

Renan Nuernberger*

Universidade de São Paulo - USP

O cálculo do que destoa (no arquivo de *Museu de Tudo*)

Resumo: O artigo apresenta uma breve leitura de *Museu de Tudo*, de João Cabral de Melo Neto. Considerando o livro como um arquivo da poética cabralina, o artigo enfatiza as modulações de *Museu de Tudo* em contraste com o livro anterior, *A Educação pela Pedra*, explorando elementos que, de maneira deliberada, retomam algumas questões dos primeiros trabalhos do poeta, sobretudo *Pedra do Sono*.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, poesia moderna, arquivo, anos 1970

Abstract: The article presents a brief reading of *Museu de Tudo*, by João Cabral de Melo Neto. Considering this book as an archive of Cabral's poetics, the article emphasizes *Museu de Tudo* modulations in contrast to the author's previous book, *A Educação pela Pedra*, exploring elements that, in a deliberate way, return to some issues found in his earliest works, mainly *Pedra do Sono*.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, modern poetry, archive, 1970's

1. Um “autor póstumo”

Em 16 de novembro de 1975, o caderno “Domingo” do jornal *O Globo* trazia uma longa matéria sobre João Cabral de Melo Neto, às vésperas do lançamento de um novo livro. O ar de celebração, após nove anos de espera desde a publicação de *A Educação pela Pedra*, era contrabalanceado pela manchete bombástica, que destacava a seguinte sentença: “Não sou responsável por nada do que escrevi após os 45 anos” (Melo Neto *apud* Braga *et alli* 1975: 1). Assim, com essa curiosa estratégia de divulgação, João Cabral apresentava ao público seu *Museu de Tudo*, sugerindo que o volume, reunindo oitenta poemas inéditos, era uma espécie de excesso irresponsável, já que não possuiria o mesmo senso de rigor e construção calculada dos livros anteriores. Pior que isso, a despeito

do anúncio da publicação, o poeta afirmava que, de seu ponto de vista, sua “obra” já teria se encerrado uma década antes, em meados dos anos 1960:

Não no sentido de que não escreverei mais, nem no de que não publicarei mais. Sim, no sentido de que não me sinto responsável pelo que escrevi e escreverei (talvez) depois dos 45 anos. Posso ainda, por fraqueza ou por hábito, publicar outros livros. Poderia graças ao hábito, publicar “outras educações”: pela pedra, pela lama, pela história sofrida de Pernambuco etc... etc... Mas o que escrevi e talvez escreverei depois de *A Educação pela Pedra* é coisa que escrevi sem a mesma consciência, ou lucidez, do que escrevi antes. Gostaria de ser considerado um autor póstumo: procurarei ignorar o que dizem, o que acham do que ainda posso fazer (e do que fiz depois dos 45 anos, isto é, depois de *A Educação pela Pedra*). Não sinto mais em mim a energia que precisei usar para escrever o pouco que escrevi até então. (*idem*: 2)

Com sua *boutade*, o “autor póstumo”, mas ainda em atividade, considera o sinal da ausência (“sem a mesma consciência”) como aquilo que caracteriza o novo momento de sua poesia, aspecto que seria reforçado no poema de abertura, “O museu de tudo”, no qual lemos que o livro de 1975 “não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro:/ é depósito do que aí está,/ se fez sem risca ou risco” (Melo Neto 1975: 5; grifos meus). Nesse ínterim, o suposto fenecimento do poeta também entraria, de maneira deliberada, na acepção invertida do livro, uma vez que, como “qualquer museu”, *Museu de Tudo* “tanto pode ser/ caixão de lixo ou arquivo” (*ibidem*).

É evidente que a tese de João Cabral – segundo a qual, após os 45 anos, os poetas nos trópicos, com raras exceções, perderiam o vigor – não se sustenta. Todavia, em vez de simplesmente questionar a visão autodepreciativa do autor, buscando defender *Museu de Tudo* de seu juízo aparentemente severo, parece-me mais interessante refletir sobre essa alegada “fraqueza” no arranjo do livro, a fim de compreender melhor a mudança de princípios estabelecida pelo próprio João Cabral dentro de sua poética.

Num primeiro gesto, mantendo a oscilação entre “caixão de lixo” e “arquivo”, vale ressaltar que o museu de arte, enquanto fenômeno moderno, é atravessado por essa ambiguidade desde sua constituição. Como observa Hal Foster, desde meados do século XIX, o debate crítico em torno do museu contrapõe duas perspectivas: a valorização da instituição como “o lugar (mais imaginário que real) onde se desenvolve uma tradição artística” (2016: 84) e a desconfiança de que esse seria apenas “um lugar de ‘produção de mercadorias’ e ‘caos’” (*idem*: 87). Entre o reavivamento e a decrepitude, o museu se colocaria como um espaço incontornável na reflexão sobre a arte moderna, dimensão que certamente não escapou a João Cabral, poeta desde a juventude sempre atento às artes plásticas.

Além disso, é curioso notar como as duas definições paralelas de “O museu de tudo” comparecem, de maneira quase literal, no debate europeu de meados do século XX. Conforme afirma Theodor Adorno, em “Museu Valéry Proust”:

Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros das obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação. Mas mesmo assim essa felicidade depende dos museus. Quem não possui uma coleção particular – e os grandes colecionadores privados tornam-se uma raridade – somente no museu pode conhecer em larga escala pinturas e esculturas. (1998: 173)

Se, como sinaliza o filósofo alemão, os museus são “sepulcros” que mortificam a arte, mas permitem o acesso a uma “coleção” a ser contemplada, a dupla qualificação presente no poema adquire contornos mais nítidos: “caixão de lixo” e “arquivo” não seriam apenas dois modos distintos de compreender a instituição museu – e, por consequência, o livro de João Cabral –, mas duas facetas indissociáveis do mesmo fenômeno. Por outro lado, matizando essa aparente oposição entre sepulcro e coleção, é preciso lembrar que, em certa medida, a própria ideia de “arquivo” se estabelece a partir de uma perspectiva fúnebre, pressupondo o encerramento de uma determinada experiência – algo que comparece, por exemplo, no uso corrente do verbo “arquivar”:

Entre os fins mais comuns do verbo arquivar está o término, o fecho e o encerramento [...]; assim como todo espaço físico chamado arquivo – ao menos na era pré-digital – é um espaço sujo e empoeirado, com teias de aranha, estante envelhecidas de madeira ou de ferro em que se amontoam papéis em pastas, cujo fim mais plausível é o fogo. Arquivar algo, nesse sentido, é uma forma usual de dar morte lenta (pelo sufocamento do mofo da morte) ou rápida (pelo caráter Brasil do fogo, se assim podemos dizer) a esses materiais [...]. (Pedrosa *et alii* 2018: 41-42)

Por ambos os polos, portanto, adentramos no espaço de um “autor póstumo” – entendido aqui como elemento textual constitutivo do livro¹ –, que rememora, por “fraqueza” ou por “hábito”, aspectos de sua obra finalizada. Não se pode esquecer que é nesse espaço tumular que ocorre aquilo que João Alexandre Barbosa considera a “passagem do lúcido ao lúdico” na poética cabralina, quando “relaxada a atenção de um projeto rigoroso, aprendidas as lições da realidade pelo seu tomar forma contínuo, pode-se passear pelos textos como se passeia pelos objetos de um museu” (1986: 132).

