



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ricardo Ramos Costa

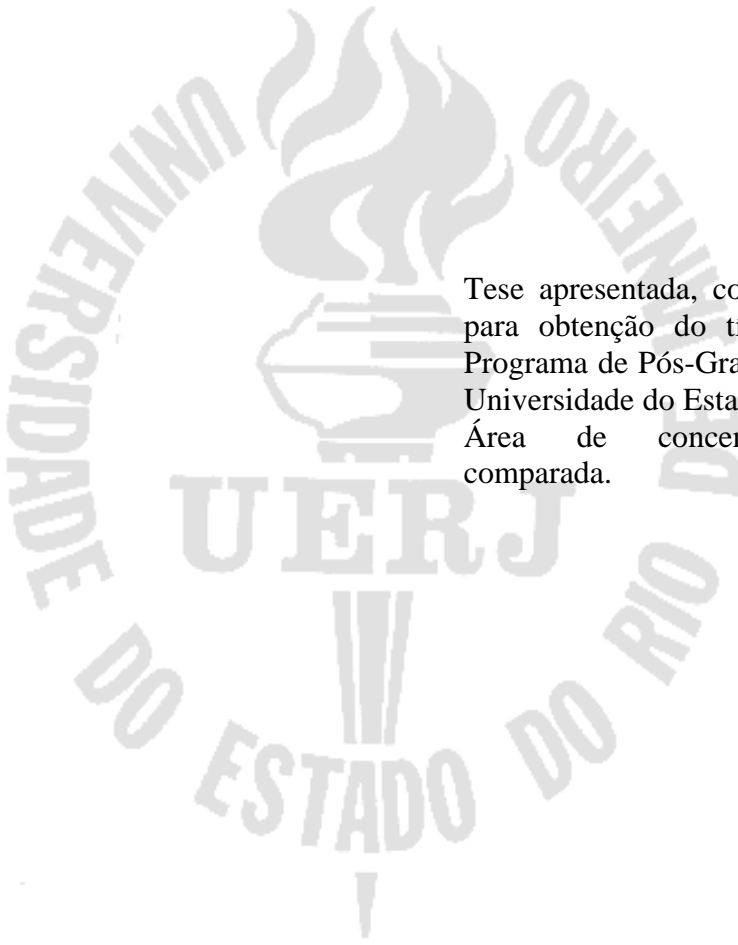
**Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró:
a poesia como crítica de arte**

Rio de Janeiro

2012

Ricardo Ramos Costa

**Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró:
a poesia como crítica de arte**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C837 Costa, Ricardo Ramos.
Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: a poesia como crítica de arte / Ricardo Ramos Costa. – 2012.
172 f.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Miró, Joan, 1893-1983 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Poesia – História e crítica - Teses. 4. Poética - Teses. 5. Poesia visual – Teses. 6. Visualização – Teses. 7. Pintura – Teses. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-1.09:75

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

Assinatura

Data

**Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró:
a poesia como crítica de arte**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura comparada.

Aprovada em 20 de setembro de 2012.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Ana Lucia de Souza Henriques
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Luiz Carlos do Rego Lima
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso
Faculdade de Letras da UFRRJ

Prof. Dr. Lino Machado
Centro de Ciências Humanas e Naturais da UFES

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

Para Fernanda, Bruno e Felipe, com amor.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Fernanda.

Aos meus queridos filhos Bruno e Felipe.

Aos meus pais, Alzira e Inério (*in memoriam*), pelo incentivo e grande exemplo de vida.

À Laura Medeiros, pelo apoio em todas as horas.

À minha querida orientadora, Dr^a. Carlinda Fragale Pate Nuñez, que guiou-me pelos labirintos do comparativismo e mostrou-me as chaves da filosofia.

Aos meus professores do Doutorado: Dr^a. Maria Conceição Monteiro, Dr. José Luís Jobim, Dr. João Cezar de Castro Rocha, Dr. Flavio Garcia e Dr. Victor Hugo Adler Pereira, pelas valiosas aulas que muito contribuíram para as ideias aqui expostas.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-graduação em Letras da UERJ.

“Auto-retrato”

Um poeta nunca sabe
onde sua voz termina,
se é dele de fato a voz
que no seu nome se assina.
Nem sabe se a vida alheia
é seu pasto de rapina,
ou se o outro é quem lhe invade,
com a voragem assassina.
Nenhum poeta conhece
esse motor que maquina
a eclosão da coisa escrita
contra a crosta da rotina.
Entender inteiro o poeta
é bem malsinada sina:
quando o supomos em cena,
já vai sumindo na esquina,
entrando na contramão
do que a palavra lhe ensina.
Por sob a zona da sombra,
navega em meio à neblina,
mesmo que seja pequena
a poesia que o ilumina.

Antonio Carlos Secchin

Pedem-me um poema
um poema que seja inédito,
poema é coisa que se faz vendo,
como imaginar Picasso cego?

Um poema se faz se vendo,
um poema se faz para a vista,
como fazer o poema ditado
sem vê-lo na folha inescrita?

Poema é composição,
mesmo da coisa vivida,
um poema é o que se arruma,
dentro da desarrumada vida.

Por exemplo, é como um rio,
por exemplo, um Capibaribe,
em suas águas domado
para chegar ao Recife.

Onde com o Beberibe,
com o Tejipió, Jaboatão
para fazer o Atlântico,
todos se juntam a mão.

Poema é coisa de ver,
é coisa sobre um espaço,
como se vê um Franz Weissmann,
como não se ouve um quadrado.

*João Cabral de Melo Neto**

* Poema publicado no jornal *O Globo*, em 09 de janeiro de 2000.

RESUMO

COSTA, Ricardo Ramos. *Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: a poesia como crítica de arte*. 2012. 172f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A tese focaliza alguns dos principais poemas de João Cabral de Melo Neto desenvolvidos como crítica poética. O mote da investigação é a construção de uma lírica crítico-discursiva, uma produção artística que avalia a arte com os termos, os instrumentos da própria arte. Esta perspectiva analítica é deflagrada pelos primeiros românticos (Schlegel e Novalis) e expande-se em duas direções: tanto o poema escrito a partir de uma reflexão sobre a arte ou a natureza (crítico em sua gênese), quanto a crítica, transmutada em poesia. A abordagem comparativa de estâncias do poeta com obras picturais nelas referenciadas evidencia o constante diálogo do poeta com as poéticas da visualidade e com as concepções estéticas da modernidade, mormente com a poética de Joan Miró. Através da abordagem comparativa, materializam-se dois caminhos privilegiados de experimentação estética: o percurso do poético ao plástico, em João Cabral; o caminho inverso, na obra do pintor catalão – do plástico ao poético. Para ambos os artistas, os processos de exploração das linguagens artísticas ocasionam, como consequência extrema, a dissolução do plástico e do poético, rumo ao inefável na pintura e na poesia. Para Miró, os signos plásticos são poéticos, porque guardam em si um universo de possibilidades significativas que transcendem a ordem da própria coisa em si. E o alcance das transformações que a sua poética empreende afetará a poesia de modo análogo: os signos poéticos mostram-se plenamente poéticos, ao transcenderem a forma e o sentido, no âmbito da plasticidade da palavra. Se a palavra pode se tornar matéria (passar da abstração para a concreção), a matéria pintada pode ser poesia. Integram a constelação teórica desta investigação os principais filósofos que discutem o caráter crítico da poesia, desde os filósofos do primeiro romantismo (Schlegel e Novalis), até aqueles cujo pensamento está relacionado à modernidade ou à pós-modernidade (Benjamin, Adorno, Lyotard, Blumenberg e Agamben).

Palavras-chave: Poesia. Pintura. João Cabral. Joan Miró. Crítica. Poética visual.

ABSTRACT

This thesis focuses on some major poems João Cabral de Melo Neto developed as poetic criticism. The theme of this research is the construction of a critical-discursive lyric, an artistic production that evaluates art with the terms, the very instruments of art. This analytical perspective is triggered by the early Romantics (Schlegel and Novalis) and expands itself towards two directions: the poem written from a reflection on art or nature (critical in its genesis), as far as the criticism, transmuted into poetry. The comparative approach of the poet's stanzas with pictorial works referenced therein demonstrates the poet's constant dialogue with the visuality poetics and the aesthetic conceptions of modernity, particularly with Joan Miró's poetics. Through comparative approach, two paths full of experimental aesthetics materialize: the route of the poetic to the plastic in João Cabral, and the opposite way, the work of the Catalan painter – from the plastic to the poetic. For both artists, the artistic languages exploration processes cause as extreme consequence, the plastic and poetic dissolving, toward the ineffable in painting and poetry. For Miró, plastic signs are poetic because they keep into themselves a universe of possible meanings that transcend the order of the thing itself. And the scope of the changes that his poetic reaches endeavor the poetry analogously: poetic signs show up fully poetic by transcending the form and the meaning within the plasticity of the word. If the word may become matter (moving from abstraction to concreteness), the matter painted can be poetry. Integrate the theoretical of this research the main philosophers who discuss the critical nature of poetry, from the romanticism of the first philosophers (Schlegel and Novalis), even those whose thinking is related to modernity or postmodernity (Benjamin, Adorno, Lyotard, Blumenberg and Agamben).

Keywords: Poetry. Painting. João Cabral. Joan Miró. Criticism. Visual poetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cartaz “Aidez l’Espagne”, Joan Miró, 1937.....	20
Figura 2 - Pintura mural “O ceifeiro”, Joan Miró, 1937.....	22
Figura 3 - Pintura “Natureza-morta com sapato velho”, Joan Miró, 1937.....	23
Figura 4 - Pintura “Composição I”, Piet Mondrian, 1931.....	27
Figura 5 - Fotografia da vista externa da “Capela de Notre-Dame-du-Haut” (Ronchamp), Le Corbusier, 1955.....	64
Figura 6 - Fotografia do interior da “Capela de Notre-Dame-du-Haut” (Ronchamp), Le Corbusier, 1955.....	65
Figura 7 - Pintura “Rückseite eines Gemäldes”, Cornelis Norbertus Gijsbrechts, 1670.....	69
Figura 8 - Pintura “Paisagem zero”, Vicente do Rego Monteiro, 1950?.....	74
Figura 9 - Fotografia da escultura “Balzac” (Detalhe), Auguste Rodin, 1898.....	80
Figura 10 - Fotografia da escultura “Balzac”, Auguste Rodin, 1898.....	80
Figura 11 - Fotografia do <i>ready-made</i> “A fonte”, Marcel Duchamp, 1917.....	93
Figura 12 - Interferência “L. H. O. O. Q.”, Marcel Duchamp, 1919.....	94
Figura 13 - Pintura “Foto – Isto é a cor dos meus sonhos”, Joan Miró, 1925.....	96
Figura 14 - Poema pintura “Uma estrela acaricia o seio de uma negra”, Joan Miró, 1938.....	96
Figura 15 - Escultura “Torre”, Franz Weissmann, 1958.....	100
Figura 16 - Pintura (tríptico) “A esperança do condenado à morte I, II e III”, Joan Miró, 1974.....	116
Figura 17 - Pintura “Terra lavrada”, Joan Miró, 1924.....	121
Figura 18 - Poema pintura “Le corps de ma brune...”, Joan Miró, 1925.....	125
Figura 19 - Pintura “Cabeça de camponês catalão”, Joan Miró, 1925.....	129
Figura 20 - Guache “Cifras e constelações amorosas de uma mulher”, Joan Miró, 1941.....	131
Figura 21 - Pintura “La siesta”, Joan Miró, 1925.....	131
Figura 22 - Pintura “O diálogo dos insetos”, Joan Miró, 1924-1925.....	132

Figuras 23 - Pintura “Nord-sud”, Joan Miró, 1917.....	136
Figura 24 - Poema pintura “Escargot Femme Fleur Étoile”, Joan Miró, 1934.....	137
Figura 25 - Poema pintura “Hirondelle d’amour”, Joan Miró, 1934.....	138
Figura 26 - Poema pintura “Uma estrela acaricia o seio de uma negra”, Joan Miró, 1938....	140
Figura 27 - Pintura “Silêncio”, Joan Miró, 1968.....	142
Figura 28 - Ilustrações e frontispício do livro <i>Joan Miró</i> (edição espanhola), 1950.....	143
Figura 29 - Ilustração em xilogravura para o livro <i>A Toute Épreuve</i> de Paul Éluard, 1947-1958.....	145
Figura 30 - Ilustração em xilogravura para o livro <i>A Toute Épreuve</i> de Paul Éluard, 1947-1958.....	145
Figura 31 - Poema caligrafado “Etoile, nichons, escargot, soleil, comète, palpitation de la chair”, Joan Miró, 1937.....	146
Figura 32 - Ilustração em gravura para o livro <i>Adonides</i> de Jacques Prévert, 1975.....	148
Figura 33 - Ilustração em gravura para o livro <i>Adonides</i> de Jacques Prévert, 1975.....	149
Figura 34 - Litografia para o livro <i>Album 13</i> , Joan Miró, 1948.....	151
Figura 35 - Pintura “El diamante sonría al crepúsculo”, Joan Miró, 1948.....	151
Figura 36 - Ilustração do livro <i>Joan Miró</i> (edição espanhola), 1950.....	152
Figura 37 - Ilustração do livro <i>Joan Miró</i> (edição espanhola), 1950.....	153
Figura 38 - Ilustração do livro <i>Joan Miró</i> (edição brasileira), 1952.....	154
Figura 39 - Ilustração do livro <i>Joan Miró</i> (edição brasileira), 1952.....	155
Figura 40 - Pintura “Azul I”, Joan Miró, 1961.....	157
Figura 41 - Pintura “Azul II”, Joan Miró, 1961.....	157
Figura 42 - Pintura “Azul III”, Joan Miró, 1961.....	158

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1.	POESIA E CRÍTICA: DA POÉTICA DOS FRAGMENTOS À POESIA FRAGMENTADA	37
1.1	Fragmento como crítica	45
1.2	Poesia como fragmento	49
2.	A POÉTICA CABRALINA E A NEGATIVIDADE	58
2.1	A poética cabralina: do anverso à efrase	67
2.2	Dimensões da negatividade em João Cabral	78
2.2.1	<u>A arte é negativa como autônoma</u>	81
2.2.2	<u>A arte é negativa como crítica dirigida contra a realidade empírica. É negativa em suas referências subversiva</u>	85
2.2.3	<u>A arte é negativa como ultrapassadora da normatividade estética, como crítica da arte anterior</u>	90
2.3	O inefável: a crise do sentido	98
3.	AS CORES DE CABRAL NAS CORES DE MIRÓ	102
3.1	Cores	107
3.2	Branco	112
3.3	Negro	115
3.4	Azul	119

3.5	Amarelo	121
4.	A RELAÇÃO ENTRE AS ARTES EM JOAN MIRÓ	124
4.1	A poética de Joan Miró	124
4.2	Poemas e poemas-pintura: do poético ao plástico	126
4.3	A linha: receptáculo do elemento dinâmico	135
4.4	Do dinamismo da pintura à plasticidade do poético	147
5.	CONCLUSÃO	159
	REFERÊNCIAS	164

INTRODUÇÃO

A poesia de João Cabral de Melo Neto é um marco no contexto da literatura brasileira. Propomos, nesta pesquisa, uma leitura da produção de João Cabral de Melo Neto relacionada ao pensamento crítico sobre artistas e obras de arte expresso em sua obra, tanto em prosa quanto em verso. Encontramos em livros como *Pedra do sono* (1941), *O engenheiro* (1945), *Serial* (1961), *Museu de tudo* (1974) e *Agrestes* (1985) poemas que expressam o pensamento de João Cabral sobre vários artistas plásticos brasileiros e estrangeiros como Pablo Picasso, André Masson, Vicente do Rego Monteiro, Joan Brossa, Mondrian, Juan Gris, Mary Vieira, Vera Mindlin, Oscar Niemeyer, Franz Weissmann, Paul Klee e Francisco Brennand. A partir destas conexões, o poeta incorpora em sua poética uma revolução formal – cujo eixo reflexivo é a visualidade –, com consequências sem precedentes para a lírica do nosso país, dialogando com as conquistas estéticas mais radicais do século XX, consideradas nas suas vertentes críticas e construtivas.

Além da obra do poeta crítico, interessa-nos a obra do pintor-poeta Joan Miró. O estudo comparativo que se apresenta buscará analisar do primeiro, o caráter crítico-visual de sua obra; e do segundo, o caráter crítico-poético. Para isso consideramos, além das várias obras do pintor (poemas e pinturas), o importante ensaio de João Cabral sobre o artista catalão *Joan Miró*, em obra que leva o nome do pintor. Editado primeiramente na Espanha (em 1950) e posteriormente no Brasil (em 1952), o ensaio foi composto com ilustrações do próprio Miró e apresenta uma interpretação segura, analítica e circunstanciada sobre a estética deste pintor, seus princípios compositivos, principalmente a ruptura da tridimensionalidade com superação do cânone renascentista.

Escolhemos uma abordagem que evidencie o pensamento crítico sobre arte expresso na produção do poeta pernambucano. Buscaremos confrontar os textos do poeta que versam sobre artistas e obras com as obras artísticas referidas, assim como recorreremos aos textos de referência da história e da crítica de arte para embasar este trabalho. Textos poéticos e obras plásticas serão analisados comparativamente, de modo que a nos auxiliar na interpretação e na investigação do *discurso crítico* do poeta em questão.

O *corpus* da tese, por conseguinte, se constitui da poesia cabralina, textos em prosa de teor crítico-analítico e a iconografia a que os textos de imaginação e teóricos remetem.

Complementar a este enfoque, analisaremos uma seleta de obras pictóricas e gráficas de Joan Miró que se relacionam ao processo criativo desenvolvido por João Cabral. Este acervo se organizará em equações comparativas do tipo poesia x pintura, crítica x artes plásticas, poesia crítica x crítica poética, fundamentalmente.

Em depoimento apresentado no documentário “Duas águas” (dirigido por Cristina Fonseca)¹, o poeta atribui sua “sensibilidade visual” (em detrimento da musicalidade de seus versos) ao fato de ser nordestino. Para o escritor, nenhum homem do Nordeste é insensível à paisagem de sua região – e nesta paisagem incluem-se os seus habitantes –, aos contrastes de riqueza e pobreza tanto na geografia, quanto na paleta dos tipos humanos. Sua posição privilegiada, primeiro como filho de dono de engenho no interior de Pernambuco e, mais tarde, como diplomata do Itamaraty pelo mundo, possibilitou-lhe um afastamento propício à formação de sua consciência crítica e estética, colocada à prova em sua obra. A partir destas vivências, João Cabral liga-se a formas visuais de expressão, desde cedo, tais como a arquitetura e as artes visuais.

A valorização do caráter imagético dos poemas e a geometrização dos seus versos são desdobramentos de seu projeto ético e estético que, tendo como centro a precariedade do homem do sertão, não aceita acessórios, ornamentos, sentimentalidades, futilidades, musicalidade e outros recursos de uma positividade superficial. Opta apenas por recursos que sejam dignos da realidade nordestina (cuja morte está sempre à espreita). Por isso propõe para a poesia um texto elaborado minuciosamente, fruto da lucidez, “*O cante a palo seco*” desmistificando o ato de “criar com inspiração” pois,

[...]

e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,

[...]

(MELO NETO, 2003, p. 215)²

¹ In: DUAS águas: João Cabral de Melo Neto. Direção de Cristina Fonseca. São Paulo: TV Cultura: Fundação Padre Anchieta, 1997. 1 DVD (60 min) son.color.

² Estrofe de “Uma faca só lâmina”.

Neste enlace, evidenciamos a mediação crítica desenvolvida pela poética cabralina, que busca em sua vertente construtiva a completude, ao aproximar-se de outras poéticas artísticas modernas. Segundo Othon M. Garcia, João Cabral se aproxima da poética de Stéphane Mallarmé, ao insistir no valor estético da “página branca”³ em vários poemas, como em “O funcionário” com os seguintes versos: “O macio monstro / devolve o silêncio / à página branca; / [...]” (MELO NETO, 2003, p. 75). Garcia esclarece ainda que, para Mallarmé,

[...] a página branca era principalmente o espaço material, restrito, o espaço em branco da página a ser ocupado ou não pelo verso; era, pois, o espaço, o mesmo espaço dos concretistas, capaz de, pelo contraste, pela sugestão, pela visualidade, realçar, um tanto artificialmente, o conteúdo do verso (GARCIA, 1996, p. 183).

Tal procedimento também será empregado por João Cabral e ainda pelos concretistas, na esteira de “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” de S. Mallarmé e dos “Calligrammes” de G. Apollinaire. Com fundamentos orientados pelos princípios de depuração e esvaziamento, a poética cabralina revelará sua *vertente negativa* em consonância com os principais movimentos de ruptura irrompidos na modernidade. Surrealismo, Cubismo, Neoplasticismo e Concretismo serão alguns dos movimentos artísticos explorados no processo de criação da linguagem poética do poeta.

Em estudo sobre a negatividade e a autonomia da arte na estética de Theodor W. Adorno, Albrecht Wellmer (2003) faz a demonstração de que, para o filósofo de Frankfurt, a arte autêntica é negativa em relação à realidade empírica em três dimensões. Primeiro, a arte é negativa na medida em que procura expressar sua autonomia em uma esfera de validade *sui generis*, a autonomia buscada é de seu próprio gênero – o sistema da arte. Segundo, a arte é negativa como crítica, isto é, como reflexão intransigentemente dirigida contra a realidade empírica. Terceiro, a arte é negativa como crítica ao *cânon* estético estabelecido (WELLMER, 2003, p. 35-36). A negatividade se tornou o maior libelo teórico de Adorno, ao qual foram dedicados seus últimos anos de vida, talvez a epítome de seu pensamento crítico, a *Dialética*

³ Ver estudo intitulado “A página branca e o deserto”. In: GARCIA, Othon M.. *Esfinge clara e outros enigmas*: ensaios de estilística. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

negativa (recentemente publicada no Brasil)⁴. A forte tradição negativa na filosofia alemã constitui uma linhagem que ganha estatuto próprio em Kant (especificamente na Terceira Crítica) e se robustece entre os filósofos idealistas, cujos principais expoentes, na tópica negativa, foram Schopenhauer e Hegel. Mas a poesia em si, como a conceberam e realizaram grandes representantes do gênero, não foi exatamente afeita à positividade. De qualquer modo, a despeito da poesia otimista e consoladora, negar faz parte da ideia mesma de poesia.

Avaliamos que ambos os artistas em foco nesta pesquisa – Miró e João Cabral – incorporam, em seus trabalhos de criação, elementos de uma estética negativa nos termos adornianos. Na vasta literatura acadêmica sobre o poeta, encontramos um número significativo de estudos que indicam a perspectiva negativa da obra deste autor. Em 1968, Luiz Costa Lima publica um importante estudo sobre três dos poetas mais significativos da literatura brasileira, no livro *Lira a antilira*⁵: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Ao comparar o Anfion de Cabral com o *Amphion* de Valéry, Costa Lima argumenta que “ao Valéry que opera uma nova sacralização do poético, *se opõe* o Cabral que tem de ver o que fazer da poesia, depois de tê-la por completo *dessacralizado*” (LIMA, 1995, p. 233, grifo nosso). Este movimento da poética cabralina é parte da “traição consequente”⁶ de sua poesia em relação à influência de Valéry.

Benedito Nunes, no livro *Poetas modernos do Brasil: João Cabral de Melo Neto* (de 1971), já atribui a um de seus capítulos o título “A poética negativa”. Neste estudo, o crítico demonstra que João Cabral elabora sua poética na contra-mão da experiência psicológica, com um processo que desfaz o que ela faz, em operações compositivas que visam liberar a palavra poética de impurezas e excessos, com a consequência de provocar o vazio que as palavras irão preencher (NUNES, 1971, p. 54). No livro *A imitação da forma* (publicado em 1975), João Alexandre Barbosa fala de uma “poética da negatividade” na obra cabralina. O autor esclarece que o conceito de negatividade não se refere a um recuo, mas sim a uma recusa a partir da qual é possível repensar a criação artística, “[...] o poeta explora o silêncio e a negação como possíveis metáforas para uma definição de sua poética” (BARBOSA, 1975, p. 58).

⁴ Referimo-nos à tradução de Marco Antonio Casanova, com revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva: ADORNO, T. W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

⁵ É válido observar os títulos dos estudos selecionados aqui e sua afinidade com a “negatividade”.

⁶ No livro de Luiz Costa Lima *Lira e antilira*, o capítulo dedicado a João Cabral intitula-se “A traição consequente ou a poesia de Cabral”.

Outra contribuição significativa vem assinada por Modesto Carone, através do estudo *A poética do silêncio* (publicado em 1979). Nele os poetas João Cabral e Paul Celan são comparados sob a égide da crise contemporânea da linguagem. A “poética do silêncio” de Modesto Carone “concebe o indizível como alvo do poema, sabendo que ele é o perfil negativo da linguagem – ou o seu ‘avesso’ [...]” (CARONE, 1979, p. 79). Há ainda o ensaio *João Cabral: a poesia do menos*, de Antônio Carlos Secchin (1999), estudo em que o autor avalia a “amputação” do signo poético operada pelo poeta. As teses e artigos se multiplicam, nos circuitos da produção crítica nacional e estrangeira.

Em breve, é notória a obsessão de João Cabral por uma produção poética que se distancie da lírica tradicional em sua vertente romântica ligada às sentimentalidades. Sua obra busca negar a normatividade, romper pelo exercício de construção da linguagem o lugar comum da poesia de “inspiração”. Para tal projeto, já na *Psicologia da composição* (1946-1947), executa alguns de seus versos mais radicais “contra a poesia dita profunda”⁷:

Poesia, te escrevia:
 flor! conhecendo
 que és fezes. Fezes
 como qualquer,
 [...]
 (MELO NETO, 2003, p. 98)

Ou ainda:

O poema, com seus cavalos,
 quer explodir
 teu tempo claro; romper
 seu branco fio, seu cimento
 mudo e fresco.
 [...]
 (MELO NETO, 2003, p. 94)

⁷ A expressão “contra a poesia dita profunda” é subtítulo do poema “Antiode”, cuja estrofe de abertura segue adiante.

Antiode, antipoesia, negar a própria palavra poética ou o verso em oposição ao espaço em branco da folha de papel são algumas das conquistas do trabalho artístico do poeta pernambucano, como crítica da arte poética na modernidade.

Em leitura da obra do poeta João Cabral⁸, Sebastião Uchôa Leite argumenta que a realidade é um desafio para o poeta, tema que pode ser considerado nuclear e de característica explicitamente crítica. O autor busca responder ainda à questão: “Que crítica é essa?” Para fazê-lo, comenta que o poeta faz uma pausa para reflexão “fenomenológica” do seu processo criativo em 1955, talvez para que a sua obra não fosse interpretada como um correlato de uma visão anteriormente estabelecida da realidade sensível (LEITE, 1986, p. 112).

Na verdade, esse projeto a obra também o cumpre, sendo isomórfica da realidade que especula – nos dois sentidos do termo especular – porque torna o seu modo operatório um *speculum* dessa realidade, porque o integra ao corpo da linguagem e porque convive com a mesma a partir de dentro, como deixou claro um dos intérpretes mais perseguidores deste processo, João Alexandre Barbosa, ao refazer o percurso do poeta identificando-o como uma “*imitação da forma*”⁹. Não conforme apenas o princípio estético da mimesis no entendimento tradicional do termo (o crítico deixa isso claro), mas no sentido, aproximadamente, do que outro crítico, Luiz Costa Lima, denomina “*mimesis da produção*”, por se tratar de (digamos) uma mimesis de segundo grau. Aquela pausa do poeta poderia ser entendida, no entanto, como uma chamada à ordem para que a sua poesia fosse lida não como realismo descritivo e sim como crítica da realidade, na qual se inclui aquilo que se vê e aquilo que vê (LEITE, 1986, p. 112, grifo do autor).

Para Luiz Costa Lima, o campo da “*mimesis da produção*”¹⁰ é provocar o alargamento do real, a partir da hipótese – sob a ótica de Bachelard – de que “o real é uma das formas do possível”. Assim, “[...] a *mimesis* da produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real; ou melhor, o que seria tomado como limite entre o possível e o impossível – como a impressão despertada pelo jogo de luzes e sombras [...]” (LIMA, 1980, p. 171, grifo do autor). Para que possamos entender esta espécie de mimesis, é necessário que a representação (ou obra) contenha indicadores do referente suplantado. Desse modo, neste processo:

⁸ O estudo é intitulado “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: LEITE, Sebastião Uchôa. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986, 108-148.

⁹ In: BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

¹⁰ O autor descreve a “*mimesis da representação*” como aquela comprometida em “representar um Ser previamente configurado [...]”. Já a “*mimesis da produção*” é dirigida a “produzir uma dimensão do Ser [...]” (LIMA, 1980, p. 171).

A categoria da negação é assim necessariamente ressaltada, muito embora o trabalho da produção vá além do negado. A negação importa como lastro orientador da recepção, a qual, se pretende conhecer o objeto, e não só entender seu comportamento, precisa ver o que se faz com o que se negou. (LIMA, 1980, p. 171-172, grifo do autor).

É nesta perspectiva da negação criativa – ou ainda da positividade da negação que, no âmbito da cultura reificada em que vivemos, coube à arte conceber – que se inscreve a criação joãocabralina. Arte difícil, árida como a vida em que ela se gesta; transformada ao revés da tradição em que ela se nutre e da qual se desvia; arte que encontra itinerários que lhe são próprios e parcerias com as quais se alia, para sobreviver ao elemento repressivo da cultura à custa de uma outra razão que se pauta como negatividade.

