UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

UNIVERSITÉ PARIS 8
ÉCOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS
LABORATOIRE D'ÉTUDES ROMANES

FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA

A CURVATURA DAS RETAS E A LINEARIDADE DAS CURVAS:
um estudo comparado entre João Cabral, Piet Mondrian e Joan Miró

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

UNIVERSITÉ PARIS 8
ÉCOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS
LABORATOIRE D'ÉTUDES ROMANES

A CURVATURA DAS RETAS E A LINEARIDADE DAS CURVAS:
um estudo comparado entre João Cabral, Piet Mondrian e Joan Miró

Fábio José Santos de Oliveira

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em regime de cotutela de tese com a « École Doctorale Pratiques et Théories du Sens » da Université Paris 8, para obtenção do título de doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada e em Études Portugaises, Brésiliennes et de L'Afrique Lusophone.

Orientadoras: Prof.ª Dr.ª Sandra Nitrini (DTLLC/ USP),
Prof.ª Dr.ª Maria Helena Araújo Carreira (Université Paris 8).

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

A Deane, pelo carinho e pelo apoio nos longes da pesquisa, no dia-a-dia dos distintos sacrifícios que nos separavam.

A Lourdes, Josias, Fagner, Flávio e Marcos, que estiveram sempre do meu lado, independentemente do que as circunstâncias pediam.

AGRADECIMENTOS

> "Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
> Quanto mais personalidade eu tiver,
> Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
> Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
> Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,
> Estiver, sentir, viver, for,
> Mais possuirei a existência total do universo,
> Mais completo serei pelo espaço inteiro fora,
> Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,
> Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,
> E fora d'Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco".
>
> **Álvaro de Campos [heterônimo de Fernando Pessoa],**
> **"A melhor maneira de viajar é sentir"**

É momento agora de reconhecer a importância de algumas pessoas que, direta ou indiretamente, me ajudaram, me apoiaram e/ou estiveram comigo em alguma ocasião deste trabalho. Esses agradecimentos são extensivos também àqueles que passaram por mim mas cujos nomes não constam nesta lista por uma infelicidade de minha memória ou limite mesmo do espaço. Enfim, agradeço:

Primeiramente à minha família, que confia mais em mim do que eu em mim mesmo. Essas palavras são exatamente as mesmas que eu escrevi nos agradecimentos do mestrado: é que o valor delas continua igual. Enfim, meu muito obrigado a Josias, Lourdes, Fagner, Flávio e Patrícia, Marcos e Nazaré, Clara, Jonatha, Guilherme, Maria Pietra e Ananda, à minha tia Rita, a Flávia, ao meu tio Luciano, aos meus tios Messias e Luciana, aos meus avós José e Ana.

A Deane Rodrigues, porque, mesmo tendo presenciado apenas o último ano da tese, muito colaborou para o resultado final deste trabalho, através de sua presença ao meu lado e de seu afeto cotidiano. Obrigado por tudo, sobretudo pelo carinho e pelo apoio. Aproveito ainda para agradecer aqui à dona Cândida, Maria do Socorro, Bete e Marcos, Débora, Marquinhos, Dayane e Ester.

Enormemente à professora Sandra Nitrini e à professora Maria Helena Araújo Carreira, por quem tive o privilégio de ser orientado, a quem devo ter dado muitas "dores de cabeça", com quem partilhei risadas e preocupações, sem quem, por fim, as minhas forças não teriam rendido o que renderam. Muitíssimo obrigado!

Aos professores que participaram de minha banca de qualificação (Betina Bischof e Samuel Titan Jr.), cujas opiniões enriqueceram bastante este texto.

Aos amigos do Grupo Cultural “Tecendo a Manhã”/Sergipe (Giclécio, Monize, Carla, Leandro, Jaqueline, Ivo, Tiago, Bruna, Daiane, Laísa, Eraldo, Patrícia, Romário e Quebinho; especialmente a Uesele e a César, companheiros de literatura, quase irmãos), pela amizade incondicional. Além deles, a todos os amigos de bairro, pela torcida sempre.

Aos amigos que não me ajudaram diretamente na pesquisa, mas muito me enriqueceram como pessoa: seu Antônio, seu Carlos, seu Victor, pe. Leandro, Helena, Cristiano e Brigitte (Taipas), o pessoal do Rango (especialmente, Ana Maria, Maria, pe. Victor, diac. Sérgio, dona Elisa e Rosângela), o pessoal do projeto Jardim Margarida (Vargem Grande Paulista), o pessoal da Afago/Pedreira (em especial, Letícia, Solange e Ana Paula). A Ana Cristina Braz (por toda ajuda com a burocracia da França), Charles Iury e Cícera, Elisabete Ferraz, Esmeralda Cravançola, Eleni, Fátima, André Fontanetti, Gabriel (Biel), Luiz Felipe, Miguel Barrientos, Fábio Lacerda e Lilian, Alan David, Dênis e Edclayde e a pequena Beatriz, bem como a tantos outros de contato menor, com quem partilhei momentos de alegria e cansaço, de desânimo e esperança. Ao pessoal do grupo da Árvore (Emanuel, Maria Gabriela, Rafael Lee, Pedro Lima, Felipe Albuquerque, Paula Lima, Daniel, Madalena, Ana Clara, Viviane, Juliana César, Jefferson, Guto, Jaime, Eduardo) e do GOU (Jean, Maria Isabel, Fabiana, Nayara, Inaiara, Luckas, Camila Honorato, Karoline, Cauê, Leonardo, Melissa, Álvaro, Tiago, Rafaella Monteiro, Larissa e Victor, Carlos Haermmerle, Bruno Tenório, Mercedes), cuja amizade e diálogo vivo revigoraram muitos dos meus cansaços. A Renato e Élcio, do sebo das Letras, pela amizade e diálogo sobre o mundo dos livros. Aos conhecidos e amigos de Lagarto/SE, minha cidade natal! A estes, peço desculpas por não citar nomes: é que realmente seria um crime mencionar alguns e esquecer muitíssimos outros.

Ao pessoal do CRUSP: Glauco e Rodrigo (pelo convívio no 605 C), a Jane Barbosa e Inácio, Chicão, André (Dilim), Luciana, Gustavo, Sarah, Suzana, Henry, Sérgio, John, Michel (Paraná), Michel (Recife), Vanessa, Michel (João Pessoa), Wilson, Alex (Platão), Wesley, etc. Especialmente a Tiago Santos, Jáder Muniz e Rafael Fanni, pelos vários momentos de nordestinidade/mineirança, bem como de discussão literária, social, política, agrária e futebolística. Também a Robson e Joilson, da portaria dos blocos G e C, pela disponibilidade em ajudar, e a Rosângela, pelo apoio na assistência social do CRUSP. Também ao pessoal da *Maison du Brésil* (Paris): Moisés Coppe, Evandro Leonardi e Giovana e as pequenas, João Botton, Nataly e Klaus, Élen e Maurício, Maria Iraci, Angélica Amâncio, Mariana Scarpa e Thiago, Juliano Orlandi, Gaudêncio e Ariadne, Leonardo e Ósia, Patrícia Feitosa, Indayara,

Ísis Morais, Enric, Marcelo, Sabira, Rodrigo Alvarenga, Ana Vládia, Júlio Machado, Kellen, Fernando, Julliane, Carolina Sá, Zilda, Argus e Michele, Daniel e Carolina, Sheyla Dinis, Michel (Minas Gerais), Luana, Alejandra, Vanessa e Nicolas, Caio e Manuela, Eliska, Nora, Leonardo Meireles, Raffaella, Marina Melo e a tantos outros de convívio mais esparso. Obrigado a todas e a todos pela companhia!

Ao pessoal da secretaria do DTLLC, que desde o princípio esteve disposto a ajudar: Ângela, Maria e, sobretudo, a Luís de Matos, que me tirou de vários problemas (como sempre). Valeu, Luís!

Por fim, ao CNPq, pela concessão da bolsa de doutorado, e à CAPES, pela concessão da bolsa-sanduíche durante o período de estudos na França.

“Por isto entre um ponto e outro traçam uma linha (reta ou curva) e não satisfeitos com isto continuam a unir os pontos até que, as linhas se cruzando, formem um sistema atrás do qual imaginam uma estrutura.”

Affonso Romano de Sant’Anna,
Análise estrutural de romances brasileiros

“Assistir nosso pensamento
a nossos olhos se fazendo,

assistir ao sujo e ao difuso
com que se faz, e é reto e é curvo.”

João Cabral de Melo Neto,
“Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”

« En somme la science du dessin consiste à instituer des rapports entre les courbes et les droites. Un tableau qui ne contiendrait que des droites ou des courbes n’exprimerait pas l’existence. »

Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du cubisme*

RESUMO

Nossa pesquisa tem por enfoque o estudo da poética de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) comparativamente a obras dos pintores Piet Mondrian (1872-1944) e Joan Miró (1893-1983). Tentamos entender, através do perfil criador dos dois pintores e também daquilo que o poeta destacava esteticamente neles, o quanto tais preceitos estéticos são literariamente discutidos na obra cabralina e o quanto (e como) eles caracterizariam ou não a poética desse escritor pernambucano. Para tanto, escolhemos a fase inicial do poeta, dando preferência aos livros *Psicologia da Composição* e *Uma faca só lâmina*. Com o estudo dessas obras e daquilo que de forma esparsa está presente também em outros livros, alcançamos, por exemplo e *grosso modo*, que a poesia de João Cabral, destacadamente arquitetada no amparo do objeto (num perfil de *depuração*), apresenta ainda com relevo o trabalho com a imagem (num perfil de *reconfiguração*). No primeiro caso, enxergamos uma proximidade à estética de Mondrian; no segundo, à de Joan Miró. Por fim, verificamos como a poesia de Cabral, aparentemente apenas rígida, é destacada também por certas dinâmicas que lhe rompem a rigidez.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura comparada, João Cabral de Melo Neto, Piet Mondrian, Joan Miró, imagem.

ABSTRACT

Our research aims to study the work of the Brazilian writer João Cabral de Melo Neto in comparison to some paintings of the Dutch painter Piet Mondrian and of the Catalan painter Joan Miró. By means of the discussion about both the creative model of the two painters and what João Cabral focuses aesthetically on them, we try to comprehend how these aesthetic principles are literarily debated by the poet and how they would characterize or wouldn't his poetic. For this reason, we have selected the Poet's initial phase, mainly the books *Psicologia da Composição* [*Psychology of the Composition*] and *Uma faca só lâmina* [*One knife that is nothing but blade*]. By the study of these two books, we can observe that João Cabral's poetry is not only architected out of the object (in a model of *depuration*) but also out of the image (in a model of *reconfiguration*). In the first case, we see proximity between João Cabral's aesthetics and Mondrian's one, and in the second case we see proximity between João Cabral's aesthetics and Miró's one.

KEYWORDS

Comparative Literature, João Cabral de Melo Neto, Piet Mondrian, Joan Miró, image.

RÉSUMÉ

Notre thèse vise à étudier comparativement le rapport esthétique entre le poète brésilien João Cabral de Melo Neto (1920-1999), le peintre hollandais Piet Mondrian (1872-1944) et le peintre catalan Joan Miró (1893-1983). On connaît la proximité de João Cabral aux Arts, y compris son intérêt à l'arrangement esthétique soutenu par certains artistes (du Baroque à la Modernité). Cette façon d'agir lui assurait une méthode de travail : en parlant d'un artiste, de sa compréhension du monde et de son esthétique, João Cabral les intégrait aussi dans sa propre poésie. En effet, il n'est pas aléatoire qu'il ait produit des poèmes où les noms de Piet Mondrian et Joan Miró apparaissent. D'ailleurs, en 1950, João Cabral a publié un texte critique sur l'œuvre de ce peintre catalan, dont le titre est *Joan Miró*. Pour tout cela, nous cherchons dans notre étude de doctorat à vérifier les procédés esthétiques soutenus par Piet Mondrian et Joan Miró que l'on pourrait classifier comme semblables à ceux utilisés par João Cabral de Melo Neto dans sa poésie.

MOTS CLÉS

Littérature Comparée, João Cabral de Melo Neto, Piet Mondrian, Joan Miró, l'image.

SUMÁRIO

Introdução
"Princípios de uma geometria" 13

Capítulo I
Sobre retas e outras matérias rígidas: João Cabral e Piet Mondrian 28

1.1 – Sobre a obra *Psicologia da composição* (1947) 28

1.1.1 – "Fábula de Anfion" 29

1.1.1.1 – 'O deserto' 30

1.1.1.2 – 'O acaso' 40

1.1.1.3 – 'Anfion em Tebas' 46

1.1.2 – "Psicologia da composição" 48

1.1.3 – "Antiode" 57

1.2 – Piet Mondrian e a relação com a poesia de João Cabral 61

1.2.1 – Sobre a pintura de Piet Mondrian 61

1.2.2 – "No centenário de Mondrian" 78

1.3 – O que significam as "retas"? 84

Capítulo II
Sobre curvas e outras matérias flácidas: João Cabral e Joan Miró 96

2.1 – Sob a pele das palavras: início e desenvolvimento da poética cabralina 96

2.1.1 – Alguns destaques acerca do Surrealismo e do Cubismo na Europa e do contato de João Cabral com esses movimentos 97

2.1.2 – *Pedra do sono* (1942) 108

2.1.3 – *Os três mal-amados* (1943) 117

2.1.4 – *O engenheiro* (1945) 122

2.1.5 – *Psicologia da composição* (1947) 129

2.1.6 – *O cão sem plumas* (1950) e depois 132

2.1.7 – O perfil das mudanças 145

2.2 – O artista Joan Miró e a obra *Joan Miró* (1949) 146

2.3 – *Uma faca só lâmina* (1955) 163

2.4 – O que significam as "curvas"? 181

Capítulo III
Sobre retas e curvas: João Cabral, Piet Mondrian e Joan Miró 184

3.1 – "Organização das estruturas verbais" e "materialidade das palavras" 184

3.2 – João Cabral poeticamente situado entre Piet Mondrian e Joan Miró 192
3.3 – A dinâmica de uma poesia: traço perceptivo/criativo da voz poética.....200
3.4 – A dinâmica de uma poesia: traço semiótico-semântico 205

Considerações finais 212

Referências 217

Anexos.....223

INTRODUÇÃO

"Princípios" de uma geometria

> "La mano, así, recordó muchas cosas que tenía completamente olvidadas. Su personalidad se fue acentuando notablemente. Cobró consciencia y carácter propios."
>
> **Alfonso Reyes. "La mano del comandante Aranda"**

Considerações gerais

> (...) Eu nunca pensei em ser poeta nem nunca me considerei (e até hoje não me considero) com temperamento de poeta. Eu tenho temperamento de crítico. Meu ideal foi sempre ser crítico literário. Ocorre que, aos 17 ou 18 anos, não se tem cultura nem discernimento para ser crítico. Então, eu comecei a fazer poesia, apenas para produzir alguma coisa, enquanto me preparava para a crítica. Muito pouca gente notou isso, mas a minha poesia é quase sempre crítica. Esse negócio que se chama metapoesia, poesia sobre poesia, é uma preocupação de crítico. Escrevi uma quantidade enorme de poemas sobre autores, sobre escritores, sobre pintores. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 24-25)[1]

Quem se debruça sobre uma crítica interartes, conhece os desafios e limitações constantes dessa labuta comparativa.[2] No caso da poesia de João Cabral, ao menos algo colabora nessa árdua empreitada: o caráter confessadamente crítico de sua escrita, segundo, até, o que nos asseguram trechos como o de cima. Quem acompanhar a cronologia biográfica do poeta perceberá que esse senso crítico advém já dos primórdios, quando, lá por idos de 1938, o então jovem João Cabral de Melo Neto frequentava os saraus do Café Lafayette em Recife, a fim de desfrutar da companhia de intelectuais dos mais variados domínios. Artistas como Willy Lewin (escritor e crítico), Vicente do Rego Monteiro (pintor) e Lêdo Ivo (poeta). Assim, essa especificidade do escritor de *Morte e vida severina* nos reserva de pronto a justificativa de uma poesia doada a outras realidades, poéticas ou não, artísticas ou não, as quais acabam se tornando parâmetro para um modelo de poesia, em geral aquele que pretendia seguir o próprio João Cabral de Melo Neto. Uma poesia, portanto, de onde poderíamos retirar juízos estéticos, e isso acontecendo tanto quando o poeta trata das mais diversas realidades, como quando o assunto é declaradamente metalinguístico. Os exemplos

---

1 Originalmente publicado em Edla van Steen, *Viver e escrever*, v. 1, Porto Alegre, L&PM, 1981.

2 Para um estudo mais relacionado ao tema, confrontar o capítulo "Literature and the Other Arts", do livro *Theory of literature*, de René Wellek e Austin Warren.

comparativo-críticos são abundantes. Fiquemos apenas com um punhado deles: anônimo do Cantar de Mío Cid, Joan Brossa, Miguel Hernández, Graciliano Ramos (literatura), Bailadora andaluza (música, dança), Manuel Rodríguez, Manolo Gonzáles, Pepe Luís, Julio Aparício, Miguel Báez, Antonio Ordóñez (toureiros), Enrio Tormo (impressor), etc. Assim como outros tantos, cada um desses artistas ou artesãos teve um poema escrito por João Cabral em sua homenagem. E nesses textos está contido um ou outro ponto estético dos que apraziam ao poeta não apenas por um gosto pessoal de leitura, mas também por possíveis afinidades criativas.

A nossa tese, assim, parte de duas constatações imediatas: 1ª) há em João Cabral uma diversidade de textos que, mesmo tratando dos mais diversos temas, apontam para sua própria obra; 2ª) essa especificidade de trabalho artístico (ao mesmo tempo crítico e poético) se concretiza nele através de inúmeras obras (dentre elas, destacaremos *Psicologia da composição*, 1947, e *Uma faca só lâmina*, 1956).

No que toca à primeira dessas constatações, é de significativo interesse o poema "O sim contra o sim", de *Serial* (1962). Interessa-nos dele sobretudo a parte correspondente a Joan Miró e Piet Mondrian, a segunda entre as quatro que articulam, entre semelhanças e divergências, os quatro pintores (Joan Miró, Piet Mondrian, Juan Gris e Jean Dubuffet) e os quatro poetas (Marianne Moore, Francis Ponge, Cesário Verde e Augusto dos Anjos) referidos pelo poeta nesse texto. E por que nos interessam exatamente esses dois artistas e não outros, já que a troca entre eles seria até possível e, em certo sentido, também lucrativa analiticamente? A chave decisiva para nossa escolha foi a recorrência de ambos os artistas na obra do poeta. Esparsamente, Piet Mondrian é citado por Cabral em "Escritos com o corpo" (de *Serial*) e Joan Miró em "Campo de Tarragona" (de *Paisagens com figuras*, 1956). Afora essas citações localizadas, Mondrian teve um longo poema inteiramente dedicado por Cabral à sua obra ("No centenário de Mondrian", *Museu de tudo*, 1975) e Miró um longo ensaio crítico (*Joan Miró*, 1950), composto por Cabral na chave de uma leitura minuciosa e precisa. Essa recorrência nos serviu como motivo suficiente para a escolha do nosso *corpus* comparativo.

De volta a "O sim contra o sim", eis o fragmento referente a Piet Mondrian e a Joan Miró:

> *Miró* sentia a mão direita
> demasiado sábia
> e que de saber tanto
> já não podia inventar nada.
>
> Quis então que desaprendesse

o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado,
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço:
queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.

Assim foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se o aprendesse ainda. (MELO NETO, 1997a, p. 287-288)

O trabalho artístico de cada um dos pintores é representado aí pela lida com a "mão" física, que é artística em sentido amplo. A partir dessa comparação, os dois pintores são aproximados, ao mesmo tempo que contrapostos. Além disso, ambos os pintores são descritos participando de uma mesma inquietação: o inconformismo com "a mão direita", na verdade e como veremos, o inconformismo, no campo da pintura, com o conhecimento sedimentado que essa "mão" encarna no poema. João Cabral então destaca nos dois a busca pelo novo, o sentimento de não concordarem com o saber artístico instituído e pronto para ser aplicado sem reflexão alguma além do simples exercício plástico-pictórico, como se esses saberes fossem apenas uma fórmula rígida a se seguir. Em ambos, o entendimento disso tudo é o mesmo, só que a maneira como lutam contra isso não. A labuta particular da nova práxis plástico-pictórica é descrita, simbolicamente, pelo modo como os dois lidam contra essa "mão direita/ demasiado sábia […]": Miró a troca pela esquerda, ao passo que Mondrian modifica seu regime; isto é, Miró opta por uma espontaneidade maior, Mondrian intensifica a rigidez formal. O objetivo de ambos seria o mesmo: maior liberdade artística e poder de reflexão sobre a matéria com a qual lidam.

Muito embora os objetivos se assemelhem nos dois, a diferença no modo de conceber o trabalho artístico redundará em resultados também diferentes. Mondrian tenderia ao esvaziamento da representação na pintura, fugindo, a todo custo, do figurativo; Miró lutaria contra a representação mediante a releitura constante dos elementos referentes à figura. Com o detalhe de que os dois artistas ainda estão conectados ao referente, ao real. A simplificação de Mondrian tende ao vazio. Miró, quando simplifica, não visa desmanchar o ser, antes tende a dar-lhe nova configuração visual. Mondrian trabalha com o mesmo, só que um mesmo esvaziado, reduzido a seus caracteres mínimos e de aparência. Miró prefere um outro do mesmo, e pela mudança revela a novidade. Aparentam-se ambos, pois anseiam pelo novo e pela renovação, mas se distanciam quanto aos meios de adquiri-la e os resultados.

A partir desses apontamentos, surgiram para nosso texto as seguintes questões: Como Miró e Mondrian (respectivamente, o pintor da linha curva e o da linha reta, o pintor da frouxidão no traço e o da rigidez nele, o pintor do Surrealismo abstrato e o do Abstracionismo neoplasticista, o pintor da reconfiguração figurativa e o do abandono da figura) trazem preceitos de criação artística que são afins a um poeta visto em geral sob a síntese de termos como "seco" e "racional", poeta "refratário ao mito da 'inspiração'" (CARONE, 1979, p. 21), do "fazer poesias com coisas" (PEIXOTO, 1983, p. 10), dos "substantivos exprimindo coisas" (CANDIDO, 2002, p. 139), "da 'nova objetividade'" e que deu "um exemplo fortemente persuasivo de 'volta às próprias coisas'" (BOSI, 1994, p. 469), em cuja obra a "rejeição da subjetividade, [o] antiilusionismo, [a] mineralização da existência são traços recorrentes" (SECCHIN, 1985, p. 95)?[3] Em que medida as percepções estéticas desses pintores estão também presentes na produção de João Cabral e poderiam indicar por si mesmas um *modus operandi* cabralino?

Como já salientado, a obra de Mondrian se ligaria preponderantemente a um ideal de rigidez; enquanto que a de Miró, a uma labilidade mais pronunciada. No âmbito das correspondências, o lance mondrianesco calhará em Cabral com a estrutura, onde o escritor procura implantar mais visivelmente sua "assepsia" de objetividade. Quando se trata de imagem, é no desvio, é na curva, é com Miró que sua obra se assemelhará. Daí que destaquemos, como palavras-chave na leitura que desejamos do poeta, os termos *estrutura* e

[3] Ao destacarmos esses pontos na escrita dos teóricos referidos não pretendemos de forma alguma reduzir sua crítica ao conceito do cerebralismo aplicado sobre João Cabral. Esses fragmentos servem apenas para reforçar o fato de que existem alguns conceitos que já são pontos pacíficos sobre a obra do poeta de *Morte e vida severina*. Naturalmente, essa visão constará em nossa leitura (sobretudo no primeiro capítulo). A partir dela, inseriremos conteúdos pouco ou nada debatidos em profundidade sobre Cabral, principalmente no que diz respeito à imagem e ao conceito de "dinâmica", do próprio e, ao que cremos, no próprio João Cabral.

imagem, *depuração* e *reconfiguração*.[4] É nesse contexto interartes que se encaixam como justificativa analítica *Psicologia da composição* e *Uma faca só lâmina*. Mesmo sob formato e consistência de poesia, tanto uma obra quanto a outra conservam bem um fundo de debate crítico acerca do fazer poético. Poderíamos dizer, aliás, que ambas são ensaios críticos realizados em versos. Ensaios poético-críticos que calham com as preocupações do artista no momento em que vêm à luz. Tanto é assim que os livros mais ou menos contemporâneos à publicação dessa duas obras refletem com razoável precisão os aspectos estéticos observados nelas.

Tratando já da estrutura de nosso texto, a leitura de *Psicologia da composição* ficará reservada ao primeiro capítulo. Em certa medida, será um texto sem grandes novidades, uma vez que ele encerra muitos predicativos já naturalizados sobre a obra cabralina. As principais novidades, vez ou outra aparecidas, dirão respeito ao trabalho comparativo com Mondrian, com quem o poeta comparte, por afinidades eletivas, aspectos como a depuração e rigidez construtiva do texto (do *textum*), a racionalização por meio ou a partir da coisa concreta e primária (em Cabral, a mineralidade e a escolha de elementos simples para a matéria poética; em Mondrian, a simplificação dos elementos constitutivos da pintura). Além disso, o que corresponderia ao esvaziamento da representação em Mondrian calharia bem em João Cabral com a tendência ao "vazio" de certos poemas (*vide* ainda primeiro capítulo), a qual refleteria, como dado ao extremo, o passeio textual por dentro do signos, por dentro das coisas no mundo, quer dizer, uma verificação da textura e constituição das palavras (*vide* terceiro capítulo).

A seu turno, *Uma faca só lâmina* será o tema de análise poética do nosso segundo capítulo, oportunidade na qual empreenderemos uma discussão mais detalhada sobre a imagem cabralina. Ressaltaremos aqui ou ali confluências reconhecidas pelo próprio poeta ou mesmo afinidades com a poesia moderna da primeira metade do século XX, cujos critérios de ruptura e (re)construção poéticas nos servirão, num breve estágio inicial, de parâmetros para leitura do poeta brasileiro. Veremos que, não-raras vezes, a imagem é redefinida ou retrabalhada pelo poeta quanto às possibilidades plásticas do seu sentido visual, em atitude próxima à da obra do pintor catalão Joan Miró. Essa redefinição semântica do signo (com raízes – somente raízes – no Surrealismo), de alguma sorte explica, até, quão distante João

[4] Em nosso texto, os termos *estrutura* e *ponto de estrutura* são equivalentes. A preferência por um ou outro será demarcada pelo contexto da nossa escrita. Quando a informação principal for a oposição/imbricação com a *imagem*, utilizaremos o primeiro dos dois. Por sua vez, preferiremos o segundo deles quando se fizer necessária uma demarcação mais precisa das implicações internas ao *textum*. Sobre os valores conceituais acerca do *textum*, *vide* informações na segunda parte desta introdução.

Cabral está de uma poética que não transcende ao próprio ato do poema, como era o caso, por exemplo, de muitos textos do Parnasianismo. A poesia de João Cabral não se arquiteta apenas no amparo do objeto (em matérias simples como "pedra" e "água"), mas também na redefinição do significado denotativo dum elemento como esses e, não-raras vezes, numa redefinição com carga significativa bem inusitada ao sentido costumeiro dos termos em questão.

Quanto ao terceiro capítulo, o enfoque se dará sobre as tensões possíveis na ordem de constituição da imagem poética (um aprofundamento do capítulo precedente). Nele estudaremos algumas ocorrências que valorizam de modo eficiente o conceito de "dinâmica", articulado pelo poeta no livro-ensaio sobre Joan Miró. Para tanto, utilizaremos alguns instrumentais de leitura com caráter aproximadamente fenomenológico e hermenêutico. A partir desses instrumentais, alcançaremos instâncias de uma poesia que se revela e se resolve nos espaços do *entre* (para usar um termo de Didi-Huberman, 2011). Poesia valorizando e confrontando-se a um critério de *mimesis* (representação), poesia valorizando e confrontando-se a um critério de *mythos* (ficção). Poesia partindo do visual, mas jogando com ele; partindo do descritivo, mas reconfigurando-o em novas possibilidades visuais, seja em nível sígnico, semântico ou hermenêutico (quer dizer, no nível do signo, das frases ou do texto como um todo).

Devemos lembrar aqui que há também outros trabalhos críticos que aproximam João Cabral ou a Mondrian, ou a Miró, ou a ambos. Em *O poema e o quadro*, Danilo Lôbo faz uma recolha dos momentos de intertextualidade de João Cabral no que se refere ao aproveitamentos de outras artes (o livro atua como manual para primeiro contato com estudos do tipo interartes, relativos ao poeta). Em Aguinaldo Gonçalves, *Transição & permanência*, encontramos um texto que estabelece, bem mais fortemente, um método crítico-analítico. Da relação João Cabral/Miró, interessam a Aguinaldo Gonçalves (e *grosso modo*) as confluências de ordem estrutural (daí certos conceitos empregados como "autotextualidade" e "intertextualidade", vistos numa "mesma obra" ou "em obras diferentes"). No ensaio "Os espaços internos do poema", Betina Bischof parte da leitura de "Rio e/ou poço" (do livro *Quaderna*, 1960) para comparação entre o poeta e o pintor Mondrian, passando ainda por Miró e a arquitetura de Le Corbusier. A leitura de Betina Bischof fortalece a visão de um poeta cerebralista e do controle sobre as fontes. No que toca a *João Cabral de Melo Neto*, Benedito Nunes aproveita-se de uma comparação com Miró para destacar os conceitos de "percepção" e "dinâmica", análise algo nova na época em que publicada. Mencionamos todos esses estudos, porque, aqui ou ali, algo deles estará presente em nossa tese, por suporte

teórico ou apenas coincidência crítica. A leitura de Danilo Lôbo nos apresenta a um panorama da relação interartes constituída pelo poeta, a leitura de Betina fortalece o que trataremos no primeiro capítulo (ou seja, a questão estrutural), o cuidado terminológico de Aguinaldo Gonçalves nos auxilia quanto a um aporte metodológico também rigoroso (ainda que sigamos por outros caminhos) e os conceitos de Benedito Nunes nos ajudarão quando do terceiro capítulo. Ainda que haja essas confluências, os trabalhos deles seguem, no geral, uma vertente analítica diversa da nossa, motivo que nos permitiu insistir no esforço comparativo entre Cabral, Mondrian e Miró. A nossa pesquisa, ao partir dos procedimentos (embates, possíveis objetivos e soluções) presentes nos três artistas, coloca-nos não só numa ambiência interna à obra, mas também externa, não só numa análise micro, mas também macro. Em outras palavras, interessa-nos uma análise que vá do particular ao geral e vice-versa (razão por que nos detemos muitas vezes em leituras cerradas e miúdas). Além disso, destacamos como fator importante à obra de João Cabral as tensões internas à sua poesia, tensões que facilmente poderiam se apagar diante do esforço (reconhecido por ele próprio) de controle absoluto sobre a fatura textual. Não queremos, no entanto, desenvolver a ideia de que esse controle seja falho; o que afirmamos é que essa racionalidade visível na escrita não esconde de todo as arestas, motivo pelo qual não raras vezes encontramos textos em que convivem num mesmo espaço a depuração e a reconfiguração, o cerebralismo e a invenção, o referencial e a labilidade, a *mimesis* e o *mythos* (modelos que, *lato sensu* e respectivamente, corresponderiam ao de Piet Mondrian e ao de Joan Miró). A nossa visão aprofunda, assim, o conceito de "dinâmica" utilizado por Benedito Nunes, retirado, como em nós, da leitura ensaística de Cabral sobre Miró (em *Joan Miró*, 1952). Pesquisamos em nossa tese uma dinâmica que se expressa já nas diferenças estruturais entre o primeiro livros e aqueles mais "planejados", que se expressa também na estruturação interna das obras (com a instabilidade do olhar da voz poética e das relações frasais), que se expressa, ainda, no interior dos signos e entre eles (no que colaboram as diversas labilidades imagéticas, o uso reitero de símiles e metáforas).

É possível que nesse momento nos fosse exigida a análise da presença de matérias fluidas no texto de Cabral. Matérias como "lama", "mucosas", "areia", etc.[5] Não ignoramos que essa perspectiva passa pela obra cabralina, mas decidimos seguir outro percurso. Ou seja, o de encarar a imagem também como uma abstração (matéria do terceiro capítulo). Não apenas a imagem como o fornecedor de um visível, mas a imagem como um processo de

[5] Em alguns casos, com associação da matéria fluida ao universo feminino, como o ilustram bem os poemas "Duas paisagens" (*Paisagens com figuras*, 1956), "Imitação da água" e "Jogos frutais" (*Quaderna*, 1960).

reflexão, ou melhor, como uma dinâmica entre seres e coisas. A imagem não apenas como algo estanque, a partir de escolhas ou preferências vocabulares. Mas a imagem como fruto de uma luta, de uma busca, de uma travessia. A expansão do vocábulo para um possível, a expansão do signo para uma frase e dessa para um texto, *textum*. Desse mesmo vocábulo, que não cabendo em si, se une na relação com outros. Uma relação de transbordamento, e de transbordamento porque não pende apenas para uma diretiva "reta" de linguagem referencial. É por meio desse intervalo que tentamos ler a imagem cabralina, notadamente aquela em que os resultados o fazem próximo de Joan Miró ou vice-versa:

> A poesia de João Cabral resgata a palavra. Reinventa-a, tornando-a, mais que designadora de algo, indicial, icônica e até mesmo gestual. Seu modo de construção problematiza o próprio conceito de referente, suscitando, enquanto TEXTO, manifestações plurisotópicas. (AGUINALDO, 1989, p. 21-22)

Por fim e como última observação antes das atenções teórico-terminológicas, o modo como ordenamos nossa tese, através da explicação básica de um passo sobre a estrutura (o que chamamos às vezes de *princípio depurador* ou simplesmente *depuração*) e outro sobre imagem (intitulado por nós *princípio reconfigurador* ou simplesmente *reconfiguração*), também pode deixar a impressão de que defendemos dois princípios de análise estanques, como fôrmas a partir das quais se poderia ler toda a obra de João de Cabral de Melo Neto. Não é isso. Preferimos ver os dois como casos extremos a partir de onde João Cabral circularia como escritor. Entre um polo e outro, há um espaço a ser preenchido com diferentes possibilidades, sem exclusão sequer da confluência, num mesmo texto, dos dois modelos. E isso nós teremos oportunidade de conferir ao longo dos três capítulos de nossa tese. De mais a mais, a questão estrutural e a questão imagética não constituem em si pares opostos. Eles, aliás, estão unidos no corpo de qualquer texto. A oposição se dá, nesse caso, pelo resultado obtido nas orientações condicionadas à prioridade de um desses modelos, que será um texto mais às claras (no caso do privilégio da *depuração*) ou um texto mais hermético (no caso do privilégio da *reconfiguração*). Outra vez salientamos que entre um e outro se dão as possibilidades.

Considerações metodológicas e terminológicas

Um dos primeiros aspectos terminológicos e metodológicos que gostaríamos de especificar se relaciona ao trabalho comparativo como um todo e às implicações imediatas referentes a essa comparação. A nosso ver, o estudo comparativo não exige só o

conhecimento geral dos autores confrontados, mas também, e preferencialmente, o conhecimento e a ciência (sempre que possível) acerca dos detalhes das obras em estudo. São os detalhes que confirmam, ao fim e ao cabo, se o estudo vale a pena ter seguimento, se rende informações importantes além da mera intenção comparativa. Nesse sentido, a aproximação temática, que pode até servir como primeiro impulso, dependerá, para aproximação entre autores, de elementos mais profundos (seja pela semelhança, seja pela diferença). O que, no fim das contas, significa falar em fatores estéticos, não desconsiderando nisso os de natureza histórica, social, biográfica, psicológica, etc., que estejam intimamente associados à constituição formal da obra:

> Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. [...] Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (CANDIDO, 2000, p. 8-9)

Consideramos que o estudo comparativo interartes não pode se resumir a uma mera recolha de temas aglutinadores dos artistas em pauta. É bem verdade que esse aporte da empiria, do elemento que de imediato salta aos olhos, dos dados enfim do conteúdo, são importantes e em algum momento podem ser aproveitados na tarefa da comparação. Não obstante, é preciso ter em mente que o material aproximado se constitui de produtos artísticos diversos, com suas próprias especificidades, ligados, portanto e por muito que o conteúdo os aproxime, a elementos de composição distintos numa e noutra linguagem. Então, o que devemos buscar no estudo comparativo? Melhor ainda, o que nós buscamos através desse estudo? O sentido. Ou melhor, um sentido. Sentido que não quer dizer a soma dos dados de análise do texto literário e do outro material artístico, mas o resultado, complexo porém obrigatoriamente equilibrado, duma significação estética depreendida a partir de elementos que sejam equiparáveis para além de uma possível coincidência ou confluência temática. Um sentido a partir dos raciocínios de elaboração textual, a partir do esforço estético de cada artista: embates, objetivos e soluções, com os quais cada artista teve de lidar ou possivelmente lidou (o que aqui ou ali nomeamos como procedimentos). Nesse instante, o puro dado referencial se acrescenta do vigor próprio dos signos no silêncio da fatura. Silêncio que, embora a diversidade de recursos e possibilidades da linguagem executada, pode revelar igualdade de problemas, intenções e tentativas de resposta àquilo que é a arte em sua necessidade de devir, em sua necessidade constante de ser desvendada. É a esse dinamismo

marcado por procedimentos que se equivalem (embates, objetivos e possíveis soluções) que intentamos buscar. Nesse aspecto, fazem eco aqui as seguintes considerações de Aguinaldo Gonçalves:

> As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço *arquitetônico* que os constitui. Uso aqui o signo *arquitetônico* no sentido metafórico, querendo falar do teor construtivo do trabalho de arte que implica procedimentos imprescindíveis para sua realização. Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos. (GONÇALVES, 1997, p. 58 – grifo do autor).

Os critérios metodológicos assumidos por Aguinaldo Gonçalves são, no geral, diversos dos nossos, mas, naquilo que ele apresenta de cuidado epistêmico, suas palavras entram em acordo estrito com as nossas.

É importante destacarmos que, mesmo considerando válidos numa análise de material artístico aspectos que lhe são externos, nossa pesquisa partirá preferencialmente das imediações do *textum* mesmo. Mas sempre que possível (sobretudo quando houver influência decisiva na leitura), tomaremos dados contextuais para aprofundamento de nossa pesquisa. Esses dados contextuais envolvem, no caso, o campo situacional em que surge a obra investigada, ou, ainda, coincidências ou confluências estéticas, senão o reconhecimento direto dos próprios artistas quanto a tais e tais escolhas de composição. No que toca a esse último ponto, utilizaremos, sempre que nos permitam nossos esforços pessoais e os limites de nossa própria visão epistemológica, alguns critérios de análise propostos por Michael Baxandall em *Patterns of intention* (*Padrões de intenção*, 2006). Em linhas gerais, Baxandall defende o princípio de que toda obra se realiza através da solução de alguns problemas, que são estéticos, dada sua natureza de objeto artístico, mas também culturais, dada sua natureza de objeto com local e tempo definidos: "So 'intention' here is referred to pictures rather more than to painters. In particular cases it will be a construct descriptive of a relationship between a picture and its circumstances." (BAXANDALL, 1985, p. 42)[6]. É dentro dessa compreensão que pensamos estudar as obras em foco, não apenas no que se refere ao lado estético do material em estudo, mas também no que se refere a quanto desse estético se articula (ou é solução, resultado) de discussões paralelas, quer culturais, estéticas e/ou filosóficas. Exemplos rápidos disso: a relação da obra de João Cabral com o Surrealismo, com o Barroco espanhol, com os Metafísicos Ingleses e com certos arquitetos (a exemplo de Le Corbusier), da obra de

[6] "Assim, 'intenção' aqui se refere a pinturas muito mais que a pintores. Em casos particulares, será um constructo descritivo de uma relação entre uma pintura e suas circunstâncias."

Mondrian com essa mesma arquitetura e da obra de Miró com o Surrealismo. Cada uma dessas relações, muito ou pouco, traz alguma importância para a constituição estética do artista a que se refere, notadamente nas obras que tomamos como *corpus* de nosso estudo.

Reforçamos que a teoria de Michael Baxandall não será tomada em nosso texto como método a ser seguido estritamente. Ele nos servirá como parâmetro analítico até o ponto em que nossas próprias limitações ou inclinações pessoais nos exijam escolhas diferentes. Por exemplo, Baxandall, em seu trabalho, dá um enfoque um pouco maior ao fator cultural, ao passo que nós pretendemos priorizar o fator estético.

No que concerne à análise dos pintores-chave de nossa tese, reconhecemos que, no mais das vezes, não acrescentaremos informações novas ao que já se sabe ou se debate sobre eles. Dentro dessa pesquisa de confronto de *intencionalidades* (possíveis motivações às respostas dadas pelo artista a determinados embates – segundo ainda o modelo de Baxandall), seguiremos uma avaliação de Piet Mondrian e Joan Miró muito mais baseada naquilo que eles próprios definiam para si e/ou o que João Cabral discorria sobre eles. A avaliação do escritor, nesses termos, tem uma singular importância, já que facilita a busca de certos caracteres estéticos que se projetam aqui ou ali em sua poesia. E isso se reforça se não esquecemos aquele dado idiossincrático de João Cabral, referido mais acima, isto é, falar sobre outros artistas com um discurso que inevitavelmente recai sobre si próprio:

> No belo trabalho sobre Joan Miró, ultimamente impresso entre os "Cadernos de Cultura" do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, tanto quanto um estudo interpretativo, temos uma série de valiosos pontos de referências para melhor conhecer, em seu sentido profundo, a criação do poeta e para acompanhar-lhe com mais segurança o itinerário. Pois é inegável que as simples preferências de um artista já representam, só por si, os índices mais plausíveis de uma simpatia espiritual e de uma afinidade reveladoras. (HOLANDA, 1996, p. 517)[7]

> Refletindo sobre Miró, João Cabral refletiu-se nele. Por força da afinidade que os une, o poeta falou de si mesmo ao falar do pintor. Viu na pintura do outro uma medida análoga à de sua própria poesia. E o que nos diz naquele ensaio a respeito da trajetória artística do catalão, serve também, com as necessárias reduções, para definir adequadamente o rumo de sua própria experiência poética. (NUNES, 1974, p. 157)

É preciso ainda reconhecermos nos capítulos uma diferença de aplicação metodológica. No primeiro e no segundo, atuaremos a partir de uma leitura miúda e concentrada, sempre que possível articulando motivos contextuais que elucidem a existência dos debates tornados versos. Nessa pesquisa de uma *intencionalidade*, construímos, entre

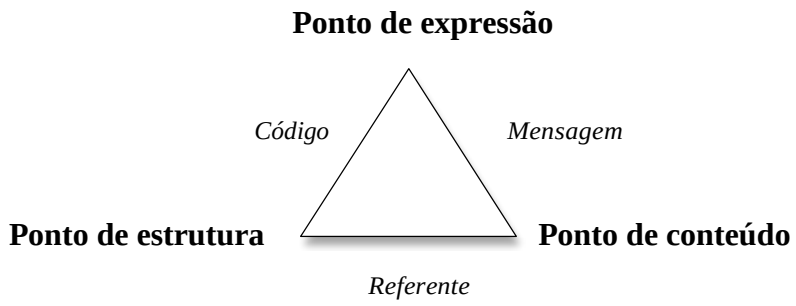
---

[7] HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. "João Cabral de Melo Neto". In: ___. **O espírito e a letra** (1948-1959). Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 516-521.
Originalmente publicado no jornal *Diário Carioca* (RJ): 3 de agosto de 1952.

macro e micro, uma rede explicativa que nos ampara nos debates levados em consideração na poética cabralina, principalmente em *Psicologia da composição* (primeiro capítulo) e *Uma faca só lâmina* (segundo capítulo). No terceiro capítulo, atuaremos com uma análise um pouco mais imanente; porém, nunca de forma totalizadora, haja vista nossa ciência de um contexto histórico-social que ampara, mesmo de longe, as discussões estabelecidas. Por exemplo, a aplicação de um instrumental fenomenológico para análise das dinâmicas estabelecidas pela imagem cabralina só faz sentido dadas as discussões já de bem antes estabelecidas e já à época do escritor proliferadas ao redor do mundo. No nosso caso, a atenção maior sobre os textos em sua carnadura mesma, percurso tático do terceiro capítulo, nos compromete um pouco mais com afirmações do próprio poeta e com seu olhar arguto acerca da obra de Miró. Se o primeiro objetivo de nossa tese era o destaque em João Cabral da "renovação da linguagem" (pelo antilirismo da estrutura e, até certo ponto, pelos desvios imagéticos), o segundo será o da textura imagética, também essa verificável por obra das construções estabelecidas entre um signo e outro. Por isso, faremos uso, no terceiro capítulo, de um conceito que João Cabral aplica à pintura de Miró: a de ser ela "receptáculo do dinâmico" (MELO NETO, 1952, p. 9) e de haver nela uma "constante dinâmica" (MELO NETO, 1952, p. 19) – de onde a busca de uma dinamicidade em meio às construções de imagem estabelecidas pelo poeta. Assim, apresentaremos exemplos da presença de uma dinamicidade em meio à estrutura dos poemas cabralinos, que por serem declarada e metaforicamente arquitetônicos poderiam deixar a impressão de uma rigidez instransponível. Naturalmente, esses são conceitos que advêm de uma perspectiva pictórica; se o utilizamos para a poesia é com a salvaguarda das especificidades que tocam a pintura e a obra de Miró, e sempre no confronto com as informações adquiridas nos capítulos anteriores.

Dados os possíveis pontos de contato entre João Cabral, Piet Mondrian e Joan Miró e no intuito de evitarmos aparas constantes, utilizaremos a palavra *textum* para definir toda e qualquer composição que, sendo literária ou pictórica, congregue valores a um só tempo particulares e compartilhados. Assim, o *textum* será, em nossa escrita, todo conjunto de elementos, verbais ou não-verbais, agrupados, internamente, sob ordem morfológica e sintática e, externamente, possíveis de serem lidos em confluência. Sendo mais claros: toda vez que a informação analítica servir tanto à poesia de João Cabral, quanto à pintura de Mondrian ou Miró, utilizaremos o termo *textum*. Toda vez que a obra (poema ou pintura) encarnar elementos que não tangenciam a outra linguagem em comparação, o termo *texto* nos bastará. Desse modo, o que separará a existência de um e outro e o que justificará seu uso em nossa tese serão as intersecções hermenêuticas ocasionais.

Para interesses em camada mais profunda, todo e qualquer *textum* estará fundado nos seguintes aspectos (parte dos quais amparados na linguística de Roman Jakobson)[8]:



Designamos como básicas três realidades de estruturação do *textum*: *expressão*, *estrutura* e *conteúdo*. A elas acrescentamos o termo *ponto*, que significará os momentos específicos atrelados a cada uma dessas realidades. O diâmetro de alcance de cada um desses *pontos* é variável, correspondendo à natureza do *textum* a que se refere. Além do nível dos pontos, utilizaremos outra nomenclatura: a das *linhas* de articulação entre um *ponto* e outro. Tomando como base a ilustração acima, o triângulo representa o próprio *textum*; o *ponto de conteúdo*, o assunto tratado nele; o *ponto de estrutura*, a parte material, por meio de onde o conteúdo se dá a ver concretamente; o *ponto de expressão*, o modo através do qual o *textum* se realiza, sempre segundo as dinâmicas que a autoria (autor e/ou leitor) lhe exijam. É em meio a essas linhas que transparecem os elementos *código*, *referente* e *mensagem*, todos oriundos da (mais não limitados à) teoria comunicativa de Roman Jakobson. Em nosso texto, essas não são instâncias que se realizam de modo estanque, tampouco chegam a se anular completamente no caso em que uma(s) predomine(m) sobre a(s) outra(s). Essa nomenclatura tem por vantagem nos amparar naquilo que corresponderia a uma leitura com enfoque mais metalinguístico (*linha do código*), referencial (*linha do referente*) ou poético (*linha da mensagem*). Como em João Cabral essas realidades podem acontecer (e chegam a acontecer) num mesmo *plano* textual, uma terminologia baseada nesses critérios nos auxilia quando de uma delimitação mais abrangente ou pontual.

Ainda relativamente ao terceiro capítulo, valem algumas considerações sobre a *µ!µ"#$%* (*mimesis)* e o *µ&'(%* (*mythos*), conceitos aristotélicos que utilizaremos para uma melhor explicitação da *dinâmica* possível e presente na poesia de João Cabral. É a partir dessa

[8] Cf. "Linguística e poética", in *Linguística e comunicação*. Originalmente publicado em *Style in Language*, org. por Thomas A. Sebeok. Nova Iorque: M.I.T., 1960.

junção entre *mimesis* e *mythos*, representação e ficção, que se darão os movimentos internos da poesia cabralina, da valoração dos espaços do *entre*. A *mimesis* como "imitação da natureza" (algo projetável, portanto estático), o *mythos* como "imitação de pessoas agindo" (algo que existe a movimentação do tempo, portanto dinâmico).[9] Mas é importante não ignorarmos que ambos os conceitos estão intimamente relacionados, do contrário chegaríamos ao ponto de classificar o processo mimético como recurso meramente reprodutor e descritivo (estático, a bem dizer). Nesse conceito de natureza, portanto, se insere o que *está*, e também o que *trans*corre. Quanto à retificação do processo dinâmico inerente à *mimesis*, a leitura atenta e lúcida de Paul Ricœur nos amparará no mais das vezes (*vide La métaphore vive*). Com a ajuda do teórico francês, acompanharemos os percursos de valorização aristotélica da *dinâmica* inerente à metáfora. Mesmo reduzida historicamente a uma retórica regulatória, a metáfora pôde sempre reencontrar sua materialidade *viva* quando de articulações renovadas:

> C'est donc par un grave contresens que la *mimêsis* aristotélicienne a pu être confondue avec l'imitation au sens de copie. Si la *mimêsis* comporte une référence initiale au réel, cette référence ne désigne pas autre chose que le règne même de la nature sur toute production. Mais ce mouvement de référence est inséparable de la dimension créatrice. La *mimêsis* est *poiêsis*, et réciproquement. (RICŒUR, 1997, p. 56)[10]

A *mimesis* aristotélica é representação. Só que esse conceito não deve ser encarado como uma simples "imitação", mas como um processo que ultrapassa o mero sentido da cópia da natureza, da mera descrição de um olho estável e de uma natureza também por si fixa. Nisso o *mythos* exerce papel de destaque em se considerando que o processo mimético se constitui à medida que o *mythos* se realiza. No caso de João Cabral, isso nos dará a ver um par que se realiza pela representação (como projeto perceptivo) que vai da descrição à invenção. Em nível estrutural, isso ecoa a *depuração* e a *reconfiguração* a serem debatidas nos dois primeiros capítulos de nossa tese. Além disso, é no interior da imagem que se realizará a imbricação da *mimesis* e do *mythos*. Imbricação que, em João Cabral, terá como condutor o desenho estrutural construído por meio de símiles, metáforas e associação de distintos. É nisso que tentaremos ler a constituição dos interstícios (os espaços do *entre*) da poética (*poiesis*) cabralina:

---

[9] Cf. capítulos IV e VI de *A poética*, de Aristóteles.

[10] "Assim, é devido a um grave contrassenso que a *mimesis* aristotélica pôde ser confundida com a imitação no sentido de cópia. Se a *mimesis* comporta uma referência inicial ao real, essa referência designa apenas o próprio reino da natureza sobre toda produção. Porém, esse movimento de referência é inseparável da dimensão criadora. A *mimesis* é *poiesis*, e vice-versa."

> De cette conjonction entre fiction et redescription nous concluons que le « lieu » de la métaphore, son lieu le plus intime et le plus ultime, n'est ni le nom, ni la phrase, ni même le discours, mais la copule du verbe être. Le « est » métaphorique signifie à la fois « n'est pas » et « est comme ». (RICŒUR, 1997, p. 11)[11]

A metáfora cabralina que não se contém apenas à realidade da palavra, expande-se também à frase e da frase para o texto inteiro. Mas como ela colabora na (re)feitura do real, o *textum* desfaz-se outra vez em matéria da realidade, como se por ele não houvesse acontecido movimento algum além de uma exposição racionalizada de matérias concretas. Seguindo os passos de Ricœur, a metáfora constitui-se ao um só tempo por um "não ser" (já que é registro fidedigno da realidade, sendo antes um desvio desta) e por um "ser como" (já que é anteparo comparativo). Interessa-nos, sobremodo, o fato de a poesia cabralina, através de associações imprevistas, exercer com requinte uma fuga desse "ser como". Uma fuga que tende a um reconhecimento final de uma poética com forte presença da realidade, mas ainda assim uma realidade afetada, refutada, (re)constituída em seu conjunto. Não fosse isso, e essa poesia estaria enquadrada numa equiparação tranquila (*vide metáforas referenciais*, no terceiro capítulo) entre realidades alheias uma da outra. Este seria o caso em que a metáfora se tornaria apenas ornamento, recurso estanque e estabilizado segundo à recorrência histórica do exercício poético. Uma *metáfora morta*, portanto. O rompimento com essa concepção de poesia calha, assim, com o rompimento gerado por Miró em sua pintura e assinalado por Cabral em seu ensaio crítico sobre o pintor. Os pontos configuradores diferem, mas as bases permanecem e se assemelham. Esse é o momento em que o texto de ambos, com as aparas e a lógica estabelecidas no par com Mondrian, trança-se em *textum*. Momento em que a *curva* atravessa a *reta*; tendo esta, inicialmente, atingido com força a *curva*. Ou seja, momento em que essa poesia, por ser rígida, poderia aparentar-se apenas estática; no entanto, dentro dela ocorrem também certas dinâmicas, e essas dinâmicas desfazem a aparente rigidez completa do início.

[11] "Dessa conjunção entre ficção e redescrição nós concluímos que o 'lugar' da metáfora, seu lugar mais íntimo e mais último, não é o nome nem a frase nem mesmo o discurso, mas a cópula do verbo ser. O 'é' metafórico significa ao mesmo tempo 'não é' e 'é como'."

CAPÍTULO I

Sobre retas e outras matérias rígidas: João Cabral e Piet Mondrian

"Nas vilas em linhas retas
feitas a componedor,
nas vilas de vida estrita
e impressas numa só cor..."
João Cabral de Melo Neto, "Paisagem tipográfica"

"As silhuetas pesavam contra o céu baço e até as árvores, até os bambus tinham uma aparência pétrea. Paisagem negra, sólida, uma severa paisagem mineral. Mas era o mundo aberto, onde ele se sentia livre e ao qual regressava sem temor."
Osman Lins, *O fiel e a pedra*

"O mundo é independente de minha vontade."
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

1.1 – Sobre a obra *Psicologia da composição* (1947)

Agora que iniciamos este capítulo, precisamos salientar, de forma resumida, alguns pontos de sua constituição. O primeiro deles diz respeito ao interesse que comporta: o discutir o lado estrutural da obra cabralina, em certo contraponto ao capítulo seguinte, onde nos debruçaremos sobre a imagem. Por estrutura, queremos dizer a organização dos versos e dos próprios poemas em seu todo, além da "escolha do léxico" como matéria mais próxima ao caráter morfológico deste ou da imediatez referencial de seu conteúdo. O segundo ponto que destacamos se refere à conjugação, comparativa, desse modelo cabralino (muitas vezes dito "depurado", "seco", "racional") a algumas discussões sobre a pintura de Piet Mondrian, a qual nos parece ser um bom parâmetro para compreensão da poesia cabralina. O texto-base de análise da poesia de Cabral neste capítulo será *Psicologia da composição*, obra de 1947, a quarta publicada pelo escritor até a data. Daremos esse salto cronológico e analítico, porque objetivamos explorar os textos iniciais no capítulo que segue, quando as exigências de sua matéria (atrelada, como dissemos, ao campo imagético da obra de Cabral) nos obrigará um retorno a esses primórdios.

Mas antes de entrarmos propriamente nas discussões do tríptico *Psicologia da composição*, precisamos ainda ressalvar que se trata aí de uma obra atuando como uma espécie de entroncamento entre um discurso mais detido e apurado sobre o fazer poético (cujas raízes se anunciam nos livros anteriores) e um plano de escrita de discussão social mais à vista, como será o caso de *O cão sem plumas* (de 1950) e outros livros que o seguem. *Psicologia da composição* é uma obra constituída de três poemas: "Fábula de Anfion", "Psicologia da composição" e "Antiode", exatamente nessa ordem. Apesar de articularem um único foco temático (no caso, "a poesia") e apresentarem por isso confluências inevitáveis e acentuadas, cada um desses textos se estrutura a partir de um raciocínio próprio, desenvolvendo do assunto aspectos diferentes entre si. Assim, poderíamos afirmar que "Fábula de Anfion" é um poema que põe em causa a poesia e os embates a serem enfrentados pelo estilo de Cabral; "Psicologia da composição" é um poema que, não recusando o que os outros expõem, exemplifica o desenvolvimento de uma possível poética; "Antiode", por sua vez, é o poema que escancara os limites do léxico, declarando renovação imediata e inadiável. Antônio Carlos Secchin faz uso de uma classificação que pensamos resumir perfeitamente o que apresentamos. Ao primeiro poema, ele chama de "a estratégia do silêncio"; ao segundo, de "a estratégia do texto"; e ao terceiro, de "a estratégia do impuro" (SECCHIN, 1985, p. 51-70). Abaixo, seguimos com um estudo particular de cada um dos três textos. Com isso esperamos detalhar os aspectos resumidores de cada poema e, ao mesmo tempo, já indicar os princípios de uma poética, ao menos aqueles com referência à questão estrutural da obra do escritor.

1.1.1 – "Fábula de Anfion"

A "Fábula de Anfion" de João Cabral de Melo Neto, possivelmente tomada como assunto de Paul Valéry, aborda um tema mitológico com a finalidade de alcançar o debate artístico; aliás, motivo também do escritor francês. Ocorre que, no caso de Valéry, a discussão se envereda por planos de certo modo diversos do que João Cabral escolhe para seu poema. Para o autor francês, entra em causa muito de uma discussão sobre a necessidade de reparos nos excessos da obra operística.[12] Embora também se fale de música em "Fábula de Anfion", o foco aí, como em muito da matéria poética cabralina, é a própria poesia. É bem verdade também que Cabral não recupera muitos dados da fábula grega de Anfion. Do mito, podemos

[12] Para aprofundamento do assunto, ver « Histoire d'Amphion », em *Pièces sur l'art*, do próprio Valéry. Ou, ainda, o texto mesmo da peça: *Amphion*.

destacar o talento de Anfion com a música, o contato deste com o deserto, a menção a Tebas e sua construção pela perícia musical dessa personagem mítica. Dentro do poema, já adiantando, esses elementos dizem pouco mitologicamente, mas já são o pressuposto para um início de conversa: no caso, o debate moderno sobre a poesia. Essa aparente contradição em estabelecer um diálogo entre a contemporaneidade e um tema antigo se desfaz se não ignoramos que, para a cultura literária ocidental, a Grécia antiga, entre aceitações e refugos, muito ou pouco, nunca deixou de ser relida. Além do mais, podemos considerar que, estando articulado a partir da própria atemporalidade do discurso metalinguístico, o poema "Fábula de Anfion" aborda, à sua época e a seu modo, os principais pontos a serem tomados em discussão acerca da poesia, ao menos no entender e ao gosto do poeta dos anteriores *Pedra do sono* (1942), *Os três mal-amados* (1943) e *O engenheiro* (1945).

A partir de agora, prosseguiremos com a leitura analítica do poema, respeitando sua divisão tripartite, a saber: 'O deserto', 'O acaso' e 'Anfion em Tebas'.

1.1.1.1 – *'O deserto'*

Ao entrar no conteúdo propriamente dito, o que vamos percebendo ao longo de "Fábula de Anfion" é a força das construções que tendem ao vazio. Isso acaba servindo como resposta à tensão armada ao longo do texto acerca do fazer poético, até porque essas construções antecipam termos a serem explorados em "Psicologia da composição" e "Antiode". E se o "vazio" tem importância em "Fábula de Anfion" é porque alguns signos concretos passam a indicá-lo nessa discussão. É por esse motivo que o "deserto" aparece no poema como termo central; ao menos, é o tema que abre e prolonga a discussão acerca da linguagem e construção poéticas, motivos essenciais nessa quarta obra cabralina. Tanto é assim que, além de ser título da primeira parte de "Fábula de Anfion", é num deserto que a peregrinação do protagonista começa:

Anfion chega ao deserto

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion,

ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens
trazendo no bojo
as gordas estações,

Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos

que não quiseram

amadurecer, Anfion,
como se preciso círculo
estivesse riscando

na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfion. (MELO NETO, 1997a, p. 53)

Como podemos ver, no que toca à palavra "deserto" e a toda a carga semântica que ela contém, o aspecto mais bem explorado no poema é o do "vazio". A aridez da terra, a vegetação escassa, o ermo, tudo nesse ambiente conduz à noção de esvaziamento. Detalhe importante, ao falamos em "vazio", não estamos nos referindo necessariamente ao vácuo ou à ausência de signos do mundo sensível (nem poderíamos fazer isso, já que, no próprio trecho que acabamos de apontar, o mundo bruto descrito e os elementos que o compõem configuram uma imagética de objetos ou paisagens também do campo do visível). Conforme iremos confirmando ao longo do capítulo, o "vazio" em João Cabral se dá por outras fontes e no geral é essência que emerge do concreto ao abstrato, ou melhor, do objeto, da coisa, da paisagem, para os conceitos de uma poética – a sua poética. Percebamos, como primeira ilustração disso, que na primeira estrofe a "paisagem" é equilibrada ao "vocabulário", entrelaçando de imediato e em três versos apenas o plano concreto do cenário a uma discussão com fundo metalinguístico. Já de início o poema, que se propunha a falar do "deserto" (palco de Anfion e da lida com sua arte), parece antecipar de fato os rumos de sua proposição: o fazer poético. Assim considerando, a ideia de deserto engloba, figurativamente ou não, tudo aquilo que caracteriza ou se acrescenta no exercício da poesia cabralina: a claridade, a ductilidade, a rijeza (síntese de um debate que envolve ao mesmo tempo o espaço e a poesia). Nesse deserto do poema, as sobras se perdem: na segunda estrofe, o "ar mineral" é isento de "alada vegetação", já que a densidade é o que importa nesse momento (densidade no sentido daquilo que não é resíduo e por isso não é "alado", não é sobra); na terceira estrofe, "as nuvens" levam embora "as gordas estações" (o que é seco mais uma vez ganha destaque em virtude dos motivos mencionados); da quarta à sexta estrofe, temos uma sequência de "pedras" que são frutos da interdição do amadurecer (visto a madureza do fruto ser sobra); além das "pedras", destaca-se o círculo rabiscado na areia, esse "gesto puro/ de resíduos". Ao fim dessa sequência, não é difícil notar que se revela aí a ideia de um produto enxuto, em que a isenção dos excessos (ou desejo de) significa recusa do já-dito, daquilo que de tão usado virou "sobra". Se bem que isso ainda não está tão fortemente esclarecido no poema: será assunto a se reforçar no correr dos versos e a se fortalecer no fecho dos três poemas da obra.

É interessante observarmos essa “luta” contra os resíduos confrontando essas estrofes às do poema “Poesia” (de *Pedra do sono*, obra de estreia de João Cabral) e a duas estrofes do poema “As estações” (de *O engenheiro*, livro anterior à *Psicologia da composição*):

> Ó jardins enfurecidos,
> pensamentos palavras sortilégio
> sob uma lua contemplada;
> jardins de minha ausência
> imensa e vegetal;
> ó jardins de um céu
> viciosamente frequentado:
> onde o mistério maior
> do sol da luz da saúde? (MELO NETO, 1997a, p. 12)

Em “Poesia”, a perspectiva adotada segue uma direção diametralmente oposta a de “Fábula de Anfion”. Se aqui a paisagem é de deserto, lá é de jardins. E não jardins que apresentam calmaria como a das regiões desérticas, mas a de “jardins enfurecidos”. Depois de uma sequência nominal (“pensamentos palavras sortilégio”), o poema continua com a contemplação do luar, o que não é novo na poesia nem na história da humanidade, e é radicalmente diverso da ótica assumida em *Psicologia da composição*. Embora não seja um poema incisivo no que concerne a um novo modo de construção poética, encontramos nele, considerando o todo que o constitui, uma consciência de renovação que está, desconsideradas as especificidades, também presente em *Psicologia da composição*. Por exemplo, não podemos negar que em “Poesia” a sequência nominal do segundo verso acaba atuando como aposto do vocativo “jardins enfurecidos”. Ou seja, tal como em “Fábula de Anfion”, o texto de “Poesia” se abre da paisagem para a palavra (a palavra como espaço à metalinguagem), ainda que naquele, duma paisagem de deserto, e neste, duma paisagem de jardins. Ora, se ambas as realidades (espaço e palavra) estão imbricadas, de alguma sorte essas paisagens se tornam metáfora do modo como a poética de cada texto se emaranha ou se define. Num poema, depuram-se ao extremo os “resíduos”; no outro, valoriza-se uma imagética com pés, à primeira vista, em Mallarmé e nos surrealistas. Aliás, se avaliamos em confronto *Pedra do sono* e *Psicologia da composição*, perceberemos quanto são diversos um do outro, ainda que tenhamos de valorar algumas semelhanças, como, por exemplo, a busca duma linguagem poética renovada.

Seguindo com “Poesia”, deparamos com versos ainda em vocativo: “jardins de minha ausência/ imensa e vegetal”. E “ausência” é um termo exato para a realidade poética de “Fábula de Anfion”. Só que no caso de “Poesia”, o que se vê é uma ausência cujos adjetivos caracterizadores não são de sequidão e escassez. Em “Poesia”, a ausência se relaciona aos

termos “imensa” e “vegetal”, que, por si sós, dão a tônica de uma imagética diversa daquela de *Psicologia da composição*. Por fim, o último vocativo: de jardins ligados a “um céu/ viciosamente frequentado”. Isto é, mais uma vez características que se afastam da ideia de ermo e de deserto. Dito isso, se encerra uma sequência descritiva em tudo diversa da que víamos em “Fábula de Anfion”. A pergunta que poderia vir à tona agora é: se há tanta diferença assim, por que citamos então esse poema? Acrescentando mais informações àquilo que já fomos insinuando: se existe algo que persiste inegavelmente nos três primeiros livros de João Cabral é o resgate dum discurso metalinguístico ou, pelo menos, da poesia que brota das coisas concretas, como se ela estivesse impregnada em tudo, como se a discussão de qualquer assunto remetesse a mensagem textual ao exercício do fazer poético. Muito da poesia cabralina ligada a “jardins”, a “deserto”, posteriormente a “pedra”, a “rio”, a “cemitérios” e a outros elementos ainda, está eivada de um discurso que se reverte sobre si próprio e que se amarra à escala do visível, do labutável na malha do sensível:

> Os substantivos concretos, como referentes ao mundo material e como componentes fundamentais da imagística, se evidenciam em toda poesia, mas na de Cabral assumem uma importância particular, tanto temática quanto estilística. Sua poesia evita análises do eu e volta-se para o mundo dos objetos, paisagens e fatos sociais. A maior parte de seus poemas indaga um objeto externo – uma coisa, um animal, uma pessoa, uma paisagem – criando descrições que se acrescem de valores simbólicos. (PEIXOTO, 1983, p. 9-10)

Ainda sobre o fio de coerência entre os três livros, não poderíamos deixar escapar os dois últimos versos de “Poesia”: “onde o mistério maior/ do sol da luz da saúde?”. Versos que de alguma forma reclamam dos anteriores um espírito que só vamos encontrar, como um todo, em *Psicologia da composição*. E pelo que vemos, esses dois versos carregam uma indagação terrível, meio como a dum enigma de esfinge. Tudo bem, o poeta questiona o que tem à sua frente (é preciso o novo), mas para onde ir? “Onde o sol da luz da saúde” diante duma poesia que se compraz somente com “jardins enfurecidos” ou nem isso? A mesma pergunta valeria para Piet Mondrian e Joan Miró, já consideradas aí as peculiaridades concernentes à arte de cada um deles. Onde o novo? Onde a claridade de uma escolha descortinada de muitas visitações? Naturalmente, estamos, aqui, explorando em muito o viés metafórico do díptico final. Além disso, a significação do trecho poderia até assumir outro caráter (dizemos dum significado distante duma discussão sobre a própria poesia). Ocorre que, ao assumirmos essa visão, estamos estabelecendo os paralelos de discurso, levando em conta nisso os meandros dos versos de João Cabral ao articular a metalinguagem numa fala aparentemente apenas descritiva ou algo que o valha. De mais a mais, fazemos valer a opinião

do próprio poeta, segundo aquilo que declara em entrevista a Antonio Carlos Secchin, no dia 04 de novembro de 1980: “Os primeiros [livros] lembram ainda o surrealismo. Mas há um texto que diz: ‘onde o mistério maior/ da luz do sol [*sic*] da saúde?’. É uma confissão de enjôo frente ao mórbido. Tive de lutar para conseguir essa poesia solar.” (SECCHIN, 1985, p. 301). “Solar” que em tudo se relaciona a “Fábula de Anfion”.

