

JORGE DE SENA E JOÃO CABRAL. METAMORFOSE E MUSEU

Rafaela Cardeal*

Passeava num grande museu quando de súbito compreendi: sala a sala andar a andar tudo eram enormes folhas dum enorme livro tão grande que era preciso caminhar por ele fora. Foi então que compreendi que o leitor realiza a aventura de contribuir para que se invente diariamente a responsabilidade da desordem.

Ana Hatherly

1. Introdução

Antes de viver no Brasil, o escritor português Jorge de Sena estabeleceu um importante diálogo cultural e afetivo com a literatura brasileira, que se ampliou certamente durante o período de 1959 a 1965, quando se exilou no país. Nas edições publicadas postumamente, em especial *Quarenta anos de servidão* (1979), *Sequências* (1980), *Estudos de cultura e literatura brasileira* (1988a) e *Visão perpétua* (1989), encontram-se escritos dispersos e inéditos do autor: poemas e leituras críticas que falam sobre o Brasil e seus poetas e escritores. No texto, inacabado, que serve de prefácio à coletânea dedicada aos estudos críticos brasileiros referida anteriormente, Sena afirmava que a literatura brasileira moderna, especialmente a poesia, ocupava uma posição de

* Centro de Estudos Humanísticos, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6952-621X>.

cardealrafaela@gmail.com

destaque no Portugal das décadas de 1930 e 1940. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes foram, para os poetas portugueses, “um exemplo de libertação poética, na nossa própria língua, de um valor inestimável” (Sena, 1988a, p. 9). O intercâmbio literário, e consequentemente o conhecimento dessa poesia, diz-nos o autor, era possibilitado sobretudo através dos livros que recebia e do convívio pessoal com os intelectuais brasileiros que iam a Portugal. E também pelo escritor José Osório de Oliveira, quem desempenhou um papel fundamental na divulgação dessa literatura no âmbito das relações luso-brasileiras.

Tais poetas, acima citados por Sena, aparecem com maior ou menor frequência, quer na sua ensaística, quer na sua poesia. Mas, diante desses nomes, figuras canônicas da poesia brasileira, notamos a grande ausência de um contemporâneo tanto daqueles brasileiros quanto do português: o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Este nome aparece pouquíssimas vezes na obra de Jorge de Sena, assim como não existem, do ponto de vista biográfico, evidências que unam os dois poetas. Não temos conhecimento de nenhum texto ou recensão crítica exclusivamente dedicada ao autor de *A educação pela pedra*, nem mesmo de qualquer convívio, nem sequer de alguma carta. De modo igual, não podemos afirmar se chegaram a conhecer-se pessoalmente ou não. Lembremos que é bem possível que um encontro não tenha sido favorecido por diversas circunstâncias, sendo uma delas, talvez a mais determinante, a geográfica: no período brasileiro de Sena, Cabral exercia funções diplomáticas na Espanha, a serviço do Itamaraty; e, quando o brasileiro esteve em Portugal, nos anos 1960, o português já não vivia em seu país.

Apesar de existir um evidente desencontro e uma irreduzível diferença entre a poesia desses dois autores, seria possível imaginar um encontro num espaço comum às suas obras. Se o museu, como numa das “tisanas” de Ana Hatherly (2006, p. 70), fosse como um livro, e assim suas salas como enormes folhas desse enorme livro, por onde o leitor se aventura, poderíamos então caminhar, a partir dessa leitura, nos museus imaginados desde *Metamorfoses* (1963) e *Museu de tudo* (1975). Livros-museus de onde podemos observar uma exposição das obras de Jorge de Sena e João Cabral, duas vozes centrais no panorama da poesia portuguesa e brasileira e, de maneira mais ampla, no quadro da literatura de língua portuguesa.

