

AR LUZ RAZÃO CERTA: JOÃO CABRAL VENDO FRANZ WEISSMANN*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p72-85>

Renan Nuernberger

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este artigo propõe uma breve análise de “Exposição Franz Weissmann”, texto publicado por João Cabral de Melo Neto na década de 1960 e recuperado em *Museu de tudo* (1975), a fim de compreender a reflexão do poeta sobre a produção do artista plástico. Tendo em vista a similaridade entre os projetos estéticos de Weissmann e João Cabral, o artigo também pretende repensar o lugar específico do poema na própria obra do autor como um momento de problematização interna de seu ideário construtivista.

ABSTRACT

This article intends to analyse the “Exposição Franz Weissmann”, published by João Cabral de Melo Neto in 1960’s and recovered at the Museu de tudo (1975), in order to understand the poet’s thoughts on the visual artist’s production. Keeping in mind the resemblance between aesthetic projects of Weissmann and João Cabral, the article will reconsider the specific place of the poem as a questioning of the constructive ideology inside Cabral’s own work.

PALAVRAS-CHAVE:

João Cabral de Melo Neto;
Franz Weissmann;
poesia moderna;
arte concreta;
literatura comparada.

KEYWORDS

*João Cabral de Melo Neto;
Franz Weissmann;
modern poetry;
concrete art;
comparative literature.*

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

No segundo pavimento do Palácio do Itamaraty, uma laje suspensa ligada ao térreo por uma escada helicoidal, há uma única escultura, disposta num dos cantos do salão, que parece reduzida a um ínfimo detalhe diante da amplidão daquele espaço vazio e bem iluminado pela luz natural. Alguns turistas passam distraidamente pela obra, uma estrutura metálica não-figurativa, caminhando até a outra ponta do pavimento à espera das explicações do guia. Após algumas informações genéricas sobre as cerimônias oficiais ali realizadas, o guia propõe que todos percorram o salão traçando um semicírculo em torno da escultura: a cada passo, o emaranhado de ferro pintado adquire novas formas geométricas, num jogo entre contornos, vazados e sombras que surpreende os visitantes, agora mobilizados na própria fruição dinâmica da obra.

Trata-se da *coluna neoconcreta nº 1*, peça forjada por Franz Weissmann originalmente em 1957, no momento de cisão do grupo Frente, do Rio de Janeiro, com o Ruptura, de São Paulo. Ali, naquele amplo salão do Ministério das Relações Exteriores, podemos *vivenciar* a proposta neoconcretista, cuja flexibilização da racionalidade concreta intentou uma nova relação com o público, entendido não mais como um espectador estático, mas como um agente implicado na constituição plena do objeto artístico. Afinal, são os corpos em movimento que dão ritmo à peça, que se *transforma* na medida mesmo em que nos deslocamos ao seu redor.

Sem abolir a distância entre observador e obra, como fariam seus colegas mais radicais¹, Franz Weissmann nos convida a essa participação acionada pelo caminhar, indiciando com isso sua vocação latente para projetos adequados ao espaço público – é dele, afinal, o primeiro monumento concretista brasileiro, construído em 1954, na Quinta da Boa

¹ “Hoje parece claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do ‘humanismo’, em duas vertentes amplas: na ala que aspirava a representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amílcar de Castro), esse humanismo tomava a forma de uma sensibilização do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua ‘aura’) e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lygia Pape), ocorria sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente”. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Cosac naify, 1999, p. 58.

Vista, Rio de Janeiro.² Instaladas, na maior parte das vezes, diretamente no chão, sem pedestal, essas obras públicas de Weissmann, que se tornariam mais recorrentes a partir da década de 1970, reafirmam e expandem a nova relação com o espectador, já que sua própria disposição, no mesmo nível do passante, relativiza seu estatuto de monumento e, ao mesmo tempo, galvaniza sua presença como um dos elementos integrados ao espaço.

Há nisso muito da utopia estética que animava a arquitetura moderna brasileira, cujas realizações entre as décadas de 1940 e 1950 pareciam tornar palpáveis as promessas de uma sociedade mais justa e desenvolvida a partir do planejamento criativo e racional do desenho urbano. Embora hoje, à distância, seja possível observar com mais nitidez as fissuras desse projeto, não se pode ignorar que essa aposta animou parte significativa do melhor pensamento brasileiro da época: a miragem, se assim podemos dizer, de uma emancipação que derivaria das próprias transformações impulsionadas pela nova configuração das cidades – e, no campo artístico, pelos novos modos de fruição – ganhava mais consistência à cada obra que assinalasse as possibilidades reais de concretização desse projeto, tendo como ápice a inauguração da nova capital, Brasília, cidade que se tornaria um marco arquitetônico de relevância mundial.