Já as estrofes de “As estações” tratam:

> [...]
>
> Num céu profundo,
> máquinas de nuvens,
> elefantes de nuvens
> passam cantando.
> Sob as mãos inertes
> os móveis suam.
> O ambiente doméstico
> quer abrir as janelas:
> sobre folhas secas,
> sobre sonhos, fantasmas
> mortos de sede.
>
> [...]
>
> Na fruta sobre a mesa
> procuro um verso
> que revele o outono;
> procuro o ar
> da estação; imagino
> um freixo; exercito
> truques, palavras
> (ante a fruta madura
> na beira da morte,
> imóvel no tempo
> que ela sonha parar). (MELO NETO, 1997a, p. 38)

Destacamos apenas duas estrofes das quatro que compõem o texto (no caso, as mais substanciais aos nossos interesses). Se não estamos enganados, elas correspondem respectivamente ao verão e ao outono. Na verdade, a natureza de cada estação interessa menos agora que a noção geral de sazonalidade conjugada pelas quatro estrofes que a representam poeticamente. Há pouco comentávamos sobre o ajuntamento das “nuvens” que carregavam consigo “gordas estações”. “As nuvens” (elemento recorrente nessa primeira fase do poeta pernambucano)[13] dessa vez aparecem casadas às “máquinas”, embora de “elefantes [que] passam cantando”. A realidade cotidiana da modernidade é mesclada a um estilo ainda devedor ao Surrealismo da primeira obra do poeta. Depois disso, o lembrete da coisa visível,

[13] Benedito Nunes, por sinal, aponta a recorrência em João Cabral de alguns vocábulos presentes na poética muriliana, a saber: “nuvem”, “fantasma” e “pedra” (NUNES, 1974, p. 36-37, 39). Todos correspondem a essa fase inicial do poeta de *Pedra do sono*.

bruta, concreta, matéria do dia-a-dia da modernidade dá espaço ao invisível, opaco, nebuloso, incerto: “sobre folhas secas/ sobre sonhos, fantasmas/ mortos de sede.” A bem dizer, as máquinas já não são tão máquinas porque de nuvens, tais como os elefantes também o são. De qualquer forma, a realidade do concreto e a do opaco se misturam e estão bem alinhadas nesse texto. Nesses termos e a nosso ver, *O engenheiro* atua como uma espécie de intermédio entre *Pedra do sono* e *Psicologia da composição* (teremos um aprofundamento disso no capítulo que segue). Carregando nas tintas, *O engenheiro* é como que a média da soma aritmética desses dois livros. E repetindo: o que se conserva nos três sem alteração é o tema da metalinguagem. Assim é que na quarta é ultima estrofes de “As estações”, o que vemos são versos com o seguinte calibre: “[procura-se] um verso”, exercitando-se “truques, palavras”, diante da “fruta sobre a mesa”. Mais uma vez, transparece a poesia que nasce, não da inspiração, mas no ou do contato com mundo em volta, e este habitado ainda de fantasmas, que são imagem de sua poética de antes, da poética mesma em voga na época.

E “Fábula de Anfion” continua:

> (Ali, é um tempo claro *O deserto*
> como a fonte
> e na fábula.
>
> Ali, nada sobrou da noite
> como ervas
> entre pedras.
>
> Ali, é uma terra branca
> e ávida
> como a cal.
>
> Ali, não há como pôr vossa tristeza
> como a um livro
> nas estante.) (MELO NETO, 1997a, p. 54)

Nessa parte, as descrições do deserto se enriquecem de outros valores, agora destacando mais o aspecto da claridade: o “tempo claro”, em que “nada sobrou da noite”, a “terra branca [...] como a cal”. A noção de claridade captada nesses versos está em muito atrelada à ausência de resíduos já referida e também à ideia de lucidez. Na parte anterior, a citação do círculo não é aleatória, até porque, como a voz poética acrescenta, a forma em circunferência seria um gesto “puro/ de resíduos” (visto sua necessidade mínima de recursos na composição, ainda que fazê-lo requeira cuidado e técnica). Em meio a tanto, Anfion depara com uma realidade à primeira vista estranha. Até esse momento, o fio poético, a conduzir com sutileza uma narração em versos (ou melhor, uma poética narrativa), demarca um estágio descritivo, cujo foco é o deserto. Quando, por exemplo, encontramos nos versos da primeira

parte um imperativo como “respira/ o deserto, Anfion”, o que aí se deflagra nada mais é do que a ratificação do informe de sua legenda: “Anfion chega ao deserto”. Ora, se ele chega ao deserto é porque vem de um espaço diferente. É preciso que preservemos esse raciocínio para o ligarmos ainda à parte que o sucede:

> Ao sol do deserto e
> no silêncio atingido
> como a uma amêndoa,
> sua flauta seca:
>
> sem a terra doce
> de água e de sono;
> sem os grãos do amor
> trazidos na brisa,
>
> sua flauta seca:
> como alguma pedra
> ainda branda, ou lábios
> ao vento marinho. (MELO NETO, 1997a, p. 54)

Sua flauta seca

Esse agora é, pois, o instante em que a flauta de Anfion seca; por expansão, aquele em que sua flauta se emudece. De novo por negação: se se emudece é porque não estava muda. O que seria então causa dessa mudança? Lendo a primeira estrofe, nos damos conta de que sob “o sol do deserto” e sob “o silêncio” a flauta de Anfion perde a fluidez de antes. Depois se acrescenta a essa causa a falta da “terra doce/ de água e de sono” e de “grãos do amor/ trazidos na brisa”. O curioso nisso decorre de esses dois trechos, de alguma sorte, retomarem o tema das duas primeiras obras cabralinas: *Pedra do sono* e *Os três mal-amados*. Obviamente, seria exagero colocá-las como antípodas de *Psicologia da composição*; no entanto, não podemos desconsiderar que elas nascem também de outras discussões, que não apenas esta com força metalinguística. Após “a terra doce/ de água e de sono” e dos “grãos do amor/ trazidos na brisa” (*Pedra do sono* e *Os três mal-amados*, respectivamente), tem-se o deserto, espaço do ermo, da claridade do sol, da dureza da pedra, do silêncio, do vazio por fim. Por sinal, a parte subsequente a essa terceira (entre parênteses como a segunda, dado seu caráter mais descritivo) é finalizada dando vazão ao aspecto da vacuidade:

> [...]
>
> o sol do deserto,
> lúcido, que preside
> a essa fome vazia. (MELO NETO, 1997a, p. 55)

O sol do deserto

O sol não é apenas o astro da luz, o é também da *luc*idez. Lucidez, aliás, que se opõe ao "sono" diagnosticado na parte anterior. Nesses termos, vale apontar aqui o poema "O engenheiro", do livro homônimo:

> A luz, o sol, o ar livre
> envolvem o sonho do engenheiro,
> O engenheiro sonha coisas claras:
> superfícies, tênis, um copo de água.
>
> O lápis, o esquadro, o papel;
> o desenho, o projeto, o número:
> o engenheiro pensa o mundo justo,
> mundo que nenhum véu encobre.
>
> (Em certas tardes nós subíamos
> ao edifício. A cidade diária,
> como um jornal que todos liam,
> ganhava um pulmão de cimento e vidro.)
>
> A água, o vento, a claridade,
> de um lado o rio, no alto as nuvens,
> situavam na natureza o edifício
> crescendo de suas forças simples. (MELO NETO, 1997a, p. 34)

O poema se inicia com a exposição de três coisas ligadas a uma realidade concreta ("luz", "sol", "ar livre"), servindo elas de envoltório para "o sonho do engenheiro", matéria mais fluida. Só que o sentido objetal não vive apenas na externalidade: dentro do sonho do engenheiro há "coisas claras", que são, com efeito, matérias concretas também ("superfícies", "tênis", "copo de água"). O termo "claras" é amplo: se refere por um lado ao ambiente de claridade do princípio do poema e por outro lado tem uma conotação ligada à matéria visível, palpável e óbvia (lúcida, digamos assim). Ambos os sentidos, no entanto, são resultado duma mesmo tema fluido (como dito: o que sonha o engenheiro). O termo "sonho", nesse caso, está entre a razão e a imaginação. No quarteto, contrapõem-se (ou melhor, equilibram-se) as variáveis prontas pela natureza e aquelas a serem produzidas pela mão humana. A natureza, que é um dado *a priori*, vem exatamente no início do poema, antes que todo o restante apareça, até porque serão os versos onde se falará sobre aquilo que é feitura do homem.

Na segunda estrofe, encontramos nova exposição tripartite. Desta vez, três objetos mais diretamente ligados ao ofício da engenharia ("lápis", "esquadro", "papel"). É através deles que o "sonho" começará a se tornar realidade. É na labuta diante do "papel" (à semelhança do poeta) que "o desenho" poderá surgir, como também "o projeto" e "o número", síntese própria à atividade do engenheiro. Ele que constrói "coisas claras", diante da claridade do que está feito na natureza. Nesse instante, a voz poética, também num terceiro verso, substitui o verbo "sonhar" do primeiro quarteto pelo verbo "pensar". E o mundo que

ele "[pensa] nenhum véu encobre". Aqui não há mais espaço para "o sonho", só para a razão, que sendo supostamente equilibrada, favorece a feitura do "mundo justo". Há nisso uma aproximação aos princípios arquitetônicos de Le Corbusier, com os quais João Cabral simpatizava. Diz Cabral: "Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência de Le Corbusier. Durante muito tempo significou para mim lucidez, claridade, construtivismo." (João Cabral *apud* PEIXOTO, 1983, p. 48).

E não seria à toa essa influência, se temos por vista uma fala como esta:

> Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière.
> Les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement. […]
> Les éléments architecturaux sont la lumière et l'ombre, le mur et l'espace. (Le CORBUSIER, 1960, p. 13-143)[14]

Percebamos como a claridade solar está diretamente associada à clareza resultante da depuração das formas arquitetônicas; ou seja, algo muito próximo do conteúdo do poema em estudo, no que toca à sua própria depuração. Por sinal, traço que também encontraremos em Piet Mondrian, ainda que segundo os critérios de sua própria arte.

Ainda sobre esse paralelo estabelecido entre "poesia" e "engenharia/arquitetura", é preciso salientarmos que isso não surge com João Cabral de Melo Neto. Antes dele, por exemplo, Paul Valéry (uma das leituras indispensáveis de Cabral) já estabelecia a relação:

> Ora, um arquiteto não é necessariamente construído de material precioso. Um poeta, portanto, na qualidade de arquiteto de poemas, é muito diferente daquilo que é como produtor desses elementos preciosos com os quais toda a poesia deve ser composta, mas cuja composição se distingue e exige um trabalho mental totalmente diferente. (VALÉRY, 1991, p. 217)
>
> Talvez eu deva chamar a atenção agora para o fato de que a execução de uma obra poética – se formos considerá-la como o engenheiro citado há pouco pode considerar o projeto e a construção de sua locomotiva, ou seja, tornando explícitos os problemas que devem ser resolvidos – pareceria impossível. (VALÉRY, 1991, p. 217)

Descontados os aspectos diferenciais, os dois valores acima ("arquiteto" e "engenheiro") valem pelo que apontam de juízo lúcido e de domínio sobre a matéria a ser labutada. A poesia tem recuperado aí seu sentido original, isto é, o de *!"#∃%*, que, em grego, está ligado aos conceitos primeiros de "fabricar", "construir", "criar". Os contextos diferem,

---

[14] "Nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz.
As formas primárias são belas porque são lidas claramente. […]

Os elementos arquitetônicos são a luz e a sombra, a parede e o espaço.”

mas se preserva a semelhança do comportamento/compromisso do poeta com referência à sua matéria de trabalho e aos meios dos quais se vale para pôr tudo na ordem do poema.

Voltemos a "O engenheiro". No terceiro quarteto, abrem-se parênteses, como a justificar a utilização da primeira pessoa (até então ausente no texto e, mesmo agora, no plural). Além disso, o poema ganha certa movimentação narrativa, que é a movimentação da própria "cidade", e revela um resultado efetivo às descrições e debates anteriores sobre o ofício do engenheiro. É interessante notarmos a aproximação da realidade humana à do edifício através do trecho "pulmão de cimento e vidro". Obviamente, o prédio não respira, mas sim as pessoas que fazem uso dele e que por ele transitam diariamente. Ao mesmo tempo, reitera-se a essência de coisa concreta do edifício por meio da locução "de cimento e vidro", inserindo o prédio de forma imediata no ambiente urbano e, mais do que isso, na cotidianidade de sua vivência, ainda mais afirmada pela comparação estabelecida em texto entre "cidade diária" e "jornal que todos liam". A ordem dos elementos ("pulmão" e só depois "de cimento e vidro") respeita ainda a sequência natureza e produto do homem, que citávamos faz pouco. Outra vez se elenca um conjunto de termos e expressões concretas ligado à mineralidade, ao inorgânico, própria da matéria bruta, que é elemento recuperado da arquitetura pela poesia de João Cabral. No fim, a ordem "natureza e criação humana" é conservada. É como se o próprio edifício tivesse autonomia, ou melhor, se naturalizasse como algo já incorporado ao ambiente onde foi construído. Tal autonomia pode ser percebida pelo verbo "crescendo", relacionado à construção. E ela cresce por meio de "forças simples", como são simples os elementos concretos mencionados ao longo da poesia, como também deveriam ser simples (isto é, "primárias") as formas buscadas por Le Corbusier.

Dito isso, podemos, enfim, mencionar a quinta e última sequência da primeira parte de "Fábula de Anfion", aqui nos interessando seus primeiros versos ("Sua mudez está assegurada/ se a flauta seca.") e sua legenda ("Anfion pensa ter encontrado a esterilidade que procurava"). Tanto um dado quanto o outro nos dizem muito acerca das buscas sobre a própria arte e expectativas supostamente satisfeitas em relação a tais buscas. Do que concluímos, sem muito esforço, que era o propósito de Anfion chegar ao emudecimento artístico, como para Cabral com sua poética. Mesmo assim, a forma verbal "pensa" presente na legenda parece matizar o alcance de tais buscas artísticas, como que acrescentando nuances àquilo que se propunha como fato certo à primeira lida. Os desdobramentos disso, mergulhados em outros detalhes, se ligam àquilo que o poema apresentará nas duas partes que seguem: respectivamente, 'O acaso' e 'Anfion em Tebas'.

1.1.1.2 – *'O acaso'*

Encontro
com o acaso

No deserto, entre os
esqueletos do antigo
vocabulário, Anfion,

no deserto, cinza e
areia como um
lençol, há dez dias

da última erva
que ainda o tentou
acompanhar, Anfion,

no deserto, mais, no
castiço linho do
meio-dia, Anfion,

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
uma lâmina, depara
o acaso, Anfion. (MELO NETO, 1997a, p. 55-56)

Essa primeira sequência das três que compõem a segunda parte de "Fábula de Anfion" pouco diverge, em nível de imagística, da que encabeça 'O deserto'. As estrofes divididas em três versos, o ritmo num só fluxo de encadeamento, os versos com tonicidade irregular (em virtude das muitas átonas), o recurso reiterado do vocativo "Anfion", enfim, tudo isso converge os trechos inicias de 'O acaso' e 'O deserto' para um mesmo formato de composição textual. Formato, aliás, também a ser aproveitado na terceira e última parte do poema ('Anfion em Tebas'), ao que veremos mais adiante. No nível do discurso, entretanto, as informações registram agora algumas mudanças: a) no trecho "os/ esqueletos do antigo/ vocabulário", cuja metáfora do "esqueleto" se impõe mais como elemento a destacar uma forma já com certa estrutura (o "vocabulário") e não apenas um campo aberto, tal como acontecia na metáfora da "paisagem do vocabulário", ainda da primeira parte; b) em "a última erva/ que ainda o tentou acompanhar", verso que sinaliza os embates entre "noite/"sol", "nebulosidade"/"claridade", "sono"/"lucidez", faz pouco mencionados; c) no trecho "lavado/ de todo canto/ em silêncio", no qual o silêncio referido marca, como vimos, um emudecimento almejado ou, por fim, o vazio. Com esses três fragmentos, Anfion aparentemente guarda controle sobre aquilo que pretendia: seu vocabulário de antes, pelo alcance de uma nova ótica, é já antigo; as ervas (indícios ou marcas de "resíduos") não existem mais; o silêncio atingido é "desperto e ativo como/ uma lâmina", o mesmo "fio de lâmina", bem lembrando, que no fim da última parte simbolizava também o emudecimento da flauta. E é em meio a esse cenário compositivo que surge, então, "o acaso". Acaso que é por

si só o imprevisto dum ato medido e racional, do gesto que se pensa, se planeja e se articula. E se assim é, então a poesia não seria tão planejada e lúcida como faziam supor as ações aparentemente medidas e controladas de "O engenheiro"? Eis a segunda sequência, de onde se vislumbra parte de um entendimento sobre essa dúvida:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça*a flauta*
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo
sobrevive à sede,
ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordia
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta:
áridas do exercício
puro do nada. (MELO NETO, 1997a, p. 56-57)

O acaso ataca
e faz soar

Antes de entrarmos propriamente na análise da sequência, seria importante a retomada de alguns versos de "O deserto": "ar mineral isento/ mesmo da alada/ vegetação", "entre pedras/ como frutos esquecidos", "não há como pôr vossa tristeza/ como a um livro/ na estante", "no silêncio como a uma amêndoa, sua flauta seca", "a terra doce/ de água e de sono", "não choca os velhos/ ovos do mistério", "exato, passará pelo relógio,/ como de uma faca o fio".[15] Entre símiles e metáforas, cada um desses fragmentos nos transmite de imediato uma sensação de estranheza devida aos conceitos díspares que se associam num só conjunto de significação. Díspares, vejamos outra vez, como o paralelo entre a "tristeza" e a imagem dum "livro posto na estante". Não obstante o inusitado da aproximação, o resultado disso é de imagens pontuais se dispersando nas lógicas e retóricas da poesia falando sobre si própria. Por sua vez, nesta segunda sequência de 'O acaso', a convergência de díspares é tanto maior e reincidente, seguindo um movimento que é um sempre definir-se e redefinir-se, num

[15] No próximo capítulo, aprofundaremos em João Cabral esse tipo de construção imagética, peculiar, se ainda temos por consideração a exigência em sua poesia da coisa concreta e lúcida, bem como do vazio às vezes. Esse tipo de construção, aliás, será o desvio de uma poética racionalidade linear à Mondrian. Uma poética, portanto, mais afeita às "curvas", traço à Miró, ou seja, contra uma exposição literalmente referencial.

acréscimo de camadas de conceituação, aqui sobre o acaso, cujo fim se torna, conforme destacam os últimos versos, o evento mesmo da flauta se exercitando de novo à força do imprevisto. “O osso”, que é aquele mesmo do “esqueleto” da sequência anterior, já “antigo” mas em reflorescimento, advém do fazer-se, após se insistir em querer não fazer: “áridas do exercício/ puro do nada”.

Como veremos detidamente no próximo capítulo, João Cabral em *Pedra do sono* frequenta princípios artísticos surrealistas. Nesse sentido, ao abordar em “Fábula de Anfion” o tema do acaso, o poeta está recuperando discussões que, já de antes destacadas por Stéphane Mallarmé[16], encontram na primeira metade do século XX espaço propício a debates mais assertivos (inclusive de fundamentação estética), haja vista, por exemplo, a importância do *hasard objectif* (“acaso objetivo”) para o pensamento surrealista. Mas o “acaso” em João Cabral, se não é negado (a preferência), está condicionado a duras restrições. A poesia de João Cabral de Melo Neto, tal como ela se esboça já à época de *Psicologia da composição*, não procura “descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana” (BÜRGER, 2008, p. 134), ou melhor, o foco não é esse. É, pelo contrário, o da racionalidade do plano poético. Duma racionalidade sem outro fim a não ser a de uma poesia liberta das amarras da repetição e dos “resíduos” que também a ligam a tais amarras; nesse plano, sim, sendo possível a descoberta do imprevisível, que nele não pode ser negado totalmente, tendo em conta os limites da própria ação racional: « Quoi qu’il en soit, l’artiste conserve toujours un rôle déterminant : il prend ou non des dispositions susceptibles de laisser le hasard se manifester, il accepte ou rejette les résultats obtenus, et il assume sa responsabilité en les signant de son nom. » (RIOUT, 2000, p. 307)[17].

E é justamente por conta de tais limites que o acaso transparece num discurso de metalinguagem, onde os dados da arte executada aparentam estar sob domínio, quando, ao invés, são atacados pela ocasião do imprevisto, do inesperado. Se a ação surrealista redunda no registro supostamente passivo de acasos, o que encontramos em “Fábula de Anfion” é o registro de um “acaso ativo”. E por “acaso ativo” designamos o inesperado que eclode em meio a uma ação pretensamente controlada pelos crivos da racionalidade, tal como vai exposto, em termos claros e sumários, nos versos do poema “A Quevedo”, de *Museu de tudo*:

> Hoje que o engenho não tem praça,
> que a poesia se quer mais que arte

[16] Cf. « Un coup de dés jamais n’abolira le hasard » (MALLARMÉ, 1998, p. 363-387).

[17] “Seja como for, o artista conserva sempre um papel determinante: ele toma ou não medidas passíveis de deixar o acaso se manifestar, ele aceita ou rejeita os resultados obtidos, e ele assume sua responsabilidade ao assiná-los com seu nome.”

e se denega a parte
do engenho em sua traça,

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho. (MELO NETO, 1997b, p. 69)

Nesses termos, é até lógico, por parte de João Cabral, o abandono do surrealismo de início, se não perdemos de vista que: enquanto os surrealistas pregavam o uso do acaso, ele defendia o controle da escrita; enquanto eles exortavam a irracionalidade, ele preferia o racional; enquanto aplicavam o sonho, ele se apegava ao clarão da realidade mesma; e enquanto descobriam o infuso, ele preferia o objetal. A racionalidade prezada por João Cabral volta-se para um novo plano, que, nascido dum exercício consciente, faria da pesquisa metalinguística também pesquisa social e da pesquisa social também pesquisa metalinguística.[18] Assim, ao contrário das primeiras vanguardas, que viam no acaso o recurso perfeito para contraposição à realidade lógica, João Cabral prefere destacar as desvantagens de se contrapor o acaso a um exercício planejado, pensamento muito próximo ao da arquitetura (como assinalávamos há pouco, aliás): "a ciência e a grande arte têm o ideal comum de generalizar, o que é o fim mais elevado do espírito. Em acordo com as leis naturais, elas desprezam o acaso. […] Dissecar é privar-se da visão de conjunto; a arte deve generalizar para alcançar a beleza." (OZENFANT; JEANNERET, 2005, p. 55). Ou, ainda: "O acaso é o réprobo da arte; é o contrário da arte." (OZENFANT; JEANNERET, 2005, p. 77).[19]

No máximo da exploração, aquilo que se poderia chamar eventualmente "acaso" em João Cabral seria devido ao jogo imagístico em que entram em conta elementos *a priori* dissociados de uma relação de proximidade cognitiva, como se se tratassem de colagens ("os díspares" referidos). Tanto é assim que, quando o poema atinge a sequência "O acaso ataca e faz soar a flauta", o teor das imagens muda significativamente, de forma que se reelabora o que até então se configurava como um texto mais limpo de figurações, com um destaque maior para o concreto aqui ou ali modificado na plástica dos sentidos (no capítulo seguinte, aprofundaremos esse aspecto). Por sua vez, a segunda sequência de "O acaso" é também

[18] Por sinal, Antonio Candido já alertava isso em "Poesia ao norte", ensaio publicado na Folha da Manhã, São Paulo, em 13 de junho de 1943 (cf. CANDIDO, 2002). Nesse texto, Candido elogiava a obra de Cabral na mesma medida em que alertava sobre os riscos duma poética que, de tão sossegadamente apegada a uma racionalidade imperícia, se tornasse vazia de um significado mais profundo. Esses receios do crítico não se realizarão na obra posterior de João Cabral; de qualquer modo, fizeram parte de um conjunto analítico que auxiliou o poeta na compreensão de seu estilo.

[19] Não ignoremos, contudo, que esse critério de arte defendido por Le Corbusier, pretensamente positivo e único, se liga a concepções voluntariamente divergentes de outras anteriores ao seu raciocínio ou mesmo contemporâneas suas, muitas delas também assertivas na defesa de seus argumentos.

altamente plástica, quase surrealista, tal como já afirmamos. E essa lógica parece ainda confirmada na sequência que encerra a segunda parte:

> Diz a mitologia *Tebas se faz*
> (arejadas salas, de
> nítidos enigmas
> povoadas, mariscos
> ou simples nozes
> cuja noite guardada
> à luz e ao ar livre
> persiste, sem se dissolver)
> diz, do aéreo
> parto daquele milagre:
>
> Quando a flauta soou
> um tempo se desdobrou
> do tempo, como uma caixa
> de dentro de outra caixa. (MELO NETO, 1997a, p. 57)

O trecho entre parênteses imita o discurso escorregadio da sequência anterior. Depois dele, a flauta novamente soa, ação contrária àquela pretendida até o momento. E aqui o destaque vai para a legenda "Tebas se faz". Anfion estava no deserto e defende o emudecimento de sua flauta, mas, logo que ela volta a soar, Tebas se constrói. Relacionando entre si os índices metalinguísticos tão retomados até aqui, chegamos a uma possível conclusão: a de que o deserto poderia significar a própria folha em branco e Tebas o poema construído. Aliás, essa lógica semântica, articulada pelos índices do texto, encontra réplicas também em outros poemas de João Cabral. Citando apenas alguns trechos: "E nas bicicletas que eram poemas/ chegavam meus amigos alucinados." (MELO NETO, 1997a, p. 5), "A vida da obra não deixa/ lazer para ser fina ou lírica." (MELO NETO, 1997a, p. 243), "O que o mar sim aprende do canavial:/ a elocução horizontal do seu verso [...]" (MELO NETO, 1997b, p. 3), "[...] a sintaxe canavial,/ a prosódia de calor..." (MELO NETO, 1997b, p. 101)[20], ou, então, trechos como esse de *Auto do frade* (1984), que se ampliam, como em "Fábula de Anfion", para o discurso da racionalidade vérsica:

> O mundo não é uma folha
> de papel, receptiva:
> o mundo tem alma autônoma,
> é de alma inquieta e explosiva.
> Mas o sol me deu a idéia
> de um mundo claro algum dia.
> Risco nesse papel praia,
> em sua brancura crítica,
> que exige sempre a justeza

[20] Respectivamente, "Dentro da perda da memória", em *Pedra do sono* (1942); "Poema(s) da cabra", em *Quaderna* (1960); "O mar e o canavial", em *A educação pela pedra* (1966); "Antônio de Morais Silva", em *A escola das facas* (1980).

em qualquer caligrafia;
que exige que as coisas nele
sejam de linhas precisas,
e que não faz diferença
entre a justeza e a justiça. (MELO NETO, 1997b, p. 162-163)

Além de tudo quanto já foi dito a respeito de Anfion, vale-nos considerar ainda o paradoxo que se evidencia no destaque dado por Cabral ao emudecimento da matéria artística: negar-se à poesia através do exercício da própria poesia. Um posicionamento a ser recuperado ainda em outras oportunidades, conforme nos asseguram, em síntese, esses outros versos de "Diante da folha em branco", de *Agrestes*: "A folha branca é a tradução/ mais aproximada do nada./ Por que romper essa pureza/ com palavra não milpesada?" (MELO NETO, 1997b, p. 248). Como primeira resposta a uma pergunta como essa, podemos utilizar alguns versos de "O artista inconfessável", de *Museu de tudo*: "Fazer o que seja é inútil./ Não fazer nada é inútil./ Mas entre fazer e não fazer/ mais vale o inútil do fazer." (MELO NETO, 1997b, p. 58). A poesia se faz, no artista, pela impossibilidade de não fazê-la. O que ocorre é que, nos termos de João Cabral, tratar de poesia significa embate, construção, fabrico. Ao mesmo tempo, o gesto, artístico e imprescindível, decorre, no entanto, com uma atenção toda nova, com uma consciência articulada de linguagem e métodos, segundo nos fazem crer versos como os seguintes:

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo. (MELO NETO, 1997b, p. 64)[21]

E como calham bem tais versos nesse percurso de debates e embates, que é *Psicologia da composição*. A "cristalinidade" apontada por Vinicius de Moraes não é aleatória ou contrassenso, tendo em vista os elementos de lapidação do verso (traço à Mondrian, já antecipando), que o próprio João Cabral leva em conta ao longo de sua trajetória como escritor. "O vago", que ele ressalta nesse texto, não deixa, segundo já vimos, de transparecer aqui ou ali, herança ainda da primeira obra. Todavia, o vago em *Psicologia da composição* participa do discurso em prol da retirada dos excessos, por extensão em prol do novo e do ainda-não-dito no que se refere ao regime da linguagem (traço à Mondrian e à Miró). O deserto, que é símbolo também da folha em branco pela carga semântica que comporta, articula ainda esse esforço em favor da depuração:

[21] Cf. "Resposta a Vinicius de Moraes", em *Museu de tudo*.

Catar feijão se limita com escrever:
jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar. (MELO NETO, 1997b, p. 16)[22]

1.1.1.3 – *'Anfion em Tebas'*

Entre Tebas, entre
a injusta sintaxe
que fundou, Anfion,

entre Tebas, entre
mãos frutíferas, entre
a copada folhagem

de gestos, no verão
que, único, lhe resta
e cujas rodas

quisera fixa
nas, ainda possíveis,
secas planícies

da alma, Anfion,
ante Tebas, como
a um tecido que

buscasse adivinhar
pelo avesso, procura
o deserto, Anfion. (MELO NETO, 1997a, p. 57-58)

Como alertávamos pouco antes, essas são estrofes que seguem um formato em tudo parecido com aquele das duas primeiras sequências das partes anteriores. As diferenças de conteúdo lidam, nessa altura do poema, com a realidade da obra já constituída e, com ela, os dilemas da fatura. Essa é a instância em que "Tebas se [fez]", tanto é assim que os locativos sobre o "deserto" mudam aí (são substituídos pelo nome da cidade-estado grega). Além de tudo, há a legenda "Anfion busca em Tebas o deserto perdido", que confirma muito mais do que uma realidade construída; confirma, ainda, o esforço indispensável do retorno ao deserto e aos seus elementos de composição, isto é, à claridade, à secura, ao esvaziamento dos resíduos, devendo tudo ser agora recuperado nessa "injusta sintaxe/ que [Anfion] fundou".

Esta cidade, Tebas,
não quisera assim
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:

como já distinguir

[22] Cf. "Catar feijão", em *A educação pela pedra*.

onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja;
leve laje sonhei
largada no espaço.

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada? (MELO NETO, 1997a, p. 58)

Essa segunda sequência da última parte do poema explicita o desejo de Anfion e põe às claras seu discurso no texto, já que o foco muda para a primeira pessoa, o que se repetirá na próxima sequência, por sinal a última de "Fábula...". Segundo a legenda, esse é o "lamento [de Anfion] diante de sua obra", até porque, em nível de escrita, uma coisa é o que se planeja, outra é o que sai no papel como escrita. Daí, também, os dois primeiros versos do poema "Psicologia da composição" afirmarem: "Saio do meu poema/ como quem lava as mãos." (MELO NETO, 1997a, p. 60).

Perante a dificuldade na lida com o meio artístico, resta então novo desabafo: "Uma flauta: como/ dominá-la, cavalo/ solto, que é louco?" Assim está escrito no começo da última sequência. Não custa lembrar que, quando do debate sobre o acaso, o texto recorria também à imagem do "cavalo". E não poderia ser diferente, pois, de acordo com o que ficou exposto, o acaso é o imprevisto real na quebra das expectativas no que toca à fatura do texto. E como então solucionar esse problema? Declaram os derradeiros versos, com uma imagem até enigmática: "A flauta, eu a joguei/ aos peixes surdos-/mudos do mar." O que isso quereria dizer? Que se adere por fim e inevitavelmente ao abandono da própria arte, seria isso? Vejamos o que podemos extrair como resposta. Primeiramente, ao contrário do que poderíamos supor de imediato, "o mar" não constitui, no poema, um verdadeiro antípoda do "deserto". Basta-nos mencionar a antepenúltima e a penúltima estrofe:

Uma floresta: como prever
Suas modulações,
Cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
Antecipadamente, como faz,
No tempo, o mar? (MELO NETO, 1997a, p. 59)

Uma vez sendo validada a variante da dificuldade ao se lidar com o meio artístico, é preciso, se ainda se deseja permanecer no embate, "traçar [...] antecipadamente" as

“modulações”, que nem “o mar” age com “as ondas”. “Ondas”, cujo significado seria dúbio, tanto valendo serem de vagas da praia, quanto de ondas sonoras (aptas à flauta de Anfion). De mais a mais, embora traduza um pouco disso, pensamos que nesse trecho o que vale é o enfoque no esforço de construção. Confessa o poeta em entrevista de 1980, a Antonio Carlos Secchin:

> Isso [“Fábula de Anfion”] é a história de toda a minha vida. Escrever para mim é um sofrimento. Já me dizia Joaquim Cardozo: é muito melhor ler do que escrever. Admiro quem chega a um ponto de tal lucidez e consciência de si que, em decorrência, passe a ser, potencialmente, capaz de tudo. (SECCHIN, 1980, p. 301)

Nesse sentido, o abandono da flauta (a “poesia”) só reforça o paradoxo do questionamento, através do verso, da validade da escrita. Algo que, tempos depois, o poeta deixaria exposto em poema sobre o escritor francês Jean Racine (1639-1699):

> O duro, o mais duro, o jansenista,
> o sempre cada vez mais difícil,
> como obtê-lo senão
> por algum artifício?
> Mas um artifício não estará
> mais para o fácil que o difícil?
> Então calar: usar
> um silêncio artifício. (MELO NETO, 1997b, p. 84)[23]

Quando o “artifício” do artefato se torna fato de arte em ofício de facilidade, é preferível, por consequência, o silêncio, por bem de negar-se a se dizer o que já parece impossível.[24] Se o ato de poesia não é mais, portanto, uma verdade a que se deva reconhecer (por tudo quanto há de imprevisto vindo à tona e, com isso, limitação diante da fatura), o que sobra, ao final, é voltar toda a atenção sobre a linguagem: “Na perspectiva que assumimos, o silêncio não fala. O silêncio *é*. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*.” (ORLANDI, 2007, p. 31). E isso é o que parecem nos demonstrar “Psicologia da composição” e “Antiode”.

1.1.2 – “Psicologia da composição”

> I
>
> Saio de meu poema
> como quem lava as mãos.

[23] Cf. “O silêncio de Racine”, em *Museu de tudo*.

[24] Silêncio que, conservadas as proporções, perpassa boa parte da poesia dita moderna, como bem nos sugere Hugo Friedrich (1978, p. 159), ou mesmo outras artes, com os exemplos mais visíveis de John Cage, na música, e Piet Mondrian ou Ben Nicholson, na pintura.

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa
vazia, que despi. (MELO NETO, 1997a, p. 60)

Se "Fábula de Anfion" se mostra, num sentido profundo, como texto sobre os embates e o debate da lida artística, "Psicologia da composição" se apresentará como um texto em que a metalinguagem, ao contrário do primeiro poema, se realizará mais descritiva que discursivamente. Nesse momento do retábulo que é *Psicologia da composição*, as tensões que se armavam anteriormente acerca da poesia, se não superadas, parecem bem resolvidas. Aqui, por exemplo, o poema já se inicia declaradamente sobre o fazer poético, ao contrário de "Fábula de Anfion", cujo princípio, além de alegórico e mitológico (se não um porque outro), pretende-se imparcial com sua terceira pessoa, como a expandir, só depois, considerações que no fim serão assumidas pela voz de Anfion, a quem coube o papel de encarnar embates estéticos do próprio João Cabral de Melo Neto. Assim considerando, "Psicologia da composição" parece dar seguimento àquela primeira pessoa que encerrava "Fábula de Anfion", como a encabeçar guisas de resposta às dúvidas que lá são apresentadas.

E é interessante que a voz poética fale sobre "[sair] do [...] poema", lá onde ele, na verdade, começa. Com essa tática, o poeta alarga uma discussão que poderia estar circunscrita apenas no território do poema onde se insere. Trocando em miúdos, ao se falar de sair do poema se fala, nesse sentido, de uma característica de escrita, de uma poética. E assim, sem alegorias (embora com um símile), tomamos conhecimento dum escritor, cujo estilo insinuado nos três primeiros livros firma aí seu pretenso "manifesto" particular, ao menos uma meta a ser aspirada. Quando, em "Fábula de Anfion", o "deserto" e tudo aquilo que seus componentes simbolizam para o debate artístico eram assinalados, acompanhávamos nesses símbolos aquilo que "faltava" à poesia cabralina. Em "Psicologia da composição", descobrimos que os argumentos e recursos da fatura representam aquilo que a poesia de João Cabral já possuía tecnicamente e, como escolha de critério, parecia querer preservar no futuro.

No que diz respeito à composição imagética dos primeiros versos de "Psicologia da composição", o contato interativo estabelecido entre "conchas" e "sol da atenção" bem como aquele entre a expressão "palavra [desabrochada]" e o conceito de "pássaro" tornam patente, feito em *Pedra do sono*, um equilíbrio de realidades diversas no campo do sentido, as quais,

mais do que relacionarem entre si expressões e vocábulos, reconfiguram a semântica de cada bloco de significação dos versos, formando uma poesia que, por mais que se incline ao amparo do concreto (realmente acontecendo), não está atrelada *stricto sensu* a uma linguagem com vias a uma pureza referencial. Trocando em miúdos, a palavra "concha" utilizada nessas estrofes iniciais de "Psicologia da composição" não significa somente o objeto bruto "concha", mas pode também evidenciar no poema caracteres de depuração, de rijeza, de regularidade, de clareza (todos predicativos desse objeto), os quais, imbricados nos intentos de racionalização dessa poesia, reforçam nisso o pensamento estético do poeta. Nesse sentido, a poesia cabralina, por mais que se ampare no concreto e aspire à claridade do objeto em seus predicativos empíricos, alcança, aqui e ali, um campo de abstração à primeira lida indesejável ao próprio poeta, mas que não o contradiz, tendo em conta o aporte de discussão estética a que essa abstração das imagens atinge em sua poesia. É por isso, por exemplo, que o "sol" (coisa concreta) pode se abstrair na ideia de "sol da atenção". Apesar do caráter depurativo da linguagem e do gosto pelo aspecto objetal, a poesia cabralina não raro também é acréscimo de significado, processo a que colaboram o símile e a metáfora – amplamente usados pelo poeta. Já antecipando o que trataremos melhor no terceiro capítulo: nesse movimento de recolha objetal e depurativa, encontramos semelhanças com a pintura de Piet Mondrian; já no de reconfiguração dessa escolha objetal, as semelhanças se darão, mais pontualmente, com a pintura de Joan Miró. Entre retas e curvas, os traços da poesia cabralina vão se desenhando.

Seguindo com o poema, alcançamos a segunda parte:

> II
>
> Esta folha branca
> me proscreve o sonho,
> me incita ao verso
> nítido e preciso.
>
> Eu me refugio
> nesta praia pura
> onde nada existe
> em que a noite pouse. (MELO NETO, 1997a, p. 60-61)

Aqui se manifesta outra vez a incitação ao controle da folha não usada e em desafio de escrita, folha aberta a um mundo inteiro de possibilidades construtivas a serem selecionadas pelo crivo do poeta. As metáforas da "praia" (apontando a própria folha) e da "noite" (evidenciando os "resíduos" a serem depurados) dão reforço ao conteúdo desse momento e às discussões postas em pauta anteriormente em "Fábula de Anfion". E em se

falando de metáfora, a terceira e a quarta parte nos apresentam alguns elementos interessantes nesse aspecto. Fiquemos com a quarta estrofe daquela:

> Neste papel
> logo fenecem
> as roxas, mornas
> flores morais,
> todas as fluidas
> flores da pressa [...] (MELO NETO, 1997a, p. 61)

O aspecto mais imediato depreendido daí é o da depuração de juízos e valores na poesia, os quais, por seu aspecto obviamente ideológico, dariam mais conta do conteúdo que da forma, ou melhor, "contaminariam" o texto de valores alheios à "claridade" textual (imprescindível, segundo o poeta). No que diz respeito à metáfora, percebamos que João Cabral não a elimina do texto (a usa com frequência, como até afirmamos). Dá-se com o poeta a reconfiguração do sentido usual do significante, mesmo dos conceitos habituais aplicados a determinados signos, estes também necessitados de atenção laboriosa, de planejamento, de controle sobre aquilo que constitua limitação da fatura.

Na quarta parte, encontramos versos que ilustram como tal reconfiguração de sentido acontece:

> IV
>
> O poema, com seus cavalos,
> quer explodir
> seu templo claro; romper
> seu branco fio, seu cimento
> mudo e fresco. (MELO NETO, 1997a, p. 62)

O trecho principia com uma palavra corriqueira em João Cabral: "poema". E a essa citação simples de um elemento concreto (o texto tecido em palavras) se atrela uma série tripartite de definições. Em suma, "o poema [...] com seus cavalos, [...] seu branco fio [e] seu cimento mudo e fresco". Nenhum desses três elementos caracterizadores tem relação semântica próxima entre si, surpreendendo-nos pelo modo em que se apresenta. Elencados como estão, esses elementos em *enjambements* de versos em métrica variante se armam numa estrutura quebradiça. A quebra no encadeamento do texto, interferindo na leitura e no ritmo dos versos, equivale à quebra ocorrida entre os signos, movimento que amplifica a coerência factual do trecho em questão. Se em nível de historiografia literária os *enjambements* já não eram mais surpresa por essa época, as associações imagéticas imprevistas, ao invés, ditam a

novidade. Se bem que sua passagem por Cabral não diagnostica uma descoberta, mas antes o diálogo, a valorização das tentativas operadas em meio aos grandes centros:

> A metáfora moderna não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos. Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem e, em verdade, de tal forma que busque a maior diversidade possível, a reconheça como tal e, ao mesmo tempo, a anule poeticamente. [...] A lírica moderna, graças à capacidade metafórica fundamental de unir algo próximo com algo distante, desenvolveu as combinações mais desconcertantes, sem se importar com a realizabilidade concreta ou mesmo lógica. (FRIEDRICH, 1978, p. 207)

A metáfora, dessa forma, sai do que se assemelha para o inusual. E aquilo que poderia se mostrar como pobreza de seleção vocabular (a reiteração sempre e sempre de um punhado de substantivos concretos) encontra na pena de João Cabral um trabalho de arquitetura entre e intrassignos, até porque não raras vezes cada um dos signos escolhidos se encontrará encaixado em versos de estrutura previamente elaborada:[25]

> Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. Ninguém imagina que Picasso fez os quadros que fez porque estava inspirado. O problema dele era pegar a tela, estudar os espaços, os volumes. Eu só entendo o poético neste sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais e tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos. É por isso que eu posso gastar anos fazendo um poema: porque existe planejamento. (MELO NETO, 1996, p. 21)

É bem verdade que essa fala traduz melhor um poeta de livros mais exigidos no que toca à estruturação, como *Quaderna*, *Dois parlamentos*, *Serial* e *A educação pela pedra* (para ficarmos apenas com quatro exemplos). Mas o geral permanece, ou seja, a concepção do poema como *machine à émouvoir*, reaproveitando esse fragmento de Le Corbusier, usado, por sinal, como epígrafe para *O engenheiro*.

A metáfora dos tijolos citada por Cabral reproduz em testemunho de fala aquilo que, para além do todo, se traduziria em versos como os do início da quinta parte: “Vivo com certas palavras,/ abelhas domésticas”, as quais, de tão vividas, estão à margem de uma contabilidade reiterada (segundo ainda o que nos faz crer o poema “A lição de poesia”, de *O engenheiro*):

> E as vinte palavras recolhidas
> nas águas salgadas do poeta
> e de que se servirá o poeta

[25] No que toca à metáfora e a outras implicações relativas à constituição imagética cabralina, os capítulos que seguem serão de fundamental interesse.

> em sua máquina útil.
>
> Vinte palavras sempre as mesmas
> de conhece o funcionamento,
> a evaporação, a densidade
> menor que a do ar. (MELO NETO, 1997a, p. 44)[26]

Palavras de que, por tanto contato ou por prévia reflexão, se conhece por inteiro o funcionamento e com as quais se estabelece um exercício constante de consciência estética através das ações "contra o açúcar do podre" (MELO NETO, 1997a, p. 63), ou seja, em favor da depuração (traço à Mondrian, conforme veremos). Vez ou outra, esse trabalho de escolha e aproximação vocabular forma compostos que não ficam distantes da lógica surrealista do primeiro livro, como é o caso desse verso da sexta parte: "tiro nas lebres de vidro/ do invisível [...]". Daí por diante, o surrealismo inicial dará espaço a uma outra lógica de acabamento imagético, esse mais ligado a um jogo de reconfiguração plástica. Tanto é assim que Antonio Candido esboça uma análise sobre o ainda surrealista *Pedra do sono* que não deixa de calhar com obras da fase posterior de João Cabral de Melo Neto:

> As palavras, que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam uma com as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos, nesse sistema fechado que assume às vezes os caráter de composição pictórica, e a beleza nasce da sua inter-relação. (CANDIDO, 2002, p. 137)

Mas isso será assunto a debatermos mais detidamente no próximo capítulo. Por enquanto, fiquemos com a sétima parte e sua complexidade de pensamento estético:

> VII
>
> É mineral o papel
> onde escrever
> o verso; o verso
> que é possível não fazer.
>
> São minerais
> as flores e as plantas,
> as frutas, os bichos
> quando em estado de palavra.
>
> É mineral
> a linha do horizonte,
> nossos nomes, essas coisas
> feitas de palavras.
>
> É mineral, por fim,
> qualquer livro:

[26] A escolha vocabular desses versos será posteriormente retomada na homenagem que o poeta presta a Graciliano Ramos, por ocasião de sua morte. Graciliano que seria, na prosa, uma espécie de correspondente de João Cabral, na poesia: "Falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca [...]" (MELO NETO, 1997a, p. 302), cf. "Graciliano Ramos", em *Serial*.

> que é mineral a palavra
> escrita, a fria natureza
>
> da palavra escrita. (MELO NETO, 1997a, p. 63-64)

"É mineral o papel […]". Ao lidar sobre uma mineralidade da folha onde se produz o texto, o poema enfoca o aspecto concreto dele (do papel), que é sujeito da oração. Desse material e espaço onde se declara o desafio do poema, nasce a poesia, produto organizado, arquitetado, feito, !"#$%$. E de um fazer, diz o texto, a que o poeta não está forçado, porque essa ação ultrapassa qualquer necessidade de quem escreve. De algum modo, essa afirmação corresponde a uma luta de João Cabral contra a inspiração. Vejamos que o termo utilizado não é, por exemplo, "expressar", mas "fazer". É a labuta com a folha em branco o que interessa nesse caso. O poeta seria aquele que faz, não o que necessariamente expressa (e se entenda "expressar" aqui como aquilo que revela estado de espírito); porque, para João Cabral, a questão poética não diria respeito a meramente expressar-se, mas, como visto anteriormente, ao embate mesmo na construção do texto, feito alguém que prepara e constrói uma casa, que prepara e constrói um edifício.

Na segunda estrofe se retoma a expressão "é mineral" (que age como uma chave paralelística nos quatro quartetos dessa sétima parte). A diferença agora é o plural do verbo e do predicativo. Observando os substantivos dessa estrofe, descobrimos que a mineralidade (que é senso de coisa concreta, mais uma vez declarando) não é afirmada no poema pela substância mesma da coisa, mas pela aparição dela sob forma de palavra. À primeira vista, parece se indicar que o signo linguístico vale em concretude tanto quanto a matéria do significado que o compõe. Isso nos traz à memória um trecho de "Catecismo de Berceo": "Fazer com que a palavra leve/ pese como a coisa que diga […]" (MELO NETO, 1997, p. 59)[27]. Essa informação é retomada nos quartetos seguintes: "coisas feitas de palavras." e "[…] é mineral a palavra/ escrita, a fria natureza// da palavra escrita". No caso dos dois primeiros versos da quarta estrofe ("É mineral, por fim, qualquer livro"), acaba-se por afirmar a consequência daquele primeiro momento: o contato com "o papel/ onde escrever/ o verso". Aí se desenha uma gradação: do papel onde escrever os versos se chega enfim ao livro. É fácil perceber que esse trecho é profundamente metalinguístico (sendo coerente, a bem da verdade, com os objetivos do próprio poema do qual é parte integrante). A propósito, não é a esmo que essa parte termina com o monóstico: "da palavra escrita". Esse verso sintetiza todo o conjunto, já que é em torno da palavra que gira o conteúdo textual.

---

[27] Cf. *Museu de tudo*.

O papel, as palavras referentes às coisas que caberão na folha em branco (incluindo-se aí "a linha do horizonte") e, para finalizar, o livro. Esse é o percurso da construção artística levada em conta por João Cabral, ao menos por essa época. A síntese dessa empreitada se realiza com "a fria natureza// da palavra escrita". A natureza, que significa agora a essência da própria palavra, põe em evidência os limites materiais da representação. Observemos que "flores", "plantas", "frutas" e "bichos" não são minerais em sua substância. Sendo assim, a representação que a escrita defende só em partes alcança a essência daquilo a que conceitua. A escrita, na verdade, cristaliza a coisa. A coisa orgânica se torna o inorgânico da palavra. A palavra que é a prova material da tentativa de se captar o mundo, de lidar-se com ele, de se dar peso mesmo ao que dele seja informe. Nessa lógica textual, a coisa fluida se torna dúctil na ductilidade da palavra. E só desse jeito entendemos a mineralidade dessas matérias orgânicas mencionadas. Para desenvolver um pouco mais essa ideia citamos uma avaliação sobre a obra do escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957):

> In terms of sculpture, an art which in any case involves formal concentration, this meant for Brancusi a reduction of the object to its organic essentials. The egg became, as it were, the formal archetype of organic life, and in carving a human head, or a bird, or a fish, Brancusi strove to find the irreducible organic form, the shape that signified the subject's mode of being, its essential reality. (READ, 1974, p. 102)[28]

Muito embora essa avaliação seja sobre um escultor e não corresponda totalmente às práticas em poesia de João Cabral de Melo Neto, vale como parâmetro de compreensão do que no poeta poderíamos conceber como mineralidade. Ao que dissemos: a mineralidade acontece pela transferência da coisa à palavra na folha em branco. Mas, como sabemos, todo signo carrega muito mais do que o significante que o apresenta ao mundo; ele transporta, também, a possibilidade de carga semântica culturalmente atribuída a ele. Brancusi tenta controlar essa abertura ao múltiplo sintetizando o significado num signo ideal, ou seja, num objeto em estado de conceito; no caso, da cabeça humana, do peixe, do pássaro e do ovo esculpidos, como formas que resumiriam, num só formato, as várias possibilidades do mesmo signo no mundo. O resgate cabralino do signo é o do objeto enquanto instância do concreto e em conformidade com a estruturação poética, algo racionalmente atribuído. Só que, para além disso, o poema nele é espaço em que os signos se reconfiguram umas tantas vezes. Se o

[28] "Em termos de escultura, uma arte que de algum modo implique concentração formal significava para Brancusi uma redução do objeto a suas essências orgânicas. Dessa forma, o ovo se tornava a forma arquetípica da vida orgânica, e ao esculpir uma cabeça humana ou um pássaro ou um peixe, Brancusi esforçava-se por encontrar uma forma orgânica irredutível, o formato que significasse o modo de ser do assunto, sua realidade essencial."

conceito único e ideal do objeto se fragmenta nos ardores do texto, imageticamente o que fica é o detalhe de uma coisa também fragmentada, reconstituída. Assim, uma "fruta" que surgisse como assunto poético não se daria a ler apenas pela soma de seus componentes (a casca, a polpa, a semente que a compõem), como também pelo carregamento ou fragmentação do seu signo embrenhado no texto poético. E por fragmentação queremos dizer reconfiguração da imagem (traço à Miró, segundo o que já ficou sugerido nos primórdios de nosso texto).

O que João Cabral busca com isso está exposto também em outros momentos do livro. Essa busca seria, na verdade, a de eximir-se dos "automatismos do já-dito" (CARONE, 1979, p. 91). Uma vez que a linguagem desgastada da poesia (dada a fixidez dos modelos) não chega a ser questionada no mais das vezes, sua obra se propõe, assim, a dar outro passo: "A consciência, que é negatividade, clareia sempre, e de novo, o espaço onde o poema deve irromper; e o faz não para abolir a visão deste mundo senão para revê-lo e redizê-lo de outros modos e sob outras luzes; luzes de um fogo frio." (CARONE, 1979, p. 10). Conforme o que nos aponta Modesto Carone, a escrita cabralina se arquiteta na busca pelo silêncio, que é o esvaziamento das retóricas estabelecidas, que é a busca, através da linguagem, pela possibilidade do negar-se a falar alguma coisa (algo já dito). Por isso, ganham tanta importância na poesia de Cabral os elementos primários ("água", "pedra", "ar"), porque se comportam como recursos contra a linguagem sedimentada e a favor da depuração.

Por fim, tudo redunda e se resume nos seguintes versos da última parte do poema: "Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas." (MELO NETO, 1997a, p. 64). Isto é, articulando mecanismos (seleção vocabular, depuração, controle sobre a estrutura do poema, re-elaboração da imagem, etc.), agrupados sob os aspectos de uma antilira[29] ou, também ao gosto do poeta, de uma "Antiode" (que, não nos esquecendo, é o título do próximo poema):

> Evitar e executar o poema, ações contraditórias e convergentes que apontam para as tensões entre a consciência e o inevitável apelo ao registro das experiências, conferem ao texto resultante o seu caráter desértico, vale dizer, apenas preenchido pela busca de uma verbalização que já se sabe, de antemão, condenada ao fracasso. (BARBOSA, 1996, p. 65).

Ou ainda nos termos finais de "Psicologia da composição": "[...] onde foi palavra/ [...] resta a severa/ forma do vazio." (MELO NETO, 1997a, p. 64). Um vazio que só se completa e se realiza dialeticamente, ou seja, na feitura mesma do texto. E é por meio desse exercício que o poeta revela ao mundo as tensões internas à própria poesia.

---

[29] Como nos termos de "O último poema", texto integrante de *Agrestes*: "[...] que meu último poema// mande-o ainda em poema perverso,/ de antilira, feito em antiverso." (MELO NETO, 1997b, p. 253).

1.1.3 – “Antiode”

Conforme mencionávamos no tópico anterior, “Fábula de Anfion” é um poema em que se põem em discussão a poesia e o fazer poético; “Psicologia da composição”, por sua vez, se revela um texto cuja elaboração serve de exemplo ao princípio articulado nos outros dois poemas do livro em que se encontra. “Antiode”, a seu turno e por fim, serve para a radicalização dos argumentos, já que atua como uma espécie de manifesto em favor do antilirismo, a chave mestra do trabalho cabralino:

> A
>
> Poesia, te escrevia:
> flor! conhecendo
> que és fezes. Fezes
> como qualquer,
>
> gerando cogumelos
> (raros, frágeis cogu-
> melos) no úmido
> calor de nossa boca.
>
> [...] (MELO NETO, 1997a, p. 65)

Esses versos iniciais evidenciam a clara intenção do texto, exposta desde seu subtítulo: ser “contra a poesia dita profunda”. “Flor”, nesse contexto e à primeira lida, sintetiza conceitos como lirismo, subjetivação e emoção; contrários, portanto, à ótica construtiva de Cabral. É nesse sentido de oposição que se evidencia a palavra “cogumelos”, como o de uma “flor” degenerada, ou melhor, regenerada, ao modo de um discurso outro de articulação poética. João Cabral, aqui, não está distante do coloquialismo dos primeiros modernistas, mais próximo ainda estando do de Carlos Drummond de Andrade, seu contemporâneo e, num primeiro momento, uma espécie de modelo de reflexão sobre a poesia:

> Nos poemas de Drummond e de Cabral, sobressai a fraternidade com ‘los de abajo’, para se valer da expressão de Mariano Azuela. A fraternidade sertaneja em Cabral, a fraternidade universal em Drummond. Se a poesia de Cabral é rigorosa e fria na delimitação do espaço geográfico em que se exercem a crítica e o combate revolucionários, já a poesia de Drummond é sensivelmente humana e amplíssima na sua falta de delimitação desse espaço geográfico. O olhar de Drummond acompanha a história que desenha o século XX como um todo. (SANTIAGO, 2003, p. XXXV)

Também Drummond em “A flor e a náusea” (de *A rosa do povo*) reconsidera o comum semântico associado ao vocábulo “flor”, embora sua discussão parta para um campo sócio-existencial, inexistente, *lato sensu*, em “Antiode”: “É feia. Mas é uma flor. Furou o

asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” (ANDRADE, 2003, p. 124). A palavra “flor”, nesses versos e como em Cabral, apresenta um sentido outro que não o corriqueiro, ou seja, com implicação diretamente emotiva. É claro que tal escolha vocabular (em fuga do uso semântico habitual) não nasce com eles: muito antes havia já o exemplo de Charles Baudelaire, que, aliás, era para João Cabral de Melo Neto o mais perfeito modelo em matéria de poesia: “Para mim, o maior poeta que o mundo já deu foi Baudelaire – e Mallarmé aprofundou a visão da linguagem de Baudelaire. Em Baudelaire tem tudo. O que veio depois dele já estava nele.” (MELO NETO, 1996, p. 28). “Antiode”, nesse quesito, não deixa de ser um diálogo com um âmbito mais amplo da literatura, quer nacional, quer mundial.

Quanto à recolha vocabular, “Antiode” não para em “cogumelos”. Ele acrescenta também “fezes”, mais diretamente ligado a uma contralírica e encabeçando todos os outros termos ou expressões com função igual, tais como “estrume”, “ovário”, “intestinações”, “a boca/ que come o defunto”, “cristais de vômito”, “infecção da noite”, “lânguida horti-/cultura”, “exalação/ da alma defunta”, “urinóis”, entre tantos outros, que, combinados numa só articulação de alcance metalinguístico, inauguram esse texto poético como espaço para acréscimo de “palavras” que não as do senso-comum da poesia.

D

[...]

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Flor é o salto
da ave para o vôo,
o salto fora do sono
quando seu tecido

se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flores. (MELO NETO, 1997a, p. 68-69)

E tal como em outros poemas, o texto aqui é montado a partir de um simples termo (coisa concreta), redefinido semanticamente por uma série de informações metafóricas, cuja intenção é, mais uma vez, metalinguística. Assim, “flor” é palavra selecionada para combinar com outras num “salto fora do sono”, porque, retomando imagem presente nos dois poemas anteriores, agrupa-se a outras sob o primado da lucidez laborativa, num desenvolver-se de “máquina”, que é o próprio texto se construindo, a render, no fim, uma “jarra de flores”, o

texto acabado, coletânea de palavras, só que de tais e tais tipos, geralmente no campo do concreto e com sentido rearticulado como reforço à agudeza duma sequidão poética.

O efeito mais claro dessa articulação de "palavras/ impossíveis de poema" (MELO NETO, 1997a, p. 69) acaba sendo proporcionar à escrita uma abertura a temas supostamente não-poéticos (e, por isso mesmo, declaradamente antilíricos na visão de João Cabral). Um exemplo lapidar nesse quesito (e para ficar apenas num único texto) seria o poema "A criadora de urubus", de *Museu de tudo*:

> A mulher de Seu Costa
> (com medo se sabia)
> criava urubus no galinheiro
> junto com a criação comezinha.
>
> Decepção ao saber
> a correta razão:
> não era pelo gosto doentio
> de criar tais bichos do Cão,
>
> nem pelo do exercício
> do estranho e seus desvãos:
> mas sim porque o urubu protege,
> é padre, abençoa a criação. (MELO NETO, 1997b, p. 77)

O tom prosaico, algo narrativo e irônico, mas sem o descambado da gratuidade temática, antes articulado na mesma condensação rígida das palavras e na estruturação dos versos em rimas toantes, assegura aí marcas do estilo cabralino e de sua consciência firmada de poeta. Mesmo no estranhamento do tema (ou por isso mesmo), encontramos um escritor atento aos artifícios e artefatos de sua lida. *Museu de tudo* não é um livro (que poderíamos dizer) raciocinado quanto à rigidez de sua estruturação, a exemplo de *Serial*, *Dois parlamentos* e *Educação pela pedra*; é, como o próprio título indica, recolha de diversos, "depósito do que [lá] está,/ [e] se fez sem risca ou risco." (MELO NETO, 1997b, p. 43)[30]. Porém, nesse momento, a montagem "solta" do livro não desconsidera o vigor textual de antes, de modo que o resultado em poema é, no mais das vezes, o de um escritor dono de poética articulada e decidida, sabedor dos meandros onde percorrer, já com respostas satisfatórias quanto aos limites e questões com que lidar na labuta da escrita:

> Ele se quer e se propõe como um construtor que nada tem a desprezar e sim tudo a aproveitar doutros construtores. O que vale dizer, Cabral começa a fundar sua singularidade à medida que consegue formalmente precisar uma resposta à problematicidade atual da poesia. Neste sentido, não podendo seu rumo ser compreendido fora dos dilemas sociais da época em que vive, ele é mais do que um documento seu. Construtor como se propõe, ele avança soluções e não meramente responde ao que o fere. (LIMA, 1995, p. 213-214)

[30] Cf. "O museu de tudo".

> Em cada poema, um modo de tornar presente a poesia: cidades (brasileiras e européias), artistas plásticos, futebol, aspirina, escritores, meditações sobre o tempo, as formas de ser, a função da poesia e dos poetas etc. etc, tudo agora compõe a escala universal de um poeta que faz do escrever o ato de presentificação essencial. (BARBOSA, 1996, p. 88-89)

"Antiode" é todo ele um poema assertivo e contundente. Um poema mais ou menos com a força dos versos de "'The country of the Houyhnhnms'": "[...] se escritas, que [as palavras] se escrevam em duro/ na página dura de um muro de pedra;/ e mais que pronunciadas ou escritas,/ que se atirem, como se atiram pedras." (MELO NETO, 1997b, p. 26)[31]. Esse tom assertivo tem suma importância nesse momento de configuração de uma poética particular. Importância inscrita pelo valor negativo que essa poesia defende, o que liga João Cabral aos debates da poesia vanguardista. Mesmo se posteriormente substituído por respostas sem essas tensões a-olhos-vistos, esse tom assertivo, ou seja, essa poesia negativa, afirma que a graça das respostas eventuais se dá justamente pela coragem de uma quebra inicial. Por isso mesmo, "Antiode" se faz, quase que por inteiro, pela eleição das "palavras/ impossíveis de poema".

É nesse mesmo ritmo de assepsia da escrita que o poeta encerra "Antiode", falando do "amor" sem sequer inserir o nome em texto:

> E
>
> [...] Te escrevo [, Poesia,]
> cuspe, cuspe, não
> mais; tão cuspe
>
> como a terceira
> (como usá-la num
> poema?) a terceira
> das virtudes teologais. (MELO NETO, 1997a, p. 69)

Essa derradeira pergunta é de algum modo retórica, pois, a despeito da carga habitual presente na palavra "amor", o poeta não exime de fazê-la no corpo do texto, muito embora o tom irônico que paira nessas linhas, ou, ainda, se não ignoramos que no segundo livro de João Cabral de Melo Neto (*Os três mal amados*) o amor era utilizado como motivo e assunto de escrita (recuperado, por sinal, do poema "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade). Essa concepção extraviada do "amor", presente em *Os três mal amados*, tem muito a contar para *Psicologia da composição*, já que também lá esse signo franqueia um debate sobre a poesia. Assim, a pergunta que encerra "Antiode" é questão que não se suspende no vácuo; é

[31] Cf. *Educação pela pedra*.

pergunta a reforçar a matéria em debate aí e os argumentos expostos já em "Fábula de Anfion" e "Psicologia da composição" (e vejamos, não nascidos neles, tampouco a serem encerrados aí). Diríamos que tudo isso se resumiria adequadamente com um outro trecho de *Os três mal amados* (de fala proferida por Raimundo, o mais metalinguístico dos três amantes do texto): "Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso." (MELO NETO, 1997a, p. 27). Era, portanto, assepsia; era traço à Mondrian.

1.2 – Piet Mondrian e a relação com a poesia de João Cabral

1.2.1 – Sobre a pintura de Piet Mondrian

Tendo passado inicialmente por trabalhos realistas, simbolistas, pós-impressionistas e fauvistas, Piet Mondrian (1872-1944) defende na fase madura de sua obra uma abstração de linhas retas e rígidas, num conjunto de estruturação plástica com a meta de uma arte no plano da totalidade. Para os objetivos precisos de nosso texto, teremos de fazer um recorte que excluirá de análise esse período inicial de sua obra (por volta de vinte anos). Abordaremos a fase posterior ao contato dele com as vanguardas, a cujas inovações então nascentes adere pouco a pouco, sobretudo às do cubismo, de onde capta o gosto acentuado pelo destaque geométrico das formas. Ao menos com relação à primeira década do século XX, podemos afirmar que a aproximação de Piet Mondrian aos princípios da teosofia tem certo destaque, de modo que sua obra chega a projetar em alguns momentos, mais decidida e intensamente, o pensamento e as experiências do plano espiritual. Inclusive, é possível que a busca incansável de Mondrian pela essência das coisas tenha na teosofia um reforço, se não uma matriz. Posteriormente, essa visão teosófica, que por ser mística está atrelada a uma concepção de totalidade, transfere-se em Mondrian aos intuitos de sua visão artística, de onde o pintor extrairá elementos para a defesa da arte plenificada na vida cotidiana:

> Na época atual, o que foi conquistado pela arte ainda deve limitar-se a ela. A exterioridade à nossa volta ainda não *pode* se realizar como pura expressão plástica da harmonia. A primazia que um dia pertenceu à religião é, hoje, prerrogativa da arte. No fundo, a religião implicaria a *elaboração do natural* – na prática, ela sempre buscou harmonizar o homem na e com a natureza, isto é, com a natureza *não-transformada*. O mesmo ocorreu, em geral, com a teosofia e a antroposofia, que – embora conheça o *símbolo primordial da equivalência* – nunca chegaram a *vivenciar a relação equivalente, a harmonia real, plenamente humana*. (MONDRIAN, 2008, p. 135 – grifos do autor)

Ainda por idos da primeira década do século XX, a representação de exteriores, até comum à pintura dos Países Baixos, se torna para Mondrian modelo onde se projetar a crença básica, com pés na teosofia, de um mundo dividido entre o visível e o invisível. Nesses termos, a escolha temática e a simplificação do plano de composição e das cores (nalguns momentos próxima daquela de pintores como Jan Sluijters e Leo Gestel) é para Mondrian busca e resultado associados não apenas ao campo estético, mas também ao metafísico. Sua pintura desenvolve-se paralela à procura incessante de tal realidade invisível do mundo: "This landscape phase of Mondrian's development towards abstraction is the first expression of a subconscious awareness of the Absolute." (BAX, 2001, p. 10)[32]. Ou, segundo Meyer Schapiro:

> Mondrian escreveu, em mais de um artigo, que seu objetivo era atingir uma arte de 'relações puras'. Essas, ele acreditava, tinham sido 'veladas' na pintura mais antiga pelos traços da natureza, que apenas distraíam o observador do universal e absoluto na arte, o verdadeiro fundamento da harmonia estética. (SCHAPIRO, 2001, p. 30)

Moinhos, mar, dunas, torres de igreja e árvores são as preferências temáticas da época, embora não absolutamente decididas nem interrompidas aí. Desse período, fiquemos com "A árvore vermelha" (1908-10)[33]. Essa pintura apresenta traços duma fase do pintor ainda ligada ao estudo preferencial das cores, ou melhor, à variação e choque cromáticos. Nesse momento, toda a realidade aparente, meio que ainda representada de forma realista, se modifica pela variação do uso normal das cores, declarando na tela uma nova visada sobre a realidade, mesmo porque o que está em jogo aí não é apenas a representação dos dados visuais, mas também certo tom simbólico que emerge das tintas vibrantes ou suaves da pintura, todas elas cromaticamente em choque. "A árvore vermelha" é um quadro composto basicamente por vermelho e azul. As pincelas rápidas dão ao ambiente pitadas de movimento à semelhança do impressionismo. Falando nisso, do pós-impressionismo vem possivelmente a opção pelas cores básicas, escolhidas para essa obra. Só que são cores básicas que, conforme dito, se confrontam cromaticamente, numa guinada ainda fauvista. Outro aspecto de destaque no quadro é o lance simplificador das cores, embora tenhamos de reconhecer as tonalidades e as misturas cromáticas, além das pinceladas de amarelo e negro que complementam o geral rubro-azulado. Por fim, o que vemos aí é ainda uma pintura de volumes, que destaca

---

[32] "Esta fase sobre paisagens, do desenvolvimento de Mondrian rumo à abstração, é a primeira expressão de um despertar do subconsciente para o Absoluto."

[33] Cf. prancha 1.

principalmente os tons fortes, de modo que as linhas, incisivas e tensas, se imbricam também no movimento rijo das cores.