2. Uma sequência incomum

Em *Sequências*, volume que reúne seis conjuntos de poemas organizados postumamente por Mécia de Sena em 1980, encontra-se o único testemunho de um possível diálogo textual explícito entre as obras de Jorge de Sena e João Cabral. Os poemas da primeira seção do livro, “Invenções «au goût du jour»”, são diálogos literários, alguns deles datados de 18 janeiro de 1970 e outros, sem data, que supostamente foram escritos no mesmo dia, segundo a organizadora da edição. Oferecendo-nos uma releitura de um fragmento – um verso, uma estrofe ou um poema – das obras de vários autores, as composições se apresentam como exercícios gráficos, próximos à estética da poesia experimental e concreta. Nesta sequência, numa plêiade essencialmente portuguesa – de Camões e Sá de Miranda a Sophia de Mello Breyner Andresen, Ruy Cinatti, Eugénio de Andrade e Gastão Cruz, para citar alguns – estão presentes os poetas brasileiros João Cabral, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Surpreende-nos que o primeiro esteja entre os dois últimos, mestres de Sena, com quem ele estabeleceu uma estreita relação fraternal e literária, testemunhada por meio da correspondência trocada entre os escritores.¹

“Poema sobre o começo do poema de J. C. de Melo Neto, chamado poema” (Sena, 1980, p. 19), como nos indica o próprio título, é um jogo intertextual e metapoético que tem como ponto de partida um poema publicado em *O engenheiro* (1945), um livro emblemático na obra cabralina. Confirma-se, assim, uma hipótese, a de que Sena tinha algum conhecimento dessa poesia e que, portanto, foi um leitor de João Cabral, desse livro ou ao menos desse poema. Reproduzimos abaixo uma imagem da composição (Figura 1), a fim de que se mantenha a diagramação original:

¹ A correspondência com Manuel Bandeira foi publicada na revista *Metamorfoses* (n. 4, 2003) e a com Carlos Drummond de Andrade na *Granta* (n. 2, 2013).

A tinta e a lápis	escrevem-se	todos os versos do mundo
A tinta e a lápis	são escritos	todos os versos do mundo
A tinta e a lápis	escrevem-se	quase todos os versos do mundo
A tinta e a lápis	são escritos	quase todos os versos do mundo
À máquina	escrevem-se	alguns dos versos do mundo
À máquina	são escritos	alguns dos versos do mundo
Com sangue (diz-se)	escrevem-se	uns pouquíssimos.
Com sangue (diz-se)	são escritos	uns pouquíssimos.

E consta que já outros foram escritos com outros materiais excretos.

Figura 1. "Poema sobre o começo do poema
de J. C. de Melo Neto, chamado poema" (Sena, 1980, p. 19).

O poema acima não dialoga inteiramente com o poema de que parte: a premissa, como nos alerta o autor, é composta pelo "começo", isto é, pelos versos iniciais, que se estruturam, no texto matriz, num terceto. Essa disposição parecer ser aqui aproveitada, mas com a orientação oposta, a horizontal, de maneira a organizar os versos em colunas, expandindo, assim, a mancha gráfica. Enquanto o poema de Cabral se dirige para uma reflexão que se desenvolverá amplamente em sua obra, cujo objetivo central é dissecar o funcionamento da escrita e de seus recursos, o poema de Sena faz, num tom crítico e irônico, uma apreciação sarcástica daqueles que escrevem versos. Em contraponto ou contracanto, instaura-se uma espécie de exercício prazeroso, ou puro divertimento, elaborado a partir do hipotexto cabralino, compondo assim, no sentido genettiano, uma paródia. Do ponto de vista sintático e semântico, o jogo proposto atua numa estrutura de repetição e variação, segundo a qual, a cada dístico, altera-se alguma informação, quer os instrumentos da escrita — de uma escrita manual à escrita visceral, passando pela automatizada —, quer o significado absoluto da proposição inicial — num processo de redução adverbial. A metamorfose seniana, assim como nas outras composições, dá-se nesse sentido: absorvendo outros textos e outras escritas, inclusive a própria escrita do autor, as 'invenções' criam uma relação de comentário através do ato da leitura e da escrita, ou melhor, da reescrita crítica. A escolha desse texto, bem como dos outros textos reunidos em "Invenções «au goût du jour»", não parece ser aleatória. À maneira das "canções de seguir" medievais, Sena, ao seguir o modelo de cantigas anteriores, da tradição e de seus contemporâneos, demonstra ao leitor o timbre de sua voz poética.

