”, propagando-se tanto pela variedade dos exibidores locais quanto pela remissão a outros possíveis espaços abertos.

Não quero sugerir com isso que exista uma correlação imediata entre o poema de Cabral e o ensaio de Agamben. Entretanto, em certos aspectos, a reflexão do pensador italiano, publicada já no início do século XXI, ajuda a entender as contradições internas do *Museu de tudo*, dando novos instrumentos para destrinchar aquela oscilação entre mortificação e reavivamento que atravessa o livro. Nesse sentido, aliás, vale destacar que, no mesmo ensaio, o próprio Agamben assinala que a restituição ao uso comum – celebrada, no poema cabralino, na vivacidade da praça *Jemaa el-Fna* – é vedada no espaço do museu:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens (...) retiram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas *a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo*, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, *tudo hoje pode tornar-se Museu*, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência<sup>7</sup>.

Seguindo a reflexão de Agamben, o museu seria propriamente um território improfanável, onde a “pura forma de separação” se daria de maneira inequívoca. Parafraseando um pouco: entre caixão de lixo e arquivo, a instituição museu domesticaria

---

<sup>6</sup> Giorgio Agamben. “Elogio da profanação”. In: *Profanações* (trad. Selvino José Assman). São Paulo: Boitempo, 2007, p. 71, grifo meu.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 73, grifos meus.

todas as “potências espirituais” da vida humana, impossibilitando não apenas o uso dos objetos ali dispostos, mas abrangendo também a neutralização das mais diversas práticas culturais, retirando-as de seu uso efetivo. No caso, essa generalização absoluta do museu não é apenas uma metáfora: nas últimas décadas, o conceito de museu ampliou-se tanto, seja pela abrangente definição de patrimônio imaterial, seja pelas inúmeras possibilidades de interações multimídias, que seria difícil não concordar com Agamben que “tudo hoje pode tornar-se Museu”, independentemente de nossa posição crítica acerca de tal fato.

Por seu turno, assumindo o museu como modelo, o livro de João Cabral formaliza artisticamente esse processo, flagrando a “museificação do mundo” num estágio ainda incipiente e, portanto, mais dificilmente discernível. Assim, aquilo que, no ensaio de Agamben, é identificado como um fenômeno objetivo – evidenciado em cidades como Évora e Veneza –, comparece em *Museu de tudo* de maneira pouco nítida, engendrando parte das oscilações que tenho ressaltado. Isso se desdobra, por exemplo, na própria distinção entre o arquivo de qualquer museu e o circo-feira de *Jemaa-el-Fna*: enquanto, para o pensador italiano, a admissão de cidades e/ou regiões inteiras como “patrimônio da humanidade” é parte do processo de museificação que impossibilitaria o uso comum, o poema cabralino – anterior, todavia, à realidade dessa admissão – celebra justamente a não-museificação das coisas, que estão vivas e abertas ao uso.

Em suma, como aponta o segundo verso de “Em Marraquech”, *Jemaa-el-Fna* ultrapassa a categoria de museu, sendo *mais* do que o túmulo-catálogo previsto em “O museu de tudo”. O mesmo raciocínio que, aliás, reapareceria num discurso oficial do embaixador João Cabral de Melo Neto, proferido no Monte Guararapes, no início da década de 1980:

Guararapes não é um cemitério. É um Parque Nacional, aberto aos alísios e ao terral. E todos sabemos que a preferência dos ventos é mais a de abrir do que a de fechar janelas. *Guararapes não é um cemitério. Não é um museu nem um arquivo.* Guararapes aponta na direção contrária: não guarda nem tenta reviver o que morreu. (...). Guararapes, *de sol livre e ao ar livre*: bom lugar para se relembrar um passado que não se fez mármore mas frutificou<sup>8</sup>.