Miró: crítica e desconstrução¹¹

Em Joan Miró, a negatividade se manifesta, primordialmente, por meio da experimentação com a forma. Segundo as observações de João Cabral, por meio de incessantes experimentações desenvolvidas pelo artista no campo plástico, sua arte culminará na abolição da terceira dimensão e tornará a sua pintura receptáculo do dinâmico. De forma conjunta e conseqüente a este processo, o artista catalão promove uma dessacralização da pintura pela ruptura dos processos e técnicas tradicionais empregadas neste meio, aliando esta técnica a outros processos menos ortodoxos, assim como à utilização de processos totalmente originais de criação. Este percurso envolve a exploração de materiais não convencionais aplicados à tela ou como ao próprio suporte de pintura. Miró ainda desenvolve trabalhos utilizando técnicas consideradas “menos nobres” – como a cerâmica, a guache e a gravura –, mas com as mesmas qualidades estéticas alcançadas em suas pinturas.

¹¹ Utilizamos o conceito de “desconstrução” em sentido pragmático. Não se trata de um aporte derridiano, apesar de seu emprego aqui corroborar com a ideia de desmonte do texto para a partir do qual se possa empreender a prospecção ao que lhe subjaz.



Fig. 1 - "Aidez l'Espagne", Joan Miró, 1937

Neste percurso, Miró propôs até mesmo o "assassinato da pintura". Todavia esta recusa diz respeito a um tipo de pintura envelhecida, ligada aos cânones e às técnicas acadêmicas tradicionais; não é uma recusa desmedida à arte vigente, mas sim a uma resistência à renovação que pode acarretar um total declínio ou empobrecimento da verdadeira arte:

A única coisa que é clara para mim, é que pretendo destruir, destruir tudo o que existe na pintura. Eu tenho um desprezo total pela pintura. A única coisa que me interessa é o espírito em si mesmo, e só utilizo as ferramentas vulgares do artista – pincéis, telas, tintas – para com elas obter os melhores efeitos... Não me interesso na minha escola, nem em nenhum artista. Nem um. Só estou interessado na arte anônima, a que salta do inconsciente coletivo. Pinto a forma como ando ao longo da rua... Quando estou de pé em frente de uma tela, nunca sei o que vou fazer, e não há ninguém que fique

mais surpreendido com o que sai do que eu próprio (MIRÓ apud HITCHOCH, 2005, p. 47).

Nota-se que esta postura destrutiva, de negação da própria pintura, tem como objetivo a sua total liberação como meio expressivo; a sua realização como linguagem por recursos e suportes banais tanto para o artista, quanto o artesão. Miró busca, ao macular a pintura com uma rusticidade e “primitivismo” a que ela abdicara muitos séculos atrás, promover uma crítica contra os padrões da arte vigentes. Ao mesmo tempo esta crítica será uma investida, uma denúncia contra os tempos difíceis em que viveu.

Embora Miró estivesse ligado ao Surrealismo – e até mesmo André Breton o considerasse “o mais surrealista de todos nós” –, muitos artistas e intelectuais situam Miró como um artista introspectivo, submerso em uma pesquisa estética individual, que elaborou uma linguagem própria, indiferente aos problemas políticos da Espanha. Contudo, numa observação mais atenta da obra do pintor, constatamos que tais hipóteses não são verdadeiras. As preocupações de Miró com as desigualdades sociais e os problemas da humanidade assemelham-se às preocupações de João Cabral. Miró assistiu aos horrores da Guerra Civil na Espanha e, posteriormente, à ascensão do regime Franquista¹². Neste contexto surgiram obras como o cartaz “Ajudem a Espanha” (Fig. 1), em que o artista acrescenta a seguinte frase: “Na luta atual, vejo, do lado fascista, forças caducas e, do outro, o povo, cujos imensos recursos criativos darão à Espanha o impulso que surpreenderá o mundo” (MIRÓ, 1989, p. 165). Neste trabalho, realizado para apoiar a luta dos republicanos espanhóis, vemos a elaboração de uma figura grotesca cujo punho erguido é símbolo da luta contra a opressão. Esta composição se repetirá no mural “O ceifeiro”¹³ (Fig. 2) construído para a Exposição Universal de Paris de 1937. O próprio Miró relatou sobre este período que se sentiu paralisado pelos terríveis presságios que se avizinhavam dos horrores fascistas. O terror passa a ser plasmado em suas pinturas do “período selvagem” e também nas figuras monstruosas dos seres presentes nas litografias da série “Suíte Barcelona”¹⁴. João Cabral também não se furta às marcas indeléveis deixadas por este período sombrio da história da Espanha e dedica, ainda em 1987, um poema intitulado “Episódio da Guerra Civil Espanhola” que em seus versos finais conclui:

¹² A Guerra Civil Espanhola irrompeu na década de 1930. O Regime ditatorial do General Francisco Franco vigorou na Espanha entre os anos de 1939 e 1976.

¹³ Esta obra foi perdida após a Exposição. Dela restam-nos apenas descrições e fotos em preto-e-branco.

¹⁴ In: MIRÓ, Joan. *Miró lithographs*. New York: Dover Publications, 1983.

Nunca esperar foi tanto a morte,
entre o mar vazio e as colinas,
entre o não vir de um lado, e de outro
a execução que se aproxima.
(MELO NETO, 2003, p. 616)

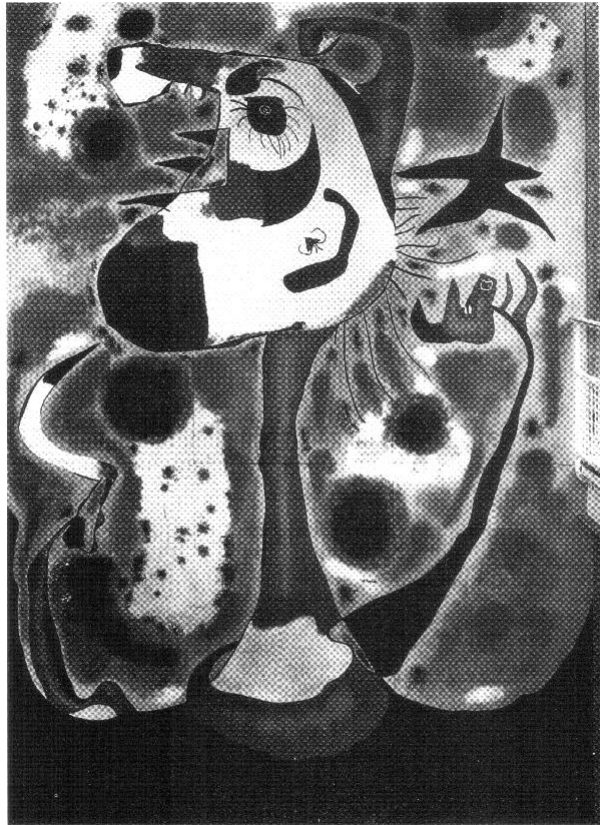


Fig. 2 - “O ceifeiro”, Joan Miró, 1937

Miró não esteve alheio à barbárie de seu tempo. Desta época catalisa a deformação pela qual a sociedade espanhola e europeia passa. Se a opressão se instala através dos regimes ditatoriais – com a ascensão de Franco, Hitler e Mussolini no poder –, ele busca através de sua arte mais do que uma resistência (no qual “O ceifeiro”, com a foice empunhada – como um símbolo do socialismo marxista – conclama ao levante as classes campesinas). A ideia é propor a abertura de um caminho expressivo por meio de sua arte: se a vida, como se apresenta, está falhando, sua arte não pode falhar. Ele busca romper com os grilhões da opressão através de uma total liberação da linguagem artística.

Este desenvolvimento está ligado, nos termos de Peter Bürger, a uma “autocrítica” da arte em Miró. Para Bürger, a autocrítica da arte é um tipo de crítica que atinge a instituição arte como um todo. O autor cita como exemplo: “O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa” (BÜRGER, 2008, p. 57).



Fig. 3 - “Natureza-morta com sapato velho”, Joan Miró, 1937

Na análise de Walter Erben sobre “Natureza-morta com sapato velho” (Fig. 3),

[...] estas coisas simples foram transfiguradas por uma visão apocalíptica. As cores refulgem à volta dos objetos como halos cintilantes, uma luz espectral que devora tudo do interior e tudo distorce grotescamente. É um combate entre luz e trevas, com objetos vulgares lançados a esmo para o meio desse combate (ERBEN; DÜCHTING, 2008, p. 83).

Sobre o mesmo quadro, Miró comenta: “A guerra civil significava bombas, morte e pelotões de fuzilamento, e eu quis de algum modo captar esses tristes tempos – embora deva admitir que não tinha consciência, na altura, de estar a pintar a minha Guernica” (MIRÓ apud

ERBEN; DÜCHTING, 2008, p. 83). Bürger confere aos movimentos históricos de vanguarda do século XX o mérito de ter desenvolvido a autocrítica na prática. Para o autor, entretanto, este conceito só é consumado quando o caráter político inerente à arte autônoma é ultrapassado em direção a um esteticismo que leva a arte na direção de ser apenas arte.

O caminho que seguimos, através da negatividade, serve de aparato metodológico para pensarmos como a filosofia da arte e a arte filosófica superaram a mimesis e a história das formas artísticas. Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno e seus herdeiros assessoram, direta ou indiretamente, nossas análises e as leituras concernentes à crítica **da** e **na** arte; ecoam na reflexão filosófica e crítica que a arte de João Cabral propõe através do exercício crítico sobre si próprio e sobre o trabalho artístico de outros; repercutem no pensamento de João Cabral e no encontro dele com Joan Miró e com outros artistas da modernidade.

Por vias transversas, porém convergentes, paradigmas tradicionais da velha poesia de obediente teor temático e sintático (em sua conveniente reafirmação do consabido), assim como a pintura do *déjà vu* e de complacência moral (em sua visibilidade total e presumida idealidade) se desconstroem através da crítica e da transformação das novas linguagens – ambas poéticas – propugnadas pelo poeta brasileiro e pelo pintor catalão. Crítica e desconstrução encontram, como se vê, uma saída que reinaugura caminhos, dentro do próprio sistema da arte.

Os signos da poética cabralina

No trabalho construtivo do poeta João Cabral, muitas das suas composições são trabalhadas em blocos ou “quadras-blocos”, que funcionam como os retângulos de um quadro de Piet Mondrian (e aqui já se nota a interferência do pensamento intersemiótico – ou mesmo de *intersemiose*, de paralelo entre artes baseadas em linguagens diferentes – na abordagem da poética cabralina).

Não é exagero afirmar que não existe na obra do pernambucano um livro mais importante que outro, mas sim um conjunto de poemas fundamentais da literatura brasileira. Em prosa, Cabral escreveu pouco; porém um dos seus ensaios mais significativos é *Joan Miró*, referido anteriormente, no qual João Cabral põe à mostra toda a sua perspicácia como

crítico de arte. Ao tratar do gosto pelo *fazer* do artista catalão, o crítico pernambucano demonstra acuidade já ensaiada em poemas anteriores:

Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró, é um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta (MELO NETO, 1994, p. 711).

Podemos notar pelo enfoque de João Cabral, que ao analisar o fazer artístico de Joan Miró, está avaliando também, numa certa medida, o seu próprio procedimento poético, que, como ele chama a atenção na arte do espanhol, é centrado no *ato produtivo*, na *construção*. Há, expressa aí, igualmente, a interferência do pintor sobre o poeta. João Cabral conheceu e teve contato direto com vários artistas plásticos durante a sua vida (como mostra a biografia de José Castello, *O homem sem alma*); em especial, frequentou a casa de Miró na Espanha e com ele manteve contatos assíduos desde 1940 até o ano de 1949.

As relações entre João Cabral e os artistas espanhóis assumem um caráter dialógico recíproco. Tanto o poeta traz para a sua poesia aspectos complexos capturados das artes visuais, quanto os pintores veem suas poéticas artísticas ressignificadas no diálogo travado com o escritor brasileiro.

Neste ensaio, que Miró envolve em elogios desmedidos, Cabral sistematiza pela primeira vez, seus sólidos conhecimentos de artes plásticas. Faz uma breve história da pintura moderna, desde os pré-renascentistas; estabelece a luta teórica entre a terceira dimensão e o estatismo; e apresenta Joan Miró, por fim, como um pintor “contra a pintura” (CASTELLO, 1996, p. 89).

Poeta rigoroso, sua atitude é sempre intelectualmente ativa junto aos artistas que conheceu, sendo em alguns momentos influente no processo produtivo destes:

Joan Brossa dirá, mais tarde, que a relação com Cabral o tirou de um impasse poético, provocado pelo fechamento do regime franquista. Brossa se sentia poeticamente impotente, até Cabral lhe mostrar a diferença entre “arte revolucionária”, que aponta caminhos para o futuro, e a “arte da revolta”, que se limita a trabalhar com as contradições do presente. Na Espanha de

Franco, era impossível praticar o segundo gênero de arte proposto por Cabral, por isso Brossa se sentia sufocado. Passa, então, a ser um praticante ativo do primeiro gênero e o adota. Só o futuro, agora, o interessa (CASTELLO, 1996, p. 93).

Diante do exposto, consideramos que a poesia cabralina distancia-se do procedimento discursivo conhecido como *ecfrase*, à medida que a sua poética busca uma estética da concretude (ou do plástico), em detrimento de uma arte do imaterial (sentimental, ou da alma).

Existem várias concepções sobre ecfrase. Em uma definição mais pura, *ekphrasis* (no plural, *ekphrasises*) significa “descrição”, no sentido específico de descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura) em um texto verbal; ou a representação verbal de uma representação não verbal, sendo esta plástica/visual, real/imaginada. Mário Avelar salienta um aspecto determinante da *ekphrasis*: “[...] uma descrição de um objeto perdido no tempo que apenas o poema recupera. O referente assinalado (nesse poema) resiste à ação do tempo e da natureza, designando uma perenidade que falta ao efêmero poder temporal” (AVELAR, 2006, p. 36).

Nas estâncias de “No centenário de Mondrian”, encontramos o procedimento ecfrástico vertido como processo analítico de leitura da obra do pintor (e também indícios que revelam a forte influência da estética deste pintor sobre o poeta). Vejamos o texto:

[...]
então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluístes 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 herdaram 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,

[...]

(MELO NETO, 2003, p. 378-379, grifo nosso).

Neste fragmento, o poema recupera o efeito plástico da contemplação de uma pintura mondrianesca. A ideia de essencialidade da pintura de Piet Mondrian – propriamente ligada aos quadros que pertencem ao movimento Neoplasticista, como em “Composição com vermelho, azul, e verde-amarelado” (de 1920), “Composição I” (de 1931, Fig. 4) e “Victory Boogie-Woogie” (de 1943-44) –, é estratificada a partir dos versos “[...] / de que excluístes até / o nada, por demais” (MELO NETO, 2003, p. 378). Os princípios, os elementos básicos da estética Neoplástica são apresentados ao leitor discursivamente: a exploração das formas ortogonais, privilegiando as formas do quadrado e do retângulo referenciadas no verso “de teus perfis quadrados”, está ligada à força da linha como elemento que estabelece os espaços positivos e negativos na composição: “[...] dos fios que confinam, / [...] / de cores em voz alta, / de cores em linha reta, / despidas, cores brasa [...]” (MELO NETO, 2003, p. 379). A “pintura clara” de equilíbrio assimétrico, de cores puras (“cores despidas”, notadamente as primárias, na obra de Mondrian), em oposição às áreas em branco do quadro recortadas pelas linhas negras, referencia os aspectos plásticos fundamentais da arte deste pintor holandês.

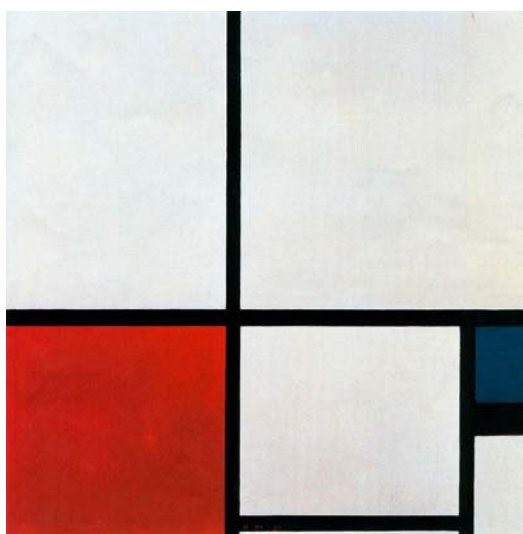


Fig. 4 - “Composição I”, Piet Mondrian, 1931

Para Aguinaldo Gonçalves em sua análise¹⁵ das relações intertextuais presentes no livro *A educação pela pedra*, as influências de Piet Mondrian e de outros artistas modernos sobre a obra de João Cabral é assinalada, por exemplo, através “[...] da oposição simetria/dissimetria e do uso de quadrados e retângulos na formação dos blocos estróficos dos poemas” (GONÇALVES, 1989, p. 24). O crítico assinala o exercício de geometrização que traz para a poesia a exploração dos processos compositivos neoplásticos.

Ainda que o poeta tenha incorporado procedimentos compositivos metalinguísticos e a ecfrase em alguns de seus poemas, estes recursos não serão o seu fim. Estes exercícios criativos constituirão a base para uma conquista mais complexa de João Cabral: a construção de uma lírica crítico-discursiva, uma produção artística que avalia a arte com os termos, os instrumentos da própria arte.

O pensamento plástico de João Cabral pode ser descortinado em toda a sua produção literária, tanto em prosa, quanto em verso. Desde o seu primeiro livro, *Pedra do sono* (1941), o poeta já indicia que caminho sua obra poética trilhará – caminho este que irá buscar uma vertente voltada para a *visualidade*, em detrimento da musicalidade e do lirismo costumeiro –, o que será concretizado em obras posteriores, como, por exemplo, *O engenheiro* (1945). Em *O cão sem plumas*, considerado por Benedito Nunes miniatura da poética de João Cabral, encontramos esta primazia da visualidade, o que leva à compreensão da poesia do autor como um “dar a ver com palavras” (apud SÜSSEKIND, 1998, p. 33).

As afinidades da lírica de João Cabral com as artes visuais motivam o nosso trabalho. Apesar da imensa fortuna crítica gerada pela obra do poeta pernambucano, há ainda o que abordar na produção do autor, principalmente no que se refere à problemática da *semiótica*, pois a intersemiose (ou relação entre signos provenientes de sistemas diversos) mostra-se recorrente nos seus textos. Vale lembrar o estudo empreendido por Danilo Lôbo, intitulado *O poema e o quadro* (1981), que analisa a poética de João Cabral, tendo como convicção a existência de um diálogo entre diferentes formas de arte (poesia e pintura principalmente), sob a perspectiva do *picturalismo*. O autor reconhece a complexidade das conexões da poesia de João Cabral com as artes visuais e enfoca, no seu estudo, três pontos de vista sobre as mesmas. Primeiro: “Poesias-descrições”: trabalhos inspirados em obras de artes visuais, como o poema “A paisagem zero”, que pode ser melhor compreendido quando relacionado com a

¹⁵ Esta análise está presente no estudo de Aguinaldo Gonçalves intitulado *Transição & permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989, sobre este ponto, sugerimos o capítulo “A educação pela pedra: Ruptura e consciência”, p. 31-59.

pintura homônima de Vicente do Rego Monteiro. Segundo: “Poesias-críticas”: composições em que João Cabral analisa a obra ou a técnica de um pintor, ou discute os métodos usados por diferentes artistas, como poetas e pintores em “O sim contra o sim”. Por último: “Técnicas pictóricas”: aqui Danilo Lôbo estabelece correspondências entre certas técnicas gerais de pintura e algumas estruturas dos poemas cabralinos (LÔBO, 1981, p. 24-25).

A partir destas observações, consideramos que a poética de João Cabral se desenvolve numa linha que supera a noção de “ecfrase” ou de “Poesias-descrições”. O sentido que procuramos perscrutar é o de uma crítica de arte desenvolvida a partir da privilegiada experiência do poeta brasileiro junto a grandes artistas plásticos, pois, como afirma Adorno, “[...] Se as obras de arte nada imitam a não ser a si mesmas, só pode compreendê-las quem as imita [...]” (ADORNO, 2008, p. 194). A biografia de João Cabral tornou conhecida a vontade declarada do poeta de atuar como crítico. Talvez esteja justificada aí, através do pensamento de Adorno, a incessante busca do poeta por escrever sobre obras de arte e artistas, pela busca de uma poética da visualidade.

Tendo como lastro os poemas “Psicologia da composição”, a “Fábula de Anfion” e ainda “Antiode”, é nosso interesse perscrutar a obra cabralina como reflexo de uma crise da linguagem na modernidade. No bojo de uma dialética constituída por um falar sobre a arte enquanto a produz; ou ainda, de perceber os vasos comunicantes entre uma poética visual (de Miró e outros artistas plásticos) e o estrato visual que ele privilegia em seus poemas, palpita uma poética da visualidade que busca *o inefável*. Este conceito, que está ligado à estética kantiana do sublime, ganha lugar no glossário da crítica de arte, para denominar o que Philippe Lacoue-Labarthe busca definir: “[...] é sublime toda apresentação do inapresentável ou, mais rigorosamente, para retomar a fórmula de Lyotard, a apresentação (disso) que há o inapresentável” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 229).

Sobre esta perspectiva da interdição da linguagem, Eduardo Guerreiro B. Losso recupera algumas observações de T. W. Adorno a propósito do poeta Rudolf Borchardt, considerado por Adorno emblemático para entendermos esta dimensão de inefabilidade provocada pela poesia moderna¹⁶. “Nada tenho senão murmúrio” (BORCHARDT apud

¹⁶ Eduardo Guerreiro B. Losso destaca que para Adorno, a propósito desta perda de sentido intencional e utilitária da linguagem, esse murmúrio poético está ligado à própria experiência de êxtase e embriaguês em Goethe e advém da materialidade do signo do verbal. “A palavra alemã *Rausch*, que significa embriaguês em Goethe, deriva da palavra ‘*rusch*’, que significa e originou também *Rauschen*: murmúrio. A palavra *Rauschen*, que como substantivo é murmúrio, burburinho, e como verbo é murmurar, está extremamente próxima da expressão de uma perda de sentido e da determinação dos sentidos (LOSSO, 2008, p. 57, grifo do autor). As

LOSSO, 2008, p. 56). Para Losso, “Não há nada senão o murmúrio, que não se confunde com o som (*Klang*), pois ultrapassa a intenção e o significado para chegar a um modo de procedimento espiritual que experimenta a ‘epifania da linguagem’” (LOSSO, 2008, p. 56-57, grifo do autor).

Numa síntese de estudos críticos sobre a poética cabralina, Modesto Carone, *A poética do silêncio* (1979), demonstra que os três poemas – “Psicologia da composição”, “Fábula de Anfion” e “Antiode” – constituem uma unidade: neles o poeta pensa os impasses de sua poesia e a dos seus contemporâneos, e emprega *o silêncio* como um de seus fundamentos nestas composições. Os fundamentos para tais considerações se encontram em estudos abalizados. Benedito Nunes observa nos poemas, o tríptico de uma poética negativa. João Alexandre Barbosa vê os poemas como resposta do poeta a problemas que sua geração enfrenta. E José Guilherme Merquior analisa as obras como o desenvolvimento de motivos anteriores retomados na forma de uma só reflexão (CARONE, 1979, p. 83-84).

Lidando igualmente com diferentes perspectivas e associando o que nos parece disjunto apenas em sua procedência, mas operatório para as finalidades desta pesquisa, buscaremos aprofundar este estudo a partir de conceitos análogos ou complementares aos até aqui expostos. Sensível, ou melhor, reflexivo aos trabalhos de Mallarmé e Joyce, João Cabral desenvolve sua obra, a partir de uma poética que se insere na discussão sobre a crise da representação mimética. O poeta assume um rigor compositivo que será cada vez mais próximo da negação do poema e da impossibilidade de comunicação (LIMA, 1980, p. 152).

A vertigem que daí resulta não escapou ao crítico Luiz Costa Lima, em sua leitura da obra de Mallarmé. Remetendo ao niilismo de Jean-Paul Sartre, o ensaísta apresenta a noção de “transcendência vazia”:

O poeta se suicida porque abole a própria exploração dos estados subjetivos que ainda orientavam o prazer estético do leitor. O poema é arrastado para o suicídio pelo trabalho de aniquilamento de seus referentes. O que chamamos de transcendência vazia implica o simultâneo ataque a uma frente ético-religiosa e a uma frente estética. Transcendência vazia significa, por conseguinte que ao poema cabe mostrar como a linguagem transcende a seu

observações de Losso remete-nos a D. Diderot em suas argumentações a respeito do desenvolvimento das “expressões hieroglíficas da poesia”. Para Diderot “[...] quem conta nos dedos o número de sílabas de um verso sentirá como é satisfatório para o poeta, que tem de pintar o *soupir* [suspiro], haver em sua língua uma palavra cuja primeira sílaba é surda, a segunda, sonora, e a terceira muda” (DIDEROT, 1993, p. 47, grifo do autor).

uso e como essa transcendência não diz outra coisa senão da destruição que a alimenta (LIMA, 1980, 152).

Esta noção nos interessa, na medida em que buscamos entender a poesia de João Cabral como crítica que se realiza como “transcendência vazia”; uma crítica que, ao refletir sobre as artes, avalia-se a si mesma e se assume como reflexiva, pois “O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis por que [as artes] exercem a crítica entre si” (ADORNO, 2008, p. 62).

Nossa opção em centrar a investigação no ensaio de João Cabral sobre Joan Miró decorre da interpretação segura que o poeta fornece sobre a estética deste pintor e de seus princípios compositivos. João Cabral equaciona o abandono da terceira dimensão por Miró como um retorno ao sentido primevo da pintura, a recuperação do dinamismo em pintura. Os próprios termos empregados para formular a crítica de arte cabralina são metafóricos e imagéticos; as observações, identificações de procedimentos poéticos, na retórica visual modernista, conforme se pode observar na pulsação das frases, as elipses e o vocabulário que plasmam a própria explosão da arte, através da abdicação do *cânon* estabelecido pelo Renascimento, nas telas miroescas:

A partir desse ponto de vista, examinaremos o sentido em que Miró fez explodir as normas de composição do Renascentista. O sentido e a história dessa explosão: a história de sua luta contra o estático e, assegurada a sua vitória sobre este, a maneira como se entregou às possibilidades de um ritmo livre de qualquer limitação (MELO NETO, 1952, p. 9).

Apesar da importância deste livro, constatamos que não há um estudo avançado sobre ele, principalmente levando em conta a relação interartes que ali se levanta e as suas ilustrações (aliás, as duas edições, a espanhola e a brasileira, apresentam ilustrações diferentes). A leitura compaginada de poemas e obras visuais dos dois criadores é demonstrativa de correlações cujo fundamento são os princípios compositivos comuns. O confronto baseado na crítica, na teoria da arte e na filosofia é suficiente para explicitar a atualidade do discurso sobre crítica de arte presente nas poéticas de ambos os artistas.

Ponderamos que o pensamento plástico de João Cabral pode ser descortinado em toda a sua produção literária. O que buscamos desvendar é a vertente crítica (própria da crítica de arte) presente na obra do poeta pernambucano. Avaliamos que muitos de seus poemas são

mais do que homenagens a artistas ou composições que se conformam em *ecfrase*. Ao percorrer o trajeto que evidencie a crise da linguagem – em João Cabral e Joan Miró – e o desenvolvimento de uma estética negativa em ambos os artistas, avaliaremos como esta categoria está relacionada com o *sublime*, que, sob a ótica de Jean-François Lyotard, é “talvez o modo de sensibilidade artística que caracteriza o modernismo” (LYOTARD, 1997, p. 99).

Os signos da poética cabralina alternam-se e atualizam-se no intercurso entre as diferentes artes. Podem ser pictóricos como os quadros de Mondrian ou de Miró, ou podem ser cortantes ou cortados como as esculturas de Franz Weissmann. Ora são arquitetônicos como as construções de Le Corbusier ou fotográficos cujo realismo nos silencia. Transitam pelos principais ideais artísticos modernos: Surrealismo, Cubismo, Construtivismo, Suprematismo sem abdicar de ser uma arte da palavra, porém seus usos agora são afeitos à materialidade e à dessacralização da palavra poética.

Criação e crítica: confluências

Para este estudo, buscamos uma armadura conceitual selecionada junto às áreas da crítica de arte e da estética, tendo em vista que a poética cabralina está privilegiadamente ligada à estética visual dos artistas referenciados em sua obra. Mostrou-se imprescindível uma pesquisa bibliográfica e iconográfica que propiciasse correlacionar autores, textos e obras significativas, na discussão sobre a arte do século XX.

O desenvolvimento de uma experiência negativa verbalmente inscrita na obra de João Cabral explica sua associação com os artistas e obras plásticas que, direta ou transversalmente, estão ligados a este decisivo traço de seu processo criativo. Para desenvolvermos nossa análise, recorreremos aos escritos de T. W. Adorno, principalmente àqueles diretamente relacionados à negatividade, como são as obras *Teoria estética* (2008) e *Dialética negativa* (2009), além, é claro, de outros autores relacionados a esta temática no campo da arte. Sobre a negatividade e sua repercussão no campo artístico, destacamos o estudo *Natureza-morta: finitude e negatividade em T. W. Adorno*, de Maurício Chiarello. Nele, o autor procura explicar o efeito de reflexão especular entre a “dialética do conceito” e a “imagem mimética” (categorias ligadas aos livros *Dialética negativa* e *Teoria estética*,

respectivamente). Para Chiarello, na *Dialética negativa* Adorno advoga a necessidade de resgatar para a reflexão filosófica a capacidade expressiva da retórica linguística, enquanto na *Teoria estética* a expressão reservada à arte autêntica é inclinada ao silêncio, pois, ainda segundo este autor: “Adorno insiste no caráter letal da mimese artística, caráter levado ao limite extremo nas obras autênticas” (CHIARELLO, 2006, p. 19).