De fato, se – até *A Educação pela Pedra* –, a poesia de João Cabral desenvolvia uma progressiva articulação arquetônica entre poemas, tornando-se deliberadamente mais rigorosa na organização matemática de cada novo livro, em *Museu de Tudo* essa progressão é relativizada na propalada falta de unidade estrutural do conjunto. No entanto, como tentarei mostrar a seguir, essa relativização do livro de 1975 não deve ser entendida como uma ruptura, mas antes como um retorno às origens da poética do autor, na medida em que *Museu de Tudo* recupera certas questões formuladas em seus primeiros escritos – *Pedra do Sono*, *Os Três Mal-amados* e *O Engenheiro* –, cujos impasses pareciam superados em sua linguagem contundente das décadas de 1950 e 1960 – sobretudo em livros como *Uma Faca Só Lâmina*, *Serial* ou *A Educação pela Pedra*.

Desse modo, como bem observa Marta Peixoto:

O recapitular de etapas prévias da poética cabralina, somada à crítica da criação de outros e ao tema repetido do desânimo do fazer, têm como resultado uma falta de unidade. *Museu de Tudo* propõe, debate e demonstra várias artes poéticas. Ao contrário de *A Educação pela Pedra*, que leva às últimas consequências uma certa visão de poesia, e atinge o “fazer no extremo, onde o risco começa”, aqui não há uma concepção única e estruturadora, e se confessa que o livro “se fez sem risca ou risco”. É, no entanto, interessante examinar as visões de fazer poético que ressurgem ou se inauguram. (1983: 204-205)

Não tendo a pretensão de esgotar as inúmeras possibilidades de exploração desse *après coup* cabralino – em que “certas visões de fazer poético ressurgem ou se inauguram” –, proponho abaixo a análise de três poemas de *Museu de Tudo*, sinalizando como as modulações desse livro colocam em questão certos pressupostos da razão construtiva que norteavam, sem maiores entraves, o trabalho de João Cabral até *A Educação pela Pedra*, e, simultaneamente, reacendem, em contexto diverso, anseios inaugurais que permeavam sua poesia no início da década de 1940.

2. Um único defunto

Sem desconsiderar as declarações do “autor póstumo” nos anos 1970, é preciso lembrar que, desde o primeiro poema de *Pedra do Sono*, livro de estreia de João Cabral, publicado em 1942, o sujeito já se desdobrava, observando a si mesmo como um defunto: “Ficarei indefinidamente contemplando/ meu retrato eu morto” (Melo Neto 1968: 375). Essa morbidez se repetiria, de maneira sintomática, nas páginas seguintes, em “Poema deserto” – “Eu me anulo me suicido” (*idem*: 376) – e “Os manequins” – “morre no meu peito de homem enforcado” (*ibidem*) –, ampliando-se ainda em outras figuras funéreas: o “fantasma no alto da escada”, de “Os olhos” (*idem*: 375), o “retrato da morta”, de “Noturno” (*idem*: 377), os “três vultos na janela”, de “A poesia andando” (*idem*: 379), a “lua morta”, de “Marinha” (*idem*: 380), as “crianças mortas”, de “A André Masson” (*idem*: 383), o “me suicido inutilmente”, de “Espaço jornal” (*idem*: 384), ou as “vozes líquidas do poema”, que “convidam ao crime/ ao revólver”, de “O poema e a água” (*idem*: 385).

Se é verdade, como a maioria dos críticos aponta, que esse desejo de aniquilamento do sujeito em *Pedra do Sono* se converteria no impulso de objetividade que determinaria a poesia posterior de João Cabral, também não se pode perder de vista o que essa obsessão com a morte cristalizava – sobretudo num livro inaugural –, seja como formulação particular da experiência histórica do início dos anos 1940 ou como uma drástica tentativa de diferenciação da persona poética de Carlos Drummond de Andrade em *Brejo das Almas*.² Quer dizer, há em *Pedra do Sono* a figuração específica de uma subjetividade em crise, cujas principais características reapareceriam, três décadas depois, em *Museu de Tudo*. É essa figuração, desestabilizando o antilirismo cabralino, que retorna em poemas

como “Máscara mortuária viva (Ulysses Pernambucano)”:

O rosto do único defunto
que eu ousei escrutar na vida:
não só vivia mais guardava
a lucidez que me atraía.
Na morte estava mais vivo
o fio sorriso que dizia:
da sala da vida à da morte
é ir entre salas sem saída.

(Melo Neto 1975: 32)

Assumindo a primeira pessoa do singular, o poema enuncia o impacto subjetivo causado pela visão de um defunto, cujo rosto é contraditoriamente descrito como vivo. O sujeito não esconde seu temor diante do acontecimento – tratado, desde o primeiro verso, como “único” –, enfatizando a audácia de sua ação pelo verbo “ousar”. Por sua vez, o segundo verbo da locução, “escrutar”, realça o aspecto minucioso da observação, que levaria o eu a encontrar, no morto, aquilo “que me atraía”. Contraditoriamente, é na máscara mortuária que esse sujeito encontra a “lucidez” que, na obra de João Cabral, resultaria num progressivo afastamento da atmosfera noturna de *Pedra do Sono* por meio de uma linguagem contundentemente solar. Quer dizer, o universo lúgubre do primeiro livro – com seus aspectos fluidos, oníricos, mortificadores –, que se dissiparia pela adoção consciente da lucidez como programa poético nos livros seguintes – com seus anseios de firmeza, concretude e vivacidade –, ressurgiu, em *Museu de Tudo*, na fantasmagoria dessa “Máscara mortuária viva” – imagem, em si mesma, ambígua –, confundindo a própria oposição entre sono e vigília,³ que fundamentava as escolhas estéticas de João Cabral após *O Engenheiro*, de 1945.

A dualidade do morto-vivo, cujo sorriso expressa uma espécie de epigrama fúnebre (“da sala da vida à da morte/ é ir entre salas sem saída”), expõe o nexo de continuidade entre vida e morte, entendidas espacialmente como “salas” que, juntas, formam um conjunto fechado. Nessa arquitetura mínima, dentro da qual não há escapatória, todos os seres viventes caminham para um único destino. Desse modo, o escrutínio da máscara mortuária é também uma antecipação da própria morte do sujeito, cuja inevitabilidade é recordada pelo sorriso do defunto. Talvez daí venha o temor latente nos primeiros versos, como se a lição do morto já fosse intuída pelo eu que, excepcionalmente, ousaria observá-lo com atenção.