Que essa viva liberdade (“de sol livre e ao ar livre”), dentro do poema “Em Marraquech”, se dê na amplidão de uma praça africana, cujo “raso descampado urbano” remete diretamente ao pátio de feira nordestino, apenas atesta a dinâmica específica de *Museu*

---

<sup>8</sup> João Cabral de Melo Neto. *Guararapes. Discurso pronunciado pelo embaixador João Cabral de Melo Neto no Monte dos Guararapes, em Pernambuco, no dia 19 de abril de 1980, em nome dos agraciados, pelo governo de Pernambuco, com a Ordem do Mérito dos Guararapes*. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1981, p. 8-9, grifos meus.

*de tudo*, a qual, expandindo os limites da poética cabralina, intenta a revalidação atualizada de seus ideais mais arraigados. Quer dizer, encontrando “formas vivas” no espaço inédito do Marrocos, o poema reafirma aquela defesa da abertura como projeto urbanístico, cujo valor se concretiza, aqui, na realização do circo-feira da tradicional praça. Desse modo, “Em Marraquech” integra-se tematicamente à série presente nos livros anteriores, dentro da qual a construção arquitetônica organiza tanto o espaço geográfico quanto a vida social, servindo de símile positivo para a própria linguagem poética.

Porém, para compreender *Museu de tudo* em sua totalidade, a ressonância do poema de abertura não pode ser ignorada. Se, num poema como “Em Marraquech”, o ideário cabralino ressurgiu, sendo *recuperado* – após um presumível momento de desagregação – no “circo amplo e comum da tarde”, outros momentos do livro sinalizam, em sentido oposto, o arrefecimento de certos signos que sustentavam esse ideário. Diante disso, em vez de simplesmente realçar a faceta de *Museu de tudo* que corrobora o percurso desenvolvido até *A educação pela pedra*, é preciso colocá-la em contraste com essa outra linha de força presente no livro, arriscando uma interpretação que as conjugue. Como, afinal, articular a concreção de “Díptico”, no qual a areia solta se faz pedra (“cristal de verso em plena prosa”), com o desmanche de outro poema ambientado no noroeste da África, “O sol no Senegal”?

Para quem no Recife  
se fez à beira-mar,  
o mar é aquilo de onde  
se vê o sol saltar.  
Daqui, se vê o sol  
não nascer, se enterrar:  
sem molas, alegria,  
quase murcho, lunar;  
um sol nonagenário  
no fim da circular,  
abúlico, incapaz  
de um limpo suicidar.  
Aqui, deixa-se manso  
corroer, naufragar;  
não salta como nasce:  
se desmancha no mar

Desde o título, “O sol no Senegal” constitui-se em diálogo com um dos mais conhecidos poemas de *A educação pela pedra*, “O sol em Pernambuco”. Já nos primeiros versos, a voz do poema esclarece que seu ponto de vista é de “quem se fez à beira-mar”, mais precisamente no Recife, onde o nascer do sol se dá na linha do oceano. Por sua vez, estando do outro lado do Atlântico, do litoral senegalês se assiste ao pôr do sol – fenômeno natural que, em oposição ao nascimento, é descrito no poema como um *enterro*.

Ao contrário daquele “sol de dois canos”, que rejuvenesce a cada novo dia (“O sol ao aterrissar em Pernambuco,/ acaba de voar dormindo o mar deserto/ dormiu porque deserto; mas ao dormir/ se refaz, e pode decolar mais aceso”), esse crepúsculo apresenta um “sol nonagenário”, cujas características abúlicas são em tudo opostas à luminosidade intensa almejada pela poética cabralina. Afinal, nos livros anteriores, a luz solar surgia como um instrumento preciso de apreensão visual, enquanto aqui o poema, desfazendo a conhecida associação entre sol e lâmina asséptica, corrói o astro mansamente na imensidão oceânica. Tal mudança, contudo, não é apenas geográfica, consistindo numa desconfiança mais profunda da própria linguagem cabralina quanto a sua capacidade de “dar a ver o real”: deixando de ser um elemento ativo como em “O sol em Pernambuco”, que “mais do que acender incendeia”<sup>10</sup>, esse desgastado sol, de valor invertido (“lunar”), perde sua contundência e “se desmancha”. Nada mais distante daquela “resistência fria/ ao que flui e a fluir, a ser maleada”<sup>11</sup> de “A educação pela pedra”, isto é, daquela firmeza mineral incorporada como lição de poesia. Aqui, no lugar dessa resistência, há desistência: o sol, misturando-se ao mar, entrega-se passivamente a uma espécie de naufrágio.

