

Mariane Tavares\*

Unicamp

## João Cabral no museu: o poeta entre o lixo e o arquivo

**Resumo:** Em *Museu de Tudo* (1975), João Cabral de Melo Neto atua como um grande arquivista, seja no processo de formação do livro, que reúne poemas escritos ao longo de quase uma década, ou no procedimento formal de selecionar, colecionar, reescrever, organizar e publicar. No poema de abertura, o poeta insinua que o livro não tem “vértebra”, isto é, não tem um fio condutor, e que ele pode ser tanto “caixão de lixo” quanto “arquivo”. Nesse sentido, analisa-se a relação entre lixo e arquivo e seus paralelos com a memória. Também se aponta o quanto o livro é uma releitura da própria obra e um exercício de controlá-la, principalmente a partir das figuras que o poeta convoca para o seu “museu”.

**Palavras-chave:** *Museu de Tudo*, poesia, controle, memória

**Abstract:** In *Museu de Tudo* (1975), João Cabral de Melo Neto acts as a great archivist, whether in the process of forming the book that brings together poems written over almost a decade or in the formal procedure of selecting, collecting, rewriting, organizing, and publishing. In the opening poem the poet insinuates that the book has no “vertebra”, that is, it does not have a thread conductive, and that it can be both “casket of trash” and “archive”. In this sense, the relationship between trash and archive and their parallels with memory is analyzed. It is also pointed out how the book is a rereading of the work itself and an exercise of control over it, especially from the figures that the poet summons to his “museum”.

**Keywords:** *Museu de Tudo*, poetry, control, memory

O resto é o que resta, e com isso pode-se ter em mente  
tanto o arquivo quanto o lixo.

(Aleida Assmann)

João Cabral de Melo Neto abre o livro *Museu de Tudo* (1975) com um poema cujo título, “O museu de tudo”, funciona como uma espécie de prefácio. O que distingue o título do primeiro poema do título do livro é apenas o artigo definido “o”, que nos leva à hipótese de que o poema trata especificamente do livro, enquanto a obra completa de Cabral pode ser considerada um museu de tudo. O próprio Cabral afirma a Ledo Ivo – a quem o livro é dedicado – que “*Museu de Tudo* é uma coleção de poemas. Daí o nome *Museu*, aquilo que se consegue ter (todo museu é fatalmente deficiente; se fosse completo só haveria um no mundo”<sup>1</sup> (Athayde 1998: 116). Ao dizer isso, assim como no poema de abertura, Cabral mostra a aparente contradição na qual o livro se baseia. Primeiro, a ideia de um museu onde há tudo; segundo, as sugestões de o livro *poder ser* “caixão de lixo” ou “arquivo” e se fez “sem risca” ou “risco”.

Este museu de tudo é museu  
como qualquer outro reunido;  
como museu, tanto pode ser  
caixão de lixo ou arquivo.  
Assim, não chega ao vertebrado  
que deve entranhar qualquer livro:  
é depósito do que aí está,  
se fez sem risca ou risco. (Melo Neto 1988: 269)

No poema “O museu de tudo” chama atenção o jogo que o poeta estabelece com o leitor, como se ele fingisse não se importar com a leitura que será feita, uma vez que “Este museu de tudo é museu / *como qualquer outro* reunido” (itálico nosso), aparentemente sem novidades ou especificidades. Mas, em seguida, o poeta orienta como o livro deve ser lido (como “caixão de lixo” ou “arquivo”), exercendo seu controle e manipulando a leitura. Também faz parte do jogo o que Cabral diz a respeito do princípio organizacional do livro. Se antes seus poemas tinham alto rigor formal, eram claros e racionais, agora o livro “não chega ao vertebrado / que deve entrar qualquer livro”, como se ele, o livro, fosse um amontoado de poemas que não têm um fio condutor, e essa provocação é reforçada pelo complemento “de tudo” do museu.

Ainda no poema de abertura do livro, Cabral cria uma ironia ao afirmar que a obra tanto pode ser “caixão de lixo” quanto “arquivo”. A ironia consiste no fato de o lixo ser rejeitado, enquanto o arquivo tem valor social, cultural, econômico e político.<sup>2</sup> Supostamente,

são guardados no arquivo somente documentos cujos valores consistem naquilo que eles contam a respeito de um povo. O arquivo é o que se acessa para se saber tudo o que é possível sobre uma época, um território, uma cultura e um povo. Nele, preserva-se o que é “importante”. Já o lixo, ao contrário, é constituído de restos, daquilo que sobra e é descartável.