Só que o contato com Paris no início da década de 1910 apresenta ao pintor as descobertas revolucionárias do Cubismo. As novidades expostas por Picasso, Braque e companhia se mostram também reveladoras a Mondrian, o qual, apesar de não abraçar em totalidade os aspectos e investidas do movimento, assume a estratégia de uma redução ainda maior da realidade visível, não apenas pela variação tonal do aparente, mas a tocar também no conjunto dos planos e linhas. Nesse contexto, por exemplo, se inserem as telas sequenciais "Natureza morta com pote de gengibre" (1911) e "Natureza morta com pote de gengibre 2" (1912)[34]. De presença cubista, tanto numa quanto noutra, transparece a redução das imagens retratadas a formas básicas de sua constituição. Acontece que o que está em jogo aqui não é, como no cubismo dito "analítico", a valorização do volume (ou melhor, de sua redefinição em cubos), tampouco, como no cubismo dito "sintético", a quebra das perspectivas angulares. Mesmo no primeiro quadro, mais próximo a um registro realista (embora não o seja *ipsissima verba*), a figura tomada em registro tende a esvaziar-se de volume, ao que, num ritmo mais audacioso, chega às formas do estudo de número 2, onde o destaque recai sobre as linhas, em arestas, que definem o contorno de cada objeto. Obviamente, na segunda tela, o influxo de abstração é maior. Daquilo que, de tomada, é conjunto objetal, a tela aceita por fim a simplificação de todo visualizado, encerrando, matéria pronta, um arranjo circunscrito a linhas e plástica de cores leves e quaradas, tudo conforme à complexidade de um raciocínio artístico que dá preferência ao aniquilamento da ilusão visual, como se, pelo esvaziamento da coisa concreta, o artista alcançasse sua intenção primeira, isto é, captar a essência da matéria em causa:

> Não concluirei que o círculo ou quadrado sobre a tela constitua, em algum sentido oculto, um símbolo religioso, mas antes: a capacidade dessas formas geométricas de servir como metáforas para o divino provém da qualidade viva, muitas vezes momentânea, que oferecem ao olho sensível. Esse olho, olho do pintor, sente a assim chamada linha abstrata com uma reação inocente e profunda que penetra todo o ser. (SCHAPIRO, 2001, p. 13)

Embora não se refira especificamente a Piet Mondrian, essa fala de Meyer Schapiro diz bem sobre o que está em questão nas investidas de momento do pintor. Reduzir o visível a formas mínimas não é só um artifício de concentração da complexidade presente diante do olho, mas também caminho de encontro, numa espécie de neoplatonismo, com o oco essencial

[34] Cf. pranchas 2 e 3.

das coisas. Tal qual no Cubismo, os temas não precisam ser grandiosos, até porque o que se leva em conta é o caráter intelectual da discussão estética, de onde sai a pintura juntamente com seus limites e alcances; em outras palavras, a pintura e seus elementos de composição:

> O tema escolhido será provavelmente um tema simples; é preciso afastar tanto os temas 'artísticos' ou decorativos quanto os temas decorados, isto é, camuflados. Pode ser um tema humilde, pois uma garrafa de forma comum, banal para um indiferente, por exemplo, traz em si e por isso mesmo uma alta generalidade. Esse tema poderia ser uma árvore, se essa árvore não for um exemplar excepcional. Poderia ser uma paisagem escolhida pela beleza de seus volumes ou de suas proporções e não por um aspecto pitoresco ou uma cor procedente de causas acidentais. (OZENFANT, JEANNERET; 2005; p. 77)

Ainda sobre o básico dos temas, falávamos há pouco que estavam reduzidos em Mondrian a paisagens e a construções arquitetônicas. Citamos agora, para ilustração disso, "A árvore cinza" (1911) e "A macieira em flor" (1912)[35]. No caso da primeira tela, o cromatismo se resume ao branco e ao preto, os quais, combinados, geram os matizes de cinza predominantes na pintura, numa visada que lembra a redução de tons de James Whistler (1834-1903). Além da simplificação pictórica, o desenho da obra, conservando praticamente o mesmo formato de "A árvore vermelha", tende a também se simplificar. A conta disso são as linhas que, ao mesmo tempo em que preservam o talhe da figura, deixam na tela sinais de um geometrismo de influência cubista. Confrontando os dois quadros (este e "A árvore vermelha"), constatamos facilmente um ritmo de simplificação dos elementos que se comprova logo no contato com "A macieira em flor" (1912). Aqui mal reconhecemos o que antes era árvore ou se reconhecemos é por força sobretudo do título, que dá pistas do conteúdo. Se as cores dessa tela não são utilizadas simplificadamente, assim mesmo se reduzem, beirando, ainda que pouco, a pureza das linhas, que são traços. À semelhança de "Natureza morta com pote de gengibre 2", a matéria registrada pende para um arranjo simples de linhas e cores reduzidas (embora estas no cromatismo variado de tons). O ritmo de simplificação, de uma pintura em luta intrínseca e incansável contra si mesma (como Picasso na depuração e refazer-se dos temas utilizados, bem como dos rearranjos conseguidos), evidencia um pintor esmerando-se no encontro de algo a mais, de sempre algo além, de uma pintura com nova ordem de linguagem e cujos sinais de exploração plástica signifiquem um novo modo de pôr em obra os dados visuais do mundo.

Um resumo perfeito da posição de Mondrian com referência à técnica pictórica conferimos através dos trabalhos interrelacionados e sequenciais de "Objeto esteticamente

[35] Cf. pranchas 4 e 5.

transformado" (c. 1917)[36] de Theo van Doesburg, o qual, juntamente com Mondrian, fundou a revista *De Stijl*, tendo por objetivo a divulgação dos princípios da estética neoplástica. Para fins didáticos, essa peça quadripartida de Doesburg serve adequadamente à revista. Do primeiro quadro, onde se confere o desenho de uma vaca, passa-se a uma sequência de segmentações da figura do animal com traços e cores em síntese geométrica. Acompanhando a concepção básica dos dois quadros centrais, não é difícil notar que eles se aproximam bem do ideário cubista. Acontece que para os artistas da *De Stijl*, mesmo o Cubismo já seria um modelo estético ultrapassado, uma vez que, segundo eles, teriam os cubistas permanecido à margem das potencialidades plásticas de uma obra de arte:

> A arte se encontra parcialmente em demolição – mas seu fim *agora* seria prematuro. Já que sua *reconstrução* como vida ainda não é possível, uma nova arte se faz necessária, mas com *o velho material não se pode construir o novo*. Assim, até os mais avançados expoentes do futurismo e do cubismo reincidem mais ou menos no velho, ou não se libertam dele. As grandes verdades que proclamaram não se realizam em sua arte. É *como se sentissem medo de suas próprias conseqüências*. O novo mostra não estar amadurecido naqueles que o lançaram. (MONDRIAN, 2008, p. 136 – grifos do autor)

Nisso, eles faziam eco ao purismo do arquiteto Le Corbusier: "As técnicas atuais da pintura são fracas; o mesmo defeito afeta todas as artes." (OZENFANT, JEANNERET; 2005; p. 48). Embora não tenham nascido na conjuntura da *De Stijl*, essas palavras calham bem com Piet Mondrian e Theo van Doesburg, porque correspondem a um pensamento artístico em busca constante e premente pela reavaliação do tipo de obra produzida. Também segundo Le Corbusier, o Cubismo já se mostrava antiquado à sua época, e isso a despeito das renovações todas introduzidas pelo movimento no mundo das artes. Antiquado, pois ainda voluntariamente afeito à figuração, da qual não tinha se desvencilhado de forma completa. Era preciso ir além: não só desmontar a figura, mas antes bani-la de fato da tela: "O pintor deve realizar a pureza, aspiração do espírito. A ordenação clara de um quadro é uma satisfação porque ela realiza a simplicidade para a qual parece tender a natureza e que nós pressentimos." (OZENFANT, JEANNERET; 2005; p. 77). O quarto quadro do conjunto de Doesburg, "A vaca" (c. 1918)[37], ilustra em tudo esse ideal de pureza e regularidade defendido por Le Corbusier. Em vez da figura do animal, dá-se lugar a blocos rijos (marca de regularidade) e a cores chapadas (elemento da simplificação acentuada do todo).

---

[36] Cf. prancha 6.
[37] Cf. prancha 7.

Paralelamente à lógica da quarta peça de Doesburg, encontramos algumas telas de Mondrian, como "Composição com cores A" (1917)[38]. O fundo é inteiramente branco. E se dizemos fundo é somente porque os quadriláteros coloridos se destacam em meio à brancura do entorno (e alguns poucos se sobrepõem a outros). No mais, a opção cromática se divide entre vermelho, azul e laranja, à semelhança quase das telas já referidas. Alguns dos quadriláteros aparecem isolados, outros se encontram ou se tocam, e se confundem também com traços negros, que são, a bem dizer, derivados da redução plástica observada nos quadros anteriores. Nessa tela, as linhas se resolvem, pois, em pastilhas negras, em geral independentes. Contabilizando tudo, chegamos à evidência de que a regularidade geométrica e pictórica do conteúdo não quer dizer simetria. Se podemos justapor a racionalidade da tela à racionalidade clássica, rapidamente descobrimos a ineficácia do juízo (dado o caráter assimétrico aí), e mesmo aquilo que suporíamos inspiração mais antiga se renova ou se desfaz (é questionado): "A densidade, a variação e o caráter aleatório dessas unidades lembram o livre jogo impressionista com o contraste, a cor e a textura em pequenas pinceladas justapostas, sobrepostas e algumas vezes caóticas." (SCHAPIRO, 2001, p. 69). À semelhança de João Cabral (e de Joan Miró, como veremos), não agrada ao pintor o uso duma linguagem já firmada (ele prefere compor decompondo a recompor).

A luta mondrianiana contra a representação na pintura só não encontra aqui sentido pleno por causa dos limites a que se submetem os quadriláteros coloridos, parecendo serem eles o centro ainda de uma pintura que prima sempre pelos mesmos ângulos e pela mesma posição do olhar no confronto com a tela. Ou seja, dum quadro feito na justa medida da pintura, em que nada mais sobra além do conteúdo pintado, como se todo o restante se perdesse em importância diante da escolha daquilo a ser posto em tela, daquilo a ser objeto de observação na plástica da obra:

> O neoplasticismo, a coerência do estilo à maneira da arte, tem início quando a forma e a cor são expressas como unidade dentro de um plano retangular. Com este meio universal de expressão plástica, a complexidade da natureza pode ser convertida em *pura expressão plástica da relação definida*. (MONDRIAN, 2008, p. 41 – grifo do autor)

Na elaboração de "Composição com cores A" (1917), a representação figurativa do objeto se desfez nos blocos coloridos dispersos ao longo do plano do quadro. Acontece que, pela maneira em que cada bloco está disposto, paira na tela uma sensação de profundidade, ela mesma ainda ligada à ideia da representação. A retirada dos volumes, dos matizes, das

[38] Cf. prancha 8.

luzes e sombras não chega, assim, à suficiência do debate contra o mundo visível. O que, no caso do pintor, será indício de uma busca a ser ainda aprofundada.

Como a questão que Piet Mondrian se propõe diz respeito diretamente à fuga da realidade visível, mesmo a minúcia de um detalhe de espacialização na tela traz à baila a matéria contra a qual se trava combate. Em meio a isso, destaca-se seu impulso em busca de um ideal de pureza pictórica, que, num sentido profundo, contempla, na visão do pintor, a externalidade da realidade mesma, ou seja, seus dados essenciais. Em poucas palavras, o belo aflorado em técnica de pintura:

> I construct lines and combinations of colour on a flat picture plane with the aim of deliberately depicting a *general sense of beauty* as far as is possible. Nature (or what I see) inspires me, gives me, as it does virtually every painter, the emotion from which the urge derives to create something. But want to approach truth as closely as is possible, and thus I abstract everything until I come to the essence (always the external essence!) of things. […] I believe this can be achieved through horizontal and vertical lines, constructed in a *conscious* but *non-calculated* way and guided by a large degree of intuition, and reduced to rhythm and harmony. I believe that with these basic forms of beauty – if need be supplemented by other vector lines or curved lines, you achieve an art work that is as powerful as it is truthful. (*Apud* BAX, 2001, p. 12-13)[39]

Na primeira parte dessa declaração de Mondrian, está desenvolvida a lógica geral de sua concepção artística. Tudo parte da natureza e se mostra externalidade a se trabalhar numa lógica de abstração do visível revelado aos olhos.[40] Aspectos externos que não se reduzem à captação material pela retina, a não ser expostos intuitivamente. Fala-se também aí de emoção, mas não alguma advinda do impulso de sentimentos. É o instante em que a natureza, pensada racionalmente em seus dados últimos, equilibra-se na razão básica de linhas e cores, na qual está contida, em reduzido, a complexidade do visual empírico. Assim, faz todo sentido que, na procura pela simplificação dos elementos plásticos, o resultado obtido exponha ainda imbricações com a natureza primeira – porque, no fundo, são etapas de uma

---

[39] "Eu construo linhas e combinações de cores num plano de pintura rígido com o objetivo de retratar deliberadamente um *senso geral de beleza*, tanto quanto seja possível. A Natureza (ou o que eu vejo) me inspira, me fornece, como a qualquer pintor virtualmente, a emoção de onde a vontade emerge para criar algo. Mas eu quero me aproximar tanto da verdade quanto for possível, e dessa forma abstraio tudo até chegar à essência (sempre a essência externa!) das coisas. [...] E acredito que se possa conseguir isso através de linhas horizontais e verticais, construídas de modo *consciente* mas *não-calculado*, e guiado por um alto grau de intuição, redutível ao ritmo e à harmonia. Eu acredito que com essas formas básicas de beleza – se necessário com suplementos de outras linhas vetoriais ou curvas –, alcança-se um trabalho artístico que é tão poderoso quanto verdadeiro." (Grifos do autor).
Trecho de carta de Piet Mondrian a H. P. Bremmer, professor e crítico de arte.

[40] Ao falarmos aqui de "natureza", o fazemos seguindo a lógica apresentada por Mondrian em seus ensaios ou trechos de falas sobre o Neoplasticismo. Ao longo do nosso texto, esse termo poderá ser substituído por outros, tais como "mundo externo", "objeto", "coisa", "mundo entorno", sem que haja prejuízo semântico à teoria neoplástica, uma vez que, para efeito de suas necessidades teóricas, cabem bem como sinônimos.

nova lida com a ideia de representação, de figurar o mundo externo através de recursos que não são mais do retrato realista de uma pintura figurativa. Continuando com a fala de Mondrian, descobrimos seu interesse pelas linhas verticais e horizontais, que é o meio pelo qual ele acha espaço para pôr em prática o que concebe teoricamente. É por meio da opção pela linha rígida que o pintor exercita sua constituição do belo, tão "poderoso quanto verdadeiro", por não ser fruto puro da emoção e imaginação desgarrada; pelo contrário, é antes produto do exercício, racionalizado, da matéria plástica.

Ainda sobre a verticalidade e horizontalidade das linhas, tomemos como exemplo, além do pouco que já vimos, "Píer e oceano 5" (1915) e "Composição 10 em preto e branco" (1915)[41]. As cores se reduzem ao máximo. Mesmo sua existência se relaciona com o próprio dado das linhas e do fundo, que, só por isso, elevam na tela ainda o dado da natureza. O ponto curioso se liga ao caráter diverso da percepção que temos das telas se analisadas em separado, mesmo porque, uma vez aproximadas, as semelhanças são notáveis. Ao observar "Píer e oceano 5", o impulso aparente é o de ver, daquilo que o título dispõe, um plano de natureza (o mar e seu ancoradouro) desfeito em retas verticais e horizontais que se cruzam, como se, nesse riscado simples de exposição vetorial, estivesse (como está) a representação do assunto prometido pelo título. Por sua vez, "Composição 10 em preto e branco", embora semelhante ao trabalho anterior, representa um grau de abstração intensificado pelas informações de metalinguagem do título, voluntária e pretensamente esvaziadas das informações do campo do mundo externo. Mas, nesta tela, daquilo que aparentemente é só um conjunto de retas, afloram indícios do que poderiam ser ondas de um mar aberto e do píer avançando em meio às águas desse mesmo mar, ou, quando menos, da natureza em síntese de simples planos de expressão geométrica, como se na representação das silhuetas dos elementos do campo visual.

Agora tomamos duas telas de Mondrian anteriores a seu contato com o Cubismo. São elas: "Cinco silhuetas de árvore ao longo do Gein com lua" (1907-08) e "Paisagem noturna 2" (c. 1908)[42]. Ambas ilustram razoavelmente bem o que falamos sobre "Píer e oceano". Também nelas as informações sobre o que a tela apresenta estão contidas no título, muito embora o assunto esteja mais facilmente perceptível aí, haja vista ser menor que em "Píer e oceano 5" o impulso de abstração. Mas na verdade o que queremos destacar é o fato de que em meio a esses retratos declarados de paisagens se sobressaem também linhas horizontais e sobretudo verticalizadas, em relevo no corpo da imagem descrita. Conscientemente ou não, essas telas antecipam discussões a serem só configuradas com consistência posteriormente à

[41] Cf. pranchas 9 e 10.
[42] Cf. pranchas 11 e 12.

passagem de Mondrian por Paris. Tanto “Cinco silhuetas de árvore...” e “Paisagem noturna 2”, quanto, num estágio aprofundado, “Píer e oceano 5”, exemplificam o que Kahnweiler expõe em texto sobre o Cubismo:

> Cuando dirigimos nuestra mirada hacia el mundo exterior, en cierta manera le exigimos siempre aquellas formas que él nunca nos proporciona en toda su pureza. La imagen plana que ‘vemos’ se basa principalmente, ante todo, en la recta vertical y horizontal, y acto seguido en el círculo. Examinamos las líneas ‘vistas’ del mundo físico en función de su afinidad mayor o menor con estas líneas originarias. Incluso allí donde no se presenta ninguna línea ‘real’, ‘vemos’ estas líneas originarias: por ejemplo, la recta horizontal ante un horizonte de agua limitado lateralmente, o un círculo si es ilimitado. (KAHNWEILER, 1997, p. 67)[43]

Segundo Mondrian, também a natureza possui um estilo, que, por sua conta, se mostra como exteriorização plástica. Para ele, o estilo se compõe de uma dicotomia: “conteúdo atemporal” e “aparência temporária”. O primeiro é razão universal e imutável, o segundo é fundamento que define o artista como artífice de um modelo vinculado ao tempo e ao lugar. O registro da natureza, nesse sentido, acaba por ser algo do campo individual. E tanto mais apreciável o estilo quanto mais próximo o que toca ao indivíduo estiver do universal. No caso da natureza como potência de um estilo, os aspectos se marcam pela orientação do absoluto. Por sua vez, o absoluto “só se expressa plasticamente na natureza” (MONDRIAN, 2008, p. 36) de forma oculta ou velada pela cor e pela forma captadas da aparência da realidade:

> Assim também a arte: ela se manifesta como o produto de um novo dualismo no homem; como produto de uma exterioridade cultivada e uma interioridade mais profunda e consciente – como pura expressão plástica do *espírito* humano, ela se manifesta em uma expressão estética pura, em uma aparência abstrata. (MONDRIAN, 2008, p. 27-28 – grifo do autor)

A arte para Mondrian apresenta um dualismo entre um elemento externo e outro interno. O primeiro deles concerne à reconfiguração da própria linguagem artística, que é nova porque substituída por uma lógica e sintaxe renovadas de composição, ambas atuais aos tempos modernos e aptas a configurar sobre a pintura um olhar isento de antigas técnicas: “O modo de expressão do estilo pertence à sua época e exprime a relação entre o espírito da época e o universal.” (MONDRIAN, 2008, p. 35). O segundo elemento do dualismo se revela

[43] “Quando voltamos nosso olhar para o mundo exterior, de certa maneira exigimos sempre aquelas formas que ele nunca nos proporciona em toda sua pureza. A imagem plana que “vemos” se baseia principalmente, antes de tudo, na reta vertical e horizontal, e em seguida no círculo. Examinamos as linhas “vistas” do mundo físico em função de sua afinidade maior ou menor com essas linhas originárias. Inclusive ali onde não se apresenta nenhuma linha “real”, “vemos” essas linhas originárias: por exemplo, a reta horizontal diante de um horizonte de água limitado lateralmente, ou um círculo se é ilimitado.”

exatamente pela atualização desse olhar na contemplação da obra plástica. A expressão do espírito cultivado do artista moderno diz respeito à arte abstrata desenvolvida pela articulação dos componentes universais da pintura, que, sendo então consciente de sua nova dimensão, tenderia inevitavelmente ao belo, porque também universal:

> Se consideramos estes opostos como a manifestação do interior e do exterior, observamos que no neoplasticismo está intacto o vínculo entre o espírito e a vida – e veremos, então, o neoplasticismo não como a negação da vida plena, mas como a *conciliação* da dualidade de matéria e espírito. (MONDRIAN, 2008, p. 32 – grifo do autor)

Ainda segundo Mondrian, o absoluto natural se revela como impulso, tendência ao reto, ao plano, ao puro, ao equilibrado. Daí o argumento e a prática neoplásticos. O Neoplasticismo é reclamado como "a exata expressão plástica do universal", porque pretende articular a captação do individual sobre o caráter universal presente na natureza, de modo que aquele se aproxime o mais que possa deste. O Neoplasticismo é, assim, expressão da interioridade, porque absorção dos dados do mundo externo, ou, em outras palavras, expressão da exterioridade amadurecida no observador. É por essa articulação do universal das coisas que o pintor, mesmo negando-se ao realismo da expressão plástica, continua, de algum modo, projetando em tela a presença ainda do mundo externo:

> Por outro lado, o fato de a coerência do estilo à maneira da arte excluir a aparência particular das coisas na expressão plástica não constitui uma negação das coisas em si mesmas. Isso na verdade exprime o universal – o núcleo de todas as coisas. Assim, representa as coisas acertadamente, de maneira mais completa. (MONDRIAN, 2008, p. 40)

Na exposição de sua teoria do não-objeto, em defesa, à sua época, do Concretismo e do Neo-concretismo, Ferreira Gullar destaca exatamente esse movimento mondrianesco:

> O problema que Mondrian se propôs não podia ser resolvido pela teoria. Se ele tentou destruir o plano com o uso das grandes linhas pretas que cortam a tela de uma borda à outra – indicando que ela confina com o espaço exterior –, ainda essas linhas se opõem a um fundo, e a contradição espaço-objeto reaparece. (GULLAR, 2008, 566)

Contradição espaço-objeto que se dá não mais pela aplicação plástica do aparente do mundo externo, mas pela tensão da forma (linha e fundo) ou da intensidade da cor quando em embate com o branco que as linhas lançam virtualmente a segundo plano. E é esse caráter de pertencimento ainda ao objeto que passa à tela no Neoplasticismo. Pertencimento que se dá em obra não mais pela projeção do visível, mas da essência universal do mundo externo.

É claro que também a cor e a linha estão presentes em qualquer pintura anterior a Mondrian, de Fra Angélico a Vincent van Gogh, de Caravaggio a Cézanne, de Tiziano a Salvador Dalí. Mas neles, e mesmo em Pablo Picasso, contemporâneo de Mondrian, as linhas e as cores se subordinam ao arranjo compositivo, repousando, assim, cobertos pela massa visual projetada em tela (o que Mondrian chama de o aparente da natureza). O Neoplasticismo, por sua vez, retira a linha e a cor de seu papel secundário e os conduz a primeiro plano. Esses elementos internos à estruturação da pintura continuam, portanto, ainda em jogo, mesmo porque o que interessa realmente a Mondrian é ter por resultado uma obra capaz de romper com os critérios até então em voga na articulação plástica (de onde a abstração) e por fim estabelecer esse material segundo novos critérios, que são "o universal, a harmonia e a unidade" (MONDRIAN, 2008, p. 31):

> Para que a arte expresse o estilo *completamente*, ela deverá se libertar da aparência natural das coisas de tal maneira que estas não sejam mais por ela representadas: ela terá de expressar, portanto, a tensão da forma, a intensidade da cor e a harmonia mostradas pela natureza em uma *aparência abstrata*. (MONDRIAN, 2008, p. 37 – grifos do autor)

A pintura de Mondrian evita, assim, a projeção da massa informe e aparente que recobre os constituintes da universalidade plástica presentes no objeto de percepção:

> Na arte antiga eram acentuadas – às vezes exageradas – a tensão da forma (linha), a intensidade e pureza da cor e a harmonia natural. Na nova arte este exagero chegou ao ponto de a forma e a cor se tornarem *elas próprias meios de expressão*. Quando os meios de expressão se libertaram do naturalismo, puderam ser vistos sob a pura luz dos primeiros tempos, e a *sujeição* à forma e à cor naturais tornou-se evidente. Seguiram-se, então, logo depois, *a ruptura da forma e a definição da cor*. E, assim, o meio de expressão plástica universal foi encontrado. (MONDRIAN, 2008, p. 41 – grifos do autor)

Até aqui essas buscas estéticas de Mondrian parecem divididas em dois blocos de simplificação plástica: um com destaque para as cores (resquícios da realidade sintetizada) e outro para as linhas (marca da tentativa de equilíbrio interno dos componentes do quadro). Isso até o artista se resolver a expor a um só tempo os dois processos. Um exemplo inicial desse procedimento de combinação das duas soluções pictóricas aferimos consultando "Composição" (1916)[44]. *Grosso modo*, a tela se desenvolve pelo preenchimento com manchas de cor chapada na grade de linhas verticais e horizontais presente em "Composição 10 em preto e branco". No domínio do colorido e sua disposição em tela, a pintura se caracteriza como uma espécie de meio termo entre a desfragmentação da figura em telas como "A

[44] Cf. prancha 13.

macieira em flor" (1912) e já a definição de blocos de cor precisos como os de "Composição em cores A" (1917). Por sua vez, todas essas obras representam apenas uma das faces dos procedimentos de definição do Neoplasticismo. O primeiro deles é, justamente, a síntese dos elementos da forma plástica em unidades básicas (linhas, plano, cor primária). O segundo, campo no qual adentramos agora, se configura pela rearticulação dos elementos de síntese segundo a lógica do equilíbrio assimétrico. "Composição A" (1920) é um belo exemplo disso.[45] Tela composta por linhas simples e regulares, demarcatórias de quadriláteros de cor básica (as três primárias, o branco e o preto, mais o cinza, que é a única cor combinada da tela). O destaque, para além desses dados qualificativos, recai sobre a disposição dos blocos de cor. Ainda que haja equilíbrio, ele se dá com a justaposição de placas geométricas diversas entre si. Algumas dessas placas se assemelham no tamanho, mas, se conferidas com cuidado, descobrimos entre elas diferenças, mesmo que mínimas. Além de que existe ainda a variedade de cores que contrabalanceia uma possível abundância desordenada das unidades repetidas. A tela assim evidencia o equilíbrio entre os elementos de constituição do quadro, e isso, apesar do tamanho, da forma e da cor serem, na tela, variedades favoráveis à uma divergência solta. Outro ponto de destaque se relaciona à virtualização dos elementos na pintura: observando bem, é como se o quadro não se fixasse apenas entre os centímetros que o delimitam. As linhas e os blocos de cores parecem ultrapassar a extensão das margens. Vez ou outra, como ocorre na parte inferior esquerda, as linhas recuam, afirmando uma aparente junção do material pictórico que os blocos adjacentes comportam, mas essa rápida ilusão se desmancha logo que apuramos o olhar e medimos as tonalidades de cor com atenção (procedimento semelhante àquele do tamanho dos quadriláteros que se assemelham). Nesse sentido, aquilo que pode aparentar-se mero exercício facilitado se mostra, na verdade, como uma costura, bem articulada, de formulações do desequilíbrio. A tela prima pela racionalidade, mas não uma racionalidade que se faz às expensas dos recursos de facilitação da arte. Assim como uma pintura de David ou Délacroix, por exemplo, escondem atrás dos dados visuais os traços mínimos (geométricos) de composição do quadro figurativo, a pintura de Mondrian, ainda que pelo inverso e aparentemente nascida do nada, emerge dum equilíbrio de forças, do silêncio dos dados de tensão que se apuram apenas quando estabilizada, nos detalhes, a costura dos elementos escolhidos para a tela. Na síntese de Carlos Leite Brandão:

> Reduzindo a natureza e os fenômenos, como uma árvore ou a Broadway, a algumas horizontais e verticais e a relações de planos e cores básicas (amarelo, vermelho, azul), Mondrian remete-nos às leis que, avessas ao acaso e às particularidades, nós

[45] Cf. prancha 14.

> projetamos para compor a pintura, os edifícios, as cidades e a humanidade. (MONDRIAN, 2008, p. 10)

Ou segundo Wassily Kandinsky:

> O objeto de sua [do artista] busca não é o objeto material concreto a que o artista se prendia exclusivamente na época precedente – etapa superada –, mas será o próprio conteúdo da arte, sua essência, sua alma, sem a qual os meios que a servem nunca serão mais do que órgãos lânguidos e inúteis. (KANDINSKY, 1996, p. 38-39)

É certo que não está mais em jogo se o conteúdo da obra representa ou não a natureza, até porque o objetivo (e a consequente solução) é a fuga do caráter representativo da pintura (correspondente este ao registro realista do mundo). Ocorre que, à parte isso, sobram princípios artísticos com os quais o pintor lidará e com os quais terá de debater, tanto para aproveitamento quanto para recusa, como era o caso nas pinturas que vimos anteriormente ou o será, num grau maior de aprofundamento, em "Composição" (1933)[46]. Os elementos composicionais aqui são muito próximos aos da tela anterior. A rigidez, a simplificação das linhas, a simplificação das cores também, a regularidade, a racionalização e o equilíbrio das partes, outra vez a assimetria: "The Dutchman Piet Mondrian (1872-1944) wanted to build up his pictures out of the simplest elements: straight lines and pure colours. He longed for an art of clarity and discipline that somehow reflected the objective laws of the universe." (GOMBRICH, 1995, p. 582)[47]. O dado da interrupção das linhas e das formas, que, na tela anterior, era inaugural, se acentua nessa obra de agora. Todos os seis quadriláteros que compõem a pintura de alguma sorte continuam virtualmente para além dos limites do quadro. Além do mais, a própria regularidade se mede à força da variação. Isto é, nenhum dos paralelogramos tem tamanho igual ao dos demais. Até as linhas são únicas (ao contrário do que acontece na pintura de 1920): as duas horizontais diferem entre si na espessura, que, por sua vez, diferem claramente das dimensões das da vertical.

Voltando ao aspecto da depuração no uso das cores e das linhas. São três unicamente as tonalidades aplicadas ao quadro: branco, vermelho e azul. Não há matizes, o que intensifica a depuração e o senso imediato de simplificação do todo. A geometria composicional, garantida pela junção "linhas negras e cores", dá a medida quanto à rigidez da pintura. Observando o conjunto, percebemos que, em passo contrário ao de "Composição com cores A" (1917), as pastilhas geométricas que enformam o todo se prolongam virtualmente através

---

[46] Cf. prancha 15.

[47] "O holandês Piet Mondrian (1872-1944) queria montar suas pinturas a partir dos elementos mais simples: linhas retas e cores puras. Ele almejava uma arte de claridade e disciplina que, de algum modo, refletisse as leis objetivas do universo."

dos limites da tela. O que o quadro retrata, nesse caso, é somente uma porção de algo certamente maior (no que há ruptura quanto à centralidade temática da pintura tradicional). Uma vez que não há moldura que aprisione visualmente essas geometrias, então as retas se veem livres no invisível de uma possibilidade, do olho que pode inaugurar o avanço de retas extrapolando visualmente os limites da pintura. Uma exploração, portanto, que se realiza não em meio ao limite espacial da tela, mas no que domina o que está para além do quadro, espaço virtual e que, aliás, carece de tempo: muito mais do que aquele de pôr os olhos sobre a pintura e descobrir nela a rigidez dessas retas bem equilibradas; um tempo aí de acompanhar a virtualidade das retas continuando sua projeção, seu anseio de avanço.

De mais a mais, se o olhar do observador está em posição superior ao quadro (vendo-o de cima e frontalmente), notará que a ligeira diferença de espessura entre as linhas horizontais superiores se anula; terá, com isso, a impressão de coisa igualada. Continuando nessa posição, a linha vertical passa a ser aparentemente mais larga que as demais. Ilusão que desfará se deslocando para a esquerda, ainda preservando a posição acima da tela. Ou seja, o olhar oblíquo "regulariza" assim as pequenas diferenças de largura das linhas. Em João Cabral, encontramos algo semelhante a essa possibilidade de o expectador buscar mais fundo na obra uma significação para ela, e uma significação que não mais a daqueles princípios sedimentados; não mais, pois, a de um discurso do já-dito: "[…] permitida a transposição de um texto do próprio João Cabral – o leitor, colocado diante desse 'laboratório' que é a metapoesia, aprende a apreender as coisas 'por dentro'." (CARONE, 1979, p. 41)[48].

"O neoplasticismo, a coerência do estilo à maneira da arte, tem início quando a forma e a cor são expressas como unidade dentro de um plano retangular." (MONDRIAN, 2008, p. 41). A ideia do plano retangular como regulador da harmonia do todo aumenta sobremaneira em Mondrian nos trabalhos com tela em losango. Citamos três casos-síntese: "Composição com grade 6: composição de losango com cores" (1919), "Tableau nº 1: losango com três linhas, azul, cinza e amarelo" (1925) e "Composição de losango com duas linhas" (1931)[49]. O primeiro detalhe a merecer referência nessas três obras cronologicamente espaçadas é o da disposição da tela em formato de losango. Todas as três pinturas, a bem da verdade, são quadrados submetidos a um novo arranjo. Aparentemente, a disposição delas segundo esse critério poderia transparecer como mero artifício de visualização do quadro. Acontece que nesse procedimento estão plenamente manifestos os princípios norteadores da obra de Mondrian. Nas telas em losango também (ou mais do que nunca) se desvela a

[48] O texto citado é "O alpendre no canavial", de *Serial*.
[49] Cf. pranchas 16, 17 e 18, respectivamente.

harmonia diante dum fator de instabilidade. Reconstituindo o quadro à posição de hábito, teríamos um quadrado perfeito, com cores básicas e chapadas (como em outras obras do pintor), porém repartido por linhas, que mesmo retas, tombariam inclinadas, algo que, de acordo com os planos de expressão plástica de Mondrian, seria inadmissível. A instabilidade do quadro em losango é reajustada pelo equilíbrio das verticais e das horizontais, as únicas que cabem na pintura de Piet Mondrian. À parte isso, percebemos no sequenciamento das obras aspectos que se refazem e aprofundam o discussão acerca da estabilidade mesmo com o fato instável. Por exemplo, "Composição com grade 6" é uma tela cujas bordas laterais em tom escuro repetem a lógica das linhas internas ao quadro. Além disso, muitos dos retângulos apresentam tamanho igual uns dos outros, procedimento também abandonado por Mondrian em trabalhos posteriores. Aliás, isso está patente em "Tableau nº 1", pintura de um branco ativo, contrabalanceado pelo azul, cinza e amarelo que ocupam cerca de um terço da base da tela. Todos os elementos compositivos da pintura (linhas e espaços) conservam tamanho próprio. Cada um deles, assim como em "Composição" (1933), parece ter sido interceptado pelas margens, dando-nos a impressão de continuarem virtualmente para além dos limites impostos pela grade demarcatória da tela: "Às vezes as linhas e as cores são continuadas além da superfície da tela em seus lados, enfatizando assim o caráter da pintura como um objeto que partilha o espaço do mundo real." (HARRISON, 1998, p. 259). Sentimento reforçado pela ausência de moldura:

> Contudo, quando Mondrian expunha essas pinturas abstratas, ele tipicamente lhes dava molduras recuadas […]. Estas serviam para projetar a tela para a frente no espaço real do espectador, e assim contradizer explicitamente o entendimento da pintura como uma vista em um espaço fictício. A experiência deveria ser uma experiência das relações reais entre elementos sobre a superfície real da pintura. Deveria ser 'puramente plástica', e nesse sentido realista. Isso quer dizer que deveria ser uma experiência daquelas linhas e cores específicas naquelas relações, fosse qual fosse a ilusão de espaço e profundidade que elas viessem a estabelecer – fosse qual fosse a sensação de plasticidade ou tridimensionalidade. Não era para ser um quadro de outra coisa. (HARRISON, 1998, p. 256-257)

O resultado artístico no Neoplasticismo se anuncia como produto da expressão plástica e não pode ser visto de outra maneira, até por justamente se contrapor, desde o princípio, a um caráter possível de representação do aparente do mundo externo. Se na natureza o absoluto (que é foco, bem lembrando, nos trabalhos neoplásticos) aparece como impulso, na obra de Mondrian se mostra como construção. Isso, até, como na natureza, denuncia um pouco desse impulso (no caso, a estabilidade do fato instável), só que, por tudo nele ser racionalizado a um ideal de harmonia e equilíbrio, as buscas se revertem em

experiência interna do que, repetindo, era, na natureza, indício alusivo ou apenas revelação à sombra da aparência.

Um último aspecto a se considerar sobre Mondrian se refere à tendência de sua pintura ao branco, e isso em se considerando sua obra no geral. De um início entre pós-impressionista e fauvista, o pintor sai reduzindo a palheta cromática de suas obras, a tal ponto que as cores pouco a pouco se resolvem depuradas, nisso seguindo uma lógica também apresentada às linhas e ao plano. A síntese da cor, que inicialmente se ligava à escolha de poucos tons, aprofunda-se com o estabelecimento do básico, critério para a utilização das primárias e, quando não, de uma ou outra secundária, sempre numa só aplicação tonal. O clareamento da tela, ao mesmo tempo em que acentua o caráter depurador tomado como regra plástica, põe em destaque a premência pela harmonia e equilíbrio, desde bem antes também assumidos como critérios fundamentais de uma pintura renovada: "O branco mistura, separa, elimina. Corrige o temperamento do artista que tende a sobrepor-se à obra de arte." (MENDES, 1994, p. 1347)[50]. Paulatinamente, mesmo as cores básicas cedem lugar a uma massa branca que domina a maior parcela do quadro, aplicando, num só impulso, os espaços do vazio e do silêncio onde antes era aparência colorista do entorno. Outro dado digno de nota é o de que, muito embora seu mais alto aprofundamento, o branco em Mondrian nunca domina o espaço completo da tela, haja vista que é preciso conservar a lógica da universalidade captada sob os acordes de um equilíbrio estabelecido, algo que só se realiza se, de fato, há um ou outro estágio de tensão a combater:

> O neoplasticismo na pintura permanece sendo pura pintura: os meios de expressão continuam a ser a forma e a cor – em sua mais profunda interiorização; a linha reta e a cor plana permanecem como os puros meios de expressão da pintura. (MONDRIAN, 2008, p. 30-31)

Aceitar a tela inteiramente em branco seria recusar, a contrapelo dos próprios princípios neoplásticos, a possibilidade da expressão harmônica na pintura, tendo em vista que a aceitação da tela intacta implicaria a subordinação plena do individual ao universal, risco que Piet Mondrian em tempo algum aceita. O universal na pintura de Mondrian se articula a fim de evitar o autoritarismo do individual sobre a tela. A seu turno, a variação na rigidez e equilíbrios aparentemente demasiados liberta o individual perante o universal, evitando, assim, que aquele não seja sufocado por um possível exercício extremo deste:

[50] Cf. "Texto branco" em *A invenção do finito*.

> Porque, se por um lado a arte surge do florescimento do ser-físico dominante (o "sentimento"), por outro lado (no fundo) *ela é apenas expressão plástica da harmonia*. Produto do *trágico da vida* – originado pela dominação do físico (natural) dentro e em torno de nós –, ela interpreta o estado ainda imperfeito do nosso "ser" mais profundo; o qual procura (como "intuição") eliminar o abismo (que jamais poderá ser superado totalmente enquanto durar o mundo) que o separa da matéria-enquanto-natureza – e *converter* a desarmonia em harmonia. (MONDRIAN, 2008, p. 131 – grifos do autor)

No Neoplasticismo, todo esse jogo de discussão plástica, que quer dizer amadurecimento de uma visão estética no fim das contas, tem por complemento (objetivo derradeiro) a aplicação na realidade dos resultados obtidos, ou seja, diretamente através da arquitetura, que, nos termos do movimento, abarca o todo do ambiente (não-natural) onde o homem está inserido. Três ensaios são fundamentais dentro dessa perspectiva: "A realização do neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje" (1922), "Deve a pintura ser inferior à arquitetura?" (1923) e "A arquitetura neoplástica do futuro" (1925). É do primeiro deles que retiramos o seguinte fragmento (um resumo, a bem dizer, do percurso teórico-prático correspondente à obra de Mondrian):

> Tanto a realidade em torno de nós como a arte mostram que, para atingir a *verdadeira* harmonia, não basta que apenas o ser-humano amadureça. (A harmonia, então, é apenas uma *ideia*). Justamente por ter "amadurecido", o indivíduo superou a harmonia natural: ele precisa criar uma *nova* harmonia.) A realidade, tanto quanto a arte, nos faz ver que *também a exterioridade* na qual vivemos deve ser *reduzida* e, tanto quanto possível, absolutizada para que possa se harmonizar com o *ser-humano pleno* (isto é, exterioridade reduzida e interioridade pronunciada). Assim constrói-se um *novo conceito de beleza, uma nova estética*. (MONDRIAN, 2008, p. 134 – grifos do autor)

Por fim, a obra de Mondrian se realiza tendo por empreendimento teleológico a relação entre pintura e arquitetura, ou seja, a expressão da arte em sua totalidade. Novamente entram em questão premências e limitações no embate dicotômico entre universal e individual, polos com que o artista se equilibra por bem de uma arte não só teórica, mas também, e principalmente, funcional, sem, no entanto, pretender-se decorativa em momento algum:

> A nova estética para a arquitetura é a da nova pintura. E a arquitetura em via de se purificar está preparada para alcançar as mesmas realizações que a pintura alcançou no neoplasticismo, após passar pelo processo de purificação do futurismo e do cubismo. Por meio da unidade da nova estética, a arquitetura e a pintura poderão constituir uma única arte e se integrar mutuamente. (MONDRIAN, 2008, p. 149)

1.2.2 – “No centenário de Mondrian”

1 ou 2

Quando a alma já se dói
do muito corpo a corpo
com o em volta confuso,
sempre demais, amorfo,

se dói de lutar contra
o que é inerte e a luta,
coisas que lhe resistem
e estão vivas, se mudas,

para chegar ao pouco
em que umas poucas coisas
revelem-se, compactas,
recortadas e todas,

e chegar entre as poucas
à coisa coisa e ao miolo
dessa coisa, onde fica
seu esqueleto ou caroço,

que então tem de arear
ao mais limpo, ao perfil
asséptico e preciso
do extremo do polir,

ou senão despolir
até o texto da estopa
ou até o grão grosseiro
da matéria de escolha;

pois quando a alma já arde
da afta ou da azia
que dá a lucidez brasa,
a atenção carne viva,

quando essa alma já tem
por sobre e sob a pele
queimaduras do sol
que teve de incender-se

e começa a ter cãibras
pelo esforço de dentro
de manter esse sol
que lhe mantém o incêndio,

centrada na idéia fixa
de chegar ao que quer
para o quê que ela faz
seja o que deve ser:

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

e apaga na alma a luz,
ácida, do sol de dentro,
ao mostrar-lhe o impossível
que é atingir teu extremo.

2 ou 1

Quando a alma se dispersa,
em todas as mil coisas
de enredado e prolixo
do mundo à sua volta,

ou quando se dissolve
nas modorras da música,
no invertebrado vago,
sem ossos, de água em fuga,

ou quando se empantana
num alcalino demais
que adorme o ácido vivo
que rói porém que faz,

ou quando a alma borracha
tem os músculos lassos
e é incapaz de molas
para atirar-se ao faço:

então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluíste até o
nada, por demais,

e onde só conservaste
o léxico conciso
de teus perfis quadrados
a fio, e também fios,

pois que, por bem cortados,
ficam cortantes ainda
e herdam a agudeza
dos fios que os confinam,

então, só essa pintura
de cores em voz alta,
cores em linha reta,
despidas, cores brasa,

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro
feito a partir do não,

pintura em que ensinaste
a moral pela vista
(deixando o pulso manso
dar mais tensão à vida),

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

e lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam. (MELO NETO, 1997b, p. 49-52)

O poema “No centenário de Mondrian”, transcrito acima, faz parte do livro *Museu de tudo* e é o terceiro, de toda a obra de João Cabral, composto para, de certo modo, homenagear a pintura do divulgador do Neoplasticismo. Esse longo poema, articulado em duas partes iguais de doze estrofes, todas em quarteto de versos cambaleantemente hexassilábicos e com

rimas toantes nos pares, expõe resumidamente a obra de Piet Mondrian, num jogo poético de rigidez estrutural e sintática, bem como ainda de refinamento imagético nalgumas oportunidades. Dos três textos sobre Mondrian, este é o que mais detidamente explora os aspectos fundadores do Neoplasticismo. O início do texto aborda a instabilidade do artista em confronto com a matéria amorfa do entorno, a ser regularizada de acordo com os métodos do pintor. Lendo o poema por inteiro, notamos que todo o equilíbrio salientado sobre o estilo mondrianiano não se faz do zero ou sem esforço do intelecto. João Cabral faz questão de evidenciar os rigores desse desafio plástico. Um movimento paralelo, citando a tempo, àquele dos versos finais de "O que se diz ao editor a propósito de poemas", texto que encabeça o livro *A escola das facas*:

> Um poema é o que há de mais instável:
> ele se multiplica e divide,
> se pratica as quatro operações
> enquanto em nós e de nós existe. (MELO NETO, 1997b, p. 95)

E assim como o poema não se realiza sem esforço, também a pintura não nasce de menos. Não é à toa, nesse caso, que o último verso da estrofe citada explore, através da palavra "nós", a ambiguidade entre a primeira pessoa do plural e o plural do substantivo "nó", o qual, aqui, denotaria dificuldade, entrave de qualquer espécie: instabilidade, para usar um termo do próprio poema. "Nós" que são (ou podem ser) a um só tempo o elemento a se ajustar esteticamente e o esforço pessoal (artístico) para tanto. A pintura de Mondrian segue num ritmo parecido, embora tenha primeiro na presença do mundo externo o seu obstáculo. Obstáculo do "em volta confuso/ sempre demais, amorfo". Coisas, enfim, "que lhe resistem/ e estas vivas, se mudas", que no fazer-se pelo planejamento do pintor redunda numas "poucas coisas", "compostas,/ recortadas", tendendo, no embalo do raciocínio, "à coisa coisa e o miolo/ dessa coisa, onde fica seu esqueleto ou caroço".[51] E isso alcançado, o esforço não termina; pelo contrário, acentua-se na ação de "arear [tudo]/ ao mais limpo, ao perfil/ asséptico e preciso/ do extremo do polir...". Toda uma montagem metafórica apontando para a depuração e o equilíbrio, sempre e sempre almejados.

No fluxo dessa lógica textual, releva-se a peculiaridade interpretativa do poeta ao esboçar a labuta depuradora de Mondrian como um artifício para alcance da internalidade das coisas. Isso corresponderia à visão do Neoplasticismo até certo ponto. Bem lembrando, o

[51] Por falar em "esqueleto", é útil que não esqueçamos a menção ao termo também nos versos iniciais de "Fábula de Anfion", quando do debate acerca do fazer artístico. Na ocasião (como aqui), o termo era utilizado com referência, mais ou menos, à estrutura central da ideia metaforizada.

efeito de simplificação de Mondrian não joga com o aspecto interno das coisas, mas, pelo inverso, se articula a partir da aparência do mundo (externalidade, portanto), para daí, sim, retirar, por síntese, elementos universais à natureza plástica. A busca pela essência das coisas passaria, pois, por esse viés. Tanto é que a tendência ao vazio por parte de Mondrian é algo que só se confirma paulatinamente (em virtude da acentuação da lógica redutora dos elementos já em destaque) e nunca por completo (haja vista que a estabilidade nos dados instáveis prescinde em sua obra). Fazemos essa ressalva na análise de João Cabral não para apontar um equívoco, que não há *lato sensu*, mas, antes, como destaque, no seu esforço ao mesmo tempo crítico e poético, sobre a interferência em texto de sua visão pessoal acerca do juízo estético como um todo. No fundo, essa busca pelo "miolo", pela essência das coisas, sem deixar de existir também em Mondrian (muito embora noutro plano) é a busca mesma que João Cabral apresenta em sua poesia, que não é tanto (ou nunca) uma procura ontológica da coisa em si, mas a poética do objeto tomado de sua realidade concreta e não-raro refeito em seus dados de significação, quando depurado em camadas semânticas que tendem meio que a esvaziar o sentido primeiro de matéria concreta.

Possivelmente essa leitura de João Cabral estivesse influenciada pelo influxo crescente de Mondrian em direção ao branco. Tendência que teria feito João Cabral apostar num possível domínio do vazio na obra do pintor holandês, algo que, segundo já vimos, não ocorre totalmente. Essas nossas observações podem, até, deixar a impressão de que desejamos perscrutar as motivações reais acerca de tais divergências entre João Cabral e Piet Mondrian, o que, na verdade, não é o caso. Motiva-nos destacar essas diferenças (mesmo mínimas) tanto pelo aspecto nelas que nos direciona à poesia de João Cabral e o modo como ele a encara (o que acabamos de salientar), quanto pelo que elas divergem da, ou melhor, acrescentam à visada crítica que o poeta desenvolve em "Escritos com o corpo" (do livro *Serial*), o segundo dos poemas que lidam sobre ou mencionam Mondrian. Citamos as estrofes finais da segunda parte do texto:

> E que porém de um Mondrian
> num ponto se diferencia:
> em que nela essa vibração,
> que era de longe impercebida,
>
> pode abrir mão da cor acesa
> sem que um Mondrian não vibra,
> e vibrar com a textura em branco
> da pele, ou da tela, sadia. (MELO NETO, 1997a, p. 284)

Como vemos, o relevo aqui é para uma cor que não se apaga diante do branco. Cor em destaque, segura de si. Vibrante, segundo os termos do próprio João Cabral. Percebamos que entre essa posição crítica (com relevância para a cor) e aquela que ele destacará posteriormente (quando o branco será o foco) há uma variação que, de algum modo, acompanha o ritmo depurador da própria pintura de Mondrian. Ocorre que em algum momento essa percepção da lógica mondrianiana passa ao poeta como um salto adiante, como numa sequência rumo ao ápice da depuração, contrariando nisso, evidentemente, o raciocínio real da produção de Mondrian nessa época. Conclusões que chegam ao poeta, porque possivelmente articuladas, em determinado período, à sua percepção sobre os dados plásticos do mundo, motivo outro também para construção poética, conforme podemos conferir noutros poemas de *Serial*:

> A névoa-sempre algodoa
> o espaço de coisa a coisa;
> embota nelas as quinas,
> o duro e o claro, o que é linha. (MELO NETO, 1997a, p. 282)
>
> Há gente que se aquece
> por dentro, e há em troca
> pessoas que preferem
> aquecer-se por fora. (MELO NETO, 1997a, p. 299)

Esses são apenas alguns trechos de referência, outra vez, ao branco e ao polo externalidade/internalidade das coisas, noções que são recuperadas para avaliação estética de Mondrian, mas que confrontadas com a realidade artística do pintor nos lançam para nós mais próximos da situação de escrita plástica do próprio João Cabral. Mesmo com essas diferenças (que são detalhes, no fim das contas), vigora algo nunca contrariado por João Cabral: a descrição da obra mondrianesca numa intimidade de "energia [insuspeita]" e alçada sempre no equilíbrio de suas fontes, de sua "perfeição de geometria" (MELO NETO, 1997a, p. 284), conforme nos asseguram esses fragmentos ainda de "Escritos com o corpo".

Na oitava estrofe de "No centenário de Mondrian", o poeta desenvolve a imagem do sol, que é figurado por "queimaduras sobre e sob a pele". Queimaduras, porque resultado duma "lucidez brasa". Lucidez que é, referindo novamente, os dados do mundo em volta, revelado e impregnado já como matéria de memória e de exercício de reflexão artística, de onde se retira e onde se descobre o que se expor em tela. Essa lucidez, de um sol *a priori* jorrando suas luzes sobre a natureza e, por consequência, a dispor às retinas o elemento da casca aparente do mundo se reverte em Mondrian numa lucidez segundo outra perspectiva. A "luz/ ácida, do sol de dentro" se apaga em Mondrian por bem de outras atenções.

A segunda parte do poema, intitulada 2 ou 1 (o inverso da anterior, portanto) se estrutura num esquema igual ao da primeira parte: primeiramente a abordagem da pintura sobre a tensão com os signos da realidade e depois a pintura resultante do extremo da abstração estética dos signos. O que há de diferença confrontando uma à outra reside no espaço de evolução de cada um desses momentos: a primeira parte ressalta mais as tensões, enquanto a segunda preserva uma atenção maior sobre o resultado plástico adquirido (de onde, possivelmente, a variação nos títulos de cada uma das partes). Assim temos que essa alma que "dispersa [...] [o] prolixo do mundo", "se dissolve/ nas modorras da música,/ no invertebrado vago,/ sem ossos, de água em fuga", "se empantana [em] ácido vivo" e/ou, por fim, se alarga em borracha, conquista uma plástica em que se exclui "até/ o nada, por demais". Uma plástica "de clara construção", mergulhada, pois, num ideal de lucidez que diverge completamente do anterior, porque agora os mecanismos são outros, mobilizados estes por "cores em voz alta, cores em linha reta, despidas", também numa lógica de "léxico conciso" (que é o que almeja também João Cabral, mesmo que por outras vias), de "perfis quadrados a fio", tudo montado a partir do "não", que é adversidade do primeiro momento do "sol em queimaduras". A última estrofe programada com três verbos "fazer" (um primeiro num infinitivo ativo, outro em infinitivo reflexivo e o último no gerúndio) dá fluidez à ideia de que é preciso estar-se em constante refeitura, a fim de corrigir-se, sem outra opção, o embate apresentado no início de cada uma das partes, ou seja, o de uma alma doída por uma mesma situação plástica.

A penúltima estrofe declara, antes de qualquer relato de luta que não finda, a imprescindibilidade do movimento. A pintura de antes, mesmo no sol vivo com suas promessas de lucidez, quedada, contudo, na inércia da arte conformada consigo própria, não conforma um estado de tranquilidade artística. Por sua vez, a obra neoplástica, aparentemente desleixada de dinâmica interna (haja vista a rijeza e regularidade de seus índices compositivos), incita um movimento novo, que não se dá, como antes, no âmbito da representação, mas no da tradução, pensada em detalhe, dum novo modelo de fazer artístico: "só essa pintura pode,/ com sua explosão fria,/ incitar a alma murcha,/ de indiferença ou acídia [...]". Assim articulada, a interpretação estética enquadra em foco justamente o que movimenta o raciocínio de Mondrian: da "alma" (na verdade o artista com lucidez neoplástica e, posteriormente, também o observador "amadurecido") se chega a uma pintura articulada, melhor dizendo, rearticulada segundo novas perspectivas. Os três verbos "fazer" do final, retomados em aspectos diferentes entre si, acrescentam a isso apenas a insistência sobre um

ritmo de constituição plástica que parece não sossegar, tendo em conta que repete, em tudo, a própria lógica do poema, o qual se inicia com uma inquietação e depois alcança um resultado (1 ou 2), se inicia com uma inquietação e chega a outro resultado (2 ou 1), como se fosse matéria de igual feitura (não o deixando de ser até certo ponto), só que, no fundo, mostrando-se conteúdo abrangido, abrangente, a acrescentar o novo para o refazer tempos depois.

1.3 – O que significam as "retas"?

Depois de uma breve explanação sobre o geral da obra de João Cabral de Melo Neto e de Piet Mondrian, ficamos agora com a recolha de alguns paralelos entre ambos quanto à percepção e ao exercício dos dados do fazer artístico; em outras palavras, do pensamento estético de cada um, já ressalvadas nisso as diferenças devidas ao tipo de arte que manuseiam. Na verdade, daremos um destaque maior à obra do poeta, cuja obra (ao menos a parte mais visível e saliente) tentaremos sintetizar em seus principais argumentos de criação. No próximo capítulo, esses destaques serão acrescidos de outros, através do que desejamos compor uma mostra de pontos importantes à obra do poeta.

O primeiro aspecto digno de nota é o de dois artistas atentos à configuração de uma nova linguagem para o que produzem (algo também presente no raciocínio de Joan Miró, conforme já afirmamos e veremos mais detidamente no próximo capítulo). Isso, como também vimos, não vem sem esforço ou já em suas primeiras criações; dá-se como resultado de labutas continuadas, nunca também assumidas como definitivas. Aliás e não deixando passar por esquecimento, *Psicologia da composição* é, em sua maior parte, a arquitetura poética desse dilema. Por falar em arquitetura, também é caro a ambos o discurso plástico sobre as construções arquitetônicas. Citávamos há pouco a tentativa por parte de Mondrian duma arte como totalidade, isto é, de uma plástica que não ficasse restrita apenas ao espaço da tela, mas invadisse também as novas construções e os espaços das cidades. No caso de João Cabral, recordamos seus comentários positivos sobre a produção arquitetônica moderna, além do que já foi tratado mais acima:

> Eu fui influenciado por praticamente todo mundo que li. Mas se tivesse que escolher um nome, eu daria o de um arquiteto: Lincoln Pizzie. Além de grande arquiteto, ele foi pintor. Era cubista. Detestava o surrealismo. [...] Veja o que estou dizendo: o livro decisivo para minha carreira de escritor foi escrito por um arquiteto. (MELO NETO, 1996, p. 28)

E mesmo que essa confissão não tivesse chegado até nós, alguns poemas do autor já seriam elucidativos nesse sentido. Sem esquecer o caso, já referido, de "Fábula de Anfion", citamos mais alguns textos:

> O arquiteto: o que abre para o homem
> (tudo se sanearia desde casas abertas)
> portas por-onde, jamais portas-contra;
> por onde, livres: ar luz razão certa. (MELO NETO, 1997b, p. 15)
>
> Enquanto com Max Bense eu ia
> como que sua filosofia
> mineral, toda esquadrias
> do metal-luz dos meios-dias,
> arquitetura se fazia:
> mais um edifício sem entropia,
> literalmente, se construía:
> um edifício filosofia. (MELO NETO, 1997b, p. 43)[52]

Como a arquitetura nesses poemas é tida como assunto, sua presença textual se dá sem barreiras. Porém, mesmo no instantâneo do fator temático, há toda uma elaboração que tangencia ou encaixa os textos em discursos outros, alguns alheios até a uma questão primordialmente arquitetônica, mas que por fatores compositivos semelhantes constroem um campo hermenêutico muito próximo, ao menos no que respeita aos interesses de elaboração do texto. E isso estabelece uma coerência muito forte em quesito de um projeto literário. É nesse sentido que poderíamos falar em arquitetura cabralina (com proximidade, se não substituição pelos valores cubistas ou neoplásticos) sob duas realidades, ambas estruturais: uma correspondendo à obra como livro e a outra à obra como poema em si.

No que toca a primeira dessas realidades, citaríamos como ilustração de caso, o livro "Dois parlamentos", para ficar com pouco[53]. "Dois parlamentos" é um livro de cunho sócio-político-econômico. Descreve por meio de dois longos poemas (ou partes, como se queira chamar) a questão social da morte em tempos de estiagem, nuances do discurso político que se arma sobre o caso e, por fim, um cenário econômico, de mesma região, no qual as descrições dos trabalhadores são parelhas àquelas da morte em virtude da seca. Os dois poemas estão estruturados de tal maneira que a leitura integral do texto pode ser feita de forma corrida (respeitando, no caso, a sequência em que as estrofes aparecem) ou, então, de forma permutada (seguindo a ordem crescente das indicações numéricas de cada estrofe). Uma feitura de texto desse tipo tem a vantagem de romper com a estruturação rígida que

---

[52] Respectivamente, "Fábula de um arquiteto" (de *A educação pela pedra*) e "Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961" (de *Museu de tudo*).

[53] Para um debate, nesse quesito, sobre *Serial* e, mesmo que rapidamente, sobre *A educação pela pedra*, ver: LÔBO, 1980, p. 108-111.

acolhe as estrofes, dando uma maleabilidade inusitada de leitura, sem que, contudo, o grosso das informações se perca. O conteúdo é o mesmo, numa ou noutra leitura; os quadros de estrofe é que se movem a depender da posição que tomemos para lê-los.

O primeiro dos poemas vem intitulado "Congresso no polígono das secas" e traz a legenda "ritmo senador; sotaque sulista". Todo o texto segue dividido basicamente em quatro blocos, compostos, a sua vez, por quatro estrofes. As numerações estróficas seguem em progressão aritmética com a razão "4". O segundo o poema se intitula "Festa na casa-grande" e vem acompanhado da legenda "ritmo deputado; sotaque nordestino". Estruturalmente, segue uma lógica parecida à do anterior, mas dessa vez em cinco blocos com quatro estrofes numeradas aritmeticamente de cinco em cinco. Vejamos esquematicamente como o livro se compõe[54]:

"Congresso no polígono das secas": 1 5 9 13 2 6 10 14 3 7 11 15 4 8 12 16

"Festa na casa-grande": 1 6 11 16 2 7 12 17 3 8 13 18 4 9 14 19 5 10 15 20

Ambos os textos são compostos para descrição de uma mesma realidade social, econômica e política. Só que o conteúdo apresentado neles difere um do outro na medida em que ambos se dividem no debate específico sobre as mortes anônimas em meio à seca ou sobre o desgaste (tendendo à morte) do trabalhador na zona de lucro dos engenhos. Nesse sentido, em se tratando de discursos distintos, embora aproximados (ou aproximados, embora distintos), a ordem estrutural e o esquema de numeração das estrofes acabam configurando, em seu jogo de semelhanças e diferenças, o próprio raciocínio do conteúdo, o que só aumenta no livro o aspecto de material bem pensado e bem medido em sua concepção de estrutura.

No que concerne à arquitetura textual como realidade de estruturação do poema em si, devemos ter em conta alguns aspectos recorrentes na poesia cabralina, todos eles direta ou indiretamente relacionáveis à pintura de Piet Mondrian. Seriam eles: a) a ideia de uma poesia com coisas, b) texto beirando a prosa, c) depuração e rigidez do texto, d) discurso sobre ou exercício da geometrização, e) discurso ou trabalho imagético sobre o vazio. De certo modo, todos eles se relacionam entre si. Se os separamos com essa mirada algo classificatória é tão-somente por objetivo didático. No fundo, eles acabam por ser predicativos (de descrição) do texto cabralino, através dos quais esperamos, neste primeiro capítulo, chegar a uma ideia ao menos razoável de uma parte da obra do poeta.

[54] Os números indicam a numeração das estrofes. Sublinhamos os blocos apenas para reforçar o sentido composicional do todo, estabelecido a partir do número "4".

Sobre o argumento de uma poesia armada em coisas concretas, teríamos, além do já dito, dois trechos a assinalar:

> Uma educação pela pedra; por lições;
> para aprender da pedra, frequentá-la;
> captar sua voz inenfática, impessoal. (MELO NETO, 1997b, p. 7)
>
> Diversas coisas se alinham na memória
> numa prateleira com o rótulo: Sevilha.
> Coisas, se na origem apenas expressões
> de ciganos dali; mas claras e concisas
> a um ponto de se condensarem em coisas,
> bem concretas, em suas formas nítidas. (MELO NETO, 1997b, p. 13)[55]

A preferência temática pelo objetal, em concordância com outros aspectos (como o da depuração e o do prosaísmo), evidencia de pronto a rijeza de estruturação do texto. Rijeza que quer significar também escolha dum viés de impessoalidade, conforme argumento presente nos versos do primeiro trecho. Outro traço de caracterização disso se relaciona, seguindo os versos do segundo trecho, à clareza, à nitidez e à concisão da linguagem. Tal constituição poemática não quer dizer, é bem verdade, acesso imediato às chaves hermenêuticas do texto. Muitas vezes a obra pulsa imageticamente por caminhos de eclipses de significação: "Para Cabral, a atenção aos objetos requer uma igual atenção à linguagem, e o aproveitamento de discrepâncias e surpresas que nela se escondem". (PEIXOTO, 1983, p. 12). Ao mesmo tempo e como na pintura abstrata de Mondrian, essa experiência rende ao leitor a possibilidade de desvio de sua preocupação inicial pelo sentido de conteúdo para o sentido que aflora na montagem do próprio texto. Todos esses pontos se imbricam em João Cabral, proporcionando em muitas ocasiões a impressão ilusória duma escrita com interesses únicos e monocromáticos, quando, na realidade, o que está em jogo são as tensões, equilibradas na rigidez da estrutura, duma linguagem depurada de sentimento às claras e debatendo sobre o vínculo arbitrário entre signo e coisa.

Quanto à escrita com certo tom prosaico, cremos já ter ao longo do capítulo esboçado exemplos bastantes, ainda que sem referência direta a esse aspecto. Em poucas palavras, ele se relaciona muito fortemente com a perspectiva adotada pelo escritor de ser contra toda e qualquer poesia lírica. No entanto, tal prosaísmo, diferentemente daquele que encontramos em poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, é, não-raro, depurado por manobras de construção que só acentuam a perspectiva de uma poesia

[55] Respectivamente, "A educação pela pedra" e "Coisas de cabeceira, Sevilha" (ambos de *A educação pela pedra*).

como projeto arquitetônico, porque escrever um poema encaixando-o no mais que se possa de prosaísmo é, no caso cabralino, também pôr em teste as potencialidades da poesia mesma, é buscar seu extremo, como se faz quando em avanço rumo ao vazio:

> Cruzando desertos de frio
> que a pouca poesia não ousa,
> chegou ao extremo da poesia
> quem caminhou, no verso, em prosa. (MELO NETO, 1997b, p. 250)[56]

O resultado disso é um texto articulado em linguagem seca e afiada como lâmina (aproveitando imagem do próprio escritor), do que chegamos a um terceiro aspecto da poesia de João Cabral, aquele de armar-se o texto sob os cortes da depuração:

> Sim, eu vi Manuel Rodríguez,
> Manolete, o mais asceta,
> não só cultivar sua flor
> mas demonstrar aos poetas:
>
> como domar a explosão
> com mão serena e contida,
> sem deixar que se derrame
> a flor que traz escondida,
>
> e como, então, trabalhá-la
> com mão certa, pouca e extrema:
> sem perfumar sua flor,
> sem poetizar seu poema. (MELO NETO, 1997a, p. 132)
>
> Eis uns poucos exemplos
> de ser *a palo seco*,
> dos quais se retirar
> higiene ou conselho:
>
> não o de aceitar o seco
> por resignadamente,
> mas de empregar o seco
> porque é mais contundente. (MELO NETO, 1997a, p. 235)
>
> Contra os humores pegajosos
> de uma arte obesa, carnal, gorda,
> de ar viciado, de mau hálito,
> que são e se dão sujos, nódoas,
>
> Ulm escancara mil janelas
> a um luminoso vento fresco:
> a um vento limpo, com a leveza
> de um sol lavado de setembro [...] (MELO NETO, 1997b, p. 78)[57]

Como em "Antiode", os poemas se abrem num discurso contra o lírico. No primeiro, outra vez se recolhe como ponto de metáfora a palavra "flor". E esta sendo tomada não do seu

---

[56] Cf. "Homenagem renovada a Marianne Moore", de *Agrestes*.

[57] De cima para baixo, "Alguns toureiros" (de *Paisagem com figuras*), "'*A palo seco*'" (de *Museu de tudo*) e "A escola de Ulm" (também de *Museu de tudo*).

natural (inebriada em perfumes), mas como trabalho conferido por mão humana, esvaziado, no entanto, dos resíduos que penderiam o material ao supérfluo ou corromperiam nele o suficiente a tanto. Resíduos também em choque diante dos rigores da concisão, os quais, bem executados, não apenas dão mostras de perícia, mas também de consciência sobre a arte executada e a executar. Cantar (ou escrever) *a palo seco* é medir o texto segundo a higiene dos excessos, gesto que acresce, finda a obra, contundência à nitidez, ou vice-versa. Uma poesia afim a esse pensamento construtivo é metaforicamente semelhante a uma construção de janelas abertas para a passagem dum vento fresco e luminoso. O que, outra vez, destaca o poema como andaime arquitetural de versos. Um último ponto a considerar sobre esses três fragmentos concerne à proximidade, em comparação ou metáfora, da arte poética a outros saberes. Touradas, cantiga *a palo seco* ou arquitetura, em tudo isso e noutras relações o poeta encaixa seu dever de poesia, aproveitando do mundo seus índices ou signos, para deles montar novas relações significativas. É essa sua maneira de abstrair plasticamente a matéria concreta. Não é à toa, portanto, que em certos momentos Mondrian tenha sido um artista tematicamente visitado e revisitado por João Cabral. Também para o pintor, como vimos faz pouco, a depuração era eixo central em sua plástica. Aliás, no caso deste, era toda a razão de existir de sua arte.

E, por falar em Mondrian, a geometrização que lhe é outro ponto fundamental encontra paralelos também no poeta, não só através da lógica maior de montagem de alguns dos seus livros, como ainda na circunscrição do poema em si:

4

Num círculo ainda mais alto
o avião aponta pelo mar.
        Cresce a distância com
        seguidas capas de ar.

Primeiro, a distância se põe
a fazer mais simples as linhas;
        os recifes e a praia
        com régua pura risca.

A cidade toda é quadrada
em paginação de jornal,
        e os rios, em corretos
        meandros de metal.

Depois, a distância suprime
por completo todas as linhas;
        restam somente cores
        justapostas sem fímbria:

o amarelo da cana verde,
o vermelho do ocre amarelo,
        verde do mar azul,

roxo do chão vermelho.