Entretanto, como bem observa Lorenzo Mammi,

se o concretismo brasileiro – como a Bossa Nova, que é do mesmo período – ainda permitia pensar numa modernização que fosse uma espécie de versão doce e sem conflitos do processo de industrialização, o projeto da nova capital em Brasília traz à luz quanto de atípico havia nesse projeto, que negava os processos históricos e pulava todas as etapas, misturando sem mediações natureza e tecnologia, arcaísmo e projeção no futuro.³

Brasília, assim, é a prova dos nove do projeto construtivo nacional dos anos 1950: suas contradições revelam o quanto havia de idealização naquelas ambiciosas propostas artísticas, cujas inovações formais não foram capazes de alterar, de todo, a sensibilidade do espectador e, com isso, incitar mudanças estruturais no próprio tecido social. Por outro lado, essas mesmas contradições permitem uma leitura retroativa mais

² As principais informações sobre as obras de Weissmann, bem como uma pequena fortuna crítica, podem ser encontradas no site: <<http://www.fw.art.br/>> (Acesso em 27 de setembro de 2018). Para uma cronologia mais pormenorizada, ver o catálogo *Franz Weissmann: uma retrospectiva* (org. Reynaldo Roels Jr.). Rio de Janeiro: CCBB, 1998.

³ “Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira”. In: MAMMI, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, pp. 219-20.

matizada, capaz de distinguir, na fatura de algumas obras, certas modulações que formalizam tensões específicas da matéria brasileira daquele momento.

É o caso, em poesia, de João Cabral de Melo Neto. O poeta, que também incorporou esse ideário, estabeleceu, desde meados da década de 1940, uma correlação estreita entre seu próprio fazer poético e os preceitos da arquitetura moderna: a clareza do risco, a acuidade do cálculo, a resistência do concreto armado são características dessa arquitetura que, traduzidas em termos metalinguísticos, se tornariam valores fundamentais de sua poética. Como um “pulmão de cimento e vidro”⁴, o poema cabralino se constitui de maneira rigorosamente estruturada, não para encerrar-se em si mesmo — essa é apenas uma etapa de sua construção —, mas para dar a ver sua matéria de maneira mais contundente.

Esse programa poético, cujo ápice apareceria em *A educação pela pedra* (1966), instaura-se por meio de um mecanismo relativamente simples, mas de grande rendimento artístico: mobilizando, sobretudo, elementos minerais que remetem a um reconhecido ideal de poesia pura (“pedra”, “deserto”, “sol”), João Cabral constrói uma linguagem mineral (resistente, enxuta, clara) a qual, por sua vez, depois de bem definida, tensiona seus próprios termos ao contextualizá-los em situações concretas (o Sertão nordestino, a região de Andaluzia⁵). Em outras palavras, por sua própria dinâmica, essa linguagem asséptica não abole a sujeira de sua matéria, antes a intensifica: a *pedra*, que ensina à contenção ao poema (“A educação pela pedra”⁶), também ulcera a boca do sertanejo (“O sertanejo falando”⁷); o *deserto*, espaço puro da criação (“Fábula de Anfion”⁸), converte-se na região



Figura 1: escada entre o térreo e o segundo pavimento do Palácio do Itamaraty. À direita, a coluna neoconcreta nº 1 de Franz Weissmann (foto do autor).

⁴ Imagem de “O engenheiro” (p. 70), poema homônimo do livro de 1945. Para facilitar as referências, todos os poemas de João Cabral de Melo Neto foram retirados do volume *Obra completa* (org. Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

⁵ Esse esquema foi cuidadosamente descrito por João Alexandre Barbosa em *A imitação da forma: uma leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas cidades, 1975. Embora o crítico explique bem a constituição da metalinguagem cabralina, seria interessante explorar também a outra ponta do mecanismo para compreender melhor suas estratégias de formalização tensa da matéria social.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 338.

⁷ *Id., ib.*, p. 335.

⁸ *Id., ib.*, p. 87.

superpovoada pela “melhor mostra de estilos de aleijão” (“O hospital da Caatinga”⁹); o *sol*, que traz a claridade amena ao sonho do engenheiro (“O engenheiro”¹⁰), torna-se um “despertador acre” para quem precisa sobreviver à seca (“Graciliano Ramos”¹¹).