A insinuação de que o livro não tem vértebra, ou seja, não tem uma estrutura, é uma leitura que, em grande medida, foi comprada pela crítica literária. Para Barbosa, *Museu de Tudo* é como uma passagem, não uma defasagem do projeto do poeta: o livro caminha do lúcido ao lúdico (1986: 131); para Lôbo, *Museu de Tudo* “infelizmente, deixa a desejar”, pois não levou às últimas consequências a pesquisa formal de *A educação pela pedra*. Ao contrário, é um livro multifacetado e difuso (Lôbo 1981: 156-157); já Secchin afirma que “aparentando incorporar novos ingredientes a seu universo poético, permanece fiel a ângulos já obsessivamente trabalhados” (2014: 267). O que há em comum entre a leitura desses críticos é a sistematização e a visão panorâmica, seguindo o método de analisar *Museu de Tudo* sempre relacionado à obra completa e não o livro por ele mesmo. É curioso o que diz Secchin, pois, se por um lado aparecem no livro ângulos já excessivamente trabalhados, por outro lado também são incorporados novos ingredientes, e não é aparentemente. Cabral executa um gesto arquivístico no sentido de criar, colecionar, selecionar, organizar e disponibilizar os poemas. Portanto, o livro tem uma estrutura, tem uma vértebra.

Em *Museu de Tudo*, permanece a atitude crítica de pensar a obra na própria obra, e muitos poemas são metalinguísticos, como, por exemplo, “Metadicionário”, “O artista inconfessável”, “A insônia de Monsieur Teste”, “Catecismo de Berceo”, entre outros. Contudo, neste livro, torna-se mais evidente o procedimento do poeta de se constituir por meio de outros, ao passo que também reconstitui esses outros. Cabral escolhe artistas e escritores para pensar a própria escrita. Por isso, *Museu de Tudo*, ao mesmo tempo que é metalinguístico, é cheio de referências, a saber, Proust, Dylan Thomas, Racine, W. H. Auden, etc. Cabral se faz por meio delas, tomando para si a linguagem do outro e modificando-a, aproximando pares distintos e criando relações que, hoje, parecem evidentes porque ele, enquanto poeta, estabilizou-se no cânone da literatura brasileira. Sobre o livro, Cabral afirma:

O livro tem de tudo, poemas de circunstâncias, poemas escritos em 52 (—Cartão de Natal), poemas sobre um filósofo (Max Bense), poemas sobre a música da Andaluzia, sobre pintores, escritores, futebol. Uma série de poemas que nunca conseguiu encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior. (Melo Neto 1998: 116)

Esta última afirmação, de que o livro é composto de uma série de poemas que não se encaixavam na arquitetura dos livros anteriores, denota uma diferença de forma e uma multiplicidade de temas. Mais que isso, *Museu de Tudo* é um livro que foi feito de

sobras daquilo que restou, daquilo que pairou, que não tinha um lugar adequado, pois não se ajustava ao que já havia sido publicado até então, e esse é justamente um dos eixos que conectam um poema a outro.

Nesse sentido, *Museu de Tudo* é um livro que trabalha com a memória em diferentes camadas. Primeiro, traz poemas dedicados a artistas e escritores para se lembrar deles e para manter viva a memória sobre eles. Segundo, os poemas, em sua própria constituição, foram poemas que sobraram ao longo do tempo e, juntos, formaram a obra. Além disso, alguns poemas foram publicados em revistas ou catálogos de exposição e sofreram alteração ao serem selecionados para a nova publicação. Terceiro, como diz Benjamin, sobre escavar, quem procura entender o próprio passado não deve temer voltar sempre ao mesmo fato. Nessa lógica, em *Museu de Tudo*, Cabral revisita seus temas para repensar sua escrita.

Isso significa que, ao voltar aos poemas, alterá-los, ressignificá-los individualmente e colocá-los juntos, o poeta altera a temporalidade da obra, reescreve, rasura e trabalha as diferentes possibilidades de enunciar, lançando mão de uma atitude arquivística. Dessa forma, o poeta não está preocupado em conservar os originais, mas em atribuir uma lógica, um princípio organizador ao discurso do livro, o que reforça a ideia de o livro ter vértebra, ao contrário de sua enunciação no poema-prefácio. Dentre os poemas do livro, os seguintes foram publicados em revistas ou catálogos de exposições, a saber: “O autógrafo” (1946), “Para um cartão de Natal” (1952), “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília” (1961), “Fábula de Rafael Alberti” (1947/1963), “Exposição Franz Weisman” (1962), “El toro de Lída” (1962), “A escultura de Mary Vieira” (1967), “Máquinas, de Vera Mindlin” (1968) e “No centenário de Mondrian” (1972).