Convergiu também para o percurso que trilhamos nas páginas a seguir, o impulso crítico manifestado por diferentes filósofos e artistas da modernidade – reação também notada em artistas e escritores do passado –, momento de reflexão que culmina na constatação da crise da linguagem e da necessidade de sua ultrapassagem, como observa Hegel:

O impulso que leva Homero a descrever um escudo como se fosse uma paisagem, elaborando uma metáfora para a ação até o ponto em que, tornada autônoma, ela esgarça a trama narrativa, é o mesmo impulso que levou Goethe, Stifter e Keller, os maiores narradores alemães do século XIX, a desenhar e a pintar em vez de escrever; e os estudos arqueológicos de Flaubert podem muito bem ter sido inspirados por este mesmo impulso (HEGEL apud CHIARELLO, 2006, p. 122).

Na profusão das correntes artísticas modernas, o “impulso” descrito por Hegel assume diferentes feições ao realizar-se. Segundo Décio Pignatari, surge, no início do século XX, uma nova atitude dos artistas que, como no caso dos artistas do grupo *De Stijl* holandês (ligado ao movimento Neoplasticismo), produziram textos e manifestos, investindo nas funções de críticos e teóricos. Dentro desta efervescência, o artista plástico Theo van Doesburg apresenta a ideia de *pensamento (ou visão) plástico(a)*, ao discutir o conceito de “contracomposição” (PIGNATARI, 2004, p. 66):

O conceito de *contracomposição* não foi deliberadamente inventado mas *surgiu*. E não de modo acidental ou arbitrário. Ele indica um estágio do trabalho e do pensamento (ou visão) plástico que pode ser explicado depois do evento (ou seja, da obra).

Na medida em que a própria pintura é uma forma de pensamento, de pensamento ou visão plástica, poder-se-ia objetar que qualquer explicação é supérflua. É verdade, mas uma explicação depois do evento (o qual, portanto, exclui a teorização) pode atender a essa objeção. Já se foi o tempo em que o pintor, o arquiteto ou o compositor não pensava no curso de sua produção ou não vivia durante o processo pensamento (VAN DOESBURG, apud PIGNATARI, 2004, p. 66-67, grifo do autor).

Nesta perspectiva, Van Doesburg propõe que o trabalho de criação artística deve ser acompanhado por uma experiência crítica. Deste ponto de vista, os artistas (criadores) seriam os principais responsáveis por esse tipo de ampliação (de fruição) proporcionada por suas obras. Um exemplo análogo a este tipo de empreendimento é dado pelo russo Wassily Kandinsky sobre a criação de seu estudo *Ponto e linha sobre o plano* em carta a Will Grohmann:

Aqui, tenho enfim um aposento reservado a meus trabalhos escritos e já voltei a meu livro. A ligação entre a reflexão teórica e o trabalho prático foi com frequência, ao mesmo tempo, uma necessidade e uma grande alegria. E além do mais tenho certeza de que essa ligação é o caminho certo para o futuro. Seguimos a estrada com dois cavalos (KANDINSKY, 2001, p. 199).

Glória Ferreira, no ensaio intitulado “Crítica e apresentação” (2009), expõe uma nova prática da crítica contemporânea que incorpora uma diversidade de vozes nos processos de apresentação de trabalhos artísticos. Nesse *locus* autocrítico, os artistas têm assumido o papel de “juízes” de seu próprio processo criativo. A autora cita a referência de outra importante crítica de arte, Rosalind Krauss, que observa uma “dimensão crítica” presente em registros de processos criativos de artistas como o do fotógrafo Hans Namuth no ateliê de Jackson Pollock. Salientamos que estes processos são marcados pela aproximação do crítico em relação ao artista. Em casos como já mencionamos, são os próprios artistas que escrevem sobre seus trabalhos.

Lembremos ainda que o poeta João Cabral sempre se interessou em manter discussões intelectuais com artistas plásticos, especialmente em seu “período espanhol” (época em que foi diplomata na Espanha). Ao escrever o ensaio *Joan Miró* (neste mesmo período), manteve contato direto com o pintor catalão.

Pela proximidade compartilhada entre crítico e artista, ambos têm suas práticas reestruturadas, a obra artística assume um caráter crítico irrevogável, e o texto crítico metamorfoseia-se no contato com a radiação da gênese artística. Tal perspectiva culmina no conceito de “crítica poética”, que, ainda segundo Glória Ferreira, é protagonizada no Brasil por Frederico Moraes. Este crítico indica a necessidade de revisão do método crítico neste contexto onde as posições dos artistas, teóricos e o público não ocupam mais posições fixas, cujo ato de avaliação crítica se dá nos próprios termos da arte, ou seja, como obra de arte

(FERREIRA, 2009, p. 192). Esse é a vertente crítica buscada por João Cabral, uma crítica de arte desenvolvida no universo da criação poética.

Este deslocamento da ordem do discurso crítico e da expansão do discurso poético remete-nos ainda aos estudos de *metaforologia* desenvolvidos por Hans Blumenberg (2003). As metáforas ocupam um espaço central na obra de Blumenberg, como as metáforas da caverna e especialmente a do naufrágio desenvolvida no livro *Naufrágio com espectador* (1999). Para José A. Bragança de Miranda, pesquisador que escreveu o prefácio da edição portuguesa de *Naufrágio com espectador*, a *metaforologia* não privilegia nem a linguagem da teoria, nem a linguagem estética, exigindo assim algo de exterior à linguagem – não no sentido de não ser mais linguagem –, mas de acionar a relação entre a linguagem e o que ela não é (MIRANDA, 1999, p. 11). Hans Blumenberg afirma que as metáforas que considera absolutas não têm tradução linguística conceitual, não se podem expressar nos termos da linguagem conceitual própria da filosofia e da ciência, por que cabe pensar em uma dimensão inconceitualizável do metafórico:

[...] uma metaforologia, que não se queira restringir à tarefa da metáfora na formação de conceitos, mas antes a queira tomar como fio condutor de visualização do mundo da vida, não pode passar sem se inserir num horizonte de uma teoria da inconceitualidade (BLUMENBERG, 1999, p. 110).

O que procuramos avaliar, de saída, é a ideia de que a verdade da arte não é patrimônio exclusivo do pensamento concreto, determinista ou inequívoco – ideia que subjaz fatalmente à poesia e a todo tipo de conhecimento artístico –; também pretendemos verificar certo consenso da crítica em torno da ideia de que a poesia só alcança a referida “verdade da arte”, na medida em que especifica a filosofia que lhe é imediatamente correlata. Toda “compreensão” necessária ao entendimento da verdade da arte deve ser buscada em uma experiência artística viva. Pois, “A poesia é o autêntico real absoluto. [...] Quanto mais poético mais verdadeiro” (NOVALIS apud BORNHEIM, 1986, p. 65).

Em torno destas preocupações e problemas teóricos e poéticos, o comparativismo por nós proposto adotará os balizamentos fornecidos pelo pensamento teórico ligado à representação difusa, no quadro do modernismo de Cabral e de Miró, buscando destacar a

reflexividade entre estes artistas: como o poético se cristaliza em imagem, em Cabral; e como a imagem se cristaliza em poesia, em Miró.

1. POESIA E CRÍTICA: da poética dos fragmentos à poesia fragmentada

Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.

Friedrich Schlegel

A crítica de arte e a estética modernas têm indicado, a partir de diferentes pontos de convergência, que o discurso crítico sobre as artes não vêm alcançado plenamente o objetivo de entender os fenômenos artísticos da modernidade em suas complexidades. Decorrem daí calorosas discussões entre artistas e teóricos e uma crítica dissonante com o fato artístico (talvez pelas próprias características intrínsecas ao discurso verbal). O filósofo Gerd Bornheim discute sobre o processo de “leitura” da obra de arte hoje como sendo coextensivo à própria presença da obra, tornando-se, por conseguinte, também um processo criativo. Segundo este autor: “O próprio ensaio crítico chega a ponto de arvorar-se, também ele, em obra de arte, como que a perseguir a empatia de uma afinidade com a obra analisada, e restabelecer por aí um vínculo que desfalece a olhos vistos” (BORNHEIM, 1998, p. 54).

A crítica poética que se busca acompanhar neste trabalho contém afinidades com outras experiências críticas desenvolvidas no passado, como nos trabalhos dos românticos G. E. Lessing, F. H. Novalis, F. Schlegel, e também nos autores precursores das ideias da modernidade artística e da reflexão sobre a arte na Europa, como Denis Diderot, Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, entre outros, fundamentais para uma análise da poesia como crítica em João Cabral.

Na França, com a expansão e consolidação do mercado de arte e dos “Salões” no séc. XVIII, firmam-se também os fundamentos da apreciação e da reflexão artística¹⁷, marcadas

¹⁷ Dentre as obras de reflexão artística deste período podemos citar, na França: o *Cours de peinture par principes* (1908) e *O Dialogue sur le coloris* (1673) de Roger de Piles, *Idée de la perfection de la peinture* (1662) de Fréart de Chambray, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens, et modernes* (1666) de Félibien des Avaux, a tradução do *Trattato della pittura* (1651) de Leonardo da Vinci, as *Lettres* (1612-1665) de Nicolas Poussin, o *Métode pour apprendre à dessiner les passions* (1668) de Charles Le Brun, as *Conférences de l'Académie Royale pour l'année* publicadas por Félibien (1667), as *Réflexions sur l'art de peindre en le comparant à l'art de bien dire* (1749) de Charles Coypel; na Inglaterra: *An essay on the theory of painting* (1715) de Jonathan Richardson e *The analysis of beauty* (1753) de William Hogarth (apud DOBRÁNSZKY, in DIDEROT, 1993a, p. 12: com inclusão das datas de primeira edição feita por nós).

pela figura nascente do crítico de arte como intermediário entre as obras apresentadas nestes “Salões” e o público. O discurso sobre a arte traz para o âmbito da linguagem – em sua tentativa de apreender o fenômeno visual – afinidades entre a palavra e a visão, pela tarefa necessária de aprender a ver e de falar sobre aquilo que se vê. No mesmo ano em que Lessing publica o *Laocoonte* (1766), Diderot apresenta os *Ensaaios sobre a pintura*, trabalhos em que podemos reconhecer influências mútuas entre ambos os mestres, Lessing será ainda introdutor da obra de Diderot na Alemanha. Para eles, poesia e pintura possuem limitações impostas pelos meios, sendo as artes visuais a partir de leis estabelecidas pela representação espacial, e a poesia (assim como a música) com preceitos que devem ser observados para uma arte que se desenvolve no tempo. “O pintor dispõe de apenas um instante e lhe é vedado abranger tanto dois momentos quanto duas ações” (DIDEROT, 1993a, p. 106).

Já antes do *Laocoonte* de Lessing e dos *Ensaaios*, Diderot publica sintomaticamente ao período de efervescência cultural na França a *Carta sobre os surdos-mudos* (1751), trabalho em que as indagações sobre os modos de representação diversas artes também reflete sobre as possibilidades e limites de criação em pintura e poesia. No livro *Olhar escutar ler*, ao se referir a um dos significados da poesia e sua capacidade de despertar o sentimento do belo, o antropólogo Claude Lévi-Strauss comenta que Diderot “[...] com sua teoria dos ‘hieróglifos’, reconhece à poesia o poder de ao mesmo tempo dizer e representar as coisas [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 61). Na *Carta sobre os surdos-mudos* o texto poético deixa de ser apenas uma exposição descritiva para tornar-se, sobretudo, “uma trama de hieróglifos empilhados uns sobre os outros, que o pintam. Nesse sentido, eu poderia dizer que toda poesia é emblemática” (DIDEROT, 1993b, p. 46).

A simultaneidade passa a ser uma possibilidade na escrita poética, ou pelo menos tornam-se simultâneas também as percepções do poético, pois “[...] ao mesmo tempo que o entendimento as capta, a alma comove-se, a imaginação as vê, o ouvido as escuta” (DIDEROT, 1993b, p. 46). Para Luiz Costa Lima “[...] a poesia, por assim dizer, navega contra a corrente, indispõe-se contra o rumo comunicativo e analítico, de que o francês seria o instrumento por excelência; seu signo é sintético e não linear, é um signo-volume” (LIMA, 1988, p. 151).

O hieróglifo diderotiano pretende romper com o fluxo da expressão verbal, concretiza-se na captação do todo através da integração das partes, diálogo pictórico em que os signos poéticos são cingidos pelas potências metafóricas dos signos plásticos. Todavia, nem sempre

os significados dos primeiros são peculiares, pois expressam muito mais um sentido efêmero do poético, lapso da significação, “[...] um momento indivisível [...] representado por uma multidão de termos que a precisão da linguagem exigiu” (DIDEROT, 1993b, p. 39).

As observações de Lessing buscam avaliar as considerações de Winckelmann, mais importante historiador da arte do momento e praticamente o introdutor da crítica de arte, no contexto europeu, a propósito do grupo escultórico que representa Laocoonte (sacerdote de Apolo) e seus dois filhos Antiphantes e Thymbraeus, sendo estrangulados por duas serpentes marinhas, nos quais localiza o princípio da arte “[...] numa nobre simplicidade e numa grandeza quieta tanto no posicionamento quanto na expressão” (LESSING, 2011, p. 85). Em sua luta contra as serpentes, “Ele [Laocoonte] não brada nenhum grito terrível, como Virgílio canta do seu Laocoonte; a abertura da boca não o permite [...]” (LESSING, 2011, p. 85). Nesta perspectiva, localiza-se a problemática que nos interessa: a tensão que se estabelece na arte entre o dizível, o visível e o inefável, a fissura na arte e no discurso sobre a arte que acaba por se concretizar, ao estabelecer no limite do não dizer uma possibilidade de enunciação.

A partir deste *exemplum* da arte que fala sem mover lábios e da poesia que brada, ainda que na leitura, uma revolução na compreensão da fenomenologia artística se deflagre, Lessing é o artífice da semiótica na exegese da arte, mudando os rumos da crítica, que se põe em direção ao invisível, na estrutura da figuração estética. Reordena-se o futuro da crítica.

Em 1947, João Cabral publica o livro *Psicologia da composição*. Neste livro o autor apresenta, além do poema que dá nome à obra, os poemas “Antiode” e “Fábula de Anfion”¹⁸. No poema “Cabral recria o mito do filho de Zeus, que, ao tocar a lira e sem o pretender, fez com que as pedras, sensíveis aos encantos da música, se dispusessem sozinhas umas sobre as outras, erguendo uma muralha em torno da cidade de Tebas, para seu espanto e alegria” (FERRAZ, 2000, p. 81).

1. O DESERTO

No *deserto*, entre a
paisagem de seu

Anfion
chega ao

¹⁸ Na fortuna crítica sobre o escritor, muitos autores não reconhecem João Cabral como um poeta da “fragmentação”. Enfatizam nele, sobretudo, os conectivos lógicos, as construções matematicamente elaboradas, os aspectos prosaicos, discursivos e comunicativos de seus versos. Mas há que se admitir momentos privilegiados da poética cabralina que exploram o fragmento. Isto se dá principalmente nos poemas que buscam a visualidade.

vocabulário, Anfion,

deserto

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, 2003, p. 87, grifo nosso).

O poema é sinalizado pelo poeta como um texto dramático. Cabral utiliza títulos para cada seção do texto, assim como pequenas frases colocadas ao lado direito do início de cada subdivisão do conjunto, ambientando o leitor para a “cena” que será desenvolvida.

O poema cabralino também é referência para a discussão das (im)possibilidades de realização da linguagem artística. A primeira cena inicia com um plurissigno de valor metalinguístico: o “deserto”. O “deserto” será, ao mesmo tempo, o espaço de gênese e de desterro da palavra poética. Na recriação do mito, João Cabral situa Anfion “No deserto, entre a / paisagem de seu vocabulário [...]” (MELO NETO, 2003, p. 87). O deserto cabralino é o da linguagem, espaço de secura, morte e privação que também será discutido nas obras posteriores que compõem o “tríptico do rio”: *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*. Nele, tudo é difícil, a vida é fugidia, a “vegetação”, “as nuvens”, as “estações” – referências de vitalidade e abundância – são invocados pela sua ausência. Só restam ao Anfion cabralino as pedras que o cercam, as palavras-pedras que não eclodiram no campo da significação, “como frutos esquecidos / que não quiseram / amadurecer [...]” (MELO NETO, 2003, p. 87).

Estes pontos estão na base do projeto crítico-criativo do poeta João Cabral. Na “Fábula de Anfion”, o poeta encaminha sua crítica aos desdobramentos das poéticas modernas por meio da dessacralização da poesia, refletida e colocada em prática em sua obra.

Se podemos falar de uma musicalidade no poema, esta se realiza por uma antimúsica – também cortante e fragmentária – arranjada através das repetições do nome “Anfion” – etimologicamente, “o que é duplo”, talvez por seu gêmeo de Zeto. Mas não é a ambiguidade em relação ao irmão solidário / rival que marca a mítica de Anfion, senão a inveja de Apolo, pai das Musas e da lírica da qual o canto de Anfion diverge: a lira de Hermes – o deus que trilha caminhos subterrâneos e vence a rarefação das alturas –, nas mãos do mortal, soa diferente da translucidez apolínea. A sombra de Apolo projetada sobre o tebano acarreta esta particular duplicidade, que está impressa no ser (em grego, ὄν, -όντος) e no nome que o apresenta. O ritmo do poema é pautado pela iteração do nome quase *mântico* e certamente *mântico*, imantado de poesia. No compasso dos tercetos de redondilhas pusilânimes – de maiores a menores e vice-versa – o ser musicalmente pulsa.

Nestes versos iniciais, as repetições deste termo criam um som extasiante que ao mesmo tempo ensurdece e excita os outros sentidos – as repetições soam como notas longas e uniformes que também se repetem –, como os sons que precediam o início das batalhas ou cultos antigos, como observa Boileau, numa harmonia monocórdia que produzia milagres: “[...] pelas notas com as quais Orfeu encheu os montes da Trácia, os tigres abrandados se despojavam de sua ousadia; pelos acordes de Anfião, nos montes tebanos, as pedras se moviam e se levantavam ordenadamente” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 69)

Paul Valéry também utilizou o tema mitológico na conferência *Histoire d’Amphion*. Provavelmente João Cabral elabora seu poema, reflexivamente, a partir da leitura do texto do francês. Não podemos deixar de destacar que a epígrafe da “Introdução geral” da *Obra completa* do autor é também retirada de Valéry: “Restituer l’émotion poétique à volonté, en dehors des conditions naturelles, où elle se produit spontanément et au moyen des artifices du langage, telle est l’idée attachée au nom de poésie” (VALÉRY apud MELO NETO, 2003, p. 13). Por meio dela, Cabral celebra a afinidade com os pensamentos do poeta francês – um dos autores mais influentes na sua obra –, ao submeter a sua vontade ao domínio construtivo toda a sua ideia de poesia.

Sobre o tema em curso, além dos livros e poemas já levantados, não podemos deixar de destacar que João Cabral organizou e publicou, em 1982, uma antologia intitulada

oportunamente de *Poesia crítica*, resultado da constante pesquisa e reflexão do poeta sobre o fazer nas artes. Composto de 80 poemas, o livro é dividido em duas seções: “Linguagem” e “Linguagens”. Segundo o autor, agrupam-se na primeira seção os poemas que apresentam como assunto a “criação poética”, e, na segunda, os poemas que tematizam a “obra ou a personalidade de criadores poetas ou não”.

Conforme a Valéry e também influência determinante sobre Cabral, Ezra Pound apresenta a ideia de que a poesia está mais próxima da música e das artes plásticas do que da própria literatura¹⁹, todavia João Cabral negará a musicalidade em seus poemas (construindo composições que traduzem secura, vazio, silêncio e corte²⁰) e assumirá em sua obra alguns recursos estéticos próprios das artes plásticas. Nesta perspectiva, nosso interesse também se volta para a análise dos limites existentes entre as linguagens poéticas e plásticas; em que ponto especificamente estas linguagens se encontram, o que nos leva também a pensar sobre a problemática da tradução.

Em seus estudos sobre os aspectos linguísticos da tradução²¹, Roman Jakobson postula três modalidades de se verter um texto verbal: de modo intralingual, ou interlingual, ou ainda intersemiótico. Este último consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais (JAKOBSON, 2007, p. 64-65). Admitindo esta possibilidade de recriação do texto literário no campo estético-plástico, num sentido contrário acompanhamos a “transmutação” do não-verbal ao verbal na poética cabralina que, em seu projeto de refletir sobre as artes referenciadas, incorpora em sua gênese os conceitos das estéticas da visualidade.

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

O deserto

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca

¹⁹ Cf: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 9. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

²⁰ A afirmativa autoral não desautoriza a leitura acima proposta, tendo em vista o contexto protagonizado por Anfion e as intencionalidades poemáticas, que prevalecem sobre a racionalidade e a teorização do poeta.

²¹ In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 24. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)

*

(MELO NETO, 2003, p. 87-88)

O deserto onde se erguerá Tebas é espaço de clareza e sobriedade. A matéria e a forma suplantam qualquer possibilidade de subjetivismo no poema. No projeto estético cabralino, é neste espaço da materialidade do nada que o absoluto pode acontecer. O espaço do deserto também é empório de vestígios dos que o atravessaram ou dos que nele se perderam. O que nele se encontra são marcas de uma passagem (pois nada se fixa nas areias desérticas, nem mesmo a areia) ou provas dos resíduos de uma presença provisória²². Nesse sentido, torna-se igualmente o espaço do fragmento, isolado de tudo e, ao mesmo tempo, o vazio em seu absoluto. Nos termos de Friedrich Schlegel “[24] Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 51).

O filósofo da revista *Athenäum* introduz, na crítica, uma nova concepção sobre o fragmento, que se torna operatória especialmente para a análise da poesia e da arte modernas. A partir das discussões sobre o conceito travadas no âmbito dos filósofos idealistas alemães, a crítica do fragmentar recebeu fecundos desdobramentos.

Walter Benjamin, no trabalho intitulado “A tarefa do tradutor”, apresenta uma discussão que radicaliza todo o processo tradutório interlingual. Segundo este autor, a tradução constitui-se de um processo também criador e “[...] não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original” (BENJAMIN, [s.d], p. 15), portanto, a tradução constitui-se sempre de uma metamorfose, uma renovação do original. Benjamin traz à tona o problema da complexidade da linguagem, ao argumentar que as línguas, embora possuam diferenças em sua forma, de fato são aparentadas quanto ao que querem dizer. Todas as línguas fazem parte de uma língua maior, uma “língua-mãe”. Para esclarecer tal afinidade entre as línguas, desenvolve a seguinte metáfora:

²² Cf. NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Atravessando o deserto: imagens do estrangeiro em ficções contemporâneas. In: NUÑEZ, C. F. N.; MONTEIRO, M. C.; BESNER, N. (*As simetrias nas Américas: Brasil/Canadá: culturas e literaturas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2007, p. 109-122.

Como os cacos de um vaso, para que, nos mínimos detalhes, se possam recompor, mas nem por isso se assemelhar, logo, também a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, muito mais e cuidadosamente, chegar até o detalhe, trazendo para a forma de sua própria língua o modo-de-significar do original. Do mesmo modo que os cacos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de um mesmo vaso, assim também original e tradução como fragmentos de uma língua maior (BENJAMIN, [s.d.], p. 25-26).

Tal observação nos remete novamente à questão do inefável – de uma poética negativa, do fragmentário, do inefável, em João Cabral e Joan Miró –, pois a remissão benjaminiana aos “cacos de um vaso”, para equacionar uma relação de complementaridade entre as línguas verbais, projeta-nos outra possibilidade: se podemos constatar que idiomas diferentes, embora possuam as suas características particulares, guardam em sua essência algumas semelhanças compartilhadas com outras línguas, tal fenômeno pode ser estendido ao âmbito das linguagens artísticas em suas relações interartes. Trata-se do inefável como o espaço onde a poesia (ou a pintura) buscasse realizar-se através de outros sistemas de signos. Voltando a R. Jakobson, “[...] a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos)” (JAKOBSON, 2007, p. 119).

Os fundamentos da poesia crítica de João Cabral podem ser confrontados com os princípios críticos e estéticos dos escritores do primeiro romantismo Novalis e F. Schlegel. Na obra do poeta pernambucano (principalmente seus textos em prosa e entrevistas), é destacada a sua oposição ao romantismo e, em boa parte, é a partir desta oposição que ele alicerça sua reflexão sobre a poesia e a arte. Contudo, a oposição ao romantismo deflagrada por Cabral não se adéqua ao primeiro romantismo de Novalis e Schlegel, mas sim a um romantismo (em poesia) fácil, etéreo e passionnal que se propaga na Europa em período posterior. Para Luiz Costa Lima:

Não só o primeiro romantismo trouxe a crítica para *dentro* da poesia, em vez de mantê-la de fora, conforme a tradição clássica, confundindo-a com o ato de um juiz que enuncia a inocência (valor) ou a culpa (falta de qualidade), quanto, com Schlegel, teve condições de verificar que o relacionamento entre poesia e crítica não se resolvia pela mera internalização desta naquela (LIMA, 2000, p. 47-48, grifo do autor).

Walter Benjamin, em sua tese *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (2011), acompanha o percurso crítico desenvolvido pelos jovens escritores de Jena²³. Neste estudo, o filósofo alerta para os diversos significados que o termo “crítica” assume na obra dos românticos. Benjamin também analisa o espaço privilegiado da poesia na relação entre as artes, ao assinalar que Friedrich Schlegel, “quando [...] fala sobre arte, pensa basicamente na poesia, sendo que as demais artes têm, no período que aqui nos toca, uma relação quase sempre subordinada a ela” (BENJAMIN, 2011, p. 21). E ainda “[...] as leis fundamentais da poesia valem também para as demais artes” (BENJAMIN, 2011, p. 21).

Benjamin vai mais longe, ao dizer que “A reflexão é o tipo de pensamento mais frequente nos primeiros românticos; sustentar esta tese implica remeter a seus fragmentos” (BENJAMIN, 2011, p. 29). Este apontamento é particularmente importante para as reflexões que buscamos estabelecer: relacionar a poesia (em seu caráter de essencialidade), com os fragmentos filosóficos (que em essência também devem possuir aspectos próprios do discurso poético).

Os fragmentos dos escritores do primeiro romantismo selecionados neste trabalho referem-se, essencialmente, a escritos produzidos nos anos finais do séc. XVIII. De F. Schlegel são observados os “fragmentos críticos” publicados nas revistas *Lyceum* e *Athenäum* (1798-1800), e de F. von H. Novalis, os fragmentos reunidos com o título de “Pólen”, também publicados na *Athenäum*, e ainda os textos de “Poesia”, “Poeticismos” e os “Fragmentos I e II”, todos textos manuscritos que foram organizados pelos editores alemães do autor sob o título geral de *Preparativos para diferentes coletâneas de fragmentos*.

1.1 Fragmento como crítica

Na revisão da obra destes autores, encontramos diversas passagens e fragmentos completos que avaliam a necessidade de considerar a arte o *locus* legítimo de reflexão sobre a própria arte, como é possível constatar no fragmento a seguir, de Schlegel:

²³ Neste grupo inserem-se Fichte, Schelling, Schlegel e Novalis, todavia interessam-nos os dois últimos pelos seus fragmentos filosóficos.

[117]²⁴ Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte (SCHLEGEL, 1997, p. 38).

Análogo ao pensamento de Schlegel, Novalis estabelece a seguinte distinção para a capacidade criativa e reflexiva sobre a poesia: “[35] Quem não é capaz de fazer um poema, também só o julgará negativamente. A genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado. O gosto por si só julga apenas negativamente” (NOVALIS, 2009, p. 122).

Nesta perspectiva deflagrada pelos primeiros românticos, o problema colocado em causa se abre em duas direções: tanto o poema deve ser escrito a partir de uma reflexão sobre a arte ou a natureza, deve ser crítico em sua gênese, quanto a crítica, para ser fato reflexivo sobre a obra, deve transformar-se em poesia. É surpreendente como esta concepção do fazer e da crítica em Schlegel e Novalis encontra correspondência nos desdobramentos da crítica de arte posterior. Nas observações de João Cabral, o influxo entre a crítica e a poética na modernidade é sustentado do seguinte modo: “O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta” (MELO NETO, 2003, p. 733).

Ao sol do deserto
no silêncio atingido
como a uma amêndoa,
sua flauta seca:

*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.

²⁴ Nas citações de Schlegel, o número entre colchetes refere-se ao número do fragmento conforme é apresentado no livro: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. Já nas citações de Novalis os fragmentos são numerados conforme a edição do livro: NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009. Obedeceremos a este critério para as demais citações destes autores.

*

(O sol do deserto
 não intumescce a vida
 como a um pão.

*O sol do
 deserto*

O sol do deserto
 não choca os velhos
 ovos do mistério.