Desse modo, apesar das evidentes semelhanças entre o “dar a ver” da poesia de Cabral e a arquitetura “toda esquadria” do plano-piloto, esse mecanismo acaba expondo aquilo que, em última instância, a construção de Brasília recalca¹², i. e., os entraves do país real, cuja condição subdesenvolvida não era somente uma etapa que seria em breve superada, mas uma característica que determinaria a própria marcha de sua modernização. Afinando o senso construtivo *a partir* desses entraves – e não a despeito deles –, o poeta definiria grande parte de seus emblemas poéticos (a “linguagem *a palo seco*”) pelos mesmos signos com os quais tematiza, entre outras questões, a pobreza material (a “morte e vida severina”), colocando assim os dois polos em perspectiva conflitiva. Ou, para falar de maneira mais explícita, a linguagem árida não coincide com a aridez do Sertão, embora a tome como modelo, e a distância entre uma e outra é justamente o conteúdo social dessa poesia.

Isso, obviamente, não explica tudo, pois é na fatura de cada poema – ou do conjunto de poemas serializados – que esse processo se constitui, com particularidades que não podem ser desconsideradas. O que importa, por ora, é assinalar que a poética de João Cabral estabelece uma mediação entre “arcaísmo” e “projeção de futuro”, aspectos indistinguíveis no projeto original de Brasília¹³, impondo uma reverificação de ambos os termos, de modo que um problematize o outro. Quer dizer, no fim das contas, o ideário construtivista é colocado à prova no embate com a matéria que ele pretende corrigir e, com esse choque, vemos com mais nitidez tanto as tensões da própria matéria quanto os limites desse ideário enquanto projeto estético-político.

⁹ BARBOSA, 1975, p. 353.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 70.

¹¹ *Id., ib.*, p. 311.

¹² Essa afirmação deriva de outra passagem do ensaio de Mammì: “De fato, como já lembramos, a verdadeira paisagem brasiliense é a plana e desértica que aparece no fundo das fotos antigas do Itamaraty. Hoje, ela foi vedada por outras construções e fileiras de árvores: a utopia de uma conciliação sem corte entre natureza e civilização exige que essa paisagem se torne de certa maneira invisível, que a ela seja retirada a palavra. Se reaparecer, reaparecerá como folclore, como regionalismo, como problema – a seca, a miséria, o latifúndio – ou como potência inquietante do arcaísmo (por exemplo, nos filmes de Glauber Rocha)”. *Op. cit.*, p. 223.

¹³ Essa ambiguidade aparece na própria celebração da nova capital feita pelo poeta em “Uma mineira em Brasília” (“No cimento de Brasília se resguardam/ maneiras de casa antiga de fazenda”, p. 343). Faço uma leitura, ainda em aberto, dessa questão em NUERNBERGER, Renan. “Projeto em interregno: reflexões sobre Brasília em poemas de João Cabral”. In: *Opiniões – revista dos alunos de literatura brasileira*, FFLCH-USP, n. 9, 2016, pp. 89-100.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/124621>> (Acesso em 27 de setembro de 2018).

Também Franz Weissmann, com suas esculturas, daria uma feição muito particular à linguagem construtiva, desde seu *Cubo vazado*, estrutura metálica que, emoldurando o vazio, cria um espaço geométrico virtual – e nem é preciso sinalizar a proximidade desse gesto com o “construir o aberto”¹⁴ da arquitetura moderna. Essa peça de Weissmann, pioneira na arte concreta brasileira, teve a participação negada pela mesma comissão que premiou a *Unidade tripartida* de Max Bill na I Bienal de Arte de São Paulo de 1951, devido ao “mau acabamento” da obra, aspecto que, para o próprio escultor, depois se mostraria como um elemento constitutivo¹⁵. Se, por um lado, a defasagem técnica – num país sem aparato industrial consolidado – impedia um tratamento siderúrgico impecável, por outro essa mesma limitação seria *formalmente* assimilada por Weissmann, sobretudo após a virada neoconcreta, resultado da desconfiança no excessivo tecnicismo dos concretistas.

Sem desconsiderar as diferenças entre Franz Weissmann e João Cabral de Melo Neto, é possível aproximá-los por esse “construtivismo crítico”, dentro do qual a aposta no projeto é balanceada pela consciência de suas contradições. Por isso mesmo, não causa espanto algum que o poeta tenha sido responsável pela apresentação do escultor no catálogo de sua primeira exposição individual na Europa, realizada em 1962, na galeria San Jorge, em Madri. Todavia, essa pressuposta confluência entre poeta e escultor é relativizada pelo conteúdo da exposição, uma série inédita intitulada *Amassados*, cujas características, à primeira vista, contrariam as premissas construtivas que até então norteavam o trabalho de Weissmann. Residindo na Europa, longe de seu ateliê, o artista abandonava a rigidez das placas de ferro e a precisão dos fios de aço para experimentar a maleabilidade do zinco e do alumínio, além de incorporar materiais ainda mais frágeis, como o gesso e a estopa, compondo objetos informes, excessivos, bem diversos do cálculo geométrico de suas obras anteriores.