Após selecionar esses poemas, Cabral também modificou a pontuação – acrescentando e cortando –, alterou palavras e retirou datações. Encontraram-se essas informações quando as versões, que constam na pasta *Obras literárias diversas*, do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), foram comparadas à versão publicada em *Museu de tudo*. Tais mudanças, no que diz respeito aos poemas, alteram o ritmo de leitura, a sonoridade, e, principalmente, deslocam o poema no tempo. Por exemplo, no poema “No centenário de Mondrian”, na parte 1 ou 2, o poeta faz mudanças significativas no sentido do poema, sobretudo na palavra “objeto”, substituída por “pintura”.

Em Museu de Tudo

[...] centrada na ideia fixa  
de chegar ao que quer  
para o quê que ela faz  
seja o que deve ser:

Versão manuscrito datilografado “original”

[...] centrada na ideia-fixa  
de chegar ao que quer  
para o quê que ela faz  
seja como quer:

então\_só essa pintura  
de que foste capaz  
apaga as equimoses  
que a carne da alma traz

então, só esse objeto  
de que foste capaz  
apaga as equimoses  
que a carne da alma traz,

(Melo Neto 1988: 276-279)

Outros exemplos de mudanças muito expressivas no sentido do poema são as transformações feitas em “Fábula de Rafael Alberti”, onde se lê, na versão de *Museu de Tudo*, “[...]no tufo das palavras / [...] seja áspera, lenta, difícil”, e, em 1947, lia-se “[...] na Teia das palavras / [...] seja dura, lenta, difícil”. Ao todo, considerando os nove poemas republicados, foram identificadas 37 modificações nos poemas. Em se tratando de um poeta como Cabral, que trabalha minuciosamente o poema, testa, faz e refaz, essas mudanças indicam o controle (ou vontade de controle) que o poeta tem tanto sobre aquilo que diz quanto sobre a forma como diz, sobre aquilo que ele deseja que permaneça ou não em sua obra ou como quer que ela seja lida.

É importante pensar que, nesse sentido, além de manipular a própria obra, Cabral também foi um dos escritores que mais concedeu entrevistas falando sobre seus textos. Em uma ocasião, quando falava sobre *Museu de Tudo*, ele disse:

Eu acho *Museu de Tudo* nem melhor nem pior que meus outros livros. Acontece que meus livros em geral saíam planejados, e em *Museu de tudo* não houve essa preocupação. Foi uma experiência nova minha, eu queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, pois eu sou um antilírico, me considero mais crítico do que poeta. Então eu fiz uma quantidade muito grande de poemas sobre pintores e escritores – mas, *como muitos deles não eram conhecidos, os poemas não foram entendidos*. Eu me lembro que, na época em que o livro saiu, *um crítico disse que ele não tinha plano*. Mas no Brasil é muito raro um sujeito fazer poemas com plano – o sujeito vai escrevendo e, quando chegam a um determinado número, ele os publica em livro. *Por que todo mundo tem o direito de fazer isso e eu não?* (Athayde 1998: 116; itálico nosso)

Fragmentando essa citação, o poeta faz afirmações muito interessantes. Primeiro, diz que *Museu de Tudo* não é pior e nem melhor que os demais livros; segundo, diz que não se preocupou com a planificação do livro, mas, como se vê o livro tem plano, tem uma vértebra organizadora, portanto, houve preocupação com a estrutura do livro, porém, junto a isso, o poeta testou novas experiências. Adiante, Cabral reforça o lugar de crítico e antilírico que criou para si e que foi amplamente comprado pela crítica, para se abster da própria crítica, ou seja, se o livro não é lido, é porque a crítica não soube lê-lo, e não o contrário.

É curioso como Cabral vai exercendo seu controle, tanto no texto quanto nos paratextos, para colocar *Museu de Tudo* numa espécie de “entre-lugar”,<sup>3</sup> ora o livro não é melhor nem pior, ora o livro é um exercício de poesia crítica, mas não é planejado, e, no limite, o livro não é entendido porque quem o lê não compartilha das mesmas referências dele. Cabral o tempo todo ironiza e mantém o controle sobre sua obra, sempre ditando como se deve ler e o que os críticos devem dizer, a respeito daquilo que ele escreve.