Até que num círculo mais alto
essas mesmas cores reduz:
à sua chama interna,
comum, à sua luz,

que nas cores de Pernambuco
é uma chama lavada e alegre,
tão viva que de longe
sua ponta ainda fere,

até que enfim todas as cores
das coisas que são Pernambuco
fundem-se todas nessa
luz de diamante puro. (MELO NETO, 1997a, p. 212-213)[58]

Esse trecho do poema "De um avião" é um belo modelo imagético, em poesia, do que Theo van Doesburg deixou definido, em termos de plástica, na série de "Objeto esteticamente transformado" (c. 1917)[59]. Se em Doesburg o elemento sintetizado era uma vaca, em João Cabral é uma paisagem (também elemento da natureza) vista da janela dum avião. O poeta divide a sequência de simplificação visual da realidade segundo os graus de altitude da aeronave. No início, os recifes e a praia vão sendo resumidos a linhas. A cidade, por sua vez, é redefinida em quadratura de paginação de jornal. Com o aumento de altitude, as linhas desaparecem para dar lugar a cores justapostas. Para cada cor, um fundo de realidade depurado plasticamente. Logo após, num plano ainda mais alto, mesmo as cores se depuram, num clareamento de cores combinadas, substituídas de imediato por uma claridade que, segundo o poema, é "luz de diamante puro", apontando nisso um caráter de valor e de qualidade. Os fatos assim ordenados e a imagem assim constituída calham em tudo com o esquema de Doesburg. Até certo ponto essa depuração combina também com o pensamento de Mondrian. A correspondência total só não acontece porque a redução sem equilíbrio de instáveis (perfeitamente aceitável em Doesburg e na fase neoplástica inicial de Mondrian) entra em contradição com as distorções dos dados distributivos das cores e das linhas da fase "madura" mondrianiana. No poema (como em Doesburg e os primórdios mondrianianos), os elementos geométricos ou colorísticos se resumem apenas a uma sequência de abstração, também pautada, a bem da verdade, numa noção de equilíbrio, só que de equilíbrio sem instabilidade. No Piet Mondrian já de princípios definidos, a estabilidade nasce menos da sintetização da realidade que do equilíbrio das linhas e das cores num arranjo instável, observando profundamente. Segundo o pintor, a mera abstração não conduziria a pintura a um estágio garantido de maturidade artística: era preciso ainda elaborar, construir, redefinir

[58] Cf. "De um avião", em *Quaderna*.
[59] Cf. prancha 6.

padrões, estabelecer ordenamentos e distribuir os valores de acordo com a melhor das estabilidades. É certo que não pretendemos afirmar com essa observação que a imagética proposta por João Cabral fosse imatura (mesmo porque o que ele faz é seguir com o dado visual da própria realidade). Fazemos essas aparas a fim de posicionar, o mais adequadamente que possamos, os limites, vez em quando, de proximidade e afastamento entre eles, sem o que o movimento do raciocínio estético dos dois ficaria incompleto, quando não distorcido.

Vimos, através desse exemplo, que a dinâmica de sintetização dos componentes da imagem em João Cabral se concentrava, até de forma ampla, em planos, linhas e cores. Em outras oportunidades, as perspectivas se reduzem, quanto à ênfase, a cores e/ou linhas, às vezes nem tão marcadas geometricamente, mas, ainda assim, valorizando os argumentos dessa lógica de imagem. Isso posto, nos bastaria citar um caso: "Diálogo"[60]:

A – O canto da Andaluzia
é agudo como seta
no instante de disparar
ainda mais aguda e reta.

B – Mas quem atira essa seta
de tão penetrante fio
pensa que a faca melhor
é a que recorta o vazio.

A – É um canto em que se sente
o que uma espada no frio,
desembainhada, sem mesmo
ter ferrugem como abrigo.

B – Mas é espada que não corta
e que somente se afia,
que deserta se incendeia
em chama que arde sozinha.

A – Tem alfinetes nas veias
que nas veias se atropelam,
tem mantas de carne viva
cobrindo sua alma inteira.

B – Mas o timbre desse canto
que acende na própria alma
o cantor da Andaluzia
procura-o no puro nada,

como à procura do nada é
a luta também vazia
entre o toureiro e o touro,
vazia, embora precisa,

em que se busca afiar
em terrível parceria
no fio agudo de facas
o fio frágil da vida.

A – Até o dia em que essa lâmina

[60] De *Quaderna* e *Paisagem com figuras*, respectivamente.

abandone seu deserto,
encontre o avesso do nada,
tenha enfim seu objeto.

Até o dia em que essa lâmina,
essa agudeza desperta,
ache, no avesso do nada,
o uso que as facas completa. (MELO NETO, 1997a, p. 136-138)

"Diálogo" é um poema que tem uma cadência até próxima daquela aplicada posteriormente nalguns trechos de *Morte e vida Severina*, e isso pelo ritmo no geral heptassilábico, pelas toantes então características e pela estrutura formalmente dramática. Embora o formato textual seja dialógico, as estrofes estão entrelaçadas de tal modo que a escrita tenda à conformidade dum texto em um só discurso. A diferença mesma (motivo para divisão das falas em "A" e "B") decorre do fato de se apresentarem nelas, respectivamente, o canto da Andaluzia e os jogos de touradas. Mas estes se imiscuem imageticamente, a ponto de o produto final aparentar-se ao de um texto único, muito embora dividido em partes. Além disso, dois aspectos se destacam no texto: a geometrização pelos índices figurativos e o vazio declarado como regra de busca. Tanto o *cante a palo seco* quanto o gestual do toureiro são vistos sob essas duas perspectivas. Tomemos, por agora, os termos do falante "A", referentes, no caso, ao canto da Andaluzia: "agudo como seta", "aguda e reta", "uma espada no frio", "alfinetes nas veias", "essa lâmina" e "agudeza desperta". Todas essas expressões são metáforas que, por tudo que indicam de objeto cortante, justificam as citações posteriores do falante "B": "seta/ de tão penetrante fio", "faca", "espada que não corta/ e que somente se afia". A interação, portanto, é grande. Tanto que nos dois últimos blocos de fala do texto os falantes trazem no discurso a confluência das duas realidades. Assim, o fio de voz de um corresponde ao fio da faca do outro; por sua vez, a lâmina de faca deste corresponde à lâmina de voz daquele. E também a ambos a ideia de "reta" serve como um elo. Mais que isso, mostra, como signo que é de geometrização, um intento nutrido pelo poeta de descobrir, na própria realidade, referentes para um exercício plástico. Por último, também concentrada nos blocos de fala finais, a referência ao "vazio", ao "nada". "Procura-o no puro nada", "à procura do nada" e "luta também vazia" são algumas expressões que ressignificam o ofício do cantor e do toureiro, querendo designar no mesmo esforço aquilo por que sua poesia estava em busca até certo ponto. No entanto, prender-se ao vazio não quer dizer preferência por um niilismo, como até poderíamos imaginar. O desafio do nada é, na verdade, dialético. Como primeira intenção ele é um designativo de percurso, de método de trabalho.

Mas o primordial só se revela passado esse momento do burilado das negatividades, quando, então, se "[encontra] o avesso do nada":

> Nesse sentido, a aporia de uma "poética do silêncio", que concebe o indizível como alvo do poema, sabendo que ele é o perfil negativo da linguagem – ou o seu "avesso" – consiste em que este é simplesmente negado e afirmado toda vez que se tenta apreendê-lo pela palavra. (CARONE, 1979, p. 89-90)

> Assim acontece em virtude de que a ameaça do silêncio a si mesmo feita decorre do exercício do não-silêncio, a interrogação sobre a poesia por afirmações na poesia. Ou seja, para que Cabral encontre uma razão que liberte do silêncio será sempre necessário que ele argumente com o não-silêncio. (LIMA, 1995, p. 229)

E esse silêncio referido por Modesto Carone e Luiz Costa Lima em muitas oportunidades de texto tem a ver com os apelos do nada e do vazio, cujas nuances na obra de Cabral são variadas. Comecemos por destacar aquela primordialmente metalinguística, segundo os termos de um poema como "Diante da folha em branco" (de *Agrestes*), do qual citamos apenas um fragmento:

> A folha branca é a tradução
> mais aproximada do nada.
> Por que romper essa pureza
> com palavra não milpesada?
>
> A folha branca não aceita
> senão a que acha que a merece:
> essa só sobrevive ao fogo
> desse branco que é gelo e febre. (MELO NETO, 1997b, p. 249)

Pois bem, a primeira consideração a ser feita sobre o vazio na obra de Cabral se refere à própria folha em branco, espaço de onde abrir-se à novidade que é todo o texto, também sinal de pureza pelo extremo de depuração que representa por si só, o que, já por isso, exigiria do artista desvelo constante na seleção vocabular, de modo a palavra escolhida fazer valer o critério de refugo dos resíduos. Na poesia do escritor, esse aspecto às vezes se converte em discurso sobre o deserto, o branco, o silêncio, entre outros termos. E não-raro, também, com citações plásticas que situam a escrita perto duma pintura como a de Mondrian ou duma arquitetura como a de Le Corbusier:

> O silêncio é uma tela
> que difícil se rasga
> e que quando se rasga
> não demora rasgada;
>
> quando a voz cessa, a tela
> se apressa em se emendar:
> tela que fosse de água,

ou como tela de ar. (MELO NETO, 1997a, p. 233)[61]

O silêncio é tela como poderia ser a página em branco onde se infiltrar a palavra. A metáfora do silêncio como tela é instigante, na medida em que, por meio dum projeto complexo de imagem, ilustra um discurso sobre o dizer e o não-dizer, sobre o que se diz e o que não se diz. Mas, em nível profundo, essa acomodação só satisfaz, porque o silêncio e o *cante a palo seco* (assunto das outras estrofes do texto) se equilibram, já que ambos são realidades ligadas à ideia da depuração. Em certo sentido, o silêncio (feito tela) se equivale à tela (feito silêncio) de Mondrian, haja vista os espaços vazios nele se articulando com a interferência das linhas (e vice-versa). De mais a mais, o embate entre silêncio e o canto *a palo seco* percute figurações que projetam o texto em imagens que vão do fluido (como no caso da acomodação do som a uma tela que é como de água ou ar) ao concreto (ou seja, o que é verdadeiramente dúctil). É contra o silêncio que o *cante* se enfrenta em acomodações de seu formato de matéria fluida. Como se diz ainda no poema, o canto *a palo seco* exige "situações e objeto:/ Graciliano Ramos,/ desenho de arquiteto,// as paredes caiadas,/ a elegância dos pregos,/ a cidade de Córdoba,/ o arame dos insetos." (MELO NETO, 1997a, p. 233). Todo um conjunto terminológico que nos conduz outra vez ao plano arquitetônico, nessa incansável dialética cabralina entre a coisa concreta e o vazio, como signos ontológicos de sua própria poesia. Duma "poesia com coisas", apresentando implicações por conta de e para uma sintaxe em ritmo (martelado) de prosa, depuração da escrita e geometrização das estruturas, se chega com João Cabral a uma poesia rendida à noção de vazio, que, como os outros aspectos, tanto pode aparecer como citação ou como tema desenvolvido em imagens. Uma poesia que é:

> laboratório: que parece
> tornar as coisas mais abertas
>
> para que as entremos por entre,
> através, do fundo, do centro;
> laboratório: onde se aprende
> a apreender as coisas por dentro. (MELO NETO, 1997a, p. 325)[62]

Visitar essa poesia é perscrutar as armações concretas da estrutura, mas é ainda aprofundar-se nisso, pois também exige, num movimento além, um passo de visita aos interstícios do conjunto armado, esse espaço dum aparente "nada", a fim de por último se retornar à tônica inicial do poema como construção. Só então se alcança o "avesso do nada", na mensagem que nos oferecia "Diálogo". A metáfora da reta, que utilizamos para sintetizar

[61] Cf. "'A palo seco'", de *Quaderna*.
[62] Cf. "O alpendre no canavial", de *Serial*.

esse primeiro predicativo da poesia cabralina, deixa à vista justamente a opção do escritor pelo controle dos mecanismos estruturais do poema. Movimento semelhante ao de Mondrian em sua plástica de esvaziamento e rigidez, semelhante ainda à arquitetura, de depuração, do século XX. “Apreender as coisas por dentro”, a nosso ver, é observar não só essa dimensão da obra de Cabral, mas também aquela que diz respeito ao jogo com as imagens, às vezes buscando o vazio (como acabamos de ver), outras vezes ainda reconfigurando plasticamente os dados concretos tomados como matéria de poesia (assunto do próximo capítulo).

CAPÍTULO II

Sobre curvas e outras matérias flácidas: João Cabral e Joan Miró

"A grama não é grama, é musgo;
e a luz é de lã, não de agulha:
é a luz pálida, sonolenta,
de um sol roncolho, quase lua."
João Cabral de Melo Neto, "No Páramo"

"Sob a pele das palavras há cifras e códigos."
Carlos Drummond de Andrade, "A flor e a náusea"

"O mundo é independente de minha vontade."
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

2.1 – Sob a pele das palavras: início e desenvolvimento da poética cabralina

No capítulo anterior, discutíamos a poesia de João Cabral de Melo Neto sob seu aspecto mais estrutural (escolha dos temas e dos termos para constituição poética destes), por vezes até dentro do conceito que atrela a palavra "estrutura" ao campo do visível (isto é, no que se refere à arquitetura visual dos textos). Daí a importância do estudo de *Psicologia da composição*, como material poético-crítico que atua sobre questões e respostas a uma renovada estruturação da poesia. No que se refere a este capítulo, trabalharemos a imagem cabralina, e, mais para o final, seu desenvolvimento teórico em *Uma faca só lâmina*. Seguiremos um trajeto que envolverá várias fontes, todas, direta ou indiretamente relacionadas ao desenvolvimento do corpo poético cabralino. Passaremos, assim, pelo tratamento da imagem dentro do Surrealismo e do Cubismo (de onde parte a obra de João Cabral). Em seguida, veremos através desse *modus operandi* vanguardista como a obra do poeta se afirma em seus primórdios. Logo após e respeitando uma ordem cronológica, verificaremos como esse produto inicial se modificará ao longo de outras publicações e como sua leitura dos metafísicos ingleses e de escritores do *Siglo de Oro* o animará no investimento de escolhas poéticas tomadas já nos anos anteriores. Mas esse debate final sobre *Uma faca só lâmina* nos exigirá, de antemão, uma abordagem sobre aspectos da plástica de Joan Miró, já que estes serão lidos como afins à obra cabralina, respeitando-se nisso destaques críticos

feitos pelo próprio João Cabral de Melo Neto em livro de 1949, com título homônimo ao pintor. Com Joan Miró, inauguramos a segunda metáfora de nossa tese: uma escritura feita também em curvas (e não apenas segundo as retas de um estilo à Mondrian). Curvas que se anunciam em virtude de uma poética relacional e que prima pela reconfiguração dos elementos em relação.

2.1.1 – Alguns destaques acerca do surrealismo e do cubismo na Europa e do contato de João Cabral com esses movimentos

> Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant
>
> La vie est variable aussi bien que l'Euripe
>
> Tu regardais un banc de nuages descendre
> Avec le paquebot orphelin vers les fièvres futures
> Et de tous ces regrets de tous ces repentirs
> Te souviens-tu
>
> Vagues poissons arqués fleurs sous-marines
> Une nuit c'était la mer
> Et les fleuves s'y répandaient
>
> Je m'en souviens je m'en souviens encore
>
> Un soir je descendis dans une auberge triste
> Auprès de Luxembourg
> Dans le fond de la salle il s'envolait un Christ
> Quelqu'un avait un furet
> Un autre un hérisson
> L'on jouait aux cartes
> Et toi tu m'avais oublié
>
> [...] (APOLLINAIRE, 2008, p. 52)[63]

Esse fragmento é o princípio de um longo poema de Guillaume Apollinaire (1880-1918) intitulado « Le voyageur », texto que faz parte do livro *Alcools* (1913). Ao que vemos, o conjunto estrófico se caracteriza pelo deslocamento de sentido, isto é, pela aparente desconexão entre os temas tratados aí: impulsos de lamento, diálogo ocasional, aparentes alegorias, tons de coloquialismo, estranhamento das aproximações. Em certos trechos é até possível associar os conteúdos, mas, se olhamos os fragmentos pelo todo, essa frágil aquisição de conexões se desfaz e se mostra vulnerável diante do esforço inicial, que, no fundo, é o mesmo de montar um mosaico com peças que mal se encaixam. Naturalmente, não

[63] "Abram-me esta porta onde eu bato chorando// A vida é variável tanto quanto o Euripo// Tu vias um bloco de nuvens descer/ Com o navio órfão rumo às febres futuras/ E de todos os lamentos de todos esses arrependimentos/ Te lembras tu// Ondas peixes arqueados flores submarinas/ Uma noite foi o mar/ E os rios se espalhavam aí// Eu me lembro disso eu me lembro disso ainda// Uma noite eu desci a uma estalagem triste/ Junto a Luxembourg/ No fundo da sala se erguia um Cristo/ Alguém tinha um furão/ Um outro um ouriço/ Jogavam-se cartas/ E quanto a ti, me havias esquecido [...]".

era até aí novidade o fato de a literatura associar realidades diversas, através de tropos e figuras de linguagem. O que escritores como Apollinaire passam a valorizar nessa época é a multiplicidade de conexões temáticas, a partir disso também poéticas. A poesia se revela como um campo minado ou como a mina onde acampa a explosão das inovações sociais, quer positivas, quer negativas. Já que no mundo regurgitam novas informações e renovações mais e mais constantes, as artes, por sua vez, passam a espelhar internamente o produto dessa variedade.

Se nesse fragmento de Apollinaire as aproximações se realizam entre blocos estróficos, em outras oportunidades elas podem aparecer numa montagem interna à estrofe mesma. Vejamos o trecho seguinte:

> Trois becs de gaz allumés
> La patronne est poitrinaire
> Quand tu auras fini nous jouerons une partie de jacquet
> Un chef d'orchestre qui a mal à la gorge
> Quand tu viendras à Tunis je te ferai fumer du kief. (APOLLINAIRE, 1965, p. 180)[64]

O fragmento acima é a segunda estrofe de outro poema de Apollinaire. Chama-se « Lundi Rue Christine » ["Segunda-feira Rua Christine"] e faz parte do livro *Calligrammes* (1913-1916). Essa estrofe é constituída pela justaposição de versos que numa visada imediata não deixam transparecer nada em comum. Cada um deles, aparentemente um fragmento de fala, encontra-se isolado e dá sequência a outro, sem nexo óbvio de coesão entre si. Os versos não só articulam assunto particular, como também no geral se diferenciam pelo foco de fala e/ou de visão: no primeiro verso, o que se declara é um apanhado de objetos; no segundo, também em terceira pessoa, entra como referência um indivíduo, e não mais coisas concretas; no terceiro, o texto adquire caráter dialógico pela inserção da segunda pessoa e da primeira do plural; no quarto, volta-se à terceira pessoa, com assunto, porém, diferente daquele do segundo verso, onde o foco de fala lhe era igual; por último, no quinto verso, aparece um segmento novamente dialógico, igualmente diverso em nível de assunto daquele anterior. O poema se encontra, assim, fragmentado em retalhos de fala, como indícios de conversa possivelmente captados em passagem por uma rua, Christine, no auge de uma segunda-feira, segundo aquilo que nos faz crer o título do poema. A complexidade que evola daí advém da

[64] "Três bicos de gás acesos/ A patroa está tuberculosa/ Quando tiveres acabado jogaremos uma partida de gamão/ Um maestro que está com dor de garganta/ Quando vieres a Tunes eu te darei para fumar um kief." Retiramos apenas cinco versos dos quarenta oito que compõem o poema inteiro; mesmo assim, o que afirmamos acerca deles vale majoritariamente à visão do conjunto.

amarração dos fragmentos. Estes, em si, em linguagem simples ou direta. Se lermos cada verso em separado, dificilmente teremos dificuldade de compreensão, mas, a partir do momento em que se juntam os cinco instantes, essa compreensão inicial se perde, entra num vazio. Tal encaixe de momentos distintos de fala num só (ou, talvez, mesmos momentos de fala em situações diversas) tem, por característica, semelhanças com o Cubismo, no que diz respeito tanto à colagem de materiais à primeira vista inconciliáveis, quanto à quebra de expectativas de uma representação realista do espaço, de uma estabilidade produzida por um ângulo único de visão.

Falando em semelhanças com o Cubismo, é preciso que estabeleçamos algumas considerações indispensáveis. A primeira delas diz respeito ao que venha a ser um Cubismo nas extensões da poesia. Se é bem verdade que Apollinaire foi, de forma clara, a voz teórica, o intelectual responsável pela divulgação e atualização junto ao público daquilo que Picasso, Braque e companhia alcançavam em suas telas, o mesmo não se dava para a literatura (quer dizer, ao menos no mesmo nível de clarividência das características e ponderações). Esse desequilíbrio de expectativas no que concerne às duas artes é tão evidente que, ao se falar de Cubismo, de imediato nos vêm à mente os resultados adquiridos pela pintura. Não obstante essa advertência, algo acabava por também ser partilhado, até por conta de um fundo de mesmos anseios, tais como o da renovação do olhar e o de uma nova concepção do real:

> [...] poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores se apoiando nas ideias filosóficas e poéticas. Isso concorreria para que o termo cubista, inicialmente aplicado à pintura, passasse também a designar um tipo de poesia em que a realidade era também fracionada e expressa através de planos superpostos e simultâneos. (TELES, 1972, p. 86)

A quebra dos ângulos defendida pelo Cubismo representa de uma só vez o questionamento do espaço e do tempo, tendo em vista que a visibilidade de um mesmo objeto em seus diversos ângulos exige do espectador uma mirada de diferentes lugares e em tempos distintos:

> Les peintres cubistes, en effet, ne peignent plus seulement la face visible d'un objet, une guitare par exemple, mais l'objet sous toutes ses faces, tel qu'on peut le concevoir mais non le voir. Il s'agit donc d'éloigner l'art de la matérialité, de la soumission au sensible pour lui donner une dimension de plus en plus spirituelle. (MEYER, 2002, p. 21)[65]

[65] "Os pintores cubistas, com efeito, não pintam mais apenas a face visível de um objeto, um violão, por exemplo, mas o objeto sob todas as suas faces, tal como se pode concebê-lo, e, não, vê-lo. Trata-se então de se afastar da arte da materialidade, da submissão ao sensível, a fim de lhe dar uma dimensão mais e mais espiritual."

De certo modo, essa concepção de uma totalidade passará à poesia na forma de justaposição de versos sem conexão imediata, porque isso se traduz numa tentativa de abranger o olhar, numa quebra, em blocos, de um suposto amparo temático ao poema. Assim, « pour mes pensées de tous pays de tous les temps […] » (APOLLINAIRE, 2008, p. 35)[66], faz-se uma poesia onde se apresenta também um rompimento com a materialidade do real empírico, o que, sob acréscimo de outras perspectivas, redundaria posteriormente no Surrealismo. Para além desse aspecto, o anseio de totalidade da pintura cubista ecoa na literatura também pelo arbítrio no uso dos temas. O próprio Guillaume Apollinaire chega a traduzir isso em versos, além do que já tinha feito e ainda faria sob a forma de discurso ensaístico: « Écoutez-moi je suis le gosier de Paris/ Et je boirai encore s'il me plaît l'univers [...] » (APOLLINAIRE, 2008, 142)[67]; « […] exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente. » (APOLLINARIE, 1991, 943)[68]. Embora não seja nova na literatura (tendo aparecido já no final do Romantismo ou com acentuado caráter revolucionário na poesia de Charles Baudelaire), a questão da totalidade, isto é, da abertura a temas diversos e à vida cotidiana, passa a ser considerada nas vanguardas pelo crivo também das renovações formais, que, consciente ou inconscientemente, os artistas de então introduziram em suas obras:

> When the poet reaches this ecstatic stage, he raises well above all human limitations. Like the Cubist painter, the Cubist poet brings us the revelation of another world, seen through the intuitive power of the mind and lying beyond the reach of the 'normal' man. (LEMAÎTRE, 1945,108-109)[69]

No que toca ainda à questão da justaposição de diversos, vimos como ela se operava em nível inter e intraestrófico. Acontece que há momentos na produção vanguardista (para além do Cubismo) nos quais um único verso é o que basta à união de realidades díspares. Um caso a se comentar, antes de nos debruçarmos plenamente sobre esse ponto, é o do poema, também integrante do livro *Alcools*, « Chantre »: « Et l'unique cordeau des trompettes marines » (APOLLINAIRE: 2008, p. 36)[70]. O mais impressionante desse texto é o caráter de contenção significativa, a despeito de sua extensão. Podemos afirmar que ele comporta, num

---

66 "[...] para os meus pensamentos de todos os países de todos os tempos [...]".

67 "Escuta-me eu sou a garganta de Paris/ E beberei ainda se me agradar o universo [...]". Cf. « Vendémiaire », em *Alcools*.

68 "[...] exaltar a vida sob a forma em que ela se apresentar.". Cf. « L'Esprit nouveau et les poètes ».

69 "Quando o poeta alcança este estágio de êxtase, ele ascende bem acima das limitações humanas. Assim como o pintor cubista, o poeta cubista traz-nos a revelação de um outro mundo, visto através do poder intuitivo da mente e estabelecido além do alcance do homem 'normal'."

70 "E o único cordel dos trompetes marinhos".

único verso e em nível micro, aquilo que é *Alcools*, isto é, um apanhado do tradicional e do moderno; algo que, em si, está profundamente de acordo com o que Apollinaire defende no artigo « L'esprit nouveau et les poètes »[71]:

> L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations.
>
> Il prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente.
>
> Explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique, par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau. (APOLLINAIRE, 1991, 1943)[72]

Independentemente disso, já nos bastaria o fato de *Alcools* ser uma coletânea de textos produzidos no amplo período entre 1894 e 1913. Ou seja, o largo intervalo de tempo exigido na preparação do livro e as próprias convicções estéticas de Apollinaire se apresentam como explicação para os contrastes presentes na obra. Contrastes como perfeição formal e uso de versos livres, além de hermetismo e criatividade na elaboração de boa parte dos textos. Esse aspecto das contradições transparece em « Chantre » já em sua contenção e em sua métrica. « Chantre » é um poema em que a radicalidade de um monóstico divide espaço com uma versificação alexandrina. Acrescentemos a isso a escolha temática: o "trompete marinho" é um instrumento medieval que possui apenas uma corda; o que nos remete, obviamente, a uma alegoria do fazer poético. O "cantor" (« Chantre ») é o próprio poeta; o "trompete marinho", o poema. Essa corda única do trompete marinho se torna o elo entre o passado e o presente, entre o que é antigo (o instrumento citado, além do termo « chantre » ao invés de « chanteur », mais corrente) e entre o que é novo (uma literatura que se propõe revolucionária, tão revolucionária que só vê necessário um único verso para confecção de um texto completo). A partir disso, captamos o tom algo irônico presente nessa alegoria. Uma única corda é o bastante para tornar instrumento um pedaço de madeira; por sua vez, um único verso é o bastante para tornar poema uma frase aparentemente simples. Mas a corda por si só

---

[71] Originalmente, conferência realizada no Théâtre du Vieux-Colombier (Paris), no dia 26 de novembro de 1917.

[72] "O espírito novo que se anuncia pretende antes de tudo herdar dos clássicos um sólido bom senso, um espírito crítico seguro, visões em conjunto sobre o universo e na alma humana, além do sentido do dever que desnuda os sentimentos e limita ou, antes, contém suas manifestações.

Ele pretende ainda herdar dos românticos uma curiosidade que o impulsione a explorar todos os domínios aptos a fornecer uma matéria literária que permita a exaltação da vida sob a forma em que ela se apresentar.

Explorar a verdade, buscá-la, tanto num domínio étnico, por exemplo, quanto no da imaginação. Eis as principais características desse espírito novo."

não faz música; é necessário ainda o trabalho do artista, sua habilidade com o instrumento. Do mesmo modo, Apollinaire indica através dum verso alexandrino (clássico por conceituação e uso) que é indispensável o trabalho poético, mesmo (ou principalmente) quando o poeta se propõe a ver "facilitados" seus meios de expressão.

À parte isso, nos chama também a atenção o rápido estranhamento produzido pelo verso, porque, se ignoramos o contexto, resta-nos uma poesia impelida a lidar com quatro realidades razoavelmente distintas uma da outra: "cantor", "cordel", "trompete" e "marinho". É a contextualização do "trompete marinho" como um signo inteiro que desfaz o engano. Mas essa "desmontagem" da impressão imediata só se realiza: 1) se se conhece o instrumento (o que não é tão simples, tendo em conta ele estar, a bem dizer, fora de uso) ou 2) se se duvida do estranhamento do verso e se busca pela significado dos termos em texto. De qualquer maneira, ficará, mesmo que por um átimo de tempo, a impressão da montagem, tanto mais se a pessoa que lê está ainda impregnada pela leitura de outros momentos da obra. Independentemente do caso, a materialidade do real se encontra ferida; pode até ser que apenas momentaneamente, mas, ainda assim, ela se encontra ferida.

Algo desse raciocínio é destacável também no seguinte exemplo relatado por André Breton no primeiro *Manifesto Surrealista* (1924):

> En vérité cette phrase m'étonnait ; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme : « il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » […]. […] je me rendis compte que j'avais affaire à une image d'un type assez rare et je n'eus vite d'autre idée que de l'incorporer à mon matériel de construction poétique. (BRETON, 2009, p. 31-32)[73]

À semelhança do que ocorre no poema « Chantre », o ponto de referência para leitura de "há um homem cortado em dois pela janela" é o que determina o grau da construção imagética da frase. Na sentença de Breton, as diferenças interpretativas se dão, sobretudo, por força de uma única palavra, o particípio "cortado". Numa leitura de caráter objetivo, esse termo teria de ser lido com foco na flexibilidade da conotação que a frase indica, tendo em vista que, substancialmente, "esse homem" mencionado na sentença não se encontra partido ao meio: a janela é que esconde uma parte de seu corpo. Mas se, voluntária ou involuntariamente, ignoramos tudo isso, insistindo ainda num caráter de leitura denotativo, a frase ganha em evidência com o estranhamento que o Surrealismo exige para suas

[73] "Na verdade esta frase me espantava; infelizmente, ela não tinha despertado em mim senão nesse dia. Era algo como: 'Há um homem cortado em dois pela janela'[...]. [...] eu me dei conta de que tinha em questão uma imagem dum tipo tão raro que não tive outra ideia no momento senão a de incorporá-la a meu material de construção poética."

construções artísticas. E esse estranhamento se daria, porque a realidade empírica, avaliada por suas racionalidades, estaria ainda sendo tomada como parâmetro de análise. O olhar de qualquer sujeito que não se desgrude de um único conceito do real, e de um real pautado nos índices do sensível, se escandalizará muito fácil com o destroçamento dessa mesma realidade. E é contra essa avaliação unilateralmente racional que Breton investe. De modo diverso ao que transcorre no poema anterior de Apollinaire, esse é o objetivo declarado por Breton para leitura da frase assinalada, isto é, a valorização do que é "distorcido" semanticamente, do que foge de um parâmetro de racionalidade constitutiva:

> SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.
>
> ENCYCL. *Philos*. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. (BRETON, 2009, p. 36)[74]

Se no caso de « Chantre » permanece a dúvida sobre um questionamento consistente da materialidade do "real", o mesmo já não ocorre nos textos declaradamente surrealistas ou naqueles sobre os quais o Surrealismo se debruçou para definir seus princípios de criação artística. Citamos ainda dois pequenos exemplos, o primeiro dos quais de André Breton e o segundo de Lautréamont: « Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait. » (BRETON, 2009, p. 51)[75]; « Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » (LAUTRÉAMONT, 2009, p. 227)[76]. Em ambos os casos, destaca-se a aproximação de realidades estranhas entre si. No primeiro deles, foge da lógica empírica o orvalho com cabeça de gata sobre uma ponte e se acalentando como se fosse um bebê. No segundo caso, destaca-se de modo impressionante essa mistura de diversos que é a junção, num mesmo raciocínio visual, de "um guarda-chuva", de "uma máquina de costura" e de "uma mesa de dissecação". Como vemos, o que está em jogo aí é o horizonte (ampliado) do campo imagético:

---

[74] "SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se se propõe a exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCYCL. *Philos*. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associação negligenciadas antes dele, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento."

[75] "Sobre a ponte o orvalho com cabeça de gata se ninava."

[76] "Belo [...] como o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação."

Extraído de *Les chants de Maldoror*.

> C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. (BRETON, 2009, 49)[77]

Embutidos nessa radicalidade de exploração da imagem estão, não custa relembrar os critérios de Breton, uma crítica ao pretenso *status* de verdade de um juízo cartesiano sobre o mundo, a valorização do sonho como produto artisticamente positivo (em grande parte por força das teorias freudianas em voga), o impulso à imaginação (a fim de se aproveitar o máximo de seu potencial criativo) e, em tudo, a valorização da liberdade criadora. Com vias a tanto, um dos métodos mais defendidos pelos poetas surrealistas era o do automatismo da escrita, pois este encarnava, durante o processo de produção, um suposto desvinculamento da consciência (e não só uma tentativa disso):

> Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. (BRETON, 2009, p. 41)[78]

Se Apollinaire e Breton se aproximam pelo que intentam de destroçamento da realidade e de procura por recursos renovados à expressão artística, ambos se separam, no entanto, pela maneira como observam a realidade. Aquele, mais objetivamente; este, com um pendor mais subjetivo (e isso, desconsideradas as nuances presentes em noções como objetividade e subjetividade, inclusive quando aplicadas a cada uma das vanguardas que as comporta predominantemente). No Cubismo, apresenta-se ainda certo contato com a materialidade do real (da realidade do mundo em volta). A realidade é destroçada e rearranjada, é bem verdade, mas o artista ainda está de frente para ela. O Surrealismo, por sua vez, se crê de costas para essa realidade visível, visto que sua vontade criadora não toma impulso do exterior, mas do irracional e do sonho, do impreciso de uma materialidade *a priori* rearranjada e só dada a ver por um jogo supostamente aleatório. O Cubismo transforma o ser da superfície para dentro, enquanto que o Surrealismo o faz de dentro para fora. Ou seja, uma

---

[77] "[Isso decorre] pela aproximação de algum modo fortuita de dois termos que brotaram de uma luz particular, *luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da fagulha obtida; ela é, por consequência, função da diferença de potencial entre os dois condutores. Quando essa diferença mal existe, como na comparação, a fagulha não se produz."

[78] "Escreva rápido e sem assunto predeterminado, rápido o bastante para não se reter e não ser tentado a ler a si próprio. A primeira frase virá sozinha, isso é tão verdadeiro que a cada segundo existe uma frase estrangeira em nosso pensamento consciente, e esta pede apenas para se exteriorizar."

vez alterados os sinais da expressão empírica do visível, o Cubismo conquista, pela forma, um produto diferente daquele tomado como modelo para a obra. O que se adquire não é o mesmo objeto ou ser de antes, ou melhor, o é, porém opticamente alterado. Por sua vez, o Surrealismo, fundamentado por noções como "inconsciente", "sonho", "delírio", "loucura", "desejo", credita como realidades mais positivas a dos seres ou das coisas que produz e/ou projeta; realidades que até o debate ficcional desprezava por completo anos antes, visto não se encaixarem nos argumentos de verossimilhança de um mundo ainda regido por leis da lógica matemática (matemática que, por sinal, impulsionara o Cubismo em seus primórdios). Nesse sentido, os seres sob o julgo da liberdade criativa surrealista metamorfoseiam-se ou, até, tornam-se novos seres. Diferenças de base como essas, além de outras na ordem da composição, serviram, desde o princípio, como delimitadores de fronteira entre esses dois líderes vanguardistas. Ainda assim, mesmo com todos esses especificadores, em quaisquer dos casos, tanto no Cubismo, quanto no Surrealismo, algo da primeira essência (supostamente real) se perde, e essa perda se reflete na obra através da imagem, justifica o estranhamento depreendido dela.

No caso de João Cabral de Melo Neto, a importância dessas informações se dá naquilo que apresentam de um contexto (direto ou indireto) em meio ao qual sua poesia tem início. Do Cubismo, por exemplo, cabe-lhe a "poética do olhar"; do Surrealismo, a mirada de uma "metamorfose". Se bem que esses valores não devem ser lidos a cru. São valores em relação. E é a partir daí que se destacará em sua poesia um gosto pela imagem submetida a um juízo de controle. Nesse sentido, o juízo de controle estaria para o Cubismo como a imagem para o Surrealismo. O Cubismo e o Surrealismo devem ser entendidos aqui como valores adjetivos e não substantivos. Isto é, não como presença íntima e profunda, mas como ponto de onde partir, como parâmetros, portanto, de análise:

> CADERNOS
> Na realidade, Antonio Candido disse que sua obra poderia ser chamada de cubista, mas que também era sobrevoada por um sentido surrealista. O sr. ainda concorda com essa interpretação de sua primeira poesia? E como é que o surrealismo o influenciou?
> JOÃO CABRAL
> A situação era a seguinte: aquele grupo que eu freqüentava no Recife era profundamente influenciado pelo surrealismo. Mas o surrealismo, na minha opinião, sempre foi o traumatismo da escrita. Como eu era absolutamente incapaz de fazer a tal escrita automática, com a qual eu não concordava, e, ao mesmo tempo, desejava continuar fazendo parte do grupo do Café Lafayette, eu forjei um tipo de surrealismo, quer dizer, meu surrealismo era algo construído. Quando li o artigo de Antonio Candido, me senti encorajado a escrever desenvolvendo meu construtivismo.
>
> JOÃO ALEXANDRE BARBOSA

> A influência surrealista sobre o sr. foi somente decorrente do trato com as artes plásticas ou houve uma leitura sistemática da poética surrealista? Se houve, que poetas foram os mais freqüentes?
> JOÃO CABRAL
> Em plena guerra, os textos surrealistas não chegavam ao Recife. Vicente do Rego Monteiro, que veio de Paris pouco antes do conflito estourar, tinha uma grande quantidade de reproduções de pintores surrealistas. Os poetas surrealistas ainda não chegavam às nossas mãos. (MELO NETO, 1996, p. 24)

Segundo o que nos faz crer o reconhecimento do poeta de *Pedra do sono*, seu contato com a estética surrealista se dá por segundas vias. Não decorre, portanto, da leitura direta e aprofundada das fontes. Dá-se através de ideias correntes, divulgadas e discutidas; no fim, componentes de um ambiência intelectual e artística, onde princípios como os que apresentamos acima se davam a conhecer, a assumir ou a refutar. É esse contato com o grupo do Café Lafayette (que funcionava sob a liderança do escritor e crítico Willy Lewin e do pintor Vicente do Rego Monteiro) que permite a João Cabral atualizar-se às novas lições estéticas, transmitidas da Europa ou por artistas que já aceitavam no Brasil oferta semelhante. A questão do encorajamento mencionada na entrevista pode ser compreendida melhor através de uma carta do poeta a Carlos Drummond de Andrade:

> Quero que me desculpe ter escrito esta carta apenas para falar em mim. É que a perspectiva da publicação desse livro me tem deixado num estado quase de pânico. Sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; o que eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícia todos os dias, cujo barulho chega até nossa porta; uma coisa menos 'cubista'. (*Apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 171)[79]

No fundo, o principiante João Cabral almejava nessa época uma poesia semelhante a de Drummond. O próprio Carlos Drummond, em carta de 17 de janeiro de 1942, tentará dissuadi-lo desses receios: "É certo que sua poesia tem muito hermetismo para o leitor comum, mas se v. a faz assim hermética porque não pode fazê-la de outro jeito, se você é hermético, que se ofereça assim mesmo ao povo." (*Apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 174). O alívio definitivo quanto a isso parece ter se dado apenas com a apreciação positiva do crítico Antonio Candido[80], ainda que este destacasse, justamente, o risco desse "construtivismo" característico a Cabral redundar posteriormente em purismo, em alheamento completo à vida social. Mas essas são discussões que o poeta resolverá com *O cão sem plumas*; para os

---

[79] Correspondência datada do dia 23 de novembro de 1941.

[80] "O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista de poesia. Nessas duas influências – a do cubismo e a do surrealismo – é que julgo encontrar as fontes de sua poesia. Que tem isso justamente de interessante: engloba em si duas correntes diversas e as funde numa solução bastante pessoal." (CANDIDO, 2002, p. 139)
Originalmente publicado na Folha da Manhã, São Paulo, 13 de junho de 1943.

interesses de momento, basta-nos a aproximação do poeta ao Cubismo. À semelhança das ressalvas a serem estabelecidas quanto à presença surrealista na obra de João Cabral, o conceito "cubista" adotado por ele e Antonio Candido serve antes como predicativo de definição que por cumprimento de preceitos:

> [...] O grupo do Lewin era fascinado pelo Surrealismo. Mas nessa época eu descobri uma ou outra coisa cubista e percebi que a minha vocação não era o Surrealismo. Estava mais próximo do Cubismo, da noção de construção, do que da escrita automática, que é a base do Surrealismo. Por isso, desloquei-me também para esse lado construtivista da escrita. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 39)

Observemos que o uso do termo "construção" referente ao Cubismo é algo equivocado, se temos por conta que essa vanguarda se movia exatamente em favor da desconstrução. O equívoco transcorre, porque o termo "cubismo" é usado não em seu caráter substantivo (completo), mas como qualificativo imediato a um interesse classificatório mais geral, que será o de um trabalho sob controle absoluto de uma razão criadora (a contrapor-se, portanto, à "escrita automática" do Surrealismo). De fato, no momento em que os artistas do Cubismo se apresentam como questionadores da materialidade das coisas no mundo, eles saem de uma posição sob a ditadura do sensível para um plano em que a contemplação do mundo se dá mais e mais pelas vias do espírito: « Sans nier ses droits au sensible, à l'émotion, il [le cubisme] a haussé l'œuvre peinte jusqu'à l'intelligence. » (GLEIZES; METZINGER; 1980, p. 34)[81]. Uma descrição que calha bem com João Cabral, salvaguardada somente a implicância do poeta a respeito da "emoção":

> *O engenheiro* [...] é um livro marcado pela idéia de que um poema pode ser feito apenas com um trabalho e exploração de comportamento das palavras associadas: isto é, através de um trabalho puramente intelectual e voluntário. De um trabalho de experimentação. No pequeno prefácio que escreveu para *Un coup de dès*, Mallarmé dizia não haver nenhuma razão para expulsar tais criações do campo da poesia, para ele 'única fonte'. Essa orientação de fazer do poema uma 'criação pura do intelecto' explica certos aspectos dessa nova coleção de poemas. Assim, certa preocupação de trocar a atmosfera meio mórbida e noturna do primeiro livro por outra mais solar e clara é um resultado direto de ser este último livro mais intelectual. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 102)[82]

O surrealismo cabralino, pois, é um surrealismo dominado por um vigor do "intelecto". Ora, se nos reportamos aos valores requeridos por André Breton em seus manifestos, uma afirmação como essa chega a ser contraditória. Nesses termos, se esses dois

---

[81] "Sem negar seus direitos ao sensível, à emoção, ele [o Cubismo] elevou a obra pintada à inteligência."

[82] Entrevista a Solena Benevides Vianna, *O Jornal*, Revista, Rio de Janeiro, 24 fev. 1946.
O poema de Murilo Mendes referido na entrevista se trata de "Metade pássaro", de *O visionário* (1941).

movimentos de vanguarda têm em João Cabral motivo de predicação, o que deles existe nessa poesia para que sirvam a tanto? Sobre o Cubismo, acabamos de ver. No que toca ao Surrealismo, vale a seguinte citação:

> Há um certo parentesco entre *Pedra do sono* e certa poesia entre nós, a do sr. Murilo Mendes, por exemplo para quem a imagem não é um equivalente simbólico de uma realidade observada, mas um valor em si. Quando um poeta escreve "A mulher do fim do mundo/ dá de beber às estátuas", creio que não é a um determinado conceito que ele (o sr. Murilo Mendes, no caso) está vestindo de uma aparência poética (conceito que o leitor deveria procurar no avesso da página), mas o simples fato de que sua inteligência (seu dom poético, como quiserem) criou, imaginando aquele comportamento ou aquela relação, um fato poético. *Pedra do sono* é um livro cujo ponto de partida foi um tratamento da imagem como tal. Tratamento a que cheguei através do sr. Murilo Mendes e que encontraria mais tarde, por exemplo, na poesia de um Pierre Reverdy. Quando disse ponto de partida não fui bem verdadeiro. Essa intenção estética me surgiu quando muitos poemas do livro estavam escritos e agiu apenas na reforma de alguns mais negadores do que, enfaticamente, eu gostava de chamar estética. O ponto de partida verdadeiro foi a influência pura e simples do sr. Murilo Mendes. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 99)[83]

Ou seja, a "imagem" é critério utilizado por Cabral no seu aproveitamento ainda de *Pedra do sono*. Esse é o motivo pelo qual, mesmo negando o Surrealismo, conserva dele o que poderia ser levado adiante sob o crivo de um ideal "construtivista". Aliás, sua explicação ao longo da entrevista sobre a natureza imagética do seu primeiro livro nos reconduz à "aproximação de realidades sem conexão imediata entre si", sobre as quais nos referimos logo acima. Há aqui detalhes maiores, mas com isso anteciparíamos discussões a serem tratadas com folga nas partes que seguem.

2.1.2 – *Pedra do sono* (1942)

Antes de qualquer palavra sobre poemas de *Pedra do sono*, gostaríamos de debater alguns aspectos do título, sob aporte de uma fala de João Cabral de Melo Neto ("Considerações sobre o poeta dormindo") no Congresso de Poesia de Recife (1941). O poeta estabelece aí considerações sobre o "sono" e o "sonho" que nos parecem importantes para entendimento de sua primeira obra, sobretudo se não ignoramos que essa fala se dá no momento em que o autor a produzia:

> Contrariamente ao sonho, ao qual como que assistimos, o sono é uma aventura que não se conta, que não pode ser documentada. Da qual não se podem trazer, porque

[83] Entrevista a Solena Benevides Vianna, *O Jornal*, Revista, Rio de Janeiro, 24 fev. 1946.
Ou ainda: "Sua poesia [de Murilo Mendes] me foi sempre mestra, pela plasticidade e novidade das imagens. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo." (*Apud* CAMPOS, 2006, p. 82).

> deles não existe uma percepção, esses elementos, essas visões, que são como que a parte objetiva do sonho (gostaria que fosse percebida sem outras explicações o sentido em que emprego aqui a palavra: objetiva). O sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência nos emudece. (MELO NETO, 1995, p. 686)
>
> [...] o sonho é uma coisa sobre a qual se pode exercer uma crítica. O sonho é como uma obra nossa. Uma obra nascida do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cuja exploração fazemos através da memória. (MELO NETO, 1995, p. 686)[84]

Esse caráter autônomo do "sono" (no sentido de dominação do corpo e duma consciência que se perde nele) consagra-lhe certo grau de objetividade, visto que os gostos da consciência, ativa até os olhos se fecharem, acabam por se subordinar ao domínio do onírico. De acordo com essa definição dada pelo poeta, de algum modo podemos concluir que a "pedra" mencionada no título *Pedra do sono*, não está, como semântica, tão longe assim da realidade do "sono" definida no fragmento. É bem verdade que, tomados num primeiro estágio de significação, são dois elementos que se opõem. Se consideramos ainda a realidade contrastante, presente no livro, entre uma estrutura algo rígida e assuntos movidos ou situados na ambiência do sonho, persevera a tendência à oposição: a "pedra" como elemento externo e dúctil e o "sono" como elemento interno e reserva de conteúdos indefinidos. Ocorre que essas considerações apresentadas pelo poeta põem elementos novos em discussão. O dado central, como vemos, se dá pela oposição que o poeta estabelece entre "sono" e "sonho". O "sonho" seria o que se pode recuperar; o "sono", o que não se recupera. O "sonho" seria o construído; o "sono", de onde se constrói. O "sonho" seria o efeito; o "sono", a causa.

Há, em meio a tanto, outro detalhe a ser considerado: João Cabral não nega uma relação de natureza entre ambas as instâncias, o que ele separa é o papel funcional de cada uma delas:

> Assim, pode-se adiantar que o sono não inspira uma poesia (a poesia moderna, por exemplo, coisa que se dá inegavelmente com o sonho, cuja mitologia é a da própria poesia moderna), no sentido em que o poeta se sirva dele como uma linguagem ao seu uso. Apenas, fecunda-a com o seu sopro noturno – o hálito da própria poesia em todas as épocas. (MELO NETO, 1995, p. 688)

Nesse trecho, João Cabral iguala e separa as duas instâncias. Iguala, tendo em vista que é do "sono" que surge a poesia; separa, porque especifica os limites entre ambas. Segundo ele, o "sono" apenas daria o sopro de algo a surgir, sendo esse algo o "sonho", que, rico das sugestões fornecidas pelo outro, se torna, por sua vez (e ele, sim), modelo para a

[84] Cf. "Considerações sobre o poeta dormindo", tese apresentada no Congresso de Poesia de Recife, 1941.

poesia moderna. Se João Cabral não destroça radicalmente uma concepção que engloba as duas realidades, ao menos insere detalhes no ideário fundamentado e difundido pelas vanguardas vigentes, quer dizer, pelo Surrealismo. De certo modo, essas reservas conceituais que ele esboça aí são reflexos de sua própria desconfiança acerca da autonomia da "escrita automática". Por sinal, parágrafos antes, ele apresentava informações que, de novo sob o toque do detalhe, alfinetava essa concepção:

> [...] a ação do sono sobre o poeta se dá em outro nível que o de simples material para o poema. Num terreno em que ele deixa de ser um objeto e se transforma como que num exercício, num apronto para o poeta (no sentido esportivo do termo), aguçando nele certas aptidões, certa vocação para o sobrenatural e o invisível, certa percepção do "sentido oculto das coisas inertes", da fórmula de Pedro Nava. (MELO NETO, 1995, p. 687)

Como anteriormente, ele não rompe por completo com o discurso associado aos surrealistas. No entanto, a inserção da ideia do "exercício" (como prática que prepara) e do fazer que se torna habilidade antecipam em muito sua defesa redeclarada de um cerebralismo da escrita.

Essas concepções tocantes ao "sono" e ao "sonho" jogam luzes tão novas sobre a análise do título *Pedra do sono*, que a relação semântica entre "sono" e "pedra", à primeira vista absolutamente antitética, chega a parecer sinonímica. Somos da opinião de que o significado transmitido aí cruza as duas realidades: aquela primeira concernente ao par "pedra"/"sono" e aquela outra opondo "sono"/"sonho". Basta lembrar que o tom surrealista é forte na obra, e a isso poderíamos associar tanto "sonho" quanto "sono" (ou seja, construto e influência); por outro lado, o senso de controle e de autonomia de construção exigidos por Cabral fornece a essa escrita aparas que, no campo do simbólico, poderiam se associar tanto à "pedra" (por sua forte conotação de objetividade) quanto ao "sono" (pelo que agora conhecemos de seu caráter propiciador de uma prática). Nesses termos, podemos dizer que em *Pedra do sono* o que há são "pedras do sono", ou seja, "poemas do sono" (uma vez que também o "sonho" é considerado produto); no entanto, "poemas" que surgem na risca de uma rigidez, motivo assim da metáfora da "pedra", e nisso voltamos ao princípio de um círculo de significação. O sentido é lábil, sem, contudo, cair em incoerência.

Algo da elasticidade depreendida do título dessa primeira obra (ressoando nisso tons internos a ela) se deixa ver também na escolha da epígrafe « Solitude, récif, étoile », verso de um soneto de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Ao escolher como epígrafe para seu primeiro livro o trecho de um poema que sintetiza alegoricamente o ofício da poesia, João Cabral

expõe de início as aparas “geometrizantes” pelas quais seu pretenso surrealismo se veria em questão, visto que Mallarmé representa tanto o poeta do hermetismo, o que até poderia ligá-lo indiretamente aos surrealistas, quanto o de uma rigidez que a escrita automática defendida por Breton desprezaria sem receio. Além disso, a escolha de Mallarmé (primoroso no uso imagético) se encaixa coerentemente com a afirmação de João Cabral de que o que lhe interessava no Surrealismo era o valor estético da imagem defendido aí.

Ampliando a discussão, perceberemos que a perspectiva dum surrealismo controlado por uma precisão geométrica, que encarna *Pedra do sono*, transparece já no título, cujas implicações compositivas, por sua vez e se analisadas a pormenor, refletem aquelas estruturais da obra. Para melhor compreensão disso, tomemos os trechos de « Lundi Rue Christine » e a frase-chave de Lautréamont, citados no início desse capítulo. Como pudemos conferir há pouco, mesmo com a semelhança no processo de “aproximação de distintos” presente nos dois casos, preserva-se entre ambos uma diferença no *ponto de estrutura*, em se considerando que no trecho de Apollinaire a simplicidade dos versos urdida à complexidade no todo destoa da complexidade infundida já nas partes mínimas dos termos selecionados para composição frásica do trecho de Lautréamont. No primeiro, o estranhamento advém da conjugação em nível frásico; enquanto que, no segundo, isso já se realiza com a relação sintática dos sintagmas. Daí este se ligar mais ao Surrealismo, visto sua estrutura, estranha ainda no mínimo da composição, acoplar-se muito facilmente a imagens próprias de uma realidade à parte a de qualquer unidade lógica.

Esses cuidados pontuais (isto é, o destaque na diferença estrutural entre cada uma das duas fórmulas) são importantes na medida em que servem de parâmetro para confrontação com os textos compreendidos em *Pedra do sono*. Corresponderia, por exemplo, à estrutura de « Lundi Rue Christine » a de “Homenagem a Picasso”:

> O esquadro disfarça o eclipse
> que os homens não querem ver.
> Não há música aparentemente
> nos violinos fechados.
> Apenas os recortes dos jornais diários
> acenam para mim como o juízo final. (MELO NETO, 1997a, p. 15)

O poema se compõe basicamente por três períodos. No primeiro deles, duas realidades à primeira vista distintas, “esquadro” e “eclipse”, se conectam por um verbo, “disfarça”, cujo valor denotativo, nada apresentando de referencial, difere daquele dessas duas realidades aproximadas. No segundo período, o estranhamento é causado pelo acréscimo do

advérbio “aparentemente” e do adjetivo “fechados”. Se a oração se apresentasse somente como “Não há música nos violinos”, teríamos uma construção frasal razoavelmente dentro dos padrões de um discurso referencial. Os termos acrescidos desestabilizam essa possível obviedade, juntando o período aos demais, no que diz respeito à representação que não obedece a regras de *mimesis*. O terceiro período se constrói numa lógica parecida à do primeiro: o verbo “acenam”, também de ação originalmente humana, conecta duas realidades distintas, “recortes [de] jornais diários” e “juízo final”, as quais se opõem, respectivamente, pelo caráter que comportam de ordinariedade e extraordinariedade, de comum e de sublime. Ao evidenciarmos os contrassensos nessa aproximação de díspares, o fazemos porque as frases estão praticamente vazias de figuras de linguagem. Se assim não fosse, o estranhamento que apontamos não teria sentido em ser destacado, uma vez que a aproximação de diversos é, por exemplo, característica da metáfora, elemento que não falta na poesia de Cabral. Assim, ao fim de todos os períodos, o poema se manifesta como também de realidades alheias entre si, e não só internamente. O sentido se aflora menos por aquilo que quer significar com as três frases unidas que para onde elas apontam como semântica, ou seja, a realidade cotidiana com seus jornais martelando tragédias diárias. Só não podemos ignorar que o título insere um dado de interpretação importantíssimo: ser o poema uma homenagem ao pintor Pablo Picasso. Por sinal, não é difícil perceber que o texto se comporta como uma descrição exata de aspectos do chamado “Cubismo sintético” (1913-1914). É típica nesse cubismo de segunda fase a inserção em tela de instrumentos musicais e/ou jornais em fragmentos, e ambos são descritos em “Homenagem a Picasso”; no poema, ainda, se descobre do pintor a citação sobre o “esquadro”, visível numa ou noutra pintura sua e, quando não visível em figura, relacionado ao desenho das retas que no plano plástico se interceptam e se juntam em ângulos, compondo certos traços basilares do Cubismo de então. Para ilustrar melhor isso, citamos um quadro: “O violino” (1912)[85]. A tela é um arranjo de fragmentos da experiência visual; distorcidos estes, mesmo assim, no que toca ao lance da representação. Violino, madeira, partitura, carta (substituindo aqui o jornal de outras telas) com referências a uma das mulheres de Picasso (Eva Gouel, chamada de *Ma Jolie* pelo pintor, de onde a inscrição na tela), tudo isso firma uma junção de elementos, num primeiro instante aleatórios,

[85] Cf. prancha 19. Esse quadro faz parte dum período em que Picasso engendra diálogos frutíferos com o pintor Georges Braque (1882-1963). Como resultado disso, ambos ajudam a estabelecer as bases do Cubismo. A proximidade estética entre os dois era tão grande nessa época, que às vezes se torna difícil saber onde começa um e termina o outro. Citamos, a título de ilustração, um quadro de Braque com características muito próximas às de “O violino”: “Violino e garrafa” (1913), cf. prancha 20.

mas cujo fator substancial, em última análise, é o desenvolvimento de uma perspectiva plástica amparada num novo olhar sobre o mundo:

> Todos provaram exaustivamente a quase indiferença do tema como anedota; isso quer dizer que a condição primordial da grande arte plástica é não *a imitação*, mas *a qualidade dos efeitos da matéria*. Em outras palavras, que os objetos visíveis ou seus elementos contam na obra plástica pela virtude de suas propriedades físicas, seus conflitos ou seus acordos, qualquer que seja o tema do qual eles emanam. (OZENFANT, JEANNERET; 2005, p. 28)

Em se considerando esses critérios, as noções de "eclipse" e "juízo final", possivelmente retiradas de Guernica e mais afeitas ao Expressionismo ou ao Surrealismo (e ao surrealismo de um Murilo Mendes, aliás), acrescentam em "Homenagem a Picasso" realidades no geral estranhas às preocupações estéticas dos cubistas, muito mais centrados que estavam nas possibilidades oferecidas pela obra. Ainda assim, há uma relação direta desse poema com os aspectos gerais do Cubismo no que toca a dois pontos: a descrição mesma da obra do pintor catalão e o eco formal, em trabalho poético, em *textum*, de concepções estruturais da vanguarda. Por sinal, é quanto a esse último ponto que "Homenagem a Picasso" se encontra próximo de « Lundi Rue Christine » (mesmo os aspectos verbais firmados no texto pelas palavras "disfarçam" e "acenam" não chegam, num foco de imagem, a distorcer a significação dos sintagmas a que eles servem de liga). De mais a mais e em se considerando a totalidade do texto, o poema "Homenagem a Picasso" assinala uma lógica possível de ser encontrada em outros poemas do livro, como, por exemplo, em "Canção" (o primeiro dos dois contidos no livro), em "O regimento" e em "O aventureiro.

No que se relaciona às implicações imagéticas semelhantes às do trecho citado de *Les chants de Maldoror*, fiquemos, a título de ilustração, com o poema "Noturno":

> O mar soprava sinos
> os sinos secavam as flores
> as flores eram cabeças de santos.
>
> Minha memória cheia de palavras
> meus pensamentos procurando fantasmas
> meus pesadelos atrasados de muitas noites.
>
> De madrugada, meus pensamentos soltos
> Voaram como telegramas
> e nas janelas acesas toda a noite
> o retrato da morta
> fez esforços desesperados para fugir. (MELO NETO, 1997a, p. 5)

Os versos da primeira estrofe são um composto de três ou duas partes, à semelhança do achado poético de Lautréamont. Qualquer uma das três sequências (mar/soprava/sinos,

sinos/secava flores, flores/cabeças de santos) confronta-se com os signos da realidade empírica. São aproximações imprevistas e, à primeira lida, impossíveis de conexão. Na segunda estrofe, nenhum verso é trabalhado pela junção de distintos; contudo, sua ambiência de sonho e indefinição acaba por aportar as colagens anteriores num espaço em que a lírica pende ao Surrealismo. A "memória", os "pensamentos", os "fantasmas" e os "pesadelos" parecem conformar o estranhamento dos versos anteriores, mesmo esses de seu próprio interior, revelando que tudo isso são dados mnemônicos em atraso, ou seja, que paradoxalmente estariam sendo experimentados antes mesmo de aparecidos. São interessantes, como sentido estrutural, as aliterações nos dois tercetos: no primeiro, a recorrência da sibilante /s/; no segundo, as bilabiais /p/ e /m/. Isso gera um clima de amarração entre as frases à primeira vista soltas ou ao menos, se gerar for um verbo forte demais para o contexto, colabora com o sentido de expansão que o poema proporciona. Percebamos que no terceto inicial os termos em repetição no fim de um verso e imediatamente no início do seguinte encontram assegurado um elo entre si, ainda que um elo se subordinando ao princípio da não-conformidade semântica entre os sintagmas. No segundo terceto, esse tipo de recurso (o da repetição) desaparece, muito embora as aliterações continuem. Na última estrofe as aliterações recuam e o elo não reaparece, o que reforça a exigência no *ponto de conteúdo* pela liberdade dos pensamentos. Todavia, uma liberdade que se condiciona à presença da única vírgula do texto, como se desse a ver um poema em que a ânsia pela expansão do ilogismo (propícia aos surrealistas) se refreasse diante da lógica da sintaxe que não se desamarra. Isso demonstra (em grau amplamente visível) que o critério de controle sobre os dados da construção textual parece não se deixar seduzir pela escrita automática. O que não é de espantar, em se tratando de João Cabral de Melo Neto:

> Existe certo tipo de autor, certo tipo de leitor, e certo tipo de crítico que erige a espontaneidade como valor. O que eu faço espontaneamente não presta, me dá a impressão de que é eco de alguma coisa que eu li ou eco de outra pessoa. Eu acho que a pessoa é autêntica quando trabalha demais para eliminar, daquilo que ela faz, tudo que não é ela mesma, tudo que é estranho. Eu acho o trabalho essencial na criação artística, e é através do trabalho que a pessoa chega a uma expressão autêntica. O espontâneo você não controla, vem de cambulhada. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 32)[86]

Os versos da terceira estrofe tendem apenas a reforçar, como fechamento, as informações dos anteriores. Um último acréscimo significativo ao exposto diz respeito a uma diferença compositiva: enquanto os dois primeiros versos da primeira estrofe se montam pela

[86] Entrevista a Cristina Serra, JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, nº 201, 12/18 maio 1986.

união complexa de três realidades alheias entre si, “os pensamentos” que são “como telegramas” na terceira estrofe contentam-se com a reconfiguração das expectativas dos símiles. Não é tanto a colagem de diversos o que interessa no período, mas a revisão das comparações comumente estabelecidas. O ser-como, de uma forma ou de outra, atende, sem perda do vigor, a costura de antes, indicando que o processo de refeitura das imagens não precisará sempre da procura extrema ao estilo da frase de Lautréamont. Corroborando com os avanços e recuos no campo sonoro e da reiteração dos termos, encontramos aqui novas nuances, ou melhor, possibilidades de construção da imagem, cujos exemplos adicionais (como inserção outra vez no poema dum tom mais surrealista) seriam a metáfora das “flores” como “cabeças de santos” ou, no campo da ação verbal, o do retrato da morta que se esforça para fugir.

Ao fim de tudo, podemos assegurar que esse formato construtivo de “Noturno”, semelhante ao de Lautréamont, é o utilizado na maior parte dos textos de *Pedra do sono*. O livro não se resume nisso, bem lembrando. Há pouco tratávamos sobre “Homenagem a Picasso, que encarna outro estilo. Porém, contabilizando tudo, chegamos a um quadro em que o raciocínio de construção textual do trecho de *Les Chants de Maldoror* e de « Lundi Rue Christine » serve tranquilamente como parâmetro de análise para esse livro. Por vezes, um ou outro texto do livro pendulam entre esses raciocínios formais ou se amalgamam neles, o que ratifica ainda mais as tensões presentes em toda a obra. Para exemplificar isso, citamos, como último exemplo aqui, “O poema e a água”, derradeiro texto de *Pedra do sono*:

> As vozes líquidas do poema
> convidam ao crime
> ao revólver.
>
> Falam para mim de ilhas
> que mesmo os sonhos
> não alcançam.
>
> O livro aberto nos joelhos
> o vento nos cabelos
> olho o mar.
>
> Os acontecimentos de água
> põem-se a se repetir
> na memória. (MELO NETO, 1997a, p. 17)

Os primeiros versos trazem exposta uma interação de distintos, dada a conjuntura “vozes/líquidas/poema”. Se “as vozes”, como metonímia, podem convidar a “crime” e “revólver”, a existência em texto de “poema” e da predicação “líquida” põe qualquer compreensão de conteúdo em suspenso. A segunda estrofe não apresenta rebuscamento, seja

de imagem, seja de significação. O quarteto seguinte não fica atrás disso, com o diferencial da sintaxe em justaposição de assindéticas. Como assunto, descobrimos um indivíduo que se põe diante do "mar". Mesmo a citação dos "sonhos" na estrofe anterior não retira daí a perspectiva voltada não mais para a interiorização, simbolizada em tantos outros poemas no livro por termos como "memória", "pensamentos", "sono", "noite", "sonhos". Tudo isso dá espaço a uma poesia de externalidade, cujo marco maior na obra cabralina seria o amparo no objeto, nas coisas concretas. Para reforço disso há a inserção metalinguística, que, concentrada nos projetos da fatura, diminui em muito os índices do que poderia ter vindo de um automatismo de escrita. Mesmo a citação da "memória" no último quarteto não prejudica essa perspectiva. Nesse caso, a "memória" se ligará, ao que o texto indica, à ideia de água, esta por sua vez atrelada àquela do mar, gerando, ao final, uma plástica de imagem que, através de dados de "liquidez", relacionará o ambiente empírico ao livro como objeto, ao poema como estrutura e à memória em suas propriedades aparentes. Quanto ao *ponto de estrutura*, "O poema e a água", que coincidentemente ou não, é o último texto de *Pedra do sono*, se aparenta também a "Noturno". Referimo-nos às estrofes que se encerram em pontos finais, mas em que o uso das vírgulas é no geral ignorado. O que comprova que, entre confluências e reconfigurações, o escritor vai construindo as escolhas poéticas nas quais deseja investir:

> A tendência vamos dizer construtivista do sr. Cabral de Melo se mostra na sua incapacidade quase completa de fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais. As suas emoções se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema – cada imagem material tendo de fato, em si, um valor que a torna fonte de poesia, esqueleto que é do poema. O verso vive exclusivamente dela. (CANDIDO, 2002, p. 137)

Essa tendência a signos concretos e sua relação com a metalinguagem evidencia uma obra na busca de evadir-se do jogo onírico surrealista. O aspecto mais profundo e visível desse ideal (a se revelar em obras posteriores) dá-se com a opção pela matéria concreta e por um construtivismo da estrutura poemática. Quando não, a própria composição de alguns textos, centrada em frases nominais ou ricas em substantivos, ainda que não amparada necessariamente na valorização da matéria bruta, anuncia outras facetas e modos de ver e ser dum poeta que, em se considerando tudo isso, marca a lógica de um estilo de poesia. E um estilo de poesia com as cores que costumamos atribuir, sem erro, ao *modus faciendi* cabralino, ou seja, aquele de "um trabalho mais solar"[87] (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 100). Tudo isso nos ajuda a perceber até que ponto se estende uma afirmação como esta de João Cabral: "Eu

[87] Entrevista a Vinícius de Moraes, *Manchete*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1953.

poderia perfeitamente eliminar *Pedra do sono*. Nele, a influência surrealista é muito forte, mas o surrealismo só me interessou pelo trabalho de renovação da imagem." (*Apud* SECCHIN, 1985, p. 300)[88]. E com essa afirmação o poeta reforça algo que já tinha reconhecido em 1946, em entrevista que citamos no final da parte anterior.

Articulando esse comentário àquilo que o escritor desenvolveu em outros livros, chegamos à conclusão de que a perspectiva renovadora da imagem surrealista em momento algum é desprezada por João Cabral, ainda que o Surrealismo, como presença substantiva, tenha sido abandonado por ele. A nosso ver, é essa maneira de articulação cabralina da imagem um dos fatores para que o poeta, mesmo primando por uma poesia em estado de "lucidez" e "claridade", fosse (e seja) considerado obscuro, conforme reconhecimento próprio:

> De forma que o sujeito elogia o livro [*O engenheiro*], mas lamenta que eu seja tão hermético. *Pedra do sono* eu considero de fato um livro hermético, se você quiser abordar pelo ângulo da compreensão. Em *Pedra do sono* eu ainda estava muito marcado pelo Surrealismo. Em vez de dizer coisas, eu procurava criar uma atmosfera de sonho. Mas, em *O engenheiro*, a minha poesia já quer dizer coisas. De forma que eu tenho a impressão de que *O engenheiro* era um livro claríssimo, e veio esse negócio acusando *O engenheiro* de hermético! Agora eu sinto que, apesar de todo esse meu esforço de não ser hermético, eu sou um poeta hermético, disso não tenho nenhuma dúvida. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 44)[89]
>
> [Meus livros,] eu os acho claríssimos. Poderia fazer de cada poema meu, sobretudo em *Psicologia da composição*, uma tradução em prosa. Cada um deles tem um significado nítido, embora haja quem não o tenha percebido por baixo daquelas cifras. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 103)[90]

2.1.3 – *Os três mal-amados* (1943)

Longo poema dramático inspirado em "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade, *Os três mal-amados* nasce como fracasso de uma intenção de esquete para teatro. Conforme nos revela o poeta em entrevistas concedidas ao longo dos anos e em cartas a pessoas próximas a ele, o projeto inicialmente incluía vozes femininas, nunca de fato escritas.[91] O texto definitivo abrange três momentos de fala masculina, cada uma distinta da outra: João, Raimundo e Joaquim, exatamente nessa ordem.