Para além desse testemunho poético, na biblioteca do escritor português, que foi recentemente integrada na Biblioteca Nacional, constam alguns livros de João Cabral. São cinco exemplares: *Pedra do Sono* (1942), *Morte e vida severina* (1965), *Poesias completas* (1968), *Poesia completa* (1986), editada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, e uma tradução italiana de *Museu de tudo* (1990) – note-se que esses dois últimos volumes foram publicados após 1978, portanto, integrados após a morte do autor. Neles, não há qualquer indício relevante, apontamento ou sublinhado, exceto um, o primeiro exemplar que contém autógrafos, diríamos, incomuns, e algumas marcas a lápis. Lemos na folha de rosto duas dedicatórias, uma a José Osório de Oliveira, escrita pelo autor do livro, datada de Recife, julho de 1942; e outra escrita pelo primeiro dedicatário a Jorge de Sena, “que talvez perceba”, datada de Lisboa, janeiro de 1943. Trata-se de uma dupla oferta: João Cabral, num gesto comum a um estreante poeta, enviou o seu primeiro livro a uma figura de destaque das letras portuguesas e, como vimos anteriormente, um grande divulgador da literatura brasileira em Portugal, mas Osório de Oliveira ofereceu-o a alguém que, ao contrário dele, pudesse percebê-lo.

Tais dedicatórias, assim como os sublinhados no livro, não são muito reveladoras. Demonstram talvez um desinteresse de Osório de Oliveira e de Sena em tentar ‘perceber’ o livro, já que ambos, críticos e entusiastas da poesia brasileira, não escreveram nenhuma linha sobre ele.² Por outro lado, confirmam uma intenção de João Cabral: a de ser lido em Portugal. No espólio do brasileiro, encontra-se uma listagem com nomes de possíveis destinatários de *Pedra do sono*, entre eles, o de Osório de Oliveira e de João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, António Ferro, Miguel Torga, Vitorino Nemésio e Alberto de Serpa. Numa carta a Serpa, com quem João Cabral teve um grande diálogo epistolar – considerando-se sua qualidade ‘anti-epistolar’ –, o brasileiro lhe pede nomes e endereços de poetas e críticos portugueses que poderiam se interessar pelo seu livro, provavelmente se referindo a

² No levantamento bibliográfico e documental realizado para a minha tese de doutoramento acerca da recepção crítica do brasileiro em Portugal bem como a produção de portugueses publicada fora de seu país, sobretudo no Brasil, não foram encontrados textos com autoria de Jorge de Sena nem de José Osório de Oliveira, o que não quer dizer não existam, mas é uma hipótese pouco provável.

O cão sem plumas (1950), lançado no mesmo ano da missiva, justificando que os que tinha, provavelmente desatualizados e desinteressantes, foram dados a ele, ainda no Recife, por Manuel Anselmo.

3. Jorge e João entre outros

Tentando compreender o diálogo entre Jorge de Sena e João Cabral, ou a sua ausência, constata-se que, para além dessa tentativa de aproximação, eles estiveram em grande parte ligados por terceiros, sem estarem necessariamente entre si. Sophia de Mello Breyner Andresen foi certamente a interlocutora mais privilegiada dos dois poetas, com quem manteve uma estreita e profunda relação literária e afetiva. De modo que Sophia foi de certa maneira responsável por uma leitura mais atenta de Sena em relação à obra cabralina com o seu livro *O Cristo cigano* (1961), escrito a partir das conversas que ela teve com o brasileiro numa viagem a Sevilha, em 1958. A única referência da crítica seniana a João Cabral³ encontra-se no verbete sobre Sophia, escrito para o *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária, volume I*, saído em 1977, e coligido posteriormente em *Estudos de Literatura Portuguesa, volume III*:

(...) *O Cristo Cigano*, em 1961, representou uma curiosa experimentação profunda: por um lado, a superação da religiosidade cristã, e, por outro, certa quebra com uma rítmica musical e uma imagética evocativa, em favor de ritmos mais abruptos, e de uma concisão que mais nomeia e define do que evoca. A esta transformação originalmente conduzida não terá sido alheio o exemplo do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto. (Sena, 1988b, p. 174)