Em 1966, de volta ao Brasil, Weissmann retomaria o senso construtivo ao longo de toda sua trajetória posterior. Os *Amassados*, com isso, se tornariam uma série lacunar, considerada pela maior parte dos críticos mais recentes como um hiato neoexpressionista do artista, cujas

¹⁴ “A arquitetura como construir portas,/ de abrir; ou como construir o aberto”, escreve João Cabral em “Fábula de um arquiteto” (p. 345).

¹⁵ “Mas não é o caráter precursor do *Cubo* que importa salientar em primeiro lugar, como se já houvesse um projeto construtivo brasileiro engatilhado nas supostas promessas racionalistas de sua matéria metálica e de sua forma geométrica; eloquente era o fato de que ele instava a arte brasileira a se manifestar perante a nova cultura urbana e industrial que emergia no país, e que fazia isso em uma posição frágil e temerária, mergulhado em uma situação cultural que desenganava qualquer garantia objetiva de continuidade. Ao lembrar, quatro décadas depois de ter produzido o *Cubo*, o episódio da recusa da escultura pela mesma Bienal que premiara Max Bill, Weissmann não deixava dúvida quanto à natureza constitutiva – propositiva, poder-se-ia dizer – que o ‘mau acabamento’ técnico da obra adquiria em contexto brasileiro”. SALZSTEIN, Sônia. “Jogos de armar”. In: *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac naify, 2001, p. 81.

obras em si teriam pouca importância.¹⁶ De todo modo, no início da década de 1960, o aparecimento desses *Amassados* despertou o interessante imediato de figuras como Murilo Mendes, Frederico Morais e Mário Pedrosa, os quais procuravam compreender e mesmo justificar, a partir de suas diferentes perspectivas, a nova postura do escultor. Todos, a sua maneira, respondem diretamente ao texto de João Cabral, “Exposição Franz Weissmann”¹⁷, o primeiro a comentar a série:

apresentar esta exposição weissmann
não é apresentar a escultura weissmann
o escultor weissmann
as esculturas desta exposição
são uma explosão no edifício de uma escultura cuja função
foi sempre fazer da pedra cristal
no método de um escultor cujo gosto foi
sempre o perfil claro e solar

e eis que um dia weissmann que viera à europa como turista de pevsner gabo maxbill escola de ulm e de outras cidades de claro urbanismo e que fora ao japon como turista de suas leves arquiteturas de gaiola
eis que weissmann passou pela índia e por trópicos mais estentóricos do que os de seu planalto brasileiro e nos quais as coisas se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam por excessos repetidos de si mesmas
eis que o teatro de tanto demais de coisas e de matéria túrgida parece ter levado weissmann a duvidar se a realidade pode verdadeiramente vir a ser já não digo cristalizada mas simplesmente domada e a duvidar se a atitude do homem diante da realidade não estará melhor em aprofundar a desorganização nativa dela do que impor-lhe qualquer organização
e eis que weissmann agora trabalhando com gesso e estopa como vemos nestas primeiras amostras que nos expõe nesta sala de madri mas já não mais para refinar o grão grosso que têm o gesso e a estopa em seu pobre estado industrial mas sim destrabalhando-os para devolvê-los ao estado de fibra desgrehada e de calcário bruto que tiveram em seu dia original

¹⁶ “A produção desse período conta mais pelo que aportou posteriormente à escultura de Weissmann do que como incursão mais ou menos bem-sucedida por um provisório neoexpressionismo. Ela ensinou ao artista notável liberdade de ação, e o lançou ao campo da experimentação sem fronteiras da arte contemporânea, que durante cerca de seis anos o submergiu em uma linguagem indefinível entre a performance, a escultura, o relevo, o objeto e a pintura. Quando a obra retornou à ordem construtiva, em meados do decênio de 1960, estava renovada pela experiência de uma forma que se espessara com um substrato orgânico, doravante tendo apenas o corpo como medida da intervenção do artista”. In: *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac naify, 2001, p. 101.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 404. O texto aparece também no catálogo *Franz Weissmann: uma retrospectiva* (org. Reynaldo Roels Jr.). Rio de Janeiro: CCBB, 1998, pp. 128-9.