Mesmo os esguios,
 discretos trigais
 não resistem a

o sol do deserto,
 lúcido, que preside
 a essa fome vazia)

*

(MELO NETO, 2003, p. 88)

Na “Fábula de Anfion” cabralina, a flauta é seca e muda, como é silencioso e árido o deserto. Por estes aspectos, o Anfion de João Cabral se opõe ao Anfion valéryano: este último é solene e sonoro com sua *lira*, exaltando a plenitude da poesia. O Anfion cabralino, com sua *flauta*, perfila uma luta pela expressão que culminará na inevitável derrota da linguagem. Não é ocasional o fato de nosso poeta escolher a *flauta* em vez da *lira* mitológica: a lira é instrumento de acompanhamento para o canto, permite ao poeta entoar seus versos, é recurso para a musicalidade na poesia; já a flauta – que aqui no poema é muda, não ouvimos o seu som – emudece também o poeta, ocupa sua boca para apenas, por ela, emitir o som inaldível de seu “[...] / vocabulário, Anfion”.

Para Benjamin, na peculiaridade da infinitude da reflexão dos primeiros românticos ocorre “[...] a dissolução da forma própria da reflexão diante do absoluto. A reflexão estende-se sem limites, e o pensamento formado na reflexão torna-se pensamento sem forma, o qual se dirige para o absoluto” (BENJAMIN, 2011, p. 40). Benjamin lembra ainda que Schlegel, no estudo *Sobre a incompreensibilidade*²⁵, quer mostrar

[...] que frequentemente as palavras se compreendem melhor a si mesmas do que aqueles que as usam, [...] que sob palavras filosóficas deve haver ligações de ordem oculta; [...] que a incompreensibilidade a mais pura e a

²⁵ “Ueber die Unverständlichkeit”, segundo W. Benjamin, publicado no terceiro volume da revista *Athenäum* em 1800.

mais sólida advém exatamente da ciência da arte, que, partindo da filosofia e da filologia, têm em mira justamente o compreender e o tornar compreensível (SCHLEGEL apud BENJAMIN, 2011, p. 57).

Na “Fábula de Anfion”,

Sua mudez está assegurada
se a flauta seca:
será de mudo cimento,
não será um búzio

*Anfion pensa
ter encontrado
a esterilidade
que procurava*

a concha que é o resto
de dia de seu dia:
exato, passará pelo relógio,
como de uma faca o fio.
(MELO NETO, 2003, p. 89)

Anfion, como o poeta moderno, busca encontrar a esterilidade que será alcançada pela mudez da flauta, de modo semelhante ao que ocorre nas estrofes finais de “Pequena ode mineral”, onde o poeta

[...]
Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que ausência
que as vozes ferem.
(MELO NETO, 2003, p. 84)

O “silêncio”, no poema, reveste-se em busca de ordem e em fala, porém “silêncio puro,” [...] “voz de silêncio”, uma ordem de incompreensibilidade só possível na clivagem do fragmento. Ratifica-se, assim o pensamento crítico-poético que resgata o grão fragmentar de sua circunstância remota e da condição estéril: “[206] Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (SCHLEGEL, 1997, p. 82).

1.2 Poesia como fragmento

Ainda em Benjamin, há a discussão sobre a determinação da palavra “crítica” nos escritores românticos. Para o filósofo alemão, tanto a obra crítica, quanto o próprio estatuto da crítica têm algo de incompleto e inacessível, um lapso, uma fissura necessariamente presente na ideia de crítica:

[...] uma obra crítica, por mais alta que se considere sua validade, não pode ser conclusiva. Neste sentido, os românticos aludiram ao mesmo tempo sob o nome da crítica ao reconhecimento da insuficiência inevitável de seus esforços, procuraram mostrá-la necessária e, finalmente, aludiram com este conceito àquilo que se poderia designar a necessária incompletude da infabilidade (BENJAMIN, 2011, p. 60).

Para o crítico Antonio Carlos Secchin, “A posição central do acaso não é gratuita; será ele, [...] o foco de desordem no universo anfônico (SECCHIN, 1999, p. 51). “O acaso”, que faz tocar a flauta, cria Tebas. Este ponto de silêncio e de incerteza é ao mesmo tempo o ponto fecundo e de desterro para onde crítica e arte convergem.

2. O ACASO

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

*Encontro
com o acaso*

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.

*

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
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 mordida
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
a flauta*

*

(MELO NETO, 2003, p. 89-90)

“O acaso”, como elemento de ruptura do silêncio e da ordem almejada, é “raro animal”, “força de cavalo”, “inseto vencendo o silêncio”, força revelada que faz soar a flauta de Anfion. A criação de Tebas, o mover das pedras, é o despertar da poesia no poema. O som da flauta é o som surdo, operante e criativo da crítica.

A crítica então passa ser o germe criativo da obra de arte em si. Ela se torna causa e efeito da obra, em seu *continuum* de existência. “Crítica é, então, como que um experimento *na* obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (BENJAMIN, 2011, p. 74, grifo nosso). Deste modo, nossas discussões levam a crer que esta experiência *na* obra de arte, este saber sobre a arte se torna parte que a constitui. O saber sobre poesia se tornará poesia, assim como o saber sobre a arte tornar-se-á arte. Para Schlegel “Existe [...] um tipo de pensar que produz algo que, portanto, possui uma grande semelhança formal com a faculdade criativa que nós atribuímos ao Eu da natureza e ao Eu do mundo. A saber, o poetizar, que de certo modo cria sua própria matéria”

(SCHLEGEL apud BENJAMIN, 2011, p. 72). Ainda para Benjamin, sobre esta perspectiva criativa da crítica na obra de arte:

Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra. Nesta última determinação, a crítica ultrapassa a observação; revela-se aí a diferença entre o objeto artístico e o natural que não admite julgamento algum (BENJAMIN, 2011, p. 74).

Através da crítica poética, a obra de arte assume sua imanência crítica. Assim, a cada realização a obra congrega novos impulsos, que acionam mais uma vez a transformação da obra, numa constante transmutação da forma. “Essa crítica poética [...] exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado [...], irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente” (NOVALIS apud BENJAMIN, 2011, p. 78).

Diz a mitologia
(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:

Tebas se faz

Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.
(MELO NETO, 2003, p. 90, grifo nosso)

Para Benjamin, “A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma” (BENJAMIN, 2011, p. 80). É pela forma que a obra de arte se converte em crítica, e esta se restitui novamente em obra. Desencadeia-se um constante desdobrar-se da obra, assim como se deu pelo soar da flauta a construção de Tebas: “[...] / um tempo se desdobrou / do tempo, como uma caixa / de dentro de outra caixa” (MELO NETO, 2003, p. 90).

A partir daí, mais uma vez citamos Novalis: “A genuína crítica requer aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado” (NOVALIS, 2009, p. 122). A crítica se manifesta na forma, torna-se a expressão objetiva da reflexão própria à obra e o seu fundamento. Em outros termos, expressão e crítica coparticipam do princípio e da constituição de existencialidade da arte. Tais injunções tornam compreensível o movimento da poesia buscando realizar-se plenamente através de outras artes, na pintura ou nas artes construtivas. Por sua vez, a pintura retoma sua gênese como *poiesis*.

Talvez sejam os “fragmentos filosóficos” os pontos de contato entre as diferentes linguagens de que fala a metáfora benjaminiana sobre “os cacos de um vaso”. Um fragmento, como forma para a ideia de encontro entre estes “cacos”, é um elemento negativo deste vaso, uma consciência reflexiva necessária para que as peças, como em um quebra-cabeças, possam ser reagrupadas. O fragmento é a linha negativa que possui a forma dos lados de tantos cacos distintos que lhe são contíguos. A fissura (que provoca a separação das partes), por sua vez, orienta o encontro das bordas que os seus limites determinam. No seu aparente isolamento e mesmo abandono, o fragmento se impõe como peça-chave, para desvelar o compertencimento e a complementaridade das artes. Da mesma maneira, a crítica deve ser também considerada por sua incompletude, pelo seu realizar-se na obra. “A crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua *dissolução no absoluto*” (BENJAMIN, 2011, p. 85, grifo nosso).

3. ANFION EM TEBAS

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

*Anfion busca
em Tebas
o deserto perdido*

entre Tebas, entre
mãos frutíferas, entre
a copada folhagem

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

quisera fixar
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, 2003, p. 90-91)

Na “Fábula”, Anfion procura o deserto perdido. Entre “a injusta sintaxe”, “entre / mãos frutíferas”, “entre / a copada folhagem / de gestos [...]”, Anfion procura o deserto como uma busca de algo irrecuperável, possibilidade de restauração (compreensão, talvez) da “[...] injusta sintaxe / que fundou, [...]” Tebas. Há no poema a constatação de algo não planejado, a verificação de uma insuficiência (mas que se mostra autossuficiência) na criação artística materializada, na criação de Tebas (ainda que maldita, doente, pervertida). O deserto, correlato do vazio e do silêncio no poema, não é a simples instauração do nada, mas a efetivação de uma obscuridade intencional da poesia moderna, *topos* de uma materialidade negativa. No poema “A palo seco”, João Cabral descreve as possíveis materialidades do “silêncio”:

O silêncio é um metal
 de epiderme gelada,
 [...]

Ou o silêncio é pesado,
 é um líquido denso,
 que jamais colabora
 nem ajuda com ecos;

[...]

Ou o silêncio é levíssimo,
 é líquido sutil
 [...]

o silêncio paciente
 vagaroso se infiltra,
 [...]

Ou o silêncio é uma tela
 que difícil se rasga
 e que quando se rasga
 não demora rasgada;

[...]

(MELO NETO, 2003, p. 248-249)

O silêncio cabralino é a matéria oculta que, como reflexão da forma, reestabelece os liames da poesia com as demais artes confrontadas. Para o reconhecido crítico da obra de João Cabral, Othon M. Garcia, “o silêncio”, a “página branca”²⁶ estão associados ao deserto anfônico, como espaço de não realização do poema. Para este crítico, a página branca espera a concretização verbal do poema, contudo esta realização nunca será fiel os anseios de representação do poeta (GARCIA, 1996, p. 184).

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

*Lamento diante
de sua obra*

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

como já distinguir
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, 2003, p. 91-92)

O Anfion da “Fábula” lamenta o seu feito. A Tebas levantada não é a que ele almejava. Há no poema a expressão de uma inconciliação. A insuficiência de Tebas é a

²⁶ No livro ensaístico de Othon M. Garcia *Esfinge clara e outros enigmas*, o capítulo dedicado ao estudo da obra de João Cabral intitula-se “A página branca e o deserto”.

insuficiência da linguagem da poesia que buscará sua completude através de outros meios. Anfion, o poeta, não reconhece Tebas como obra sua, mas sim um feito do acaso, assim “[...] Anfion se resolve pela esterilidade. A *Fábula* seria uma crônica amarga e clarividente da ‘luta pela expressão’, cujo final inevitável é a derrota da linguagem” (MERQUIOR, 1997, p. 116: grifo do autor).

Para Hugo Friedrich, no estatuto poesia moderna

Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são plicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. Como na pintura moderna, a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria (FRIEDRICH, 1991, p. 18).

Friedrich alerta que, na modernidade, junto com o surgimento de outra forma de poesia surgem também novas categorias para descrevê-las – quase todas *negativas*. Nesta outra forma de poetar, as categorias negativas (de forma crescente) não se referem mais ao conteúdo, mas sim à forma da poesia moderna. Estas categorias migram, pela forma, por reflexos das artes visuais na poesia moderna. Todos estes princípios negativos apresentam ampla afinidade com as novas visualidades da arte que irromperam na modernidade:

[...] desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento... (FRIEDRICH, 1991, p. 22).

Na “Fábula de Anfion”, a dúvida sobre a realização do poema se expande. As indagações se voltam para a reflexão sobre o processo criativo. Todas as perguntas da secção final da “Fábula” buscam entender o domínio da realização da poesia. Todavia Anfion constata a sua limitação. A linguagem do poema torna-se cada vez mais fragmentada e fugidia. O encadeamento de perguntas (sem respostas) fornece este efeito dessacralizador do poema, diante da total desintegração da poesia, só resta a Anfion desfazer-se de sua flauta. No afã de dizer sobre a poesia, o único caminho que resta a ela é o silêncio construtivo.

“Uma flauta: como
dominá-la, cavalo
solto, que é louco?”

*Anfion e
a flauta*

Como antecipar
a árvore de som
de tal semente?

daquele grão de vento
recebido no açude
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdo-
mudos do mar.”
(MELO NETO, 2003, p. 92)

Na dialética de dizer sobre a arte, a poética da visualidade busca *o inefável*. As questões que encerram a “Fábula de Anfion” servirão de mote reflexivo e criativo de nosso poeta em obras posteriores. Contudo, as respostas serão buscadas através do intercâmbio com outras artes, principalmente as artes visuais. Para João Cabral, esta busca pelo inefável na poesia “Seria a morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática” (MELO NETO, 2003, p. 735). Para nós, ela é outra categoria de expressão artística.

Em Theodor Adorno identificamos a reflexão sobre este conflito interno na obra de arte, entre o que é dito nela e a própria obra. A obra de arte moderna apresenta algo irreconciliável: “Paradoxalmente, a arte tem de testemunhar o irreconciliável e tender, no entanto, para a reconciliação; isso só é possível a partir de *uma linguagem não discursiva*” (ADORNO apud SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 108, grifo nosso).

A poesia crítica de João Cabral pode ser “lida” como um discurso crítico sobre as artes (uma crítica de arte) que, por sua realização como peça artística, tem um potencial maior de atingir o desvelamento das artes do que os textos eminentemente teóricos, pois consideramos que esta poética assimila, incorpora e plenifica a complexidade do objeto artístico.

Concluimos este capítulo com os versos de “Anti-Char”. O poema é aqui oportuno, pois em boa parte responde às questões buscadas por Anfion – reflexões que, em síntese, manifestam as poéticas modernas –, e também estarão presentes nas reflexões desenvolvidas em obras posteriores de João Cabral:

Poesia intransitiva,
sem mira e pontaria:
sua luta com a língua acaba
dizendo que a língua diz nada.

É uma luta fantasma,
vazia, contra nada;
não diz a coisa, diz vazio;
nem diz coisas, é balbucio.
(MELO NETO, 2003, p. 397)

Nestes versos, o poema incorpora a dialética existente entre a “pedra” cabralina e as “folhas” de Hypnos, de René Char. “Folhas de Hypnos” (1946) é um livro deste poeta francês que incorpora as experiências que ele vivera na resistência armada durante a ocupação da França pelos nazistas (1940-1944). Na mitologia grega, Hypnos é a personificação do sono, irmão gêmeo de Tântatos, que representa a morte. Sono: morte em vida para a luz e suas metáforas – a liberdade, a beleza, o prazer; morte: a vida inerte, princípio da inação, sempre saudosa ou arrependida. A “pedra” cabralina está comprometida com o projeto de criação e crítica do poeta que exige do leitor uma constante vigília, pois seus versos, por vezes ásperos, pontiagudos ou minerais, são resistência a uma leitura fluente de seus poemas. Em “Folhas de Hypnos”, o efeito surreal desencadeado pela evocação do ente mitológico pode ser lido como metáfora de resistência contra as forças opressoras que marcaram com mãos de ferro as terras francesas. O fragmento 168 claramente apresenta a conexão entre a morbidez de Hypnos e a crise mortífera trazida pela dominação nazista: “Résistance n’est qu’espérance. Telle la lune d’Hypnos, pleine cette nuit de tous ses quartiers, demain vision sur le passage des poèmes” (CHAR, 1946)²⁷.

²⁷ Disponível em: <http://www.ac-grenoble.fr/savoie/pedagogie/docs_pedas/chemins_memoire_2011/feuillet_hypnos.doc?PHPSESSID=6f784898b58ddfd0bef5ebf2c877c85f>. Acesso em: 20 out. de 2012.

2. A POÉTICA CABRALINA E A NEGATIVIDADE

O percurso poético empreendido por João Cabral é marcado pela associação com os movimentos artísticos da modernidade – principalmente aqueles das artes visuais – assim como a sua constante busca de ruptura com o *canon* artístico, através da dessacralização da poesia no contexto da literatura brasileira. Na busca de uma poesia solar, cerebral, construtiva, sua obra desencadeia uma revolução formal das mais importantes na história da poesia do nosso país e representa um dos casos de maturidade das conquistas estéticas mais radicais do século XX, como é o caso de sua influência no Movimento Concretista brasileiro.

Em sua obra, o poeta desenvolve um diálogo intensivo e extensivo com artistas visuais do século XX. Seu interesse abrange artistas brasileiros de diferentes áreas (mormente pintura e escultura), assim como alguns dos principais representantes das vanguardas europeias (Cubismo, Surrealismo, Construtivismo). João Cabral é, pois, um poeta construtivista, ligado por temperamento às formas visuais de expressão, fato que o levou, desde cedo, a interessar-se pelas artes visuais ao lado de dois outros núcleos criativos do artista – o Nordeste e a Espanha. Ele valoriza o caráter imagético dos poemas, a geometrização dos seus versos, persistindo em temas que se tornam recorrentes, *tópoi* remissivos à memória regional de onde ele próprio se origina e aos carismas da cultura ibérica, que o acolheu e lhe nutriu o imaginário poético. A forte personalidade e o temário marcado pela biografia e pelas escolhas pessoais se materializam artisticamente, entretanto, numa poesia minuciosamente elaborada, fruto da lucidez, desmistificando o ato de “criação inspirada”.

Em sua obra inaugural, *Pedra do sono* (1940-1941), já estão presentes os principais *tópoi* que serão expandidos e aprofundados nas obras posteriores do poeta. Em seus 29 poemas de forte influência surrealista (tanto pelos temas, quanto pelas imagens desenvolvidas nas peças), não se trata da incorporação dos modos compositivos dos artistas deste movimento – como, por exemplo, a utilização da escrita automática – mas, principalmente, da criação de imagens poéticas que se assemelham, pela temática ou pelo caráter insólito, aos resultados dos pintores desta corrente. A epígrafe de Mallarmé dá o tom da obra, “Solitude, récif, étoile...” e em seu primeiro “Poema” João Cabral apresenta os seguintes versos:

Mulheres vão e vem andando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas
(MELO NETO, 1994, p. 43).

As associações são inesperadas, próprias das imagens oníricas do Surrealismo. A quebra das ações comuns é também um recurso recorrente para obter o efeito surreal, como em “Mulheres vão e vem andando / em rios invisíveis” (MELO NETO, 2003, p. 43). O acionamento da metáfora através da partícula “como” que, neste verso, liga termos que sem relação semântica direta, resulta numa metamorfose dos termos empregados em “Automóveis como peixes cegos / compõem minhas visões mecânicas” (MELO NETO, 2003, p. 43). Nestes versos, da analogia obtém-se uma imagem poética de efeito recursivo: o automóvel com características zoomórficas, no desenvolvimento do signo poético, agencia a recíproca e inversa mecanização dos “peixes cegos”.

Em *Pedra do Sono*, João Cabral dedica poemas a Pablo Picasso e a André Masson. O poema “Homenagem a Picasso” (que é ao mesmo tempo uma referência às artes visuais e à cultura espanhola) é uma peça curta que dá ao leitor uma visualização das colagens realizadas pelo artista espanhol:

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, 1994, p. 53)

A visualização proposta pelo autor dá-nos uma possível experiência de fruição diante de uma colagem cubista. O “esquadro” é referência ao Cubismo que, no afã de uma nova forma de visualização dos objetos ou seres – a simultaneidade –, perturba a visão do observador não adaptado a esta estética. Apesar da intenção cubista de mostrar um objeto sob vários ângulos ao mesmo tempo, ou seja, mostrar algo além do que seja razoavelmente possível – há “o eclipse / que os homens não querem ver”, há uma confusão no entendimento do que é mostrado, uma subvisão. João Cabral empreende uma negação dos modos de representação sob a égide do simulacro, ao negar o que é mostrado. O sentido de

“visualização” que por ora empregamos afastar-se-á de uma ideia relacionada à mimesis (como veremos mais adiante), pois esta “visualização” só é efetivada se o leitor entrar no jogo do poema, que impõe uma postura reflexiva diante do texto cabralino.

Adiante temos outra composição de *Pedra do sono*. Nela podemos observar os versos do poema cujo título é já uma dedicatória – “A André Masson”:

Com peixes e cavalos sonâmbulos
pintas a obscura metafísica
do limbo.

Cavalos e peixes guerreiros
fauna dentro da terra a nossos pés
crianças mortas que nos seguem
dos sonhos.

Formas primitivas fecham os olhos
escafandros ocultam luzes frias;
invisíveis na superfície pálpebras
não batem.

Friorentos corremos ao sol gelado
de teu país de mina onde guardas
o alimento a química o enxofre
da noite.

(MELO NETO, 1994, p. 54)

O pintor francês André Masson é um dos artistas que integrou o grupo de surrealistas junto a André Breton. Dentre vários recursos, explorou o automatismo na realização de obras artísticas (principalmente em desenhos) e uma série de trabalhos sobre a temática das “metamorfoses”. No poema acima, o caráter descritivo é evidente. Ao referir-se ao artista no título do poema, João Cabral abre caminho para a “matéria” de que se constituem esses seus versos. Porém a estrofe inicial, ao colocar-nos diante de uma obra visual, chama para um diálogo o pintor surrealista: “Com peixes e cavalos sonâmbulos / *pintas* a obscura metafísica / do limbo” (MELO NETO, 1994, p. 54: grifo nosso). O verbo “pintar” conjugado na segunda pessoa do singular (“pintas”) evoca André Masson. Com este recurso, o poeta estabelece uma dinâmica que coloca em cena os principais elementos do processo de fruição artística na modernidade: a obra de arte, o artista, o crítico e o público. Como numa conversa no café do museu, o poeta assume a voz do crítico que discorre sobre a pintura do artista. Uma atmosfera sonolenta e fria – muito própria da estética surrealista – é sugerida no poema. Ainda em outro

verso temos assegurada a presença de André Masson na discussão sobre sua obra: “de teu país de mina onde *guardas* / o alimento a química o enxofre / da noite” (MELO NETO, 1994, p. 54: grifo nosso). O leitor é o terceiro participante desta conversa que, na leitura do poema, reflexivamente estabelece relações entre o que é proposto pelo poeta e as produções artísticas do pintor em causa.

Nestas composições, podemos observar o interesse de João Cabral pelos artistas plásticos, em especial a incorporação de alguns processos criativos dos pintores referenciados nos próprios poemas. Na sua análise da obra de João Cabral, Marta Peixoto aproxima o processo de criação do poeta pernambucano às técnicas dos pintores por ele homenageados:

Em ambos os poemas, Cabral sugere uma semelhança entre suas técnicas e as da pintura. Como um pintor, ele também utiliza objetos que revelam seu sentido através da lógica de seus relacionamentos e justaposições. O significado não se manifesta discursivamente, mas é um produto das associações simbólicas desses objetos e da sua articulação. E, como acontece no trabalho dos dois pintores – pelo menos segundo a interpretação de Cabral –, o que os objetos escondem e revelam é um mundo tumultuado de experiência interior (PEIXOTO, 1983, p. 27-28).

Além das influências pictóricas, os poemas de Cabral são inspirados nas teorias arquitetônicas de Le Corbusier (revelado como a primeira grande referência filosófica do poeta em entrevista à também escritora Marly de Oliveira²⁸) e nas estruturas de várias artes. Marta Peixoto observa, ainda, numa passagem do seu estudo sobre a obra cabralina, a questão do influxo da arquitetura de Le Corbusier na poesia de João Cabral:

[...] Le Corbusier propõe um rompimento com o passado recente e um novo ponto de partida, uma arquitetura onde as formas geométricas simples, utilizadas de maneira funcional, criem o belo. Claridade e luz, economia de recursos e o planejamento racional deixados à mostra na coordenação visual das formas, são princípios importantes para Le Corbusier (PEIXOTO, 1983, p. 49).

Claridade, luz, economia de recursos, planejamento racional dos poemas são alguns dos procedimentos desenvolvidos por João Cabral na busca de uma poética que tem como

²⁸ Esta entrevista consta em: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 1, 3. reimpr., mar. de 1998, p. 26.

horizonte a estética de Le Corbusier. É interessante notar que, com a epígrafe em *O engenheiro* (“... machine à émouvoir...”), Le Corbusier sucede a Mallarmé, citado na abertura do livro *Pedra do sono*. Em *O engenheiro* (1945), além do título que remete ao campo arquitetônico, o poeta lança neste livro as bases da poética construtiva a ser expandida e aprofundada em obras posteriores. Em seu estudo sobre o poeta²⁹, Benedito Nunes já indicara que, de *O engenheiro* (1945) ao livro *Psicologia da composição* (1947), o poeta produz uma elaboração poética negativa. Ao contrário do que se advinha na primeira obra, com a tentativa de se fundir o plano da linguagem e o da experiência psicológica, a elaboração poética realiza na “contra corrente da experiência psicológica, agindo em sentido inverso ao dela, como um processo negativo que desfaz o que ela faz, e cujas operações, diminutas e redutoras, *lavam-na de suas impurezas e despem-na de suas excrescências*” (NUNES, 1971, p. 54, grifo nosso).

No livro *A educação pela pedra* (1965), Le Corbusier mais uma vez se faz presente, como referente que o poema “Fábula de um arquiteto”, tacitamente, enuncia:

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
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, 1994, p. 345-346)

Em 1927, Le Corbusier apresenta a síntese de seu projeto estético-arquitetônico ao constituir os *cinco pontos da nova arquitetura*³⁰. Para este artista-arquiteto, todo o devir da arquitetura moderna necessita estabelecer-se nos seguintes conceitos:

- a) *A Planta livre*: neste princípio, o desenvolvimento de uma estrutura independente permite uma maior flexibilidade na implantação das paredes, pois estas não mais

²⁹ NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*: nota biográfica, introdução crítica, antologia, biografia. Petrópolis: Vozes, 1971. (Coleção poetas modernos do Brasil/1), reeditado em *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

³⁰ Estes princípios são discutidos e expandidos nos livros do arquiteto: *Os três estabelecimentos humanos*. São Paulo: Perspectiva, 1976, e *Por uma arquitetura*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

necessitam exercer a função estrutural.

- b) *Fachada livre*: este ponto também é resultado da independência da estrutura. Não estando subordinada à estrutura, a fachada pode ser projetada com maior liberdade de recursos estéticos ou funcionais.
- c) Os *Pilotis* são um sistema de pilares que eleva a estrutura (prédio ou casa) do solo, este procedimento permite o trânsito de pessoas ou veículos por debaixo da edificação.
- d) O *Terraço jardim* busca "recuperar" o solo ocupado pela edificação, "transferindo-o" para cima do prédio na forma de um jardim.
- e) As *Janelas em banda* são possibilitadas pela fachada livre, sua função maior é integrar os espaços internos com a paisagem.

Em prosseguimento, o poema versa sobre o fazer do arquiteto que, ainda em síntese do pensamento do arquiteto suíço, deve propor uma arquitetura livre, que integre o homem ao espaço, sem enclausurá-lo. Existe aqui uma analogia entre o fazer da arquitetura e o da poesia, sendo esta última liberta dos excessos, resultado do trabalho de depuração da palavra poética ambicionada pelo escritor. Na estrofe seguinte, porém, é a clausura que entra na construção do poema, uma referência à Capela Ronchamp, que organicamente encerra o homem, como num útero materno:

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.
(MELO NETO, 1994, p. 346)



Fig. 5 - “Capela de Notre-Dame-du-Haut” (Ronchamp), Le Corbusier, 1955

Segundo o próprio escritor: “A ideia desse poema me veio ao visitar, na França, a Capela Ronchamp, por ele construída [Le Corbusier]. Essa capela me provocou uma tal irritação, que me senti obrigado a escrever esse poema, cuja segunda parte é uma descrição da antiarquitetura” (MELO NETO apud BARBOSA, 1990, p. 110). Segundo João Alexandre Barbosa em um estudo deste poema:

[...] ocorre uma espécie de isomorfismo entre a ideia de fechamento arquitetônico e o desenho verbal utilizado pelo poeta a fim de registrá-lo. Dizendo de outro modo, não é somente a arquitetura que se fecha, à medida que se deixa envolver pelo medo da abertura, mas o próprio poema passa a ser estruturado por elementos que incorporam criativamente o fechamento (BARBOSA, 1990, p. 110).



Fig. 6 - Interior da “Capela de Notre-Dame-du-Haut” (Ronchamp), Le Corbusier, 1955

Há no poema um movimento de abertura ao fechamento a partir da descrição da antiarquitetura (nos termos de João Alexandre Barbosa). Ao dialogar com a arte de Le Corbusier, João Cabral incorpora, em seu processo discursivo-reflexivo, parte da experiência estética vivenciada por ele a partir da visita ao local. Embora nesta capela estejam expressos alguns dos princípios da nova arquitetura propostos pelo arquiteto suíço (como a planta livre e a fachada livre), o poeta avalia o espaço interno como um campo de proteção do ser humano, com a organicidade de um útero materno. Sobre a dialética existente entre o espaço exterior e o interior, Gaston Bachelard argumenta que a oposição formal entre estes dois conceitos não pode ser reduzida ao paralelismo entre o positivo e o negativo. Concordamos com o filósofo quando diz que, na contraposição entre interior e exterior, existem e multiplicam-se inúmeros matizes, as barreiras que estabelecem este dualismo se esvaem: “O espaço íntimo perde toda a sua clareza. O espaço exterior perde o seu vazio” (BACHELARD, 1974, p. 497).

O texto cabralino sugere uma reificação da escuridão, que deixa de ser espaço de mistério e incerteza, para tornar-se vetor de criação. O movimento de fechamento incorporado ao texto, o desenvolvimento da imagem de escuridão protetora, culmina em “[...] outra vez feto”. Fez-se necessário o recolhimento, o esvaziamento no/do poema para que ele retome sua verdade: “A realidade do poema é agora a realidade do texto” (CAMPOS, 1976, p. 71).