É certo que Sena conhecia a obra de João Cabral, como vimos anteriormente, o suficiente para apontar a pertinência do exemplo cabralino dentro do percurso da poesia andresiana. Do ponto de vista privado, oferecido a partir da correspondência, podemos compreender de algu-

³ Em *Estudos de cultura e literatura brasileira* (1988a), no texto “Uma antologia de poesia moderna, ou da técnica associativa da celebridade”, há uma referência pontual a João Cabral, acerca de sua presença na recolha de poemas organizada pelo Clube de Poesia de São Paulo.

ma forma como se constitui a conexão entre eles. De fato, Sophia reúne-os, promovendo o encontro dos dois em alguns momentos, motivada sem dúvida pela admiração. Numa carta de 22 de setembro de 1961, Sophia, falando do Algarve, especificamente de Lagos, escrevia a Sena: “É também extraordinário aqui o contraste da terra (seca e desflorada como um poema de João Cabral de Melo) e da arquitectura cubista, clássica e branca, com o mar barroco e cheio de todas as cores” (Andresen e Sena, 2006, p. 39). Numa outra carta, de 2 de fevereiro de 1965⁴, dirigida a João Cabral, a poeta portuguesa pedia-lhe que escrevesse uma introdução para a edição de seus poemas escolhidos, supostamente a *Antologia 1944-1967*, que sairia em 1968 pela Portugal. O pedido tinha um motivo específico: o brasileiro era o único, segundo ela, a ver que a sua poesia era “feita com substantivos concretos”, assim, seria o mais indicado a ‘desfazer’ os enganos da crítica portuguesa. Comentando que poderia pedir tal favor a Sena, quem considerava muito bom crítico, mas que já havia escrito algumas vezes sobre sua poesia, afirmava que tinha mais afinidade, no plano da linguagem, com o poeta brasileiro. Não sabemos se ele atendeu ou não à encomenda da amiga, sabemos que nenhuma introdução foi especialmente escrita para a ocasião, bem como não nos chegou até hoje algum texto de autoria de João Cabral sobre a poesia de Sophia. Mas se apresentam na referida antologia, à maneira de prefácio, “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”, publicado alguns anos antes em *A educação pela pedra* (1966) e “A Sophia de Mello Breyner enviando-lhe um exemplar da «Pedra filosofal»“, poemas-homenagem de autoria de Cabral e Sena, respectivamente.

Outro interlocutor, menos evidente, foi Adolfo Casais Monteiro, quem, assim como Sena, se exilou no Brasil, em 1954, por motivos políticos. Casais Monteiro mantinha, semanalmente, uma rubrica intitulada “Figuras e problemas do nosso tempo” no jornal *O Estado de São Paulo*, onde publicou, a 2 de março de 1955, o artigo “Um poema em vinte e um sonetos”, dedicado à recente publicação de *As evidências*. Falando das tendências mais recentes da poesia portuguesa e como elas se revelavam na poesia seniana, o crítico português faz uma

⁴ A carta se encontra no arquivo de João Cabral de Melo Neto, sob a guarda do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

aproximação inusitada. Transcrevo aqui integralmente a passagem por ser um texto pouco conhecido:

Jorge de Sena é um poeta tão pouco conhecido no Brasil como em Portugal João Cabral de Melo Neto; e não é por acaso que cito o nome deste último: homens da mesma idade (nasceram, respectivamente, em 1919 e 1920), não deixa de ser significativo que um e outro sejam conduzidos por uma necessidade de fundo idêntico: a de suprimirem da expressão poética qualquer complacência lírica. Os “riscos” corridos são exatamente da mesma ordem: o de se negar poesia aos seus versos. (Casais Monteiro, 1955, p. 5)