Como indica o subtítulo do poema, essa máscara mortuária pertencia a Ulysses Pernambucano, médico psiquiatra que modernizou o tratamento aos pacientes com distúrbios mentais em seu estado natal. Sendo um profissional atuante, Ulysses Pernambucano

de Melo Sobrinho tornou-se, ainda muito jovem, diretor do Hospício de Alienados da Tamarineira, em 1924, revogando os métodos agressivos na abordagem dos internos e defendendo a prática de uma psiquiatria articulada ao meio social.⁴ Por suas posições políticas, foi preso em 1935, o que “justificaria”, dois anos depois, sua aposentadoria compulsória. Cerceado, o médico passaria a atuar apenas no setor privado, criando o Sanatório Recife onde trabalharia até sua morte precoce, em 1943, aos 51 anos.

Em entrevista concedida a Augusto Massi e Alcino Leite Neto, publicada no suplemento “Letras” do jornal *Folha de São Paulo*, em 30 de março de 1991, João Cabral de Melo Neto explicaria seu estreito vínculo com Ulysses Pernambucano:

Em 1942, tinha essa dor de cabeça que não me largava. Então meu pai me levou a um tio, Ulisses Pernambuco [sic] de Melo. Cheguei lá e ele me disse: “Isso aí deve ser alguma coisa neurótica, de forma que você fica aqui e eu faço um tratamento em você”. E eu fiquei. Foi um tempo muito agradável, porque a casa dele era colada aos pavilhões onde havia os quartos dos loucos. Eu morava no primeiro pavilhão, onde ficavam os loucos mansos, e tomava café, almoçava e jantava com meu tio, que estava ali ao lado. Eu conhecia tio Ulisses desde minha infância, de forma que esse negócio de louco foi uma coisa que nunca me impressionou não. (apud Massi/ Leite Neto 1991: 1)

Com 22 anos, o jovem poeta – já com seu primeiro livro publicado, no Recife – hospedou-se por seis meses no sanatório do tio, a fim de curar as dores de cabeça que o acometiam constantemente. O problema de saúde, diagnosticado como “alguma coisa neurótica”, não seria solucionado, acompanhando Cabral ao longo da quase toda a vida. Isso, no entanto, não impediu que ele rememorasse esse período como um “tempo muito agradável”. Sabendo disso, não é difícil imaginar o impacto que a morte de tio Ulysses, apenas um ano após o episódio, deve ter causado em João Cabral: enrustado no rosto desse defunto, concentravam-se o afeto familiar, a condolência intelectual, a convivência com os “loucos mansos”, a insolubilidade da doença crônica e, quem sabe, mesmo os receios com relação à mudança do Recife para o Rio de Janeiro, cidade onde o poeta residiria entre 1942 e 1945, trabalhando no Departamento Administrativo de Serviço Público (DASP).

Essa extrapolação biográfica, quase sempre redutora na leitura de poesia, só faz sentido aqui pelos índices particulares trazidos pelo poema, tanto na voz em primeira pessoa, tão incomum em Cabral, quanto no subtítulo entre parênteses, a um só tempo público, pela militância do médico, e íntimo, pela convivência com o tio. A memória biográfica – que seria ainda mais explorada nos livros seguintes, com destaque para *A Escola das Facas*, de 1980 – é projetada aqui em primeiro plano, deixando à mostra sua inquestionável articulação com a poética cabralina, conscientemente elaborada em termos antilíricos, dando a ver os nexos entre uma e outra.

3. Um espaço redondo

Para a maioria dos críticos, por seu próprio anseio de ordenação racional, até a década de 1960, a poesia de João Cabral de Melo Neto apresentava o claro predomínio de uma “organização plástica [...] a supor antes a estaticidade que o movimento, antes o espaço que a duração” (Villaça 1996: 147). Isso não significa, obviamente, que não houvesse qualquer preocupação temporal nessa poética. Ao contrário, de *Pedra do Sono* até *A Educação pela Pedra*, há uma série de meditações sobre o tempo que participam de um constante embate entre fluidez e firmeza, presente desde as ambivalências do livro de estreia e que permanece ao longo da obra, por exemplo, na tensão entre a correnteza do rio e a rigidez da pedra. Todavia, no programa que o poeta estabelecerá a partir de “Pequena ode mineral”,⁵ poema que encerra *O Engenheiro*, de 1945, é evidente a adoção consciente do caráter firme do segundo termo, a “pedra”, que se torna um elemento que definiria, daí por diante, a própria linguagem cabralina.

Por outro lado, a despeito dessa valorização da estabilidade – que, *a rigor*, permanece intacta até *A Educação pela Pedra* –, *Museu de Tudo* apresentará muitos poemas que contrariam as lições de “Pequena ode mineral”, desfazendo a conquista da solidez pela força intempestiva do fluxo temporal. Isso fica patente num poema como “Anúncio para cosmético”:

Nada há contra o tempo.
 O homem tudo o que pode
 é fechar-se ao espaço
 redondo que o envolve;
 jogar fora o espaço,
 o fora, ele sim pode,
 assim numa Cartuxa
 que do ao redor o isole.
 Mas o tempo é de dentro;
 dentro dele faz-se, escorre,
 e esse escorrer interno
 não há nada que o corte.
 Às vezes o “.....”
 por certo tempo o encobre:
 não o tempo ele próprio,
 mas sim o corpo que ele morde,
 já que o expressar do tempo
 é roer o que percorre.

(Melo Neto 1975: 83)

Como afirmei acima, o poema se instaura deliberadamente como o reverso de “Pequena ode mineral”, anunciando que nenhuma ordem pode deter o tempo. Diante disso, o que resta ao homem é aceitar o envolvimento temporal, podendo, no máximo, “jogar fora o espaço”. Essa inversão em tudo contraria o programa cabralino, seja pela descrição do “espaço *redondo*”, que se opõe à construção estável de base quadrilátera, seja pelo isolamento monástico na Cartuxa, que privilegia o fechamento de uma arquitetura amurada.⁶ Por seu turno, o tempo é descrito como um fluido, indiciado pelo verbo “escorrer”, interno aos corpos e objetos, cujo andamento nunca é interrompido. Ou seja, o que esse “Anúncio para cosmético” sugere – em franca oposição à “Pequena ode mineral” – é que não há um “fora do tempo”, onde as coisas permaneceriam sem desgaste, porque, como indica o verso central do poema, “o tempo é de *dentro*”: sua expressão é “roer o que percorre”, sendo impossível impedir a constância de seu fluxo.

Assim, todo o esforço de contenção do tempo será apenas “cosmético”, encobrendo os efeitos de sua ação sem propriamente retesá-la. Mais que isso, ao elidir o nome daquilo que poderia, por um breve instante, esconder esse processo (“.....”), o poema parece minimizar formalmente a capacidade de resistência desse elemento, como se o escoar do tempo, no momento mesmo da leitura, já o tivesse dissolvido. Por outro lado, a ocultação do signo também mantém a promessa do anúncio em suspensão: o que, afinal, conseguiria encobrir as marcas do tempo na superfície de um “corpo”? Um peso sólido, que “ao fluido vence”, como em “Pequena ode mineral”? Um metal asséptico, que só ao fim se corrompe, como em “Duplicidade do tempo” (Melo Neto 1975: 65)? Ou, quem sabe, um cosmético, como um creme antienvelhecimento, do qual o poema seria informe publicitário?