No poema “Fábula de um arquiteto” podemos avaliar que João Cabral apresenta alguns dos *cinco pontos para uma nova arquitetura* de Le Corbusier, ou, numa perspectiva

crítica, estabelece uma síntese do projeto estético do arquiteto. O poeta transpõe o domínio conceitual em direção ao domínio estético. O processo artístico se encontra com a visão crítica de Adorno, em sua *Teoria estética*: “O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis por que exercem a crítica entre si” (ADORNO, 2008, p. 62).

No poema em questão, o poeta estabelece um projeto de arquitetura que tem como referência os *cinco pontos* formulados por Le Corbusier descritos acima. O poema inicia refletindo sobre a função da arquitetura que deve, sob esta nova perspectiva, buscar sempre o aberto, em oposição à ideia de edificar para proteger (fechar) os habitantes do mundo exterior, ilhá-los. Em oposição, temos uma arquitetura “[...] como construir o aberto;”. Este verso integra em si os pontos propostos por Le Corbusier, pois expressa a ação arquitetônica de liberar os elementos funcionais da subordinação em relação aos elementos estruturais. Daí resulta a integração da edificação com o espaço exterior e a aproximação do ser humano ao meio ambiente. Ainda recorremos a Benedito Nunes, que fomenta nossa leitura com as constatações a propósito do livro *Psicologia da composição*. O crítico observa o percurso de João Cabral pela busca de depuração da poesia:

À luz da depuração e do esvaziamento, tópicos de uma **poética negativa**, o que antes era resíduo, produto da criação misteriosa, transplantada à superfície mineral da folha branca, é a natureza própria das coisas – quando em estado de palavras – e das palavras quando em estado de coisas (NUNES, 1971, p. 5, grifo do autor).

Tais cortes se processam num revolver das palavras e das coisas. O processo poético provoca e recupera o estado objetual da palavra, a transformação da mesma em coisa; e a exploração dos significados das coisas ao limite do extremo do sentido ou de sua exaustão. As análises de Antônio Carlos Secchin a propósito do poema “O sim contra o sim”³¹ estabelecem relações entre poetas e pintores e a ação negativa (no sentido de depuração), neste caso através do corte, da fissura do/no poema. Os versos iniciais deste poema são dedicados à poetisa Marianne Moore. Neles condensa-se a descrição do trabalho da escritora com a ação de corte, que extrai e penetra.

³¹ Cf. SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos: e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 190-191.

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as diseca:
para ler textos mais corretos.

Com mão direta ela as penetra,
com lápis bisturi,
e com eles compõe,
de volta o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,
econômica, reta,
mais que o cirurgião
se admira a lâmina que opera.

[...]

(MELO NETO, 2003, p. 297, grifo do autor)

João Cabral busca apresentar ao leitor “a captação do fazer, do modo de produção, e não a do produto artístico concluído” (SECCHIN, 1999, p. 109). O poeta estabelece uma analogia entre o fazer da escritora (e por extensão, o seu fazer) com procedimentos cirúrgicos. O lápis é abandonado e dá lugar aos instrumentos cortantes. Neste processo “Ela aprendeu que o lado claro / das coisas é o *anverso*” (MELO NETO, 2003, p. 297: grifo nosso), observa-se que, em perspectiva etimológica, o “*anverso*” é neste caso o *epiverso* cabralino³², verso que se mostra, expõe a face, a epiderme do poema, se oferece a ser cortado. O morfema *an-*, no processo de externalização que desencadeia e da externalidade a que se propõe, assume a função de um prefixo negativo na construção do verso (ou seja “anverso” como o contrário do “verso” que ele oculta e lhe subjaz).

2.1 A poética cabralina: do anverso à ecfrase

Tal caráter enfatiza a noção de corte no poema – apesar do caráter de essencialidade da poesia. Trata-se aqui de um sofisticado jogo fônico, decorrente da pusilânime compreensão da

³² Segundo o Dicionário Houaiss Eletrônico, anverso é a “parte frontal de qualquer objeto que apresente dois lados opostos”. Orig. contrv. lat. **anteversum*, i part.pas. de *antevertère* 'preceder, ir adiante, vir na frente', de *ante* 'antes, primeiro' e *vertère* 'voltar, virar', a evolução fonética ter-se-ia processado da seguinte forma: *anteverso* > **antverso* > *anverso*.

claridade deste anverso – claridade que esconde, no escuro, o fundamental, o fundamento, a leitura mais correta do poema. O prefixo de alta positividade (porque ressalta a aparência do verso, a presença da poesia) contém uma existência subterrânea, que se retrai no avesso do verso, lado negativo da palavra que se mostra. O poeta recorre também aos instrumentos comuns ao arquiteto e ao engenheiro para constituir seu projeto estético de perscrutação da palavra:

[...]
 O lápis, o esquadro, o papel;
 o desenho, o projeto, o número:
 o engenheiro pensa o mundo justo,
 mundo que nenhum véu encobre.
 [...]
 (MELO NETO: 2003, p. 70)

Da lição de Le Corbusier, do engenheiro ou do arquiteto, João Cabral apreende o desvelar das palavras. A arquitetura de sua poética amalgama-se à antiarquitetura de ruptura dos espaços e inversão dos seus objetivos e funções. O *anverso* cabralino, verso de corte profundo, busca a espessura no *reverso* da palavra:

*Assim como uma bala
 enterrada no corpo,
 fazendo mais espesso
 um dos lados do morto;*
 [...]
 (MELO NETO, 2003, p. 205, grifo do autor)

Neste sentido, o positivo é negativo; o negativo, positivo. Na dialética que assim se formula, reformulam-se as atribuições em torno do *anverso*: o *à frente* leva ao *abaixo*; o *de fora* remete ao *de dentro*, tão mais poético quanto mais leva à anatomização discursiva e dissecação do corpo poemático.

De acordo com Ieda Maria Alves, “Uma frase negativa, expressa por um prefixo, torna-se mais econômica do que uma construção sintática negativa” (ALVES, 1990, p. 28, grifo nosso). A dialética da negatividade se introduz, sibilamente, no corpo do poema, às custas da flutuação de sentido alcançada por uma partícula (*an-*), que se ressignifica, no

contexto do poema. Ainda: o sentido de “anverso” é aquele que traduz as primeiras impressões ou as superficialidades nas interpretações despreziosas dos poemas. Averso a esta prática, o poeta propõe, por intermédio de sua referência a Marianne Moore, o aprofundamento no poema alcançado pela ação de perscrutação, a dissecação das palavras, ato negativo que expõe do poema as suas vísceras e elimina as suas excrescências. O que é penetrado pelo “lápiz-bisturi” é a palavra, é ela que é cortada. Do corte surge o “verso cicatriz” limpo econômico, reto, verso fissurado que revela a verdade das palavras. Vejamos ainda: não há um gesto de (re)corte nos versos internos, recuados, de cada estrofe? É o que ensina o poeta em “Uma faca só lâmina”: “Quando aquele que os sofre / *trabalha com palavras,* / são úteis o relógio, / a bala e, mais, *a faca*” (MELO NETO, 2003, p. 213, grifo nosso)³³.

Valemo-nos agora de um exemplo pictórico para desenvolvermos a discussão sobre o *anverso* na poesia. O que mostramos a seguir (Fig. 7) é uma pintura do artista flamengo Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1657-1675).

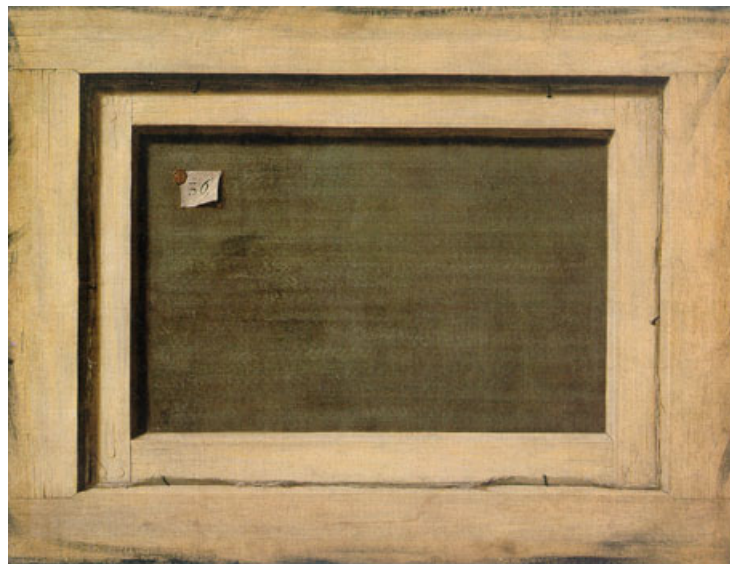


Fig. 7 - “Rückseite eines Gemäldes”, Cornelis Norbertus Gijsbrechts, 1670

³³ Caminho semelhante é o que percorre o artista plástico brasileiro Nuno Ramos, na exposição “Só Lâmina”. Esta série faz parte da intensa pesquisa que Nuno vem desenvolvendo desde a década de 80, a respeito das possibilidades que existem para a superfície bidimensional da tela. São onze trabalhos de técnica mista (intitulados pelo autor “desenhos”), que mostram a forte atração do artista pelo literário, e o modo como este empolga sua imaginação plástica. Nos trabalhos ele utiliza literalmente a poesia “Uma faca só lâmina” de João Cabral, com ênfase na lâmina e no sentido de corte da palavra poética. Esta exposição vem percorrendo o Brasil e esteve no Museu de Arte do Espírito Santo entre os dias 5 de outubro e 14 de novembro de 2010.

Neste quadro, intitulado “Rückseite eines Gemäldes”, que em português pode ser traduzido por “Reverso de um quadro”, vemos desenvolvidos alguns dos princípios de uma estética negativa, da antiarte, tão caros à modernidade e a pós-modernidade, ainda que esta obra tenha sido produzida no século XVII. A imagem criada por Cornelis foi executada com a preocupação de se criar com perfeccionismo o lado de trás (*background*) de um quadro, em detrimento da natural priorização da frente (*foreground*). Todos os detalhes necessários foram colocados para garantir este efeito. Assim, ao mesmo tempo que o quadro nega todos os temas esperados na pintura barroca, ele cria a expectativa, a possibilidade de ser todas as representações da tradição pictórica ocidental. Entretanto é no sentido de oposição que está concentrada toda a força desta obra. Este é o jogo proposto pelo pintor: mostrar o anverso da pintura aciona a radicalidade do tudo ou nada da arte. Mais ainda, o anverso da pintura, ao mesmo tempo que nos fascina pelo seu arrojo mimético ilusionístico, descarta todo o repertório imagético construído pela *imitatio* barroca, tendo como resultado uma obra muito mais afeita às características de *plano* e *clareza*, em oposição aos recursos de *profundidade* e *obscuridade* peculiares da arte seiscentista³⁴.

As consequências de semelhante mirada negativa para a poesia tangenciam ao grau zero de sentido da palavra, pois, “[...] Ao se transportar aos limites do dizer, numa *máthesis*³⁵ da linguagem [...], o texto desfaz a nomeação e é essa defecção que o aproxima da fruição” (BARTHES, 2002, p. 55: grifo do autor). Deste modo, somos arrastados para uma experiência sublime em que a palavra poética, ao mesmo tempo em que é corrompida e consubstanciada, deixa-nos à deriva no devir da arte. Ainda que o sublime possa parecer um conceito anticabralino (se acompanhamos o Cabral rústico, afeito ao visual, antimusical, nordestino e espanhol) remete, como buscamos confirmar, ao inefável, no limite paroxístico do conceito. O sublime de João Cabral não é o sublime romântico de motivos elevados e inebriantes (tributário a Kant), mas o sublime da pós-modernidade, herdeiro de uma experiência estética do baixo, da realidade crua, do vulgar, “[...] capaz de incitar ideias de dor e de perigo [...]” (BURKE, 1993, p. 48).

Os recursos de verossimilhança empregados na pintura corrompem a própria *mimesis*. Tudo o que a pintura revela é o ocultamento, uma contradescrição da realidade ou da

³⁴ Heinrich Wölfflin, na obra *Conceitos fundamentais da história da arte* (de 1915), estabelece bases mais sólidas para avaliar a evolução na arte do século XVI ao XVII. Para tal empreendimento, o autor desenvolve uma série de pares de conceitos que representam características estilísticas peculiares às obras de artes destes períodos. Em síntese, estes conceitos são: linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade.

³⁵ Tradução do grego, “aprendizado, compreensão”.

possibilidade da arte. Na poesia, o processo análogo de revelação e transcrição da realidade artística é conhecido como *ecfrase*, processo apropriado por João Cabral não somente para descrever as obras artísticas referidas por ele, mas refletir sobre elas e também pensar sobre sua própria ação artístico-filosófica.

O sentido mais remoto que temos de *ecfrase* deriva do termo grego *ékphrasis* (significando “descrição”), empregado pela primeira vez no título de um trabalho de Calístrato, orador do séc. II a.C., pertencente ao grupo da Segunda Sofística. Neste texto, justamente intitulado *Ekpháseis* (“Descrições”), 14 estátuas aparecem descritas, a partir da técnica de produzir enunciados que têm *enárgeia*, ou seja, total visibilidade, apresentando o objeto descrito “quase como se o ouvido a visse em detalhe”³⁶. Trata-se, na verdade, de quatorze textos curtos, em que são focalizadas algumas personagens míticas (um sátiro, uma bacante, Éros, Narciso, Orfeu, Dioniso, um centauro, o rei Átamas e Medeia), duas divindades alegóricas (Oportunidade e Peã), um discípulo de Sócrates (Mênon) e duas figuras anônimas, referindo tipos (um indiano e um jovem).

Etimologicamente, a palavra – que encontraria seu melhor ambiente nas discussões retóricas e poéticas – é formada pelo prefixo *ek*, que significa “para fora”, ou “fora de”, e o radical *phrázo*, correspondente a “explico, indico, dou a compreender”. Assim, o termo compartilha efeitos semânticos com os termos *ekphónesis*, como uma forma exclamativa; e *ecphractic*, vindo de um uso médico do termo que traduz procedimento purgativo, de colocar para fora (SCOTT apud GARCIA, 2009).

Existem, todavia, várias concepções sobre *ecfrase*. Segundo João Adolfo Hansen (2006), no século XX, o uso deste termo foi capitalizado pelos historiadores da arte, restrito à concepção de descrição de obras artísticas. A quase exclusividade deste emprego ocasionou o apagamento do significado técnico de *ekfrasis* como exposição ou descrição em geral. Um exemplo clássico da *ekfrasis* é a descrição do escudo de Aquiles feita nos versos 483-608 do canto XVIII da *Ilíada*. Nesta passagem, reconhecida como episódio, apesar de não estar integrado à ação do poema, mas pela incorporação da ação à dinâmica quase cinematográfica dos versos homéricos para construir a joia bélica para uma plateia que jamais a veria. Ali o desafio foi dar continuidade à ação épica através da ideia de beleza daquela insígnia do herói Aquiles, que retornava ao combate. O ritmo da descrição se pauta pela sequência de doze

³⁶ Esta é a definição de Hermógenes para *ecfrase*, em seus "*Progymnasmata* (Les Exercices Préparatoires)", in *L'Art Rhétorique*, trad. française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon, préface de Pierre Laurens, Paris: L'Âge d'Homme, 1997, p. 148.

cenas magnificamente esculpidas, alternando *páthoi* (sentimentos) de prazer e dor, através da descrição poética. O fato é que a antológica descrição tornou-se um *exemplum* já na Antiguidade, a ponto de se ter constituído como a origem de um veio temático da poesia antiga³⁷. Bem antes de Calístrato, como se percebe, a ecfrese já se impunha como procedimento poético. Ou, por outra: a ecfrese surge, inidentificada como tal, no bojo da própria poesia ocidental. Ao longo de seiscentos anos, a poesia e a oratória exercitaram o recurso da descrição como procedimento motriz, seja do *páthos*, seja da *ratio*.

No âmbito da apropriação retórica e/ou poética, o termo, *ekphrasis* (no plural, *ekphraseis*) amplia seu arco semântico, significando também “descrição” de uma obra de arte (pintura ou escultura) em um texto verbal; ou a representação verbal de uma representação não verbal, sendo esta plástica/visual, real/imaginada (AVELAR, 2006). Hansen retoma uma definição remota atribuída ao filósofo Hermógenes: “A *ekphrasis* é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*enárgeia*) e que põe sob os olhos o que mostra. Têm-se descrições de pessoas, de ações, de situações, de lugares, de tempos e de muitas outras coisas” (HERMÓGENES apud HANSEN, 2006, p. 91).

Recorremos a tal fundamento para acompanhar o processo que João Cabral empreende em sua poesia, da ecfrese à não-ecfrese, ou seja, da visualização de imagens pela poesia à desconstrução do elemento visual. Nos poemas de “A paisagem zero (pintura de Monteiro, V. do R.)”, encontramos a ecfrese (na sua acepção descritiva) de um quadro de Vicente do Rego Monteiro. Vejamos o texto:

A luz de três sóis
ilumina as três luas
girando sobre a terra
varrida de defuntos.
Varrida de defuntos
mas pesada de morte:
como a água parada,
a fruta madura.
Morte a nosso uso
aplicadamente sofrida
na luz desses sóis
(frios sóis de cego);

³⁷ Outras descrições do escudo de Aquiles, bem como de outros escudos foram assinadas por Hesíodo, Ésquilo, Eurípides, Virgílio *et acterva*. A descrição homérica também dá origem ao errôneo aparecimento do termo “subgênero” para definir obras ligadas a um determinado tema, como as apologias (mormente de Sócrates), os diários, as cartas, as memórias, as Máximas etc... A *Stoffgeschichte* ou Tematologia são os locais da crítica em que tais passagens ou obras mais eficazmente são abordadas.

nas luas de borracha
 pintadas de branco e preto;
 nos três eclipses
 condenando o muro;
 no duro tempo mineral
 que afugentou as floras.
 E morte ainda no objeto
 (sem história, substância,
 sem nome ou lembrança)
 abismando a paisagem,
 janela aberta sobre
 o sonho dos mortos.
 (MELO NETO, 1994, p. 67-68)

Neste poema, João Cabral busca traduzir em termos verbais a criação pictórica de Vicente do Rego Monteiro. Nos versos “A luz de três sóis / ilumina as três luas” e “nas luas de borracha / pintadas de branco e preto; / nos três eclipses / condenando o muro”, fica evidente o aspecto descritivo-tradutório do poema. A descrição é como a de um observador que está diante da pintura com características oníricas, surreal, e que começa a falar sobre o que vê. Todos os elementos descritos até aqui têm seus referentes na pintura: os três sóis, as três luas, o muro. A efrase se forma através da evocação das qualidades plásticas do quadro – os seus desenhos e as suas cores. Percebemos características do surrealismo nas imagens criadas no poema a partir do quadro, como ocorre nos versos: “abismando a paisagem, / janela aberta sobre / o *sonho* dos mortos” (destaque nosso). A fruição do poema pode ser ainda melhor realizada se observarmos que a trajetória do pintor Vicente do Rego Monteiro abrange desde o Movimento Modernista brasileiro até a Arte Concreta, dialogando com os principais movimentos artísticos europeus, como o Cubismo e o Surrealismo. Ao observarmos o quadro a seguir, podemos ainda comparar que o tipo de composição desenvolvida pelo artista é muito semelhante às do surrealista René Magritte, ao criar um espaço onde a artificialidade (impulsionadora do efeito de surrealidade) é deflagrada pela subversão da proporção dos elementos utilizados.

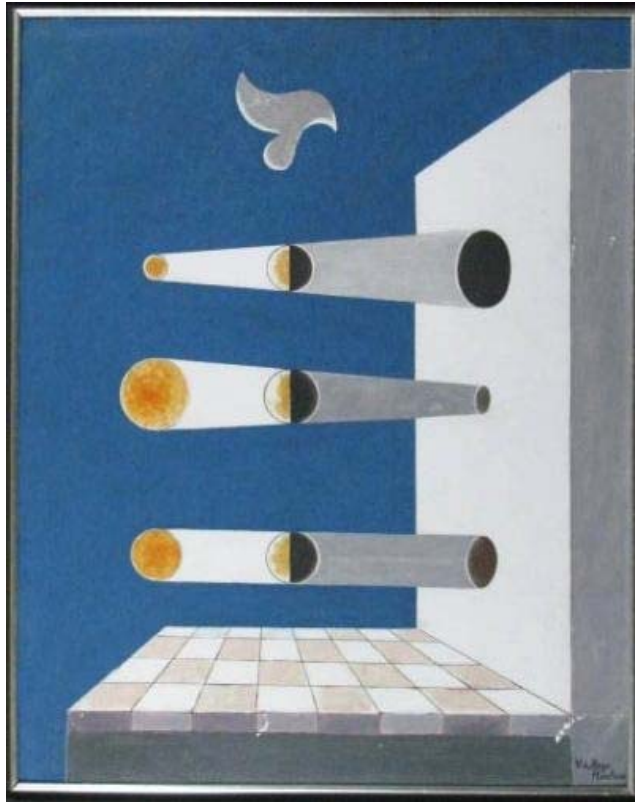


Fig. 8 - “Paisagem zero”, Vicente do Rego Monteiro, 1950?

No poema, João Cabral inicia um processo de descrição característico da efrase. Seu texto evoca a visualidade dos elementos pictóricos da composição de Vicente do Rego Monteiro. Nos termos de Hermógenes, o poema “apresenta em detalhes”, “põe sob os olhos” do leitor a pintura evocada.

Porém, à medida que o poema é desenvolvido, o processo mimético-descritivo dá lugar a um processo criativo-reflexivo. Segundo ainda João Adolfo Hansen: “Porque é mimética, a *ekphrasis* pressupõe os modos retóricos da imitação de *topoi* oratórios (*endoxa*) e poéticos (*eikona*)” (HANSEN, 2006, p. 88, grifo do autor). Ainda nos versos de “A paisagem zero” vemos os versos iniciais, solares, efrásicos “A luz de três sóis / Ilumina as três luas / girando sobre a terra”, serem tomados pelo eclipse do poema. O que era luz torna-se sombra, a linguagem clara cabralina – modelo de poética que em sua consolidação almejará sempre o solar, o mineral, o cortante e o cerebral – é encoberta pelo jogo de surpresas e incertezas das imagens surrealistas, onde as referências são perdidas, restando apenas o espaço para o sonho fúnebre:

[...]
 no duro tempo mineral
 que afugentou as floras.
 E morte ainda no objeto
 (sem história, substância,
 sem nome ou lembrança)
 abismando a paisagem,
 janela aberta sobre
 o sonho dos mortos.
 (MELO NETO, 1994, p. 67-68)

O processo empregado por João Cabral busca não somente descrever as obras referidas, mas refletir sobre elas e também pensar sobre sua própria ação artístico-filosófica. Numa perspectiva adorniana, é por meio da linguagem poética que João Cabral decifra a arte de seu tempo. “Pos isso, a arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo” (ADORNO, 2008, p. 116).

A ecfase concretiza-se, assim, como o *anverso* da frase na poética cabralina. Sua fortuna tende ao inexprimível, ao hermetismo, todavia “O inexprimível não reside num além, num outro mundo, num outro tempo, mas nisso: que ocorra (alguma coisa). Na determinação da arte pictural, o indeterminado, o que Ocorre, é a cor, o quadro” (LYOTARD, 1997, p. 98). Na determinação da arte poética de João Cabral, o indeterminado é a letra, a palavra, o poema, os recursos de negatividade desenvolvidos pelo poeta visam à sublimidade de sua arte.

Em outras palavras, a ecfase diz aquilo que a imagem pensa que silencia, e enuncia a imagem que quer esconder. Há sempre algo que se sonega, na descrição, por mais minuciosa ou pungente que se leia. A cena, a paisagem, descritas, são como a natureza morta: não falam por si; são apropriadas por um olhar sempre perspectívico, limitado, que falam tanto da cena quanto do lugar de quem fala, quanto do falante. O discurso hipertrofiado verbal e afetivamente fala e omite, inclui e exclui, está dentro e fora do tema descrito. A descrição ecfástica é, essencialmente, o discurso alheio, externo, ao que atravessa a imagem descrita.

Em outros poemas de João Cabral podemos acompanhar este percurso do mimético-descritivo ao criativo-reflexivo. Alguns de seus poemas mais conhecidos como “O rio” e “O cão sem plumas” expõem ainda os princípios da *ekphrasis* apresentados por Hermógenes, como “[...] se a coisa é florida, o discurso o será também, se é seca, será do mesmo modo” (HERMÓGENES apud HANSEN, 2006, p. 91). Neles encontramos a lentidão de um rio pesado ao compasso do Capibaribe em seu trajeto ao Recife, o espaço geográfico degradado

por onde ele passa, a condição precária de seus ribeirinhos, características assumidas pelo texto em constante tensão com a secura do sertão. Até mesmo a grande extensão do poema colabora com a ideia de fluxo do rio.

No poema “Diante da folha branca” o processo criativo-reflexivo é buscado ainda de maneira mais ampla:

Tanta lucidez dá vertigem.
Faz perder pé na realidade.
Perder pé dentro de si mesmo,
sem contrapé, é uma voragem.

Van Gogh

Diante da folha branca e virgem,
na mesa, e de todo ofertada,
com medo de que ela o sorvesse,
ei-lo, como louco, a estuprá-la.

A folha branca é a tradução
mais aproximada do nada.
Por que romper essa pureza
com palavra não milpesada?

Mallarmé

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, 2003, p. 556-557)

Neste poema temos um díptico que coloca lado-a-lado dois dos maiores artistas do Século XIX. Sobre ambos os artistas – um pintor e um poeta – João Cabral revela como cada um deles domina o espaço da folha em branco. Referindo-se a Van Gogh, Cabral expressa a conquista do espaço em branco da folha (ou melhor, da tela) como um momento de êxtase que transita entre o frêmito da perda da razão ao impulso sexual que quer consumir. O espaço em branco da tela é um campo ainda inócuo, que deve ser fecundado pelo trabalho criativo do artista. Na seção do poema concernente a Mallarmé, o espaço em branco da folha é legado a ser a mais próxima tradução do nada. Porém este impulso negativo é signo que se interpõe de sentidos antagônicos, como “fogo”, “gelo” e “febre”, todos signos de extremados, como é extrema a experiência de conquista do espaço do texto pelo poeta. Sobre esta tensão do texto mallarmaico, Augusto de Campos argumenta:

No ápice de todo um processo evolutivo da poesia, Mallarmé começa por denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no *Lance de Dados*, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação [...] (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1980, p. 26-27, grifo do autor).

Cabe ainda reiterar os tributos que nosso poeta pernambucano e os concretistas pagam ao simbolista francês. As conquistas de Mallarmé são incorporadas e reinventadas por estes poetas brasileiros. Na perspectiva do influxo de Mallarmé em João Cabral, constatamos que a crítica em “Diante da folha branca” refere-se tanto ao poeta francês, quanto ao próprio Cabral. A palavra “milpesada” é em Cabral milpensada, reflexiva, crítica, é “não milpesada” em oposição ao palavrório fácil, leve, amoroso de poemas desconexos com as propostas estéticas modernas. O resultado é transformar o espaço vazio da folha em espaço plástico-visual. Justifica-se aí mais uma vez a aproximação entre um pintor e um poeta nas composições cabralinas. Ainda temos a seguinte observação do historiador da arte Giulio Carlo Argan sobre Mallarmé (ou será sobre João Cabral?): “[Mallarmé] aprofundará a procura de uma afinidade estrutural entre pintura e poesia, ao ponto de tentar pela primeira vez uma poesia *visual*” (ARGAN, 1995, p. 137, grifo do autor).

Consideramos que um dos fundamentos mais importantes desenvolvidos na poética cabralina – o desejo de realizar uma poesia construída, ideia sempre manifestada pelo próprio autor – revela também a perspectiva negativa de seu projeto estético. Assim como anunciado em Friedrich Nietzsche a propósito da análise das potências apolíneas e dionisíacas,

[...] só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística. Por isso nossa estética deve resolver antes o problema de como o poeta “lírico” é possível enquanto artista: ele que, segundo a experiência de todos os tempos, sempre diz “eu” e trauteia diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e seus desejos (NIETZSCHE, 2003, p. 43),

a objetividade de João Cabral nega a subjetividade no âmbito das artes na modernidade.

A partir desta rejeição do fazer do artista “subjetivo” proposta por Nietzsche, compreendemos que nosso poeta pernambucano recorre a procedimentos criativos que sempre negam a experiência subjetiva de criação no campo da poesia, assim como o filósofo não acredita em produção artística genuinamente verdadeira gestada nas entranhas do indivíduo. Para a questão levantada por Nietzsche, de como pode ser possível o poeta lírico enquanto artista, João Cabral lança uma saída: negar todo o subjetivismo e conseqüentemente toda a tradição lírica, ou seja, a própria poesia.

2.2 Dimensões da negatividade em João Cabral

Segundo Luiz Costa Lima, Adorno considera que a experiência estética só pode ser apreendida por um discurso igualmente estético. Costa Lima alerta que, para o filósofo de Frankfurt, a obra de arte não pode ser interpretada pela própria linguagem da arte, senão por um discurso filosófico (LIMA, 2010, p. 35). Porém, se também para Adorno a crítica não é algo exterior ao filosofar – “pensar é, diante de todo conteúdo particular, negar, resistência contra o que se impõe a ele” (ADORNO apud WELLMER, 2003, p. 27), e a partir da modernidade a obra de arte se assume como pensamento, temos na poesia de João Cabral a realização de um projeto poético que é estético e crítico, em sua gênese.