Casais Monteiro, fazendo uma apreciação do mais novo livro de Sena, cita o nome de Cabral para demonstrar que os dois poetas eram contemporâneos, e pouco conhecidos, um no país de origem do outro. E não só. Importa também ressaltar que dias após a publicação desse texto, a 6 de março, o crítico escrevia um artigo a respeito do volume *Poemas reunidos*, de Cabral, que veio a lume no ano anterior. Mas, para além de qualquer coincidência ou de circunstâncias editoriais e recepcionais, o perfil de Sena e de sua poética composto pelo crítico português é curiosamente parecido com o do poeta brasileiro:

Jorge de Sena é, sem dúvida, um poeta difícil, quer dizer, um poeta que não se deixa penetrar senão a uma leitura atenta. Com estes sonetos, a sua expressão abeira-se muitas vezes perigosamente do prosaísmo, porque o seu “discurso” não é musical, mas arquitetônico, se me permitem a impropriedade de expressão; ou digamos então que os valores plásticos dominam os musicais, ou, ainda, talvez com mais precisão: que a música dos seus versos só é perceptível através da rigorosa construção a que obedecem. (Casais Monteiro, 1955, p. 5)

Se substituirmos o nome de Jorge de Sena por João Cabral e, é claro, se retirarmos a referência aos sonetos, não haveria quase nenhuma imprecisão quanto ao retrato do autor e de sua obra. Conforme considera a crítica, são poetas difíceis porque exigem um leitor atento que seja capaz de ultrapassar a hostilidade inicial que impõem; e prosaicos, uma vez que se utilizam, cada um à sua maneira, de uma linguagem direta e comum, para estabelecer de modos distintos uma relação de

objetividade com a realidade e com aquilo que os rodeia. Nas suas obras, de igual modo, observa-se uma predominância de valores arquitetônicos e plásticos em relação aos musicais, ainda que a obra seniana apresente mais diálogos com a música e seja mais experimental do ponto de vista rítmico, no uso diversificado de versos longo ou curtos, formas fixas ou versos livres. Mas é esse rigor construtivo e formal que produz um ritmo sintático e, conseqüentemente, a música dos versos de Sena e também dos de Cabral, embora a musicalidade extraída dos versos cabralinos busque a antimusicalidade, ou melhor, a antimelodia, com suas rimas toantes.

4. Jorge de Sena e João Cabral encontram-se num museu

No posfácio que acompanha *Metamorfoses*, o autor diz-nos que o livro inicialmente se chamaria *museu*, uma palavra, etimologicamente, “esplêndida de sugestão, se, para a maioria das pessoas alheias a estes requintes, não cheirasse sobretudo a pó e a animal empalhado” (Sena, 1963, p. 131). Em razão de uma noção mais comum, entre outras, o título foi substituído porque não se tratava de uma mera reprodução verbal de objetos artísticos, o que poderia restringir a percepção do leitor, mas sim de “metamorfoses”, meditações aplicadas. A palavra *museu*, entretanto, não deixou de ser usada por João Cabral de Melo Neto num de seus títulos, o *Museu de tudo* (1975). Aliás, a sua escolha parece ser justificada já no poema de abertura, e que leva o mesmo nome do volume, oferecendo ao leitor uma espécie de explicação:

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, 2014, p. 485)

À maneira de prefácio, num tom de autocrítica, o autor expõe o sentido da metáfora do título do livro, dando a ver o seu projeto. Como num museu, ali se reúnem objetos que podem ter ou não valor de

preservação, dependendo da perspectiva do visitante, o espectador/leitor. Desse modo, funciona como um depósito onde se salvaguardam poemas diversos, provenientes de variados contextos, logo, não foram concebidos estruturalmente como partes de um todo. Na contramão do método empreendido na poética cabralina, a construção ‘arquitetônica’, esse projeto era, segundo declara João Cabral numa entrevista, uma coleção, uma série de poemas que nunca conseguiu “encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 116). Museu de tudo, a metáfora-título, resolvia então um ‘problema’ de unidade, pois a concentração dessas produções díspares num mesmo espaço conferia-lhes prontamente um sentido.