Embora os aspectos críticos estejam presentes nos livros anteriores de Cabral, em *Museu de Tudo* eles são reforçados. Todavia, na leitura aqui desenvolvida, o que é realmente novo na experiência de escrita desse livro é que os poemas se constituem como biografemas. “Biografemas”, termo cunhado por Barthes faz referência aos textos literários que, ainda que partam de uma biografia ou tenham traços biográficos, são fragmentários e estão em construção contínua. É como um retrato que só captura o *punctum*, os detalhes que mais interessam na vida do biografado. Aqueles a quem Cabral biografa são figuras com as quais ele se identifica, seja como referência intelectual ou afetiva. Em *Museu de Tudo*, Cabral faz seus biografemas, faz uma leitura daqueles com quem se relaciona ou admira e ao falar deles, inevitavelmente, fala de si, manipulando a relação entre texto e leitor. Barthes (2005:27) afirma que “só se biografa aquilo que em nós é biografado”, portanto, há um “gesto amoroso” que está para além do compromisso com a verdade ou com a historiografia. Sendo assim, a novidade cabralina, em *Museu de Tudo*, está justamente na possibilidade de criar memórias estilhaçadas, como uma “anamnese factícia” que dá forma àquilo que resta daqueles com quem se relaciona. É por isso que, em alguma medida, o poeta está presente nos poemas e está, a todo momento, exercendo seu controle sobre a obra, dentro e fora dela.

De acordo com Le Goff (1989), a memória é a base para a formação de um arquivo. Sendo assim, ela é um instrumento poderoso, uma vez que serve a quem detém o controle e, por isso, pode ser manipulada. Em *Arqueologia do Saber*, Foucault reforça a ideia de arquivo não apenas como um espaço de estocagem, mas também como o que é exterior à linguagem. Em outras palavras, aquilo que é preservado é o gesto do enunciado e não o próprio enunciado. Assim, para o filósofo francês, o arquivo é o “ter lugar” do enunciado e o seu gesto – positivo ou negativo – é que tem valor. Nesse sentido, quem controla o arquivo não controla somente aquilo que foi dito, no entanto o que pode ser dito. Portanto, quem controla o arquivo não controla o passado, pois este é irreversível, todavia controla a possibilidade de forjá-lo e de construir outra realidade.

Os enunciados não têm, para Foucault, a consistência de um bem material que será conservado museologicamente, como pode acontecer com proposições e frases que não são disputadas como bens simbólicos. Não podem, por isso, ser hierarquizados pela sua ontologia, por algo que seria da ordem da essência ou do conteúdo significado. Esses enunciados, portanto, teriam uma forma de acumulação específica, não atingível por nenhuma lógica conservadora nem historicista. [...] O arquivo, a partir dessa definição, não recolheria a poeira dos enunciados, sua

materialidade, mas definiria a sua (in)atualidade. Em outras palavras, ele é o sistema, a louca lei, que nos permite achar espectros, elementos significantes na poeira, naquilo que restou de uma experiência irrecuperável (Andrade *et alii* 2018: 20-21).

Para Foucault, o arquivo é como uma coleção de enunciados, assim também o é para Cabral, em certa medida, pois o escritor diz que *Museu de Tudo* é uma coleção. É Cabral quem avalia, classifica e estabelece os critérios éticos e estéticos de ordenação e descrição referente àquilo que fala. Dessa forma, quando o poeta fala sobre os escritores e artistas os quais admirava ou convivia, Cabral está exercendo seu controle, já que apresenta o modo como ele vê essas figuras, a partir de um ponto de vista particular. No poema “Para Selden Rodman, antologista”, encontra-se um bom exemplo tanto do poema como biografema quanto da presença do colecionismo na obra. Mesmo que no título Cabral destaque a função de antologista de Selden Rodman,<sup>4</sup> sabe-se que o escritor também foi colecionador<sup>5</sup> de obras de arte, como se, em Rodman, Cabral tornasse evidente o seu procedimento:

Há um querer contar de si no escolher,  
no buscar-se entre o que dos outros,  
entre o que outros disseram  
(como, em loja de luvas,  
catar no estoque todo,  
a luva sócia essa luva única  
que o calça só, melhor que os outros). (Melo Neto 1988: 314)

O poema a Selden Rodman é composto por sete versos que não seguem o mesmo padrão métrico entre si. Dessa forma, pode-se lê-lo dividindo-o em duas partes: os três primeiros versos, que expõem o tema, e os quatro últimos, que criam uma imagem para exemplificá-lo. Sobre o tema e a imagem, o poeta diz que “Há um querer contar de si no escolher / no buscar-se entre o que dos outros, / entre o que outros disseram”, isto é, enquanto o antologista, tal qual o colecionador, está à procura dos itens colecionáveis, ambos estão a “contar de si”, mesmo quando procuram objetos que pertencem a outros. Segundo Belk, “a escolha e a montagem dos objetos para formar uma coleção são aparentemente atos de auto-expressão criativa que nos dizem algo sobre o colecionador” (Belk *apud* Baudrillard 1995: 89). Assim, para compreender o sentido da coleção, é preciso procurar o fio condutor, o que há de semelhante entre os enunciados e o que eles dizem a respeito do colecionador, que, nesse caso, é o próprio Cabral. O movimento cabralino de ir formando sua coleção ao longo do tempo, nove anos, no caso de *Museu de Tudo* (1966-1975), é, segundo Belk, fundamental às coleções, por ser uma maneira de despertar novas ideias e de consolidá-las, porque, à medida que o tempo passa, a coleção se fortalece. Nos últimos quatro versos, o poeta cria a imagem de uma loja onde