---

88 Entrevista concedida a Antonio Carlos Secchin, em 4 de novembro de 1980.

89 Resposta ao poeta Sebastião Uchoa Leite. *34 Letras*, Rio de Janeiro, nº 3, mar. 1989.

90 Entrevista a Vinícius de Moraes, *Manchete*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1953.

91 "[...] Chegando aqui [ao Rio] vi aquele poema do Carlos Drummond, o 'Quadrilha', achei que podia escrever uma peça de teatro dentro do mesmo tema. Não uma peça de bulevar, mas de teatro hierático. O monólogo dos três personagens masculinos saiu bem, só que fui incapaz de escrever o monólogo das três mulheres, que deveria se intercalado com o dos homens. Aí, abandonei a idéia de escrever uma peça. Tenho a impressão de que o próprio Drummond me sugeriu publicar aquela parte pronta como um poema em prosa e, assim, ele foi

> JOÃO
> Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a onda chegando à minha cama. Ainda me volta o espanto de despertar entre móveis e paredes que eu não compreendia pudessem estar enxutos. E sem nenhum sinal dessa água que o sol secou mas de cujo contato ainda me sinto friorento e meio úmido (penso agora que seria mais justo, do mar do sonho, dizer que o sol o afugentou, porque os sonhos são como as aves não apenas porque crescem e vivem no ar). (MELO NETO, 1997a, p. 23)

Como primeiro da lista, não nos parece estranho o fato de as falas de João serem aquelas mais ligadas a uma plástica surrealista. A bem da verdade, não há nelas um Surrealismo *stricto sensu*, se não se passar despercebido o encadeamento rigidamente montado entre uma sentença e outra, denunciando (ou pretendendo) indícios de uma lucidez atenta a todos os detalhes, nunca desleixada ou pretensamente passiva às incursões do inconsciente. O que ocorre é que, mesmo na consideração dessas minudências, o momento de fala correspondente a João é, dos três, o que encarna dados sobre o sonho. Como discurso, Tereza (a amada de João) transparece como produto mnemônico ou do campo dos desejos. Seguindo esse critério, ela participa no texto sob a ordem de metáforas referentes a matérias flácidas ou com limites materiais imprecisos. Por isso a ocorrência, no trecho citado, dos termos "mar", "água" e mesmo "aves" (no escopo significativo de sua fluidez de voo). É certo que, num primeiro instante, a indefinição ou a volatilidade das essências, fornecidas pelo signo do sonho, nomeiam como significação a figura amante de Tereza, a qual, considerando a tempo, só adquire razão de existência no plano das vontades, tal a distância temporal e espacial (declarada pelas falas iniciais) entre ela e João. Tudo é fundamento, portanto, para configuração de uma personagem que já não limita com precisão as bordas reais de seus desejos, e cuja criação (ou devaneio), como por fim se acrescenta, transita no discurso de João entre questionamentos de realidade ou ilusão. As derradeiras falas dele são carregadas de questionamentos, um raciocínio que aproxima seu conjunto de texto a uma instabilidade de natureza imagética que supúnhamos uniforme até aí. Algo, aliás, que já acontecia em *Pedra do sono* (por sinal e ainda que sob ordem ligeiramente diversa), onde o que poderia ter sido obra inteiramente surrealista se reverte em base para uma elaboração na ordem de um "espírito de laboratório [...][,] que era o fator primário [da obra]" (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 99)[92]:

---

publicado no último número da *Revista do Brasil*, dirigida pelo Otávio Tarquínio de Souza e o Aurélio Buarque de Holanda" (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 101-102). Originalmente publicada por Edla van Steen, *Viver e escrever*, v. 1, Porto Alegre, L&PM, 1981.

[92] Entrevista a Solena Benevides Vianna, *O Jornal*, Revista, Rio de Janeiro, 24 fev. 1946.

> JOÃO
> Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia? (MELO NETO, 1997a, p. 25)
>
> JOÃO
> Donde me veio a idéia de que Tereza talvez participe de um universo privado, fechado em minha lembrança? Desse mundo que, através de minha fraqueza, compreende ser o único onde me será possível cumprir os atos mais simples, como por exemplo, caminhar, beber um copo de água, escrever meu nome? (MELO NETO, 1997a, p. 27)

O formato de autoquestionamento, em que as imagens praticamente saem do âmbito das metáforas indicadoras de indistinção, continua um movimento rumo a ações de uma realidade empírica, cuja ocorrência já percebíamos no livro anterior. O que é, no princípio do texto, indefinição de distância, no tempo e no espaço, passa à conformação dum ambiente como portador de "atos mais simples": a precisão do gesto de "caminhar, beber um copo de água, escrever [o próprio] nome". E é nesse domínio dos gestos escolhidos e precisos que se insere a segunda *dramatis persona*, Raimundo. Sua amada, Maria, também como Tereza, aparece sob ordem metafórica, só que de metáforas centradas em coisas concretas: "praia", "o mar dessa praia", "fonte [de água]", "líquido a jorrar", "campo cimentado", "árvore", "garrafa de aguardente", "jornal", etc. Lendo a fala de Raimundo, temos por breve a impressão de que ele seria um bem-sucedido na lida dos amores, o que não é verdade: também ele é peça no grupo dos mal-amados. Seu diferencial em relação aos demais se dá porque as matérias concretas às quais recorre e lhe são características de discurso correspondem a um amor que, uma vez alcançado, não permanece, não perdura. Ao contrário, pois, de João, de quem não temos certezas concretas de amores acontecidos, para quem tudo é do campo da vontade, e mesmo as impressões de certeza são reduzidas ao pensamento, espaço onde os desejos brotam.

Um dado curioso: nessa aventura de amar e ser mal-amado, Raimundo se comporta como uma espécie de meio-termo entre as outras *dramatis personae* (e isso não só por ser ele o segundo em ordem de aparição). Primeiramente, porque, assim como João, ele também incorpora um discurso de concepções diversas, mesmo que numa medida inversamente proporcional à daquele:

> RAIMUNDO
> Maria era também a garrafa de aguardente. Aproximo o ouvido dessa forma correta e explorável e percebo o rumor e os movimentos de sonhos possíveis, ainda em sua matéria líquida, sonhos de disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão. (MELO NETO, 1997a, p. 24-25)

Como informação mais imediata, “o sonho” indicaria a influência do torpor alcoólico, estágio no qual, desprovido de sobriedade, Raimundo se regalaria no plano informe dos desejos, como se, pela exatidão duma vivência entorpecida, qualquer ação fosse também igual a uma do plano da empiria, mesmo se consideradas as diferenças sensitivas. Vejamos que o “sonho” transparece numa fala até aí eivada de expressões como: “ar tão absolutamente livre”, “uma luz geral aboliu todos os segredos”, “exato e nítido como uma pedra”, “elementar, como as coisas que podem ser mudadas em vapor ou poeira”, “num momento que eu previa, num ponto que eu poderei examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar”, “sol que me poderia evaporar de toda nuvem”. Expressões que são do mesmo quilate das abordadas em *Psicologia da composição* e, mais parcialmente, em *O engenheiro*.[93] Estabelecidos os termos sob esse formato, o sonho, ao contrário do que esperaríamos pelo recorte objetal da fala de Raimundo, põe em tensão a uniformidade até aí divulgada, feito um intruso em meio aos materiais indicativos de segurança e apuramento do ver. O que estruturalmente se mostra, sem tirar nem pôr, como inverso dos caracteres de João. Ao fim de tudo, isso demonstra no discurso do escritor, como indício ou lapso, intenções de percurso poético, sem que sejam desconsideradas as complicações possíveis no hábito da escrita. Não nos esqueçamos, como outro paralelo em nível de coerência estrutural, do debate sobre o acaso articulado em “Fábula de Anfion”, onde as certezas de uma intenção de estilo se chocam com os elementos da imprevisibilidade e as limitações próprias às forças do trabalho artístico.

Além disso, há o detalhe de que para cada oportunidade de fala, Raimundo expõe uma metáfora diferente para descrição de Maria. É como se a uniformidade, que em nível profundo não existe em *Os três mal-amados*, acabasse por corromper, se havida, tudo quanto fosse intenção de discurso com matizes. Do mesmo modo, a necessidade de sempre um novo termo para predicação de Maria encontrará, futuramente, paralelos em nível de imagem com um termo (matéria concreta no mais das vezes) que nunca se definirá por seus predicativos imediatos, mas por sua aproximação a outros termos, em geral alheios a seu significado básico. Isso gera um estado de labilidade do sentido referencial do termo quando do questionamento dos elementos “inviolados” do ambiente à volta, parecendo indicar o raciocínio de quem, no desejo de uma renovação da linguagem artística, se sacia não só pela interferência nos limites óbvios do sentido, como também pelas abstrações conferidas no

[93] O que não é de espantar, visto que *Os três mal-amados* é escrito concomitantemente à produção de *O engenheiro*.

liame entre signo e realidade. Seria como se esta, por ser fonte semiótica, precisasse também ser redefinida, porque já não importaria tanto a representação de um plano empírico e seus componentes, mas sua reconfiguração em novos modelos de escrita.

O segundo aspecto que defenderia o caráter intermediário de Raimundo se relaciona à metalinguagem. Tanto ele quanto Joaquim carregam na fala, de forma explícita, citações acerca da poesia ou da construção poética:

> RAIMUNDO
> Maria era também um livro: susto de que estamos certos, susto que praticar, com que fazer os exercícios que nos permitirão entender a voz de uma cadeia, de uma cômoda; susto cuidadosamente oculto, como qualquer animal venenoso, entre as folhas claras e organizadas dessa floresta numerada que leva dísticos explicativos: poesia, poemas, versos. (MELO NETO, 1997a, p. 25-26)
>
> RAIMUNDO
> Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga. (MELO NETO, 1997a, p. 26)

Como as falas de Raimundo estão mais carregadas de um fluxo de metalinguagem, João Cabral antecipa o que em Joaquim se completará. Além disso, no momento em que o poeta equipara Maria, figura fictícia de um suposto estado de frustração amorosa, aos materiais e esforços da labuta com a poesia, ele acaba por inserir no texto parte de si mesmo e por deixar resvalado aí, através de assuntos completamente alheios à metalinguagem, a proposição de suas próprias buscas. Do mesmo modo, no momento em que o poeta destroça a concepção amorosa de Joaquim, entram em texto suas intenções quanto à renovação do léxico poético. Porque não existem palavras poéticas *a priori*: "Não há nenhuma palavra que não seja poética, desde que tratada poeticamente." (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 65)[94].

A última *dramatis persona*, Joaquim, aparece só para ratificar o raciocínio estabelecido desde as falas iniciais. Seu discurso, como metalinguagem explícita, aparece apenas nos seguintes trechos: "O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos." (MELO NETO, 1997a, p. 23); "[o amor] comeu até essas coisas de que desesperava por não saber falar delas em verso." (MELO NETO, 1997 a, p. 27). Esses fragmentos, mesmo não acrescentando muito como significação às falas de Raimundo, confirmam as inclinações do todo. Sua contribuição, além dessa reforçativa, advém do fato de adiantar em conjunto com o esquema léxico posturas a serem assumidas com virulência

[94] Entrevista a Macksen Luís, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1970.

apenas em “Antiode”: como aquela de uma poesia que rasga suas próprias vestes, que se declara niilista e se constrói mesmo assim poesia, que prefere a dissonância do estranhamento à conformidade dos mesmos vocábulos. Dos três, Joaquim é o único que não especifica figura feminina alguma. Sua “confissão de amor” passa pelo campo geral do sentimento, mas por uma noção de sentimento depurada de qualquer lirismo: “O amor comeu meus remédios, minhas receitas médicas, minhas dietas. Comeu minhas aspirinas, minhas ondas-curtas meus raios-X. Comeu meus testes mentais, meus exames de urina.” (MELO NETO, 1997a, p. 22). O amor, segundo os conceitos de Joaquim, é instância que “come”, que “rói”, que “drena”, que “abole” o indivíduo, o ambiente em que ele está inserido, bem como os objetos ao seu redor. Assim configurado, o amor (uma abstração) tem valia e força de coisa concreta, como se viesse de fora do eu lírico e por fora atacasse tudo com dentes de devoração.

Tendo em conta todo o exposto, *Os três mal-amados* encarna muito das tensões depreendidas em *Pedra do sono*. São dois formatos diferentes, é bem verdade; mesmo o estilo é diverso, só que no íntimo da composição certos detalhes persistem. Não há em sentido forte um Surrealismo aqui, mas as imagens fluidas e por vezes de um campo de ação aguçado (como a da água que invade toda a casa de João) lhe são ainda devedoras. Por outro lado, a fala de Joaquim é eminentemente nominal, senão apegada à citação de matérias concretas, o que não é algo de todo estranho ao Cubismo. Acontece que em meio a esses traços de um passado literário ainda recente, o poeta incute buscas que reforçam a vontade de antes e que estão de algum modo às vésperas de se realizarem como produto mais bem definido. Serve de exemplo disso a seguinte fala de Raimundo, facilmente relacionável a alguns poemas da próxima publicação de João Cabral:

> RAIMUNDO
> Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso. (MELO NETO, 1997 a, p. 27)

2.1.4 – *O engenheiro* (1945)

Como acabamos de ver, *Os três mal-amados* concentra elementos pretéritos e futuros: seus versos de drama poético encerram dados de construção visíveis ainda no livro anterior e outros a se consolidarem apenas nas obras seguintes. Nele, o passo de “sonho” segue uma direção: tornar-se instância com densidade de coisa concreta: “Que intimidade existe maior que a do sonho? A desse sonho que ainda trago em mim como um objeto que pesasse no bolso?” (MELO NETO, 1997a, p. 23). Nisso se acentua a ênfase objetal, voga e

pedra sobre o vago em João Cabral de Melo Neto. Além do mais, a reconfiguração dos signos (sobre as figuras femininas, nesse caso) pelo acúmulo de conceitos em metáfora ou símiles tornará viva a ideia de uma poética com ênfase na plástica do sentido (pela importância da imagem, como já mencionado), pouco a pouco deslocada do princípio da aproximação de distintos em "colagem" de *Pedra do sono* e realocada na independência de novos caracteres de constituição.

O engenheiro, terceiro livro de João Cabral, incorpora ainda esse espírito de permanência e de mudança. Para que tenhamos uma leve ideia, ele une no mesmo espaço poemas como "As nuvens" e "A paisagem zero", mais próximos do universo surrealista, e "O engenheiro", que, conforme visto no capítulo anterior, é um texto com alto índice de depuração e de apego ao objeto. Para mostrarmos um pouco do que permanece ainda, citamos um trecho de "A paisagem zero", segundo poema do livro:

> [...]
> nas luas de borracha
> pintadas de branco e preto;
> nos três eclipses
> condenando o muro;
> no duro tempo mineral
> que afugentou as flores. (MELO NETO, 1997a, p. 32)

Interessa-nos aí o raciocínio textual que une realidades heterogêneas. E as une como em junção mesmo, à semelhança do trecho de Lautréamont e do de Apollinaire. "Luas/ de borracha", "eclipses/ condenando/ o muro", o "tempo/ mineral/ que afugentou/ as flores", em todas essas frases o que vale é a aproximação de termos que são semanticamente estranhos entre si. Para além dessa composição estabelecida em nível frásico, também os versos tendem a não se corresponder de imediato, o que complexifica ainda mais a composição textual.

Para uma discussão mais aprofundada sobre o que está em jogo aí, é preciso que tenhamos em conta a importância da metáfora para a produção vanguardista. Não são poucos, aliás, os que expõem claramente essa presença. Teóricos como Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, *Teoria da vanguarda*), Hugo Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*, *A estrutura da lírica moderna*), Octavio Paz (*Los hijos del limo*), etc. Independentemente disso, a leitura do fragmento acima, o cotejo ainda de Aristóteles e a verificação do conceito-base da metáfora em nível enciclopédico[95] nos apontam para a seguinte característica da metáfora: a

[95] Segundo o dicionário Houaiss, a "metáfora" seria: "designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança." (HOUAISS, 2001, 1907).

união de realidades alheias entre si a partir de um ponto comum que as caracterizaria. No caso das experiências de vanguarda, retira-se de pauta o ponto comum entre os termos aproximados, de modo que se preserve na composição final o máximo de estranhamento:

> L'image est une création pure de l'esprit.
> Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
> Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. (REVERDY, 1967, p. 409-410)[96]

Assim, a metáfora tem ampliado seu campo de conceituação, como lógica constitutiva, ou seja, sem que o artista se preocupe com a existência de um elo predicativo entre as realidades associadas, já que este é preferencialmente eliminado para que a imprevisibilidade das associações seja elevada ao mais alto grau. Nesses termos, o significado de cada elemento frasal interessa menos que a própria estrutura formada e a ousadia compositiva depreendida dela. João Cabral, nesse momento, passa também por esse critério.

Interessam-nos agora as ocorrências diluidoras. Aquelas em que essa combinação de estranhos ainda persiste, mas em que a metáfora é considerada também segundo ocorrência pontual, isto é, em que a comparação ainda se faz presente. Vejamos a primeira estrofe de "As nuvens", texto de abertura de *O engenheiro*:

> As nuvens são cabelos
> crescendo como rios;
> são os gestos brancos
> da cantora muda [...] (MELO NETO, 1997 a, p. 31)

Outra vez, aproximam-se distintos ("nuvens"/"cabelos"/"rios", "gestos/brancos", "cantora/muda"), só que agora a relação se dá através de uma metáfora pontual. O que são "as nuvens"? "Cabelos crescendo como rios". Sendo assim, perdura o estranhamento das realidades aproximadas, mas dentro de uma construção menos sintética do que nos versos de "A paisagem zero".

Não ignoramos que também nos textos de vanguarda transparecem metáforas "pontuais", só que a nitidez de sua presença acaba se ofuscadando diante dos extremismos de

---

96 "A imagem é uma criação pura do espírito.
Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes.
Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte – tanto mais ela terá potência emotiva e realidade poética."
Originalmente publicado em março de 1918, em *Nord-Sud* (periódico parisiense, para o qual colaboravam artistas do Dadaísmo e do Surrealismo).

uma ação desconstrutiva, para o que a "colagem" tem papel preponderante (a colagem que é de suma importância para a configuração da metáfora como lógica estrutural). Mas, para além disso, a questão que salientamos sobre a metáfora em João Cabral diz respeito aos estágios por que ele passa até se adequar a um estilo mais depurado e mais próximo da evidência do objeto, coisa visível e/ou palpável, e não apenas segundo modelos sob fluxo de uma imaginação com aparas. Tanto é assim que o símile, que já aparece bem valorizado em *Os três mal-amados*, passará, no futuro, a preencher boa parte das produções cabralinas. O símile, que é um estágio mais comedido no campo das comparações e a que, por sinal, tanto André Breton quanto Pierre Reverdy recusavam, conforme o que vai exposto em trechos referidos anteriormente.

Acompanhando ainda esse processo de refeitura (preservação e mudança) imagética, vejamos, por ora, "A bailarina":

> A bailarina feita
> de borracha e pássaro
> dança no pavimento
> anterior do sonho.
>
> A três horas de sono,
> mais além dos sonhos,
> nas secretas câmaras
> que a morte revela.
>
> Entre monstros feitos
> a tinta de escrever,
> a bailarina feita
> de borracha e pássaro.
>
> Da diária e lenta
> borracha que mastigo.
> Do inseto ou pássaro
> que não sei caçar. (MELO NETO, 1997a, p. 32-33)

De imediato, o que destacamos é a natureza da bailarina. Percebamos que o significado que ela encarna é cambiante. Cambiante porque as tentativas de descrevê-la apontam caminhos meio instáveis. Naturalmente, o primeiro sentido a aplicarmos à bailarina é o da pessoa em carne e osso, que dança profissionalmente ou não. Só que nos vem de pronto a mensagem: é uma "bailarina/ feita", ou seja, construída, como uma máquina, como um brinquedo. E logo se acentua a estranheza da concepção: "[…] feita/ de borracha […]". Já não é de carne e osso. Nem tampouco só objeto, porque é também feita "[de] pássaro", e aqui se casam o material estático (tanto maleável) e a agilidade do animal alado, que nem a "ave" mencionada por João em *Os três mal-amados*. Temos até aí uma definição em três partes: a) "bailarina", b) "feita de borracha", c) "[feita de] pássaro".

Logo após esses três passos, ficamos sabendo que a descrição é duma bailarina mesmo, pois ela "dança". E dança "no pavimento/ anterior do sonho". Com isso, notamos nesse quarteto traçados imagéticos característicos ainda dos livros anteriores. Tal recorrência se confirma de vez na segunda estrofe, onde os termos convergem para o onírico ("sono", "sonhos", "secretas câmaras", "morte"). É como se a imagem da primeira estrofe tivesse sido gerada num instante de sonho. Porém, sendo cuidadosos com a estruturação do texto, descobrimos que essa relação fica apenas no "como se". A bailarina não dança no pavimento "do sonho": ela dança no pavimento "anterior do sonho". Na estrofe seguinte, surge uma informação que parece coerente com esse princípio: "mais além dos sonhos". Assim sendo, é um nunca estar de verdade. Para o poeta, isso tem uma importância fundamental, porque diz respeito a um embate direto contra o automatismo surrealista:

> Assim, ao automatismo psíquico Miró opôs o que havia em seu espírito de mínimo e minucioso, de artesanal. À anulação da razão como caminho para aquele autêntico humano, preferiu o excesso de razão, de trabalho intelectual, na luta pelo autêntico. Uma atitude de luta, a sua, absolutamente contrária à atitude de abandono dos surrealistas que, entregues ao puro instintivo, foram encontrar, mais intensos, os hábitos visuais armazenados, a memória. (MELO NETO, 1952, p. 37)

Muito embora se refiram à plástica de Joan Miró, essas palavras têm muito a dizer sobre a poética cabralina, tanto que se trocássemos o nome de um pelo do outro a mensagem continuaria valendo.

Todo o terceiro quarteto é montado a fim de ratificar a imagem criada para a bailarina, com a ressalva de estar ela situada num novo contexto. A bailarina deixa "[o] pavimento/ anterior do sonho" (imagem do primeiro quarteto) e passa a situar-se "entre monstros feitos/ a tinta de escrever […]". Com essa frase, se insere uma locução com cunho metalinguístico. E tal como no segmento VII de "Psicologia da composição", visto no capítulo anterior[97], descreve-se aí um percurso, como da ideia ou da matéria mnemônica rumo àquilo que "a tinta [escreve]" no embate da escrita.

A seguir, aparece uma estrofe inteira em que se desenvolve o complemento "de borracha e pássaro". Ou seja, de qualquer modo, o embate referido entre a coisa tanto estática e a ágil se repete nesse instante. E notemos que a "borracha" (cuja conotação está bem próxima ao ato da escrita) tem por atributos ser "diária" e "lenta" (como se também o escrever fosse ação permutada por esses dois predicativos). Além de que a "borracha" é objeto a ser "mastigado", confessa uma voz, agora em primeira pessoa. Apesar da mudança de foco

[97] "É mineral o papel/ onde escrever/o verso; o verso/ que é possível não fazer." (MELO NETO, 1997a, p. 63-64).

quanto à voz lírica, o poema continua com um caráter de objetividade muito forte, de tal forma que é de lermos o texto e passarmos despercebidos por esse “eu” que se denuncia aí. De mais a mais, o verbo “mastigar” delineia uma noção de posse ou, pelo menos, de coisa que está às mãos. Parece ainda se ligar ao lado “lento” da borracha, intensificando a penosidade do ato de escrever.

Os versos seguintes (os últimos) se ligam, por sua vez, ao aspecto “pássaro” da bailarina, à qual se acrescenta também o aspecto “inseto”, o que, aliás, só colabora com a agilidade já apontada. Outro ponto importante: serem animais a que a voz (novamente em primeira pessoa e sem, contudo, centrar o discurso sobre si) “não [sabe] caçar”. De acordo com o texto, o fato de não se saber caçar não obstrui o alcance de parte disso, haja vista a própria bailarina, que surge de alguma sorte dessa voz que fala. Se se alcança a bailarina, isso se dá, naturalmente, em todos os seus aspectos, tanto o de ser “borracha”, quanto o de ser “pássaro”. O não se saber caçar é que nem uma declaração de desapreço pela escrita ágil (por que não dizer instantânea, à moda do Surrealismo?).

Ainda nesse campo de discussão, outro exemplo interessante, mesmo que por linha diversa, é o poema “A mulher sentada”:

> Mulher. Mulher e pombos.
> Mulher entre sonhos.
> Nuvens nos seus olhos?
> Nuvens sobre seus cabelos.
>
> (A visita espera na sala;
> a notícia, no telefone;
> a morte cresce na hora;
> a primavera, além da janela.)
>
> Mulher sentada. Tranqüila
> na sala, como se voasse. (MELO NETO, 1997a, p. 33-34)

A primeira estrofe é inteiramente composta de frases nominais. Ao término da leitura, é difícil conectar com precisão todas as informações fornecidas. O avizinhamento dos substantivos, feito segundo o princípio da conjunção entre coisas concretas, é realizado progressivamente. Ao primeiro dado, “mulher”, segue-se uma frase em binômio, “mulher e pombos”, sucedida, por sua vez, por um trinômio, “mulher entre sonhos”. Os últimos versos se completam com duas séries com quatro nomes cada. Assim, temos um texto que se monta como uma construção predial: à base de tijolos acrescidos um a um. Uma composição urdida nesses moldes torna patente uma execução dada a conhecer aos poucos. O centro de tudo, logo sabemos, é a “mulher”, cuja plástica criativa dos versos em que ela se insere (principalmente nos últimos) acrescenta um clima de irrealidade (haja vista a forma em que se

unem “mulher”, “pombos” e “nuvens”), reforçando nela, mesmo assim e ainda, o significado de alguém em momento de reflexão, perdido em pensamentos profundos.

A desconexão na segunda estrofe já não é apenas de nível vocabular. Expande-se também para o nível frásico. Os quatro versos, em coincidentes quatro sentenças, se articulam semanticamente mais por nosso esforço instintivo de aplicar coesão ao texto que pelos índices de elo intrínsecos nas frases. É desse impulso, por exemplo, que podemos extrair como leitura: da mulher, que é visita e espera por alguma notícia, e essa notícia é sobre morte, enquanto, fora da casa onde ela se encontra, a primavera brota seus tempos de estação. Esse encadeamento, conforme afirmamos, só se realiza graças à nossa interferência sobre o desligamento sintático entre as frases. Um ponto também curioso se liga ao fato de esse quarteto intermediário estar separado das outras estrofes por meio de parênteses. Tal separação, refletindo aquela vocabular e sintática, encontrará razão de ser pelos índices que a amarram às estrofes restantes. Ao fim, o sentido acaba por se montar dos escombros (razoavelmente organizados) que compõem o texto, insurge dos indícios, se arma pela costura do desconexo e acercamento dos, à primeira vista, completamente deslocados. Em se avaliando o conjunto, somos levados a crer que essa parte central se caracteriza como um antecedente no tempo da cena da “mulher” entre “nuvens” e “pombos”, sendo, ao que tudo indica, causa do estatismo e concentração descritos nesse início e retomados na última estrofe, um simples dístico. A derradeira imagem (“tranquila/ na sala, como se voasse”) rompe obviamente com as linhas da lógica. Ela não voa, no entanto. Seu estágio é de uma comparação de voo, do que podemos interpretar novamente um estado de reflexão, de revista mnemônica dos acontecimentos que a segunda estrofe reproduzia. Esse quase voar atenua a radicalidade da plástica imagética, mas não a destrói de uma intenção de instabilidade. Sua concepção a aproxima do raciocínio constitutivo da primeira estrofe, acrescendo o recurso da ação imprevista àquele de palavras não-diretamente relacionadas ou, como melhor esclarece a questão nesse momento, constituintes de uma cena que escapa à estabilidade de uma simples representação dos dados empíricos. Nesse aspecto (conexão de variáveis não absolutamente relacionáveis e construções frasais que não são imediatamente lógicas), é de notarmos que esse poema de Cabral, à semelhança de outros já vistos, se aproxima do modelo de Apollinaire citado no início deste capítulo e duma ambiência surrealista um tanto depurada. As referências objetais, nos situam em face de um poeta que procura escolher, para composição de seus textos, elementos mais e mais ligados ao campo do concreto.

De algum modo, “A bailarina” e “A mulher sentada” são textos que se avizinhavam no que diz respeito à lógica de equilíbrio das imagens (referência a um elemento e retomada dele, trabalho metafórico ou também com o símile). Só que, quanto às escolhas lexicais, “A bailarina” ainda investe muito em termos do campo do “sonho”, enquanto que “A mulher sentada” se envereda por escolhas mais de pendor concreto (um antípoda *grosso modo* do tom escorregadio surrealista). À medida que o livro avança para seu final, essa última perspectiva se acentua, de modo que os textos passam a ser mais fortemente contidos pela bruteza dos substantivos. No que toca à valorização do estranhamento, a metáfora é um elemento também de destaque. Metáforas pontuais, bem lembrando, o que redimensiona as exigências de Lautréamont. E ainda: metáforas muitas vezes unidas, novamente, ao requisito da matéria bruta ou, senão, de termos com frescor anti-lírico. Em toda essa variedade de modelos, está o passado e o futuro de João Cabral, está a permanência e a mudança.

Entre reaproveitamentos e refugos, os primeiros formatos imagéticos cabralinos vão se reconfigurando, preservando-se num ou noutro detalhe, refazendo-se em outros, apagando-se em certos quesitos, reconstituindo-se noutros. Este é o João Cabral que sai do projeto ainda multíplice de *O engenheiro* para a aventura, destrutiva e questionadora, em que se assumirá *Psicologia da composição*.

2.1.5 – *Psicologia da composição* (1947)

De algum modo, os primeiros livros de João Cabral registram alguns traços de época; por exemplo, aquele em que o significado do todo concerne menos ao *ponto de conteúdo* que ao *ponto de estrutura*, este posto em tensão e debate. Ou melhor, o conteúdo vem justamente dessa dinâmica da estrutura, caracterizada pela desconstrução do usual e costura de seus escombros sob o formato de novos modelos. No caso da poesia vanguardista do século XX, muitas vezes o lado conceitual prepondera, de modo que o que emerge como síntese da fatura transparece justamente dos escombros duma poesia em estado agônico e em autoquestionamento constante. Esse movimento, voluntariamente ou não, passa pela poesia inicial cabralina e se, na visão das minúcias, não se aprofunda no mesmo grau vanguardista, deve-se ao fato de o poeta tentar manter-se sempre no foco de questões próprias. É em meio a tudo isso que o estilo cabralino (aquele de um pendor grandemente metalinguístico, também característico às Vanguardas até certo ponto) se ensaia, se confirma e se conserva. Satisfeitas essas primeiras tensões, o poeta pode mergulhar em outras águas, algumas das quais já atuantes como matizes. Sua poesia se afasta então dos ensaios desconstrutivos e passa a

encarar mais fortemente o ofício de escrita como prática de construção, de arquitetura, e isso tanto no plano da escolha do assunto com que se escreverem os poemas ou das imagens a serem resgatadas quando da construção textual.

Não é à toa, aliás, que mesmo *Psicologia da composição*, que se propõe, como é, radical no debate de uma poesia racionalizada e sob ordem da matéria bruta, apresenta trechos enigmáticos como os seguintes (de "Fábula de Anfion" e "Psicologia da composição", respectivamente):

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça*a flauta*
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo
sobrevive à sede,
ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordia
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta:
áridas do exercício
puro do nada.

O acaso ataca
e faz soar

(MELO NETO, 1997a, p. 56-57)

Vivo com certas palavras,
abelhas domésticas.

Do dia aberto
(branco guarda-sol)
esses lúcidos fusos retiram
o fio de mel
(o dia que abriu
também como flor)

que na noite
(poço onde vai tombar
a aérea flor)

persistirá: louro
sabor, e ácido,
contra o açúcar do podre." (MELO NETO, 1997a, p. 62-63)

No capítulo anterior, tínhamos abordado ambos os trechos pelas tensões que estabeleciam com as demais partes (trabalhadas mais discursiva que imageticamente) dos

poemas onde se inserem. Aqui, por sua feita, entra em causa o exercício imagético próprio a ambos. No caso do fragmento de “Fábula de Anfion”, vale ressaltar que, apesar de composto em bloco textual único, acaba por se dividir em três partes. A primeira delas compreende um elenco de três metáforas à guisa de definição da palavra “acaso”, assunto de todo o trecho. Comparados às estruturas anteriores, esses achados metafóricos se montam no aporte de expressões não usuais, cuja primeira significação está à distância do valor denotativo de “acaso”, tanto em virtude de uma adjetivação que reforça o grau de estranhamento entre os sintagmas quanto pela esquematização frásica com uso de uma oração adjetiva restritiva (tornando mais complexa a lógica *a priori* da composição em metáfora). A segunda parte serve como uma espécie de meio-termo entre a lógica constitutiva da primeira e da derradeira parte. Isto é, o texto prossegue com a conceituação metafórica de “acaso” assumida desde o princípio, só que por meio de um conjunto de termos distintos, armados frasicamente entre si, que é o esquema da terceira parte, onde o formato metafórico básico desaparece. Retomemos as sequências frásicas: “vespa oculta/ nas vagas dobras/ da alva distração” e “inseto vencendo o silêncio/ como um camelo sobrevive à sede”. Uma metáfora articulada nesses moldes finda por se caracterizar num definir-se sem se definir, já que a escolha do método definidor, em vez de explicar imediatamente o referente, guia-se em curvas, dá voltas, acresce informações que só num esforço mental de síntese e relação podemos aplicar como conceito do termo a definir-se. Na terceira parte, abandona-se, como afirmamos, o esforço definidor, mas se fica ainda no aproveitamento duma rede complexa de aproximações terminológicas. Tomemos somente os nomes: “acaso”, “esfinge”, “cachorra de esfinge”, “mão escassa”, “osso antigo” e “flauta extinta”. Embora alguns desses apresentem entre si certa proximidade semântica, predomina no todo o senso do desvio. Mesmo a construção sintática se dá num desenrolar-se como que em novelo, de um termo do qual se desprende outro alheio a ele e desse mais outro e assim por diante. Vejamos pelo esquema:

o ACASO condensou em esfinge,
na cachorra de esfinge que lhe mordia a mão escassa
que lhe roia o osso antigo florescido da flauta extinta

No fragmento de “Psicologia da composição”, esses princípios compositivos persistem; por exemplo, nas esquematizações metafóricas “certas palavras/ abelhas domésticas”, “dia aberto/ branco guarda-sol” e “noite/ poço onde vai tombar a aérea flor” ou, ainda no encadeamento frásico de distintos, “os lúcidos fusos retiram o fio de mel do dia que abriu também como flor”. Em certo sentido, estão como base desse pensamento imagético os

mesmos recursos que já víamos utilizados nos livros anteriores (metáforas, símiles, aproximação de distintos e de ações imprevistas), só que desprovidos dessa vez da justificativa de um conteúdo embrenhado no campo dos sonhos. Vejamos que dos aspectos exigidos por Breton para uma literatura de cunho surrealista ("automatismo psíquico", "ausência de controle da razão", "formas de associação [anteriormente] negligenciadas", "onipotência do sonho", "jogo desinteressado do pensamento"), o que chega a transparecer em João Cabral? De certo modo, uma "'presença' do sonho" e "formas de associação" inesperadas. O que permanece disso depois? O último desses dois aspectos. Ou seja, a imagem em riqueza de possibilidades; porém, dentro dum discurso de poesia arquitetada, valendo por aquilo que transpiram de construção, de fuga do comum e do já consumado. Como significação, podem até ser consideradas obscuras (tendo em vista que só numa pesquisa cuidadosa das intenções os caminhos de futuro e de fatura põem-se em vista), mas como estrutura de texto armado se encaixam nos padrões duma poesia racionalizada segundo uma ordem de objetividade e de arrimo em coisas concretas. O que, a bem da verdade, não quer dizer que a poesia de João Cabral funcione por meio de blocos estanques de um raciocínio poético. Em sua obra entram em jogo tensões em estados de contensão, que, por tão bem equilibrados, parecem apagar-se e se mostrar apenas como o discurso de uma poesia límpida e óbvia (aspectos imediatos na obra do poeta): "Essa inteligência crítica e autocrítica está longe, no seu início, de anular a presença do mistério. Sua operação não é apenas fabril, é efetivamente criadora, quer dizer criadora de vida." (HOLANDA, 1996, p. 526).

2.1.6 – *O cão sem plumas* (1950) e depois

No princípio deste capítulo, assinalávamos algumas situações de aproximação e de afastamento entre as Vanguardas, com destaque para as que diziam respeito ao Cubismo e ao Surrealismo. Na ocasião, comentávamos sobre o "desarranjo e controle do visível" exercido pelos cubistas e sobre o "real metamorfoseado" dos surrealistas. Fazíamos isso porque eram detalhes que nos forneceriam (não como influência, mas como parâmetro de análise) informações preciosas sobre a obra de João Cabral de Melo Neto. Até aqui, vimos como sua poesia se baseava justamente numa espécie de "metamorfose e desarranjo" da realidade empírica, sempre regidos estes por uma exigência particular de "controle" da fatura. É bem verdade que essas concepções não se enquadram completamente com o grosso da obra cabralina, o que nos obriga a não creditar seu trabalho como forçadamente ligado a essas

Vanguardas; mesmo porque, boa parte da passagem por tais conhecimentos se dava de forma indireta, isto é, pelo intermédio do aproveitamento que outros artistas faziam desses movimentos. O caso, por exemplo, dos primeiros contatos com o grupo do Café Lafayette, por idos de 1938. Posteriormente, outros escritores lhe serviriam de parâmetro (quer de aproximação, quer de afastamento). Por exemplo, o caso já visto de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Lembrando que aquele servia mais para as discussões que estabelecemos no capítulo anterior e este diretamente para o que toca ao campo da imagem. Ainda sobre o escritor de *As metamorfoses*:

> Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele [Murilo Mendes] a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (a poesia dele, que tanto parecia gostar de música, é muito mais de pintor ou cineasta do que de músico). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que, assim, a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 137)[98]

Ainda há pouco comentávamos sobre outro trecho onde João Cabral reconhecia a importância de Murilo Mendes em sua obra. Na citação anterior, o poeta de *Pedra do sono* destacava na poética deste um traço algo mallarmeano: a não-correspondência dos significantes com dados diretos da realidade empírica. Neste último fragmento de entrevista, concedida bem posteriormente, conserva-se o valor da imagem, só que enquadrado em novo direcionamento: aquele que indica uma plástica de matérias "[dadas] a ver". Tanto num caso quanto noutro, Murilo Mendes valeria, como afinidade, por construções do tipo: "A mulher de areia/ Penteia os cabelos de folhas de palmeira." (1994, p. 222), "Minha mão direita virou árvore,/ Vêm aves da estratosfera me visitar." (1994, p. 220), "O esterco novo da volúpia aquece a terra" (1994, p. 285), "Os fantasmas renascem estátuas de metal e de pedra" (1994, p. 288), "A figura estéril voa carregada de frutos/ [...] Os navios confabulam soltando a cabeleira ao vento." (1994, p. 290), "Nas tuas unhas se escondem algas vermelhas,/ E da árvore de tuas pestanas/ Nascem luzes atraídas pelas abelhas." (1994, p. 332), "A manhã caça luvas de vidro/ Para operar a afogada." (1994, p. 340).[99] De exemplos como esses, João Cabral dispensa o mistério e/ou o lado metafísico ocasional, ao mesmo tempo em que faz proveito do caráter revolucionário das associações estabelecidas.

---

[98] Originalmente em *Manchete*, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1976.

[99] De, respectivamente, "A mulher do deserto" e "A madrugada" (*O Visionário*, 1930-1933), "Poema visto por fora", "O homem visível" e "Segunda natureza" (*A poesia em pânico*, 1936-1937), "Estudo n. 6" e "Manhã metafísica" (*As metamorfoses*, 1938-1941).

O que nos interessa nisso tudo é quanto desse debate explica, já das primeiras produções do artista, uma procura, um gosto pessoal, um raciocínio estético se articulando em grande medida. Ou seja, aquilo que se estabelece como produção e defesa em *Psicologia da composição* e *Uma faca só lâmina* (sem desconsiderar a produção que os circunda) aparece já, como germe, nessas discussões e traços de sua poesia inicial. O que acontece é que aquele primeiro resultado vai se enriquecendo de outros debates ou escolhas renovadas. Se inicialmente o poeta passa pelas Vanguardas, muito disso se perde depois ou se renova na afluência de outras leituras, inclusive distantes daquelas da modernidade, afora as incursões de seu próprio estilo, de modo que, movido por si e por essas fontes, se vai montando o arcabouço de sua obra:

> Há uma 'Espanha-sim'[100] realmente indestrutível. Nessa estou mergulhado desde que cheguei: Mio Cid, Fernán González, Berceo, Arcipreste de Hita, Góngora, Góngora, Góngora, etc. É claro que os poetas primeiro, como é claro também que a exploração não é tão cronologicamente sistemática como enumerei. Mas o é tanto quanto possível, isto é, quando o interesse pelos modernos me permite sistema. (Apud SÜSSEKIND, 2001, p. 32)[101]

Esse contato com tantas obras espanholas decorre de sua atuação como vice-cônsul do Brasil em Barcelona, no ano de 1947. De certo modo, não é que o poeta aproveite diretamente dessas leituras elementos para suas próprias produções. O fato é que, assim como a crítica de Antonio Candido sobre *Pedra do sono* o encoraja a seguir percurso próprio, esses poetas parecem estimulá-lo a repensar alguns aspectos de sua obra e a continuar investindo em determinados padrões. Para isso lhe são importantes tanto escritores contemporâneos quanto antigos nomes da literatura espanhola (segundo as referências feitas em algumas entrevistas ou correspondências trocadas com amigos artistas). A participação de Luis Góngora (1561-1627) merece um destaque à parte, tendo em conta que sua obra se encaixa no movimento de revisitação proporcionado pelos escritores da chamada geração de 1927, da qual faziam parte, por exemplo, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Dámaso Alonso. Dámaso Alonso, por exemplo, organizaria nessa época uma reedição de *Soledades*. Posteriormente, ainda seria responsável pelas seguintes edições (todas sobre Góngora): *La lengua poética de Góngora* (1935), *Estudios y ensayos gongorinos* (1955), *Góngora y Polifemo* (1961). É também da mesma época "La imagen poética de don Luis de Góngora", ensaio crítico onde García Lorca ressalta

---

[100] João Cabral se refere aqui ao poema de Manuel Bandeira "No vosso e em meu coração", incluído em *Belo belo*.

[101] Carta a Manuel Bandeira, com data de 4 de setembro de 1947.

aspectos que ligariam a poesia do *Siglo de Oro* à da modernidade. Aliás, alguns desses aspectos mencionados por García Lorca também são caros à poesia de João Cabral de Melo Neto, tais como: rigidez na composição poética, aproveitamento imagético por meio da metáfora e tendência à objetivação dos dados subjetivos: "su [de Góngora] herencia objetiva y su sentido de la metáfora [...]" (LORCA, 1996, p. 57); ou, ainda, "la grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos" (LORCA, 1996, p. 63). Mesmo assim, para a poesia cabralina, essa aproximação estética significaria antes assemelhamento que assimilação: "Não é que eles tivessem me influenciado. Apenas eles reforçaram o meu ponto de vista." (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 39). Continuando com a ordem das diferenciações e ainda a partir do texto de García Lorca:

> Por eso su poesía [de Góngora], como no es directa, es imposible de leer ante los objetos de que habla. Los chopos, rosas, zagalas y mares del espiritual cordobés son creados, son nuevos. Llama al mar "esmeralda bruta, en mármol engastada siempre undoso" o al chopo "verde lira". (LORCA, 1996, p. 65)[102]

Para Góngora, o mundo sensível estava coberto de termos que o apresentariam sob a aparência de uma máscara informativa. Sua poesia resulta, assim, de um emaranhado de signos reunidos ao longo do texto para velar uma mensagem subjacente, resultado óbvio da metáfora. O mundo está velado, e é a leitura atenta de todos os símbolos que o recobrem que dá a vê-lo novamente, como se nunca antes tivesse estado escondido. A título de ilustração, citamos os quartetos de um soneto de amor composto pelo próprio Luis de Góngora:

> Cual parece al romper de la mañana
> aljófar blanco sobre frescas rosas,
> o cual por manos hecha, artificiosas,
> bordadura de perlas sobre grana,
>
> tales de mi pastora soberana
> parecían las lágrimas hermosas
> sobre las dos mejillas milagrosas,
> de quien mezcladas leche y sangre mana [...] (GÓNGORA, 1979, p. 147)[103]

A base das comparações é a figura da mulher amada. Através de uma série de signos ligados à natureza, constrói-se nesse poema um quadro de idealização, cujo fim não é outro a não ser o de elevar o que se define como predicativos dessa figura feminina em meio a uma

[102] "Por isso sua poesia [de Góngora], como não é direta, é impossível de ser lida comparativamente aos objetos dois quais trata. Os álamos, rosas, moças e mares do espiritual cordobês são criados, são novos. Ele chama ao mar de 'esmeralda bruta, encravada em mármore sempre ondeante' ou ao álamo de 'verde lira'."

[103] "Como se fosse ao romper da manhã/ aljôfar branco sobre frescas rosas,/ ou como se fosse, sobre sementes rubras,/ um bordado de pérolas feito de mãos habilidosas,// assim de minha pastora soberana/ pareciam as lágrimas formosas/ sobre as duas bochechas milagrosas,/ de onde, mesclados, leite e sangue emanam."

cena bucólica. “Lágrimas” são então comparadas a “aljôfar” e a “pérolas”, ao mesmo tempo em que as “bochechas” estão relacionadas ao aspecto colorístico da “manhã”, das “rosas” e da “*grana*” (uma semente de coloração rubra). O arremate se dá pela menção metafórica a “leite” e a “sangue”, um aproveitamento ainda dos predicativos visíveis dos referentes da natureza. Por fim, tem-se um quadro que valoriza o enternecimento causado, pela cena, no sujeito da voz poética, aspecto central no soneto e a ser abordado em suas estrofes finais.

Como técnica, tais apanhados imagéticos servem de realce para algum(uns) aspecto(s) do conjunto temático, cujo resultado mais imediato passa a ser a exigência de uma atenção do leitor às cifras textuais e às informações que as subjazem. Segundo o comentário de Antonio Marichalar:

> [Góngora] ejercita una transmutación inevitable para poder establecer cierta equivalencia. Tiene un afán, pueril en apariencia, de investir a las cosas de calidades supremas. Pero es porque así cumple su misión. Tomar por oro el cabello implica haberlo valorado al punto de que la imagen no sea una correspondencia fortuita. […] El auge de la metáfora coincide con la mayor premura por entender la naturaleza y proponer una equivalencia que valga por ella. (Góngora, 1979, p. 15-16)[104]

Em João Cabral, por sua vez, a matéria de inovação, de confecção de uma nova realidade, dá-se por um reduzido número de termos sob efeito metafórico (um recurso bem aproveitado pelo autor). O que se amplia em seus versos é a possibilidade de interação entre os termos-base e/ou a quantidade de signos que lhes serão aplicados como forma de construção discursiva. Ainda que sua poesia possa também aparecer sob a “lógica do véu”, característica da produção do *Siglo de Oro*, sua orientação criativa valoriza outros componentes. Interessa-lhe também e por exemplo a reconfiguração do universo sígnico arquitetado. Podemos falar de um signo que dá acesso a outro e este a um outro e assim por diante; com a consideração, contudo, de que se respeita nisso a um controle de confecção que é aquele mesmo aplicado já na estrutura visível de sua poesia. Ao contrário do que ocorre em Góngora e na poesia de seus contemporâneos, em João Cabral pode transparecer ainda o caráter fortuito das correspondências imagéticas produzidas, um traço que poderíamos traduzir como herança das Vanguardas do século XX.

De certo modo, é difícil apontar até que ponto todas essas leituras estão diretamente implicadas na produção cabralina. Mesmo assim, não deixamos de reconhecer que elas

[104] “[Góngora] exercita uma transmutação inevitável para poder estabelecer certa equivalência. Tem um afã, pueril em aparência, de investir as coisas com qualidades supremas. Porque assim cumpre sua missão. Tomar por ouro o cabelo implica tê-lo valorizado a ponto de a imagem não ser uma correspondência fortuita. [...] O auge da metáfora coincide com uma maior pressa por entender a natureza e propor uma equivalência que valha por ela.”

servem como espaço para discussões e circulação de ideias, uma oportunidade propícia à reflexão do material de trabalho do poeta. Além dos ecos formais mencionados, outro bom exemplo dessa troca de ideias seria a guinada cabralina para temas claramente ligados a uma realidade social, como é o caso em *O cão sem plumas* (1950), livro que surge num momento em que são evidentes os confrontos políticos catalães, patrocinados, no campo literário e artístico, pelo uso de signos locais:

> Entre vários países, a Espanha foi onde mais tempo permaneceu, durante quatro estadas. Os mais de dez anos vividos nesse país, com alguns intervalos, possibilitaram o amadurecimento do poeta, quando escreveu e publicou a parte crucial de sua obra, de *Psicologia da composição* (1947) a *Educação pela pedra* (1966). (CARVALHO, 2011, p. 20)

> Trata-se sem dúvida do período mais fértil que experimentou na Espanha, durante o qual o escritor brasileiro não apenas recebeu contribuições, mas pôde inclusive atuar de forma construtiva na obra de alguns dos nomes mais importantes da arte espanhola do século XX. (CARVALHO, 2011, p. 25)

Da parte de João Cabral, alguns elementos referidos por ele calham como contexto para a escrita de *O cão sem plumas*, entre os anos 1949 e 1950:

> Eu me interessei pela literatura de cordel desde menino. Mas não creio que ela tenha maior influência na minha poesia. Para comprovar isso, compare-se as estruturas estróficas complicadas da literatura de cordel com os versos pareados do *romancero* e da poesia primitiva da Espanha. Esses, principalmente a poesia primitiva, me marcaram muito mais do que os folhetos dos poetas populares do Nordeste. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 23-24)[105]

> Ando com muita preguiça e lentidão trabalhando num poema [*O cão sem plumas*] sobre o nosso Capibaribe. A coisa é lenta porque estou tentando cortar com ela muitas amarras com minha passada literatura gagá e torre-de-marfim. (*Apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 114)[106]

> Esse livro nasceu do choque emocional que experimentei diante de uma estatística publicada em O observador econômico e financeiro. Nela, soube que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto na Índia era de 29. Nunca tinha suposto algo parecido. Quando ocorre uma catástrofe na Índia, as senhoras brasileiras fazem tricô para socorrê-la, ao passo que a miséria do Recife é maior. (*Apud* SECCHIN, 1983, p. 302)

A última referência trata dum interesse mais social da parte do poeta, algo que já se anunciara muito antes, a ter por consideração seus receios revelados em carta a Drummond (documento citado mais acima). As duas primeiras, por sua vez, lidam sobre aspectos formais. Uma com referência aos "versos pareados" e a outra à revisão de uma literatura lida pelo

---

[105] Entrevista ao poeta José Paulo Moreira da Fonseca, *Ventura*, Rio de Janeiro, Spala, 1987.
"Durante a Guerra Civil Espanhola, escreveu-se na zona republicana muita poesia, principalmente 'romances', forma tradicional da lírica espanhola de caráter narrativo." (2011, p. 18).

[106] Carta a Manuel Bandeira, datada de 3 de setembro de 1949.

poeta desse momento como "gagá e torre-de-marfim". A bem dizer, não é que João Cabral menospreze sua "psicologia da composição", labutada anos antes. O que incomoda é o purismo que tais ideias podem alcançar, e isso tendo por base os poetas brasileiros da geração de 1945. Nesses termos, *O cão sem plumas* encarna uma perspectiva diferente. Não de todo nova, mas outra. Essa obra reconfigura, em muito, o gosto ductilizante presente no livro anterior. Os "versos pareados" ratificam uma concepção compositiva que encontrávamos em obras como *Os três mal-amados* e em *Psicologia da composição* (estruturação em paralelismos). A referência ao social é direta, como já afirmamos. Além disso, perdura o investimento em certas escolhas vocabulares (próximas aos substantivos concretos) e, de antes (aliás, desde do princípio), a presença da metáfora, do símile e da aproximação de elementos não relacionáveis à primeira vista.[107]

Logo na segunda estrofe da primeira parte lemos:

> O rio ora lembrava
> a língua mansa de um cão,
> ora o ventre triste de um cão,
> ora o outro rio
> de aquoso pano sujo
> dos olhos de um cão. (MELO NETO, 1997a, p. 73)

O cão sem plumas é um livro que se pauta na elaboração dum discurso sobre a trajetória do rio Capibaribe até sua foz (tema que se repetirá na obra seguinte, *O rio*). Sendo, portanto, poema sobre um rio, todo o texto confluirá na sua constituição enquanto imagem. Ocorre que a elaboração imagética nesse caso é altamente criativa (no que colaboram as aproximações por comparação e metáfora). Indo, enfim, ao fragmento, podemos reparar que uma das primeiras definições do rio o caracteriza como "a língua mansa de um cão". Em seguida, utiliza-se uma definição correlata: "o rio ora [lembrava] o ventre triste de um cão". Após, complementa-se o já-dito com um encadeamento em acentuado grau de redefinição imagética: "o rio ora [lembrava] o outro rio" (comparação entre iguais), que, não obstante, é "de aquoso pano sujo" e, não sendo suficientemente exato, é definido ainda por "dos olhos de um cão". Sequência completa: "[…] o outro rio/ de aquoso pano sujo/ dos olhos de um cão".

Analisando outro fragmento:

> Na paisagem do rio
> difícil é saber
> onde começa o rio;

[107] Para além dos traços mais destacadamente estéticos e ainda sobre a referência social direta, trabalharemos mais adiante alguns paralelos possíveis de serem estabelecidos entre essa obra e a pintura de Joan Miró.

onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem. (MELO NETO, 1997a, p. 79)

Temos nesse recorte: o "rio" que não se delimita pela proximidade com "a lama", a qual, por sua vez, não se delimita diante da "terra", que se confunde com "a pele" e, consequentemente, com "o homem". Obviamente, não há aí tanto da labilidade do outro trecho apresentado; porém, vê-se nesse fragmento muito duma indefinição de coisa que não se diz única, como se o conjunto de detalhes na produção de sua imagem (do homem, no caso) colaborasse para a sua imiscuição em meio a tanta coisa fluida. O que se casa, portanto, com a lógica dum discurso em que o referente está ligado a uma definição escorregadia, porque elabora uma forma de linguagem a refugar a aceitação tácita do já-dito.

Tudo isso, apresentado em dois breves trechos, se repetirá com razoável equivalência no restante da obra. Eis o seu repertório: metáforas ousadas, "paisagem de anfíbios/ de lama e lama." (MELO NETO, 1997a, p. 76), "A cidade é fecundada/ [...] por aquela/ úmida gengiva de espada." (MELO NETO, 1997a, p. 80); comparações também ousadas, "o rio fluía/ como uma espada de líquido espesso./ Como um cão humilde e espesso." (MELO NETO, 1997a, p. 76); séries paralelísticas que ecoam, estruturalmente, o paralelo em camadas das imagens sobre um determinado referente (por exemplo, o próprio rio Capibaribe):

O rio sabia daqueles homens sem plumas
sabia de suas barbas expostas
de seu doloroso cabelo de camarão e estopa. (MELO NETO, 1997a, p. 77)

A construção é outra em relação às obras anteriores, mas os recursos são já de longa data.

Entre 1953 e 1954, o autor escreve *O rio* e com esse poema ganha o prêmio José de Anchieta.[108] A chave temática desse longo poema é a mesma do livro anterior (ou seja, o rio Capibaribe); no entanto, a estruturação do texto varia bastante entre os dois:

[108] Outro detalhe que reforça a importância no poeta de seu estágio na Espanha: esta é uma obra que traz declaradamente a marca de sua presença por lá, a terem por vista a epígrafe que a encabeça, um fragmento de Berceo, ou, ainda, confissões como essa: "Quando fui para a Espanha, não tinha conhecimento da antiga literatura brasileira, e continuo sem ter. Mas estudei a velha literatura ibérica para compensar essa falta de *back-ground* cultural. Comecei a estudá-la – sou um leitor doentio – pelo poema do Cid. Fiquei no ouvido com o ritmo desse poema, que é o mesmo de *O rio*. Ritmo áspero, de coisa grosseira, mal acabada. Existe na

> *O cão sem plumas* é o Capibaribe visto de fora. A existência do assunto é clara. Evidentemente a linguagem ainda é cifrada. A verdade é que naquela época eu não me tinha libertado ainda do preconceito de que poesia é transplantação metafórica da realidade. Grandes trechos de *O cão sem plumas* são construídos com metáforas. Em *O rio* tentei usar uma linguagem mais direta. Creio que é um livro ao alcance da grande maioria. Quer dizer: verifiquei que a metáfora é apenas um dos caminhos da poesia. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 59)[109]

Em *O rio*, a escritura do texto se orienta numa profunda depuração dos meios servidos até e sobretudo em *O cão sem plumas*. O próprio poeta, segundo o que vemos na entrevista acima, parece decidido a reorientar sua poética a partir desse trabalho. Em muito, isso responde ainda a suas reflexões acerca do papel social da e na poesia. Seja o que for, essa vontade não se cumprirá nos trabalhos seguintes, quando seus textos voltarão a se apresentar novamente mais "cifrados"; se não, com ritmo distinto do desse poema. A bem da verdade, mesmo com esse anseio deliberado, o enxugamento da imagem em *O rio* se realiza no geral, mas não inteiramente. Seu texto é verdadeiramente mais prosaico e referencial que antes, não negamos isso. Acontece que, vez ou outra, sua visada retorna às comparações, algo até favorecido, em muito dos casos, pela personificação do rio, que é narrador e personagem dessa narrativa em versos. A título de ilustração do que tentamos demonstrar, fiquemos com o seguinte trecho:

> E vi todas as mortes
> em que esta gente vivia:
> vi a morte por crime,
> pingando a hora na vigia;
> a morte por desastre,
> com seus gumes tão precisos,
> como um braço se corta,
> cortar bem rente muita vida;
> vi a morte por febre,
> precedida de seu assovio,
> consumir toda a carne
> com um fogo que por dentro é frio. (MELO NETO, 1997a, p. 104)

Nesse fragmento estão presentes todos os recursos vistos até bem pouco: série paralelística, metáfora, comparação, associação de imprevistos. O diferencial se dá por seu aparecimento pouco a pouco e sem a alta recorrência de *O cão sem plumas*. A principal vantagem aí, a ser bem assumida posteriormente por João Cabral, está na plástica constituída. Pensemos, por exemplo, na cena da emboscada que o poema cita e seu "gotejamento"

Espanha um verso chamado de arte maior, com a primeira parte variável e a segunda fixa. Em *O rio* fiz o contrário: a primeira parte, a dos versos ímpares, é fixa, todos têm seis sílabas. Os versos pares podem ter qualquer número silábico. Isso cria um ritmo." (*Apud* SECCHIN, 1985, p. 303).

[109] Entrevista a Vinícius de Moraes, *Manchete*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1953.

temporal até o ato se realizar por fim ou, ainda, na arquitetura plástica de uma morte em "gumes precisos, como se corta um braço". A possibilidade da citação referencial duma cena se demuda em construção à parte, em articulação plástica do visível, em investimento, portanto, nas ofertas do campo imagético. O olho enfrenta muito mais do que os resíduos da matéria vista.

Em *Morte e vida sererina*, texto dramático feito sob encomenda entre os anos 1954 e 1955, e a ser publicado em 1956 no volume *Duas águas*, completa a tríade cabralina de discursos sobre o rio Capibaribe. Numa ou noutra entrevista, João Cabral o cita como poema menor, algo à parte à rigidez construtiva das demais publicações. De todo modo, este é o texto que mais o qualificaria também como escritor com cunho social. Tal quais outras, *Morte e vida sererina* é uma obra que encarna o velho perfil cabralino: de escrita em paralelos, em feixes de informação ou de ajuntamento de referentes. Como escritura da imagem, o livro acaba por incorporar também fórmulas populares sob formato de metáforas pontuais, ou seja, à semelhança da "lógica do véu" gongorina e da riqueza simbólica da literatura regional. O principal ganho aqui se dá porque as metáforas são escolhidas a dedo e representam, inclusive nisso, aspectos relacionados à cultura de Severino, protagonista do drama. Assim, as vilas são comparadas a "contas de um rosário", os defuntos a "sementes" e os enterros a "roçados" ou "colheita[s]", a vida a "uma chama mortiça", cemitérios a "estações [de] trens" ou "parada[s] de ônibus". É mais para o final da peça que as imagens se acrescentam de modelos menos habituais: "belo como o coqueiro/ que vence a areia marinha", "belo como a palmatória/ na caatinga sem saliva.", "belo como um sim/ numa sala negativa.", "belo porque é uma porta/ abrindo-se em mais saída." (MELO NETO, 1997a, p. 178), "[belo] como qualquer coisa nova/ inaugurando o seu dia." (MELO NETO, 1997 a, p. 179). A associação de uma ideia de beleza a elementos da aridez tanto dialoga com o apanhado cultural da peça quanto com escolhas que já apareciam em *Os três mal-amados* (por exemplo, o amor feito a devoração de um nome, de uma identidade ou de um retrato). De mais a mais, as comparações não se dão aí somente pela associação de um elemento simples a outro simples, mas pelo emparelhamento de um elemento simples a todo uma elaboração imagística. Dois exemplos básicos: "belo" não apenas como "o avelós", mas como "o avelós contra o Agreste de cinza"; "belo" não apenas como "as ondas", mas como "as ondas/ em sua adição infinita".

Embora sejam projetos com investimento na imagem distinto do dos demais, *O rio* e *Morte e vida severina* confirmam mesmo no detalhe de algumas ocorrências o gosto cabralino por certos raciocínios construtivos, aqueles mesmos sobre os quais já tratamos reiteradas

vezes: “metáforas”, “símiles”, “paralelismos de estrutura e de imagem”, “associação de imprevistos”. Vimos que o poeta tinha, como reforço a essas preferências, leituras da modernidade e do barroco espanhol. Mas não só. Os metafísicos ingleses também lhe serviram como ratificadores de uma tendência:

> Uma influência profunda não mencionada pelos críticos em geral foi o contato que tive com a literatura inglesa a partir do meu estágio em Londres. Primeiro a poesia dos imagistas – Eliot, Auden e cia. A importância que eles davam as metafísicos, como Donne, me levou à exploração das possibilidades da expressão filosófica dentro de uma poética negativa em elaboração. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 48)[110]

> Os poetas metafísicos ingleses me impressionaram muito inclusive porque Londres foi meu segundo posto, logo depois de Barcelona. Eu estava em início de carreira. O que aprendi com eles foi basicamente a discussão da metáfora. Isto que você vê na minha poesia de apresentar uma metáfora e depois discuti-la, associá-la a outras, negá-las de novo, reafirmá-la, isto eu aprendi com eles. Claro que a substância das metáforas é diferente, mas a técnica eu aprendi com os metafísicos ingleses. (MELO NETO, 1996, p. 20)

João Cabral parte para Londres em 1950. Logo após esse período, aparecem a público o ensaio “Poesia e composição” (1952), o já mencionado *O rio* (1953), a tese “Da função moderna da poesia” (1954) e o volume *Duas águas* (de 1956 e composto por poemas anteriores, além dos inéditos *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*). Se é difícil afirmar em que medida sua poesia se deixa envolver por essa concepção da metáfora baseada na poesia inglesa, não é de todo comprovar que os critérios destacados por ele no trecho acima valorizam ainda outra vez o efeito comparativo e sua realização em feixes: citação de um elemento e tomada e retomada dele ao longo do texto. Algo disso se deixa ver em *O cão sem plumas*, onde a metáfora do título é lida e relida ao longo do texto, e mesmo em *Morte e vida severina*, *vide*, como exemplos, os trechos finais em que a descrição da beleza do filho de Mestre Carpina é enxertada de várias metáforas com referência geográfica ou cultural.[111] Para enriquecimento desse debate, vejamos ainda:

> There is one [method by which the Metaphysical Poets put forward their arguments and their points of view], however, which should be singled out because they employed it so distinctively that it is nearly always pointed to first of all as being characteristic of their work, that is, the comparison. All poets use the technique of comparing one thing with another, by means of metaphor and simile, as a way of drawing attention to the essential nature of at least one of the things, but the

[110] Originalmente, entrevista a Jon M. Tolman, *Hispania*, mar. 1978.

[111] “Augusto de Campos, em nota a sua tradução do poema ‘Em despedida, proibindo o pranto’, de John Donne, estabeleceu esta comparação (Suplemento do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5.5.1957),” através da qual “revelava uma técnica de conversão de emoção abstrata em imagens concretas, coisificadas, que evoca a poesia amorosa dos chamados ‘poetas metafísicos’ ingleses (John Donne, por exemplo)”. (CAMPOS, 2006, p. 86).

> Metaphysical Poets did it particularly well, with unusual intelligence, wit and emotion. (BEER, 1972, p. 22)[112]

> Their [Metaphysical Poets'] poems develop along the lines of logical argument; the poet examines a feeling, explores its ramifications, and seeks to throw new light on it by viewing it from new and unexpected angles and by finding connections between it and his intellectual concepts. (DALGLISH, 1963, p. 3)[113]

Com exceção do ponto referente ao "sentimento", as demais definições sobre os metafísicos ingleses servem em grande medida também para João Cabral de Melo Neto. Conforme já visto, se substituirmos daí o termo "sentimento" por "matérias da realidade concreta", teremos, com o restante das informações, um bom esclarecimento sobre sua prática artística. Mesmo a ordem dos dados-base acerca da poesia inglesa do século XVII calha com o que viemos destacando até agora, a saber: "argumento lógico", exame de um dado concreto, exploração das ramificações desse dado, busca de ângulos novos e imprevistos, conexão entre o dado concreto e "conceitos intelectuais" (que, no caso de João Cabral, são antes estruturas com base numa interrelação de "substantivos", "conjuntos frásicos" e "elementos em comparação"). Todos esses dados são mais do que coincidências de construção literária. São traços de afinidade artística que, no caso do poeta de *Psicologia da composição*, servem mais para animá-lo num projeto de escrita que para conduzi-lo de fato sob as vias de uma determinada poética. Ainda que não sejam suficientes para explicar a complexidade de sua obra (principalmente depois de tudo quanto vimos), aparecem como um dados úteis ao olhar crítico e clínico do poeta. É bem verdade que leituras como essas (e as do *Siglo de Oro*), tão diversas temática e cronologicamente uma das outras, chegam por vezes a parecer contraditórias se comparadas ao interesse renovador de João Cabral. Impressão que se desfaz se não deixamos passar em branco os detalhes envolvendo cada caso e quanto disso, como bem assinalou Octavio Paz em seu *Los hijos del limo*, é, no fato novo, mera ou ainda recuperação de elementos considerados como partícipes de uma tradição literária. Por coincidência, um dos trechos dessa obra sobre a constituição e caracterização da modernidade literária toma como exemplo justamente as poesias inglesa e espanhola do século XVII:

---

[112] "Dentre os métodos através dos quais os Poetas Metafísicos propuseram seus argumentos e seus pontos de vista, há um, contudo, que deveria ser destacado, uma vez que eles o empregaram de modo tão particular que é quase sempre o primeiro a ser apontado como característico de seu trabalho, ou seja, a comparação. Todos os poetas utilizam a técnica de comparar uma coisa a outra, por meio da metáfora ou do símile, como uma forma de chamar a atenção para a natureza essencial de no mínimo uma das coisas; no entanto, os Poetas Metafísicos o fizeram particularmente bem, com inteligência, perspicácia e emoção inabituais."

[113] "Seus [dos Poetas Metafísicos] poemas se desenvolvem ao longo de versos de argumento lógico. O poeta examina um sentimento, explora suas ramificações e busca lançar sobre ele uma nova luz, vendo-o a partir de ângulos novos e inesperados e procurando conexões entre ele e seus conceitos intelectuais."

> Hay épocas en que el ideal estético consiste en la imitación de los antiguos; hay otras en que se exalta a la novedad y a la sorpresa. Apenas si es necesario recordar, como ejemplo de lo segundo, a los poetas "metafísicos" ingleses y a los barrocos españoles. Unos y otros practicaron con igual entusiasmo lo que podría llamarse la estética de la sorpresa. Novedad y sorpresa son términos afines, no equivalentes. Los conceptos, metáforas, agudezas y otras combinaciones verbales del poema barroco están destinados a provocar el asombro: lo nuevo es nuevo si el lo inesperado. La novedad del siglo XVII no era crítica ni entrañaba la negación de la tradición. (PAZ, 1974, p. 17)[114]

E é na ocorrência dessa "crítica" e "negação" que a semelhança entre o passado e a modernidade se afasta substancialmente. Ocorre que o elo está dado, se realiza, porque, mesmo na carne do não-aparente, o possível chega ao ponto de concretizar-se. Esse é o momento em que o que já foi torna à baila, volta a uso, é reciclado de suas poeiras de tempo e envernizado como novas tintas, que são conjunções de uma outra época e por isso um outro espaço. Não custa ressaltar ainda a avaliação de García Lorca sobre Góngora como "[...] el padre de la lírica moderna [...]" (LORCA, 1996, p. 56-57) – algo que exemplifica bem esse passado vindo a presente. Por sua vez e sobre nuance inglesa, o escritor Samuel Johnson avaliava a poesia dos "metafísicos ingleses" (negativamente, muito embora) como aquela em que "[...] the most heterogeneous ideas are yoked by violence together". (*Apud* ELIOT, 1984, p. 283)[115] – uma característica que não teria o que dever à modernidade.