Quer no posfácio seniano, quer no poema-prefácio cabralino, manifesta-se de algum modo uma concepção de museu que seguramente não é positiva, referente ao senso comum: um local que cheirasse “a pó e a animal empalhado” ou que pudesse ser um “caixão de lixo”. Morte e apodrecimento, lembra-nos Theodor Adorno no seu ensaio “Museu Valéry Proust” escrito em 1953, estão intimamente ligados à etimologia da palavra alemã *museal*, isto é, próprio de museu, trazendo à mente lembranças desagradáveis:

Ela descreve objectos com os quais o observador já não mantém um relacionamento vital e que se encontram no processo de morte; devem sua preservação mais ao respeito histórico que às necessidades do presente. Há mais do que uma ligação fonética entre museu e mausoléu. Os museus são os jazigos de família das obras de arte. (Adorno, 1998, p. 173)

A argumentação do crítico alemão parte de posições diametralmente opostas de dois grandes nomes da literatura francesa: a de Paul Valéry e de Marcel Proust. O primeiro, pensando a partir dos objetos, considerava o museu um reduto de “visões mortas”; o segundo, pensando a partir do homem, acreditava que justamente a morte das obras no museu desperta-as para a vida. Ao questionar o efeito reducionista de cada perspectiva, Adorno sugere, numa terceira via, que o que prevalece não é a morte e tampouco a vida, mas a presença crítica de um sujeito, uma vez que os museus exigem, segundo ele, algum esforço por parte do observador, algo que é propriamente solicitado por cada obra de arte. Dentro dessa lógica, Sena estaria mais próximo a Proust do que de Valéry, já que para ele o museu é um lugar da vivên-

cia, da alegria que sentia quando os visitava; Cabral evidentemente estaria próximo ao seu mestre Valéry, entendendo o museu como acumulação de coisas, com ou sem valor de preservação, um “depósito do que aí está”. É curioso, inclusive, que em *Museu de tudo* haja composições dedicadas aos escritores franceses e suas obras, “A insônia de Monsieur Teste” e “Proust e seu livro”.

Apesar de terem uma mundividência diversa, efeito natural da personalidade de cada autor e de sua obra poética, as posições do poeta português e do brasileiro interpenetram uma na outra nos seus livros-museu. Isto é enunciado no posfácio de *Metamorfoses* quando Sena afirma que, diante das coleções dos museus, sentia “uma humanidade viva, gente viva” em tudo, desde as estátuas aos objetos domésticos expostos, e que a presença da morte domina a maioria dos poemas, senão está implícita em todos. Vida e morte são motivos de vários poemas de *Museu de tudo*, dos que tratam do tema da morte, uns falam de uma perspectiva existencialista, outros de situações específicas, como a morte de amigos e de figuras conhecidas – “Na morte de Marques Rebelo”, “W.H. Auden”, “Túmulo de Jaime II”, “A Willy Lewin morto”, “Máscara mortuária viva (Ulysses Pernambucano)”. Como bem anuncia o seu título, essa última composição, dedicada ao tio de João Cabral, retrata de maneira indissociável tais temas:

O rosto do único defunto
que eu ousei escrutar na vida:
não só vivia mas guardava
a lucidez que me atraía.
Na morte estava até mais vivo
o fio sorriso que dizia:
da sala da vida à da morte
é ir entre salas sem saída. (Melo Neto, 2014, p. 502-503)

Se a morte, como afirmou o autor de *Metamorfoses*, estaria latente na maioria, ou em todos os poemas do livro, a composição que explicitamente trata desse tema, permitindo um diálogo mais direto com a anterior, é “A máscara do poeta”:

Fechaste os olhos como para a morte,
e a boca também, serenamente colados
os lábios como pálpebras que pousam,

expectantes e tranquilas, sobre o olhar que fala.
Em bronze foi fundida a tua máscara
moldada no teu rosto – vivo ou morto. (Sena, 1963, p. 95)