Ora, mas se aquela luz intensa era um símile da linguagem cabralina, o que fazer diante de um poema que, pela escolha do dêitico (“Daqui”), aproxima sua própria voz desse processo de desmanche? Como ignorar que, apesar do estranhamento inicial (“Para quem no Recife/ se fez”), algo dessa abulia transparece na própria estrutura do poema, cujas rimas nos versos pares (mAR”, “saltAR”, “enterrAR”, “lunAR”, “circulAR”, “suicidAR”, “naufragAR”) apoiam-se num tipo sonoridade previsível – a vogal temática em “-ar”, coincidente com a conjugação verbal mais abundante na língua portuguesa – que João Cabral sempre evitara? Mais ainda, dentro de *Museu de tudo*, qual é o nexos possível entre a “meditação areal”, que revela “formas vivas, na fala frouxa” em “Díptico”, e esse “sol nonagenário”, que “se enterra”, sendo “quase murcho, lunar”?

Comentando o título do livro, Eduardo Sterzi assinala que a própria expressão “museu de tudo” oferece uma importante chave de leitura para o conjunto:

O *de tudo* problematiza a ideia de museu ao afrontar o princípio da seletividade que estaria no princípio da atividade museológica. Um “museu de tudo” é, a rigor, um antimuseu – mas precisamente, talvez,

---

<sup>9</sup> João Cabral de Melo Neto. “O sol em Pernambuco”. In: *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 82.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>11</sup> João Cabral de Melo Neto. “A educação pela pedra”. In: *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 20.

porque põe a nu o funcionamento de todo museu, seu princípio estrutural de acúmulo e proliferação<sup>12</sup>.

Quer dizer, entre a incompletude de uma coleção – que, por maior que seja, sempre será passível de expansão – e a pretensão de apelar para a totalidade – que, por sua vez, nunca será alcançada –, a própria instituição museu se organiza a partir da ideia de acúmulo. Exacerbando esse princípio estrutural, o “museu de tudo” desvendaria tal processo, inerente ao funcionamento de qualquer museu. Ao mesmo tempo, internalizando esse princípio, o livro de 1975 – no qual, nas palavras de Eduardo Sterzi, “cabem pintura e escultura, manuscrito e livros relidos, flamenco e futebol, teatro e anúncio publicitário de cosmético, pedras e prédios, templos e desertos, aspirina e cartão postal”<sup>13</sup> – formalizaria uma crise dentro da poética cabralina que, com um relativo abandono de sua “racionalização absoluta”, descobriria, ainda nas palavras de Sterzi, uma “coexistência de formas e, sobretudo, de *impulsos*, isto é, de desejos de formas chocando-se uns contra os outros, mas chocando-se contra a própria concreção das formas”<sup>14</sup>.

O problema é que, dentro do próprio *Museu de tudo*, o museu – ao contrário do livro ou da praça – é uma imagem claramente depreciativa, que se caracteriza pela insuficiência (“não chega ao vertebrado”, “sem risca”), o que incide diretamente no resultado final do conjunto. Não custa assinalar, afinal, que o positivado circo-feira de “Em Marraquech” é “*mais* do que um museu”. Nesse sentido, se, de fato, o princípio de proliferação do museu desmonta o que, antes, definia a poética de João Cabral – como o planejamento racional e a construção do espaço aberto – não se pode ignorar que, em diversos momentos do livro, começando pelo poema de abertura, esse desmonte é apresentando como uma inegável *perda*.