No fim das contas, a lacuna no texto sugere que pouco importa o que exatamente o poema anuncia, uma vez que nada estancará a corrosão ocasionada pelo tempo. O tom de resignação (“O homem tudo o que pode/ é fechar-se ao espaço”) parece aceitar a instabilidade como condição inevitável, tornando-se emblema de uma dissolução que pode ser vista também em outros poemas de *Museu de Tudo*: a pedra que se desfaz em areia, em “Díptico” (*idem*: 15), o sol que se desmancha no mar, em “O sol no Senegal” (*idem*: 38), ou o quatro que se desgasta em roda, em “O número quatro” (*idem*: 57). Diante de tal aceitação, o “refechar o homem: na capela útero”, criticado num dos poemas mais conhecidos de *A Educação pela Pedra*, “Fábula de um arquiteto” – em favor de sempre “construir o aberto;/ construir, não como ilhar e prender,/ nem construir como fechar secretos” (Melo Neto 1968: 20), próprio da arquitetura moderna⁷ –, perde o sentido negativo que possuía no livro de 1966, convertendo-se, nesse “Anúncio para cosmético”, em única possibilidade de algum controle humano: “jogar fora o espaço,/ o fora, ele sim pode/ assim numa Cartuxa/ que do ao redor o isole”.

Na outra ponta, essa resignação de “Anúncio para cosmético” também remete aos momentos iniciais da poesia de João Cabral, quando a confiança na concreção mineral apenas se esboçava: o primeiro verso do poema (“Nada há contra o tempo”) parece mesmo

decalcado da última estrofe de “A Carlos Drummond de Andrade” – “Não há guarda-chuva/ contra o tempo,/ rio fluindo sob a casa, correnteza/ carregando os dias, os cabelos” (Melo Neto 1968: 356) –, poema por sua vez publicado em *O Engenheiro*, quando o programa cabralino ainda não estava de todo definido.⁸

Não deixa de ser intrigante essa remissão oculta a Drummond no arquivo de *Museu de Tudo*: como se sabe, o poeta mineiro foi uma figura de suma importância na formação de João Cabral, estabelecendo com o jovem pernambucano um forte laço de amizade quando este mudou-se do Recife para o Rio de Janeiro, no início dos anos 1940. O afeto entre ambos era tamanho que, em 1946, Drummond tornou-se padrinho do casamento de João Cabral com Stella Maria Barbosa de Oliveira. No entanto, essa relação afetiva desfez-se no final da década de 1950, por motivos ainda hoje pouco elucidados. Nas palavras de Antonio Carlos Secchin:

Mais plausível parece ser a atribuição do afastamento a um progressivo dissenso estético, apimentado, é claro, pelas facas e salames que substituíram os salamaleques de outrora. Cabral, de discípulo da poesia drummondiana, passava a ser seu contendor, com uma dicção poética em nítido contraste com a do antigo mestre (2020: s.p.)

Apesar disso, nos anos 1970, João Cabral tentou restabelecer contato com Drummond, enviando um exemplar de *Museu de Tudo* com a seguinte dedicatória: “A Carlos Drummond de Andrade, seu sempre discípulo (embora mau), João Cabral de Melo Neto” (*apud* Secchin 2020: s.p.). Tal gesto, porém, nunca foi respondido pelo poeta itabirano – que só enviaria um aceno a Cabral, de maneira lacônica, em 1984, saudando a publicação de *Auto do frade*. De todo modo, a despeito desse silêncio que ficou sem resolução, as palavras tão pessoais da dedicatória de João Cabral parecem ecoar nas páginas do *Museu de Tudo*, articulando-se à figuração (mórbida) do sujeito e indiciando, pela remissão à *Pedra do Sono* e *O Engenheiro*, o retrato daquele jovem poeta, mau discípulo de Drummond, na rememoração do “autor póstumo” de 1975.

4. Ainda o fantasma

Assim como o título *Pedra do Sono* evoca a imagem de uma lápide, não se pode perder de vista a imagem tumular no “caixão” de *Museu de Tudo*. Não custa apontar, aliás, que a reflexão sobre a própria morte, questão que já atravessava o livro de estreia, também estaria bastante presente nos livros de João Cabral dos anos 1980, com uma enfática obsessão pelo suicídio, em poemas como “Direito à morte” (Melo Neto 1988: 142), “Questão de pontuação” (*idem*: 146), “Sujam o suicídio” (*ibidem*), de *Agrestes*. Por outro lado, diferindo um pouco dos livros da década de 1940, de *Museu de Tudo* em diante surgirá um novo tratamento ao tema, apresentado na constante rememoração de amigos recém-falecidos, como em “Na morte de Marques Rebelo” (Melo Neto 1975: 9) e “O pernambucano Manuel Bandeira” (*idem*: 29), do próprio *Museu de Tudo*, “Na morte de Joaquim

Cardozo” (Melo Neto 1988: 246), de *A Escola das Facas*, ou “Contam de Clarice Lispector” (*idem*: 120), de *Agrestes*.

Nesse sentido, um dos poemas mais interessantes do livro de 1975 é “A Willy Lewin morto”:

Se escrevemos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado, imaginamos,

e é o primeiro que assiste
ao enredado e incerto
que é como no papel
se vai nascendo o verso,

e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,

foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.

(Melo Neto 1975: 59)

O tom especulativo do poema, marcado pela inflexão condicional (“Se escrevemos”), emoldura uma cena, no mínimo, insólita: atrás do sujeito, no instante “enredado e incerto/ que é como no papel/ se vai nascendo o verso”, encontra-se uma entidade que avalia todo seu processo criativo – já que, como diz o próprio eu, tal fantasma “*prelê* o que faço”. Dentro dessa cena imaginada, a “testemunha” sobrenatural acompanha o poeta, observando tanto a instabilidade do verso ainda em composição quanto, na terceira estrofe, o esforço de precisão do artista “aceso”, que se compara ao “arqueiro quando atira,/ mais tenso que seu arco”. Por fim, o sujeito que, aparentemente, submetia-se ao julgamento do fantasma – disposto, desde o início, numa posição de superioridade (“em nosso ombro/ dobrado”) – não se contenta em somente ganhar o aval de seu hipotético juiz, mas também, e ao mesmo tempo, confrontá-lo (“de quem busco tanto/ o sim e o desagrado”).

Não custa lembrar que a palavra “fantasma”, embora bastante recorrente nos primeiros livros de João Cabral, é deliberadamente abolida do vocabulário concreto que o poeta adotaria a partir do final da década de 1940. Se, em *Pedra do Sono*, essa presença espectral atormentava o sujeito – “Minha memória cheia de palavras/ meus pensamentos procurando fantasmas/ meus pesadelos atrasados de muitas noites” (Melo Neto 1968: 148) –, tal problema já parecia parcialmente solucionado em *O Engenheiro*, pela ambientação diurna que exorciza o mistério de “O fantasma na praia”:

[...]