Nos primeiros versos do poema, descreve-se o que vemos na página anterior: a máscara de bronze de John Keats. No entanto, a composição adverte que a máscara não é uma obra de arte, “mas tu próprio, / sem retrato, sem artista a adivinhar-te, / sem a matéria que nas mãos ele sinta / a conduzi-lo e a guiá-lo qual matéria que é.” (*ibidem*). Há, portanto, duas máscaras, a moldada em bronze, e por trás dessa outra, a do escritor, de carne e sangue: “Foi essa que puseste quando te moldaram: / não a do homem que eras e a máscara cingia / como a do poeta que só esse homem era, / mas a outra, que nenhum artista te veria / senão tu próprio (...)”. Olhar o rosto do defunto, no primeiro caso, e olhar a máscara de bronze, no segundo, são o ponto de partida para uma reflexão sobre a vida e a morte, morte-vida. Se, de um lado, a lucidez de Ulysses Pernambucano atraía o poeta brasileiro, vendo-o ainda mais vivo na morte, de outro, a agudeza de John Keats fascinava Sena, na vida ou na morte. A imagem da máscara utilizada por ambos os autores se oferece ao mesmo tempo como um modelo e um rosto, constituídos através de suas visões poéticas, de um “olhar que fala”.

“Fazer poesias com coisas”, como lemos em “Díptico” (Melo Neto, 2014, p. 491), é a forma que a poesia cabralina encontra para tentar rasurar o eu. Contra a identificação da poesia com certo tipo de lirismo, Jorge Sena e João Cabral buscaram a definição de “correlativo objetivo”, de T.S. Eliot. Recuperando as tradições especulativas e culturais na poesia de língua portuguesa, os poemas de *Metamorfoses*, segundo o seu autor, são uma forma de “especular emocionalmente para além das obras”, assim elas serão “tão legitimamente como uma paisagem ou uma dor de dentes, o «objetivo correlativo» de um estado de alma, e pretexto de meditação poética.” (Sena, 1963, p. 128). Para João Cabral, (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 116) *Museu de tudo* foi, conforme declarou numa entrevista em 1980, uma experiência nova: ele criou uma grande quantidade de poemas sobre pintores e escritores porque queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, alegando-se antilírico e mais crítico do que poeta. Alguns anos depois dessa declaração, viria a publicar *Poesia crítica* (1982), que reúne os poemas cujo assunto é a “criação poética e a obra ou a personalidade

de criadores poetas ou não” (Melo Neto, 1982, p. v), como esclarece na nota do autor, num percurso de quarenta anos de publicação, desde *Pedra do sono* (1942) até *A escola das facas* (1980). É notável a presença de *Museu de tudo*: dos oitenta poemas da antologia, metade foram retirados do museu cabralino, reafirmando que o experimento fora bem sucedido.

No texto introdutório de *Uma canção de Camões* (1966), Jorge de Sena retorna, numa outra abordagem, a um tópico enunciado no posfácio de 1963: “A vivência íntima e profunda de um poeta passa-se lá onde o circunstancialismo biográfico se transfigura numa experiência refletida, sopesada, consubstanciada (...)”, sendo assim o “poeta se confessa não se confessando” (Sena *apud* Lourenço, 2019, p. 47). Ser um “artista inconfessável”, para citar o título de um dos poemas de *Museu de tudo*, é também o objetivo de João Cabral. Num poema publicado dez anos depois, em *Agrestes* (1985), o poeta demonstra que tinha a consciência dessa árdua tarefa ao se questionar, enviezadamente, através da voz da norte-americana Marianne Morre, também uma poeta das coisas: “Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim?”. Evitando falar-se, o poeta se interpela se não haveria nesse pudor uma confissão, “uma indireta confissão”, se o não falar não é uma “forma de falar da coisa?” (Melo Neto, 2014, p. 705).