o colecionador está à procura de uma luva, esta que funciona como metáfora para falar daquilo que serve, ou não, à coleção. Embora haja luva sócia, isto é, semelhante, ela também é única. No poema, a luva foi procurada em todo o estoque antes de ser encontrada. A luva sócia pode ser compreendida como a obra de Rodman, que tem características similares à de João Cabral, e como o próprio poema, que é a categoria que compõe a coleção cabralina.

Se parece evidente que *Museu de Tudo* é uma coleção de enunciados e funciona como um arquivo, vale voltar ao verso do poema “O museu de tudo”, que diz que o livro “como museu, tanto pode ser / caixão de lixo ou arquivo”. Como visto neste artigo, tanto no procedimento formal quanto no conteúdo o poeta lança mão de uma atitude arquivística quando escreve o livro. Então, o que significaria ser “caixão de lixo”?

Segundo Assmann (2010: 27), “o lixo é estruturalmente tão importante para o arquivo quanto o esquecimento para a lembrança”. Isso significa que, se *Museu de Tudo* é ao mesmo tempo lixo e arquivo, o poeta coloca o livro em uma condição de “entre” permanente. O livro está entre o lixo, que se quer esquecer, e o arquivo, que se quer lembrar. É importante dizer que, para preservação da história e da cultura, existem instituições especializadas que são responsáveis pelo registro e manutenção dos arquivos, como: museus, bibliotecas, cinematecas, entre outros. Não à toa o poeta nomeia o livro como “museu”.

Sendo assim, o próprio título reforça o trânsito entre lixo e arquivo nessa poética. O museu cabralino é formado tanto por nomes que já são consagrados pela crítica, como Oscar Niemeyer, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, quanto por outros, como Joaquim Cardozo, Pereira da Costa, Ademir da Guia, Mary Vieira, Vera Mindlin, nomes lembrados pelo poeta para que não se tornem “caixão de lixo”. Recuperar nomes como esses é uma tentativa de colocá-los no arquivo da história da literatura e da cultura brasileira. Uma vez que um poeta, como Cabral, evoca todas essas figuras literárias e artísticas, o crítico e o leitor relembram a importância dessas figuras, porque Cabral é uma voz de autoridade.

Outra possibilidade de leitura do livro é pensar que, em *Museu de Tudo*, todo tema é pertinente, desde as aspirinas<sup>6</sup> (tão presentes no cotidiano do poeta, para evitar suas terríveis dores de cabeça) às latrinas. O poema “Retrato de poeta” traz essa questão.

O poeta de que contou Burgess,  
que só escrevia na latrina,  
quando sua obra lhe saía  
por debaixo como por cima  
volta sempre à lembrança  
quando em frente à poesia  
meditabunda que  
se quer filosofia  
mas que sem a coragem e o rigor



de ser uma ou outra, joga e hesita,  
ou não hesita e apenas joga  
com o fácil como vigarista.  
Pois tal meditabúndia  
certo há de ser escrita  
a partir de latrinas  
e diarreias propícias. (Melo Neto 1988: 272)

O sujeito do poema fala de um poeta que o leitor desconhece, que conta a Burgess que sua obra sai por debaixo e por cima. Portanto, seus poemas são escritos na latrina. Suas palavras saem por debaixo, como as fezes, e saem por cima, como o vômito. Tais dejetos são os restos daquilo com que o poeta se alimenta e escreve, como se o poeta, referido no poema, meditasse sobre a poesia e a filosofia e se alimentasse de ambas, mas lhe faltasse a coragem e o rigor para sair da meditação e se tornar, de fato, poeta ou filósofo, por isso ele transforma as duas disciplinas naquilo que é descartável, o que não significa que ambas são descartáveis, mas que o poema também pode ser escrito com o que é descartável.

No poema, Cabral constrói uma imagem para falar da poesia e, dessa forma, dois pontos se destacam. O primeiro deles é com quem o sujeito conversa. Burgess pode ser Anthony Burgess, escritor britânico que publicou o livro *O laranja mecânica*, em 1962. O próprio título da obra de Burgess é provocativo, pois a ideia original, *A Clockwork Orange*, pode ser traduzida como “Laranja com mecanismo de relógio”, o que cria efeito de visão mecânica, artificial, robótica e programável, que justifica as ações de seus personagens, dado que eles atuam de modo insensível e representam o que há de mais desumano na sociedade. No poema de Cabral, talvez o sujeito, que conversa com Burgess, identifique-se com seus textos, por isso estabelece com ele o diálogo.