A cordial conversa
com o fantasma na praia:

voz clara e evidente
de enigma vencido;
a conversa tranquila
uma fonte de sustos.

[...]

(*idem*: 350)

Como afirma Marta Peixoto, surgindo num “cenário de sol e ar livre”, esse fantasma de *O Engenheiro* se torna um ser “dócil e inofensivo, despojado de qualquer associação com o sobrenatural e o subconsciente” (1983: 38). Desse modo, sob o emblema da lucidez, a figura diáfana – como a “vaga fumaça” ou a “informe nuvem”, de “Pequena ode mineral” – seria extirpada da obra cabralina, em favor daquela ordem da pedra, valorizada por “sua durabilidade, sua forma estável e autossuficiente, sua invulnerabilidade ao tempo” (*idem*: 51). Por outro lado, reconhecendo as demais dissoluções de *Museu de Tudo*, não é difícil notar como o retorno da entidade sobrenatural em “A Willy Lewin morto” também desestabiliza a razão construtiva que, até o livro de 1975, caracterizava a poética de João Cabral. Todavia, esse reaparecimento não se confunde com a “luta fantasma,/ vazia, contra nada”, criticada em “Anti-Char” (Melo Neto 1975: 58), tendo um referente bastante concreto: Willy Lewin, mentor intelectual de João Cabral de Melo Neto durante sua juventude em Recife.

Em meados da década de 1930, Willy Lewin congregava um seleto grupo de jovens artistas em reuniões no Café Lafayette, reduto da intelectualidade recifense. Ao lado do pintor Vicente do Rego Monteiro, Lewin seria um dos principais responsáveis por uma grande atualização estética ocorrida em Pernambuco, promovendo a leitura de diversos poetas modernos, com especial atenção aos surrealistas franceses. Essa efervescência cultural, que animou outros poetas, como o alagoano Lêdo Ivo, seria registrada em *Renovação*, revista na qual João Cabral publicou seus primeiros poemas, além do ensaio

“Considerações sobre o poeta dormindo”, tese originalmente apresentada no Primeiro Congresso de Poesia do Recife, em 1941.

Ainda é preciso analisar mais detidamente a enxuta obra poética de Willy Lewin – incluindo a suíte intitulada *Museu da Poesia*, para a qual João Cabral escreveu uma breve introdução⁹ – para compreender sua forte influência sobre *Pedra do Sono*. Uma pequena amostra encontrada nas páginas de *Renovação* – “Noturno”, “Suicídio da minha sombra”, “Espelho”, “Silêncio”, “Sono”¹⁰ – já demonstra a profunda afinidade temática entre a poesia de Willy Lewin e os primeiros versos do jovem Cabral, ambos mobilizados por uma atmosfera soturna e pelos efeitos letárgicos do sono. Não custa lembrar, aliás, que João Cabral dedicou seu primeiro livro aos pais, a Carlos Drummond de Andrade e ao próprio Lewin. E essa proximidade seria realçada, ainda, no prefácio à primeira edição de *Pedra do Sono*, escrito pelo mentor do jovem poeta:

Durante quatro anos, pouco mais ou menos, de convivência cotidiana, chegamos, João Cabral de Melo Neto e eu, a um ponto quase extremo de entendimento poético. [...]. De uns tempos para cá as nossas conversas têm girado frequentemente em torno não só do valor e da ressonância dos vocábulos isolados, como da transfiguração (de ordem inteiramente mágica) adquirida pelas palavras no poema. [...]. Além das palavras, João Cabral tem pensado muito também – sobretudo a partir de sua originalíssima contribuição ao Congresso de Poesia no Recife – na escuridão e na ausência de formas do sono. (Lewin *apud* Mamede 1987: 358)

Todavia, a despeito das impressões de Willy Lewin sobre seu “quase extremo entendimento poético” com João Cabral, não tardaria para que o poeta de *O Engenheiro* trilhasse um sentido diametralmente oposto: no lugar da “ordem inteiramente mágica”, da “escuridão” e da “ausência de formas do sono”, a linguagem cabralina se fará a partir de uma ordem racional, da clareza e da contundência lúcida. Essa consciente ruptura estética talvez justifique o progressivo afastamento entre os dois amigos¹¹ e, mais que isso, explique o desaparecimento de Willy Lewin do universo poético construído até *A Educação pela Pedra*. É somente em *Museu de Tudo*, após o falecimento de Lewin, em 1971, que o mentor ressurgiu como um “fantasma”, trazendo consigo a atmosfera onírica que caracterizara a estreia de Cabral.

Diante disso, a temporalidade truncada do poema – “entre o passado do ‘foste’ e o presente do ‘prelê’ e do ‘busco’: oscilação que marca bem o tempo dos fantasmas” (Sterzi 2018: 101) – incide também no título, “A Willy Lewin morto”: se, de um lado, a dedicatória se faz como um epitáfio ao velho amigo, de outro, a flexão do verbo (“foste”) sugere que sua função espectral de “testemunha” se dava, inclusive, enquanto Lewin permanecera vivo, apesar de todo afastamento entre os dois poetas. Nessa lógica, a novidade, portanto, não seria a mera presença do fantasma – que, segundo o próprio poema, sempre estivera ali, caso imaginemos a suposta cena –, mas a confissão do sujeito, que revela essa presença.

Como aponta Eduardo Sterzi:

Ora, temos aí a cena da criação poética tal como ela sempre retorna em Cabral, desde o início de sua trajetória: a cena de uma passagem do momento pré-poético do “enredado e incerto” ao momento propriamente “aceso” e sobretudo do “tenso”. A diferença é que, agora (“agora-póstudo?”), Cabral parece sentir necessidade de confessar-se diante do amigo morto, e afirmar a radicação do verso – e não apenas de um impulso anterior a ele – naquele enredamento e naquela incerteza. Talvez porque *Museu de Tudo* marque precisamente a crise do modelo poético (que diz respeito à configuração do poema, mas também à do livro) da tensão que era também razão: isto é, do modelo do *projeto*. (2018: 101)

É preciso ressaltar, portanto, que essa crise do modelo poético não é apenas um dado biográfico do suposto “autor póstumo”, tal qual o retorno da subjetividade explícita poderia sugerir. Incrustado no fantasma do amigo morto e nas outras mortes particularizadas que permeiam *Museu de Tudo* – o “câncer” e o “enfarte”, de “Meios de transporte” (Melo Neto 1975: 6); o “banho morno”, de “Túmulo de Jaime II” (*idem*: 21); o “ataque cardíaco”, de “W. H. Auden” (*idem*: 25); o “martírio”, de “Frei Caneca no Rio de Janeiro” (*idem*: 92) –, está também o fenecimento do próprio projeto poético que, desenvolvido desde os anos 1940, culminara na tensão arquitetada de *A Educação pela Pedra*.