e eis weissmann agora destrabalhando as placas metálicas de perfil e superfície simples que saem dos laminadores só que já não mais para equilibrá-las nas colunas aéreas de antes mas para massacrá-las e amarrotá-las como querendo reensinar-lhes o rosto áspero e torturado de seu estado mais antigo de minério e ferro-velho

e eis que nesta exposição vemos pela primeira vez o construtivista weissmann transformado neste destrutivista weissmann que não só martiriza a matéria mas tenta estraçalhá-la e destruí-la submetendo-a à explosão dessa fúria em que ele habita ou que nele habita nestes dias e que nada tem a ver com as explosões dos fogos-de-são-joão das mil famílias de informalistas de hoje-em-dia que vivem de copiar texturas convencionalmente domesticadas

e eis porque agora aqui dentro da sala desta exposição estamos como que no mesmo centro da explosão weissmann e cercados por todos os lados pelos destroços que ela lançou com tanta violência hoje contra estas paredes espanholas

e eis weissmann

quem sabe de weissmann

quem sabe que trabalhar ou destrabalhar

é para weissmann chegar ao fim do carretel e quem sabe

que foi desenrolando um fio de trabalho paciente

que ele chegara ao diamante weissmann de antes mais

quem sabe

e por isso antecipa

que antes mesmo de que pouse de todo

o pó desta explosão

estará weissmann

com toda essa caliça e essa sucata

de volta às construções de razão como as de antes

das que irradiam em torno

o espaço de um mundo de luz limpa e sadia

portanto

justo

Dividido em três blocos, o texto começa apontando a diferença entre as obras da presente exposição e aquilo que, para o poeta, seria “a escultura weissmann”. Longe do senso construtivo que caracterizara até então o artista, essas novas esculturas aparecem como uma “explosão” que relativiza o que “sempre” fora seu trabalho (o “fazer da pedra cristal”, o “perfil claro e solar”). Por sua vez, a diagramação do texto reconstitui a visualidade geométrica que faltaria às obras da exposição, remetendo a características da poesia concreta — letras minúsculas, ausência de pontuação, espacialização isomórfica, etc. Essas características, que usualmente não comparecem na poesia do próprio João Cabral, sinalizam certo descontentamento do autor com relação a “esta exposição”, como se

a mancha gráfica do texto salvaguardasse algo da estética que o escultor parece ter abandonado. Enquanto isso, parte do vocabulário empregado para qualificar a verdadeira “escultura weissmann” (“edifício”, “função”, “método”) reforça a analogia entre o trabalho anterior do artista e os preceitos da arquitetura moderna – analogia esta que, podemos dizer, se perde com a “explosão do edifício”.

No segundo bloco, Cabral abandona essa visualidade concretista, compondo o texto em pequenos parágrafos anafóricos (“e eis que...”). Sua prosa, todavia, mantém-se sem pontuação ou letras maiúsculas, o que num primeiro momento dificulta a leitura corrente pela justaposição de sintagmas. A enumeração de nomes (“pevsner gabo maxbill escola de ulm”) que, de início, conjuga ideias de fácil assimilação – no caso, a linhagem de escultores construtivistas à qual Franz Weissmann estaria atrelado – pulveriza-se nos parágrafos seguintes, nos quais a linguagem saturada, com evidentes redundâncias, coaduna-se com o fenômeno das coisas que “se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam por excessos repetidos de si mesmas”.

Desse modo, o poeta aproxima-se sensivelmente da nova fase de Weissmann, refletindo sobre os motivos que o levaram à explosão: após o contato com os “trópicos mais estentóricos”, o escultor construtivista duvidaria agora de seus pressupostos, “destrabalhando” a matéria para devolvê-la a seu estado original. De um lado, na Europa e no Japão, Weissmann visitaria – “como *turista*” – as cidades de “claro urbanismo” e “leves arquiteturas”, que estavam no horizonte de seu antigo programa artístico; do outro lado, na Índia encontraria uma esparramada “desorganização nativa” que o faria “duvidar se a realidade pode vir a ser já não digo cristalizada mas simplesmente domada”. Entre um e outro, como um trópico mais ameno, aparece a irresolução do “planalto brasileiro”, região geográfica onde foi construída a cidade de Brasília.

Se a criação da nova capital, com suas contradições, foi um embate entre o “claro urbanismo” da arquitetura moderna brasileira e a “desorganização nativa” de uma região inóspita, os *Amassados* de Franz Weissmann poderiam ser entendidos como o reverso desse projeto, que nos anos 1950 intentara uma “mudança de sensibilidade” a qual, nas palavras de Mário Pedrosa, se traduziria:

(...) numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, contínua,

passiva, de uma natureza tropical não domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente.¹⁸

Contra a tradição acomodada, cúmplice da manutenção da miséria social, cristalizava-se uma “vontade profunda de construir”, agora aparentemente negada pelo escultor.¹⁹ As placas metálicas, antes equilibradas em “colunas áreas”, são massacradas para que nelas reapareça o “rosto áspero e torturado de seu estado mais antigo de minério e ferro-velho”. Do mesmo modo, gesso e estopa são desfeitos até voltarem ao “calcário bruto” e à “fibra desgrenhada”. No lugar da razão construtiva, a “fúria” destruidora, cuja ação resulta em “destroços”. Entretanto, há nisso tudo uma violência que afasta o gesto de Weissmann do mero conformismo. Não se trata apenas de aceitar a desorganização de modo resignado, mas de *aprofundá-la* – o que, para o próprio João Cabral, “nada tem a ver com as explosões dos fogos-de-são-joão das mil famílias de informalistas de hoje-em-dia”.