Em seu estudo sobre a negatividade e a autonomia da arte na estética de Theodor W. Adorno, Albrecht Wellmer faz a demonstração de que, para o filósofo de Frankfurt, a arte autêntica é negativa em relação à realidade empírica em três dimensões. Primeiro, a arte é negativa na medida em que procura expressar sua autonomia em uma esfera de validade *sui generis*. Segundo, a arte é negativa como crítica, isto é, como reflexão intransigentemente dirigida contra a realidade empírica. Terceiro, a arte é negativa como crítica ao *cânon* estético estabelecido (WELLMER, 2003, p. 35-36). A negatividade se tornou o maior libelo teórico do filósofo, ao qual foram dedicados seus últimos anos de vida e se encontra teorizada na obra que talvez seja a epítome de seu pensamento crítico, a *Dialética negativa* (recentemente publicada no Brasil³⁸). A forte tradição negativa na filosofia alemã constitui uma linhagem que ganha estatuto próprio em Kant e se robustece entre os filósofos idealistas, cujos

³⁸ Referimo-nos à tradução de Marco Antonio Casanova, com revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva: ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

principais expoentes, na tópica negativa foram Schopenhauer e Hegel. Sequer a poesia em si, como a conceberam e desenvolveram os grandes representantes do gênero, não a realizaram eles exatamente afeitos à positividade. Negar faz parte da ideia mesma de poesia.

A poesia nega a si mesma na tentativa de apreender o inapreensível, de descrever o indescritível. Em diferentes lugares da crítica e épocas bem distantes, a negatividade da arte é uma evidência que comparece como argumento para concepções de arte e de poesia até díspares. Em Platão, proferir a palavra poética significa “ser possuído pela Musa”, ou seja, ter uma experiência de alienação do lugar originário da palavra, pois, para os gregos, “Musa” é o nome desta experiência de inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética (AGAMBEN, 2006, p. 107). A poesia nega ser imitação da natureza e do real para tornar-se possibilidade de verdade, influxo sobre a vida e a própria arte: “a obra de arte [a poesia] não mais quer *significar* algo; ela quer *ser* algo” (BLUMENBERG, 2010, p. 134, grifo do autor). Em sentido semelhante, Octavio Paz diz que “[...] la literatura es la exaltación del lenguaje hasta su anulación, la pintura es la crítica del objeto pintado y del ojo que lo mira (PAZ, 1999, p. 523).

No campo da pintura, o conceito de negatividade está vinculado ao desenvolvimento do modernismo na arte. Em 1960, o crítico norte-americano Clement Greenberg descreveu a pintura modernista numa perspectiva negativa, tomando como modelo de pensamento modernista o filósofo Immanuel Kant, por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica. Segundo Greenberg,

a essência do modernismo [...] reside, tal como a vejo, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não para subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência (GREENBERG apud DANTO, 2006, p. 9).

A criticidade moderna é prerrogativa *sine qua non* para se compreender as orientações de Albrecht Wellmer sobre a negatividade da arte verdadeira. Primeiro, a arte é negativa por sua autonomia em relação à realidade empírica. Na Arte Moderna, especialmente na escultura, podemos constatar tal assertiva. Em 1891, Auguste Rodin recebeu uma encomenda para realizar uma estátua em homenagem o gênio literário francês Balzac. Todavia a escultura foi realizada com tal grau de subjetividade (Fig. 9), que o próprio Rodin não acreditava que seu trabalho seria aceito. De acordo com Rosalind Krauss, esta escultura rompeu com a lógica do

monumento e entra no espaço daquilo que se poderia chamar de sua condição negativa. O “fracasso” da obra enquanto escultura – a rejeição deste trabalho estava associado a uma perda de lugar, uma inadequação enquanto monumento fixo –, reflete o desenvolvimento e a conquista da autorreferência na escultura moderna (KRAUSS, 1984, p. 132)³⁹.



Fig. 9 - “Balzac” (Detalhe), Auguste Rodin, 1898



Fig. 10 - “Balzac”, Auguste Rodin, 1898

³⁹ In: KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Trad. Elisabeth Carbone Baez. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/26896290/A-Escultura-No-Campo-Ampliado>>. Acesso em: 15 fev. 2011. Publicado em: *Revista Gávea*, n. 1, Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1984.

A oposição à modernidade é operada dentro da própria modernidade. A crítica realizada através da arte, além de revelar o espírito moderno, reflete uma das possibilidades de realização da arte moderna. “O poema, com seus cavalos, / quer explodir / teu tempo claro; romper / seu branco fio, seu cimento / mudo e fresco” (MELO NETO, 2003, p. 94)⁴⁰. Um de seus desdobramentos é a instauração de uma estética do sublime, que tem origem na distensão das formas belas até o disforme, e que por isso mesmo conduz à desordem, à destruição da estética do belo (LYOTARD, 1997). O tempo moderno é o tempo da ruptura, da negação de si mesmo, da crítica. “A arte moderna é moderna porque é crítica. Sua crítica se desenvolveu em duas direções contraditórias: foi uma negação do tempo linear da modernidade e foi uma negação de si mesma” (PAZ, 1999, p. 568: tradução nossa).

O longo sublime, que interferiu no sistema das artes em cada fase da sua história, se ambienta de forma espontânea, na arte moderna e na pós-modernidade⁴¹.

2.2.1 A arte é negativa como autônoma

A linha analítica que elegemos neste estudo é complexa. As três dimensões da arte apresentadas por Wellmer são interdependentes e complementares. Seguimos as três dimensões discutidas por Wellmer apenas como critério para selecionar os poemas de João Cabral. Propomos uma leitura separada das mesmas para que o leitor possa acompanhar conosco as particularidades de tais dimensões.

Na obra de nosso poeta existe um número significativo de poemas que trazem à tona o processo do fazer poético ou da formação da palavra poética. Peças como “A lição de poesia”, “Psicologia da composição”, “Antiode” já em seus títulos indiciam a preocupação do poeta em colocar em foco o processo de criação poética de seu tempo, sem perder de vista as conquistas estéticas do passado. Em “A lição de poesia”, esta autorreferência está ligada à luta

⁴⁰ Primeira estrofe da IV seção do poema “Psicologia da composição”.

⁴¹ Das argumentações mais pacíficas às mais atormentadas, a análise da passagem da modernidade para a pós-modernidade, no quadro dos séculos XIX-XX, se faz acompanhar de noções como “mundo administrado”, “vida danificada” e “ontologia do estado falso” (ADORNO e HORKHEIMER), “esquizofrenia cultural” (Fredric JAMESON. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 1997), “amor líquido” e “vidas desperdiçadas” (Zygmunt BAUMANN), entre outros temas que remetem ao prazer toldado de dor que o sublime especialmente produz.

do poeta (processo sempre difícil e dialético) para alcançar o fazer pelo princípio de economia, corte, esvaziamento da palavra, como quem alça uma descoberta alquímica.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.
(MELO NETO, 2003, p. 79, grifo nosso)

No poema *Psicologia da composição*, a autorreferência relaciona-se com o processo metapoético da obra do poeta. Todavia este percurso não se concretizará sem a interação com outros sistemas de signos estéticos visuais, tão caros ao escritor.

Vivo com certas palavras,
abelhas domésticas.
[...]
É mineral *o papel*
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.
[...]
É mineral, por fim,
qualquer *livro*:
que é mineral *a palavra*
escrita, a fria natureza

da palavra escrita.
(MELO NETO, 2003, p. 95-96, grifo nosso)

A insistência do poeta em recorrer a “certas palavras”, ou melhor, às palavras certas referentes ao *topos* de seu próprio mister criativo, promove nesta peça uma ruptura com referências exteriores ao universo da poesia. João Cabral evoca a materialidade das palavras vinculadas ao fazer poético: “o papel”, “o livro”, “a palavra escrita” tornam-se “minerais”, têm a sua natureza transformada. A palavra poética deixa de ser transparência e veladura por onde a natureza humana se esconde e se revela para tornar-se matéria concreta, laboratório de experiências da materialidade da própria palavra⁴².

⁴² É oportuno lembrar-nos que entre os anos de 1947 e 1950, período em que João Cabral esteve na Espanha, o poeta adquiriu e trabalhou numa prensa manual editando livros. Nesta época imprimiu seu livro *O cão sem*

A autonomia presente na obra cabralina impõe na representação da poesia a própria poesia. Deste modo, ela se nega a pensar o mundo, sem antes (e necessariamente) pensar-se a si mesma. Para Adorno, a autonomia da arte está relacionada a sua liberdade de representação da realidade e conseqüentemente ao seu encontro consigo mesma. Para justificar tal encontro, o filósofo segue as palavras de Schönberg:

[...] pinta-se um quadro, e não o que ele representa. Toda a obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objetos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade (ADORNO, 2008, p. 16).

O projeto cabralino expande-se por caminhos que dialeticamente expressam o princípio de autonomia exigido por Adorno. Em obras de referências geográficas marcantes como *O rio*, *Morte e vida severina* e *O cão sem plumas*, a exegese destes textos revela que a incorporação de elementos característicos da realidade referida – a secura da terra, as privações da população da região nordestina, o percurso do rio – acaba por concretizar textos poéticos que superam os seus referentes. O poema deixa de ser uma metáfora da realidade para tornar-se um real particular, consequência da impossibilidade de sua apreensão, pois: “por fim à realidade, / prima, e tão violenta / que ao tentar apreendê-la / toda imagem rebenta” (NELO NETO, 2003, p. 215)⁴³.

O outro caminho adotado pelo poeta que tornará sua poesia um real *sui generis* capaz de desenvolver a sua autonomia enquanto obra artística, está vinculado à reificação da poesia na obra cabralina. Ao analisar os processos criativos dos artistas mais radicais da modernidade, João Cabral incorpora e reinscreve suas conquistas. A crítica de arte desenvolvida em seus poemas tem sempre em vista ou como fim a crítica da poesia moderna e de sua própria poesia. No poema “No centenário de Mondrian”, a avaliação da pintura deste artista revela os princípios negativos de esvaziamento e de construção. As potências plásticas descritas pelo poeta provocam também a plasticidade da palavra poética.

plumas (1949), textos de amigos brasileiros como o poema “Pátria minha” de Vinícius de Moraes, e poemas de amigos espanhóis como Joan Brossa e Joan Edoardo Cirlot. Segundo dados presentes na biografia do autor realizada por José Castello, era evidente a preocupação do poeta na edição dos livros, cuidava de todos os detalhes, o tipo de papel, a tipografia, a organização dos poemas e versos nas páginas etc. Tais fatos indicam-nos o amplo campo de experimentação que o poeta percorre junto à palavra poética, incluindo aí sua plasticidade.

⁴³ Estrofe final do poema “Uma faca só lâmina”.

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

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

[...]

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,

[...]

(MELO NETO, 2003, p. 378-379, grifo nosso)

João Cabral retoma mais uma vez nestas estrofes os princípios estéticos adornianos, ao avaliar uma obra pictórica. A galeria apresentada pelo poeta, no decorrer de sua obra, privilegia textos pictóricos que dialogam com as suas técnicas criativas. Notamos que a interpretação da pintura de Piet Mondrian indicia uma autorreferência, uma metacrítica presente nesta peça. Os versos “o léxico conciso / de teus perfis quadrados” revelam esta dupla referência, da incessante geometrização das formas desenvolvida pelo artista holandês que culmina em composições em que o quadrado (ou o retângulo) é a forma geradora de toda a pintura em diferentes combinações.

O também poeta e ensaísta Ferreira Gullar descreve que os elementos básicos da estética neoplástica “são: a forma ortogonal (principalmente o retângulo), as cores primárias (vermelho, amarelo e azul) e o equilíbrio assimétrico da composição” (GULLAR, 1999, p. 152). Na comparação entre os pintores que formavam o grupo inicial dos neoplásticos – Van der Leek, Doesburg e Mondrian –, Gullar observa ainda que existe uma diferença marcante entre Mondrian e seus colegas de grupo: é ele quem romperá definitivamente com a referência aos objetos a cargo da criação de composições alimentadas por figuras geométricas simples (GULLAR, 1999, p. 152).

Tal referência nos faz considerar que João Cabral empreende percurso análogo em seus poemas. Nesta perspectiva também negativa, geometriza e dá plasticidade à palavra⁴⁴, pois: “A construção, na sua via quase interminável, que nada tolera fora de si, gostaria de se transformar num real *sui generis*, tal como ela vai em seguida buscar a pureza dos seus princípios às formas funcionais técnicas externas” (ADORNO, 2008, p. 95). A autonomia da poética cabralina é exercida através da transposição para o plano textual dos princípios técnicos dos artistas analisados em sua obra. Um de seus desdobramentos é a transmutação da palavra poética em *coisa*, e ainda, “Se é essencial às obras de arte ser coisas [*Dinge*], não menos essencial lhes é negar a própria coisalidade e assim a arte se vira contra a arte” (ADORNO, 2008, p. 266).

Parece claro que Adorno e João Cabral se encontram na intercessão de caminhos – poético e filosófico – que negam a gratuidade ou o automatismo das palavras.

2.2.2 A arte é negativa como crítica dirigida contra a realidade empírica. É negativa em suas referências subversivas

Em 1956, João Cabral reúne seus textos poéticos no volume intitulado *Dois águas* contendo os livros publicados até *Uma faca só lâmina*. No dizer do poeta, tal livro reúne “Poesia de concentração reflexiva [Primeira água] e poesia para auditórios mais largos [Segunda água]” (MELO NETO apud CAMPOS, 1976, p. 73). Em 1982, João Cabral publica a antologia *Poesia crítica*, que reúne poemas cujo tema é a criação poética e a obra ou a personalidade de artistas (plásticos ou também escritores). Neste trabalho está consolidada a reflexão do artista sobre a arte e sobre seu próprio trabalho, o exercício de negação da norma, ruptura do lugar comum da poesia pelo exercício de construção da linguagem. O poeta põe à prova as conquistas da poesia moderna. No ensaio *Da função moderna da poesia*⁴⁵, João Cabral descreve estas conquistas, todas também presentes em seu trabalho criativo:

⁴⁴ Sobre este aspecto, destacamos o estudo de Helton Gonçalves de Souza, que explora as correspondências formais e ideológicas entre a poesia de João Cabral e as pinturas de Piet Mondrian em *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

⁴⁵ Originalmente tese apresentada ao Congresso de Poesia de São Paulo, 1954.

[...] *a* – na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de *enjambement*); *b* – na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); *c* – na estrutura da palavra (exploração de valores musicais, visuais e, em geral, sensoriais das palavras: fusão ou desintegração de palavras; restauração ou invenção de palavras, de onomatopéias); *d* – na notação da frase (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação), e *e* – na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpo e famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos) (MELO NETO, 2003, p. 767-768).

Tais conquistas também estão presentes nas obras de outros poetas brasileiros como, por exemplo, na produção de Ferreira Gullar. Este artista faz parte de um grupo seletivo de intelectuais brasileiros que, no decorrer de sua carreira, transitou por diferentes linguagens expressivas e explorou os signos em diversos processos de semiótica. Assim como João Cabral, Gullar buscou nas artes visuais mais do que matéria para as suas realizações poéticas, procurou construir uma poesia que dialogasse com os processos criativos propostos pelas tendências da Arte Moderna. Signatário do “Manifesto Neoconcreto”, criador da “Teoria do não-objeto”, Ferreira Gullar possui, além de seu reconhecido trabalho como poeta, uma significativa produção de escritos sobre arte. Nela inserem-se textos sobre o Cubismo, o Futurismo, o Neoplasticismo, Bauhaus, Arte Abstrata, Arte Concreta e Neoconcreta, além de escrever especificamente sobre artistas como Pablo Picasso, Giacomo Balla e Lygia Clark, entre outros.

Em *Teoria estética*, Adorno argumenta que “Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões” (ADORNO, 2008, p. 19). Em “Poema para Franz Weissmann”, de forma análoga ao que já fizera João Cabral em poema dedicado a este mesmo artista, Gullar busca simultaneamente decompor a estética deste artista e recriar – como transcrição – os espaços e reentrâncias das esculturas de Weissmann, referências subversivas que ao mesmo tempo em que desconstróem o poema, tornam-no uma realização possível:

Ao contrário
do escultor de antes
que

para dissipar a noite
 (mítica)
 que habita a matéria
 imprimia à superfície
 da massa
 velocidades de luz,
 Weissmann
 escultor de hoje
 abre
 a matéria
 e mostra que dentro dela
 não há noite mas
 espaço

 puro espaço

 modalidade transparente
 de existência
 (GULLAR, 2004, p. 485)

Nesta realização, Ferreira Gullar compara o que Franz Weissmann executa em sua arte com a arte escultórica do passado. O poeta propõe, a partir da arte do escultor, que: enquanto, “antes”, toda a potencialidade da escultura se dava a partir de uma equação que envolvia matéria, superfície e luz, “hoje” (a partir de Weissmann ou da própria poética de Gullar) minimiza-se esta problemática – ou, por outra perspectiva, propõe resolver esta equação indicando um novo problema-síntese, uma nova questão –, a partir da relação entre os termos matéria e espaço, pontos fundamentais de suas concepções estéticas, propostas por ambos os artistas no “Manifesto Neoconcreto”:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva (GULLAR, 1999, p. 285, grifo do autor).

Esta dimensão negativa da arte Neoconcreta revela-nos o que o poeta João Cabral levará a termo no poema “Exposição Franz Weissmann”: a incorporação de novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. A questão levantada por estas obras é saber como o espaço se torna um componente expressivo (e ao mesmo “tempo” negativo) nas artes temporais. A forma excede o seu influxo no campo expressivo do poema – o contraste entre palavras e vazios como componentes significativos no poema –, em alguns casos na

modernidade a consequência é a anulação da palavra poética, “[...] é através da forma que a arte participa na civilização, criticando-a mediante a sua existência” (ADORNO, 2008, p. 220). A crítica exercida na poesia entra em choque com a própria ideia de poesia constituída pela civilização. O paradoxo que se instala é o da desconstrução necessária para a superação da arte reconhecida, civilizada (que conseqüentemente passa a ser irreconhecível como arte verdadeira). As vanguardas se insurgem contra esta mesma civilização, condenando ao ostracismo toda a arte que não se rebelou. Pela crítica da forma, a arte “[...] projeta uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente (BÜRGER, 2008, p. 107). Contudo, esta “ordem” perseguida pela arte de vanguarda é a ordem do caos, da desconstrução, da negatividade e do possível, categorias críticas que desestabilizam toda a forma civilizada de arte.

Albrecht Wellmer avalia que os conceitos de negação e de negatividade são centrais para a compreensão e execução da filosofia de T. W. Adorno. Segundo Wellmer, “Esta forma de execução é a da crítica, como crítica da linguagem, crítica da sociedade e crítica da arte” (WELLMER, 2003, p. 27). Nos poetas e nas obras em causa, constatamos que não é possível conceber a fruição estética sem um olhar crítico sobre as obras avaliadas. A partir do que apresentamos, procuramos explicitar que, na busca para entender a Arte Moderna, poetas como Murilo Mendes, Ferreira Gullar e, em especial, João Cabral criaram e desenvolveram suas práticas artísticas em consonância com o pensamento plástico (entre artistas e movimentos) com que eles dialogaram, num movimento contínuo de criação, transcrição e de crítica.

A *crítica poética* exercida por João Cabral se concretiza como crítica da linguagem (nas peças metalinguísticas ou metapoéticas do autor), – devemos lembrar que Adorno desenvolveu sua obra filosófica atrelando-se às formas tradicionais de sistematização. Para isso optou pelas formas do ensaio e dos fragmentos como sendo seus recursos privilegiados de expressão. Estes, por sua vez, analogamente remetem-nos mais uma vez à linguagem da poesia – que supera a fragmentação na conquista da essencialidade, a poesia entendida como a literatura reduzida ao essencial. Como *crítica da sociedade*, a obra cabralina oferece muitos poemas reflexivos sobre a condição humana (por exemplo, nas obras que versam sobre a Espanha, sobre a África ou sobre o Nordeste brasileiro – em especial os poemas que descrevem o *modus vivendi* do sertanejo). Estes poemas podem ser confrontados com a célebre e recorrente passagem de Adorno que diz: “escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou

impossível escrever poemas” (ADORNO apud SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 105). Adorno reformulou posteriormente esta frase⁴⁶, refletindo sobre a possibilidade de existência da arte após o Holocausto, o que não seria mais aceitável é a existência da arte alheia às catástrofes humanas, principalmente esta que se deu no “Velho Mundo”, na “civilização”. Não será mais possível uma arte como antes. A arte também “celebrará” a autodestruição e a contradição da humanidade.

Na obra de João Cabral, esta perspectiva de crítica social se concretiza nos poemas que formam o tríptico do Capibaribe, obras em que a saga do homem nordestino é mostrada em contraste com os elementos econômicos e geográficos da região. A ideia de tríptico na produção de João Cabral foi inicialmente empregada pelos críticos e tradutores espanhóis do poeta, Angel Crespo e Pilar Gómes Bedate, em 1964, ao se referirem aos livros *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida Severina* como o “Tríptico do Capibaribe”. A partir daí esta expressão tornou-se recorrente na fortuna crítica do poeta relacionada a estas obras. Nestes livros, a própria linguagem incorpora em seu campo expressivo toda a secura e a privação deste percurso, registro do peso das imagens que recobrem o real⁴⁷. Esta é parte da ambiguidade da obra de arte: ter ao mesmo tempo autonomia e imanência com o fato social.

Na *Teoria estética*, Adorno diz ainda que é através da *forma* que a arte participa da civilização; a arte critica a civilização mediante sua própria existência (ADORNO, 2008, p. 220). Em tempos de barbárie, violência e caos, a existência participante da arte torna-se mais latente. Todo o sentido de esvaziamento e de perda de esperança na humanidade são percebidos e manifestos pelos artistas⁴⁸. A arte se torna, de fato, o único meio pelo qual estas situações-limite conseguem se revelar e, como crítica da civilização, se apresenta como *locus* privilegiado de reflexão para superar estas situações. Neste sentido, a *crítica da arte* (empreendida através do constante questionamento da arte pelo escritor através de seus poemas, por consonância ou dissonância com diferentes correntes artísticas da modernidade), na perspectiva negativa proposta por Adorno perpassa a crítica social. Na experiência de

⁴⁶ Em alemão: *Nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch*. O fantasma de Auschwitz atravessa a obra de Adorno, constituindo-se como um *topos*, na sua argumentação crítica. A frase foi reformulada algumas vezes, e pode ser encontrada em diferentes lugares. Mencionamos, por exemplo, “A arte é alegre?” (In *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996: 599-606); em “Crítica cultural e sociedade”, escrito em 1949 e publicado em 1951 (In *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001, p. 26) e em “Educação após Auschwitz” (In *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis, Vozes, 1995).

⁴⁷ Sobre esta perspectiva da obra cabralina ver, por exemplo, o livro VERNIERI, Susana. *O Capibaribe de João Cabral em O cão sem plumas e O rio: duas águas?*. São Paulo: Annablume, 1999.

⁴⁸ Ver por exemplo os poemas de Paul Celan e as pinturas no movimento Transvanguarda na pintura.

perscrutar o mundo, a arte recebe as marcas da civilização, integra-as no processo de criação estética. Neste *continuum*, a arte verdadeira também deixa marcas significativas na civilização. Deste modo, o ciclo se fecha.

A poesia-crítica, metapoesia, torna-se a expressão máxima da linguagem artística. “Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se *condensa na forma*, convertendo-se deste modo *em antítese da forma* [...]” (ADORNO, 2008, p. 221, grifo nosso), Pela possibilidade de síntese de crítica poética, social e da arte – como linguagem artística intersignica –, a própria forma contradiz a concepção de arte negando-a, contestando e aniquilando a arte do passado.

2.2.3 A arte é negativa como ultrapassadora da normatividade estética, como crítica da arte anterior

A compreensão sobre as diferentes formas de manifestações da arte tem sido o principal interesse da estética desde a Antiguidade até os nossos dias. Na atualidade, este interesse se amplia principalmente para o processo de criação artística, onde criação e crítica realizam-se de forma intercambiável. Em sua leitura da obra de Adorno, Wellmer interpreta que: “Obras de arte bem sucedidas se conduzem subversivamente, tanto contra formas de ver, interpretações do mundo e autocompreensões ‘geladas’, como também contra o que até então tinha valido como arte” (WELLMER, 2003, p. 48).

Assim como neste trabalho buscamos apresentar as relações existentes entre João Cabral e Joan Miró, projeto semelhante pode ser acompanhado na obra de Murilo Mendes que – como também destacamos em Ferreira Gullar – rompe com a normatividade estética estabelecida. A crítica poética concretizada na obra de ambos os artistas, além de síntese das diferentes linguagens artísticas em foco, busca a ultrapassagem das fronteiras erguidas pelos ideais estéticos consolidados. Sobre Ferreira Gullar e Murilo Mendes interessam-nos, do primeiro, sua vertente ensaística e crítica – sem todavia negligenciar a sua produção poética e das artes plásticas –, seu transitar fluente pelas diferentes formas de expressão; do segundo a sua poesia crítica (o revelar e o revelar-se das artes) e o intercâmbio com a cultura espanhola, tão cara a João Cabral.

Em estudo recente publicado por Ricardo Souza de Carvalho, *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*⁴⁹, o autor examina as consequências do envolvimento destes escritores com a cultura espanhola e preliminarmente declara que, para João Cabral, o período em que esteve neste país como diplomata foi o mais fértil para a sua produção, pois “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). O interesse pela Espanha e sua arte está presente em todo fluxo criativo do poeta pernambucano e culmina nos livros finais *Sevilha andando* (1993) e *Andando Sevilha* (1989) que, integrado ao ensaio *Joan Miró* (1950), forma um “tríptico da Espanha” na obra deste escritor. Na Espanha, João Cabral e Murilo Mendes – de *Tempo espanhol* (1958) e *Espaço espanhol* (1969) – se encontram. “Para Cabral, a Espanha configura o seu projeto de poesia; para Murilo, a Espanha se conforma ao seu projeto de poesia” (CARVALHO, 2011, p. 43). A incorporação de temas e formas, o interesse por personagens e cidades peculiares ao país e o contato com escritores e artistas influenciam decisivamente na obra dos dois escritores brasileiros.

Na primeira parte do “Murilograma a João Cabral de Melo Neto”, incluído no livro *Convergência* (1966), são sinalizadas as convergências (“Comigo e contigo...”) e as divergências (“Entre mim e ti...”), o que une e afasta as poéticas dos dois artistas, bem como o influxo que a Espanha exerce para ambos os poetas, na perspectiva de Murilo:

Comigo e contigo o Brasil.
Comigo e contigo a Espanha.

Entre mim e ti a caatinga.
Entre mim e ti a montanha.

Comigo e contigo Velásquez,
Graciliano, o moriles.

Entre mim e ti o barroco,
A cruz, Antonio Gaudí.

Comigo e contigo o Andalu,
Flamenco, Écija, los toros.

Entre mim e ti o símbolo,
Entre mim e ti o “pattern”,

⁴⁹ CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

A estrovenga, a sondareza,
O oxímoron, o anacoluto,

O mitologema, o eucolégio,
O compasso, o elétron-volt?

Comigo e contigo o antifascio,
Comigo e contigo a Gestalt.

Comigo e contigo a antibomba,
A flor azulbranca da paz

Nascida de fértil convívio
& ritmo alternado recíproco.

[...]

(MENDES, 1994a, p. 691-692)

A particularidade dos murilogramas converge para uma experiência criativa em que o eu lírico se propõe “transsubstanciar-se naqueles artistas ou na arte alheia em que são assimilados, sem prejuízo da estilística do próprio Murilo” (NUÑEZ, 2011, p. 31). Este percurso se dá através de um duplo processo: do transparecer dos procedimentos artísticos e dos dados bibliográficos dos artistas evocados, assim como através da atualização de uma experiência dionisíaca em que cada obra o autor é revivido por meio de seus versos (idem, ibidem, p. 32).

Na obra de Murilo Mendes, o discurso sobre as artes visuais se dá tanto em prosa, quanto em verso. Encontramos em livros como *O discípulo de Emaús*, *Retratos-relâmpago*, *Conversa portátil*, *Ipotesi* e *Papiers* alguns exemplos do que buscamos apresentar: a afinidade entre escritores e artistas, o intercâmbio entre as artes como possibilidade de desenvolvimento de uma crítica poética tão radical quanto os seus objetos de reflexão. Em *Retratos-relâmpago* temos a seguinte referência ao artista Marcel Duchamp:

Fabriqueei vários quadros, meti-os dentro da valise: não continha nenhuma bomba. Não fiz saltar no ar o invisível.

Construção e destruição: sinônimos.

Desculpe-se o céu levantando o braço.

Colei bigodes na Gioconda. Agora põem bigodes na lua.

O mictório *mutt*: um objeto orgânico, racional; até bastante comunicativo, dialogável.

O universo: um objeto pré-fabricado pela evolução, um *ready-made*, não toquem nele: deixem-no em paz. Desarmem-no.

(MENDES, 1994b, p. 1271-1272, grifo do autor)

Neste texto em prosa, intitulado “Marcel Duchamp”, as fronteiras entre o prosaico e o poético se esvaem. A partir dele somos remetidos aos “fragmentos”, como aqueles realizados pelos filósofos Schlegel e Novalis. No texto, o escritor assume a voz do artista que fala sobre seu próprio trabalho. Refere-se a duas obras polêmicas: a *Gioconda* (Fig. 12) – uma intervenção sobre uma reprodução do célebre quadro homônimo de Leonardo da Vinci –, e o *Mictório* ou *Fonte* (Fig. 11) – uma peça pré-fabricada assinada com o pseudônimo R. Mutt, que dá corpo a um ciclo de trabalhos conhecidos como *ready-mades*. Murilo Mendes busca neste trabalho uma síntese do pensamento criativo do artista francês. Construção e destruição como sinônimos, o *ready-made* como crítica à singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos, “destruição” que leva o pensamento e a fruição a outras possibilidades de entendimento sobre a arte. Sobre este princípio negativo presente na Arte Moderna, Adorno diz-nos que: “As obras de arte significativas tendem a aniquilar tudo o que, na sua época, não atinge o seu padrão” (ADORNO, 2008, p. 61). A própria ideia de destruição se torna necessária à criação.