Acredito que, num momento incerto, em que a confiança no caráter emancipatório da razão construtiva já não encontrava respaldo na realidade concreta, *Museu de Tudo* constitui-se deliberadamente como um sepulcro, dentro do qual a linguagem mineral encena, de modo ambivalente, seu próprio processo de erosão. Todavia, por mais que a sólida articulação entre os poemas se desmanche na irresoluta “meditação areal” do livro de 1975, o poeta promete ainda alguns “cristais”, que devolveriam “seu tom antigo/ de fazer poesia com coisas” (Melo Neto 1975: 15). Juntando as duas pontas, podemos dizer que somente assumindo a condição mortuária enquanto forma – i. e., deixando que os fantasmas e desmanches que permeiam todo o livro se infiltrem na firmeza assertiva de sua linguagem –, a poesia cabralina pôde arriscar uma sobrevida, forjando “um outro ver/ além do primário (o olho)” (*idem*: 66).

P.S. Drummond (um outro arquivo?)

Como se o desejo do “autor póstumo” tivesse, de alguma maneira, sido acatado, a maioria das abordagens de *Museu de Tudo* evita inserir o livro no contexto específico dos anos 1970 – preferindo referi-lo apenas às diretrizes internas da poética cabralina, ora como retomada lúdica das mesmas ideias-fixas, ora como anúncio de um “estilo tardio”, sem maiores consequências estéticas. É irônico pensar que, naquela década, João Cabral de Melo Neto, no auge da carreira diplomática, recém-empossado na Academia Brasileira de Letras, seja lido – por admiradores ou detratores – como um antepassado, não como um contemporâneo. Algo semelhante, ainda que em menor grau, ocorreu também

com Carlos Drummond de Andrade, o qual, em 1973, publicaria *As Impurezas do Branco*, conjunto de poemas inéditos que, como o *Museu de Tudo*, de João Cabral, não ganharia grande atenção imediata – apesar do incontestável momento de valorização do restante da obra do poeta, sobretudo entre os críticos.

Pensando na poesia drummondiana na década de 1970, José Miguel Wisnik afirma que, na fatura de *As Impurezas do Branco*, livro atravessado por uma angustiante onipresença da comunicação de massa, aparecem “poemas pode se dizer [...] mais derramados e menos rigorosos” (2018: 181). Essa falta de rigor surge, porém, como um programa deliberado, que se explicita desde o poema de abertura, no experimentalismo autoderrisório de “Ao Deus Kom Unik Assão” –

[...]
 Senhor! Senhor!
 De nosso poema fazei uma dor
 que nos irmane, Manaus e Birmânia
 pavão e Pavone
 pavio e povo
 pangaré e Pan
 e Ré Dó Mi Fá Sol-
 apante salmoura
 n'alma, cação podrido.
 Tão naturalmente como se
 como ni
 ou niente.
 [...]
 (Andrade 1973: 4)

– e prossegue no desencanto geral com o universo da escrita, como em “Papel” –

E tudo que eu pensei
 e tudo que eu falei
 e tudo que me contaram
 era papel.

E tudo que descobri
 amei
 detestei:
 papel.

Papel quanto havia em mim

e nos outros, papel
 de jornal
 de parede
 de embrulho
 papel de papel
 papelão.
 (*idem*: 31)

Em posfácio à mais recente edição de *As Impurezas do Branco*, Betina Bischof sinaliza no livro a especificidade do descompasso entre o sujeito, que se considera um solitário sobrevivente, e o tempo presente, entendido como um momento rebaixado, que acirra a dúvida subjetiva quanto à viabilidade de se fazer poesia. Se um descompasso semelhante já existia na obra pregressa de Drummond, no livro de 1973 sua formulação torna-se mais exasperada, devido ao esfacelamento da geração de artistas à qual o poeta pertencera, como aparece em “Declaração em juízo”:

[...]
 Se sou sobrevivente, sou sobrevivente.
 Cumpre reconhecer-me esta qualidade
 que finalmente o é. Sou o único, entendem?
 de um grupo muito antigo
 de que não há memória nas calçadas
 e nos vídeos.
 [...]
 (Andrade 1973: 28-29)

Ecoando nos demais poemas de *As Impurezas do Branco*, a sobrevida desse sujeito coloca sob nova perspectiva todo o legado drummondiano, com destaque para seu ímpeto de articulação, no início da década de 1940, entre o compromisso da criação poética e a projeção utópica de um novo mundo:

Se Drummond compartilhou em alguma medida do vínculo entre poesia e vida (ou entre atualização estética e devir), tal como aparece nessa faceta do texto de Mário de Andrade [“O movimento modernista”], então a época em que escreveu *As Impurezas do Branco* terá sido especialmente melancólica (porque ali desmorona, justamente, o devir cuja eclosão de certo modo se preparava nas formas estéticas do movimento a que aderiu, e que em grande parte ajudou a formar, acolhendo inclusive em seus poemas aquilo que Mário afirmara não ter conseguido fazer: “uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida”). Não será demais lembrar, na recuperação da atmosfera de 1973, que aos “corações sonolentos/ servos da alienação e da aparência”, descritos por Drummond em *As Impurezas do Branco*, soma-se ainda

a opressiva situação política, que jogou por terra grande parte dos anseios do modernismo: estamos há 9 anos sob ditadura militar e há 5 do AI-5.

Nesse sentido, a afirmação de Drummond, em *As Impurezas do Branco*, de que não viveu pode deixar o terreno restrito da subjetividade para ser vista como resultado do descompasso mais abrangente entre possibilidade e fechamento, entre um projeto e o não cumprimento de suas premissas, entre anseios (pessoais, estéticos, políticos) e a realidade que não mais responde a eles (ou que lhes é francamente antagônica) (Bischof 2012: s.p).

A fatura evidentemente irregular do conjunto – a despeito de alguns grandes poemas, como “Canto mineral” (Andrade 1973: 106) –, a celebração de outros escritores e artistas plásticos – em poemas como “Desligamento do poeta” (*idem*: 90) e “Brasil / Tarsila” (*idem*: 95) – ou a meditação sobre a ação incontrolável do tempo – como em “Moinho” (*idem*: 56) – são pontos de contato para uma análise comparativa entre *As Impurezas do Branco* e *Museu de Tudo*. No livro de Drummond, há até mesmo um curioso poema intitulado “O museu vivo”, cuja inesgotável voracidade, em contraste com o invertebrado “O museu de tudo”, apresenta sua própria conformação daquele binômio entre sepulcro e arquivo:

O Museu de Erros passeia pelo mundo
estátuas andróginas
quadros despidos de moldura pintura tela
mas ativos
ideias conversíveis
planos tão racionais que chegam à vertigem do pensamento puro
embriões humanos in vitro
a sexalegria industrializada em artigos de supermercado.
[...].

O museu moderno por excelência
viageiro visita
o interior das vísceras
conta horror, beleza
melodia, paz narcótica, novo horror.
As coleções têm a variedade
do que ainda não foi imaginado ou sentido.
[...].