Eis, enfim, a ambígua conformação de *Museu de tudo*: como mencionado acima, para além do “caixão de lixo”, do “sol nonagenário” ou, ainda, do “machado cego, rombudo”<sup>15</sup>, de “Viagem ao Sahel”, no livro também há muitas “formas vivas”, presentes nos “mil circos do circo” ou nas mesmas “duas águas” que “vivem lutando,/ jogando queda

---

<sup>12</sup> Eduardo Sterzi. “Museus de tudo (notas iniciais para um ensaio de história da poesia brasileira contemporânea)”. In: *Que pós-utopia é esta?* (org. Julio Mendonça). São Paulo: Giostri, 2018, p. 94.

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p. 98.

<sup>14</sup> Id. *ibid.*

<sup>15</sup> João Cabral de Melo Neto. “Viagem ao Sahel”. In: *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 41.

de braço/ entre os muros dos cais urbanos”<sup>16</sup>, de “As águas do Recife”. Mais que isso, como Sterzi aponta em seu ensaio, o próprio “tudo” aqui não tem um sentido estanque, mudando de sinal quando, em vez de arquivado no museu, encontra-se vivo e em uso na praça. A própria inclusão do Cinturão do Sahel, num universo antes delimitado por Pernambuco e Andaluzia, coloca em questão a fundamentação binária da poesia cabralina, reforçando, na outra ponta, o esquema comparativo que a sustenta. Em outras palavras, a simetria entre poemas como “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha” (ambos de *A educação pela pedra*) ganha agora um novo elemento desestabilizador, que atravessa os livros de João Cabral a partir dos anos 1970, exigindo uma revisão de todo o universo do poeta – algo que, como pretendi demonstrar, fica evidente no espelhamento entre “O sol em Pernambuco” (de *A educação pela pedra*) e “O sol no Senegal” (de *Museu de tudo*).

Assim, tentando estabelecer relações internas entre os poemas do livro de 1975, é possível afirmar que *Museu de tudo* desdobra-se numa profusão instável – não necessariamente na particularidade de cada poema, mas sobretudo no encadeamento lógico do conjunto. Por isso mesmo, uma interpretação integral desse livro se coloca como um intrincado desafio, já que, em diversos momentos, os poemas parecem contradizer uns aos outros. Isso, obviamente, não é resultado de uma súbita perda de consciência formal por parte de João Cabral, mas de uma corajosa reconfiguração de sua poética, que, naquele momento, coloca em xeque as bases de organização estrutural de seus livros imediatamente anteriores. Entender essa reconfiguração em suas filigranas – tendo em vista, inclusive, o que nela há de deliberadamente inconsistente – permitirá não apenas a proposição de uma leitura renovada de *Museu de tudo*, mas de toda a obra poética de João Cabral de Melo Neto.

---

<sup>16</sup> João Cabral de Melo Neto. “As águas do Recife” In: *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 34.

## **Bibliografia:**

Agamben, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações* (trad. Selvino José Assman). São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-79.

Melo Neto, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

\_\_\_\_\_. “Da função moderna da poesia”. In: *Obra completa* (org. Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 767-770.

\_\_\_\_\_. *Guararapes. Discurso pronunciado pelo embaixador João Cabral de Melo Neto no Monte dos Guararapes, em Pernambuco, no dia 19 de abril de 1980, em nome dos agraciados, pelo governo de Pernambuco, com a Ordem do Mérito dos Guararapes*. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1981.

\_\_\_\_\_. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

Secchin, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia de menos – e outros ensaios cabralinos*. 2<sup>a</sup> ed. rev. ampl. Mogi das Cruzes: UMC; Rio de Janeiro: Topbooks / Biblioteca Nacional, 1999.

Sterzi, Eduardo. “Museus de tudo (notas iniciais para um ensaio de história da poesia brasileira contemporânea)”. In: *Que pós-utopia é esta?* (org. Julio Mendonça). São Paulo: Giotri, 2018, p. 89-101.

Skounti, Ahmed; Tebbaa, Ouidad. *La place Jemaa el Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'humanité*. Rabat: Bureau multipays de l'UNESCO, 2003.

**Bio:** Renan Nuernberger é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. É organizador da antologia *Armando Freitas Filho* (EdUERJ, 2011) e co-organizador do volume de ensaios *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (Humanitas, 2018).

renannuernberger@gmail.com