Em 1971, quatro anos antes da publicação de *Museu de Tudo*, quando a adaptação de *O laranja mecânica*, dirigida por Stanley Kubrick, chegou ao cinema, a história do livro ficou mais conhecida e se tornou uma das principais obras do século XX. É aceitável pensar que Cabral, à época, usa o poeta, que fala no poema, para mostrar que as obras que farão sucesso são aquelas que falam sobre o limite ao qual o ser humano chegou, quase como se a obra mostrasse que, aquilo que a humanidade está praticando, produzindo e se tornando, tivesse valor justamente por revelar o que a humanidade é. Além disso, tanto no livro de Burgess quanto no filme de Kubrick a imagem do banheiro se destaca, porque cenas muito importantes acontecem nesse espaço, como o surto psicótico do protagonista, que se esquece do estupro que cometeu, e a cena de sua tentativa de suicídio.

O banheiro em si, segundo Kubrick, é um espaço de vulnerabilidade, que desperta as características mais primitivas do homem, é o ambiente onde ele alcança o máximo de “naturalidade”, onde ele fica nu, expõe-se, limpa-se e, inclusive, reflete. Esse é o segundo ponto de destaque da imagem que Cabral constrói no poema “Retrato de poeta”, quando

recupera também a imagem de um banheiro onde as pessoas escrevem suas mensagens nas portas, ou na privada. É o espaço onde as pessoas meditam, para usar as palavras do poema. É, também, o espaço onde qualquer um é poeta e as “diarreias propícias” são a inevitável condição de expurgar. Tudo aquilo que o poeta expurga, sai pelas partes do corpo que envolvem nutrição, isto é, o poeta fala daquilo que entra e sai e daquilo de que se alimenta. Por isso, o poema é todo construído por meio de imagens de baixo corporal.<sup>7</sup>

Para esse poema que foi publicado em *Museu de Tudo*, Cabral abre, pelo menos, duas chaves de leitura, a primeira é a de que se faz poesia com o lixo, com os restos, e isso tem valor; a segunda é de que a poesia foi rebaixada. Se antes ela era vista como gênero superior e elevado, o mais adequado para falar do belo e do sublime, agora ela fala do resto. Essa provocação naturalmente se refere a um tipo de poesia moderna, uma poesia que não é a de Cabral, mas que está posta em cena. No poema em análise, Cabral é satírico e irônico ao apresentar um poeta que se esforça para desmistificar a elevação da poesia e para aproximá-la de outro tipo de leitor. Uma vez que parece haver um consenso histórico de que a poesia tem valor, ao compará-la ao lixo, o poeta não tira seu valor, mas atribui valor ao lixo.

Em “Retrato de poeta”, tanto a postura do poeta quanto suas ações e sua obra estão voltadas aos dejetos. Em alguma medida, o tom desse poema assemelha-se ao célebre poema “Antióde”, no qual o poeta afirma, logo no início, ser contra a poesia profunda e, por isso, desconstrói a metáfora da poesia como flor, transformando-a em fezes. Desse modo, Cabral vai dessacralizando a linguagem poética, utilizando palavras que são mais voltadas ao concreto, próximas a materiais mais palpáveis ou mais realistas, como “Delicado, evitava o estrume do poema, / seu caule, seu ovário, suas intestinações” ou “Poesia, te escrevo / agora; fezes, as / Fezes vivas que és” (Melo Neto 1994: 98-99).

“Retrato de poeta” é todo marcado pela ambiguidade de compreender que o poeta está falando da poesia ou literalmente sobre os dejetos ou pode estar falando que, embora a poesia seja como fezes, ela ainda tem valor. Essa leitura parece a mais adequada, precisamente pela conjunção *ou*, que aparece no poema quando o poeta está em dúvida entre filosofia e poesia, quando ele está em dúvida entre hesitar e jogar.

A leitura desse poema, sobre poesia e dejetos, que, por extensão de sentido, aqui são lidos como lixo, que também é arquivo – como anuncia o poema-prefácio de *Museu de Tudo* – leva a muitas considerações sobre o significado da palavra. Se o lixo se torna o que é a partir da perda de utilidade e, por isso merece ser esquecido, qual o critério para que algo se torne arquivo?