Fig. 11 - “A fonte”, Marcel Duchamp, 1917



Fig. 12 - “L. H. O. O. Q.”, Marcel Duchamp, 1919

É interessante notar, nas figuras acima, a tensão criativa estabelecida pela *palavra* na realização destas obras de Marcel Duchamp. Em “A fonte” (Fig. 11), a assinatura do artista (usando o pseudônimo R. Mutt) e a datação na louça de mictório transmutam a percepção da peça em si. É a escrita que desencadeia o processo conceitual construtivo-destrutivo do *ready-made* (e, em seguida, a instalação deste objeto numa galeria). Em “L. H. O. O. Q.” (Fig. 12), trata-se de uma interferência na reprodução da famosa Gioconda de Leonardo da Vinci. A pronúncia destas letras em francês sugere a seguinte frase: “Elle a chaud au cul”, que em português pode ser traduzido como: “Ela tem fogo no rabo”. Tal intervenção assume especial caráter crítico por subverter uma das obras primas do mestre italiano, uma imagem que, assim como seu criador, é ícone da escola renascentista, período em que a pintura e o sistema das artes alcança um alto grau de desenvolvimento e são estabelecidas as diretrizes para a arte pictórica.

No ensaio *Joan Miró*, João Cabral refere-se aos primeiros pintores renascentistas como “inventores do que é hoje a Pintura” (MELO NETO, 1952, p. 26). Segundo o autor, a criação de uma pintura coincidia com a própria criação da pintura renascentista, pois o artista da época não dispunha de uma arte e de uma técnica como aquelas que foram desenvolvidas

no período e tornaram-se cânones para várias gerações subsequentes de artistas. As pesquisas empreendidas no Renascimento tornaram possível que as experiências artísticas pudessem ser transmitidas a outros artistas (MELO NETO, 1952, p. 26-27)⁵⁰.

Retornando a *Retratos-relâmpago* de Murilo Mendes temos uma outra referência a artistas de vanguarda, como a menção a seguir a Joan Miró:

Miró declara que não pode separar a poesia da pintura. Rompe a linha convencional do discurso realista, criando a sigla, o número plástico, a alusão.

Exorciza o lado mecânico do nosso tempo. Organizando a infância futura, consegue, em todos os casos, conciliar sonho e disciplina racional.

Sacrifica a quantidade da informação à qualidade lírica, a espessura à sutileza.

Nem surrealista nem abstrato ortodoxo, escapa às etiquetas.

[...]

Miró extrai o maravilhoso da coisa imediata, visível; transforma em realidade a faixa onírica (MENDES, 1994b, p. 1275).

Neste “retrato”, Murilo Mendes analisa de forma ao mesmo tempo sintética e intensa a estética do pintor Joan Miró. O artista catalão reconhece a união entre a pintura e a poesia na arte moderna. Alguns de seus quadros foram acompanhados de textos poéticos; em outros, a escrita compõe o espaço do quadro e soma-se à linguagem pictórica, como nas obras a seguir: “Foto – Isto é a cor dos meus sonhos” de 1925 (Fig. 13) e “Uma estrela acaricia o seio de uma negra” de 1938 (Fig. 14).

⁵⁰ Vale destacar que, no referido ensaio, João Cabral indica em sua descrição um aspecto *negativo* presente na evolução da arte renascentista. Segundo o escritor, o artista “Mata cada problema ao resolvê-lo. Anula o que é pesquisa, convertendo resultados em leis, isto é, em receitas” (MELO NETO, 1952, p. 26, grifo do autor). Esta posição leva-nos à premissa proposta pelo filósofo Hans Blumenberg de que “a imitação é algo *negativo*”. Blumenberg argumenta que, embora Platão use muitas vezes “imitação” e “participação” em uma mesma circunstância, é perceptível que “*méthesis* tem um sinal positivo, pois ressalta a relação da coisa real com a peculiaridade de sua ideia, enquanto *mimesis* antes acentua a *negatividade* da diferença entre o protótipo e a cópia, o defeito do ser fenomênico face ao ser ideal. Imitação quer dizer: o próprio imitado *não é*” (BLUMENBERG, 2010, p. 99-100, grifo do autor).

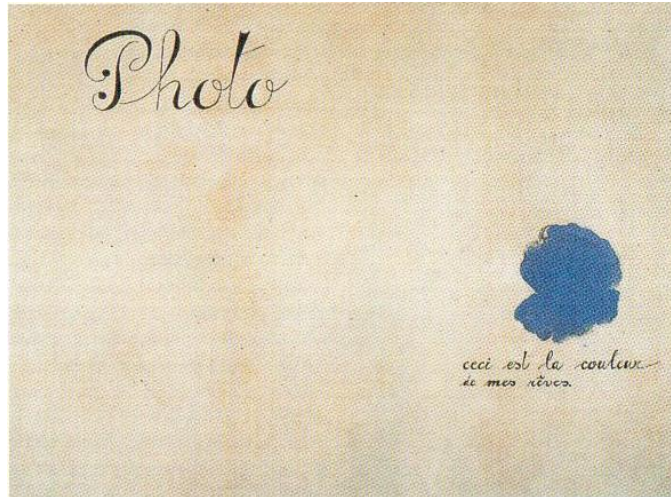


Fig. 13 - “Foto – Isto é a cor dos meus sonhos”, Joan Miró, 1925



Fig. 14 - “Uma estrela acaricia o seio de uma negra”, Joan Miró, 1938

Embora Miró estivesse ligado ao grupo de artistas surrealistas (com Max Ernst e André Breton principalmente), à medida que o Surrealismo foi se desenvolvendo Miró afastou-se gradualmente dos procedimentos deste movimento: “Trabalho duramente, aproximo-me de uma arte de conceito, tomando a realidade como ponto de partida, nunca como resultado” (MIRÓ In: MINK, 2005, p. 42). Distancia-se do automatismo psíquico, cria um campo estético entre o surreal e a arte abstrata.

Murilo Mendes dedica um poema homônimo, em francês a Joan Miró:

Un vase en verre majorquin
Déborde de pinceaux et tubes de couleurs:

Soudain ils se dressent énergiques
Échangent des mots inventés
Au-delà du catalan

Suscitent des flammes vertes
Qui jouent à cache-cache
Avec le vent venu de Tarragona

Nos étoiles-filles manoeuvrent un collimateur
Des lignes courbes et droites
Se mettent à danser la sardane

Un cerf-volant jaune/bleu/rouge
Sauve un poisson orangé/indigo/violet

La réalité n°1
Se bat avec la réalité n°2

Le désordre devient l'ordre fantastique
De la *peinture-poésie* miròienne

Le soleil regarde le *peintre-poète*
Par le trou de la serrure:

Voilà Joan Mirò
Entouré de pierres/d'insectes/d'étoiles de mer
Voilà Joan Miró
Qui depuis 75 ans – ou 3.000? –
Naît et renaît tous les jours
De lui-même
Du passé/du présent/du futur

D'un énorme conte de fées
Ecrit et filmé exprès par Joan Mirò.
(MENDES, 1994c, p. 1596-1597, grifo nosso)

Ainda neste poema, Murilo Mendes refere-se à série de trabalhos intitulados “pinturas-poemas”, de meados da década de 20, onde o artista entrelaçava figuras e palavras numa composição única. A expressão “Pintor-poeta” indica a fase, durante a Guerra Civil espanhola, em que Miró ficou exilado na França, instalado num hotel, sem atelier. Não podia pintar, então dedicou-se a escrever em prosa e poesia.

Segundo o pesquisador Raimundo Carvalho⁵¹, podemos perceber dois movimentos distintos que correspondem a atitudes diferentes e complementares diante das artes plásticas

⁵¹ Deste autor, ver o estudo *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: Edufes, 2001.

na obra de Murilo Mendes. Em um primeiro momento “[...] percebe-se uma adesão confiante diante do signo plástico, do qual o poeta retira sua inspiração e o clima que infunde aos poemas” (CARVALHO, 2001, p. 19). E em outro momento “[...] o poeta procura criar uma linguagem crítico-poética que dê conta das estruturas plásticas de determinadas obras” (CARVALHO, 2001, p. 19).

Como podemos constatar, não apenas João Cabral de Melo Neto desenvolveu uma crítica poética em sua obra. Estes exemplos nos são úteis para entendermos a dimensão crítica da negatividade da arte proposta por Wellmer. A superação da arte, da normatividade estética revela-se quando, segundo Adorno, “Forma e crítica convergem. Nas obras de arte, a forma é aquilo mediante o qual elas se revelam críticas entre si mesmas; [...]” (ADORNO, 2008, p. 220). Eis o caminho tortuoso, embora necessário, da arte moderna: rebelar-se na forma como crítica da forma. Um *mise en abyme* que, na vertigem da queda, subverte a gravidade e o peso dos objetos cadentes. Se é na aparência estética que a obra de arte toma posição perante a realidade que ela nega, tornando-se uma realidade *sui generis*, é nessa transformação que “O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis por que exercem a crítica em si” (ADORNO, 2008, p. 62).

2.3 O inefável: a crise do sentido

Em nosso percurso avaliamos que muitos dos poemas de João Cabral são mais do que homenagens a artistas ou composições que se conformam em *ecfrase* (descrições poéticas de obras de arte). Muitos poemas, como “Homenagem a Picasso”, “Exposição Franz Weissmann” e “O sim contra o sim”, concretizam-se como exercícios de crítica de arte e asseveram a dialética entre a busca pelo sentido e sua negação, entre o dizível e o indizível na arte moderna e seus desdobramentos. O que acompanhamos é a atualização da odisséia de Ulisses – sua busca e ao mesmo tempo fuga ao canto das sereias –, que para Franz Kafka fornece-nos a seguinte constatação: “[...] as sereias tem uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio” (KAFKA, 2010, p. 212).

A renúncia do poeta ao instrumento lírico, a concretização de uma poética das imagens e das coisas, a recusa à expressão pessoal, à qual sucumbe o poeta moderno, fazem parte dos gestos expressivos de uma poética negativa que se realiza na indeterminação, “a

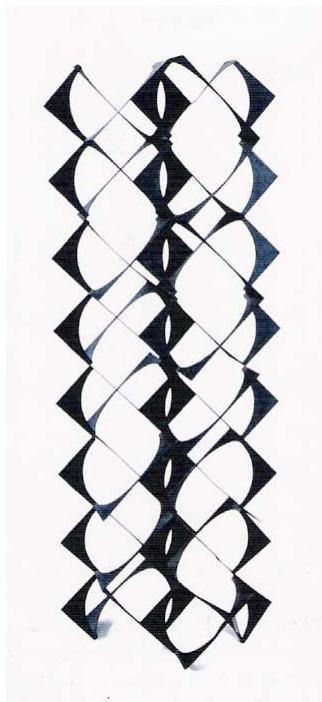


Fig. 15 - “Torre”, Franz Weissmann, 1958

Ao nosso ver, o poema acima acumula os três tipos de procedimentos estéticos – é ao mesmo tempo recriação, comentário e exaltação – e, ainda mais, apresenta uma configuração visual parcialmente análoga às esculturas do artista. A escultura anterior (Fig. 15), do austríaco Franz Weissmann, intitula-se *Torre*. Chamamos a atenção para estas duas realizações e destacamos que a primeira (o poema) busca romper com o aspecto descritivo da obra do escultor justamente ao apresentar pontos de semelhança com a escultura de Weissmann. Podemos “ver”, no texto do poeta, como ele, a seu modo, recriou as reentrâncias e espaços vazios da escultura, através do arranjo das palavras nos versos. Cabral utilizou a repetição do termo próprio “weissmann” (no primeiro, segundo e terceiro versos) em correspondência com as extremidades da escultura, com os seus elementos também repetidos. Este exercício leva-nos novamente a Adorno que diz: “A verdadeira linguagem da arte é sem palavras, o seu momento averbal tem a prioridade sobre o momento significativo do poema, [...]” (ADORNO, 2008, p. 175). O espaço em branco da folha, a ausência de palavras, torna possível a realização desta obra como tal.

O escritor valeu-se não só do universo simbólico (em termos de convencionalidade), mas também da própria materialidade gráfica dos signos verbais, ou seja, o poema em suas características icônicas. Lembremo-nos que tal prática foi amplamente explorada pelos poetas

do movimento concretista brasileiro, e aí está uma das afinidades de João Cabral com esse movimento. O jogo estabelecido entre elementos poéticos e plásticos ocorre em vários níveis, tanto no poema como um todo – que pode ser tomado como um ícone da obra do escultor – quanto nas suas referências, conforme se percebe na ligação linguística entre “no *edifício* de uma escultura” e o título *Torre*, da escultura de Weissmann. Todavia, o jogo plástico do poema age negativamente contra a escritura. Ao realizar-se na forma, o poema corrompe a linguagem em devir, pois “As obras de arte, mesmo contra a sua vontade, tornam-se contextos de sentido ao negarem o sentido” (ADORNO, 2008, p. 235).

A palavra Weissmann, com suas múltiplas letras “dobradas”⁵⁴ – o “w”⁵⁵ (duplo “v”), os dois “ss” e os dois “nn” – é anagrama da peça escultórica apresentada. “A obra de arte torna-se semelhante à linguagem no devir da ligação dos seus elementos, sintaxe sem palavras mesmo nas obras linguísticas. O que elas dizem não é o que dizem as suas palavras” (ADORNO, 2008, p. 279). O resultado do constante influxo entre dois campos de significação (da escultura e da poesia) é para a poesia a instauração do inefável. E é a letra (*grámma*⁵⁶), o elemento irradiador deste fundamento negativo:

Como nome inominável de Deus, o grámma é a última e negativa dimensão da significação, experiência não mais de linguagem, mas da própria linguagem, ou seja, do seu ter-lugar do suprimir-se da voz. Até mesmo do inefável existe então uma “gramática”: o inefável é, aliás, simplesmente a dimensão de significado do grámma, da letra como último fundamento negativo do discurso humano (AGAMBEN, 2006, p. 49, grifo do autor).

⁵⁴ Aliás as “dobras” (nas chapas metálicas) são recursos importantes na produção das esculturas de Franz Weissmann.

⁵⁵ Imaginemos esta letra rotacionada à esquerda. Sua forma corresponderá a uma seção dos lados da escultura “Torre”.

⁵⁶ Não podemos esquecer que para *grámma* existe o sentido de “o que é desenhado”.

3. AS CORES DE CABRAL NAS CORES DE MIRÓ

Em silêncio se dá:
em capas de terra negra,
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão que mergulha.

João Cabral

A poesia sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real atuando sobre ele de forma a reconfigurá-lo, em um movimento de constante renovação intra e extra estéticos. Constatação *sui generis* deste fato pode ser observada na produção poética de nosso autor.

As afinidades de João Cabral com a Espanha estão reveladas em sua obra e constituem um fluxo contínuo que ganha volume com suas incursões como diplomata em terras castelhanas, tornando-se uma fonte vigorosa de criação a partir de suas impressões sobre a civilização desenvolvida em território hispânico. O iberismo é uma referência que, apesar de suas singularidades, é aproximável – ora buscando o contraste, ora trazendo à tona as correspondências ocultas na dinâmica do conhecimento artístico – com a cultura brasileira. Complementarmente, serve de contraste às recriações cabralinas da realidade nordestina, que por sua vez interferem na dinâmica criativa do autor e em seu modo de ver e pensar a própria Espanha.

A primeira vez que João Cabral deixou o país para trabalhar como cônsul-geral em Barcelona foi entre 1947 e 1950. Este primeiro *tempo espanhol* é considerado por alguns críticos o período mais fértil que o autor experimentou na Espanha, época em que, além de conhecer Miró, incentivou a poesia catalã, traduzindo e publicando em português alguns jovens autores e incentivando o trabalho de jovens pintores que marcaram a renovação da arte espanhola. O segundo *tempo espanhol* de Cabral se inicia em 1952 e é marcado pela missão que o diplomata recebe do Itamaraty de pesquisar os documentos relativos ao Brasil no Arquivo das Índias de Sevilha. O terceiro *tempo espanhol* compreende o período (entre 1960 e 1961) em que o poeta trabalha como primeiro secretário da Embaixada do Brasil em Madri. Embora seja uma época em que o escritor se volta mais para a sua obra, não deixa de revelar em seus poemas as marcas deixadas pela terra de Cervantes em sua produção literária (CARVALHO, 2011).

As referências mais diretas e constantes às “paisagens espanholas” surgem na obra cabralina a partir do livro *Paisagens como figuras* (1955). João Cabral inicia a partir deste livro a interposição de duas paisagens que formam o *corpus* de suas referências visuais: a espanhola e a do nordeste brasileiro. Neste livro, temos, por exemplo, os poemas “Medinaceli”, “Imagens em Castela”, “Vale do Capibaribe”, “Campo da Tarragona”, além do poema “Duas paisagens” apresentado a seguir:

D’Ors em termos de mulher
(Teresa, *La Ben Plantada*)
descreveu da Catalunha
a lucidez sábia e clássica

e aquela sóbria harmonia,
aquela fácil medida
que, sem régua e sem compasso,
leva em si, funda e intransitiva,

aprendida certamente
no ritmo feminino
de colinas e montanhas
que lá têm seios medidos.

Em termos de uma mulher
não se conta é Pernambuco:
é um estado masculino
e de ossos à mostra, duro,

de todos, o mais distinto
de mulher ou prostituto,
mesmo de mulher virago
(como a Castilha de Burgos).

Lúcido não por cultura,
medido, mas não por ciência:
sua lucidez vem da fome
e a medida, da carência,

e se for preciso um mito
para bem representá-lo
em vez de uma *Ben Plantada*
use-se o Mal Adubado.

(MELO NETO, 2003, p. 166-167, grifo do autor)

O livro *Quaderna* (1959) é o trabalho seguinte do poeta (após *Paisagens com figuras*, *Morte e vida severina* e *Uma faca só lâmina*), em que os poemas sobre o Nordeste e sobre a Espanha são apresentados ao público. Aos poucos as paisagens espanholas ganham espaço na

geografia cabralina. O poeta elege a Andaluzia e Sevilha como suas principais paisagens. Desta temática, destacam-se os poemas “Estudos para uma bailadora andaluza” e “Sevilha”. Em *Serial* (1961), mais uma vez a cultura espanhola está presente, como nos poemas “Chuvas” e “Uma sevilhana pela Espanha”. Os poemas “Claros varones”, “Generaciones y semblanzas” possuem, como vemos, títulos em espanhol. O primeiro, apesar do título, foi composto a partir de referências concretas da história do poeta no Brasil, ou seja, revela particularidades de personalidades que marcaram a sua vivência em Pernambuco. Já no segundo, mesmo com o título em espanhol, as referências se esvaem. Não podemos determinar precisamente se “as gentes” exploradas no texto são “daqui” ou “de lá”. Esta ideia de junção das geografias das duas regiões privilegiadas por João Cabral acentua-se no poema de “Pernambuco em Málaga”, nele o poeta sobrepõe as duas imagens, compondo apenas uma a partir destas duas paisagens:

I

A cana doce de Málaga
dá domada, em cão ou gata:
deixam-na perto, sem medo,
quase vai dentro das casas.

É cana que nunca morde,
nem quando vê-se atacada:
não leva pulgas no pêlo
nem, entre folhas, navalha.

II

A cana doce de Málaga
dá escorrída e cabisbaixa:
naquele porte enfezado
de crianças abandonadas.

As folhas dela já nascem
murchas de cor, como a palha:
ou a farda murcha dos órfãos,
desde novas, desbotadas.

III

A cana doce de Málaga
não é mar, embora em praias:
dá sempre em pequenas poças,
restos de uma onda recuada.

Em poças, não tem do mar
a pulsação dele, nata:

sim, o torpor surdo e lasso
que se vê na água estagnada.

IV

A cana doce de Málaga
dá dócil, disciplinada:
dá em fundos de quintal
e podia dar em jarras.

Falta-lhe é a força da nossa,
criada solta em ruas, praças:
solta, à vontade do corpo,
nas praças das grandes várzeas.
(MELO NETO, 2003, p. 301-302)

Em 1965 João Cabral publica *A educação pela pedra*. Neste livro, dividido em quatro secções: “Nordeste (a)”, “Não Nordeste (b)”, “Nordeste (A)”, “Não Nordeste (B)”, o poeta ainda reserva espaço nas secções “Não Nordeste” para os textos relacionados ao seu tempo espanhol. Neste livro, temos “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, “Nas covas de Baza”, “Sevilha”, “Nas covas de Gaudix” e “Na Baixa Andaluzia”. A cidade de Sevilha é o polo para o qual convergem os interesses do poeta, por apreender as várias sensações oferecidas pela cidade. Para João Cabral, até o tempo se transforma: “Dá-se a tantos sentidos / que nenhum o apanha, / na vária *Calle Sierpes* / de Sevilha na Espanha” (MELO NETO, 2003, p. 373, grifo do autor)⁵⁷. A visualidade latente é deflagrada pela visão muito particular que o poeta conquistou – a do João que é um homem nordestino que não negou as suas raízes na cultura sertaneja, e a do Cabral membro de uma família tradicional de Pernambuco proprietária de engenhos de cana, do diplomata que, em suas atividades no exterior, teve experiências estéticas privilegiadas acessíveis a poucos filhos do Nordeste.

Territórios que se distanciam no espaço mas que se tangenciam no afeto, o Nordeste (em seus desdobramentos: Sertão, Agreste, Zona da Mata, Pernambuco, Recife) e a Espanha (Andaluzia, Sevilha), além de correrem em discursos paralelos (de que são prova os livros autônomos dedicados a cada um desses espaços), também convergem para textos em que o poeta, explicitamente, os nivela, em especial no tocante à aridez de suas paisagens (SECCHIN, 2003, 189).

⁵⁷ Estofe final do poema “Num bar da *Calle Sierpes*, Sevilha”.

Os livros *A escola das facas* (1980) e *Auto do frade* (1984) privilegiam sob o ponto de vista histórico e geográfico do poeta o universo pernambucano. Já no livro seguinte, *Agrestes* (1985), Sevilha é revisitada pelo poeta e é colocada ao lado, além de Pernambuco, de “linguagens alheias” (poemas sobre personalidades artísticas, literárias e seus modos de criação) e de outras paisagens: africanas e andinas. O tom memorialístico é acentuado nesta obra. O próprio título do livro, *Agrestes* (no plural), enfatiza a visão análoga que João Cabral tem destas regiões. Para o poeta, “Agreste” é o sertão, é o homem sertanejo, é Pernambuco: “O Recife de então se espalha / [...] / se esgueirando entre as línguas secas / [...]” (MELO NETO, 2003, p. 525)⁵⁸; mas é também Sevilha, sua paisagem, suas gentes, sua música, a Giralda⁵⁹ “[...] de sua elegância fabulosa, / de incorrigível proporção” (MELO NETO, 2003, p. 540)⁶⁰. São “Agrestes” ainda as linguagens dos escritores Marianne Moore “Ela desvestiu a poesia, / como se desveste uma roupa, [...]” (MELO NETO, 2003, p. 552)⁶¹ e Paul Valéry “[...] do que faz, enquanto faz, / antes da forma, que a refaz?” (MELO NETO, 2003, p. 559)⁶²; como é “Agreste” a África Ocidental, Guiné Bissau, Mali e Senegal “[...] que a história branca e cabras negras / apuraram num puro deserto” (MELO NETO, 2003, p. 565)⁶³. “Agreste” é a poesia levada à “[...] pureza extrema / em que é perdida de vista; [...]” (MELO NETO, 2003, p. 517)⁶⁴.

Após a publicação de *Crime na Calle Relator* (1987), João Cabral dedica seus últimos livros à cidade de Sevilha com *Andando Sevilha* (1989) e *Sevilha andando* (1990). Este último só é apresentado ao público em ocasião da primeira publicação de suas obras completas, em 1994, pela editora Nova Aguilar. Com estas duas obras, o ciclo cabralino de interface entre o Sertão e a Espanha se completa. Pois são estas as terras que, como o próprio autor já declarara no poema “Autocrítica”⁶⁵, mais o acometeram. Estas “Paisagens” compõem um lastro imagético que sustenta em sua obra o caráter mítico regional, em diálogo com os problemas universais do ser humano que se concretizam na visualidade do poema.

⁵⁸ Versos do poema “Uma evocação do Recife”.

⁵⁹ “A Giralda” é como é chamada a torre da Catedral de Sevilha na Espanha.

⁶⁰ Versos do poema “A Giralda”.

⁶¹ Versos do poema “Ouvindo em disco Marianne Moore”.

⁶² Versos do poema “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”.

⁶³ Versos do poema “África & poesia”.

⁶⁴ Versos do poema “A Augusto de Campos”, poema de abertura do livro *Agrestes*.

⁶⁵ Embora o poeta utilize a terceira pessoa, o poema é uma reflexão do poeta sobre si. Evitar a primeira pessoa é mais um recurso do autor emprega para não aderir ao subjetivismo.

Só duas coisas conseguiram
 (des)feri-lo até a poesia:
 o Pernambuco de onde veio
 e o aonde foi, a Andaluzia.
 Um, o vacinou do falar rico
 e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
 desafio demente: em verso
 dar a ver Sertão e Sevilha.
 (MELO NETO, 2003, p. 456)

3.1 Cores

Se pudermos falar de um “colorido” na obra de João Cabral, este “colorido” é de poucas cores e matizes. O substrato de percepção cromática na obra do poeta acompanha e é ao mesmo tempo alicerce de sua poética do menos, de negatividade. As cores cabralinas são poucas, reflexo da experimentação com as mesmas palavras, as mesmas geografias e interesses artísticos manifestos pelo poeta. Na tese de Luzinete Meneze Pinto *Um ver e um desver do olhar: dinâmica cromática das poesias de Wallace Stevens e João Cabral* (2001), a autora submete a percepção cromática na poesia de Cabral à atividade semântica exercida pelo texto poético:

[...] a visualidade da cor na poesia cabralina, decorre da atividade semântica a que é submetida no poema. Daí que a cor não se reifique em produto pictórico pronto para consumo passivo do olho mental, e sim, se dê a ler; e se dê a compreender. Neste sentido pode-se falar de uma plástica semântica da cor cabralina [...] (PINTO, 2001, p. 183).

No poema “Campo de Tarragona” (do livro *Paisagens com figuras*), João Cabral reconstrói a paisagem familiar a Joan Miró:

Do alto da torre quadrada
 da casa de En Joan Miró
 o campo de Tarragona
 é mapa de uma só cor.

É a terra de Catalunha
 terra de verdes antigos,
 penteada de avelã,
 oliveiras, vinha, trigo.

No campo da Tarragona
 (campo ou mapa o que se vê?)
 a face da Catalunha
 é mais fácil de ler.

Podeis decifrar as vilas,
 constelação matemática,
 que o sol vai acendendo
 por sobre o verde de mapa.

Podeis lê-las na planície
 como em carta geográfica,
 com seus volumes que ao sol
 têm agudeza de lâmina,

podeis vê-las, recortadas,
 com as torres oitavadas
 de suas igrejas pardas,
 igrejas, mas calculadas.

Girando-se sobre o mapa,
 desdobrado pelo chão
 ao pé da torre quadrada,
 se avista o mar catalão.

É mar também sem mistério,
 é mar de medidas ondas,
 a prolongar o humanismo
 do campo da Tarragona.

Foram águas tão lavradas
 quanto os campos catalães.
 Mas poucas velas trabalham,
 hoje, mar de tantas cãs.
 (MELO NETO, 2003, p. 154-155)

Neste poema, João Cabral assimila uma unidade cromática peculiar às terras de Miró, “[...] / o campo de Tarragona / é mapa de uma só cor” (MELO NETO, 2003, p. 154). O “verde” prevalece na terra Catalunha, é verde antigo, de “[...] / oliveiras, vinha, trigo” (MELO NETO, 2003, p. 154). Aqui, o “sol” – signo caro a ambos os artistas – é responsável por determinar a paisagem (positivamente), acendendo os vilarejos, revelando os volumes geográficos cortantes, agudos como lâmina. A lâmina da faca nordestina é evocada, no reflexo que surge. A partir do fio cortante contrapomos o efeito (negativo) que o sol do Nordeste tem sobre a paisagem: calcifica, cauteriza, desseca e enrijece tudo ao seu alcance: o homem, os animais, a paisagem. Nada escapa ao seu batismo. Na poética cabralina, o sol é o signo que sustenta toda a tragédia do homem nordestino.

Na obra de Joan Miró também podemos acompanhar uma economia das cores empreendida pelo artista. As motivações miroescas que justificam esta economia situam-se em dois polos: de um lado as referências à cultura de sua terra; de outro, o constante processo de depuração a que Miró conduz a sua arte (notadamente nas pinturas criadas a partir da década de 1960).

Georges Rillard, em diálogo com Joan Miró, observa que o pintor passa (a partir de 1975) a trabalhar com as mesmas cores. O pintor esclarece: “O preto, o vermelho, o azul, o amarelo, e o verde, que vem destes dois últimos. E mais algumas pequenas nuances. [...] as mesmas cores, as cores primárias, puras, que contrastam entre si” (MIRÓ, 1989, p. 83). As cores de Miró são as cores da cultura catalã: dos apitos maiorquinos, dos chapéus dos camponeses, do artesanato, das construções de Gaudí.