Metamorfoses e *Museu de tudo* são, se quisermos, museus construídos através da linguagem, museus “de palavras”, evocando o título da obra de James Heffernan, ou ainda, museus imaginários, a partir do pensamento de André Malraux (2014). Se o museu é um local de confronto de metamorfoses, como se afirma em *Museu imaginário*, o sentimento de metamorfose em curso experimentado tanto no museu imaginário quanto nos museus, explica-nos o autor, alterou-se desde a publicação de seu livro, de 1947. O conceito evoluiu, na obra de Malraux, da ideia de um museu de imagens – aquilo que se conhece sem se ter ido a um museu, o que se conhece pelas reproduções, bibliotecas, ou atualmente pela internet – para a de um museu do imaginário, um lugar mental, espaço sem fronteiras que nos habita. E é a partir destes museus, seniano e cabralino, criados material e imaterialmente nos livros, que se oferecem ao leitor os poemas que não só convocam obras e artistas, os quais podem ser vistos em museus de arte, como também criam e expõem novas obras, objetos verbais, constituindo-se como um

museus de imagens poéticas que ainda estabelecem uma conexão com aquelas ausentes, convocadas em imaginação, a partir da poética do autor, e que repercutem amplamente a sua relação com outras artes – pintura, escultura, arquitetura.

Jorge de Sena e João Cabral de Melo Neto não quiseram fazer de seus ofícios poéticos “profissão de confessar”, mas “dar a ver o que há” (Melo Neto, 2014, p. 538), como afirma um poema de *Museu de tudo*. Não foram, contudo, alertados pelo escultor norte-americano Richard Serra (2014, p. 119), porque mesmo que os seus trabalhos não representem “nenhuma autorreferencialidade esotérica”, a persona do artista, ao colocá-los num museu, seja ele imaginário ou não, esse espaço invariavelmente cria autorreferencialidade. A legenda da obra, num museu, indica, em primeiro lugar, o nome do autor, “pede-se ao visitante que reconheça a ‘mão’”; a capa de um livro indica o nome de quem o escreveu, o leitor reconhece previamente a assinatura. O “engenheiro-poeta”⁵ – expressão cunhada por Manuel Bandeira para se referir à dupla condição do engenheiro civil Jorge de Sena – e o “poeta-engenheiro” – epíteto que quase sempre acompanha o nome de João Cabral após 1945, forjado com o título do livro nesse ano, homônimo a uma de suas emblemáticas artes poéticas – edificaram obras enormes, enormes museus, cujos acervos exibem de tudo, temas e técnicas, afinidades e gostos, retratos e paisagens. De onde nós, leitores, observamos como visitantes os seus inconfundíveis perfis.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada pela FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA, no âmbito da investigação de doutoramento referência SFRH/BD/147088/2019.

Agradecimentos: Agradeço à Maria Lessa pelo diálogo e pela leitura atenta.

⁵ Da crônica “Vi a Rainha”, que narra o encontro com Jorge de Sena em Londres (Bandeira, 1958, p. 579).

Referências

- Adorno, T. W. (1998). Museu Valéry Proust. *Primas: crítica cultural e sociedade* (pp. 173–185). São Paulo: Ática.
- Andresen, S. M. B. (1968). *Antologia 1944-1967*. Lisboa: Portugalíia.
- Andresen, S. M. B. e Sena, J. de (2006). *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Athayde, F. (1998). *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bandeira, M. (1958). *Poesia e prosa*. Volume II. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil.
- Hatherly, A. (2006). *463 tisanas*. Lisboa: Quimera.
- Lôbo, D. (1981). *O poema e o quadro – o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus.
- Lourenço, J. F. (2019). *O essencial sobre Jorge de Sena*. 2.^a edição revista e aumentada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Malraux, A. (2014). *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- Melo Neto, J. C. (1942). *Pedra do sono*. Recife: Edição do autor.
- Melo Neto, J. C. (2014). *Poesia completa João Cabral de Melo Neto*. Organização, prefácio, fixação de textos e notas de Antonio Carlos Secchin. Lisboa: Glaciar.
- Monteiro, A. C. (1955, 2 de março). Um poema em vinte e um sonetos. *O Estado de São Paulo*, p. 5.
- Sena, J. de (1963). *Metamorfoses*. Lisboa: Moraes Editores.
- Sena, J. de (1980). *Sequências*. Lisboa: Moraes Editores.
- Sena, J. de (1988a). *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70.
- Sena, J. de (1988b). *Estudos de literatura portuguesa III*. Lisboa: Edições 70.
- Serra, R. (2014). *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. Org. Heloisa Espada. São Paulo: Instituto Moreira Salles.