No plano literário, esse par interativo "modernidade e tradição", paradoxal à primeira vista, não surge com João Cabral, tampouco se encerrará com ele. No nosso contexto, ela é indispensável para nos situar diante dos posicionamentos firmados por João Cabral (um misto de continuações e recusas) no que se relaciona aos interesses impostos por ele à sua produção artística, desde o primeiro livro. E relembrando: Murilo Mendes interessa a Cabral por seu valores de imagem, Góngora por sua rigidez sobre recolhas imagéticas e os metafísicos ingleses por seu modo de constituição da metáfora. As perspectivas são outras para cada um deles (respeitado aí o que carregam de estilo próprio e de variação histórico-social). Mas isso não os impede de se encontrarem num olhar cabralino em dupla perspectiva: controle do processo construtivo (com certas ressalvas na obra muriliana) e valorização do campo plástico.

---

[114] "Existem épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos, existem outras em que se exalta a novidade e a surpresa. Se é necessário lembrar, citamos, como exemplo do segundo caso, os poetas 'metafísicos' ingleses e os barrocos espanhóis. Tanto uns quanto outros praticaram com entusiasmo igual o que poderia se chamar de a estética da surpresa. Novidade e surpresa são termos afins, não equivalentes. Os conceitos, as metáforas, agudezas e outras combinações verbais do poema barroco estão destinados a provocar o assombro: o novo é novo se é inesperado. A novidade do século XVII não era crítica nem entranhava a negação da tradição."

[115] "[...] as ideias mais heterogêneas são unidas com violência".

2.1.7 – O perfil das mudanças

De *Pedra do sono* a *Uma faca só lâmina*, o que se deflagra na obra de João Cabral de Melo Neto é uma inquietação constante. Inquietação advinda do imbricamento entre estrutura organizacional das poesias e abordagem dos temas escolhidos como matéria poética. Não é difícil perceber essas diferenças já numa simples comparação entre cada uma dessas obras: todas elas incorporam um tom que lhe é próprio. É bem verdade que *Os três mal-amados* e *O engenheiro* aparentam ser exceções a esse argumento, se não se ignora sua estruturação dividida entre uma fluidez das coisas e um amparo dos substantivos concretos; no entanto, a montagem em planos dramáticos do primeiro desfaz o lance aproximativo, separando-os de novo, libertando-os em suas peculiaridades constitutivas. Também *O cão sem plumas* e *O rio*, igualados pelo assunto, se afastam radicalmente quanto à abordagem em texto. Encerradas essas equivalências mais acentuadas, o que sobra é um conjunto de obras peculiares, mesmo quando incorporam tudo quanto apresentamos de reaproveitamentos. No princípio, víamos uma poética:

> dominada por um *complexo de imponderabilidade*, que valoriza[va] a indeterminação, a inconsistência e a fluidez das coisas, [onde] a experiência a que o estado de sono dá acesso articula[va]-se numa semântica do vago, em torno de palavras preferenciais, como *nuvem*, *sonho*, *vulto* e *fantasma*." (NUNES, 1974, p. 36-37)

Momento em que as estruturas frasais não-raro se constituíam pela associação de distintos, para cujos modelos ilustrativos citamos Apollinaire e Breton. Uma poesia que, a partir de então, se desfaz da "semântica do vago" em prol de uma semântica do objeto ou de realidades concretas (a partir de *Os três mal-amados* e *O engenheiro*). Mesmo assim, o poeta não deixa escapar a abstração que os debates metalinguísticos proporcionam (o caso de *Psicologia da composição*). Ademais, havia uma insatisfação imagética que só se conformava com achados criativos organizados em metáforas e símiles, além das recorrentes associações imprevistas (*O cão sem plumas*). Quando tudo parecia se satisfazer com o mundo sensível, aquele que temos diante dos olhos, amplamente referencial, fotográfico no sentido mais direto da palavra (*O rio*), sua poesia volta ao mundo "cifrado" (*Uma faca só lâmina*), ou melhor, a se dar em confronto por suas possibilidades plásticas, ainda que não exageradamente, porque, de tudo e em tudo, se preserva uma rigidez de controle da fatura, característica ao poeta. Nesses termos, os recursos mobilizados pelo poeta acabam por servir à movimentação do olhar sobre o mundo, de como o tema poderia ser tratado no instante da escrita: "[A] obra [de

João Cabral] é o resultado de um trabalho com a palavra, mas dentro de uma concepção de sistema que lhe permite conjugar várias vertentes estéticas." (AGUINALDO, 1989, p. 20). Novamente a inquietação, o dinamismo.

Investindo mais no perfil das mudanças: Ricardo Souza de Carvalho aponta dois poemas em que João Cabral, tratando de outros escritores, acaba por se referir indiretamente a seu próprio caminho artístico: "Como em 'Fábula de Rafael Alberti', apresenta-se [em 'Fábula de Joan Brossa] a trajetória de um poeta que parte da experiência surrealista – 'poética sem-razão' – para a conquista de uma poesia com mais referências empíricas." (2011, p. 124). Sem pôr em causa os poemas mencionados, basta-nos para o momento relembrar as mudanças conferidas à poesia cabralina desde de sua primeira obra. Não é novidade o fato de João Cabral sair de uma poética ligada ao Surrealismo e inserir-se em outra mais afeita ao palpável dos objetos e das coisas concretas. A novidade mesma se revela pela não aceitação da fixidez e da estabilidade absoluta. Sua poética continua uma trajetória de procura de algo novo. Mesmo se de um novo, muitas vezes, nascido em meio a uma produção aparentemente óbvia, aparentemente já vista, aparentemente já sedimentada.

Segundo o que nos deixa crer João Cabral, sua preocupação com a arquitetura poética não se baseia simplesmente na recolha de objetos e realidades concretas, mas o que se pode construir tendo por base essa escolha inicial. Interessa-nos o movimento que sua poesia adquire a partir desse olhar não conformado apenas em ter tais objetos ao alcance das vistas. É preciso penetrá-los, é preciso se infiltrar por meio daquilo que são capazes de oferecer como instâncias de conceituação (plásticas, no sentido mais amplo). Ao buscar uma poética que lhe caiba, João Cabral, voluntária ou involuntariamente, está construindo também formas de olhar a realidade material. É aí que a aproximação de distintos e a conjunção de ações imprevistas recuperada das Vanguardas (metafóricas, *lato sensu*) servirá como instrumento de empreitada, além da importância muito mais debatida do símile e da metáfora.

Levando tudo isso em conta, vemos que, da mesma forma que a "racionalização do discurso poético" é um marco em João Cabral, assim também será a "inquietação diante do já produzido". Em outros contextos, poderíamos chamar essa "inquietação", ou seja, essa "não aceitação do mesmo", como "volta ao dinâmico", tomando de empréstimo aí uma expressão que o próprio poeta detectará na pintura de Joan Miró. Mas isso já seria assunto para o próximo tópico deste capítulo.

2.2 – O artista Joan Miró e a obra *Joan Miró* (1949)

Em 1949 João Cabral de Melo Neto publica um pequeno volume analítico sobre a obra de Joan Miró (a edição em português sairia apenas três anos depois). Com título homônimo ao pintor, esse é um texto que apresenta, com cuidado particularmente cabralino, uma visão analítica refinada e atenta aos mínimos detalhes, num tom de escrita tranquilamente ensaístico. A elaboração de uma crítica nesse formato (e não apenas em versos, como se passa em outras ocasiões) nos aproxima, de modo até privilegiado, da compreensão estética do poeta acerca de Miró e, por conseguinte, daquilo que no pintor lhe era afim em matéria de composição. A seguir, destacaremos o que pensamos ser os momentos-chave dessa análise de João Cabral de Melo Neto, a partir e para além dos quais estabeleceremos nossos pontos de interesse.

Logo nas primeiras páginas do livro o poeta afirma:

> Ela [a pintura de Miró] me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento. (MELO NETO, 1952, p. 9)

Muito embora exija certa ponderação quando no estudo da pintura, o conceito de "dinamismo" defendido por João Cabral nos garante algum critério de verdade. A pintura de Miró, notadamente a produzida pós-década de 1930, é montada sobre o juízo de um novo funcionamento de seus constituintes. Já não vemos nela, por exemplo, noções como as de "perspectiva", "proporção", "volume", "profundidade", "luz e sombra", porque a lógica de simplificação e criatividade do pintor cativará respostas outras aos desafios do trabalho pictórico. Para representar esse movimento, o poeta destacava em "O sim contra o sim": "Miró sentia a mão direita/ demasiado sábia/ e que de saber tanto/ já não podia inventar nada." (MELO NETO, 1997a, p. 287). De certo modo, esse saber inerente à "mão direita" se declara menos por força de uma destreza técnica que por desejo de interferência no que já se tornou habitual: « Moi, j'ai le goût du support. Et la virtuosité, ça m'agace. Je n'ai jamais envié la virtuosité de Picasso. Je dirai même qu'elle m'a toujours été très désagréable. Moi, j'étais loin d'être un virtuose, je dessinais très mal. » (MIRÓ, 1991, p. 121)[116].

O critério criativo que movimenta a produção do pintor quase sempre dará privilégio à liberdade dos elementos plásticos. Liberdade no que se refere a um não aprisionamento

[116] "Quanto a mim, prefiro o suporte. Já a virtuosidade me irrita. Eu nunca tive inveja da virtuosidade de Picasso. Eu diria mesmo que ela sempre me foi desagradável. Eu estava longe de ser um virtuose: eu desenhava muito mal."

desses constituintes em determinadas medidas e precisões geométricas. Se permanece nele uma noção ainda de equilíbrio, ela se dará numa medida sem cálculo (contrariando, portanto, a concepção de pintura anterior à de algumas vanguardas). Diferentemente de Cézanne, que teoriza os planos e volumes, de van Gogh e Henri Matisse (1869-1954), que teorizam a cor, de Pablo Picasso e Georges Braque, teorizando as formas, dos futuristas, teorizando o tempo na estaticidade limítrofe do quadro, Joan Miró não produz, *stricto sensu*, teoria alguma. Bem entendido, sua intenção era descrever uma linguagem desvencilhada de novidades e conquistas alheias. Sua palheta desenvolve-se na procura de uma sintaxe que lhe seja característica, e nunca a mesma. Que se constitua, enfim, como resposta(s) consistente(s) a suas demandas estéticas. Embora isso não seja novidade no mundo das artes (tampouco das Vanguardas), tal condição permite a Miró, por exemplo, ter autonomia em questões de elaboração plástica, de modo a dificilmente conseguirmos enquadrá-lo por completo entre os vanguardismos que lhe são contemporâneos. O equilíbrio presente nessa nova pintura se marcará apenas pelo crivo do artista em seus motivos "inconscientes":

> Este não fixar-se numa solução para convertê-la em maneira, este saber-passar permanente de uma a outra solução impediu qualquer estagnação no artista. Foi esse saber-não-chegar que lhe permitiu dar a sua obra uma continuidade que nada tem a ver com a versatilidade de muitos de seus contemporâneos. (MELO NETO, 1952, p. 10)

Esse ponto define uma característica fundamental da obra de Joan Miró: a inquietação. Nunca contentar-se com o já-feito parecia ser sua busca íntima. E era: "Quis então que desaprendesse/ o muito que aprendera,/ a fim de reencontrar/ a linha ainda fresca da esquerda." (MELO NETO, 1997a, p. 287). João Cabral classifica a inventividade de Miró como processo decorrido de um desaprender voluntário, aquilo que o poeta relacionará com a metáfora da mão esquerda, isto é, de alguém que tendo chegado a um bom conhecimento no uso da destra passa a investir na utilização da canhota. É certo que o grosso da obra de Joan Miró realizada pós-1940 conserva uma lógica constitutiva muito semelhante entre si e algo invariável. Mas não podemos ignorar, mesmo nisso, os inúmeros investimentos até chegar a esse ponto, sem esquecer que essas semelhanças entre as produções do período sofrem a alteração no detalhe, o que outra vez nos direciona, ainda que no ínfimo dos investimentos, àquela inquietação referida, motor de seus objetivos como artista. O percurso criativo se revela nele uma constante:

> A composição Renascentista em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se

> vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor. (MELO NETO, 1952, p. 11)

Seu espírito de luta desenvolve-se por meio de um trabalho árduo e paciente (ainda que não raro mais paciente que árduo), sem outra cobrança maior ou hipnotizante senão aquela duma obra nascida a partir dos próprios *insights* e registrada em tela com o mínimo de controle sobre suas emanações criativas. Ou como diria João Cabral sobre os poetas brasileiros de 1930: "Como não havia nada ou quase nada a aprender, e sim a desaprender, qualquer esforço positivo equivalia a uma invenção pessoal." (MELO NETO, 1995, p. 744).[117] Para além do aspecto pictórico "destruidor" e do mesmo modo em que se realizam as exigências do poeta de *Psicologia da composição*, a desenvoltura artística de Miró em nenhum momento é dominada pela banalidade ou por um niilismo absoluto. Ao contrário de muitos dadaístas, Miró sabe (e reconhece) que qualquer destruição que se almeje no âmbito pictórico tem de ser operada com certa consciência das aparas e no âmago mesmo de seus dados constitutivos:

> Personnellement, je ne sais pas où nous allons; mon unique certitude est que je veux détruire, détruire tout ce qui existe en peinture. J'éprouve un mépris profond pour la peinture; seul l'esprit pur m'intéresse; je n'utilise les instruments habituels des peintres – pinceaux, toiles, couleurs – que pour être sûr des coups que je porte. Je ne suis les règles de la peinture que parce qu'elles me sont indispensables aujourd'hui pour exprimer ce que je sens, tout comme la grammaire est nécessaire pour s'exprimer. (MIRÓ, 1995, 127)[118]
>
> RAILLARD
> Assassiner la peinture », ce n'était pas brûler les musées.
> MIRÓ
> Non, c'était à l'intérieur de la peinture qu'il y avait quelque chose à détruire. (MIRÓ, 1997, p. 184)[119]

Uma vez eliminadas da pintura as fôrmas convencionais, o que resulta é uma obra cuja configuração já não se estabelece por graus de importância:

---

[117] De um conjunto de quatro artigos publicados no Diário Carioca, 1952. Esse fragmento faz parte do segundo deles.

[118] "Pessoalmente, eu não sei aonde nós estamos indo. Minha única certeza é de que quero destruir, destruir tudo quanto existe em pintura. Nutro um profundo desprezo pela pintura. Só o espírito puro me interessa. Eu só utilizo os instrumentos habituais dos pintores – pincéis, telas, cores – para me certificar dos golpes que produzo. Eu só sigo as regras da pintura, porque hoje elas me são indispensáveis para exprimir o que eu sinto, tanto quanto a gramática é necessária para a expressão."
Entrevista com Francisco Melgar, *Ahora*, 1931.

[119] "RAILLARD
Assassinar a pintura" não era queimar os museus.
MIRÓ
Não, era no interior da pintura que havia algo a ser destruído."

> Miró que, ao desenhar cada uma das figuras estilizadas de seus quadros de então, continuava obediente às proporções e aos ritmos renascentistas (isto é, individualmente em cada uma das figuras), lança-se contra qualquer hierarquização de elementos de seu quadro. À ideia da subordinação de elementos a um ponto de interesse, ele substitui um tipo de composição em que todos os elementos merecem um igual destaque. (MELO NETO, 1952, p. 12)

Esse dado se torna ainda mais destacável se não ignoramos a construção de muitos títulos das obras de Miró. Por exemplo, "Mulher e cachorro diante da lua" (1936)[120]. Ainda no início da década de 1930, Miró produz uma série de pastéis retratando figuras horrendas, em parte ainda esteticamente influenciadas pelo Surrealismo, em parte devidas a impulsos plásticos do artista num novo momento de apreensão histórica. Essa é uma época em que sinais de conflitos na Espanha e no mundo se anunciam, o que o leva a mudar-se de residência várias vezes: "o fato de pensar na morte me levou a criar monstros que me atraíam e me causavam repulsa ao mesmo tempo [...]" (*Apud* MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 57). Assim surgem, segundo o próprio Miró, suas "pinturas selvagens". É no contexto dessas "pinturas selvagens" que se situa "Mulher e cachorro diante da lua". Sem dificuldade, percebemos que tal "selvageria" é devida à deformação das figuras. Nesta pintura em específico, temos a sensação de que a mulher se encontra em estado de agonia, tanto por conta do braço erguido quanto pelos olhos meio em pânico e da língua exposta (uma enorme língua branca). Como já de antes, as cores aí são básicas: amarelo, vermelho, branco, preto e azul. O azul, preenchimento do fundo, transparece numa tonalidade mais escura, e escura na mesma medida da noite que é também representada. É, pois, nesse ambiente azulado que se insere uma figura feminina tendo a lua sobre sua cabeça. A lua é quase um oposto simétrico da língua. Uma lua em quarto minguante, manchada de negro, talvez a indicar indícios dum céu nublado. O rosto da mulher está de perfil e, num lance rapidamente picassiano, se veem os dois olhos, um aberto (círculo em vermelho, preto e branco) e outro aparentemente fechado (semicírculo rubro-negro). Além dos olhos, uma orelha com aparência de nádegas. Descendo o corpo, se veem os seios e o ventre. Do lado esquerdo, no meio de uma mancha branca, se situa o cachorro. Diríamos que sua dissolução formal é até maior do que a que ocorre com a mulher. As cores compositivas, entretanto, são as mesmas. Do lado oposto, divisamos outro animal, cuja aparência é menos identificável (um gato, quem sabe).

Fizemos toda essa descrição para demonstrar que, muito embora a deformidade acentuada e visível dos corpos, podemos, pouco a pouco, descobrir na pintura a posição de cada ser e de suas partes constitutivas. Naturalmente, seria um terrível engano afirmar que o

[120] Cf. prancha 21.

desenho realizado assume as propostas de um ideal realista. Mas também não se constitui, *grosso modo*, uma pintura do Abstracionismo esse trabalho de 1936. Tudo contado, o que nos salva de uma confusão maior na descrição do conteúdo é o título. A partir dele achamos já parâmetros de busca conteudística (de conteúdo ligado ao figurativo). A partir desses indícios, a figura, à primeira vista borrada, adquire enquadramento de realidade, mas não de Realismo. Embora de modo não tão estrito, confirmamos em "Mulher e cachorro diante da lua" um comentário pertinente de João Cabral sobre a obra do pintor: "Miró tem pintado, somente, o que até hoje tem sido objeto de representação pela pintura. O que acontece é que ele apresenta esses objetos num estado de criação e de invenção que não conhecíamos." (MELO NETO, 1952, p. 37). Merleau-Ponty falaria da seguinte forma: « Il faut qu'elle [la perception] soit poésie, c'est-à-dire qu'elle réveille et reconvoque en entier notre pur pouvoir d'exprimer, au-delà des choses déjà dites ou déjà vues. » (PONTY, 1960, p. 65)[121].

Resumidos os termos, "Mulher e cachorro diante da lua" conserva um destroçamento da concepção realista da figura, uma ação que calhou ao poeta intitular como selvageria plástica, já que, nesse momento, ele "compreendia que o realismo, um certo tipo de realismo, [era] um excelente meio para vencer o desespero, lá onde as formas que maltratam o real conduzem à mutilação, ao monstruoso." (*Apud* MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 57). Assim temos um "cachorro" e uma "mulher" que diferem enormemente dos valores visuais atrelados aos signos "cachorro" e "mulher". Uma pintura, nesse sentido, metalinguística, atenta aos signos que comporão a matéria pictórica, até por conta dessa "desconfiança" de Miró com relação à empiria, mesmo que nunca a abandone por completo.[122]

Como vimos, embora sejam duas as figuras anunciadas pelo título, em tela aparecem na verdade três. A terceira, em virtude da deformação que a elabora, já não se mostra fácil de ser lida sob os signos da realidade empírica; por consequência, qualquer leitura que façamos dela nesse quesito será mera suposição, uma possibilidade entre outras. Internamente, a abstração é bem explorada, sem que contudo o pintor adira profundamente aos intentos do Abstracionismo.

---

[121] "É preciso que ela [a percepção] seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de exprimir, para além das coisas já ditas ou já vistas."

[122] Marcel Duchamp preferia chamar essa tendência de Miró pelo nome de "intensidade irreal": « Miró commença par peindre des scènes agricoles de la campagne barcelonaise, son pays natal. Bien que réalistes en apparence, ces premiers tableaux étaient caractérisés par un sens marqué de l'intensité irréelle. » ["Miró começou a pintar cenas agrícolas do campo barcelonês, sua terra natal. Ainda que realistas na aparência, seus primeiros quadros se caracterizavam por um sentido marcado de intensidade irreal."] (*Apud* MIRÓ, 1997, p. 201).
Originalmente publicado no catálogo da « Societé anonyme », coleção de obras modernas, atualmente depositadas na Universidade de Yale, 1946.

Pensamos que todas essas observações iniciais sobre a obra de Miró ganham ainda mais relevo com pinturas como "O belo pássaro decifrando o desconhecido a um casal de amantes" (1941)[123]. Como nos trabalhos das fases anteriores, praticamente só cores primárias são utilizadas neste (em aplicações muito pontuais, por sinal), com exceção da tonalidade um pouco terrosa do fundo, obtida por meio de aguada. Aliás, o trabalho com as cores em Miró merecem algumas considerações:

> RAILLARD
> Vous êtes guidé par les formes ou, en même temps, par l'imagination des couleurs ?
> MIRÓ
> C'est la forme. Le point capital pour moi, c'est la forme. Si, à la première étape, la forme est réussie, c'est sauvé. Les couleurs viennent automatiquement. Par exemple, là il y a un angle qui sera rouge, donc, par rapport à cet angle rouge, une autre surface de la toile doit avoir du bleu, du rouge, etc. (MIRÓ, 1997, p. 96)[124]
>
> [Miró]
> Et je n'aime pas une couleur. Si on me dit « Quelle couleur préférez-vous ? », la question n'a à peu près pas de sens pour moi : j'aime, et je recherche le contraste des couleurs, le contraste des couleurs pures. (MIRÓ, 1997, p. 98)[125]
>
> [Miró] Oui, les mêmes couleurs, les couleurs primaires, les couleurs pures, qui contrastent les unes avec les autres. Je n'emploie plus de bruns. J'emploie toute sorte de couleurs quand je prépare les fonds, parce que la plupart du temps mes fonds viennent des jus produits quand je nettoie mes brosses, ils partent de là, de tout ce qu'il y a sur les brosses. (MIRÓ, 1997, p. 90-91)[126]

Todas essas falas de Miró trazem dois aspectos importantes sobre a avaliação da cor em sua própria pintura. O primeiro deles diz respeito à preferência pelas cores primárias e, geralmente, sem variação tonal. A variação pode até existir, segundo os termos de uma das entrevistas, mas condicionada ao acaso da mistura das tintas na lavagem dos pincéis. Quando desse estágio, a mistura servirá para a preparação do fundo, sobre o qual sobressairão tons vibrantes de uma ou mais cores primárias, além do complemento com traços em negro. Em outros momentos, também, será valorizado o acaso de uma queda ou borrifo de tinta sobre a

---

[123] Cf. prancha 22.

[124] RAILLARD
O senhor se guia pelas formas ou, ao mesmo tempo, pela imaginação das cores?
MIRÓ
Pela forma. O ponto capital para mim é a forma. Se, numa primeira etapa, a forma calha bem, perfeito. As cores vêm automaticamente. Por exemplo, aqui há um ângulo que vai ser vermelho, então, com relação a esse ângulo vermelho, uma outra superfície da tela deve receber azul, vermelho, etc."

[125] MIRÓ
Não tenho preferências por cor. Se me perguntam "Que cor o senhor prefere?", a questão até certo ponto não faz sentido para mim: prefiro e procuro o contraste das cores, o contraste das cores puras."

[126] MIRÓ
Sim, as mesmas cores, as cores primárias, as cores puras, que contrastam umas com as outras. Não emprego mais marrom. Emprego toda sorte de cores quando preparo os fundos, porque na maior parte do tempo meus fundos vêm das misturas produzidas ao lavar meus pincéis. Eles vêm daí, de tudo quanto há nos pincéis."

tela; mas aí, a tinta tomará vezes de primeiro plano, se não forma aproveitada como figura. O segundo dos aspectos que desejamos mencionar define um caráter geral na plástica do pintor. Em outros termos: a predominância da "forma" (isto é, da "figuração"). No caso de Miró, isso só faz sentido porque em sua pintura as cores parecem ser a constante (se não perdemos de vista o grau de estabilidade cromática em comparação com a mutabilidade do formato figurativo). Uma vez alcançado esse estágio em que as primárias satisfazem as buscas estéticas do pintor, o que muda mesmo em sua palheta é a concepção do que será exposto, do que se dará a ver em promessas de empiria a ser relida. Assim é que sua trajetória como artista desenvolverá uma plástica condicionada a ritmos e cobranças diferentes entre cor e figuração. Muitas vezes, sua obra apresentará traços mínimos em meio à força das cores ou, ainda, abrangência de tracejos em meio a uma leveza cromática. Por si só isso não enriquece nem desmerece sua obra, é bem verdade; mas fornece maiores detalhes sobre a dinâmica interna de seus trabalhos, a trama de equilíbrio entre uma dimensão e outra (entre "cor" e "figuração"), isso tudo num esquema fundado em avanços e paradas, buscas e descobertas, contentamentos e insatisfações estéticas. O que, no texto de Cabral, cabe ainda dentro da avaliação de uma dinâmica transparente.

No que se refere a "O belo pássaro decifrando o desconhecido a um casal de amantes", a pintura tem como base um fundo leve de cores misturadas ao acaso, de modo que a figuração ganha ainda mais enfoque. Se levássemos em conta, numa visão panorâmica, o emaranhado de pontos e linhas dispostos ao longo da prancha, poderíamos até supor que se trataria de uma obra em tudo devedora ao Abstracionismo. Todavia, ao percorrer algumas das linhas que saem da base, deparamos com os contornos dos corpos dos amantes alertados pelo título (o homem à esquerda e a mulher à direita). A precisão desses detalhes de gênero são obtidos através de alguns símbolos já explorados pelo pintor. É o caso dos seios com aparência de olhos felinos e do formato amendoado (em cores de vermelho e negro) do sexo feminino. Abaixo dos seios se encontra uma lua em formato de orelha, representando, na verdade, o que seriam as nádegas duma mulher. Um pouco acima da figura masculina, se veem uma lua crescente e um animal com aspecto de inseto. O pássaro (parte superior) se deixa flagrar devido à visibilidade de sua cabeça, olho, língua e bico. Para as estrelas, Miró foi também inventivo, arriscando desenhos imprevistos: triângulos opostos e unidos pelo vértice, círculos unidos por uma linha reta e coisas do tipo, todos negros. A combinação disso tudo gera a sensação, somente a sensação, de matéria dispersa aleatoriamente. Já que tudo se encontra, se intercepta, o casal de amantes passa a fazer parte do espaço do universo e vice-

versa. E já com isso vemos aqui exemplificada o que João Cabral mencionará como "excesso de razão, de trabalho intelectual, na luta pelo autêntico". Como busca, enfim, por uma reconfiguração dos elementos e mecanismos já sedimentados na pintura, com vias a resultados novos não só em relação às artes de tradição acadêmica, mas também à pintura de vanguarda:

> Loin de l'image d'un peintre confondant de spontanéité inventive mais demeuré en deçà de la vraie maturité que traçait Le Surréalisme et la Peinture de 1928, Miró devient ici l'incarnation exemplaire d'une qualité de « résistance » pour avoir opposé les couleurs des ses Constellations à la grisaille du présent. (BRETON, 2008, p. 1340)[127]

As "Constelações" mencionadas por André Breton dizem respeito à série de trabalhos de Miró, da qual é parte integrante "O belo pássaro...". No conjunto, todos os 23 guaches da série (22 na verdade, porque um foi dado de presente e desapareceu), realizados entre 21 de janeiro de 1940 e 12 de setembro de 1941, apresentam, numa realização absolutamente nova, o mesmo princípio compositivo: linhas e pontilhados que formam estrelas e às vezes interpenetram as figuras, sendo estas animais ou pessoas anônimas, com fundo resultante da tintura de aguadas. O universo se une ao homem, e o homem ao universo. Tudo parece definir-se por uma magnitude que cabe bem no formato reduzido de cada um dos guaches da série. De perto, o que vemos são linhas finas, grossos pontos negros e/ou pequenas formas geométricas coloridas. Uma vez atravessada essa mera constelação de sinais, encontramos, então, as figuras que eles indicam em conjunto.

Há nessa coleção três aspectos que consideramos importantes: 1) poeticidade dos títulos, 2) domínio dos espaços da tela e 3) releitura dos elementos empíricos. Vejamos, a seguir, cada qual a seu tempo.

De algum modo, os títulos nessa série ecoam a criatividade lírica de outros artistas do Surrealismo. Títulos longos, a bem dizer versos arquitetados numa plástica de naturezas e espaços. Bem tratando, os versos costumam exprimir a associação de diversos da qual já falamos. Além disso, o formato compositivo dá andamento em Miró a uma lógica produtiva anterior, período no qual encontramos, por exemplo, "Uma estrela acaricia o seio de uma negra" (1938)[128], pintura de um negro absoluto, com elementos desintegrados e

[127] "Longe da imagem de um pintor que confunde espontaneidade inventiva mas que tenha permanecido aquém da verdadeira maturidade que traçava o Surrealismo e a Pintura de 1928, Miró se torna aqui a encarnação exemplar de uma qualidade de 'resistência', por ter oposto as cores de suas Constelações àquela da pintura excessivamente cinza do presente."

[128] Cf. prancha 23.

aparentemente dispersos de uma relação coesiva. O título é o que rende um esforço de procura por uma realidade que se fragmenta num punhado de formas mal definidas ou reduzidas a três cores básicas: o amarelo, o vermelho e o branco. Os elementos da direita, triângulos unidos pelos vértices e uma escada, são também encontrados nas "Constelações", só que sob um lirismo mais desenvolvido. Com as "Constelações", os quadros-poemas do final da década de 1930 se convertem em trabalho sob influxo de uma poeticidade mais límpida. O lirismo pleno dos 22 guaches reduz o tom amargurado e/ou tenebroso de produções anteriores. Demonstra um pintor na maturidade daquilo que Picasso exigia para si, ou seja, aprender a pintar como uma criança: « Picasso m'a dit un jour : « La création pure, c'est un petit graffiti, un petit geste sur un mur. Ça, c'est la vraie création. » C'est pour ça que la première étape est très importante pour moi. C'est la vraie création. C'est la naissance qui m'intéresse. » (MIRÓ, 1991, p. 133)[129]. O *insight*, o ímpeto de momento que frutifica na labuta dos pincéis, isso é o que alimenta a pintura de Miró. Tudo, a fim de « […] retrouver le regard primitif, le regard sauvage, le regard vierge. » (MIRÓ, 1991, p. 159)[130]. E é esse olhar rejuvenescido a fonte compositiva das "Constelações", visto que sua sintaxe é nova e única. Não que as obras anteriores não o fossem, o que ocorre é que cada uma das pinturas dessa série conduz Miró a uma marca tão singularmente renovada, porque peculiar, que logo seu nome passa a ser também projetado em escala mundial.

Como já mencionado, o segundo aspecto que gostaríamos de salientar nas "Constelações" diz respeito ao preenchimento do espaço da tela. Como princípio de conversa, "O carnaval de Arlequim" (1924-1925)[131], pintura que surge numa época de trabalho intenso e de alucinações devidas aos períodos de fome pelos quais Miró passou. Nesse quadro, Miró acentua os elementos de um surrealismo embrionário presente em "Terra lavrada" (1923)[132] ou utilizado até aí sob forma de sugestão pictórica. Os animais e os objetos, que na tela de 1923 já exibiam traços de deformação ou reconfiguração das formas, são aqui mais afetados; no fundo, dispersos dum registro realista, dispersos de uma cor realista, dispersos, enfim, de uma lógica de composição realista. As mudanças, como um todo, ajudam na composição de um carnaval de "fantasias" que se dão a ver como elementos saltitando numa dita realidade. Realidade construída, inclusive, numa lógica de paradoxo: embora se constitua como um

---

[129] "Um dia Picasso me disse: 'A criação pura é um pequeno grafite, um pequeno gesto sobre um muro. Isso é a verdadeira criação.' É por isso que a primeira etapa é muito importante para mim. É a verdadeira criação. É o nascimento que me interessa."

[130] "[...] reencontrar o olhar primitivo, o olhar selvagem, o olhar virgem. Dentro do olhar, há coisas ótica também que impedem de ver como é preciso."

[131] Cf. prancha 24.

[132] Cf. Prancha 25.

produto de criação alucinatória, essa pintura, graças à distribuição cuidadosa dos elementos ao longo do quadro, não permite sensação de balbúrdia. Na tela, o olho e a orelha são elementos retomados de trabalhos anteriores, ao que se acrescenta, como registro de repetição, o fundo preenchido em matizes, enquanto as figuras de primeiro plano recebem cores básicas. No caso de "O carnaval de Arlequim", esses elementos são elevados ao ineditismo da "alucinação" de signos renovados em sua configuração empírica. É assim que as figuras humanas passam a ser constituídas por traços negros ou massas de tinta, quase amorfas ou cujas formas parecem adquiridas a partir de um estado de dúvida no nível da composição. Antes que dúvida, preferiríamos dizer: produtos de uma mão solta no quadro, sem ponto de chegada, mesmo que possuindo um ponto de partida, aquele de visões alucinatórias de um estágio de fome.

No que diz respeito à série das "Constelações", o que interessa de "O carnaval de Arlequim"? O domínio do espaço. Mas não o espaço físico representado em perspectiva no quadro. Falamos do espaço do suporte, compreendido nos limites tautológicos entre cima e baixo, esquerda e direita. E o que haveria de diferente entre ambos? Em "O carnaval de Arlequim" o empenho de completude se realiza pela abundância do diverso (de figuras distintas uma das outras); já nas "Constelações", o que vinga é a abundância do semelhante. O pintor preserva o princípio do domínio espacial, mas reduz em muito a quantidade de figuras a preencher a tela. Apenas nos anos seguintes é que também o preenchimento do espaço será depurado por Miró, de modo a restarem em tela um mínimo de figuração diante de cores vibrantes. A mudança de percepção compositiva também mostra já um pintor que, no futuro, se realizaria pela tomada e retomada de um punhado simples de temas. E os temas, mais que as cores, conservarão no artista um uso parcimonioso, contra cuja monotonia (possível em qualquer artista de obra profícua) Miró terá o subterfúgio de outras pequenas rupturas, às vezes relativas à exploração da cor, muitas vezes relativa à constituição visual das figuras ou da escolha dos materiais e métodos de trabalho.

O terceiro aspecto apontado há pouco é também ratificação das estruturas de antes, como já tivemos oportunidade de verificar quando da leitura de "Mulher e cachorro diante da lua" (1936). A lógica constitutiva é a mesma, mas a sintaxe se modifica. O que o pintor apresenta agora são estrelas reduzidas a pontos negros ou coloridos, mulheres reduzidas a traços e um pouco preenchimento de cor, homens que praticamente arremedam o formato aplicado sobre o feminino, pássaros e outros animais reduzidos a linhas, formas geométricas e algumas poucas cores, tudo isso se imbricando e se espalhando pela extensão mínima das

pinturas. A realidade empírica, novamente recuperada, é refeita em seus critérios de apresentação.

Essa lógica de trabalho servirá à parte significativa das produções de Miró. E isso valendo tanto para antes, quanto para depois desse período. Para ficarmos num único exemplo: "O beijo" é 1924.[133] E o que há de peculiar nela? Como outras do período, essa é uma pintura que explora o mais que pode a abstração. Já não existe tridimensionalidade no interior da obra, porque o fundo sintetiza-se numa ampla mancha esverdeada. Pouco existe de realismo, porque ele se dissolve em linhas finas ou em pinceladas um pouco mais espessas e que dão forma às possíveis figuras. O título é a informação que nos faz buscar no quadro suas promessas de um aporte ainda com os signos do empírico. O beijo, enfim, é a mancha rubra, meio ao centro, onde os corpos se cruzam. O corpo feminino é aquele de onde despontam traços à lembrança de pelos, elemento recorrente na obra de Miró desde "Terra lavrada", onde surgia em par com o olho ilustrado numa das árvores. Tanto o olho quanto os pelos passam a ser utilizados com frequência, quase sempre simbolizando a genitália feminina. Na contabilização do conjunto, vemos que esses são corpos lidos a partir da parcimônia de sua figuração. Mesmo assim, lidos. Os signos da realidade adquirem releitura quanto a seus significantes. Os formatos que os figuram diferem, mas não impedem que haja sempre em Miró um diálogo com o ambiente empírico de onde a figuração desponta. Como bem avaliou João Cabral:

> Nos quadros que realizou a partir daquele ano [1922], Miró começou a pintar aquelas figuras simplificadas verdadeiras cifras da realidade, que para muita gente constitui, ainda hoje, e somente, a maneira Miró. Essas figuras, aliás, atravessarão quase toda sua fase de pesquisa. Essa simplificação da realidade, essa estilização saída da realidade mais imediata porém levada a um ponto de abstração sempre crescente, têm mesmo uma importância primordial: foram elas que lhe permitiram desvencilhar-se da terceira dimensão, já que tudo ficava colocado como que num primeiro plano absoluto. (MELO NETO, 1952, p. 12)

Nesse embate de Miró, o título é uma retomada do empírico ou uma plataforma de onde partir. Mas é a nomeação das figuras que deriva esse último aspecto. A figura sem nome está num entremeio de esvaziamento realista, mas, ao mesmo tempo, se comporta no quadro como uma possibilidade de ainda ser significante ligado à representação. Por fim, sua pintura acaba por se resumir numa obra menos para ser deduzida que lida sob os cuidados de um novo olhar:

[133] Cf. prancha 26.

> Essa fragmentação do quadro também não constitui descoberta de Miró. Aliás, esse tipo de composição apenas superficialmente vai de encontro ao estatismo Renascentista. Ele multiplica quadros dentro de um quadro e obriga o espectador a uma série de atos instantâneos, a uma contemplação descontínua. Mas, em sua natureza, a composição estática continua inalterável. (MELO NETO, 1952, p. 13)

Eis, pois, o momento de um pintor agramatical:

> Miró não realizou um sistema de composição. Não existe uma gramática Miró. [...] Mais ainda: creio que, mesmo sumariamente, o que constitui sua maneira de compor não pode ser reduzido a leis. Senão a leis negativas. [...] Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova preceptiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas, precisamente por que são leis. (MELO NETO, 1952, p. 17-18)

Mais acima, chegamos a nos referir, citando João Cabral, a uma sintaxe da pintura de Miró. Se na ocasião não fomos suficientemente claros, estabelecemos agora as margens do conceito. A sintaxe, que é um fio de coerência, se dá em Miró por aquilo que subjaz ininterruptamente sua produção, por aquilo que tanto atravessa quanto supera sua repulsa a uma gramática que o defina. O que não existe em Joan Miró são diretrizes, preceptivas, leis... Qualquer normativa, enfim, que delimite seu percurso criador. Sua obra passa a ser agramatical exatamente no sentido de inexistência de preceitos que a cerceiem, que a constranjam a normas artísticas, contra as quais, por sinal, já de jovem Miró insistia em investir. Daí a razão de o pintor não ter permanecido no Fauvismo, no Cubismo, no Surrealismo ou no Dadaísmo, ainda que deles tenha sido simpatizante em algum momento:

> Apesar da impossibilidade de haver uma gramática Miró, creio que é possível esboçar através de seus resultados objetivos, o que se pode chamar a constante dinâmica que vemos hoje predominar nos quadros do mais recente Miró. Essa constante dinâmica se expressa por um crescente poder da linha e pelo desejo de obter, com sua linha, melodias absolutamente livres das limitadas melodias admitidas pela pintura fundada no Renascimento. (MELO NETO, 1952, p. 19)[134]

E aqui tornamos à questão do dinamismo. Primeiramente, ele se dá no pintor catalão através do abandono da perspectiva linear, cujo produto mais imediato é a proliferação no quadro de pontos onde fixar-se a atenção (o que há pouco era referido como quebra das hierarquias). Uma segunda característica do dinamismo se atrela em Miró ao primado da

[134] Percebamos que uma das intenções do escritor de *Uma faca só lâmina* é contrapor a todo momento a pintura de Miró àquela da Renascença; mesmo porque, segundo objetivos formais, ambas as pinturas se constituiriam antípodas uma da outra, muito embora, no que se refere aos objetivos últimos, convergissem na opinião de um resultado pictórico radicalmente diverso do existente até suas respectivas contemporaneidades: "Ele [o artista da Renascença] estava colocado diante de um problema permanente que resolver. O mínimo detalhe de sua composição significava *problema*." (MELO NETO, 1952, p. 26).

linha. Na pintura renascentista, a potencialidade dinâmica da linha estava subjugada ao ritmo próprio da abordagem dos temas. Ou seja, tudo o que era trama geométrica subjazia à abordagem temática. Por sua vez, em Miró, a linha deixa de ser elemento secundário e vai a primeiro plano. Transfere-se a um exercício de liberdade, ao que vemos, totalmente oposto àquele da pintura constituída no século XVI. Mas isso não diz tudo. A dinâmica de sua linha vê-se confrontada com a estaticidade característica à cor e, mais ainda, com a exigência de um olhar não viciado, sem o qual qualquer tentativa de ritmo se afrouxaria numa nova inércia. Motivo pelo qual, outra vez, ganha tanto sentido a renovação insistente da palheta de Miró: "Ela [a obra de Miró] me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar o seu olho do visto e sua mão do automático. Para colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade." (MELO NETO, 1952, p. 32). Essa "luta permanente" mencionada por Cabral quer dizer princípio de construção. Não é o caso, portanto, de renovar apenas por renovar. Miró renova para construir algo. A destruição da pintura apontada em inúmeras entrevistas só faz sentido em Miró se tomado a sério o pressuposto de que é preciso (re)construir: "À anulação da razão como caminho para aquele autêntico humano, [Miró] preferiu o excesso de razão, de trabalho intelectual, na luta pelo autêntico." (MELO NETO, 1952, p. 37). Ou ainda: "Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer." (MELO NETO, 1952, p. 33): "A esquerda (se não é canhoto)/ é mão sem habilidade:/ reaprende a cada linha,/ cada instante, a recomeçar-se." (MELO NETO, 1997a, p. 287). Esses versos de Cabral, encerrando a descrição de Miró em "O sim contra o sim", reforçam a valorização do conhecimento não sedimentado. "A mão esquerda" é, pois, o recomeço, é o intuito do novo, é aplicação artística que se desvela menos pela prática que por uma procura incansável.

Um fazer, uma construção que se insurge contra a matéria a ser criada, ao contrário, bem lembrando, dos automatismos surrealistas, que o juízo cabralino encarava com desconfiança. Estando os termos postos dessa maneira, compreendemos por que João Cabral chega a classificar esse pintor das linhas curvas como um artista no qual se declara um caráter de intelectualismo. E de um intelectualismo desenvolvido também por dentro dos signos da realidade mesma:

> Uma estrela ou uma lua, num quadro, podem pertencer ao domínio do idiomático ou do calígrafo.[135] Mesmo em épocas em que parece mais interessado em fazer uma

[135] Aqui entendemos a significação desses versos que mencionam, ao acaso, o nome do pintor catalão: "Esse recifense em Paris [, Joaquim do Rego Monteiro,]/ *taquigrafou* (como Miró)..." (MELO NETO, 1997b, p. 66 – grifo nosso). Cf. "Joaquim do Rego Monteiro, pintor", em *Museu de tudo*.

> pintura literária (isto é, em empregar um idioma) é fácil constatar como o pintor vai corroendo internamente seu vocabulário – essa lua ou essa estrela – até deixá-lo inteiramente vazio de qualquer valor semântico. (MELO NETO, 1952, p. 33-34)

Na oportunidade em que abordamos a obra de Mondrian, vimos como toda sua concepção artística dirigia a pintura para um esvaziamento indicativo, em suas razões últimas, de um empenho contra a representação. Através de uma espécie de alcance da essência da pintura, Mondrian sintetizava a realidade empírica aos constituintes mínimos duma atividade pictórica. Uma síntese que se realiza satisfatoriamente, mas nunca em sua plenitude, uma vez que, aqui ou ali, ainda saltam aos olhos resquícios que ligariam a chegada ao ponto de partida, ou seja, o resultado plástico depurado e aparentemente abstrato como um todo à realidade que se tentara dissolver. No caso de Joan Miró, o esvaziamento também se dá por dentro do signo ainda da empiria. *Lato sensu*, ele não nega a realidade, nega o contentamento em representá-la sob a ilusão ótica de todos os procedimentos desenvolvidos e estabelecidos como regra ao longo da história da pintura. Ou, ainda, ele nega os correlatos realistas do visível, atuando, como atua, com uma pintura que combate o olhar habituado excessivamente à empiria; olhar de quem pode até se afastar desta, mas não a abandona por completo. Sua reação se mostra pela abordagem, como nunca antes, desses signos concretos, sempre de acordo com uma visibilidade diversa daquela com que o olho se viciara em suas fáceis certezas de tudo mirar mas enxergar pouca coisa:

> Miró tem pintado, somente, o que até hoje tem sido objeto de representação pela pintura. O que acontece é que ele apresenta esses objetos num estado de criação e de invenção que não conhecíamos. Aquela lua ou aquela estrela não são jamais luas metafísicas ou luas de sonho. São luas e estrelas pintadas absolutamente puras de outras representações de luas ou de estrelas. (MELO NETO, 1952, p. 37)

Luas, estrelas, mulheres, pássaros, camponeses, tudo o que ele capta de concreto (porque a matéria abstrata não lhe preocupa)[136] passa por um filtro de releitura. Linhas, traços, cores, cruzamento de formas, formas soltas, é isso tudo que figura o que, seguindo a promessa

---

[136] « RAILLARD
Dans vos titres, le mot « amour » n'apparaît pas souvent.
MIRÓ
Le mot « amour », non, d'accord, c'est une idée abstraite. Mais le mot « amoureux », oui. Les amoureux, ce sont des formes qui luttent, qui se dévorent l'une l'autre. Mais, instinctivement, je me méfie des idées abstraites... » (MIRÓ, 1977, p. 168)

"RAILLARD
Em seus títulos, a palavra "amor" não aparece com frequência.
MIRÓ
A palavra "amor", não, é verdade: é uma ideia abstrata. Mas a palavra "amantes", sim. Os amantes são formas que lutam, que se devoram uma a outra. Porém, instintivamente, eu desconfio das ideias abstratas..."

do título das obras, esperaríamos ser ainda um encontro com a realidade empírica. Não é à toa, por sinal, que essa matéria nova, supostamente solta no nada, ao mesmo tempo estranha e lírica, tenha sido tantas vezes classificada sobre o critério do "onírico". Mas não é de sonho que Miró trata (muito embora às vezes chegue a tratar disso): é, conforme João Cabral, do rejuvenescimento do olhar: tanto do seu olhar enquanto pintor, quanto do olhar de quem chegue a contemplar seus quadros.

O que Miró produz nas décadas seguintes se realiza basicamente pelo retorno a um ou outro dado de composição abordado até aqui. Dados como o da plasticidade do título, do uso das cores básicas, da simplificação das formas, da repetição dos temas, da ressignificação dos signos da realidade, da liberdade expressiva. Ocorre que essa repetição se faz à luz duma inventividade própria a Miró, de modo que mesmo aquilo que intrinsecamente é uma continuidade produtiva se dá a ver como fruto de um esforço de renovação. Tomemos, como últimos exemplos (dentre tantos possíveis), "O sol vermelho rói a aranha" (1948), "O ouro do azul" (1967), "Mulher, pássaro, estrela" (1974), "A esperança do condenado à morte" (1974)[137]. Na primeira tela, consistência dos traços e plasticidade carregada; na segunda, abstração do título, no fundo revelando uma iconologia sobre o feminino, o masculino e o estelar, então já peculiares ao artista; na terceira, empenho colorístico acentuado e vibrante, em que o retorno à noção de volume se explica possivelmente pela passagem de Miró pela escultura; na quarta e última, simplificação considerável dos componentes constitutivos, num relaxamento extremo da mão quando do uso dos pincéis. Em todas, em suma, se encontram elementos aqui ou ali discutidos pelo pintor, mas com uma chave visual distintamente outra. Além disso, reitera-se a releitura dos significantes visuais, num mergulho sobre o mundo do possível, do criativamente ativo. Seguindo palavras de Lukács:

> As formas geométricas não estão organicamente ligadas a nenhuma objetividade concreta da vida real... Por isso o conteúdo intelectual de uma formação ornamental não pode ser senão alegórico; um sentido que resulta do todo transcendente em relação às formas de manifestação concretas e sensíveis... Pois o alegórico se baseia precisamente no fato de que não existe, entre o modo essencial sensível e visível dos objetos representados e seu sentido, revelado pela composição da obra de arte em sua totalidade, nenhuma conexão fundada na essência mesma dos objetos. Visto desde essa objetividade, toda interpretação alegórica é mais ou menos arbitrária, e às vezes o é totalmente. (*Apud* PULS, 1998, p. XXVIII)[138]

No caso da pintura de Miró, esse caráter de arbitrariedade é elevado a um grau intenso e à força de uma criatividade que se torna a mola criadora de sua produção pictórica.

---

[137] Cf., seguindo a ordem, as pranchas de 27 a 30.
[138] Maurício Puls cita texto de LUKÁCS, George. **Estética (I)**. Barcelona: Grijalbo, 1982. p. 348-349.

A realidade sensível e visível dos objetos passa por ele sob um influxo ao mesmo tempo imaginativo e racionalizado, em tudo dirigido pelo critério da novidade. Assim, transparecem nos títulos das obras a declaração daquela realidade antes dele sensível e visível, agora conduzida a uma nova morfologia, tão nova e livre que mesmo no critério de leitura de quem se debruce sobre os quadros perdura a liberdade de também leituras diferenciadas, mesmo porque, uma vez desmontada a estaticidade da pele visível do objeto, o que perdura é a mobilidade de um signo novo, que não mais se prende à oficialidade de um olhar em seus vícios de empiria: « Oui, oui. C'est libre à vous. Ce peut être un chien, une femme, je ne sais pas quoi. Ça ne m'intéresse pas du tout. Au moment où je travaille, bien sûr, c'est une femme ou un oiseau. Après, c'est libre à vous. » (MIRÓ, 1991, p. 128)[139].

Volta ao dinâmico através do ritmo das linhas e da quebra da perspectiva linear possibilitando uma "contemplação descontínua", liberdade criativa e "luta pelo autêntico" numa busca incessante por novas soluções na pintura, defesa da destruição e agramaticalidade de suas fontes a partir de uma redução do trabalho pictórico a leis negativas, construção ("luta permanente", "excesso de razão, de trabalho intelectual") e, por fim, releitura dos signos da realidade empírica a partir de uma "enorme valorização do fazer", esses foram, em resumo, os pontos apontados por João Cabral em seu ensaio sobre o pintor catalão. Há pouco falávamos de como a heterogeneidade dos livros produzidos pelo poeta constituía também uma movimentação, um nunca estar num mesmo ponto: uma dinâmica, enfim. Essa dinâmica não para por aí; também está presente, a nosso ver, na maneira como o poeta encara as imagens dos textos que produz (assunto que veremos no tópico seguinte deste capítulo). No capítulo anterior, víamos como se desenvolvia, enquanto discurso e prática, também uma agramaticalidade em João Cabral, também uma poesia movida por leis negativas, a autodestruir-se e autorrefazer-se (o que nos encaminhava e nos encaminha outra vez à dinâmica). Em tudo isso, perdura uma obra percorrida pelos predicativos que já lhe são característicos: "luta permanente", "excesso de razão, de trabalho intelectual". No tópico que segue, abordaremos *Uma faca só lâmina*, texto em que a imagem é tratada não só em nível poético, mas também como matéria teórica, em boa parte através da presença, também nesta obra, daqueles valores de releitura dos signos da realidade objetiva. Assim, pois, os conceitos que o poeta busca em Miró não deixam de caber também em sua poesia. É bem verdade que a leitura dessa obra não deve ser considerada uma fôrma para avaliação da poética cabralina

[139] "Sim, sim. Isso fica a seu critério. Pode ser um cachorro, uma mulher, o que seja. Isso não me interessa mesmo. No momento em que trabalho, é claro, é uma mulher ou um pássaro. Depois, fica a seu critério."

como um todo. Interessa-nos a perspectiva de um olhar que se desenvolve como fato poético, ou seja, da maneira como se lida, na poesia mesma, com aquelas matérias concretas escolhidas por Cabral para assunto dos poemas. Ao fim, perceberemos como essa mirada sobre o objeto indicará também uma movimentação, uma dinâmica. E movimentação porque não se satisfará com a inércia, à primeira vista, do objeto em seus estágios de empiria.

2.3 – *Uma faca só lâmina* (1955)

Como vimos no primeiro capítulo, *Psicologia da composição*, através de seus três poemas constituintes, relata a busca e a realização de um estilo. Lá, raros eram os momentos em que o discurso não rendia um debate metalinguístico. E um debate que não girava apenas em torno da poesia (como tema textual), mas por vezes ou preferencialmente a partir de um objeto ou, ainda, pautado numa racionalidade de poesia objetiva. Do objeto (que tanto podia ser coisa, pessoa ou fato do mundo como realidade empírica), a poesia emergia também como assunto. Tudo isso somado, *Psicologia da composição* se mostrava, afinal, um livro em que a metalinguagem pendia para uma preocupação com o signo como escolha objetal, para a problematização da poética e para possíveis respostas a ela. Do mesmo modo que *Psicologia*, *Uma faca só lâmina* (livro composto e publicado em 1955) se monta também como poema com um cunho metalinguístico forte e cujas discussões estabelecidas são aproveitadas não só como assunto, mas também como oportunidade para articulação na montagem do texto. A poesia, em ambas as obras, exemplifica já em seu *ponto de estrutura* aquilo que desenvolve no *ponto de conteúdo*. O que há de diferente é que, em *Uma faca só lâmina*, esse debate definidor de uma poética aparece orientado por outras vertentes. A metalinguagem transparece aqui acordada preferencialmente com um discurso sobre a imagem. No fundo, o estilo não difere muito do anterior, muito embora tenhamos de reconhecer aqui uma imbricação maior de realidades objetais. E assim, com base no mote "serventia das ideias fixas" (espécie de subtítulo para a obra), João Cabral põe em circulação concepções de algum modo novas e demonstra como seu texto se realiza (ou pretende se realizar) também como realidade imagética.

Analiticamente, a primeira informação de relevo em *Uma faca só lâmina* diz respeito ao título. De certa maneira, ele repete a lógica desenvolvida em *Pedra do sono*, ou seja, a de um corpo sintagmático composto em núcleo substantivo e base adjetiva, em que o nome, tema central do texto a que ele intitula, é reconfigurado imageticamente, diminuído (sem apagamento) de um valor apenas referencial, acrescido ainda e por fim de um caráter de

símbolo metalinguístico. Simplificando os termos, poderíamos dizer, numa das interpretações possíveis, que a “pedra” aliada ao “sono” sintetiza, como significação, a convivência, revelada no conjunto dos poemas, de um Surrealismo (a parte correspondente ao “sono”) com aparas de rigidez formal (a parte correspondente à “pedra). É claro que o primeiro significado que tiraríamos de “lâmina (de essa “faca” ser “só lâmina”) seria o do caráter de matéria. “Faca”, portanto, como objeto (diferindo, assim, de *Pedra do sono*, em que um termo não diz respeito direto ao outro). Só que, no caso desta obra, o conceito de “ser só lâmina” indica também um fim, obviamente metalinguístico, ao gosto do poeta. Diríamos com isso que a base adjetiva acrescenta ao objeto uma nova dimensão significativa, que, no caso de *Uma faca só lâmina*, corresponde ao que chamamos de *segundo momento* da poesia cabralina. Muito já falamos sobre o quanto a poesia de João Cabral se articula no objeto e a partir dele. Mas o poeta penetra também os meandros da significação do signo e, por meio de símiles e metáforas, reforça sua pretensão inicial e ininterrupta de uma poesia distinta e distante de uma visada lírica. A dimensão de ser “lâmina” (e ainda veremos o porquê disso) adiciona o cuidado de uma poesia que não se atém somente à escolha de um objeto em plástica empírica da realidade, mas que pode acontecer ainda na interação de outros objetos ligados a este primeiro e na relação significativa que acabam por estabelecer entre si.

Estruturalmente, *Uma faca só lâmina* confirma uma tendência por parte de João Cabral: o uso das quadras (o poema é inteiramente composto por elas). Das onze partes de oito estrofes que o compõem, a primeira e a última, cujo formato gráfico difere do das demais, atuam à guisa de introdução e fechamento do conteúdo abordado ao longo do texto. Fiquemos, por enquanto, com a primeira dessas partes:

Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;

assim como uma bala
do chumbo mais pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado

qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo

igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,

relógio que tivesse

o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;

assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;

qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto

de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos. (MELO NETO, 1997a, p. 183-184)

Como viés de assunto, três são os objetos centrais abordados aqui: "bala", "relógio" e "faca". Uso terminológico semelhante já tinha sido feito em "Fábula de Anfion": "[...] exato, passará pelo relógio,/ como de uma faca o fio." (MELO NETO, 1997 a, p. 55). Lá, a escolha dos signos dizia respeito a uma ideia de pureza textual, ou seja, do texto reduzido de possíveis excessos, quando, então,*"Anfion [pensava] ter encontrado a esterilidade que procurava"*. É claro que essa idealização se reduzia depois em fracasso, mas, quando menos, havia o debate e o embate em busca de algo novo. Além dessa referência, poderíamos apontar ainda outros paralelos a essa tríade, em se considerando a escolha objetal e o destaque teleológico das imagens firmadas. O caso, por exemplo, dum poema referido no capítulo precedente: "Diálogo". Tanto lá, quanto cá, os conceitos de "faca" e de "lâmina" são aproveitados, e sempre com o objetivo de se pôr em evidência o aspecto de "agudeza" das imagens. Assim, também em *Uma faca só lâmina*, esses três elementos constituirão, por assim dizer, um conjunto de interação imagética resumidor dos objetivos semânticos do poema. Outro aspecto a se destacar nessa recolha objetal, como não poderia deixar de ser, diz respeito ao caráter antilírico dos elementos, ao que se acresce o fato de que os três objetos, em conjunto, não constituem objetivamente relação de proximidade etimológica ou semântica. Algo assim até que se concretiza entre "bala" e "faca", de acordo com o caráter instrumental que lhes pode ser conferido. Mas a inserção do elemento "relógio", interceptando uma relação direta entre esses dois termos, configura um poema em que a tomada semântica se dá a ver pela leitura não apenas do dado referencial, mas também (ou antes) por um lado simbólico, diferentemente de *O cão sem plumas*, por exemplo, em que a concepção imagética, por vezes semelhantes à de *Uma faca só lâmina*, retorna a todo momento à matéria do livro, ou seja, à realidade do rio Capibaribe e da população que vive às suas margens.

Nesse princípio, todos os três objetos têm duas razões de existência. A primeira delas corresponde à interação de cada um dos três com o corpo humano: “uma bala/ enterrada no corpo,/ [...] no músculo de um homem”; do mesmo modo, “o relógio/ submerso em algum corpo” ou “a faca de uso interno, habitando num corpo” (MELO NETO, 1997a, p. 183). Nesses três fragmentos ilustrativos, transparece uma situação passiva no que se refere à “bala”, ao “relógio” e à “faca”, característica, nesse instante, da natureza primeira dos termos: a sua qualidade objetal. Só que eles também circulam no poema numa plástica ativa: “bala que possuísse/ um coração ativo”, “um relógio vivo/ e também revoltoso”, “faca/ que sem bolso ou bainha/ se transformasse em parte/ de vossa anatomia” (MELO NETO, 1997a, p. 183). Aliás, a ocorrência textual dos três é mais ativa que passiva, e isso, semanticamente, com razão específica de ser: todos os três são elementos que penetram, habitam por dentro e incomodam. Esses elementos aparecem de forma ativa e inclusive humanizada nos momentos em que desarticulam a automaticidade “dos lados do morto”, isto é, do corriqueiro e esperado. Os versos finais dessa parte introdutória (“de homem que se ferisse/ contra seus próprios ossos”) assinalam como o homem, mesmo em confronto com a habilidade e eficácia dos elementos, não está excluso dessa dinâmica de objetos, antes parecendo ser motor dela; ao menos, naquilo que o texto projeta.

A segunda razão de existência dos três objetos se dá pela interação, sequenciada, de cada um deles com os outros. A estrutura, em si, segue outro modelo comum a João Cabral por essa época: o uso de paralelismos. Se expuséssemos um esquema ilustrativo de toda essa parte introdutória, veríamos como o texto se desenrolaria à semelhança de um novelo. Um texto que aparentemente surge do nada, visto que se inicia com uma locução conjuntiva (“assim como”) a acrescentar informação sobre um algo-antes, que, mesmo não tendo por certo, intuímos ser o próprio conteúdo da obra, em virtude de suas tomadas e retomadas, citações e desenvolvimentos, informações e acréscimos. Essa locução conjuntiva (do mesmo modo como uns tantos pronomes relativos) serve para estruturação do trecho numa lógica de paralelismos, cuja ocorrência se adéqua ao aparecimento dos objetos enriquecidos por camadas de imagem. Toda essa parte se encadeia num único fôlego, interrompido apenas em três oportunidades por sinais de ponto e vírgula, servindo estes de divisão do trecho em quatro blocos, os primeiros dos quais iniciados pela imagem da “bala” e os últimos pela imagem da “faca”:

Assim como uma bala [...];	**(1ª estrofe)**
Assim como uma bala [...];	**(2ª, 3ª, 4ª e 5ª estrofes)**
Assim como uma faca [...];	**(6ª estrofe)**

Qual uma faca [...]. **(7ª e 8ª estrofes)**

Dentre os quatros blocos, destaca-se o segundo. Não por ser o mais extenso, mas pelo encadeamento imagético que comporta. Partindo de "bala", o trecho se encaminha por acréscimo de imagens, nas quais atua como intermédio "relógio". Este, por fim, abre espaço à ideia da "faca":

assim como uma BALA do chumbo mais pesado no músculo de um homem pesando-o mais de um lado
qual BALA que tivesse um vivo mecanismo,
BALA que possuísse um coração ativo igual ao de um RELÓGIO submerso em algum corpo,
ao de um RELÓGIO vivo e também revoltoso,
RELÓGIO que tivesse o gume de uma FACA

Aproximados dessa forma, os três termos centrais exibem tanto sua realidade mesma de objetos díspares (ou quase isso) entre si, quanto seu afastamento conceitual duma totalidade empírica. É nesse momento em que entra na conta o fato de "a bala" ser viva mecanicamente e possuir, por isso, coração; porém, um coração que também se insere na realidade de ser "relógio", vivo, igualmente, e agudo que nem "faca". Tudo, para ficarmos com pouco, projeta a significação textual a um campo simbólico, motivo pelo qual, inclusive, o subtítulo da obra ("serventia das ideias fixas") passa a ser elucidativo. Quais seriam essas ideias fixas? Pergunta inquietante. Mas não temos ainda resposta satisfatória.

A parte "A", seguinte a essa introdutória, acrescenta aos três elementos-chave o fato novo da ausência, fazendo ecoar o gosto pelo vazio ressaltado no capítulo precedente:

> Seja bala, relógio,
> ou a lâmina colérica,
> é contudo uma ausência
> o que esse homem leva. (MELO NETO, 1997a, p. 184)[140]

Uma vez que o poema não apresentou ainda um conteúdo específico ao qual pudéssemos correlacionar as imagens solicitadas, também ficamos sem saber exatamente a que corresponde essa "ausência", tanto mais geral, quanto mais recorrentes se tornam as imagens. Até aqui os elementos "bala", "relógio" e "faca" são eixos do texto e estão imbricados num jogo simbólico, segundo nos apontam os versos já desenvolvidos. O interessante é que mesmo não sendo o foco, eles vão inserindo o leitor numa relação intricada de assuntos secundários e imagens, os quais, considerados em conjunto, constituirão o assunto articulado do texto, revelado, de algum modo, já nos interstícios dos versos.

[140] Todas as partes, com exceção da primeira e da última, são classificadas por letras do alfabeto em ordem crescente, com início em A e fim em I.

O dado da ausência aqui nasce da articulação entre os objetos e dentro do homem, nunca separado dessa movimentação. A expressão "isso que não está nele [no homem]" é o mote nessa parte para esclarecer como a ausência está articulada aos objetos. Seja por metáforas ou por símiles, o texto se desvia duma objetividade estritamente referencial e penetra nas curvas dos significados possíveis, sem se desviar, contudo, dum outro objetivo também premente: fugir dum discurso pautado no uso livre da imaginação. A propósito, as comparações, ricamente empregadas no texto, não-raro são montadas sob o formato de estruturas frasais (algo que já havíamos visto, aliás):

> Isso que não está
> nele é como um relógio
> pulsando em sua gaiola,
> sem fadiga, sem ócios. (MELO NETO, 1997a, p. 185 – *grifo nosso*)

A ausência (que é nomeada como "isso que não está nele") não é descrita numa comparação nominal simples, como seria o caso, por exemplo, se a afirmação fosse: a ausência é como "um relógio pulsante". Pelo contrário, a ausência é como um relógio posto em estranha correspondência com "gaiola" e humanizada ainda pelas ideias de "fadiga" e "ócio". Ou ainda, conforme a estrofe seguinte, "a ausência" não é simplesmente comparada com uma lâmina ou coisa que o valha, mas com "a ciosa presença de uma faca". Esse tipo de constituição textual nos esclarece que a ideia cabralina de uma poesia clara, seca e objetiva não significará acesso imediato ao conteúdo e articulação simples de duas ou três matérias concretas. É também retrabalho, busca incessante de caminhos e descaminhos da linguagem, resguardados, sempre, por uma vigília de estruturação. Além disso, as humanizações introduzem o humano numa dinâmica de coisas que revela poeticamente tanto um olhar do poeta sobre o mundo em volta, como também para abstrações próprias à realidade do homem, sejam elas do campo da morte, do tempo ou, como é o caso neste texto, da fixação por certas ideias.

Sobre a parte B, nos chamam a atenção quatro estrofes (a primeira e a última, e duas outras intermediárias):

> Das mais surpreendentes
> é a vida de tal faca:
> faca, ou qualquer metáfora,
> pode ser cultivada.
>
> [...]
>
> Do nada ela destila
> a azia e o vinagre

e mais estratagemas
privativos dos sabres

[...]

a lâmina despida
que cresce ao se gastar,
que quanto menos dorme
quanto menos sono há.

[...]

(Que a vida dessa faca
se mede pelo avesso:
seja relógio ou bala,
ou seja a faca mesmo.) (MELO NETO, 1997a, p. 185-186)

Na estrofe inicial, faz-se, pela primeira vez no poema, menção à metáfora. Isso é sumamente importante, tendo em conta que calha com a ênfase do texto. É sobre a imagem poética que o poema tem lidado até aqui, para o que colaboraram, com já afirmado, todos os símiles e metáforas aproveitados e reaproveitados de estrofe em estrofe.

Das quadras centrais, interessa-nos a expressão "do nada" (presente na primeira delas) e o aprimoramento imagístico que redunda por fim na fuga do "sono" (presente na outra estrofe). A primeira das considerações nos reserva de novo o encontro com o vazio. Mesmo na possibilidade de atuar como uma possível conjuntiva temporal (como algo a revelar-se "de repente"), a expressão "do nada" parece adequar-se ainda (ou muito mais) à prerrogativa da ausência antecipada pela parte A. Uma ausência realizada num vazio construído como imagem, porque o que até aqui se anunciou foi menos o esvaziar-se de um referente empírico específico do que o esvaziar-se de um sentido referencial possível de ser destacado pela interação de elementos concretos. Tudo isso por meio duma acidez própria ao estranhamento, que, no fundo, é o resultado óbvio do texto na lida com novos recursos de linguagem. O mesmo estranhamento que, desde o princípio deste capítulo, víamos valorizado por Cabral, o que o situava num contexto próximo ao das Vanguardas.

A segunda das considerações sobre a parte B se refere ao giro imagético proporcionado pela ideia duma "lâmina" que, humanizada, está "despida" e que, paradoxalmente, se desgasta para crescer e outra vez redundar numa ação humana, muito embora com refugo, visto se tratar do sono, matéria desprivilegiada pelo poeta. Esse raciocínio artístico também é depurador e nisso se iguala àquele de tomar o objeto e buscar neste o vazio, como Mondrian, por sua vez, com sua matéria. Mas, repetindo, com destaque para o fato de que em *Uma faca só lâmina* o que está em consideração não é a busca do vazio num objeto, mas a busca disso através de objetos em cadeia, conjugados numa justaposição interativa ou mesmo numa aglutinação de imagens.