Por fim, circunscrevendo a destruição de Weissmann “agora aqui dentro da sala desta exposição”, o poeta assinala, no terceiro bloco do texto, um possível retorno à ordem construtiva “antes mesmo que pouse de todo/ o pó desta explosão”. Ou seja, mesmo compreendendo a exasperação do escultor, João Cabral reafirma os valores positivos das “construções de razão”, que traçariam o “espaço de um mundo de luz limpa e sadia/ portanto/ justo”. A própria sintaxe desse bloco, costurada em versos livres, vai progressivamente tornando-se mais clara, culminando no signo isolado (“justo”) que explicaria a insistência do poeta no projeto construtivo. Desse modo, ainda que permeado por certa dubiedade (“quem sabe”), João Cabral aposta numa retomada do

¹⁸ “Bienal de cá para lá”. In: *Arte: ensaios* (org. Lorenzo Mammì). São Paulo: Cosac naify, 2013, p. 487.

¹⁹ Comentando os *Amassados*, o próprio Mário Pedrosa relativizaria essa suposta negação: “Ao passar ao real, Weissmann ajusta, mais uma vez, suas contas com a matéria. É esta sua tarefa, sua faina de escultor. Nas suas construções espaciais anteriores era exatamente a mesma sua problemática. Apenas então ele queria construir o espaço, independentemente da matéria. Negava, no fundo, sua existência; dela só se servia no mínimo necessário aos seus vazados, que se articulavam em ritmo calculado. Dentro desse ritmo, algo ficava indeciso, inacabado, com indefinido poder de atração. (...)”

Na ambiência europeia existencial e mais pessimista, terminou Weissmann vencido diante da matéria. Deixou de construir no espaço, para operar com ela. Para submeter-se à matéria, porém, não. Mas para travar com ela um duelo que continua”. In: *IV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965, pp. 108-109.

Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/4397>> (Acesso em 04 de outubro de 2018). Sem me aprofundar por ora nessa questão, assinalo a semelhança entre esse duelo da construção com a matéria, constatado por Pedrosa, e o esquema poético de João Cabral de Melo Neto que descrevi acima.

“diamante weissmann”, justificando os *Amassados* como o ato necessário de “chegar ao fim do carretel” para, assim, desembaraçar o “fio de um trabalho paciente”.

Por outro lado, de maneira um tanto sutil, o poeta pontua a possível incorporação dessa entressafra destrutiva no trabalho futuro do escultor: “estará weissmann/ com toda essa calíça e essa sucata/ de volta às construções de razão como as de antes”. A escolha da preposição “com”, para um poeta como João Cabral, certamente não é arbitrária: um pouco do “pó desta explosão”, assim sugere o texto, talvez ainda esteja no ar quando Weissmann recuperar o cálculo e o rigor geométrico, impondo-lhe maior exigência na formalização de suas obras. Mesmo inicialmente contrariado com “esta exposição”, o poeta indicia seu sentido dentro do projeto do escultor como um *momento negativo* que, ao levar a termo sua própria decomposição, daria novo fôlego ao artista construtivista.

Curiosamente, o diagnóstico de João Cabral se mostraria bastante acertado: na IX Bienal de São Paulo em 1967, retomando sua pesquisa anterior, Franz Weissmann apresentaria sua *Arapuca*, escultura geométrica de cinco metros de altura, feita com sarrafos de madeira pintada. Nas décadas seguintes, trabalhando novamente com aço, o escultor construiria uma série de obras públicas, que – como já apontado – expandiriam aquela convocação ao espectador presente desde, pelo menos, a *coluna neoconcreta*. Essas peças de grandes dimensões, dispostas em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, receberiam especial atenção da crítica, justamente por realizarem, *em termos*, certas ambições do projeto construtivo brasileiro:

Ali, à vontade no que pessoalmente considero o seu autêntico habitat, as ruas e parques dos grandes centros urbanos, uma escultura de Franz Weissmann constitui um feliz paradoxo: a miragem concreta. Feita da mesma matéria anônima da arquitetura ao redor, confiante na sensibilidade comum, prenúncio de cosmo em meio ao caos, ela atrai o nosso olhar para detê-lo num instante de reflexão visual autônoma.²⁰