O museu infiltra-se na plataforma submarina
onde se refugiam os derradeiros
homens e mulheres com cara de gente, irreconhecíveis.

Fulmina-os com seu raio, só existe agora o museu.
Sobe acima da Lua, videofixa
a miséria estelar, novas espécies
do mal pré-histórico, presidente
imemorial da Natureza.

O museu muge eufórico
assume solenemente
o papel de deus-universo, espetáculo de si mesmo.
(Andrade 1973: 42-43)

Entretanto, deixo essa comparação aqui em suspenso, confiando que a inserção desses dois livros no contexto mais amplo da poesia brasileira dos anos 1970 poderá revelar, de um lado, aspectos ainda difusos do panorama artístico daquele momento e, de outro, permitirá uma revisão mais consequente da trajetória da poesia moderna brasileira ao longo do século passado.

Sendo, Drummond e Cabral, sobreviventes de um outro tempo – um imediato ontem –, ambos configuram os percalços e as contradições daquela década sob um ponto de vista deslocado, revelando, com essa inusitada angulação, outras facetas da literatura brasileira dos anos 1970. Arrisco dizer, por isso, que o arquivo de *Museu de Tudo* é também o testemunho artístico do fim de um ciclo – não como encerramento definitivo da obra de João Cabral, que continuaria prolífica na década seguinte, mas como fechamento de uma determinada experiência histórica. Formalizado a partir do desmoronamento de um projeto para o qual o poeta pernambucano, até *A Educação pela Pedra*, contribuiu enormemente, *Museu de Tudo* produz assim uma nova refração, cujo ângulo pode dar a ver outras clivagens – seja em relação à própria poética cabralina, seja em relação à produção poética majoritária na década de 1970.

NOTAS

* Renan Nuernberger é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Como poeta, publicou *Mesmo poemas* (Sebastião Grifo, 2010) e *Luto* (Patuá, 2017). É também organizador da antologia *Armando Freitas Filho* (EdUERJ, 2011, coleção Ciranda da Poesia), do volume de ensaios *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (Humanitas / Fapesp, 2018, em parceria com Viviana Bosi) e de *Paulo Leminski: antologia poética* (Prometeu Edicions, 2019, edição catalã com traduções de Josep Domènech Ponsatí).

¹ Analisando os poemas de *Museu de Tudo* em que João Cabral funde sua linguagem com linguagens alheias para construir seu autorretrato, Leonardo Gandolfi chama atenção “para a coincidência, ou não, de esse retrato ser possível apenas na iminência textual da morte. [...] Ou seja, no *Museu de Tudo*, segundo João Cabral, suas coisas reunidas apenas formam seu rosto se, nesta combinação entre as linguagens alheias e a sua, houver o componente fundamental que, em livro futuro, o autor chamou de a ‘Indesejada das gentes’” (2010: 189).

² Segundo John Gledson, “*Brejo das Almas* depende [...] de uma tensão entre a presença e ausência, a coerência e a incoerência do eu – uma tensão que é fonte de grande parte de seu poder e, podemos especular, do fascínio que exerceu em João Cabral. Já vimos que este último estava interessado no sono porque nele o eu está *a um tempo* ausente e presente. O que fica aparente à medida que se lê *Pedra do sono* é que em João Cabral a tensão é substituída por uma contradição intimamente ligada àquilo que chamamos de seu tom indeterminado” (2003: 179).

³ Comentando os versos finais de “Poesia” – “onde o mistério maior/ da luz do sol da saúde?” –, escreve Benedito Nunes: “Apenas vislumbrada, a percepção desperta, que parece um ‘mistério maior’, contrapõe-se às imagens obsedantes egressas do sono. Dir-se-ia que se deseja quebrar o efeito alucinatório dessas imagens e sair definitivamente à claridade, escapando ao sortilégio permanente que elas encerram. Mas o sortilégio, que perdurará até o final de *Pedra do Sono*, continuará a ser considerado o efeito mesmo da poesia, cuja natureza de evocação encantatória estampa-se no último poema da coletânea, ‘O poema e a água’. Só quando o sonho, tematizado em *O Engenheiro*, tornar-se o plano de fundo, o aspecto de retaguarda, cada vez mais recuado, da experiência poética, é que se abrirá uma saída do estado de sono para o estado de vigília, do mundo onírico para o mundo perceptivo” (1971: 38).

⁴ Na última palestra de Ulysses Pernambucano, proferida em 1943, essas ideias são expressas de maneira clara: “O psiquiatra é o protetor do doente mental. Essa função é inerente à sua pessoa. Quando um governo nomeia um diretor para um hospital de psicopatas não faz um funcionário de sua confiança. Designa, antes, um curador nato para esses doentes, um defensor de seus direitos a tratamento humano, a alimentação sadia, a cuidados de enfermagem, a dedicação dos médicos. Aquele que entre o doente que sofre e o governo que paga e distribui benefícios prefere este – não é um psiquiatra” (2015: 219-220).

⁵ Não custa citar os famosos versos de “Pequena ode mineral”, que sintetizam o paradigma da poética de João Cabral: “Procura a ordem/ que vês na pedra:/ nada se gasta/ mas permanece.// Essa presença/ que reconheces/ não se devora/ tudo em que cresce.// Nem mesmo cresce/ pois permanece/ fora do tempo/ que não a mede,// pesado sólido/ que ao fluido vence,/ que sempre ao fundo/ das coisas desce” (Melo Neto 1968: 361).