A palavra arquivo vem do grego *arché*, que significa “início”, “origem”, “autoridade” e, também, “repartição ou escritório público”, sendo assim, o arquivo – diferente da memória coletiva que depende da existência de um grupo que compartilha memórias e ao passo que todos morrem, se perde – é uma memória burocrática que depende da escrita ou de outro registro material que funciona como um armazenador coletivo de diferentes conhecimentos. No sentido político,<sup>8</sup> quem controla o arquivo controla a memória e, por

isso, detém o poder de manter uma lembrança viva. Esse poder tem grandes impactos, afinal

O que é lixo para uma geração pode ser informação preciosa para outra e, por isso, os arquivos não são apenas locais para armazenamento de informação; são igualmente locais para as lacunas de informação que não resgatam somente as perdas em catástrofes ou guerras, mas também resgatam de maneira essencial e estruturalmente indispensável, uma “cassação equivocada sobre o ponto de vista dos pósteros”. (Assmann 2010: 370)

De acordo com Assmann, o arquivo, ao passo que funciona como um local de coleção e conservação de tudo que passou, pode também ser comparado ao lixo, seja porque lhe faltam dados ou porque, com o passar do tempo, parte de suas informações tornam-se obsoletas quando as pessoas não as acessam. Assim, o que um dia foi arquivado é descartável. A analogia entre lixo e arquivo não se limita apenas à imagem, mas à fronteira que há entre um e outro, visto que o que não é lixo é guardado no arquivo e o que sobra no arquivo vai para o lixo.

Dessa maneira, para que um material seja arquivado, mesmo quando ele é retirado de seu contexto original ou quando perde seu valor de uso, ele precisa ter a qualidade de vestígio, isto é, quando alguém de outro tempo o acessar, o próprio material tem de ter em si elementos que sobrevivam ao tempo, elementos que sirvam de lembrança. Uma vez que ele perde isso, não está apto para o arquivo. Desse movimento surge a pergunta: o lixo não é dotado de lembrança só por que perdeu sua utilidade? E o que acontece se, ao objeto descartado, for atribuída outra função, como fazem os recicladores? Em alguma medida, João Cabral recupera o que é considerado lixo e apresenta o que é memorável nesses restos que compõem o livro. É a releitura que ele faz sobre aquilo ou aqueles que seriam esquecidos, junto à nova função que ele atribuía aos poemas – ao colocá-los no *museu* – que permite que eles entrem no arquivo.

Curioso como o uso das metáforas “lixo” e “arquivo” é preciso para o livro. João Cabral tinha a preocupação de relembrar alguns nomes para que eles não fossem esquecidos e para que ele mesmo não fosse esquecido, visto que muitos artistas são apresentados como um *alter ego*. No livro, tanto o lixo quanto o arquivo são objetos que, ao mesmo tempo, são materiais e imateriais, porque são dotados de valor e memórias. A inquietação do poeta com o lixo e o arquivo é compartilhada por artistas que vieram antes e depois dele, afinal tanto o lixo quanto o arquivo são resultantes da modernidade.

Quando se diz que essa concepção de arte, que atribui valor ao lixo, é resultante da modernidade é porque no século XIX, devido aos novos processos industriais, a sociedade produzia e reciclava muito lixo, mas não porque se preocupava com o meio ambiente e sim porque visava ao lucro do processamento de farrapos (Benjamin 2009: 441), a partir das reflexões de Baudelaire, aponta a figura do catador de farrapos, que hoje facilmente corresponderia à do catador de papelão ou de latinhas de alumínio, como um grande

símbolo da miséria humana, na qual não há limites para a pobreza. Para Baudelaire a figura do catador de farrapos representa ao mesmo tempo a miséria social e a memória cultural, porque esta também é constituída de restos. Portanto, o catador de farrapos é o ponto de partida para pensar a relação de lixo e arquivo, visto que, semelhante ao colecionador, ele recolhe toda a produção que a cidade rejeitou durante um dia, separa, organiza e transforma, requalificando o uso dos objetos jogados fora.

O lixo, entendido como “armazenador negativo”, não é só um símbolo do descarte e do esquecimento, mas também é uma nova imagem da memória latente, localizada entre a memória funcional<sup>9</sup> e a memória cumulativa,<sup>10</sup> que persiste geração após geração, em uma terra de ninguém, entre presença e ausência. Krzysztof Pomian demonstrou que o último estágio na vida de alguma coisa não precisa ser necessariamente o lixo, pois este marca tão somente uma fase de desfuncionalização em que o objeto é retirado de um ciclo de utilidade. Após essa neutralização o objeto pode ganhar um novo significado, ou seja, adquire novamente o status de um símbolo carregado de significado. (Assmann 2010: 27)

Segundo Assmann, a palavra *abfall*, em alemão, corresponde a lixo, em português. Essa palavra tem conotação metafísica de “decaimento”. A depender do contexto, o alemão usa *abfall* para falar da queda do ser humano no Paraíso, por exemplo, e, por isso, considera que objetos decaídos são mais que objetos que caem: são objetos que não chamam mais a atenção da sociedade, objetos que não interessam mais porque perderam a utilidade.