O último dos quartetos traz de volta à pauta os objetos “relógio”, “bala” e “faca”, dessa vez como avessos num plano construtivo. Em “Psicologia da composição”, por sinal, tínhamos já confrontado oferta semelhante: “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas.” (MELO NETO, 1997a, p. 64). Ao mencionar “faca” como avesso da “faca”, João Cabral está se referindo, num lance profundo, à ideia de lâmina, ou melhor, de uma “faca só lâmina”, como bem ilustram os versos de uma das estrofes da parte F: “ou ainda uma faca/ que só tivesse lâmina,/ de todas as imagens/ a mais voraz e gráfica.” (MELO NETO, 1997a, p. 190). Em retorno ao primeiro quarteto dessa parte, cultivar uma faca com avessos dessa mesma faca significa, ceder caminho à metáfora, torná-la recurso de uma poesia com a incisão e o rigor de costume, e aqui não mais simplesmente pela escolha de termos considerados antilíricos, mas também pelo aprofundamento de uma incisão poética por meio de figurações.

É imerso nessa tônica que o poema passa à parte C, da qual registramos os quartetos finais:

> Então se for a faca,
> maior seja o cuidado:
> a bainha do corpo
> pode absorver o aço.
>
> Também seu corte às vezes
> tende a tornar-se rouco
> e há casos em que ferros
> degeneram em couro.
>
> O importante é que a faca
> o seu ardor não perca
> e tampouco a corrompa
> o cabo da madeira. (MELO NETO, 1997a, p. 187)

Mesmo não sendo dirigidos de forma direta à vertente da escrita poética, esses versos evidenciam o objeto “faca” sob uma perspectiva que nos leva de imediato a um campo metalinguístico, se não perdemos por mira, é bem verdade, outros escritos de João Cabral, entre os quais “Fábula de Anfion”. Assim, estabelece-se no primeiro dos quartetos acima um trato de ação e reação, de uso de um recurso e domínio sobre ele. Essa consciência está desperta, portanto, à possibilidade de “a faca como lâmina” ser limitada pela “faca em sua porção de bainha”, de modo que “o poder de corte da lâmina” correria o risco de diminuir (“tornar-se rouco”) ou mesmo reduzir-se a nada (“degenerar em couro”). Os versos finais, ainda em nível de metáfora, alertam para a importância de se estar sempre atento ao poder de eficácia da matéria, sob risco, em caso contrário, de seu grau de incisão se corromper.

Na parte E (que antecipamos por afinidade de conteúdo), o jogo metafórico, igualmente arquitetado, se acrescenta de novas imagens, muitas da quais aparecidas já no capítulo anterior:

> Mas se deves sacá-los
> para melhor sofrê-los,
> que seja em algum páramo
> ou agreste de ar aberto.
>
> Mas nunca seja ao ar
> que pássaros habitem.
> Deve ser a um ar duro,
> sem sombra e sem vertigem.
>
> E nunca seja à noite,
> que esta tem as mãos férteis.
> Aos ácidos do sol
> seja, ao sol do Nordeste,
>
> à febre desse sol
> que faz de arame as ervas,
> que faz de esponja o vento
> e faz de sede a terra. (MELO NETO, 1997a, p. 189)

Incisão parece ser a palavra que resume o quadro imagético produzido aí. Se para a "faca" as imagens mais valiosas são aquelas relacionadas ao corte e ao ferimento, aqui essa lógica não se dispersa, em se considerando que o páramo, a dureza, a aridez, a acidez, a adstringência e a sequidão são os valores defendidos ao longo das estrofes (valores que, bem lembrando, já se projetavam no capítulo anterior). A contrapelo outra vez, mencionam-se, como algo a se evitar, a "noite" e "suas fertilidades", estéreis à "poética do deserto" e a seu referente de apara dos excessos. O valor a ser ressalvado, uma vez mais, é o de um "sol" apto a tornar agreste tudo em volta e a contrariar a "noite" em suas qualidades relativas ao vago e ao impreciso, informação que se ratifica na parte G:

> E se é faca a metáfora
> do que leva no músculo,
> facas dentro de um homem
> dão-lhe maior impulso.
>
> [...]
>
> além de ter o corpo
> que a guarda crispado,
> insolúvel no sono
> e em tudo quanto é vago. (MELO NETO, 1997a, p. 191)

A ideia de "faca" conotando incisão se afirma como possível também à metáfora, porque, a depender do uso que se faça desta, alcança-se resultado igual àquele da perspectiva de aridez assumida em *Psicologia da composição*, onde o zelo contra os excessos era a tônica.

Através de um raciocínio estético voltado à articulação de imagens, *Uma faca só lâmina* se monta valorizando os perfis do incômodo, do desconforto. Toda imagem constituída, tendo por princípio aquela de uma "faca totalmente lâmina", passa a investir rumo a uma construção textual em que se destaquem tais perfis.

A objetividade em João Cabral dirá respeito à tentativa de esvaziamento dos indícios de subjetividade, o que resulta, mesmo assim, no fato de o "eu" se afastar no intermeio do objeto ou se camuflar neste. Isso, como acabamos de afirmar, aponta um significado estético a expensas da matéria bruta subtraída da realidade empírica e imersa ainda numa cuidadosa configuração plástica, ambos os movimentos em defesa de um discurso poético renovado. E é com base nessa lógica de construção poética que em *Uma faca só lâmina* noções como as de incisão e acuidade se sobrelevam. Vejamos, por exemplo, o caso imagético da parte D:

> Pois essa faca às vezes
> por si mesma se apaga.
> É a isso que se chama
> maré-baixa da faca.
>
> Talvez que não se apague
> e somente adormeça.
> Se a imagem é relógio,
> a sua abelha cessa.
>
> Mas quer durma ou se apague:
> ao calar tal motor,
> a alma inteira se torna
> de um alcalino teor
>
> bem semelhante à neutra
> substância, quase feltro,
> que é a das almas que não
> têm facas-esqueleto.
>
> E a espada dessa lâmina,
> sua chama antes acesa,
> e o relógio nervoso
> e a tal bala indigesta,
>
> tudo segue o processo
> de lâmina que cega:
> faz-se faca, relógio
> ou bala de madeira,
>
> bala de couro ou pano,
> ou relógio de breu,
> faz-se faca sem vértebras,
> faca de argila ou mel.
>
> (Porém quando a maré
> já nem se espera mais,
> eis que a faca ressurge
> com todos seus cristais.) (MELO NETO, 1997 a, p. 187-188)

Elaborando uma síntese dos elementos presentes aí, teremos: “faca”, relacionando-se à ideia de “maré”; “faca”, cuja imagem é “relógio”, aproximando-se ao conceito de “abelha”; “faca”, relacionando-se às ações de dormir e apagar-se (alheias à sua natureza objetal), acrescida ainda duma concepção de máquina (igualmente externa à sua realidade), por meio das expressões “motor”, “alcalino teor”; “faca”, tornada “lâmina de espada”, enriquecida pelas noções de “chama acesa”, “relógio nervoso”, “bala indigesta”. Recaindo depois para o destaque da ineficácia, outros valores imagéticos são resgatados: “faca, relógio/ ou bala de madeira”, “bala de couro ou pano”, “relógio de breu”, “faca sem vértebras”, “faca de argila ou mel”. Ao final, o que encontramos é uma coletânea de coisas concretas aproximadas. Muitas vezes é difícil acompanhar o raciocínio do conteúdo pretendido pelo texto, mesmo porque a significação aí se faz pela tangência dos conceitos, ou melhor, não pelo alcance de objetos em sua possibilidade empírica, mas pelo desvio imediato de seu conceito real através da incorporação de outros dados. Esse movimento lábil nos remete aos modelos de Breton e Reverdy citados no início, quando as imagens valiam pelo frescor de seus achados. Só que, em João Cabral, abole-se o automatismo de escrita, de modo que as construções estabelecidas valem tanto pelo inesperado das junções, quanto pelo que significam nessas correspondências. Tomando como modelo comparativo a metáfora em lógica de estruturação geral das Vanguardas e a metáfora pontual do Barroco espanhol e inglês, poderíamos afirmar que João Cabral se situaria a meio campo entre um e outro, tendo em vista que o sentido visual de suas comparações fogem do aleatório extremo do primeiro e evitam a correspondência par e par do segundo. Como disse o poeta sobre Miró: “[...] limpar o seu olho do visto e sua mão do automático.” (MELO NETO, 1952, p. 32). É bem verdade que João Cabral por vezes passa também pela metáfora pontual. Às vezes, até, se contenta mais com os símiles, que, por natureza, deixam às claras a comparação entre os seres e a estruturação disso. O que ressaltamos são os momentos em que sua poesia se sente tão em liberdade que chega a pairar também sobre outras invenções, sobre investimentos construtivos que, estando (como estão) estabelecidos por um critério de controle, ferem o princípio desejado de uma “faca totalmente lâmina”.

Outro ponto a ser considerado na parte D é que ela trata, justamente por metáforas, sobre os momentos em que um texto poético pode decair de seu valor de incisão, portanto, do valor estético autoproposto por João Cabral. No entanto, essa é uma das partes em que a incisão do “corte de faca”, sobre a qual o poema tanto discorre, é mais precisa e enfática. Formalmente, o texto se equilibra pelo esforço das imagens, a fim de demonstrar o objetivo a

que pretende alcançar. Ou seja, como forma, apresenta exatamente o oposto do que aponta como ocasiões de fragilidade poética. Já a parte I, seguindo formalmente uma constituição muito próxima da parte D, desenvolve como assunto o contrário, isto é, quando o caráter incisivo do texto prevalece:

> Essa lâmina adversa,
> como o relógio ou a bala,
> se torna mais alerta
> todo aquele que a guarda,
>
> sabe acordar também
> os objetos em torno
> e até os próprios líquidos
> podem adquirir ossos.
>
> E tudo o que era vago,
> toda frouxa matéria,
> para quem sofre a faca
> ganha nervos, arestas.
>
> Em volta tudo ganha
> a vida mais intensa,
> com nitidez de agulha
> e presença de vespa. (MELO NETO, 1997a, p. 193)

O sucesso das imagens bem arquitetadas propicia o desenvolvimento de um texto rijo, "em nervos e arestas" (conforme o próprio texto). Assim, o que poderia redundar em vagueza pelo acúmulo de conceitos, muitos rompendo com a lógica empírica, se resolve por fim numa ordem estruturada. Se na parte D, o discurso sobre as deficiências possíveis de ocorrerem na elaboração da poesia encontrava na forma, antiteticamente, um resultado a se aplicar como meio de evitá-las, na parte I, a última antes da conclusão, estrutura e conteúdo se unem num mesmo modelo, como se a matéria que expõem fosse o resultado perfeito a que buscara o poema ao longo de todas as partes anteriores. Logo, o receio inicial se reverte em resultado possível (movimento que já acontecia em *Psicologia da composição*). Como antecedentes para esse encaminhamento, importam ainda os versos da parte H, que nos fornecem a finalidade dessas buscas todas:

> Quando aquele que os sofre
> trabalha com palavras,
> são úteis o relógio,
> a bala e, mais, a faca.
>
> Os homens que em geral
> lidam nessa oficina
> têm no almoxarifado
> só palavras extintas:
>
> umas que se asfixiam
> por debaixo do pó

outras despercebidas
em meio a grandes nós;

palavras que perderam
no uso todo o metal
e a areia que detém
a atenção que lê mal.

Pois somente essa faca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário

e somente essa faca
e o exemplo de seu dente
lhe ensinará a obter
de um material doente

o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz,
certa eletricidade,

mais a violência limpa
que elas têm, tão exatas,
o gosto do deserto,
o estilo das facas. (MELO NETO, 1997a, p. 192-193)

Até aqui, o poema se alongava pela reiteração da tríade "faca", "relógio" e "bala". Mas alguns trechos específicos indicavam leitura desses elementos numa perspectiva que era também metalinguística. O que víamos de referência das metáforas à poesia mesma se dava apenas por indícios. Na parte H, ao invés, tudo se afirma às claras: "Quando aquele que os sofre/ trabalha com palavras,/ são úteis o relógio,/ a bala e, mais, a faca". A utilidade da tríade objetal decorre no nível simbólico; em outras palavras, daquilo que representam como ação renovadora da linguagem. Para problematizar a questão, as estrofes seguintes salientam, pois, o contrário: o hábito de uma linguagem de "palavras extintas", asfixiadas "por debaixo do pó", "despercebidas em meio a grandes nós" ou, ainda, "que perdera/ no uso todo o metal", porque poderia ser "lâmina", bem como a "areia" poderia ser "deserto". Estabelecendo a ordens do autor a fraqueza ou inoperância do uso verbal, essa sequência se dá a perceber outra vez em apanhado de metáforas, embora um apanhado simples delas. Simples, se temos por vista o caso das partes D e/ou de outros trechos em todo o poema. Simples, porque diretas e não em camadas (como outras no texto). E em camadas, no sentido de um símbolo indicando o outro, por vezes reforçados em linhas paralelísticas a desenrolar o texto num fluxo mais livre. Contra toda limitação linguística (poética, *stricto sensu*), urge um novo parâmetro: "pois somente essa faca/ dará a tal operário/ olhos mais frescos para/ o seu vocabulário". Faca que indica "agudeza feroz", "violência limpa", exatidão... E, por fim, "o gosto do deserto", como já mencionado no primeiro capítulo. Mas o destaque do deserto passa também por outros

argumentos. Aqui, diferentemente de um silêncio de linguagem depurada à razão do objeto (como em Mondrian), o silêncio, nascido nos interstícios dos objetos justapostos ou aglutinados, é duma realidade deslocada de seu grau diretamente empírico (como em Miró). E agora tomamos conhecimento de que a construção dos dados poéticos em João Cabral também se processa em ritmo diverso do dos dados da natureza. Seu discurso poético é, no geral, de abertura em direção ao silêncio e, não, ao contrário, de uma realidade forçada à mudez: "[...] e a imagem põe em destaque o aspecto fabricado desse tipo de silêncio, que [...] deve ser elaborado e atingido, e não dado aprioristicamente." (SECCHIN, 1985, p. 55). O primeiro movimento cabralino, ligado à lapidação textual e ao corte dos excessos e que nos remetia a Mondrian, muito se aproxima da (re)construção, por meio imagético, dos elementos tomados do mundo sensível, aspecto que nos conduz a Miró. Também os signos, reconfigurados plasticamente por acúmulo de imagens objetais (quer aproximadas, quer imbricadas), se contrapõem à aparência visível dessa realidade. Se no primeiro movimento o silêncio adviria do processo de uma imagem esvaziada; no outro, o silêncio se deduz a partir de uma imagem se re-configurando. E em tudo, como não poderia deixar de ser, a marca constante e inconteste de uma construção:

> O estilo de João Cabral [...] constrói-se a partir de rupturas constantes com a lírica tradicional analogamente a Miró, que vai progressivamente se distanciando da pintura clássica que buscava ilusão de profundidade.
>
> A poesia de "superfície" de João Cabral apresenta-se sob um aparente conservadorismo que chega a nos lembrar composições clássicas e composições parnasianas, no que concerne à habilidade técnica e ao rigor construtivista. Porém, ao nível da microestrutura, a sua poesia se cria através de um movimento difícil de formas sintáticas inesperadas, que conduzem a camadas semânticas ambíguas e dialéticas na maioria das vezes. (GONÇALVES, 1989, p. 129)

Na última parte do poema, espécie de conclusão (como já afirmamos), o poeta elabora um resumo de método:

De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;

de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;

da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;

pois de volta da faca

se sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,

e dela àquela outra, a
primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada

e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta. (MELO NETO, 1997 a, p. 194-195)

Estruturalmente, essa parte apresenta algumas similaridades com relação à primeira, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento da escrita, como que vindo do nada e a partir da conjunção de sentenças num fluxo constante de informações, propício, inclusive, ao seguimento ininterrupto das imagens, embora aqui mais para um desenrolar de sindéticas aditivas, entremeadas, no geral, por subordinadas adjetivas. As estrofes enumeram em ordem regressiva como se deu no corpo do texto e até esse momento a construção de *Uma faca só lâmina*. Os dois quartetos iniciais evidenciam o esforço da construção, de onde se estar "de volta dessa faca" e se ver, com olhos cúmplices e avaliativos, o vigor ou não do que se conseguiu na empreitada dos versos: "amiga" ou "inimiga", pois a ação construtiva pode gerar facilidades ou empecilhos; o homem se condensa, pois o desafio da depuração dos elementos e de sua interação como imagem fortalece, no nível de João Cabral, o rigor da fatura. Daí, também, a preferência pela "lâmina", "de todas [as imagens] certamente a mais ávida", tendo em vista seu caráter simbólico de incisão. Os versos que subseguem esses iniciais descrevem regressivamente a estrutura composicional do texto, isto é, que a imagem da "faca" se seguia à do "relógio" (também, por metáfora, em fio de lâmina, pois "[picava] sob a carne"). Poucos versos depois, a imagem do "relógio" prossegue a da "bala", que em virtude de seu poder de profundidade se mostra tão incisiva quanto às duas anteriores.

Em nível de representação, João Cabral não seria, pois, um fotógrafo, fidedigno à realidade empírica. Há um esforço plástico nos seus versos. Uma plástica, contudo, que não se demonstra tortura do visível no grau do somente ficcional. O que decorre com sua poesia no campo da imagem é semelhante ao que sucede no da métrica. Ritmicamente, sua poesia foge

às medidas habituais, seja se revezando num ritmo regular com versos quebrados, seja pela escolha de metros mais afeitos à poesia espanhola. O que acontece é que, mesmo com as quebras, existe uma regularidade rítmica em seus poemas. A imagem cabralina, movida da realidade empírica e empenhada ainda nela, se distorce e se reconfigura, fugindo aos padrões habituais de relação comparativa (quando em símile ou metáfora). Sua poesia parte dessa realidade e a ela retorna, de modo que pensar em "pedra" não se resumirá apenas no caráter simbólico de uma rigidez de poesia, mas também na preferência concreta de seus recursos de trabalho artístico, ou vice-versa: "fazer com que a palavra frouxa/ ao corpo de sua coisa adira:/ fundi-la em coisa, espessa, sólida,/ capaz de chocar com o contígua." (MELO NETO, 1997b, p. 59)[141]. Esses versos parecem indicar um alvo, uma intenção. Mas essa intenção esbarra (e o poeta sabe) na insuficiência da linguagem. Já o testificavam, primeiro, a discussão sobre o acaso em "Fábula de Anfion" e, posteriormente, a recusa final de Anfion, no mesmo poema. A arte de Anfion, num primeiro momento ambiciosa e autoconfiante, paralisa diante das limitações eventuais, dos resultados imprevistos ou das intenções frustradas. Naquela ocasião, restava o valor de uma poesia posta em análise, o que, mesmo nas limitações ou insuficiências prováveis, salvava a realidade da escrita e restituía à poesia um sentido de composição que costumava desgastar-se quando tudo parecia já ter sido usado ou já ter sido dito.

Podemos afirmar que em *Uma faca só lâmina* o mundo em volta, embora não seja em si suficiente, é matriz de onde emergem as imagens e as lembranças: "[...] e afinal à presença/ da realidade [...],/ que gerou a lembrança/ que vestiu tais imagens/ e é muito mais intensa/ do que pôde a linguagem". Logo, a linguagem expressa uma insuficiência: a incapacidade humana de subtrair da lembrança tudo quanto ela comporta em matéria de informação. Poderíamos encontrar no poeta duas razões para isso. A primeira se relaciona com o fato de parte da comunicação se perder no exercício da linguagem, uma vez que esta seria insuficiente em descrever a essência de uma determinada realidade objetiva. A segunda pode ser exemplificada a partir do conceito da metáfora: toda metáfora apresenta num princípio de constituição uma força encantatória que advém do poder criativo que une os diversos numa só massa significativa. Esse chamariz, contudo, tende a se enfraquecer numa razão diretamente proporcional ao uso reiterado da construção metafórica produzida, a ponto de esta, quando já incorporada à linguagem, ver apagado de si o encanto inicial. Esse é o momento em que aquilo que era junção evidente de dois corpos estranhos se reduz a uma

[141] Cf. "Catecismo de Berceo", em *Museu de tudo*.

única fórmula, como se esses dois nunca tivessem sido outra coisa senão uma única realidade. Tendo-se apagado o encanto inicial, o que sobra é a aparente obviedade de um discurso denotativo: "palavras que perderam/ no uso todo o metal/ e a areia que detêm [...]". Essa afirmação, retirada da parte H, ilustra muito bem todo o processo de desgaste possível a uma metáfora. Como crítica específica, antecipa o que na última parte aparece como algo genérico. Além disso, o processo de gênese da lembrança é ininterrupto, segundo o que nos apresenta o poema: "[...] a realidade [...]/ que gerou a lembrança/ e ainda a gera [...]'. Se isso, portanto, é uma verdade da qual não se pode fugir, uma possível tática de confronto seria colocar em movimento as imagens. Daí, "ao tentar apreender [a realidade]/ toda imagem rebenta", pois não faltarão oportunidades em que a linguagem se revele incapaz de tocar o âmago, o corpo cheio dessa força, porque da realidade não se chega a captar senão pedaços, fagulhas, cascas, nunca a plenitude de uma coisa em si, esta, por si só, impossível de realizar-se dentro dessa lógica de limitação. Dito de novo: "ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta". E esse rebentar-se pode significar tanto a imagem surgindo, vindo à tona, quanto se rompendo contra os limites que os olhos impõem à mente toda vez que entra em contato com o mundo em volta.[142]

Nesses termos, a realização das imagens por camadas reflete uma luta contra a limitação da linguagem. Já que os signos não têm o mesmo peso dos seus conceitos – "fazer com que a palavra leve/ pese como a coisa que diga [...]" (MELO NETO, 1997b, p. 59)[143] –, aquilo que sobra é o esforço de tornar a palavra tão densa quanto possível, o que só se põe em trajeto quando a repetição do já-dito é também questionada. Notemos que entre "leve" e "pese" (antíteses evidentes), o que diverge é apenas um fonema, como se densidade ou leveza fossem bem instâncias próximas.

Recapitulando o conteúdo da última parte de *Uma faca só lâmina*, da realidade se chega à lembrança e desta, por fim, à linguagem, a qual servirá para reprodução, na poesia, de imagens do lugar de onde afloraram. Essa ramificação tripartite, que é uma lógica de plano profundo, conscientemente ou não, corresponde, num plano mais visível, à ramificação tripartite da escolha dos elementos "bala", "relógio" e "faca". O poema, também nisso, se

---

[142] Haroldo de Campos classifica essa instabilidade cabralina como "fenomenologia da composição", numa menção clara à "psicologia de composição": "A poesia concreta prenunciou esta evolução cabralina. Em manifesto lançado em 1956 ('Olho por Olho a Olho nu', hoje na *Teoria da poesia concreta*), escrevemos à maneira de uma proposta-instigação: 'não apenas psicologia mas fenomenologia da composição'. Concomitantemente, publicávamos a série 'o â mago do ô mega' (1955-1956), inspirada por essa atitude fenomenológica de perquirição redutora do eidos do compor ('a coisa/ da coisa/ da coisa [...] zero ao zênit/ nitescendo/ ex-nihilo')." (CAMPOS, 2006, p. 85).

[143] Cf. "Catecismo de Berceo", em *Museu de tudo*.

encontra bem estruturado. No caso dos elementos, uma vez extraídos da realidade empírica por meio de um critério munido em rigor (com motivações últimas advindas da própria poesia), eles passam a agir numa dinâmica relacional, cuja regulação, conforme já dito, é movida por justaposições, por aglutinações e suas labilidades. Essa configuração dos elementos se resume numa rede complexa em que cada um dos termos principais é enriquecido pelo acréscimo de outros, não raro a partir de uma definição terminológica que foge à regra da representação dos dados da realidade objetiva: um termo que é definido pelo acréscimo de outro e de um outro, e cada qual internamente já definido (ou a definir-se) pela reunião de elementos em geral heterogêneos à sua natureza empírica. Como se a imprescindibilidade do aparato concreto implicasse de igual maneira a imprescindibilidade da metáfora ou do símile, numa mútua relação ou paralelo de intenções. Assim, uma "bala", "relógio" e "faca", mesmo também com valores denotativos, têm sua realidade semântica primeira superada pela conjunção, a si e entre si, de substantivos, conjuntos frásicos e/ou elementos comparativos, em construções com determinados desempenhos imagéticos, nunca estes do campo da vagueza ou do impacto das imaginações apenas fluentes e flutuantes:

> Nesse trabalho não há, assim, momentos de facilidades em que as coisas se resolvem ajudadas por uma descoberta anterior. Não há soluções que signifiquem uma vitória mais longa que a de um momento. Cada milímetro de linha tem de ser avaliado. Não há, como no trabalho de certos poetas, o equivalente daquela primeira palavra, fecunda de associações e desenvolvimentos, que contém em si todo o poema. A luta, aqui, se dá na passagem de uma a outra palavra e se uma dessas palavras conduz uma outra, em lugar de aceitá-la em nome do impulso que a trouxe, essa consciência lúcida a julga, e ainda com mais rigor precisamente por sua origem obscura. (MELO NETO, 1952, p. 41)[144]

E é justamente no sentido que "se dá na passagem de uma a outra palavra" que, a nosso ver, se arquiteta *Uma faca só lâmina*. O curioso está no fato de que essa afirmação de João Cabral não diz respeito à sua própria obra, mas à de Joan Miró. A "passagem" indica movimento, e esse movimento rompe com a inércia dos objetos, declara as coisas numa sempre relação, declara também o sujeito em relação com tais seres. Dessa forma, entende-se porque a "bala", o "relógio" e a "faca" não têm a carga semântica que os compõe denotativamente. Eles trazem antes um lapso de vazio, mas um vazio a imediatamente preencher-se. Vazio quando da passagem por outras realidades a confrontar-se, tendo em vista que estas desarranjam sua primeira natureza (denotativa). É nesse esvaziamento da primeira

[144] Esse também é um trecho retirado do estudo de João Cabral sobre Joan Miró. Notemos que, mesmo lidando sobre a pintura, essa análise reflete em tudo os procedimentos encontrados no debate sobre a imagem e em sua estruturação em *Uma faca só lâmina*.

realidade que entra o preenchimento de novas predicações, e de predicações substantivas, que desajustam o olhar viciado pelas fontes do empírico. Encontra-se nisso, pois, uma reconfiguração dos dados do real; à semelhança, aliás, do que acontece com Miró, conforme assinalado pelo próprio poeta: "[Em Joan Miró] aquela lua ou aquela estrela não são jamais luas metafísicas ou luas de sonho. São luas e estrelas pintadas absolutamente puras de outras representações de luas ou de estrelas." (MELO NETO, 1952, p. 37). De modo semelhante, poderíamos dizer: em João Cabral aquela "faca" ou aquele "relógio" ou aquela "bala" não são jamais facas metafísicas ou facas de sonho. São facas, relógios e balas descritos em largo desvio das representações habituais de facas, relógios e balas.

2.4 – O que significam as "curvas"?

Entre *Pedra do sono* e *Uma faca só lâmina*, pudemos observar uma poética em permanência e evolução (às vezes mais evolutiva que permanente, outras vezes mais permanente que evolutiva). Assim, quando das primeiras discussões, falamos sobre os instantes em que se projetava no conteúdo dos poemas uma intenção de externalidade, isto é, de troca da substância vaga pela matéria concreta, movimento que figurava no autor as tensões entre um caráter surrealista e um controle de aporte possivelmente cubista, repetindo, nisso tudo, a preferência do poeta pela matéria concreta, pela objetividade incrustada na matéria concreta. Depois desse estágio inicial da poética cabralina, começa a transparecer um movimento de reconfiguração da matéria concreta, conteúdo temático. Estabelece-se aí um percurso algo fenomenológico: é preciso captar a coisa bruta, perfurá-la, perscrutá-la por dentro, seguir por seus interstícios, aceitar o que se pode obter nisso. Em resumo: antes era uma voz de sonho e dele se dirigindo para fora. Agora é uma voz que anuncia o objeto, mas que tenta penetrá-lo para melhor defini-lo; a empreitada é difícil, essa voz resiste a ela, mas, no fim, o que se adquire (pelas imagens) são retalhos dessa busca, o reconhecimento de um valor adquirido, porém nunca suficiente e completo. Com João Cabral, permanece o interesse pela linguagem renovada e um encaminhamento do leitor por "curvas" possíveis do discurso, com o detalhe de que há uma economia dos índices a serem "velados", a serem cobertos por outros signos. Essa rigidez na arquitetura dos textos por vezes ofusca os desvios, a ponto de nós, como leitores, chegarmos a não perceber que eles existem, que sua linguagem não é apenas direta, é também cheia de "cifras", é bem mais relacional do que suporíamos.

No princípio, a associação de distintos utilizada pelo poeta, ligada direta ou indiretamente à poética vanguardista, vai persistindo ou se refazendo por meio duma poesia

que se envolve na plástica das comparações, ou melhor, dos símiles e das metáforas. Tais recursos, moldados numa leitura entre o passado e o presente, entre o Barroco e a modernidade, se unem ao racionalismo de um controle das fontes, a que o poeta ousou designar, metaforicamente, como ofício de engenharia. Eis a sua arquitetura poética. Foi assim que "relógio", "bala" e "lâmina" (escolhas de um discurso depurado e referencial) se relacionaram a outros grupos imagéticos respectivos; se não, noutro caso, também interagiam entre si, colaboravam para uma dificuldade de acesso a uma suposta coisa-em-si. Em João Cabral, o acesso possível da coisa, quando se realiza, se dá com limitações, meio que a indicar as limitações mesmas da percepção do ser no mundo e diante dele.

Essa suma descritiva nos reconduz aos pontos que o próprio João Cabral ressaltava da obra de Joan Miró. Ao que víamos mais acima: "volta ao dinâmico", "liberdade criativa e 'luta pelo autêntico'", "redução do trabalho artístico a leis negativas", "construção ('luta permanente', 'excesso de razão, de trabalho intelectual')", "releitura dos signos da realidade empírica". Os termos, por vezes, diferem, mas os interesses são razoavelmente os mesmos entre eles. Não custa repetir: uma poética que não aceitava a inércia, pelo contrário, estava sempre em busca de uma reorientação; o desenvolvimento de uma "gramática" cabralina, para a qual se tornava indispensável um discurso de não aceitação das poéticas já firmadas; no entanto, a configuração de um estilo cabralino não pretende significar aceitação do marasmo, mas, antes que isso, dinâmica que se estabelece de obra em obra, de poema em poema, razão pela qual a busca pela reconfiguração das imagens guarda também sua importância.

No fundo, quando articulando expressões imagéticas (nessas sequências "espessas" de imagem), João Cabral, assim como Miró, põe em debate a ideia da representação, embora haja o diferencial de no pintor isso ser levado às últimas consequências. Ao juntar linhas e/ou blocos de cor, Joan Miró abstrai da realidade como a vemos um novo modelo de apresentação do mundo. Muitas vezes, não fossem as indicações dos títulos, seríamos tentados a considerar suas telas esvaziadas de figuras, animais ou objetos. Da realidade empírica, encaminha-se a novas possibilidades de significação dos seus dados referenciais, não abandonados de todo. E quando sua pintura se propõe desconstrução, vemos que, mesmo nisso, voltamos com ela à realidade empírica, esta vista sobre nova ordem. Renovada. Com João Cabral, um movimento semelhante se realiza vez ou outra. Por exemplo, da "lâmina", mesmo acrescida com camadas de predicação (num primeiro momento destoante e aparentando desviar-se da realidade sensível), volta-se outra vez ao conceito de "lâmina", de onde tudo partiu. Só que essa "lâmina" não é apenas um valor denotativo (como no início), é agora o valor inicial acrescido

de tudo quanto foi acumulado ao longo do poema. Dito isso, não podemos esquecer que boa parte dessa reconfiguração imagética dos objetos-tema da poesia cabralina já era exposta em obras anteriores, conforme vimos ao longo deste capítulo. É bem verdade que as experiências imagéticas iniciais comportavam índices ainda ou um pouco surrealistas. Posteriormente, firma-se a materialidade dos substantivos, mas permanece a instabilidade, a labilidade, a reconfiguração. Daí o motivo de tomarmos a “curva” como metáfora para uma aproximação entre Cabral e Miró, ou seja, tendo em vista essa poética de inquietação presente em ambos, além dos desvios internos e externos à apresentação de certos signos, pouco sendo nesse movimento apenas o contato com a “reta” de uma linguagem referencial, e isso não só no plano da poesia, como também no da pintura: tanto em João Cabral, quanto em Joan Miró.

CAPÍTULO III

Sobre retas e curvas:
João Cabral, Piet Mondrian e Joan Miró

"Recifense e, assim, dividido
entre dois climas diferentes,
ambidextro do seco e do úmido
como em geral os recifenses [...]"
João Cabral de Melo Neto, "A Ademir Menezes"

"A rota do parafuso do pisão, reta e curva, é uma e mesma."
Heráclito, "Fragmento nº 59"

"Em suma, o mundo deve então, com isso, tornar-se a rigor um outro mundo. Deve, por assim dizer, minguar ou crescer como um todo."
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

1.2 – "Organização das estruturas verbais" e "materialidade das palavras": depuração e reconfiguração

> A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado *inspiração* ou mesmo *intuição*. (MELO NETO, 1997c, p. 135)

O trecho transcrito acima faz parte do discurso que João Cabral preparou como agradecimento ao prêmio Neustadt, concedido pela Universidade de Oklahoma em 1992. Como vemos, João Cabral resume a prática poética em dois quesitos: "organização das estruturas verbais" e "materialidade das palavras". De certo modo, essa síntese corresponde aos dois tópicos que nos esforçamos a destacar até o momento, ou seja, *estrutura* e *imagem*, e, a partir deles, *depuração* e *reconfiguração*. É importante salientarmos uma vez mais que o enfoque sobre esses tópicos, "tópicas" em certo sentido, ganha espaço de discussão em nosso texto em virtude do trabalho teórico apresentado nas obras *Psicologia da composição* e *Uma faca só lâmina*, onde ambos estão respectiva e pontualmente problematizados.

Em *Psicologia da composição*, víamos o poeta agindo e reagindo contra um determinado tipo de poética, lírica em seu sentido mais subjetivo, pondo e propondo questões sobre a possibilidade de uma poesia diversa desta, o que significava aí uma poesia depurada,

marcada pela racionalização da fatura. Esse seria o lado de um trabalho mais "arquitetônico", mais "geométrico", "mais construtivista"... Mais mondrianesco:

> Ficando nos modernos, eu confesso que o Cubismo, para mim, é da maior importância. Não só o Cubismo como pintura, mas também como teoria artística. E também toda a pintura abstrata construtivista. Não a pintura abstrata chamada lírica; mas a abstrata geométrica, construtivista, me interessa muito. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 68)[145]

O lado mais à Miró da obra cabralina se ligaria a *Uma faca só lâmina*, onde as interações de signos (e com isso a labuta de sentidos conectados e internos a eles) põem em evidência o papel dos símiles e das metáforas ou o papel, ainda, da aproximação de distintos, desde o primeiro livro abordada por João Cabral, muito embora a mudança de perspectiva de uma escrita que se pretendia surrealista para uma literatura pautada no "construtivismo" citado no parágrafo anterior. A metáfora e o símile passam a ser mecanismos de concretização organizada desse intercâmbio de elementos heterogêneos entre si.

Aliás, as metáforas e os símiles (ecoando pesquisas sobre os Metafísicos Ingleses e leituras dos modernos) são importantíssimos nesse raciocínio de labilidade da *imagem*, mas se o são a esse ponto é porque uma perspectiva básica de reconfiguração sígnica o justifica em nível mais amplo. Tomemos como um rápido exemplo os seguintes versos de "Pregão turístico do Recife" (de *Paisagens com figuras*): "um fio de luz precisa,/ matemática ou metal" (MELO NETO, 1997a, p. 119). Vejamos que também as adjetivações colaboram com a heteronímia relacional. Nesse caso, se não é estranha a junção entre "precisa" e "luz", o mesmo não podemos garantir sobre "matemática" e "metal". Se a nossa tese destaca o papel dos substantivos dentro de um princípio de imbricação da *imagem*, ela não pode (nem quer) ignorar o conjunto (de ações, predicações e estados) que se arma colaborando para uma relação lábil e, conseguintemente, uma dinâmica possível. Nesse sentido, o que seria *semiótico* passa a também *semântico*, isto é, o que seria do campo sígnico se expande também para uma dimensão frasal e ultrafrasal. Ainda mais claramente: a labilidade que encontramos na ordem da metáfora, muitas vezes tendo início no signo, encontra-se expandida no texto cabralino também à ordem frasal e entre frases.

Os trechos citados são de um único poema, mas tantos outros exemplos poderiam ser referidos: "ombros calcários", "rio indigente", "lenta hemorragia do esqueleto", "[casa] rasa aos espaços do dia", "a terra e sua boca sem saliva, seus intestinos de pedra", "terra penteada

[145] Originalmente, entrevista a Cristina Serra, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº 201, 12/18 de maio de 1986.

de avelã", "passagem defunta", "a edição do vento [...] ganhara gumes de pedra", "árvore amputada", "os mortos que afoga o canavial", "o toureiro mais agudo, mais mineral", "mato prolixo", "canaviais e suas crinas", "líquidos exércitos", "água de meu carretel" (de *Paisagens com figuras*) ou, ainda, "dicção em preto e branco de sua perna polida", "luz intestina", "vento antissético", "cemitério saguão, cemitérios cidades, cidades cemitérios", "em seu corpo [de Olinda] os cupins do mar", "cupins de fome enxuta", "cana latifúndia", "alumínio de um sol", "o domingo de alguma sombra", "riso franco de varandas", "sol aviador", "o aço do osso", "deserto balcão", "gaiola-blusa ou camisa", "gaiola-ilha", "gaiola-mundo", "metal sadio da cana esbelta" (de *Quaderna*). Todos esses sintagmas com adjetivos ou expressões adjetivas valorizam a junção de distintos. São metafóricos e, embora não exerçam papel principal no conteúdo do poema onde estão inseridos, reforçam o caráter imagético que as linhas gerais estabelecem e arquitetam textualmente. Outro detalhe: não é que essas expressões sejam superabundantes na obra de Cabral. Elas se encontram em meio a uma aparência de tranquila e dominante referencialidade textual. Essa associação de distintos (termos não diretamente relacionáveis) reflete em sua organização verbal, por tudo quanto engloba de acréscimo imagético, aquilo que se deflagra já no *ponto de conteúdo*: a descrição/exposição das coisas e tudo quanto isso implica de relação perceptiva.

Como *valores substantivos* (*signos-centrais*) para o desenvolvimento da labilidade imagética no poema cabralino, muitos foram os exemplos citados ao longo do segundo capítulo. O encadeamento desses textos, bem lembrando, refletia o próprio encadeamento de uma constituição poética ou mesmo a ratificação de respostas assumidas ao longo dessa busca. Neste capítulo, citaremos dois últimos exemplos acerca desse par *depuração*/*reconfiguração* cabralino, só que, dessa feita, a partir de livros cujos modelos formais são bem mais planejados (como projeto em sua totalidade) do que o dos livros anteriores. O primeiro poema trata-se de "Imagens em Castela", de *Paisagens com figuras* (1956), e o segundo, de "Estudos para uma bailadora andaluza", de *Quaderna* (1960). Por sinal, chegamos a comentar no primeiro capítulo como em João Cabral esse raciocínio primeiro, *depurador*, atingia, inclusive, a constituição da obra como um todo: "Escrevo como quem constrói uma casa. Meus livros têm estrutura, não são reuniões de poesias." (*Apud* CHIODETTO, 2002, p. 60). A preferência pelo número par, a montagem em quadras, o uso reiterado de rimas toantes, o diálogo entre um texto e outro, tudo isso favorecia à formação de um modelo racionalmente pensado e preparado, mais ou menos dentro dos moldes do que o próprio escritor se dignava classificar como a "máquina do poema", propagando nisso os

passos de Valéry: “Na verdade, um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras.” (VALÉRY, 1991, p. 217). E por que não a “máquina do livro”? Diz o poeta, como reforço ao já dito: “Eu não concebo um livro como um depósito de poemas. Para mim, um livro deve ser tão estruturado quanto um poema, propriamente.” (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 35). Pois bem, *Paisagens com figuras* e *Quaderna* são duas obras que se encaixam dentro dessa concepção de obra planejada.

No que toca aos dois poemas referidos, “Imagens em Castela” e “Estudos para uma bailadora andaluza”, eles servirão para ilustrar um viés de labilidade, mesmo se encaixados num enquadramento *depurador* (algo que tende a romper com as labilidades), que é aquele mesmo do livro onde se inserem. Se o capítulo precedente servia para relevo de uma dinâmica anunciada a partir da novidade nas construções imagéticas, agora nossa busca vai mais a fundo: ampara-se em vieses exemplificativos algo fenomenológicos e semiótico-semânticos. Essas discussões (filosóficas e imagológicas) nos servem antes como instrumental para melhor captarmos possíveis alcances de uma dinâmica presente na escrita cabralina. Não são elas, pois, um fim, senão um meio. São essas discussões, por exemplo, que nos ajudarão a entender que o intelectualismo do *primeiro momento* cabralino (*depurador*) em nenhum momento se resume em cartesianismo, tampouco em discurso retórico.

Destacamos abaixo seis das onze estrofes que compõem “Imagens em Castela”:

> Se alguém procura a imagem
> da paisagem de Castela
> procure no dicionário:
> *meseta* provém de mesa.
>
> É uma paisagem em largura,
> de qualquer lado infinita.
> É uma mesa sem nada
> e horizontes de marinha
>
> posta na sala deserta
> de uma ampla casa vazia,
> casa aberta e sem paredes,
> rasa aos espaços do dia.
>
> [...]
>
> E quando não é a mesa
> sem toalha e sem terrina,
> a paisagem de Castela
> num grande palco se amplia:
>
> no palco raso, sem fundo,
> só horizonte, do teatro
> para a ópera que as nuvens
> dão ali em espetáculo:
>
> [...]
>
> No mais, não é Castela

mesa nem palco, é o pão:
a mesma crosta queimada,
o mesmo pardo no chão [...]. (MELO NETO, 1997a, p. 121-122)

O tema central do poema é Castela, uma das regiões da Espanha. Escolhido o assunto, a voz poética põe-se a descrevê-lo. Primeiro, classifica-o como "mesa", em seguida como "palco" e por último como "pão". Esses três elementos não são necessariamente relacionáveis, mas o fim deles é único: colaborar na exposição do que seria Castela. Mas não é que o texto esteja construído apenas com base nessas metáforas: ele também se constitui pelo desenho imagético proporcionado a partir de todas as comparações estabelecidas aí. Já não há simplesmente uma equiparação com uma "mesa", mas com uma "mesa" "sem nada", numa "sala deserta" e numa "casa aberta e vazia". Castela não é simplesmente um "palco", mas "palco" "raso", "sem fundo", de uma "ópera" dada "em espetáculo" pelas "nuvens". Em síntese, o assunto e os termos a ele associados (*signos-centrais*, a que chamamos de *valores substantivos*) se enriquecem de constituintes menores (próximos aos *valores adjetivos* tratados parágrafos atrás). Muito ou pouco, vigora uma lógica de associação de distintos, metafórica em sentido amplo e estrito. Ao fim e ao cabo, o texto deixa pistas, como captação da realidade fenomenal de Castela, e é por meio delas que montamos uma imagem geral do assunto abordado textualmente.

Vejamos um fragmento de poema que nos ajuda a aprimorar essa ideia:

Não és uma fruta fruta
só para o dente,
nem és uma fruta flor,
olor somente. (MELO NETO, 1997a, p. 251)[146]

A fruta "flor" é "fruta" cuja realidade resgatada é aquela que a denotação de "flor" lhe acrescenta. É, assim, uma "fruta" descrita não em seu todo, mas segundo alguma parcela de sua identidade, que, nesse caso, é a de exalar os cheiros que lhe caracterizam. A seu turno, falar de fruta "fruta" corresponderia a falar de uma espécie de *coisa-em-si* da fruta, ou seja, a "fruta mesma", em seu possível peso referencial (o que nos reconduz ao poema "Catecismo de Berceo", tratado no primeiro capítulo)[147]. Falar, então, de "Castela" na condição dos

[146] Esse não seria o único exemplo dessa espécie em João Cabral. Do mesmo livro, poderíamos citar também: "em ondas ondas que se revezam" ("Litoral de Pernambuco"), "água densa de água" ("Rio e/ou poço"). De outros livros, ainda, serveriam como ilustração: "que deste mar de cinza/ vai a um mar de mar", "entre os mares de verde/ que sabe pintar Cícero Dias", "como ondas do mar de mar", "À tarde deixo os mares/ daquela usina de usinas", "e o grande mar de cana" (*O rio*).

[147] Cf. tópico 1.1.2, "Psicologia da composição".

aspectos “mesa”, “palco” e “pão” seria como falar de uma “fruta flor”, com a ressalva de que a aproximação de distintos e distantes aumenta o valor do desvio intra e intersemiótico do termo Castela (se em “fruta flor” existe ainda correspondência de natureza entre os termos, o mesmo não podemos comprovar entre “Castela”, “mesa”, “palco” e “pão”). Outro diferencial se dá no fato de que, lido o texto em seu todo, reconhecemos em “Castela” a “fruta fruta” (ou seja, seu valor referencial), não obstante os descaminhos de “fruta flor” (ou seja, os valores de labilidade).

Notemos que, desde o segundo capítulo, movíamo-nos dentro desse paradoxo: o elemento a descrever-se era marcado por aquilo que não o constituía empiricamente (como aparência ou essência), e, mesmo assim, o víamos no fim do texto como um valor de novo referencial. Por exemplo, uma “pedra” variando em sua caracterização real, mas cujo significado, no fim do jogo imagético, acabava por ser o da “pedra” mesma. O mesmo acontece em “Imagens em Castela”: embora descrita por valores comparativos afastados de uma referencialidade direta, a imagem que temos de Castela no fim do texto é a de um valor referencial. Até porque, se o que perdurasse em João Cabral fosse o inusitado das relações comparativas, como explicar o fato de ele ser considerado, ainda assim, um poeta das “coisas”, dos “objetos”, do contralirismo e, por isso mesmo, avesso ao uso imaginativo?

Textos como “Imagens em Castela” são estabelecidos pela qualificação de um referente visível e palpável. Mas o que acontece quando a matéria é instável, invisível ou informe? Como princípio de conversa, sigamos os valores propostos pelo poema “Diálogo” (de *Paisagens com figuras*), onde a matéria concreta é definida como “avesso do nada”: “Até o dia em que essa lâmina/ abandone seu deserto,/ encontre o avesso do nada,/ tenha enfim seu objeto.” (MELO NETO, 1997a, p. 137-138). Isto é, até o instante em que a espada do toureiro encontre seu alvo, que é a carne do touro. Essa carne é classificada assim como “avesso do nada”, já que possui dimensão e densidade, ao contrário, aliás, do “canto”, que por sua consistência fluida e solta (um valor, portanto, próximo do “nada”) contrapõe-se no mesmo poema à realidade bruta e densa do corpo do touro.

Em outro texto sobre toureiros (“Alguns toureiros”, de *Paisagens com figuras*), o embate com “avessos do nada” se resumirá em argumentos como este: “o que à tragédia deu número,/ à vertigem, geometria,/ decimais à emoção/ e ao susto, peso e medida.” (MELO NETO, 1997a, p. 132). A habilidade do toureiro permite que os estados físicos de apreensão do público diante do confronto homem/animal se elevem à categoria de realidade concreta, como se, de tão perfeitos, os gestos adquirissem visibilidade e carnadura de matéria densa. Os

gestos entram no campo do visível, tornam-se imagem, passam a fazer parte da *carne do mundo*, para usar um conceito de Merleau-Ponty.

A partir de "Imagens em Castela" e "Alguns toureiros", evidencia-se um duplo esforço do olhar. Do que é concreto, calcula-se a textura, a densidade; por sua vez, ao que é fluido, age-se para dar "peso e medida", ou seja, valia de coisa concreta. Do que se pode mensurar, a intuição arrisca o registro de uma essência, ainda que só capte fagulhas disso; do que não se pode medir, a percepção age como pode já no referente abstrato ou marcado pelo vazio, pelo "nada" do que não é concreto ou do que é fluido. A isso se tenta, interação dos sentidos, aplicar uma materialidade de coisa bruta. Esta é a palavra: tenta-se.

Como falamos há pouco, há também instantes em que o esforço de encorpamento se dirige a alguma ação ou à influência de alguma dinâmica sobre o objeto tomado como tema. Para compreender os limites disso, tomemos o poema já referido "Estudos para uma bailadora andaluza"[148]:

FOGO	gestos do corpo do fogo, de sua carne em agonia, carne de fogo, só nervos, carne toda em carne viva.
CAVALEIRA ÉGUA	Então, como declarar se ela é égua ou cavaleira: há uma tal conformidade entre o que é animal e é ela, entre a parte que domina e a parte que se rebela, entre o que nela cavalga e o que é cavalgado nela [...]
TELEGRAFISTA	já não cabe duvidar: deve ser telegrafia: basta escutar a dicção tão morse e tão desflorida, linear, numa só corda, em ponto e traço, concisa, a dicção em preto e branco de sua perna polida.
AVE, ÁRVORE, TERRA	Assim, em vez dessa ave assexuado e mofina, coisa a que parece sempre aspirar a bailarina, esta se quer uma árvore firme na terra, nativa, que não quer negar a terra nem, como ave, fugi-la. [...]

[148] Ao lado de cada estrofe, elencamos cada um dos elementos a que direta ou indiretamente se compara o referente "bailadora". Nosso esquema respeita, também, a divisão em seis partes do próprio poema.

	mas se orgulha de ser terra e dela se reafirma, batendo-a enquanto dança, para vencer quem duvida.
LIVRO ESTÁTUA	O livro de sua dança capaz iguais o encerram: com a figura desafiante de suas estátuas acesas.
ESPIGA	Na sua dança se assiste como ao processo da espiga: verde, envolvida de palha; madura, quase despida. (MELO NETO, 1997a, p. 119-205)

Esse é um texto que se apresenta como caso ao extremo, mesmo porque, no geral, as caracterizações imagéticas cabralinas aparecem num modelo mais simplificado. No entanto, a abundância dos índices de figuração tornam mais visível o que tentamos demonstrar por conceitos. No que diz respeito diretamente ao esquema, existem ao menos dez realidades diversas quanto a predicações relacionadas à "bailadora andaluza". Estas, mesmo assim, orientam semanticamente o desempenho descritivo do gesto da dança ou da própria dançarina. Cada novo termo parece um empreendimento com a finalidade de suprir a insuficiência totalizante da descrição imagética anterior. No fim, o resultado obtido é o de um conjunto de retalhos de imagem que se juntam para descrever o fenômeno "bailadora andaluza" em momento de atuação. E nisso se encontra a tarefa poética cabralina: não só pela escolha de um tema aparentemente banal à poesia, mas também pelo dilaceramento da natureza referencial desse tema, isso igualmente um descaminho do óbvio. De certo modo, cada termo a caracterizar o tema "bailadora andaluza" serve como fluxo em contrafluxo de sua realidade objetiva, uma vez que se nega a descrevê-la apenas empiricamente. É preciso lidar-se com o fato de que a própria linguagem é em si insuficiente, até porque também a apreensão da coisa pela consciência operante é por si só limitada. Ao referir-se a um dado de informação, ela deixará escapar outros e, mesmo num conjunto bem articulado de conceitos e expressões, terá perdido muito da dinâmica possível com o tema abordado. A coisa se oferece toda mas não inteiramente: ela se dá a interagir com os sentidos de quem diante dela se encontre. A linguagem, que em si é alheia à coisa mas é a ela devedora, quando utilizada para a comunicação com esta (ou, em nível profundo, para definição desta), não terá sucesso senão de uma informação que não alcança completude, que estará sempre obrigada a conformar-se com uma parcialidade (uma parcialidade a que atribuímos dimensão de completude). É por essa razão que a metáfora chega a ser tão importante no processo comunicativo de João

Cabral: por ser útil, mesmo dentro de suas limitações também, num momento em que o signo referencial já não alcança definir de forma adequada a totalidade do mundo, ou melhor, a totalidade do tema abordado:

> Ainsi l'ouvrage est-il conduit à son thème le plus important : à savoir que la métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité. En liant de cette manière fiction et redescription, nous restituons sa plénitude de sens à la découverte d'Aristote dans la Poétique, à savoir que la *poiêsis* du langage procède de la connexion entre *muthos* et *mimêsis*. (RICOEUR, 1997, p. 11)[149]

> O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese. (CANDIDO, 2000, p. 13)

No caso de João Cabral de Melo Neto, o assunto não deixa de mostrar as brechas de sua realidade referencial. O signo tem, assim, suas "obviedades oculares" questionadas por meio de aproximações que tentam ao máximo captar de seu referente a consistência empírica, ao mesmo tempo em que buscam refrescar nesse impulso a mirada sobre os dados e fatos da realidade (a mirada ainda sobre esse referente). E tudo isso devido menos ao exercício apenas dos instrumentos de uma descrição óbvia, que ao de explorações imprevistas. Vejamos que a "bailadora andaluza" (de onde tudo parte), mesmo frequentada pelas ideias de "fogo", "cavaleira", "égua", "telegrafista", "ave", "árvore", "terra", "livro", "estátua", "espiga", termina por ser lida ainda em sua condição fenomênica de "bailadora andaluza" e não, como poderia ser o caso, à força de um arranjo surrealista. Todos os valores aplicados sobre a bailadora em seus passos de dança não tiveram outro objetivo senão o de descrevê-la e o de descrever a gestualidade de seus movimentos. Como o que se tem disso nunca é um *em-si* da coisa, a totalidade da matéria a descrever-se (ou seja, a bailadora) não é alcançada, mas algo nisso o é, e é o que se obtém o que vale. Uma "bailadora andaluza" quando dança não deixa, materialmente, escapar de si "fogos", "árvores", "aves", etc.; no entanto, essas associações inesperadas ilustram a tentativa de captação dos modos como a bailadora em sua dança se dá a ver.

1.3 – João Cabral poeticamente situado entre Piet Mondrian e Joan Miró

[149] "Assim, a obra é conduzida a seu tema mais importante: que a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que certas ficções comportam de redescrever a realidade. Ao ligar dessa maneira ficção e redescrição, nós restituímos sua plenitude de sentido à descoberta de Aristóteles em sua *Poética*, isto é, que a *poiesis* da linguagem procede da conexão entre *mythos* e *mimesis*."

Para compreendermos melhor o alcance interrelativo de João Cabral e Joan Miró, retornemos ao poema "Estudos para uma bailadora andaluza" e à pintura "O belo pássaro decifrando o desconhecido a um casal de amantes". Conforme salientamos na introdução, nomearemos como *textum* a integralidade compositiva da obra "Estudos para uma bailadora andaluza" e a "bailadora", núcleo de seu *ponto de conteúdo*, como um valor enquanto *signo-central*; de modo semelhante, consideraremos como *textum* "O belo pássaro decifrando o desconhecido a um casal de amantes" e como *signos-centrais* o "pássaro", o "homem" e a "mulher" pintados aí.[150] Pontualmente, esses signos têm, muito ou pouco, reconfigurado o aspecto denotativo de sua realidade. Já não são eles por inteiro uma "bailadora" ou "um casal" ou um "pássaro"; realidades, portanto, completamente inseridas num critério de fidedignidade empírica. De si para si, encontram-se curvas no caminho: do referente para o signo, do significado para o significante, há tensões, há desvios contra uma equivalência referencial que não unicamente os de um valor conotativo (porque, do contrário, ocorreria apenas transferência de um dado a outro). O produto resultante nisso é o de um signo testado em sua materialidade.

Apesar desses desvios imagéticos, precisamos considerar que o pássaro comunicando-se ao casal e a bailadora dançante se declararão, no fim da leitura, duas realidades de novo razoavelmente referenciais, porque, mesmo em se demarcando as reconfigurações, a mirada que perscruta o todo da obra terá diante de si um *textum* voltado ainda para o mundo em torno, para o plano empírico que lhe serviu de assunto. Ainda sobre a materialidade das palavras e também em nível de aproximação, vejamos o conteúdo desses versos finais de *O cão sem plumas*:

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,

[150] Repetimos, para facilitar o esclarecimento acerca do que consideramos *textum*, a definição apresentada ainda no capítulo introdutório: "[...] toda vez que a informação analítica servir tanto à poesia de João Cabral, quanto à pintura de Mondrian ou Miró, utilizaremos o termo *textum*. Toda vez que a obra (poema ou pintura) encarnar elementos que não tangenciam a outra linguagem em comparação, o termo *texto* nos bastará." Lembrando que nomeamos como *signo-central*, *grosso modo*, o próprio tema da obra abordada, sendo *signos-laterais* os substantivos que com ele interagem de modo secundário.

etc. etc. (MELO NETO, 1997a, p. 85)

"Vida que se desdobra em mais vida", feito signo que se desdobra em mais signo(s). Uma "fruta", que tendo independência de realidade, está, contudo, ligada à origem da "flor", por sua vez, colada e descolada da "árvore", seu nascedouro. Ligação e desligamento que contribuem para a tal "espessura", essa metáfora geométrica indicativa de um princípio norteador. Esse princípio norteador é, também metaforicamente, semelhante àquele de *Uma faca só lâmina*, dada a independência e ligação dos termos, dada ainda a confluência do concreto para o campo abstrato (o que transparece no exercício plástico das palavras). Assim considerada, a poesia de Cabral passa de apenas concreta para também abstrata; porém, não pela abstração dos signos mesmos (como ele temia), e sim cativada na interação com os dados concretos. Uma abstração que se dá pelos interstícios da matéria tratada; em nível de linguagem, pelo teste da "materialidade" do termo que a *re*presenta. Se bem notarmos, mesmo o título de *Uma faca só lâmina* segue por essa lógica, porque da matéria bruta (a "faca") se alcança a vitória da "lâmina" (o que em *O cão sem plumas* era classificado como "espessura"). Ou seja, um texto com valor poético em linguagem renovada, em dinâmica imagética:

> Precisamente porque João Cabral opera com os 'dez mil dedos da linguagem', sua poesia não está fechada no universo do discurso por ela própria construída. O movimento dessa poesia, que se desloca quase sempre, conforme constatamos, do plano da linguagem-objeto ao da metalinguagem, vai além 'da oscilação inquieta entre palavra e objeto' [Sartre, *L'homme et les choses*, *Situations* I.]. No intervalo dos dois planos, a intencionalidade criadora do poeta encontra o horizonte perceptivo, que é o seu 'ponto de ancoragem no mundo'. Assim como a lógica lhe dita o rigor da construção, o horizonte perceptivo regula a clareza de suas imagens, por intermédio das quais irrompe não só a riqueza do mundo visível, como a penúria e a impureza do mundo humano, ambos dessubstancializados. (NUNES, 1974, p. 161)

Ressaltamos que, ao utilizarmos como metodologia analítica a nomenclatura *textum* e *signo-central*, não desejamos com isso estabelecer cercados classificatórios. Procuramos, ao invés, reforçar evidências. No fim e no fundo, estão ambos conectados, *signo-central* e *textum*; tanto um quanto outro se comunicam e se interagem, e aquilo que vale para o *signo* valerá, em alguma medida, também para o *textum*, e vice-versa (daí a passagem do semiótico para o semântico – do signo para o texto como um todo). Entre a labilidade possível do(s) *signo(s)-central(is)* e *textum* (um todo ainda dado à *mimesis*), entram (ou podem entrar) associações *adjetivas* como as dos versos "um fio de luz precisa,/ matemática ou metal", bem como certas abstrações (não-raro metalinguísticas). Também essas participam do jogo lábil do

elemento-tema do texto, o *signo-central*: aquele de um discurso testando curvas contra um controle sobre a estrutura poemática ou contra o controle de um juízo somente em favor da empiria. Entre o mimético e o lábil, as ocorrências são variáveis, tanto para um quanto para outro. *Uma faca só lâmina*, por exemplo e como visto no capítulo anterior, sobressai-se como obra em que a labilidade deflagrada a partir da tríade "bala"/"relógio"/"faca" tende a dominar o conjunto em que se insere. Outros textos, a exemplo de *Psicologia da composição*, seguem processo inverso: uma tendência referencial controla o extravasamento do arranjo imagético, expondo uma escrita muito mais depurada do que aquela que encontramos em outras obras. E assim se revela o percurso criativo cabralino: entre *Psicologia da composição* e *Uma faca só lâmina*, entre Piet Mondrian e Joan Miró, entre depuração e reconfiguração, entre uma projeção referencial do mundo e a labilidade do dado empírico.

Esse instrumental pontualmente classificatório (*signo-central* e *textum*) nos ajuda ainda a situar Piet Mondrian e Joan Miró dentro do perfil comparativo com João Cabral. Se tomarmos esses termos como base analítica, notaremos que "Composição" (1933), de Piet Mondrian, corresponderá a "O belo pássaro..." de Miró apenas naquilo que dele se ergue como *textum*. Em "Composição", os *signos-centrais* são deixados à parte, ou melhor, são abstraídos ao máximo, numa razão cujo fim ideal é o vazio (o que reflete no artista uma defesa teórica e prática pela redução da matéria pictórica a seus possíveis componentes mínimos). O que começava como trabalho sobre a *imagem* termina por elucidar-se e conformar-se a um valor sobre o *ponto de estrutura*. É por isso que encaramos a comparação entre João Cabral e Piet Mondrian estabelecida a partir da *estrutura*: o efeito depurador e de controle sobre o *ponto de estrutura* do *textum* mondrianesco (cores sem matizes, racionalização da fatura, equilíbrio mesmo quando no desajuste assimétrico das retas, valorização geométrica) equivalerá, no *textum* cabralino, à depuração e controle que conduzem a uma "secura textual", racionalização da fatura, equilíbrio mesmo quando no desajuste dos versos, valorização geométrica. Como *ponto de conteúdo*, o referente mondrianesco, fiel à empiria, termina, depois da depuração arquitetada, por alcançar a uma suposta essência. Logo, como *ponto de conteúdo*, o olhar mondrianesco está mais centrado numa síntese de *coisa-em-si* e na segurança de sua captação; enquanto isso, os outros dois artistas (Cabral e Miró), ao que vemos pelos exemplos indicados, arriscam-se mais na interação com a casca aparente das coisas. Ontologicamente, Piet Mondrian é uma promessa de fuga do referente que, de modo inevitável, se revela referente mesmo, haja vista sua defesa de essência (ainda que montada a partir da aparência visível). Joan Miró, por sua vez, mesmo

na promessa referencial dos títulos, apresenta uma larga fuga do referente. Em ambos, portanto, há um reencontro inevitável com o referente, mas é de Joan Miró que, nesse quesito, João Cabral estará mais próximo. Em síntese, seria algo como: Piet Mondrian = referente > *depuração* > referente (em sua essência da aparência), Joan Miró = referente > *reconfiguração* > referente (modificado em seu significante visual). É desse esquema que retiramos os dois momentos (assunto respectivamente do primeiro e do segundo capítulos) para descrição crítica da obra de Cabral, isto é, o da *depuração* ligando-se ao *ponto de estrutura* e a Mondrian e o da *reconfiguração* ligando-se ao *ponto de conteúdo* e a Miró. Poder-se-ia ainda questionar que também em Mondrian se realiza um trabalho consistente com a *imagem*. Por que, então, nos atemos apenas a Miró no que toca a esse quesito e em matéria de estabelecimento comparativo? Primeiro, porque o elemento destacável na comparação com Mondrian (a *depuração*) está pautado em Cabral bem mais no âmbito da *estrutura*; por sua vez, a *reconfiguração*, que é o traço marcante na comparação com Miró, transparece em Cabral já no âmbito da *imagem*. Segundo, porque os resultados plásticos que relatam em Mondrian a procura de uma essência precisam ser depreendidos sob leitura *entre-obras*, enquanto que em Miró a labilidade dos signos compositivos se dá a ver já no âmbito de uma mesma tela. E esse aspecto de *intra-obra* é tranquilamente possível em Cabral.

Podemos dizer que Piet Mondrian está para o *ponto de estrutura* mais ou menos como Joan Miró está para o *ponto de conteúdo*. E como *ponto de estrutura* nos referimos, outra vez mencionando, à depuração do texto, ao controle sobre as fontes, à geometrização dos dados visuais; enfim, à racionalização avançada do texto (do *textum*). É bem verdade que o próprio João Cabral apontava também em Joan Miró uma aguçada presença da razão. Só que aí transparecia uma "razão" demonstrada como busca "pelo autêntico" (fazendo uso de palavras do próprio escritor). Em termos de manuseio da imaginação (de construto e sustentação de uma ambiência nesse viés), Joan Miró vai muito mais além de João Cabral, e isso se projeta na maleabilidade plástica realizada no *ponto de conteúdo*. O que queremos afirmar é que, em nível de labilidade no *textum*, a distorção dos referentes projetados pelos significantes tende a se igualar entre Cabral e Miró, mas no pintor esse estágio é bem mais aprofundado que no poeta. O que não significa dizer uma vantagem do pintor sobre Cabral. Isso mostra apenas os matizes de concepção artística de um com relação ao outro; matizes que salientam, por exemplo, um gosto mais vanguardista por parte do pintor. Tal desequilíbrio, apesar do que se assemelha, transcorre justamente por conta do outro traço detectável em João Cabral (o *depurador*) e que, em termos comparativos, se ligaria mais a Piet Mondrian.

Outra ressalva que nos poderia ser feita é a de que em Mondrian também há um exercício da imaginação (como não poderia deixar de ser, dado seu caráter artístico). O que afirmamos em nosso texto concerne à linha das prioridades. Assim, poderíamos dizer que em Mondrian encontraríamos um sequencial "razão"/"imaginação", enquanto que em Miró a ordem seria inversa, "imaginação"/"razão". Uma ordem segundo as prioridades, reiteramos. No que toca propriamente a João Cabral e para reforçar o já dito, isso corresponderia a reconhecer que uma obra como *O rio*, cujo projeto compositivo é eminentemente referencial e, por isso, *depurador*, tenderia mais à Mondrian; por sua vez, *Uma faca só lâmina*, sendo projeto de *reconfiguração* dos "signos", se adequaria mais ao projeto de Miró.

De mais a mais, vejamos que, se em Mondrian os limites são bem definidos e o que há de cruzamento entre os componentes da matéria interna (*signos-centrais* e *signos-secundários*) transcorre dentro de um controle, em Miró as linhas que assinalam os seres podem se cruzar e torná-los mais íntimos, mais próximos (algo bem evidente na série "Constelações"). Aqui, um se realiza como parte do outro, nunca como completamente o outro. Em "Paisagem pelo telefone" (de *Quaderna*), o assunto é uma mulher ao telefone, tratada na segunda pessoa do discurso, o que textualmente reforça o ar de alguém próximo à voz poética. A proximidade afetiva é, no *ponto de conteúdo*, motivo suficiente para descrição dessa mulher como se ela estivesse penetrada pela luz solar de uma praia ou pela cristalinidade de um corpo saído do banho. E o poema afirma: "a água clara não te acende: libera a luz que já tinhas." (MELO NETO, 1997a, p. 208). Banhado de água, esse corpo, de carne e osso, libera luz. Essa sentença, por mais imagética que seja, não quebra a referencialidade do tema. Contudo, essa referencialidade (a de um segundo momento, no caso) não se realiza na plenitude de uma correspondência direta entre esse referente de segundo momento e aquele da empiria. Há nessa frase uma plástica que põe o discurso em tensão, que põe a própria realidade perceptiva em tensão.

Também poderia acontecer de essa menção a um modelo à Mondrian e à Miró ser interpretada como defesa de uma ligação estrita entre o escritor e os dois pintores, como se desses adviesse tudo quanto é matéria criativa em sua poesia. Não é isso o que almejamos. O projeto artístico dois pintores nos serve, antes, como parâmetros ilustrativos para a maneira como essa poética se constitui. Há um diálogo estético entre os três, é bem verdade e é o que afirmamos, mas um diálogo que se faz à revelia um do outro, onde o que há de semelhante se deve a coincidências ou afinidades estéticas.