É assim, como “prenúncio de cosmo em meio ao caos”, que as esculturas de Franz Weissmann mantêm ainda hoje algo do otimismo que nutriu o trabalho de tantos artistas construtivistas entre as décadas de 1950 e 1960. Sua presença quase anônima, integrada ao espaço urbano, está aberta ao contato e pode, com isso, promover em alguns passantes aquela “mudança de sensibilidade” sugerida por Mário Pedrosa. De todo modo, sendo “miragem”, esse prenúncio desloca a transformação social, que

²⁰ BRITO, Ronaldo. “Discreta épica da forma”. In: ROELS JR, Reynaldo (org.). *Franz Weissmann: uma retrospectiva*. Rio de Janeiro: CCBB, 1998, p. 45.

antes parecia iminentemente palpável, para um futuro indefinido, formalizando-a como uma promessa latente.²¹ Quer dizer, a partir da década de 1970, apesar do horizonte bloqueado, o escultor revigora sua aposta na razão construtiva como projeto vindouro, criando pequenos “espaços abertos” em meio à desagregação geral do desenho urbano.

Por seu turno, a poesia de João Cabral tomaria um rumo diferente nos anos 1970. Se, na década anterior, o poeta tornava-se progressivamente mais exigente na organização de sua obra, tomando o livro como uma estrutura arquitetônica previamente planejada²² – desde a serialização das quadras em *Quaderna* (1960) e *Serial* (1961) até a disposição dialética de *A educação pela pedra* –, o mesmo não ocorreria com o livro seguinte, *Museu de tudo* (1975), composto de maneira bastante heterogênea para os padrões cabralinos²³: ao lado das construções quaternárias, calcadas nos motivos recorrentes do poeta (“No centenário de Mondrian”²⁴, “A arquitetura da cana-de-açúcar”²⁵, “O número quatro”²⁶), surgem agora poemas com feições e dicções diversas, escritos de circunstância (“Cartão de natal”²⁷), sobras de livros anteriores (“O autógrafo”²⁸, de 1946) e textos já publicados em outros contextos, como catálogos de exposições e apresentações de livros (“Exposição Franz Weissmann”).

O texto sobre os *Amassados*, publicado originalmente em 1962, ao ser recolhido neste *Museu de tudo*, torna-se parte integrante da obra poética de João Cabral. Fora de sua circulação original, quando foi debatido apenas como apreciação crítica²⁹ do escultor, “Exposição Franz Weissmann”

²¹ Vale sinalizar que, em “Uma mineira em Brasília”, João Cabral também desloca para o futuro a realização plena do projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer: “Mas ela já veio que o lhano *que virá*/ ao homem daqui, hoje ainda crispado” (*Idem*, p. 342).

²² Na verdade, desde *Psicologia da composição* (1947), João Cabral desenvolve esse tipo de construção estrutural de seus livros. Para uma análise desse processo, e de seu funcionamento na particularidade de cada poema, ver o ensaio de Marcos Siscar, “A máquina de João Cabral”, publicado em *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed. Unicamp. 2010, pp. 287-304.

²³ O próprio poeta ressalta essa diferença em entrevista concedida em 1980 a Benício Medeiros: “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. (...) 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?”. Esse trecho da entrevista foi recolhido por Félix de Athayde em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998, p. 116.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 376.

²⁵ *Id., ib.*, p. 395.

²⁶ *Id., ib.*, p. 396.

²⁷ *Id., ib.*, p. 412.

²⁸ *Id., ib.*, p. 409.

²⁹ No catálogo da IV Bienal de São Paulo, Mário Pedrosa caracteriza a leitura de João Cabral sobre os *Amassados* como “nostálgica” (*Op. cit.*, p. 109). O mesmo ocorre em “Franz Weissmann: entre dois mundos”, texto de Frederico Morais de 1965: “Nostálgicos de suas arquiteturas solares, alguns de seus críticos, como o poeta João Cabral de Melo Neto, querem de volta o construtivo,

aparecia uma década depois *como poema*, ou seja, como um objeto estético, o que permite um pequeno giro interpretativo: agora, participando de sua lógica interna, os signos que caracterizavam o “diamante weissmann” podem também remeter ao programa poético de João Cabral – “camarada diamante”, na feliz expressão de Vinicius de Moraes.³⁰ Não se pode esquecer, afinal, que é a construção desse mesmo “*mundo justo/ mundo que nenhum véu encobre*”³¹ que anima o sonho do poeta engenheiro desde 1945.