- ⁶ Cartuxa é o nome dos mosteiros da Ordem de São Bruno, ordem religiosa católica conhecida pela austeridade na clausura monástica. Dentro da Cartuxa, os monges adotam uma vida solitária, dedicada ao estudo, permanecendo longos períodos em silêncio. Sobre a arquitetura fechada desse tipo de mosteiro, indico o ensaio de Luís Ferro (2015).
- ⁷ Em “Les cinq points d’une architecture nouvelle”, documento normativo do final da década de 1920, Le Corbusier e Pierre Jeanneret (1987) defendem a clareza e a abertura a partir da utilização sistemática dos *pilotis*, que liberam o espaço do pavimento térreo; do “terraço-jardim” [*toit jardin*], que reaproveita a cobertura do teto planejado; da “planta livre” [*plan libre*], que concede maior flexibilidade dentro dos ambientes internos; da “janela em fita” [*fenêtre en longueur*], que garante maior iluminação natural dentro da área construída; e da “fachada livre” [*façade libre*], que permite uma relação mais arejada entre o interior e o exterior do edifício.
- ⁸ Embora haja divergência nas interpretações, existe certo consenso entre os críticos de que o livro de 1945 não se resume ao elogio da pedra que comparece em “Pequena ode mineral”. Como afirma Luiz Costa Lima: “Se *O Engenheiro* representa uma etapa capital na elaboração poética de Cabral assim acontece por que nele entram em choque duas configurações poemáticas opostas: uma em que se fundamentava a feitura da *Pedra do Sono* e outra que, embora neste livro de estreia já pressentida, ainda não entrara em pleno funcionamento. À primeira chamaremos de configuração de tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo, embora desde já nem simbolista nem surrealista. À segunda chamaremos de tipo concreto-solar, através da qual será levado a cabo a reformulação da tradição mallarmaica, agora arrancada das névoas simbolistas” (1968: 253).
- ⁹ Os poemas de *Museu da Poesia* de Lewin, antecidos pela nota introdutória de Cabral, foram publicados na edição 1, do ano IV, de *Renovação*, em janeiro de 1942. Apesar dos elogios ao “poeta de atmosfera”, não custa realçar que o jovem João Cabral valoriza, em Lewin, a capacidade comunicativa que, uma década depois, estaria no cerne de suas preocupações em “Da função moderna da poesia”. Para o jovem poeta, em *Museu da Poesia*, haveria “uma reprodução daquele enorme prazer de contar, de comunicar uma descoberta de ordem poética (insisto em comunicar, palavra que em relação a este texto, emprego em seu sentido literal), coisa muito do autor, essa como que alegria de colocar sua sensibilidade ao nosso serviço” (Melo Neto 1942: 7).
- ¹⁰ Esses poemas de Willy Lewin foram publicados na edição 2, do ano III, de *Renovação*. Para exemplificar a semelhança com o “eu morto” de *Pedra do Sono*, transcrevo os versos de “Suicídio de minha sombra”: “Enquanto dobro uma esquina/ a minha sombra enlouquece/ E se atira contra o muro/ Que de alto a baixo se lava/ Do sangue da minha sombra” (Lewin 1941: 4).
- ¹¹ Para mais detalhes sobre o afastamento entre João Cabral e Willy Lewin, registrado na correspondência entre os dois poetas, indico o trabalho de Edneia Rodrigues Ribeiro (2019: 107).

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Carlos Drummond de (1973), *As Impurezas do Branco*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- Adorno, Theodor W. (1998), “Museu Valéry Proust”, in *Prismas. Crítica cultural e sociedade*, tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida, São Paulo, Ática, 173-186.
- Barbosa, João Alexandre (1986), “Balanço de João Cabral”, in *As Ilusões da Modernidade. Notas sobre a historicidade da lírica moderna*, São Paulo, Perspectiva, 107-138.
- Bischof, Betina (2012), “Os impasses no tempo”, in Andrade, Carlos Drummond de, *As Impurezas do Branco*, São Paulo, Companhia das Letras [e-book].
- Braga, Rubem *et alli*. (1975), “João Cabral de Melo Neto: ‘Não sou responsável por nada do que escrevi depois dos 45 anos’”, *O Globo*, 16 de novembro, 1-2, <<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019751116>> (último acesso em 31/08/2021).
- Ferro, Luís (2015), “The Carthusian Hermitage Space. Santa Maria Scala Coeli’s cloister architecture”, in Rodrigues, Ana Duarte (coord.), *Cloister Gardens, Courtyards and Monastic Enclosures*, Évora, CHAIA / CIUHCT, 37-54.
- Foster, Hal (2016), “Arquivos de arte moderna”, in *Design e Crime (e Outras Diatribes)*, tradução de Alcione Cunha da Silveira e Jacques Fux, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 81-96.
- Freitas Filho, Armando (2005), “Poesia vírgula viva”, in Novaes, Aduino (org.), *Anos 70. Ainda sob tempestade*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Aeroplano / Senac Rio, 161-203.
- Gandolfi, Leonardo (2010), “João Cabral vê seu rosto no desenho do mundo”, in Dick, André (org.), *Paideuma*, São Paulo, Risco Editorial, 171-198.
- Gledson, John (2003), “Sono, poesia e o ‘livro falso’ de João Cabral de Melo Neto: uma reavaliação de Pedra do Sono”, in: *Influências e Impasses. Drummond e alguns contemporâneos*, tradução de Frederico Dentello, São Paulo, Companhia das Letras, 170-200.
- Le Corbusier / Jeanneret, Pierre (1987), “Les cinq points d’une architecture nouvelle” (*fac-simile*), in Oeschlin, Werner, *Assemblage*, no. 4, 86-89, <<https://www.jstor.org/stable/3171037>> (último acesso em 31/08/2021).
- Lewin, Willy (1941), “Cinco poemas”, in *Renovação*, nº 2, ano III, março de 1941, 4.
- Lima, Luiz Costa (1968), *Lira e Antilira. Mário, Drummond, Cabral*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Mamede, Zila (1987), *Civil Geometria. Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto [1942-1982]*, São Paulo, Nobel / Edusp, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Natal, Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social do Governo do Estado do Rio Grande do Norte.
- Massi, Augusto / Leite Neto, Alcino (1991), “João Cabral de Melo Neto: o poeta faz revelações sobre sua infância e conta como escreveu a notícia da morte de Getúlio no jornal Última Hora”, in *Folha de São Paulo*, 30 de março, 1-6, <<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=11283&anchor=4913104&pd=19a6686c3a54110624c98a18a6a02aac>> (último acesso em 31/08/2021).

- Melo Neto, João Cabral de (1942), “Introdução a Museu da Poesia, de Willy Lewin”, in *Renovação*, n. 1, ano IV, 7.
- (1975), *Museu de Tudo*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- (1988), *Museu de Tudo e Depois. Poesias completas II [1967-1987]*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- (1968), *Poesias Completas [1940-1965]*, Rio de Janeiro, Sabiá.
- Nunes, Benedito (1971), *João Cabral de Melo Neto*, Coleção Poetas Modernos do Brasil, Rio de Janeiro, Vozes.
- Pedrosa, Celia / Klinger, Diana / Wolff, Jorge / Cámara, Mario (orgs.) (2018), “Arquivo”, in *Indicionário do Contemporâneo*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 15-53.
- Peixoto, Marta (1983), *Poesia com Coisas. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto*, São Paulo, Perspectiva.
- Pernambucano, Ulysses (2015), “A ação social do psiquiatra”, in Bayardo, Sergio Javier Villaseñor / Malpica, Carlos Rojas / Lara, Jean Garrabé de (orgs.), *Antología de textos clásicos de la psiquiatría latinoamericana*, Lagos de Moreno, Centro Universitario de Los Lagos, 213-220.
- Ribeiro, Edneia Rodrigues (2019), *Um Museu de Duas Faces. Poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto*, tese de doutorado, UFMG, <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/32331>> (último acesso em 31/08/2021).
- Secchin, Antonio Carlos (2020), *João Cabral de Ponta a Ponta*, Recife, Cepe. [e-book]
- Sterzi, Eduardo (2018), “Museus de tudo (notas iniciais para um ensaio de história da poesia brasileira contemporânea)”, in Mendonça, Julio (org.), *Que Pós-utopia é Esta?*, São Paulo, Giostri, 89-101.
- Villaça, Alcides (1996), “Expansão e limite da poesia de João Cabral”, in Bosi, Alfredo (org.), *Leitura de Poesia*, São Paulo, Ática, 143-169.
- Wisnik, José Miguel (2018), *Maquinação do Mundo. Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.