Para além disso tudo, também poderia acontecer de as instâncias *depuração* e *reconfiguração* serem compreendidas como valores estanques. Esse também não é o nosso interesse aqui. Preferimos ver os dois conceitos como pontos limítrofes a partir dos quais e entre os quais João Cabral circularia como escritor (como no "pêndulo de Valéry)[151]. Entre um polo e outro, há espaços a serem preenchidos segundo as mais diversas possibilidades, sem exclusão sequer da confluência, num mesmo texto, dos dois modelos (o que não-raro sucede). *Depuração* e *reconfiguração* valem, portanto, como pontos de análise e não como valores autossuficientes (o que quebraria com a realidade duma poesia em movimento, segundo a dinâmica que lhe seja exigida). Se a opção pelas construções quádruplas, em estrofes medidas também por sua constância de rimas toantes e com encaixe de textos no projeto maior do livro mesmo (como *Serial*, *Paisagens com figuras*, *A educação pela pedra*...), se tudo isso, por uso reiterado, beira uma escrita enrijecida em "fôrma", o trânsito entre uma instância e outra permite com que essa poesia nunca se prenda forçadamente a um único modelo:

> CADERNOS
> Em seu ensaio-conferência "Poesia e composição", o sr. formula uma tipologia de poetas fundada na distinção entre dois comportamentos possíveis da poesia, que, por serem antagônicos, fazem com que se oponham entre si, radicalmente, poetas inspirados e poetas construtivos. Ao reduzir esses tipos a apenas dois, o sr. não estaria simplificando as tintas, abolindo os meios-tons?
> JOÃO CABRAL
> Acho que os meios-tons não anulam os dois tipos de comportamento que você chama da radicais. (MELO NETO, 1996, p. 21)

O mesmo poderíamos afirmar quanto à *depuração* e à *reconfiguração*. Os meios-tons aí não se anulam nem anulam os polos, até porque ambas as realidades estão geralmente associadas na poética cabralina. Afinal, « composer, construire, dessiner, se réduisent à ceci:

[151] "Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a *Voz* em ação. Associem, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significados, as imagens, as ideias; as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo o que constitui o *conteúdo*, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmo. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama essa forma. O pêndulo vivo que desceu do *som* em direção ao *sentido* tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto ao seu espírito não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou." (VALÉRY, 1991, p. 213). Cf. « Poésie et pensée abstraite ». Conferência na Oxford University, 1939.

régler sur notre propre activité le dynamisme de la forme. » (GLEIZES; METZINGER; 1980, p. 51).[152] Dinamismo a que o poeta preferiria nomear como “tensão interior”:

> Conforme a época, uns cuidam mais da textura que da estrutura. Deve haver uma luta entre o que se quer dizer e o esforço para organizar isso num conjunto que faz sentido. É o que dá uma certa dramaticidade. Escrever sem que o pulso se acelere, sem rasgar, sem riscar, não entendo. Se a coisa é levada com tranqüilidade, obtém-se um refresco de laranja, e quase sem laranja. É necessária uma tensão interior. (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 30)[153]

E os termos já são conhecidos: já que evita a transmissão direta do sentimento (tanto mais de sentimentalismos), João Cabral de Melo Neto se associa a uma escrita objetal (traço à Mondrian), mas ele não é um escritor parnasiano para descrever com ar de tranquila facilidade os significantes visuais de um objeto. O seu olhar se revela o que é: um elemento em busca, em movimento e, por isso, incansável (traço à Miró), a partir de onde se percebem com mais transparência os índices dessa “tensão interior”.

O mais interessante nisso tudo é que uma poesia como a sua, tão cheia de controles e aparas, não seja de todo rígida, ou melhor, seja rígida, mas privilegiando também os interstícios, as labilidades, os desvios. Dentro dessa rigidez transcorrem, pois, flexibilidades. Se bem que são de outra ordem, que não mais do *ponto de estrutura*; mesmo assim, surgem pela redefinição de parte do todo dessa poesia, com o detalhe de não haver aí matérias estanques que se juntem tacitamente. Há antes um equilíbrio, o trânsito, mesmo que leve e mínimo, de uma ordem que se une a outra: da *estrutura* à *imagem*, da *imagem* à *estrutura*. É certo que nos capítulos precedentes fizemos a escolha de um estudo que separava essas duas ordens. No entanto, a separação mantida pelo corte de nosso texto não equivalerá a uma estrita separação hermenêutica de ambas. Assim o fizemos apenas por mero didatismo. Este terceiro capítulo serve de junção às duas pontas do novelo e “correção” de qualquer suspeita que vá de encontro a essa perspectiva. Além disso, esperamos que nossa avaliação não seja tomada como uma regra na qual se deva encaixar toda a obra de João Cabral de Melo Neto. Essa seria uma ousadia que não tomamos para nós. O que vai registrado tem o pressuposto de uma verdade, e de uma verdade que se projeta com recorrência no autor de *Uma faca só lâmina*, ao menos a partir do ponto em que sua poesia se afasta de traços mais profundamente associáveis ao surrealismo.

---

[152] “Compor, construir, desenhar, reduzem-se a isto: regular sobre nossa própria atividade o dinamismo da forma.”

[153] Originalmente em entrevista a Maria Ignez Corrêa da Costa, *Jornal de Brasília*, Brasília, 18 de janeiro de 1976.

De mais a mais e daqui por diante, tomaremos duas instâncias ilustrativas dessa "tensão interior" possíveis de serem encontradas na obra de João Cabral. Tais instâncias nos servem de exemplo quanto a uma possível dinâmica na poesia cabralina, poesia à primeira vista apenas rígida e fixa. Seriam elas: 1ª) uma que diz respeito a um traço de instabilidade referencial, ou melhor, de uma labilidade que se estabelece na interação do sujeito com a realidade empírica (algumas implicações disso já foram até salientadas neste capítulo); 2ª) a outra instância se refere aos produtos imagéticos de uma interação de realidades não relacionáveis empiricamente. A primeira instância se deixaria ver através do desempenho perceptivo/criativo da voz poética – traço fenomenológico, digamos assim. A segunda se ateria mais ao desempenho intra e interfrásico (*signo(s)-central(is)* e *signos-laterais*). Ambas as discussões nascem a partir do arranjo *mimesis*/*mythos*, de onde a importância dos símiles, das metáforas e da associação de distintos – instrumentais, como vimos, para constituição de uma labilidade imagética em João Cabral. Em resumo, essa poesia acompanharia a dinâmica dos seres e objetos no mundo ou tentaria captar deles algo de sua materialidade ontológica, o que, a seu turno, se daria a ver pela maneira como o poeta articula a imagem em seus textos. Podemos afirmar que, por meio desses instrumentais, conseguimos captar exemplos de "tensão interior", exemplos de uma "dinâmica", de uma poesia movendo-se por dentro de sua feitura declaradamente e metaforicamente arquitetônica.

1.4 – A dinâmica de uma poesia: traço perceptivo/criativo da voz poética

Como nos declara o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, « la science manipule les choses et renonce à les habiter. » (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 7)[154]. Renunciar a habitar as coisas é tê-las como algo à parte, ou seja, aptas apenas a serem observadas, examinadas, compreendidas intelectualmente em suas particularidades de campo visível e em suas generalidades, lidas por isso a partir de uma inteireza e com a credibilidade e segurança que um intelecto analítico se julga capaz. Assim se comporta a ciência, e isso é o que declara o filósofo. Não ignoramos que a poesia de João Cabral, movida pelos acordes de uma racionalidade sempre requerida, poderia aparentar-se partícipe desse discurso cheio de certezas. No entanto, destaca-se contra essa possibilidade o fato de o discurso cabralino ser poético; diverso, portanto, do científico já no plano dos interesses e realizações. Mas o que queremos afirmar vai além desse fato óbvio: interessa-nos sua concepção de uma matéria

[154] "A ciência manipula as coisas e renuncia em habitá-las."

poética com a qual se lidar, com a qual interagir e por dentro de onde mover-se, como que por entre as estruturas rígidas de um edifício. Daí, também, seu pendor arquitetural em nível profundo. Só que sua poesia é também um caminhar meio míope, quer dizer, muitas vezes captando sem total clareza a matéria contemplada, porque, ao que tudo indica, mesmo na segurança da penetração na matéria poética, os sentidos se defrontam com os limites duma captação absolutamente positiva. O que nos remete a uma limitação da capacidade perceptiva desse ser que trafega (a *voz poética*). No fundo, uma limitação do próprio ser, detido que está pelas barreiras daquilo que ele acessa somente em algumas de suas partes dadas.

« Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. » (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 13)[155]. Desse modo, apaga-se a clássica separação previamente estabelecida entre sujeito (consciência, *para-si*) e objeto (*em-si*). Ambos se encontram, interagem. Qualquer tentativa de controle do sujeito sobre o mundo (como pretende a ciência) cai por terra, já que as tentativas de posse são obras das pretensões do intelecto, e este não está apartado do corpo, espaço do sensível e instância de visitação:

> Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 17)[156]

Acrescenta Lambert Dousson em texto sobre Merleau-Ponty, « revenir aux choses mêmes, c'est comprendre que le sujet de la vision n'est pas l'esprit ou l'entendement (faculté de connaître), mais bien le corps, mon corps 'opérant et actuel' [...] ». (*In* MERLEAU-PONTY, 2006, p. 83)[157]. Em meio a isso, podemos falar que o sujeito do texto cabralino, a *voz poética*, alcança conhecimento das coisas não por um muito que encarne de intelecto, mas pelo aspecto inerente de ser, entre o *ver* e o *mover-se*, corpo que não para sossegado, ou melhor, que é *operante* e *em ato*. O intelecto atinge entendimento das coisas, mas não chega à habilidade de habitá-las (não chega porque seus critérios são do campo apenas do inteligível e não também do sensível). Se a poesia cabralina fosse só intelecto, o nível de controle sobre ela absorveria muito do potencial criativo de que dispõe (algo que se flagra a partir da imagem), de modo que essa poesia tenderia a tornar-se um modelo engessado, fixo, "fôrma",

---

[155] "Imerso no visível de seu corpo, também este visível, aquele-que-vê não se apropria do que vê: ele apenas o aproxima pelo olhar, ele abre sobre o mundo."

[156] "O mundo não é o que eu penso, mas o que eu vivo. Eu sou aberto ao mundo, eu me comunico indubitavelmente com ele, mas eu não o possuo: não se tem posse dele."

[157] "Retornar às coisas mesmas é compreender que o sujeito da visão não é o espírito ou o entendimento (faculdade de conhecer), mas, sim, o corpo, meu corpo 'operante e em ato' [...]."

mais próximo de um modelo cartesiano que do dinamismo apontado pelo poeta como ponto positivo em Miró.

Em *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty cita o exemplo da projeção visual dos azulejos de uma piscina na superfície das águas contidas nela. A projeção nas águas acaba por fornecer a identidade desses azulejos, e, se assim o é, se deverá ao fato de essas águas refletirem nada mais do que aquilo que, mesmo pela refração, está ligado ao que se supõe serem os azulejos projetados. Esses azulejos se deixam captar a partir daquilo que são. Os reflexos não são os azulejos mesmos (ou seja, a própria coisa), mas esses reflexos revelam algo que é imanente aos azulejos, algo que mesmo a refração produzida pela água é incapaz de destruir ou anular. Os azulejos, ainda que distorcidos em seu *significante visual*, encontram preservado seu *significado*. De maneira semelhante, mesmo se distorcendo as realidades de *significante visual* de "Castela" e da "andaluza dançando", ambas encontram preservado, no poema como um todo, seu valor referencial.

Assim, o que seriam inteirezas em si (por exemplo, a realidade "fogo", "cavaleira", "égua", "telegrafista", etc.), uma vez acopladas ao todo "bailadora andaluza", passam a ser lidas como *momentos* desta, ou seja, inteiros lidos numa unidade que lhe é superior. O *signo-central* "bailadora andaluza" forma um todo com os *signos-laterais* ("fogo", "cavaleira", "égua", "telegrafista", etc.). Um todo que se constrói na descrição/exposição da bailadora e se expande na realização também de si:

> Whenever we think about something, we articulate parts and wholes within it. The parts and wholes make up the content of what we think when we go beyond simple sensibility and rather mute perception. The naming of parts is the essence of thought, and it is important to see the difference between pieces and moments when we try, philosophically, to understand what understanding is. (SOKOLOWSKI, 2008, p. 27)[158]

Mas isso seria o mesmo que se afirmar que os *signos-laterais* – associados, pois, ao(s) *signo(s)-central(is)* – seriam lados ausentes deste(s)? Em nível lógico, assumir essa afirmação corresponderia a dizer que esses *signos-laterais* seriam unidades localizadas no *signo-central* de modo anterior à consciência, a qual só faria revelá-los. Não, esses *signos-laterais* existem *a posteriori* da primeira percepção (a vivência mesma do fato, ou seja, por parte do autor e num tempo do passado). Mesmo não fazendo parte inicialmente do *signo-*

[158] "Toda vez que pensamos sobre algo, nós articulamos partes e inteiros nisso. As partes e inteiros configuram o conteúdo do que pensamos quando ultrapassamos a simples sensibilidade e uma percepção um tanto muda. A nomeação das partes é essência do pensamento, e é importante ver a diferença entre partes e momentos quando tentamos, filosoficamente, compreender o que é compreender."

central, são inseridos a ele e através de uma junção lábil e íntima, de modo que aí se revelam predicação e/ou estranhamento: "all experience involves a blend of presence and absence [...]" (SOKOLOWSKI, 2008, p. 18)[159]. É certo que essa mistura de presença e ausência decorre num tempo do presente, da própria coisa e de acordo com todos os aspectos que caracterizam a ela. E aí se encontra um aspecto que é curioso em Cabral: as distorções descritivas, alheias empiricamente à matéria tratada, são lidas como sendo intrinsecamente naturais ao tema. Por impulso, corrigimos o que é criatividade, ação antimimética, a ponto de no final da leitura considerarmos o poema como que escrito inteiramente à base de uma *mimesis*, isto é, de uma mera imitação descritiva da realidade.

Na ambiência do *conteúdo*, os *signos-laterais* são expostos depois da primeira *percepção*; portanto, como um *a posteriori* do ver. Empiricamente, as malhas do real e do irreal não se encontram, visto que uma "égua" não é predicativo ontológico de uma "bailadora". Nesse momento constitutivo de uma *percepção* agente, evidencia-se uma *imaginação* que também age. É ela que posiciona os *ausentes* (os imprevistos, inesperados) no *signo-central*, assunto e motivo de escrita. Quando um objeto nos é apresentado fenomenologicamente é sua identidade que nos é apresentada. Porém, uma vez que nos encontramos como sujeitos dessa interação, todo conhecimento acerca do objeto se dará numa intersubjetividade. A *percepção* celebra o movimento *do* e *no ver*; a *imaginação* o do *trans-ver* (dada sua inventividade). Daí que os signos sejam trabalhados de um modo imprevisto até então: "Miró tem pintado, somente, o que até hoje tem sido objeto de representação pela pintura. O que acontece é que ele apresenta esses objetos num estado de criação e de invenção que não conhecíamos." (MELO NETO, 1952, p. 37). Ou, então: "Ela [a obra de Miró] me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar o seu olho do visto e sua mão do automático. Para colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade." (MELO NETO, 1952, p. 32). Ao que vimos no segundo capítulo e revemos agora, essas são afirmações que, mesmo aliadas à pintura de Miró, calham bem à poética de Cabral. Quanto mais inesperado, tanto mais uma escrita à Miró, tanto maior uma ambiência do *mythos* (da fuga de uma mera imitação descritiva da realidade). É o intelectualismo do *primeiro momento*, à Mondrian, que refreia o excesso, que converte a abundância em variedade, que aplica sobre o texto um padrão não de todo imaginativo e o aproxima de novo de uma referencialidade, de um mundo a ver-se, por onde transitar, ele próprio cheio de coisas, seres e fatos com os quais interagir e por meio de onde inserir-se intimamente.

[159] "Toda experiência envolve uma mistura de presença e ausência [...]".

A experiência que, em João Cabral, relata a coisa traçada e/ou trançada por realidades que não lhe são constitutivas nem ontologicamente predicativas ("bailadora" com "fogo", "égua", "espiga", etc.; "relógio", "faca" e "lâmina"; "Castela" com "mesa", "sala", "pão"; etc.) força-nos a reconhecer aqui uma licença poética quanto aos dados da empiria, e já isso não nos autoriza a afirmar que o produto exposto no *ponto de conteúdo* seja matéria inteira da *percepção*. Só na *percepção* o objeto se apresenta em si, portanto em sua condição de ser ele mesmo e de mostrar-se fenomenologicamente:

> Na percepção estou perto da coisa; não a tenho na consciência a modo de representação, mas diante de mim. Percebê-la é relacionar-se com um determinado ente. Essa relação, que excede às diversas e diferentes apreensões do objeto, se estabelece, pois, sob o foco da relação intencional, à luz de uma outra proximidade, antedada ou pré-descoberta – a proximidade com o ser, antecipadamente *compreendido* naquilo que só parcialmente apreendemos de maneira real ou sensível. (NUNES, 2012, p. 56)

A *percepção* (*consciência intencional*) do dado primeiro (a realidade empírica) decorre como instância do autor, cuja experiência, uma vez depreendida e registrada na escrita, inaugura uma tentativa literária de *re*presentação:

> CADERNOS
> Qual o papel da memória, afinal, em sua obra?
> JOÃO CABRAL
> Minha poesia é um esforço de "presentificação", de "coisificação" da memória. Atualmente, as lembranças têm sido mais freqüentes, embora não mais fortes. (MELO NETO, 1996, p. 31)

Ao que vemos, a poesia cabralina se desenvolve, em grande medida, como um olhar sobre o mundo ou aquilo que resulta desse olhar, como tentativa de pôr em evidência a instabilidade do concreto, quando não a de tornar concreto o instável.[160] Esse "esforço de 'presentificação' e de 'coisificação' da memória" seria uma tentativa de presentificação do próprio ato perceptivo, inaugural da experiência passível de ser registrada. Experiência que a memória torna viva e reatualiza. Esses dados ainda vivos como produtos mnemônicos se tornam assim matéria de escrita, e através desta se tenta gerar, outra vez mas como assunto artístico, a ato perceptivo inicial.

Nesses termos, é no campo da *intuição da essência* que persistem e que se confundem sem necessariamente se equivaler a realidade perceptiva citada no *ponto de*

[160] Como exemplos do primeiro caso, teríamos todos os textos que, mesmo trabalhando com o concreto, mostram imagens constituídas em estágios de labilidade; textos de que "Imagens em Castela", mencionado anteriormente, é um único exemplar. Como exemplo do segundo caso, poderíamos relembrar o poema "Alguns toureiros" (de *Paisagens com figuras*), também já referido neste capítulo.

conteúdo (que é componente do *textum*, que é da *voz poética*) e aquela primeira do próprio autor (que lhe é pessoal e intransferível). Só que a modalidade da *imaginação* (instância do autor) interfere no que seria apenas referência ao objeto (*signo-central*, tema da obra). Enquanto isso, é no plano da imagem explorada no *ponto de expressão* que as possibilidades de dados semanticamente instáveis e escorregadios aflorarão. Eis o momento em que a criatividade criadora da expressão se desenvolve e se infiltra num estágio referencial. E é, pois, pela imagem que experimentamos, tanto numa exemplificação fenomenológica ou semiótico-semântica, o encontro com uma poesia em cujas instâncias interiores, mais superficiais ou mais íntimas, se processa uma dinâmica invisível à primeira lida.

1.5 – A dinâmica de uma poesia: traço semiótico-semântico

Como já anunciado, o perfil de constituição poética cabralino nos abre margem, ainda, a considerações mais próximas do campo da linguagem, a partir de onde podemos, conseguintemente, verificar também instâncias de um dinamismo. Antes de entrarmos propriamente nesse conteúdo, é preciso que tracemos um breve trajeto de perspectivas imagéticas em Cabral, uma retomada em miúdos do que estudamos no capítulo anterior.

Ainda quando de *Os três mal-amados*, líamos na fala correspondente a Raimundo que "Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode[ria] dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso." (MELO NETO, 1997a, p. 27). Ver e ler se associam, mesmo porque ao vermos bem o mundo, podemos lê-lo também satisfatoriamente: « Regarder le modèle ne suffit plus, il faut que le peintre le pense. » (GLEIZES; METZINGER; 1980, p. 81)[161]. De fato, não se pode apenas ver, será necessário também pensar a coisa. Basta lembrar que o próprio poeta se declarava intelectualista. O que ocorre é que, com João Cabral, o fato de se pensar o mundo não impede que isso seja feito através da visão, de uma mirada. Assim defrontamos com um mundo revelado e revelando-se diante dos olhos (tanto é que não-raros são os poemas que lidam sobre lugares – dos quais as estabilidades – ou sobre ações – às quais tenta dar consistência de coisa concreta). Além disso e de volta à sentença de Gleizes e Metzinger, não podemos esquecer que ela tem por alvo a pintura cubista; portanto, sua valorização do "pensar" não se coaduna com a preferência por uma referencialidade da coisa vista. Essa valorização do "pensar" passa também pela descontrução do objeto visível.

[161] "Não basta mais olhar o modelo, é preciso que o pintor o pense."

Vejamos ainda o poema que segue:

> [...] as sete caras do dado,
> as cinco patas do cão
> antes buscava, Joan Brossa,
> místico da aberração,
> buscava encontrar nas feiras
> sua poética sem-razão.
> [...]
> Agora os olhos, Joan Brossa
> (sua trocada instalação),
> voltou às coisas espessas
> que a gravidez pesa ao chão [...]" (MELO NETO, 1997a, p. 124,125)

Ambos os excertos fazem parte do poema "Fábula de Joan Brossa", de *Paisagens com figuras*. Nesses trechos em específico, João Cabral analisa e expõe valorativamente uma mudança de perspectiva quanto à escrita do catalão Joan Brossa. De um princípio surrealista (informação referida na primeira parte), Joan Brossa teria aderido a uma poética desejosa da espessura das coisas. "As sete caras do dado" e "as cinco patas do cão" são construções irreais; pautadas, portanto, numa "poética sem-razão" (para não fugirmos aos termos do próprio João Cabral). Voltar-se às "coisas espessas" na medida de um apego ao chão significa, nesse caso, valorizar os dados da empiria. Percebamos, no entanto, que se antes havia um jogo imagético, isso não desaparecerá de todo no segundo fragmento, mesmo quando supostamente os elementos deveriam ser contrários a uma "poética sem-razão". O que diferenciará o primeiro fragmento do segundo será a perspectiva aplicada sobre a imagem. No primeiro fragmento (o surrealista), valem as associações livres; no segundo, basta a criatividade de uma poética da metáfora.

> Quando a alma se dispersa
> em todas as mil coisas
> do enredado e prolixo
> do mundo à sua volta,
>
> ou quando se dissolve
> nas modorras da música
> no invertebrado vago,
> sem ossos, de água em fuga. (MELO NETO, 1997b, p. 51)

Confrontados os versos acima, fica a compreensão de que a abundância e a noção do vago, elementos de que se servem os artistas do surrealismo, são voluntariamente excluídos por João Cabral em sua poética. A riqueza das imagens articuladas em *Uma faca só lâmina* (que, de algum modo, é abundância revertida em variedade) exige, *a priori* e por horizonte compositivos, o cuidado com a não-dispersão do texto num derramamento de figurações,

porque mesmo a variedade imagética desse e de outros livros carece da parcimônia dos elementos. Além do mais, essa variedade não deve se articular ao vago, até porque o vago se monta pelo real visto de modo embaçado. A poética cabralina, ao contrário, vê ainda a realidade sob ordem de foco, mas de um foco que se realiza em meio à participação da mirada, como a exigir do espectador a atenção de um olhar que, mesmo buscando a realidade (de onde o poeta não foge nem deseja fugir), chegue a uma espécie de renovação no âmbito da linguagem:

> só essa pintura pode,
> com sua explosão fria,
> incitar a alma murcha,
> de indiferença ou acídia,
>
> e lançar ao fazer
> a alma de mãos caídas,
> e ao fazer-se, fazendo
> coisas que a desfiam. (MELO NETO, 1997b, p. 52)

Se num *primeiro momento*, à Mondrian, a escolha do objeto exige dele um grau de "assepsia" (em muito ligado à concretude objetal), num *segundo momento*, à Miró, esse fio de condução asséptica se atrelará a uma guinada de interação dos objetos ou de labilidade objetal. É seguindo esse molde que a variedade não se desvirtua em abundância em João Cabral (estando tudo sob uma rigidez de controle).[162] É dentro dessa consciência construtiva, que se controlam e se regulam as fontes, que a imagem se dá a ver e, dando-se a ver, mostra quanto por dentro é dinâmica.

A *mimesis* exigida por João Cabral de Melo Neto em sua base poética não exime o *mythos*.[163] Preservando ainda esses termos, o que o surrealismo nos apresenta são construções em que supostamente se descarta a *mimesis* em privilégio do *mythos*. João Cabral passa por esse estágio, mas já apegado à *mimesis*, ao que está no mundo, ao índices de externalidade, ao invés do que está no íntimo do inconsciente. Quando num trabalho evidente de *mimesis*, Cabral explora a imagem, exerce o *mythos*. No que toca a "Fábula de Joan Brossa", notemos que as "coisas espessas" estão unidas ao "chão" através da metáfora "gravidez", uma gravidez que "pesa" e que, por isso, asseguraria às "coisas concretas" uma densidade de matéria

---

[162] Falamos de "variedade" no sentido da associação dos *signos-laterais* ao *signo-central*. Por sua vez, chamamos de "abundância" ao que poderia ser um excesso na escolha desses *signos-lateriais*. Em João Cabral, geralmente, dois ou três *signos-laterais* já servem para interação com o *signo-central*. Em sua poesia, a abundância se reverte em variedade, ou seja, o que poderia ser excesso é controlado cuidadosamente pelo poeta.

[163] Retomando os fragmentos de Paul Ricœur e de Antonio Candido citados mais acima, compreendemos *mimesis* como *re*presentação da realidade e *mythos* como quebra com as lógicas objetivas dessa realidade (ficção).

concreta. O fato de se "pensar o poema" não exige dele construções moldadas num empirismo seguro de si. O pensar "indica" o controle de quem conhece aquilo que está manipulando.

Voltando ao trecho de *Os três mal-amados*, Maria não só seria personagem quanto símbolo de uma realidade a considerar-se com valia poética. Se pautamos nossa análise numa figura simbólica de Maria, teremos de levar em consideração, segundo o próprio poema, o seu caráter de "sistema estabelecido de antemão" (*já-aí*, portanto) e de "lucidez". A poesia posterior de João Cabral, ao menos aquela de onde retiramos os indícios de um dinamismo, precisa, todavia, escapar de uma impregnação total desses valores. A "lucidez" não quererá dizer intelectualismo às cegas, do contrário sua obra cairia num cartesianismo, algo que não o inspirava, conforme nos faz crer o ensaio sobre Miró. Esse é o momento em que seu texto faz-se *textum*: um e outro (Miró e João Cabral) dialogam. A "lucidez" será uso da razão, de uma razão que, como sobre Miró, é busca pelo "autêntico" (prova de uma marca idiossincrática, mas também sinal de uma linguagem renovada). Por sua vez, o "sistema estabelecido de antemão", que é um *a priori*, desvincula-se em Cabral, no geral das vezes, da ideia de uma *coisa-em-si*, algo que a expressão poderia denotar. Ao invés, o "sistema estabelecido de antemão" faz parte do planejamento encorpado na ideia da "lucidez":

> CADERNOS
> Como se dá exatamente o seu processo criativo?
> JOÃO CABRAL
> Eu parto de uma imagem, de um assunto, às vezes até de um ritmo. E aí fico trabalhando em cima. Assim, tenho poemas que demoram anos para serem escritos. É o caso de 'Tecendo a manhã'. Eu comecei a escrevê-lo em Sevilha, depois fui para Genebra e então para Berna e só lá eu o terminei. Foram quatro anos. E tudo começou com a idéia de que o canto de um galo anuncia a aurora, mas que esse canto, para se dar de fato o anúncio, precisou se cruzar com outros cantos, formando assim o que me pareceu um tecido. É claro que eu não escrevi e reescrevi o poema todos os dias ao longo daqueles quatro anos. Mas, da idéia até a forma que considerei satisfatória, foi gasto todo este tempo. (MELO NETO, 1996, p. 27-28)

Daí o próprio autor não-raras vezes definir-se como engenheiro da palavra. E de acordo com o trecho que segue acima, essa engenharia se traduziria pela constituição do texto mesmo: escrita e reescrita do poema várias vezes, até se chegar a um estado de produção satisfatório. Tal engenharia, muitas vezes associada a toda uma redução da carga adjetiva e à preferência por termos substantivos (ao que vimos no primeiro capítulo) não exime um trabalho que vai além desse. A *depuração* pode dar a entender um objeto na claridade do dia, como se não houvesse nada além de uma função referencial ou, quando não, de uma função apenas metalinguística. No poema referido por Cabral ("Tecendo a manhã"), o canto de um galo une-se ao de outro, ao de outros, monta um todo que é um "tecido": "luz balão". Assim,

todo o conjunto textual precisa de uma labuta sobre a imagem para que alcance essa intenção descritiva a que se propõe. Vejamos agora o poema por inteiro:

> Um galo sozinho não tece uma manhã:
> ele precisará sempre de outros galos.
> De um que apanhe esse grito que ele
> e o lance a outro; de um outro galo
> que apanhe o grito que um galo antes
> e o lance a outro; e de outros galos
> que com muitos outros galos se cruzem
> e os fios de sol de seus gritos de galo,
> para que a manhã, desde uma teia tênue,
> se vá tecendo, entre todos os galos.
>
> E se encorpando em tela, entre todos,
> se erguendo tenda, onde entrem todos,
> se entretendendo para todos, no toldo
> (a manhã) que plana livre de armação.
> A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
> que, tecido, se eleva por si: luz balão. (MELO NETO, 1997b, p. 15)

O resultado poético apreendido daí não está traduzido em produto fotográfico, senão plástico. Só que de uma plasticidade cujo fim é o de nos colocar de novo diante da realidade mesma, que no caso específico desse poema é o amanhecer. É certo que essa presença de uma referencialidade nítida nos sugere uma projeção imagética sob símile da fotografia (ou melhor, mais do fotográfico que do plástico), como se, ao lermos o texto, estivéssemos diante do instantâneo de um clique. A aplicação metafórica, de alto a baixo, é o que nos indica que essa referencialidade não se dá numa alta equivalência visual entre significante e referente (como na fotografia), mas através de uma modelagem dos signos que, figurativamente, apontam para a realidade. Então, o que colabora para a constituição dessa aparência referencial? As metáforas aí presentes. *Metáforas referenciais*, usando os termos em debate em *La métaphore vive*, de Ricœur. *Grosso modo*, "metáforas referenciais" seriam as que ocorrem por equivalência (signo como equivalente da realidade empírica) em algum de suas predicações caracterizadoras e constitutivas. No capítulo anterior, falávamos também de uma poética sob *lógica do véu* ou, ainda, *metáforas pontuais*: o princípio é basicamente o mesmo.

No caso de "Tecendo a manhã", são dois os *signos-centrais*: "galo" e "manhã". O primeiro é tratado apenas sob ordem denotativa, mas o segundo está ligado metaforicamente a "teia", "tela", "tenda", "toldo", "luz balão". Notemos que todas essas são palavras escolhidas dada a proximidade semântica entre elas. Esses cinco termos atuam, portanto, como *metáforas referenciais* (*pontuais*, *por equivalência*) do termo "manhã", que é o centro mesmo do poema. Como *ponto de expressão* e seguindo as fontes com as quais o próprio João Cabral assegurava dialogar, a composição imagética desse poema se aproxima do Barroco espanhol

pelo caráter de *poética do véu*; dos metafísicos ingleses, pela reiteração de metáforas na caracterização da "manhã". Também a esse último e já com pés na modernidade se associam as escolhas inabituais para efeito dessas comparações. O que existe aí de mais à moderna diz respeito ao *ponto de estrutura*: o modo como os versos são encadeados em elipses e *enjambements* meio bruscos e quebrados, e tudo para que o poema em si tenha certa aparência de equilíbrio visual (um traço à Mondrian).

Assim, as metáforas encontradas em "Tecendo a manhã" seriam de equivalência razoavelmente direta com a empiria (*metáforas referenciais* – mais próximas da *mimesis*, portanto). Quando essas metáforas se constituem por associações imprevistas, mais o poeta desloca da empiria o signo metafórico que a ela se refere, mais dispõe o signo no exercício do *mythos*, mais favorece seus desvios internos e desestabiliza uma relação direta entre empiria e símbolo, entre significante e significado:

> Language is vitally metaphorical, that is, it marks the before unapprehended relations of things and perpetuates their apprehension, until words, which represent them, become, through time, signs for portions or classes of thought instead of pictures of integral thoughts: and then, if no new poets should arise to create afresh the associations which have been thus disorganised, language will be dead to all the nobler purposes of human intercourse. (Shelley *apud* RICOEUR, 1997, p. 104)[164]

> On peut dire que la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, c'est de jouer les signes plutôt que de les détruire, c'est de les mettre dans une machinerie de langage, dont les crans d'arrêt et les verrous de sûreté ont sauté, bref c'est instituer, au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses. (BARTHES, 2002, p. 438)[165]

É útil salientar que esse teste da "heteronímia das coisas" em João Cabral corresponde a um exercício contra qualquer sossego conformado de uma *coisa-em-si*. O que temos tentado destacar até agora diz respeito, portanto, a um jogo seu de vai-e-volta, de um passo que não se conforma com o fixo (que é a matéria, o objeto, o assunto), antes afirma que é preciso o que se vê, o que se toca, ou, ainda, se necessário for e no limite, será preciso penetrar as matérias do entorno, uni-las, transmudá-las, mesmo que, no fim, esse olhar se

[164] "A linguagem é vitalmente metafórica, isto é, ela marca as relações, anteriormente inapreendidas, de coisas e perpetua sua apreensão, até que palavras, que as representam, se tornem, através do tempo, signos para porções ou classes de pensamento em vez de retratos de pensamentos integrais: então, se nenhum poeta emergir para criar uma vez mais as associações que foram assim desorganizadas, a linguagem perecerá aos mais nobres propósitos do intercurso humano."

[165] "Pode-se dizer que a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, corresponde a jogar com os signos ao invés de destruí-los, corresponde a dispô-los numa maquinaria da linguagem, de onde as linguetas e as travas de segurança tenham saltado fora; em suma, a instituir, no seio mesmo da língua servil, uma verdadeira heteronímia das coisas."

volte à mesma coisa de onde tudo começou (voltemos ao poema "Imagens em Castela", por exemplo). Essa dinâmica lhe é imprescindível. Diríamos ainda com Barthes:

> Cette sémiologie négative est une sémiologie active : elle se déploie hors de la mort. J'entends par là qu'elle ne repose pas sur une « sémiophysis », une naturalité inerte du signe, et qu'elle n'est pas non plus une « sémioclastie », une destruction du signe. Elle serait plutôt, pour continuer le paradigme grec : une *semiotropie* : tournée vers le signe, elle en est captivée et le reçoit, le traite et au besoin l'imite, comme un spectacle imaginaire. (BARTHES, 2002, p. 443)[166]

Desse trecho queremos aproveitar o pêndulo possível entre uma *semiophysis* e uma *semioclastia*. Do primeiro, considera-se o que está associado a um respeito referencial e, do segundo, a uma desobediência cega à empiria. À primeira vista, a poesia de João Cabral aparenta ser *semiofísica*, e com isso nos referimos a um conjunto de signos que tornam o *textum* de sua obra muito próximo de uma tentativa de empiria.[167] Enquanto isso, mesmo quando ousadamente *semioclasta* ("Antiode"), é com a realidade supostamente estável da arquitetura que sua poesia será comparada. Por isso, é nos interstícios que encontramos novas possibilidades. Antes dizíamos citando Merleau-Ponty: é preciso "habitar as coisas". Agora podemos afirmar: é preciso também "habitar os signos"; torná-los, assim, *tropos*, local por onde se percorrer (entre *signos-centrais* e *signos-laterais*, entre signo e empiria); é preciso, enfim, uma *semiotropia*. Aliás, uma *semiotropia* que avança, escapa de si mesma e recai em semântica das labilidades, porque essa *semiotropia* não se coaduna apenas a um signo, a um determinado signo, mas neste e em sua relação com os demais (do *signo-central* com os *signos-laterais*), tanto intrafrasicamente, quanto interfrasicamente:

> Ce monde baroque n'est pas une concession de l'esprit à la nature : car si partout le sens est figuré, c'est partout de sens qu'il s'agit. Ce renouveau du monde est aussi renouveau de l'esprit, redécouverte de l'esprit brut qui n'est apprivoisé par aucune des cultures, auquel il est demandé de créer à nouveau la culture. L'irrélatif, désormais, ce n'est pas la nature en soi, ni le système des saisies de la conscience absolue, et pas davantage l'homme, mais cette « téléologie » dont parle Husserl, – qui s'écrit et se pense entre guillemets, – jointure et membrure de l'être qui s'accomplit à travers l'homme. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 228).[168]

---

[166] "Esta semiologia negativa é uma semiologia ativa: ela se desdobra da morte. Quero dizer com isso que ela não repousa sobre uma 'semiophysis', uma naturalidade inerte do signo, e que tampouco ela é uma 'semioclastia', uma destruição do signo. Ela seria antes, para continuar o paradigma grego: uma *semiotropia*: voltada para o signo, ela é atraída dele e o recebe, o trata e se necessário o imita, como um espetáculo imaginário."

[167] "As proposições lógicas descrevem a armação do mundo, ou melhor, representam-na. Não 'tratam' de nada. Pressupõem que nomes tenham significado e proposições elementares tenham sentido: e essa é sua ligação com o mundo. É claro que algo sobre o mundo deve ser denunciado por serem tautologias certas ligações de símbolos – que têm essencialmente um caráter determinado. É isso que é decisivo." (WITTGENSTEIN, 2008, p. 259).

[168] "Esse mundo barroco não é uma concessão do espírito à natureza, pois se em todo lugar o sentido é figurado, trata-se de sentido em todo lugar. Essa renovação do mundo é também renovação do espírito, redescoberta do

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Entrecortando eu sigo dentro a linha reta [...]"
Zé Ramalho, "Avôhai"

A partir de tudo quanto vimos no capítulo anterior, em retomada ou acréscimo aos anteriores, podemos pensar a escrita cabralina feita num *através*. *Em relação*. Não mais produto de uma externalidade do objeto, da natureza em si, nem de um suposto absolutismo autossuficiente do intelecto, de uma consciência absoluta, de um purismo lógico, porém, tampouco, fruto de um subjetivismo sem regras. O que existe é o processo, o intervalo, e neste faz-se o novo, a renovação. Dá-se aquilo que tem por intermédio o ser humano na "captação intuitiva do conteúdo das [...] vivências" (NUNES, 2012, p. 47), dá-se uma exploração lábil de ordem *sêmio-semantrópica* (do *signo-central* ao texto como um todo):

> Les pensées binaires, les pensées du dilemme sont donc inaptes à saisir quoi que ce soit de l'économie visuelle comme telle. Il n'y a pas à choisir *entre* ce que nous voyons (avec sa conséquence exclusive dans un discours qui le fixe, à savoir la tautologie) et ce qui nous regarde (avec sa mainmise exclusive dans le discours qui le fixe, à savoir la croyance). Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52)[169]

Essa palavra "entre" sintetiza em muito o *locus* de onde se pronuncia a dinâmica que ressaltamos em Cabral. Se queremos penetrar o íntimo de boa parte da realidade transcrita pelo autor de *Uma faca só lâmina*, precisaremos contemplar as movimentações do *entre*, espaço dos desvios, das labilidades, intervalo localizado entre *referente* e *significante metafórico* (e de metáforas que se põem, tanto quanto podem, em desvio contra "equivalências" tranquilas). Por fim, espaço entre *mimesis* e *mythos*: *semiotrópico*. E mais ainda: *semantrópico*, ou seja, dado a tensões dinâmicas que não são apenas do signo, mas

---

espírito bruto que não está domesticado por nenhuma das culturas, espírito ao qual se pede para criar de novo a cultura. O irrelativo, de agora em diante, não é a natureza em si nem o sistema de captação da consciência absoluta, tampouco o homem em demasia, mas essa "teleologia" de que fala Husserl (que deve ser escrito e pensado entre aspas), juntura e membrura do ser que se realiza através do homem."

169 "Os pensamentos binários, os pensamentos do dilema são assim inaptos a captar o que quer que seja da economia visual como tal. Não se tem de escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos observa (com sua penhora exclusiva no discurso que o fixa, a saber: a crença). Tem-se, e só se tem de se inquietar com o *entre*."

também devidas a relações intra e interfrasais, relações que põem o texto por inteiro como um todo onde os conceitos de representação e reconfiguração do real estão em jogo.

Se pensamos a realidade mesma como referente (de um primeiro grau de referência), qualquer discurso que tente ser *mimesis* disso será outro referente, mas de um segundo grau de referência. Quanto mais descritivamente ou mais objetivamente descritivo é esse *textum* sobre a realidade mesma (primeiro grau de referência), tanto maior será a impressão de que se lida aí com a própria realidade: "O que toda figuração, qualquer que seja sua forma, deve ter em comum com a realidade para poder de algum modo – correta ou falsamente – afigurá-la é a forma lógica, isto é, a forma da realidade." (WITTGENSTEIN, 2008, p. 145). Nesses termos e de certa forma, a linguagem se concretiza como um salto da empiria para um outro desta. Portanto, um *signo referencial* (de caráter denotativo) se comporta dessa maneira. A metáfora inaugura um desvio: desvio do óbvio ocular e/ou empírico. Um desvio que tende a ser corrigido pelo impulso naturalmente humano de encontrar coerência mesmo nas malhas irregulares da linguagem. Depois dessa insistência corretiva, o desvio metafórico (e de *metáforas referenciais*, no caso), ainda que primeiramente se ligue à empiria apenas quanto a caracteres particulares, tende a terminar como um registro por inteiro dessa realidade primeira, à semelhança do *signo referencial*. É o uso reiterado quem esgota, portanto, esse senso do desvio da metáfora, até que seu sabor se esgota em muito e ela se torna, por fim, uma catacrese. O desvio, mesmo nesses casos, já é um movimento, já é uma tentativa de não se contentar apenas com os vícios de uma visão aguçada ou de uma razão supostamente lúcida e movida em lógica. O desvio é criatividade humana. Quando a metáfora ou o símile se insurgem contra as equiparações, que são por natureza tendentes ao modelo referencial, sua condição de desvio aumenta; aparenta, inclusive, ter-se rompido, ter-se desligado por inteiro da empiria, a ponto de parecer-se inteiramente entregue ao *mythos* (eis o projeto ideal de estéticas como a surrealista e a dadaísta). João Cabral chega ao ponto de flertar com isso, só que o seu projeto, movido ainda pelas condições do *primeiro momento* (*depurador*, mimético), volta por fim à referencialidade. Uma referencialidade, repetimos, que não é de forma alguma purista; muito pelo contrário: sua passagem também pelo *mythos* o nega de imediato. Entre "retas" e "curvas" (entre *depuração* e *reconfiguração*, entre *mimesis* e *mythos*, entre Mondrian e Miró), encontramo-nos em meio a seu círculo pessoal. Nos momentos em que seu texto se aparenta mais imagético (ou seja, onde o *segundo momento*, o da *reconfiguração*, dita a tônica), o todo do enunciado nos reconduz ao referente. Um referente por onde o *mythos* transita e instaura tensões. Move-se num *entre*.

Isso não quer dizer que sua escrita, no plano do enunciado, deva ser considerada amplamente referencial. O que afirmamos é que, por tão bem aparelhada por uma racionalidade arquitetônica ou uma arquitetura racionalizada, essa escrita dá vazão a uma leitura aparentemente apenas objetal. Ela é objetal, mas nela se encontra também um sujeito operante e operado, ou melhor, um sujeito *em relação*. É objetal, mas nela as marcas da empiria também estão tocadas pelo desvio, por desvios. Sua poesia calha, assim, com a concepção de "receptáculo do dinâmico" (MELO NETO, 1952, p. 9), em se considerando que essa "libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro" (MELO NETO, 1952, p. 11). Em seus aspectos gerais e mesmo sendo relativas à obra pictórica de Joan Miró, esses dois últimos fragmentos vêm a calhar com o que ora afirmamos sobre a poética cabralina. E nesse ponto tornamos à citação inicial:

> A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado *inspiração* ou mesmo *intuição*. (MELO NETO, 1997c, p. 135)

Exploração da "materialidade das palavras", algo que se revela em Cabral na labuta com a imagem, nos domínios do *entre*. E por *entre* compreendemos a escrita que se nega tanto a uma referencialidade tranquila quanto a uma construção alegórica ou simplesmente recheada de figurações. *Entre* o olhar perceptivo e a empiria algo se desloca, *entre* o significante e o significado algo se desloca. Quando a imagem está testada no âmbito de seus possíveis, de sua materialidade constitutiva, o enunciado se consuma *entre mimesis* e *mythos*. Nós pudemos perceber que livros como *Psicologia da composição* e *O rio* se destacam por forte *depuração*. No caso deste último, a ambiência da *mimesis*, da *re*presentação era ainda mais notável. Também tivemos a oportunidade de conferir como o desenvolvimento imagético de *Uma faca só lâmina* era favorecido por uma escrita mais ao *mythos*; ligado, portanto, ao desvio. Só que nem sempre a escrita dá-se assim, quase em polarizações. Em "Imagens em Castela", adentramos um espaço que se mostrava descritivo da região espanhola de Castela, mas então o olhar que perscrutava se desloca por uma imagem de "mesa", de uma "sala deserta" e "ampla casa vazia". Em "O vento no canavial", adentramos um espaço que se diria descrição de um canavial, mas este era ligado a um "mar sem navios", a um "papel em branco de escrita", a um "grande lençol, etc. Os exemplos seriam muitos, porém esses nos bastam. Para ver e ler "Castela", a voz poética se afasta de seu foco de mira, por bem de

voltar a ele na contabilidade final do texto. Para ver e ler um "canavial", a voz poética passa também por imagens que lhe são alheias como dado empírico, só que no fim retorna ao motivo, matéria do trajeto. Tudo isso nos recoloca diante dos versos finais de *Uma faca só lâmina*, onde a voz poética reconhecia os percursos causais de escolha dos temas e de suas articulações no texto:

> [...] *e daí à lembrança*
> *que vestiu tais imagens*
> *e é muito mais intensa*
> *do que pôde a linguagem,*
>
> *e afinal à presença*
> *da realidade, prima,*
> *que gerou a lembrança*
> *e ainda a gera, ainda,*
>
> *por fim à realidade,*
> *prima, e tão violenta*
> *que ao tentar apreendê-la*
> *toda imagem rebenta*. (MELO NETO, 1997a, p. 195)

"Da realidade" se "gera" "a lembrança" e desta a "imagem", que, ao final, "rebenta", tendo em conta que a experiência é mais forte, mais "intensa" do que se supõe ou se pode propor a "linguagem": "*Os limites de minha linguagem* significam os limites de meu mundo. A lógica preenche o mundo; os limites do mundo são também seus limites." (WITTGENSTEIN, 2008, p. 245).

"Sempre me considerei um artista plástico e intelectualista; portanto, um poeta não polêmico, isto é, não dramático." (*Apud* ATHAYDE, 1998, p. 108).[170] Logo, um escritor que prefere destacar na obra não as polêmicas mas o que um poema têm de "plástico", ou melhor, o que pode propor quanto à "materialidade [ou textura] das palavras". Um poeta também "intelectualista"; portanto, construtivista, ligado a um modelo também "arquitetônico" de escrever poesia. Um poeta que carrega um e outro modelo, e isso, no geral, por meio do quiasmo de um valor inserido dentro do outro.

Textos a Mondrian e a Miró, "organização das estruturas verbais" e "materialidade das palavras", *depuração* e *reconfiguração*, *mimesis* e *mythos*, "retas" e "curvas", cada um desses polos, atravessados um pelo outro, têm conservados mesmo assim o que lhes é próprio, e nisso se inaugura a ambiência do *entre*. E é segundo essa chave que tentamos uma imbricação de boa parte da obra cabralina. Por tudo quanto nos informa essa dinâmica da e na poesia de Cabral, somos, também nós, impelidos a nos mover e a mover, modificar o título de

[170] Originalmente, entrevista publicada em *Amostragem*, São Paulo, novembro de 1977.

nossa tese. Já não seriam agora “Retas e curvas”, de acordo com os primórdios de nossa escrita, mas “A curvatura das retas e a linearidade das curvas”. “Retas e curvas” nos transmite uma ideia de estaticidade, de separação entre elementos que mal se tocam. Ao que vimos, não podemos deixar de lado os elementos relacionais presentes na poesia de João Cabral, os instantes em que, sendo “reta”, sua poesia dá-se em “curvas”, ou aqueles em que, dada a “curva”, sua poesia volta a guiar-se numa racionalidade de “reta”.

REFERÊNCIAS

De João Cabral de Melo Neto

MELO NETO, João Cabral de. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

Pedra do sono (1940-1941)
Os três mal-amados (1943)
O engenheiro (1942-1945)
Psicologia da composição (1946-1947)
O cão sem plumas (1949-1950)
O rio (1953)
Paisagens com figuras (1954-1955)
Morte e vida Severina (1954-1955)
Uma faca só lâmina (1955)
Quaderna (1956-1959)
Dois parlamentos (1958-1960)
Serial (1959-1961)

_____. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

A educação pela pedra (1962-1965)
Museu de tudo (1966-1974)
A escola das facas (1975-1980)
Auto do frade (1984)
Agrestes (1981-1985)
Crime na *Calle* Relator (1985-1987)
Sevilha andando (1987-1993)
Andando Sevilha (1987-1989)

_____. Considerações do poeta em vigília [entrevista]. Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, vol. 1, p. 18-31, mar. 1996.

_____. **Joan Miró**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1952.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997c.

Sobre João Cabral de Melo Neto

ATHAYDE, Félix. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Mogi das Cruzes/SP: Universidade de Mogi das Cruzes; 1998.

BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, vol. 1, p. 18-31, mar. 1996.

BISCHOF, Betina. Os espaços internos do poema. Revista Magma, São Paulo, vol. 6, p. 85-91, dez. 1999.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, Haroldo. O geômetra engajado. In:____. **Metalinguagem & outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. Poesia ao norte. In:____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34; 2002.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARVALHO, Ricardo Souza de. **A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

CHIODETTO, Eder. **O lugar do escritor**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Transição & permanência: Miró/ João Cabral: da tela ao texto**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária (1948-1959)**. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LÔBO, Danilo. **O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto**. Brasília: Thesaurus, 1980.

MAMEDE, Zila. **Civil geometria**. São Paulo: Nobel, 1987.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ROCHA, Francisco José Gonçalves Lima Rocha. **Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto**. 2014. 418 f. Tese (Doutorado em Études Portugaises, Brésiliennes et de L'Afrique Lusophone e Teoria Literária e Literatura Comparada). Université Paris 8, Saint Denis/ Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória; 1985.

SÜSSEKIND, Flora. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

De ou sobre Piet Mondrian e Joan Miró

BAX, Marty. **Complete Mondrian**. Hampshire/ United Kingdom: Lund Humphries, Gower House, Croft Road, Aldershot; 2001.

HARRISON, Charles. Abstração. In:____; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MINK, Janis. **Miró: o poeta entre os surrealistas**. Trad. Alice Milheiro. Lisboa: Taschen, 2012.

MIRÓ, Joan. **Ceci est la couleur de mes rêves: entretiens avec Georges Raillard**. Paris: Seuil, 1977.

_____. **Écrits et entretiens**. Presentés par Margit Rowell. Paris: Daniel Lelong Éditeur, 1995.

MIRÓ, Joan Punyet; LOLIVIER-RAHOLA, Gloria. **Miró: o pintor das estrelas**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. Org. Carlos A. Ferreira Martins. Trad. João Carlos Pijnapel. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Literários

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Alcools**. France: Éditions Gallimard, 2008.

_____. **Et moi aussi je suis peintre**. Établie et présentée par Daniel Grojnowski. Paris : Gallimard, 2006.

_____. **Œuvres poétiques**. France: Éditions Gallimard, 1965.

CARDOZO, Joaquim. **Poesias completas**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1971.

DONNE, John. **The major works**. Org. John Carey. London: Oxford University Press, 1990.

GÓNGORA, Luis de. **Antología**. Org. Antonio Marichalar. 10 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

LAUTRÉAMONT. **Les chants de Maldoror**. In:____. **Œuvres complètes**. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz. Paris : Gallimard, 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres complètes**. France: Gallimard, 1998.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

REYES, Alfonso. La mano del comandante Aranda. In:____. **Prosa y poesia**. Ed. James Willis Robb. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1984.

VALÉRY, Paul. **Poésies**. France : Gallimard, 1958.

Teóricos

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Col. Espírito crítico. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34; 2003.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Œuvres en prose complètes**. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, 1991. Vol. II.

_____; EIMERT, Dorothea; PODOKSIK, Anatoli. **Le Cubisme**. Inde : Parkstone International, 2010.

ARAGON. **Les collages**. Paris : Hermann, 1980.

ARMIÑO, Mauro. **Qué es verdaderamente el Siglo de Oro**. Madrid: Doncel, 1973.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BARTHES, Roland. **Leçon** [1978]. In:____. **Œuvres complètes : tome V (1977-1980)**. France : Seuil, 2002.

BAXANDALL, Michael. **Patterns of intention: on the historical explanation of pictures**. New Haven: Yale University Press, 1985.

_____. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEER, Patricia. **An introduction to the metaphysical poets**. London/Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 1972.

BLECUA, José Manuel. **Sobre poesía de la edad de oro: ensayos y notas eruditas**. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

BRETON, André. **Œuvres complètes**. Ed. Marguerite Bonnet. Paris : Gallimard, 2008. Vol. IV.

_____. **Manifestes du surréalisme**. Paris : Gallimard, 2009.

BRUNET, Christian. **Braque et l'espace**. Paris : Éditions Klincksieck, 1971.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **Teoría de la Vanguardia**. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones 62 s/a., 1987.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8 ed. São Paulo : T. A. Queiroz, 2000.

CORBUSIER, Le. **Vers une architecture**. Paris: Édition Vincent, Fréal & Cia, 1958.

DALGLISH, Jack (Org.). **Eight metaphysical poets**. London: Heinemann, 1963.

DEBON, Claude. **Les dessins de Guillaume Apollinaire**. Paris : Buchet/ Chastel, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Lonrai (France) : Les Éditions de Minuit, 2011.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

FABRE, Josep Palau i. **Picasso**. Trad. Lamartine Oberg. Ao Livro Técnico S/A, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Ceci n'est pas une pipe**. Montpellier : Éditions Fata Morgana, 1986.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. **Du cubisme**. Sisteron: Éditions Présence, 1980.

GOMBRICH, E. H. **The story of art**. 15 ed. New York: Phaidon, 1995.

GUIBBORY, Achsah. John Donne. In: CORN, Thomas N. **The Cambridge Companion to English Poetry: Donne to Marvell**. London: Cambridge University Press, 2006.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto [1959]. In:____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2008.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In:____. **Linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

JULLIAN, René. **Le futurisme et la peinture italienne**. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1966.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. **El camino hacia el cubismo**. Trad. Rosa Sala y Jaume Vallcorba. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEMAITRE, Georges. **From cubism to surrealism in French literature**. London: Humphry Milford, Oxford University Press, Cambridge, Harvard University Press, 1945.

LORCA, Federico García. La imagen poética de don Luis de Góngora. In: . **Obras completas III: prosa**. Edición de Miguel García-Posada. Valencia/Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'œil et l'esprit**. France: Gallimard, 2006.

_____. **Signes**. France: Gallimard, 1960.

MEYER, Michel. **Manifestes du surréalisme d'André Breton**. France : Gallimard, 2002.

NAZZARO, G. Battista. **Introduzione al futurismo**. Napoli: Guia Editori, 1973.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6 ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. **Depois do cubismo**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PAES, José Paulo. Por uma pedagogia da metáfora. In:____. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. 3 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PULS, Maurício. **O significado da pintura abstrata**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

READ, Herbert. **A concise history of modern painting**. London: Thames and Hudson, 1974.

_____. **Uma história da pintura moderna**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REVERDY, Pierre. L'image. In:____. **Plupart du temps**. Paris : Flammarion, 1967.

RICŒUR, Paul. **La métaphore vive**. France : Seuil, 1997.

RIOUT, Denys. **Qu'est-ce que l'art moderne?** France: Gallimard, 2000.

RUBIN, William. **Picasso et Braque : L'invention du cubisme**. Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris, Flammarion, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introduction to phenomenology**. New York: Cambridge University Press, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro : Vozes, 1972.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. Histoire d'Amphion [Pièces sur l'art]. In :____. **Œuvres**. France : Bibliothèque de la Pléiade, 1960. Vol. II.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O diálogo imagem-palabra na arte do século XX. Revista Aletria, Belo Horizonte, vol. 14, jul.-dez., 2006, p. 147-161.

VOSSLER, Carlos. **Introducción a la literatura española del siglo de oro: seis lecciones**. 3 ed. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1961.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Theory of literature**. 3 ed. Great Britain: Penguin University Books, 1973.

_____. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. 4 ed. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1949.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2008.

Enciclopédicos

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. 2 ed. Petrópolis/ RJ: Vozes, 1993. Vol. I.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAVEDAN, Pierre. **Dictionnaire illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines**. 4 ed. Paris : Librairie Hachette, 1931.

THIBAUD, Robert-Jacques. **Dictionnaire de Mythologie et Symbolique Grecque**. Paris : Éditions Deroy, 1996.

ANEXOS

ANEXO A

Prancha 1

Piet Mondrian (1872-1944)
"**A árvore vermelha**" (1908-10)
Óleo sobre tela
75,5 x 107,5 cm (aproximadamente)
Haags Gemeente Museum. Haia (Holanda)

Prancha 2

Piet Mondrian (1872-1944)
"**Natureza morta com pote de gengibre**" (1911)
Óleo sobre tela
65,5 x 75 cm
Haags Gemeente Museum. Haia (Holanda)

Prancha 3

Piet Mondrian (1872-1944)
"**Natureza morta com pote de gengibre 2**" (1912)
Óleo sobre tela
91,5 x 120 cm
Haags Gemeente Museum. Haia (Holanda)

Prancha 4

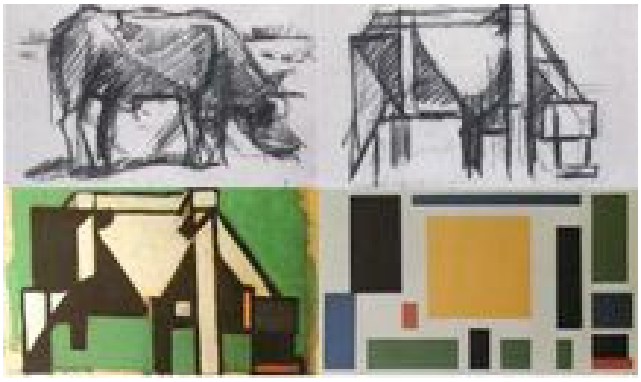
Piet Mondrian (1872-1944)
"**A árvore cinza**" (1912)
Óleo sobre tela
78.5 x 107.5 cm
Haags Gemeente Museum. Haia (Holanda)

ANEXO B

Prancha 5

Piet Mondrian (1872-1944)
"A Macieira em flor" (1912)
Óleo sobre tela
78 x 106 cm
Haags Gemeente Museum. Haia (Holanda)

Prancha 6



Theo van Doesburg
"**Objeto esteticamente transformado**" (c. 1917)

Prancha 7

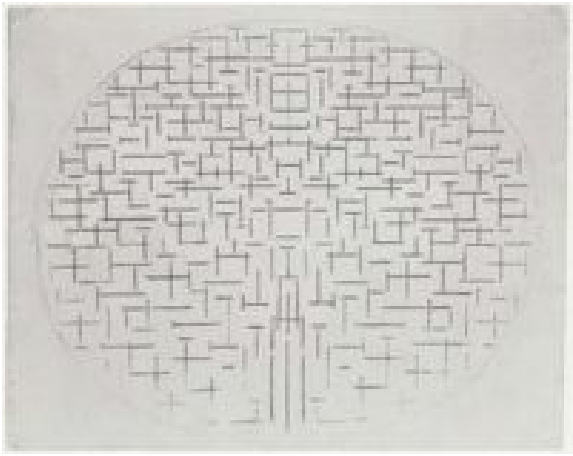
Theo van Doesburg
"Composição VIII - A vaca" (c. 1918)
Óleo sobre tela
38 x 64 cm
The Museum of Modern Art. Nova Iorque

Prancha 8

Piet Mondrian (1872-1944)
"**Composição com cores A**" (1917)
Óleo sobre tela
50 x 44 cm
Kröller-Müller Museum. Otterlo (Holanda)

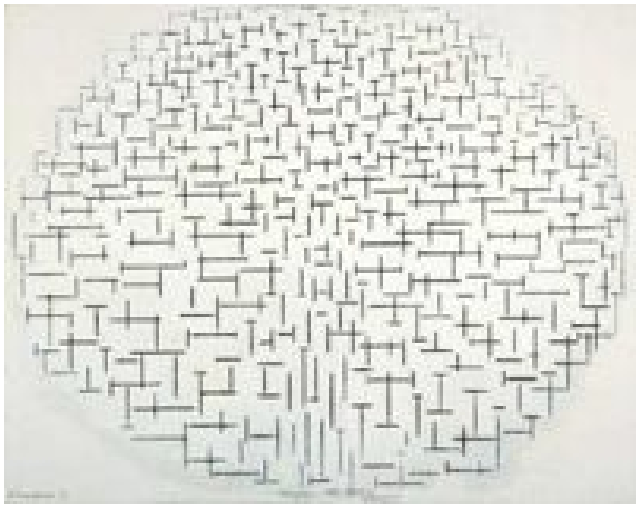
ANEXO C

Prancha 9



Piet Mondrian
"**Píer e oceano 5**" (1915)
Carvão, tinta e guache sobre papel
87,9 x 111,7 cm
Coleção particular.

Prancha 10



Piet Mondrian
"**Composição 10 em preto e branco**" (1915)
Óleo sobre tela
85 x 108 cm
Kröller-Müller Museum. Otterlo (Holanda)

Prancha 11

Piet Mondrian (1872-1944)
"**Cinco silhuetas de árvore**" (1907-08)
Óleo sobre tela
79 x 92,5 cm
Haags Gemeente Museum. Haia (Holanda)

Prancha 12

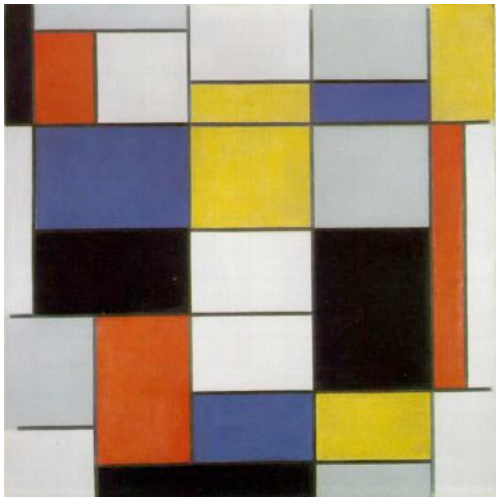
Piet Mondrian (1872-1944)
"**Paisagem noturna 2**" (c. 1908)
Óleo sobre tela
64 x 93 cm

ANEXO D

Prancha 13

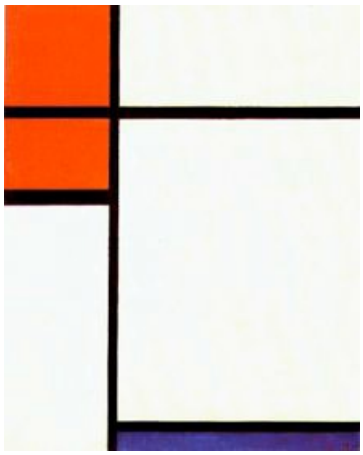
Piet Mondrian
"**Composição**" (1916)
Óleo sobre tela
119 x 75,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum. Nova Iorque

Prancha 14



Piet Mondrian
"**Composição A**" (1920)
Óleo sobre tela
90 x 91 cm
Galleria d'Arte Moderna de Roma.

Prancha 15



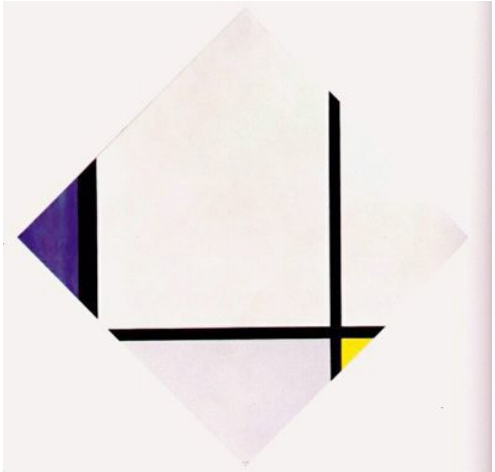
Piet Mondrian (1872-1944)
"**Composição**" (1933)
Óleo sobre tela
41,2 x 33,3 cm
The Museum of Modern Art. Nova Iorque

Prancha 16

Piet Mondrian (1872-1944)
"**Composição com grade 6**" (1919)
Óleo sobre tela
49 x 49 cm

ANEXO E

Prancha 17



Piet Mondrian
"**Losango com três linhas, azul, cinza e amarelo**" (1925)
Óleo sobre tela
80 x 80 cm

Prancha 18

Piet Mondrian
"**Composição com duas linhas**" (1931)
Óleo sobre tela
80 x 80 cm

Prancha 19

Pablo Picasso (1881-1973)
"**O violino**" (1912)
Óleo sobre tela
60 x 81 cm
Staatsgalerie. Stuttgart

Prancha 20

Georges Braque (1882-1963)
"**Violino e garrafa**" (1913)
Óleo sobre tela
65 x 92 cm
Coleção Klaus Perls. Nova Iorque

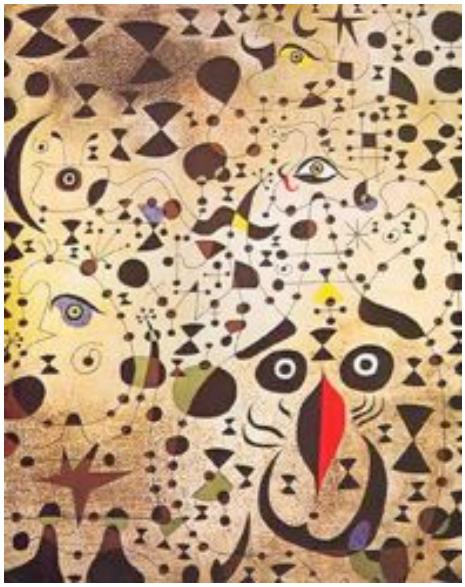
ANEXO F

Prancha 21

Joan Miró (1893-1983)
"**Mulher e cachorro diante da lua**" (1936)

Guache sobre cartão
50 x 44,5 cm
Fundació Joan Miró. Barcelona

Prancha 22

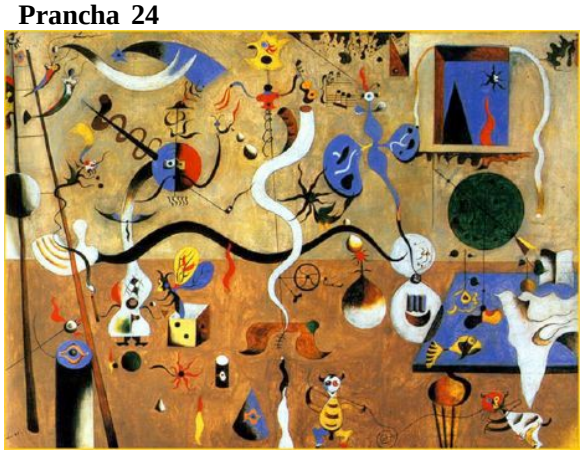


Joan Miró (1893-1983)
"**O belo pássaro decifrando o desconhecido a um casal de amantes**" (1941)
Guache, pintura a aguarrás e carvão
46 x 38 cm
Museum of Modern Art. Nova Iorque

Prancha 23

Joan Miró (1893-1983)
"**Uma estrela acaricia o seio de uma negra**" (1938)
Guache sobre cartão
130 x 196 cm
Pierre Matisse. Nova Iorque

Prancha 24



Joan Miró (1893-1983)
"**O Carnaval de Arlequim**" (1924-1925)
Óleo sobre tela
66 x 93 cm
Albright-Knox Art Gallery. Nova Iorque

ANEXO G

Prancha 25

Joan Miró (1893-1983)
"**Terra lavrada**" (1923-1924)
Óleo sobre tela
66 x 92,7 cm
The Solomon R. Guggenheim Foundation. Nova Iorque

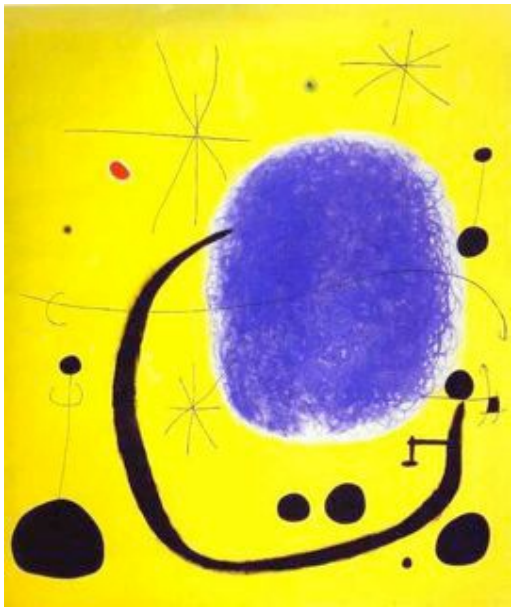
Prancha 26

Joan Miró (1893-1983)
"**O beijo**" (1924)
Óleo sobre tela
73 x 92 cm
Coleção José Mugrabi. Nova Iorque

Prancha 27

Joan Miró (1893-1983)
"**O sol vermelho rói a aranha**" (1948)
Óleo sobre tela
76 x 96 cm
Coleção Kasumasa Katsuta.

Prancha 28



Joan Miró (1893-1983)
"**O ouro do azul**" (1967)
Acrílico sobre tela
205 x 173,5 cm
Fundació Joan Miró. Barcelona

ANEXO H

Prancha 29

Joan Miró (1893-1983)
"**Mulher, pássaro, estrela**" (1974)
Óleo sobre tela
205 x 170 cm
del Arte Contemporáneo. Madri

Prancha 30

Joan Miró (1893-1983)
"**A esperança do condenado à morte**" (1974)
Óleo sobre tela
267,5 x 351,5 cm (cada painel)Muséo Español
Fundació Joan Miró. Barcelona