Nesse aspecto, as modulações formais do poema adquirem um outro sentido, que reverbera no conjunto invertebrado do livro de 1975.³² Se a saturação informe dos *Amassados* não era “a escultura weissmann”, essa estranha mescla de visualidade concretista e prosa sem pontuação também não é o poema cabralino, tornando-se assim um momento de hesitação dentro de seu projeto poético até então rigorosamente coerente. A linguagem redundante do segundo bloco, que emulava a desorganização daquela série do escultor, pode ser lida também como uma explosão dentro de uma poesia de “perfil claro e solar”, que sempre enaltecera sua própria capacidade de contenção.³³ Por outro lado, mesmo espriando essa desorganização para toda a estrutura de *Museu de tudo* – entendido, aliás, por parte da crítica como um livro de “extrema irregularidade”³⁴ –, “Exposição Franz Weissmann” já sinaliza o retorno do poeta à razão construtiva, “antes mesmo que pouse de todo/ o pó desta explosão”.

De fato, nos anos seguintes, João Cabral voltaria ao planejamento constitutivo de seus livros, tanto na fixação temática de *A escola das facas* (1980) ou *Sevilha andando* (1990), quanto na organização segmentada de *Agrestes* (1985), para ficar nos exemplos mais óbvios. No entanto, há uma nova inflexão em sua poesia a partir da década de 1970: paralelamente ao elogio do rigor, da precisão, da clareza, há agora também a *ferrugem* que corrói o metal (“Duplicidade do tempo”³⁵), o *musgo* que recobre a pedra

como se o mundo não tivesse mudado, e com ele o artista”. In: ROELS JR, Reynaldo (org.). *Op. cit.*, p. 134. Murilo Mendes, por sua vez, relativizaria a visão de Cabral, aludindo “a um movimento pendular, que se observa há séculos, entre geometrismo e desarrumação, entre objevismo e subjetivismo”. In: *Idem, ibidem*, p. 130.

³⁰ “Retrato, à sua maneira”, publicado originalmente na *Antologia poética* (1954) de Vinicius de Moraes. O poema está estampado na página de rosto da *Obra completa* de João Cabral.

³¹ Mais um trecho de “O engenheiro”, p. 70

³² “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.” (“O museu de tudo”, p. 371).

³³ A ideia de contenção é recorrente na obra de João Cabral. Vale indicar um exemplo do próprio *Museu de tudo*: “Não explode, trabalha/ sua explosão, controla-a: é granada de mão/ mais ferro que sua pólvora” (p. 393).

³⁴ A expressão é de Luiz Costa Lima. “Pernambuco e o mapa-múndi”. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 177.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 400.

(“Forte de Orange, Itamaracá”³⁶), a *podridão* escondida sob a superfície aparente (“O ovo podre”³⁷), a *desintegração* do espaço das cidades (“História de pontes”³⁸).

Não que o poeta abandone, de todo, sua confiança na razão construtiva. A existência dessa confiança comparece ainda nos procedimentos poéticos, na linguagem mineral, na rima toante, no “pouco-verso de oito sílabas”³⁹, etc. O que há, na verdade, é uma reconfiguração daquela mesma tensão entre linguagem e matéria, que já determinava sua forma, atravessada agora pelo envelhecimento do projeto ao qual se atrelara. Caberia, portanto, compreender o que essa nova configuração revela sobre o processo histórico da passagem entre anos 1960 e 1970, estabelecendo uma distinção mais apurada entre o “invertebrado” de *Museu de tudo* e a destruição dos *Amassados* de Franz Weissmann.

De todo modo, diante do desmanche que parece se anunciar – que pode ser sintetizado pelo incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro⁴⁰ –, essa confiança na razão construtiva, mediada pela consciência de suas contradições, mantém ainda sua atualidade. Se a arquitetura moderna brasileira e seus correlatos nas outras artes não puderam construir uma sociedade mais justa e democrática, as próprias obras – sejam elas poéticas, visuais, arquitetônicas – não nos deixam esquecer a promessa desse outro mundo que elas projetam, como um horizonte distante, mas não impossível. É esse horizonte que se mostra, por um instante, no Palácio do Itamaraty, a todos que aceitam participar da escultura de Franz Weissmann.

Renan Nuernberger é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada (bolsista CAPES), orientado pela Profa. Dra. Viviana Bosi. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia moderna e poesia contemporânea. Dentre outras publicações, coorganizou o livro *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (2018). Contato: renannuernberger@gmail.com

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 423.

³⁷ LIMA, Luiz Costa. “Pernambuco e o mapa-múndi”. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 580.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 604.

³⁹ Verso de “A Augusto de Campos”, p. 517.

⁴⁰ O museu mais antigo do Brasil estava localizado na Quinta da Boa Vista, o mesmo espaço que abrigou o “Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento”, a primeira obra pública construída por Franz Weissmann em 1954, demolida menos de uma década depois devido a reformas na região. Desse monumento, infelizmente, há apenas algumas poucas fotografias.