Nesse sentido, a arte – que quase tem por princípio a inutilidade e segue uma economia diferente da lógica de mercado – passa a ver o lixo com outros olhos, apropriando-se dos objetos e os ressignifica, atribuindo-lhe outra função. Artistas que chamam atenção para o lixo, muitas vezes, têm o objetivo de provocar o espectador a repensar o que é “cultura” e seus mecanismos de valorização e segregação. Além disso, o trabalho de arte, a partir do lixo, provoca os próprios artistas a refletir sobre o processo de criação, bem como os materiais e seus custos, ou seja, o lixo força um deslocamento da arte para outros cenários, talvez menos elitistas. Isso significa que, nesse movimento, há intenção de tornar visíveis as estruturas de produção e degradação da sociedade, mostrar que o valor do lixo está naquilo que ele pode lembrar e no que é possível criar com ele, porque o lixo, em alguma medida, parte da memória cultural.

Para finalizar, vale mencionar brevemente que tal como um arquivista, que manipula um arquivo, a ideia de relacionar lixo e arquivo, desenvolvida por Cabral, não é de forma alguma original, original é o uso que ele faz dela. Em *Museu de Tudo*, o poeta atua como um grande arquivista, tanto no controle que exerce sobre seus textos, quanto na tentativa de controlar o modo como os leitores lerão o livro. Cabral também traz diferentes escritores e artistas para compor o arquivo que ele constrói em seu “museu”.

Como o livro é composto por poemas que restaram, o poeta se coloca “entre” o lixo e o arquivo e isto torna-se um procedimento que se repete em muitos poemas, a saber: “Díptico”, “Um *decanter*”, “Viagem ao Sahel”, “Duplo Díptico”, “Duplicidade do tempo”, entre outros. Além disso, o fato de a publicação de *Museu de Tudo* acontecer durante a ditadura militar tem grande importância, uma vez que revela as leis de funcionamento de um arquivo e as leis de uma época. Há quem diga que *Museu de Tudo* é um livro no qual João Cabral não toma partido ou não segue a mesma postura de estar ao lado dos mais pobres e injustiçados, o que revela as sutilezas do livro e as possibilidades de dizer, sobretudo como dizer. Para o poeta de nada valia o preciosismo na linguagem, se o poeta, como poeta, não pensasse sua própria realidade, refletindo, à sua maneira, a relação entre lixo e arquivo.

## NOTA

\* Mariane Tavares é doutoranda e mestre em Teoria e História Literária (Unicamp). É formada em Letras (Unifesp) e, desde a graduação, desenvolve pesquisa sobre poesia moderna e contemporânea, sobretudo a partir dos seguintes autores e temas, respectivamente: Jorge de Sena; Sophia de Melo Breyner Andresen; Tamara Kamenszain; memória; testemunho; trauma; exílio. Atualmente, investiga a poesia de João Cabral de Melo Neto e sua relação com outras artes.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2007), *Profanações*. São Paulo, Boitempo.
- Andrade, Antonio *et alli* (2018), *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Assmann, Aleida (2010), *Espaços da recordação*, tradução Paulo Soethe, Campinas, Editora da Unicamp.
- Athayde, Félix de (1998), *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro, Mogi das Cruzes, Nova Fronteira, FBN, UMC.

- Barbosa, João Alexandre (1975), *A imitação da forma. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Duas Cidades.
- (1986), *As ilusões da modernidade*. São Paulo, Perspectiva.
- Barthes, Roland (2005), *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo, Martins Fontes.
- Baudrillard, Jean (2004), *O sistema dos objetos*. São Paulo, Perspectiva.
- Benjamin, Walter (2009), *Passagens*. Belo Horizonte e São Paulo, Editora UFMG e Imprensa Oficial.
- Campos, Augusto (1965), *Luxo*. São Paulo, edição do autor. Poema em formato sanfona. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>> (último acesso em 20/08/2021).
- Derrida, Jacques (2001), *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução C. de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- Foucault, Miche (2005), *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Le Goff, Jacques (1989), *História e Memória*. São Paulo, Brasiliense.
- Lôbo, Danilo (1981), *O poema e o quadro – o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília, Thesaurus.
- Maciel, Maria Esther (2010), *As ironias da ordem: Coleções, Inventários e Enciclopédias Ficcionalis*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Melo Neto, João Cabral de (1954), “A poesia brasileira”, in FCRB, AMLB, Seção —Produção Intelectual, pasta —Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto. fls. 147-175.
- (1988), *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- (1997), *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- (2014), *Poesia completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras.
- Secchin, Antônio Carlos (2014), *João Cabral: Uma fala só lâmina*. São Paulo, Cosac Naify.