No poema “Paisagem tipográfica” (do livro *Paisagens com figuras*), o poeta percebe e recria a paisagem catalã a partir de uma tipografia. Se a paisagem é forma, no texto ela também influencia a “paisagem” dos caracteres:

Nem se sabe ser seca
Catalunha no Montblanc;
nem é Catalunha Velha
sóbria assim em Camprodón.

[...]

nos bairros industriais
com poucas margens em branco
da Catalunha fabril
composta em negro normando.

Nas vilas em linhas retas
feitas a componedor,
nas vilas de vida estrita
e impressas numa só cor.

(e onde às vezes se surpreende
igreja fresca e romântica,
capitular que não quebra
o branco e preto da página)

[...]

(MELO NETO, 2003, p. 159-160)

Por ser tipográfica, esta é uma paisagem em branco e preto. O branco é o espaço natural, considerado aqui como um vazio, pois não foi ocupado pela cidade e também não recebeu a intervenção do homem. Já o preto certifica a inscrição da cidade na geografia, “[...] da Catalunha fabril / composta em negro normando” (MELO NETO, 2003, p. 160). As vilas são alinhadas, o componedor (utensílio pelo qual o *tipógrafo* dispõe os caracteres móveis para a impressão) substitui o teodolito (instrumento óptico de medida utilizado na topografia, na geodésia e na agrimensura) do *topógrafo*. Há um isomorfismo que revela na iconicidade da letra e do discurso rigoroso que a paisagem também pode ser escrita e lida como se compõe e se escreve um poema. Para Flora Süssekind, as dimensões a que a poesia de João Cabral ascende são produto da constante tensão entre as “materialidades” que constituem a voz da poética cabralina – de forte ascendência no prosaico (estilo característico do cancionero sertanejo).

[...] é sobretudo como tensão entre volume e duração, locução distanciada e percepção emocionada, capacidade de materialização e precariedade de auto-sustentação, emissão inanimada e fala significativa, abstração sonora e figuração plástica (redonda, em preto e branco, cores) que se delimita poeticamente a voz na obra cabralina (SÜSSEKIND, 1998, p. 39-40).

Para o poeta, o “sol” é um elemento de vida e morte, é até mesmo possível a existência de mais de um deste astro na galáxia poética deste autor, como no poema “A paisagem zero”: “A luz de três sóis / ilumina as três luas [...]” (MELO NETO, 2003, p. 67). Apesar de referir-se a uma pintura de Vicente do Rego Monteiro, o poema já expressa a solaridade da poesia cabralina. O mesmo se verifica ainda em “O sol em Pernambuco”: “(O sol em Pernambuco leva dois sóis, / sol de dois canos, de tiro repetido; / o primeiro dos dois, o fuzil de fogo. / incendeia a terra: tiro de inimigo) [...]” (MELO NETO, 2003, p. 357). A apreensão negativa ou positiva dos efeitos da luminosidade solar concretiza-se, para nós, por uma disposição de proximidade ou distanciamento que o poeta assume ou revela na realização do poema. A solaridade excessiva expõe a realidade nua e crua, de poucas cores, tomadas à mão pela vivência do poeta. Pelo distanciamento, a luz se ajusta, os ângulos se multiplicam e o cromatismo se revela mais variado, inventivo e positivo. Como no poema “De um avião” (do livro *Quaderna*):

[...]

eis todos os verdes do verde,
submarinos, sobremarinos:
dos dois lados da praia
entendem-se indistintos;

[...]

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

o amarelo da cana verde,
o vermelho do ocre amarelo,
verde do mar azul,
roxo do chão vermelho.

[...]

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, 2003, p. 228-231)

O investimento cromático que João Cabral faz em sua poesia assente com todo o seu projeto de uma poética de visualidade. Cor, luz, visão tornam-se elementos constituintes desta dimensão da poesia, assim como são termos interdependentes da gênese na cor:

As cores são ações e paixões da luz. Neste sentido, podemos esperar delas alguma indicação sobre a luz. Na verdade, luz e cores se relacionam perfeitamente, embora devamos pensá-las como pertencentes à natureza como um todo: é ela inteira que assim quer se revelar ao sentido da visão (GOETHE, 1993, p. 35).

Cor, picturalismo, plástica da escrita. De uma percepção cromática da realidade a uma transfiguração da poesia em uma semântica da cor. Assim, nos termos de Luzinete Menezes Pinto, a poesia de João Cabral é:

Plástica, semântica, inclusive, pois, através dela, é a superfície do papel que pode ser pintada através de certo tipo de investimento cromático. E não só por cumplicidade pós-mallarmaica de nossas retinas para com a brancura da página, mas porque o próprio Cabral se encarrega de alimentar, metapoeticamente, a sua inserção no circuito sensível de recepção do poema [...] (PINTO, 2001, p. 183).

3.2 Branco

Para o comparativismo que empreendemos neste capítulo, sobre a percepção e exploração das cores na obra de João Cabral e Joan Miró, buscamos, principalmente, referência no livro de J. W. Goethe, *Doutrina das cores* (1993). Nossa escolha é motivada pela proximidade do poeta de Weimar com os ideias do primeiro romantismo (Novalis e Schlegel), como também pela percepção muito particular e criativa que Goethe revela neste estudo teórico, conferindo a várias passagens o caráter de fragmento poético. É a crítica criativa solicitada para perscrutarmos a escrita poética.

A princípio, pode parecer incompatível uma discussão sobre a cor na poesia de João Cabral, por se tratar de um fenômeno perceptivo altamente abstrato, que se reveste de sentidos culturalmente diversos, motivados muitas vezes por percepções singulares do mundo ou por estados de espírito efêmeros, acometidos por emoções. Contudo, o diálogo que o poeta estabelece com os artistas plásticos em sua obra plasma, por sua via crítica, uma paleta cromática conquistada, dentre outros locais, nos ateliês dos pintores visitados em sua obra. Além de Miró, cabe lembrar aqui três artistas do grupo catalão *Dau Al Set*: Joan Brossa, Antoni Tàpies, Joan Ponç, influentes e influenciados pela arte cabralina.

Tal conjectura nos leva a uma questão primeira: o que é a cor? Sumariamente, a cor é definida como uma percepção visual que depende de três elementos para se realizar: a *luz*, o *anteparo* e a *visão*. A argumentação que construímos aqui leva em consideração o sistema de cor pigmento (obtido subtrativamente), por ser mais adequado às discussões a respeito da pintura e das artes plásticas em geral. Mais precisamente: a cor é luz que se revela a nossa

visão ao ser refletida por uma superfície (um anteparo, que pode ser um papel, um tecido, uma parede, um quadro, etc.) que tem propriedades para refletir algum matiz específico (azul, amarelo, roxo, etc.). “O olho deve sua existência à luz” (GOETHE, 1993, p. 44). Ou seja, o que buscamos declarar é a ampla dependência da cor com a visão, e por extensão, a consequente vinculação da poética da visualidade de Cabral com o substrato cromático por ser, é claro, ligado à percepção visual. Assim, para Goethe, a construção do mundo visível se dá “[...] a partir do claro, do escuro e da cor, e com eles também tornamos possível a pintura, que é capaz de produzir, no plano, um mundo visível muito mais perfeito que o mundo real” (GOETHE, 1993, p. 44).

Para Goethe: “O preto, como representante da escuridão, deixa o órgão da visão em estado de repouso. O branco, como representante da luz, o põe em atividade” (GOETHE, 1993, p. 56). Retomando alguns conceitos elementares da teoria das cores, o branco e o preto não são considerados “cores”, e sim “valores”. O branco, como um valor positivo (pois é a adição de todas as cores), e o preto, como um valor negativo (pois é a subtração de todas as cores, é a ausência de luz). Cria-se assim um par de opostos, situando-se cada um destes dois valores em acentuada oposição de referência e sentido. Contudo, a percepção e a interpretação das cores e seus valores podem ser alteradas e ressignificadas, como afirma o artista e teórico da cor Josef Albers: “A cor é o meio mais relativo dentre os utilizados na arte” (ALBERS, 2009, p. 15). Seu estado se altera e se alterna nas múltiplas combinações, nas misturas, nas aproximações, na exposição à luz, na alternância de suportes, no processo de “lavar” ou “queimar”⁶⁶ uma cor etc.

Na poesia de João Cabral, o relativismo de uma evocação subjetiva da cor dá lugar a uma concreção da cor no poema. A cor é associada a uma materialidade (ou mais precisamente na referência à materialidade de um suporte, um anteparo no qual ela se realiza). No poema “Os primos”, acompanhamos esta concreção:

Meus primos todos
em pedra, na praça
comum, no largo
de nome indígena.
No *gesso branco*,
os antigos *dias*,
os futuros mortos.

⁶⁶ “Lavar a cor” é adicionar pigmento branco a uma determinada cor para obter um tom mais claro. Já “queimar a cor” é adicionar pigmento preto numa determinada cor para obter um tom mais escuro.

Nas mãos *caídas*,
 as impressões digitais
 [...]
 Meus primos todos
 em *mármore branco*:
 [...]
 duras estátuas.
 [...]
 entre nossos *mármore*s
 recíprocos.
 (MELO NETO, 2003, p. 70-71, grifo nosso)

No poema “Os primos”, o “branco” é associado não ao pictórico, mas ao escultórico. A pedra, o gesso e o mármore são as matérias que trazem este valor para o universo do poema. O “gesso branco” é associado ao dia, à luz solar de “os antigos dias” (MELO NETO, 2003, p. 70). Todavia a luz, nestes versos, não é dinâmica; a rigidez das duras estátuas revela uma brancura mórbida, própria das esculturas funerárias. O “branco” chega a ser eclipsado no verso seguinte: “os futuros mortos” (MELO NETO, 2003, p. 70), contudo ele prevalece com o verso “Nas mãos caídas” (MELO NETO, 2003, p. 70), onde a cal – material calcário branco – sorvido em solução, pinta as “mãos”. Nestes versos fica evidente a preferência de Cabral por cores físicas e químicas, aquelas associadas a determinadas substâncias.

Nas estâncias de “O poema”, o “branco” corresponde ao espaço mallarmaico, ou ao *front* pré-concretista onde a palavra explode e põem a mostra as suas entranhas.

[...]
 O papel nem sempre
 é *branco* como
 a primeira manhã.

É muitas vezes
 o pardo e pobre
 papel de embrulho;

Mas é no papel,
 no *branco asséptico*,
 que o verso rebenta.
 [...]
 (MELO NETO, 2003, p. 76, grifo nosso)

Presente no livro *Museu de tudo*, o poema “Os polos do branco (ou do negro)” põem a mostra a idiosincrasia da cor:

O branco não é uma cor:
 é o que o carvão revela,
 o carvão tão branco, apesar
 do negro com que opera.
 Talvez o branco seja apenas
 forma de ser, ou seja
 a forma de ser que só o pode
 na mais dura pureza.
 E embora negro e branco sempre
 nos opostos se vejam,
 a instabilidade dos dois
 é de igual natureza:
 ambos têm a limitação
 (se pólos na aparência)
 glandular, de só conseguirem
 viver na intransigência.
 (MELO NETO, 2003, p. 406-407)

Nestes versos, o “branco” assume o valor de “pureza” da matéria. Assim, outros elementos não alvos podem também ser “brancos”, na essência de sua substância. Ainda na veladura do poema, outras impressões se revelam. A oposição entre o “branco” e o “negro” não esconde a histórica tensão entre as duas principais etnias raciais do Brasil. Aqui, o suporte onde a cor se materializa passa a ser o homem, a história.

3.3 Negro

O preto é uma das “cores” remanescentes do processo de depuração e da evolução dinâmica que a obra de Miró alcança. É matéria para o fundo celeste, infinito, que ampara os componentes das pinturas “O disco vermelho” (1960) e “Alegria de uma menina diante do sol” (1960). Plasma os pontos poéticos que são vertidos do tríptico “Azul I”, “Azul II” e “Azul III” (Figs. 40, 41 e 42). Será, em várias pinturas, o elemento que sustenta o grafismo de Miró, como nas linhas dinâmicas, vivas, que integram todos os volumes na série “Constelações” (Fig. 20), ou na linha derradeira do tríptico “A esperança do condenado à morte I, II e III” (Fig. 16), tecida na “Roda da Fortuna”, capaz de definir a vida ou a morte de um prisioneiro político⁶⁷.

⁶⁷ Tríptico de Joan Miró feito em memória do anarquista Salvador Puig i Antich. Foi concluído no mesmo dia de sua execução.



Fig. 16 - “A esperança do condenado à morte I, II e III”, Joan Miró, 1974

Aqui a presença do “negro” também faz parte de um processo de depuração que o autor excuta em sua obra. O “negro” é aquele do material carbonizado que passou pelo crivo do fogo. Este processo não deixa nada além do “carvão” preto e puro, que servirá de “lápiz” para a feitura de seus versos cabralinos, como em “A lição de poesia”:

[...]

Carvão de lápis, carvão
da ideia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.
(MELO NETO, 2003, p. 78)

O “negro”, na poesia cabralina, é o avesso do colorido. Nos poemas do *tríptico do rio*, o poeta descreve a saga dos retirantes nordestinos que acabam destituídos de todos os valores humanos (até a sua cor se perde). Em “O cão sem plumas”, este percurso trágico, de total perda de identidade, acaba por formar uma amalgama entre homem e geografia. O rio que “assiste” à derrota de seus “conterrâneos” também acaba perdendo a sua cor:

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.
(MELO NETO, 2003, p. 105)

A realidade apresentada pelo poema é, em algumas partes, uma fusão entre o aspecto social e o geográfico da região. O “negro” do rio é absorvido das gentes pobres que afundam em sua lama (também negra). É o que lemos na estrofe abaixo, que fala sobre “aquele rio”:

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
de folhas duras e crespos
como um negro.
(MELO NETO, 2003, p. 106)

Neste trecho, João Cabral apresenta o rio Capibaribe por sua fauna miserável e negra. Compara a fauna observada com a população também pobre de negros que habita o rio. O sentido que o poeta busca para falar sobre as características naturais do rio – e que aqui sobressai sob a vertente social – é encontrado nas semelhanças resultantes da observação da condição de vida dos negros miseráveis, nos versos reiterativos: “pobres e negras / como negros. / [...] / suja e mais mendiga / como são os mendigos negros. / [...] / de folhas duras e crespos / como um negro”. As metáforas empregadas aqui pelo poeta pernambucano (obtidas por meio da comparação) colocam em evidência a estreita ligação entre o rio Capibaribe e seus ribeirinhos, sugerindo que há uma interdependência entre homem e rio, comparados graças às suas similitudes.

Igualmente podemos considerar “O cão sem plumas” um poema em “preto-e-branco”. Desde o início da obra notamos o distanciamento das cores que o poeta imprime a esta texto, pois o rio “Nada sabia da chuva azul, / da fonte cor-de-rosa” (MELO NETO, 2003, p. 105). E numa outra passagem:

Aquele rio
saltou alegre em alguma parte?
Foi canção ou fonte
em alguma parte?
Por que então seus olhos
vinham pintados de azul
nos mapas?

(MELO NETO, 2003, p. 107)

A “cor” dominante no poema é o “negro”:

Abre-se em flores
pobres e *negras*
como *negros*.

[...]

Em silêncio se dá:
em capas de terra *negra*,
em botinas ou luvas de terra *negra*

[...]

(MELO NETO, 2003, p. 106, grifo nosso)

Em uma passagem de “Poema(s) da cabra”, João Cabral explica o sentido da “cor” negra do animal. A leitura desta parte do texto nos auxilia no entendimento da presença do negro em “O cão sem plumas”:

A cabra é negra. Mas seu negro
não é o negro do ébano duto
(que é quase azul) ou o negro rico
do jacarandá (mais bem roxo).

O negro da cabra é o negro
do preto, do pobre, do pouco.
Negro da poeira, que é cinzento.
Negro da ferrugem, que é fosco.

Negro do feio, às vezes branco.
Ou o negro do pardo, que é pardo.
Disso que não chega a ter cor
ou perdeu toda a cor no gasto.

É o negro da segunda classe.
Do inferior (que é sempre opaco).
Disso que não pode ter cor
porque em negro sai *mais barato*.
(MELO NETO, 2003, p. 254-255, grifo do autor)

Nestes versos, o “preto” da ausência de cor dá lugar ao “negro”, que tanto se refere ao animal, quanto ao homem indigente. O “negro” é inferiorizado, é matizado e purgado no *habitat* do sertão nordestino. É por vez cinzento da poeira, ou fosco da ferrugem, pode ainda ser pardo por ser gasto ou opaco por perder a cor.

3.4 Azul

O azul evocado na poesia de João Cabral em muito se assemelha ao azul mediterrâneo de Miró. É um azul natural, de paisagem, da geografia catalã: da *Cala Major* de *El sostre* e do *El Pi de Formentor*. Para Goethe, sobre o efeito sensível-moral da cor, o azul “[...] produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante. Ela pode ser vista como uma contradição entre estímulo e repouso” (GOETHE, 1993, p. 143).

Na poesia cabralina temos vários versos que trazem o “azul” com o sentido conotativo de “água”, “rio” ou “mar”. Como “todo rio vai dar no mar”, com a poesia de Cabral – que também, por muitos versos segue o curso do Rio Capibaribe –, não poderíamos esperar outro destino. Após sua passagem por paisagens áridas e rios quase-mortos, os versos sobreviventes encontram as águas azuis abundantes do oceano.

No poema “O rio”, o “mar” surge como uma “enorme montanha azul”:

[...]
 No cais de Santa Rita,
 enquanto vou ao norte-sul,
 surge o mar, afinal,
 como enorme montanha azul.
 No cais, Joaquim Cardoso
 morou e aprendeu a luz
 das costas do Nordeste,
 mineral de tanto azul.
 (MELO NETO, 2003, p. 139)

O azul que surge é resplandecente, é o azul oceânico da costa brasileira, da paisagem ensolarada do Nordeste. Em “Pregão turístico do Recife”, surge mais uma vez a imagem do “mar” como uma “montanha”. Parece-nos uma visão panorâmica da paisagem, que revela perspectivas de vista ocultas para o observador comum:

Aqui o mar é uma montanha
Regular redonda e azul,
Mais alta que os arrecifes
E os mangues rasos do sul.
(MELO NETO, 2003, p. 147)

A “Fábula de Rafael Alberti” cabralina dialoga como o livro *Marinero en terra*, deste célebre pintor-poeta espanhol.

Do anjo marinheiro
(asas azuis a gola
da blusa azul, bolsa
de azul do mar);
[...]
(MELO NETO, 2003, p. 410)

“Sueño del marinero” é o poema de abertura do livro de Alberti que inicia com os versos: “*Yo, marinero en la ribera mía, / posada sobre un cano y dulce río / que da su brazo a un mar de Andalucía, / [...]*” (ALBERTI, 2000, p. 9, grifo do autor). Para o sonho de Alberti⁶⁸, Cabral cria um “anjo marinheiro”. Este anjo, colorido de azul, personifica o próprio mar na totalidade da cor. Há um movimento de expansão da cor no corpo da estrofe. A imagem do “anjo marinheiro” submerge na cor marinha.

No poema “Lembrança do Mali” (do livro *Agrestes*), a cor volta a compor a caracterização de tipos humanos. Ao universo dos “agrestes” de João Cabral (que privilegia o Nordeste e a Espanha) acrescenta-se a paisagem árida da África Ocidental.

Os tuaregues do Saara
são azuis por vestir de anil:
o azul infiltra-se na pele,
mas não vai mais fundo dali.

Esse azul, certo, dá-lhes a água
para as semanas sem beber,
que o azul afinal é cor
em que a água mais dá-se a ver.

O anil não vai além da pele:
não vai ao fundo onde as navalhas,

⁶⁸ Devemos lembrar também que Alberti criou poemas caligrafados com palavras, versos e estrofes coloridas como, por exemplo, os poemas “Canción 8”, “A galopar”, “Proclama al pueblo gaditano” e “Canción”.

à ossada seca de que vivem,
nem aos serrotes com que falam.
(MELO NETO, 2003, p. 563)

Neste poema, o “azul” é cor que dá aos tuaregues uma proteção para suportar o deserto implacável. Os nômades revestem-se da cor, como uma segunda pele de anil que transporta as propriedades da água. Ainda aqui, o “azul” é a cor concreta e simbólica da água.

3.5 Amarelo

Para Goethe, o amarelo “É a cor mais próxima da luz” (GOETHE, 1993, p. 140). Na obra de Miró é uma das cores mais constantes, uma das cinco cores eleitas pelo pintor como das mais representativas de sua produção. Seu efeito solar é sentido desde as primeiras obras, como, por exemplo, em “Terra lavrada” (1924), até nas obras da maturidade. Este é o caso de “O ouro do azul” (de 1967).



Fig. 17 - “Terra lavrada”, Joan Miró, 1924

Na pintura “Terra lavrada” (Fig. 17), o amarelo é dominante e comanda todo o ritmo cromático do quadro. Neste momento da obra do pintor, o amarelo luminoso parece-nos o

último recurso a afastar o transe surrealista da composição miroesca. Contudo a noite se aproxima (a penumbra avança pelo lado direito do quadro). Apesar da tendência abstrata de algumas formas, da realização de seres metamorfoseados e formas simbólicas pelo artista, este quadro é fruto de uma minuciosa observação da natureza e de um particular modo de representação da paisagem, reflexo da presença decisiva da paisagem catalã no universo pictórico e cromático de Miró.

Encontramos um investimento cromático análogo no poema “Os reinos do amarelo” de João Cabral:

A terra lauta da Mata produz e exhibe
 um amarelo rico (se não o dos metais):
 o amarelo do maracujá e os da manga,
 o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;
 amarelo vegetal, alegre de sol livre,
 beirando o estridente, de tão alegre,
 e que o sol eleva de vegetal a mineral,
 polindo-o, até um aceso metal de pele.
 Só fere a vista um amarelo outro,
 e a fere embora baço (sol não o acende):
 amarelo aquém do vegetal, e se animal,
 de um animal cobre: pobre podrente.
 (MELO NETO, 2003, p. 356-357)

Nestes versos, é marcante o caráter visual-descritivo. O poeta recorre a vários elementos naturais – apresentando-os, descrevendo-os, comparando-os – para oferecer as diferentes possibilidades de matizes do amarelo. Os amarelos das frutas (“do maracujá e os da manga, / o do oiti-da-praia, do caju e do cajá”) são expostos pelas qualidades luminosas que possuem sob a luz solar. É este efeito solar, de luz que possibilita todos os matizes cromáticos do amarelo. É a terra, a natureza rica quem oferece todos os amarelos. Todavia, o autor alerta para um outro “amarelo” (também presente nesta paisagem) de um outro animal “pobre podrente”. É o “amarelo” de fome, doente “[...] de sentir triste, / de ser analfabeto, de existir aguado” (MELO NETO, 2003, p. 357), este “amarelo” é o cassaco indigente.

Cor, texturas visuais, paisagens. A poesia de João Cabral não esconde suas fontes imagéticas, pelo contrário, é uma poesia que põe tudo à mostra. Seu percurso pela visualidade – através da aproximação com artistas, pinturas, cidades e culturas – deixa marcas no poema que não finalizam no aspecto semântico da palavra. Cabral segue os ensinamentos ditados no

“Catecismo de Berceo”: “Fazer com que a palavra leve / pese como a coisa que diga, / [...] Fazer com que a palavra frouxa / ao corpo da coisa adira: / fundi-la em coisa, espessa, sólida, / capaz de chocar com a contígua” (MELO NETO, 2003, p. 385). Com a palheta simples e tocante aqui recuperada, passamos à última pincelada, que não pode ser outra, senão colocar em correlação os dois artistas, a partir de sua pintura poética.

4. A RELAÇÃO ENTRE AS ARTES EM JOAN MIRÓ

4.1 A poética de Joan Miró

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

João Cabral

A obra plástica de Joan Miró sempre esteve ligada ao processo de criação da poesia, seja através de experiências, convivência com poetas de seu tempo, seja através do trabalho compositivo do próprio Miró. Na fortuna crítica gerada pela obra do pintor catalão constatamos que vários períodos de sua produção artística estão associados ao processo de criação literária, mais especificamente relacionados à poesia. A série de “quadros-poemas” já indica, desde a década de 1920, uma intensa interdependência manifestada pelo artista entre estas duas artes. Em entrevista a Georges Raillard⁶⁹, Miró relata sua afinidade com o escritor Paul Éluard à época do surgimento destes quadros com inscrições (em 1925). Porém já em 1917, em uma exposição que visitara no período de sua estada em Paris, interessou-se profundamente pelas telas e poemas de Francis Picabia (1979-1953) e, mais ainda, relata ter ficado muito impressionado por um poema-imagem de Guillaume Apollinaire (1880-1918).

Deste período, temos a tela “Poema-pintura (Le corps de ma brune...)” (Fig. 18). Neste quadro, o texto poético é inserido na pintura de forma a compor com ela um só trabalho artístico. A inscrição ocupa quase a totalidade do quadro, provendo, neste caso, uma adição final aos elementos pictóricos, e agindo sobre eles duplamente: de forma simbólica e plástica. Vejamos o texto de “Poema pintura (Le corps de ma brune...)”, em destaque:

*“le corps
de ma brune
puis que je l’aime
comme ina chatte
habillée*

⁶⁹ MIRÓ, Joan. *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard*. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, Passim.

*en vert salade
comme de la grêle
c'est pareil*

O conteúdo do texto versa sobre uma visão particular e subversiva de uma experiência que não sabemos se está no âmbito do real ou do onírico. Miró busca efeitos de choque e estranhamento, em associações inesperadas com o uso de imagens que cambiam entre o erótico e o irônico, sempre com o fim de surpreender o público, assim como difundiram os mestres surrealistas.



Fig. 18 - Poema pintura (“Le corps de ma brune...”), Joan Miró, 1925

Neste trabalho, podemos observar a influência da poesia, como dos *Calligrammes* de Apollinaire, na composição de Miró. Segundo Agnaldo Gonçalves:

Neste quadro, Miró funde ao código plástico dois poemas, ou fragmentos de poemas: um de G. Apollinaire e outro, chamado “Les Deux Serpents qui

Burent trop de lait”, de Saint-Paul Roux. Similares a este trabalho, outros realizou o pintor, como é o caso de “L’Azur”, baseado no poema de Mallarmé com o mesmo título (GONGALVES, 1989, p. 26).

O texto caminha para um aspecto figurativo que, em obras posteriores, surgirá com mais energia. Sua leitura guarda ainda uma leitura expressiva do texto (o aspecto visual não suplantou o aspecto verbal). A disposição das palavras ainda sugere uma organização em versos compondo uma estrofe, porém agora poesia e pintura são utilizadas de forma a criar um influxo recíproco entre ambas as artes.

João Cabral, no ensaio “Poesia e composição.”⁷⁰, ao opor as ideias de “inspiração” e “trabalho de arte” na criação literária moderna, propõe que, do mesmo modo que o autor moderno cria sua linguagem pessoal e estabelece as leis de sua composição, assim também ele próprio, João Cabral, o faz: “Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte” (MELO NETO, 2003, p. 724). Consideramos que as observações asseveradas pelo poeta pernambucano se aplicam também ao processo poético desenvolvido por Joan Miró, com a ressalva, todavia, de que João Cabral focaliza com certa cautela os desdobramentos das poéticas modernas que exploram a fragmentação e conseqüentemente uma metafísica da palavra (que ocasionalmente podem concretizar-se em uma poesia decorativa, no puro jogo de palavras). Embora as observações de João Cabral expressem as bases de seu projeto poético, o autor não exclui, em última instância, que as possibilidades de experimentação em poesia não se limitam a estas leis, considerando impossível que elas sejam determinadas seja pela criação, seja pela própria crítica.

4.2 Poemas e poemas-pintura: do poético ao plástico

Com a deflagração da Guerra Civil na Espanha em 1936, Miró regressa a Paris e lá permanece até 1940. Inicialmente ele fica sem ateliê, razão pela qual, neste período, não pôde pintar. Então começa a escrever em prosa e verso num diário. Margaret Rowell também avalia a produção poética do pintor:

⁷⁰ Trabalho apresentado originalmente como conferência na Biblioteca de São Paulo em 1952.

As imagens de Miró são as imagens de um pintor: disjuntivas, frontais, e coloridas. É evidente que os seus processos de criação tanto na poesia como na pintura são idênticos. Na verdade, estas imagens verbais podem mais depressa chamar-se poemas-quadros do que quadros poemas (ROWELL apud MINK, 2005, p. 62).

Apesar da intensa relação de Miró com a poesia, apenas dois de seus textos são publicados por ele a pedido de amigos: “Jogos Poéticos”, em 1946, nos *Cahiers d’Art*, e “Carnaval de Arlequim”, em 1952, na revista *Verve*. Georges Raillard, em entrevista concedida pelo pintor, cita alguns trechos de “Jogos Poéticos”:

Um cravo vermelho explode na ponta de um guarda-chuva levado por uma merluza com rabo de papagaio deitado na neve cor-de-rosa.
 Duas grandes damas esguias vestidas de preto, com uma longa pluma de canário no chapéu, saem do concerto.
 O rabo do pavão, árvore reluzente que morde o focinho dos morcegos, sorrindo diante do cadáver calcinado de minha avó enterrada por uma ronda de rouxinóis que dançam a Sardenha em volta de sua carcaça fosforescente...
 (MIRÓ, 1989, p. 75)

Alertamos o leitor sobre algumas particularidades nesta transcrição da composição de Miró. Referem-se à apresentação do texto do poema citado no livro *A cor dos meus sonhos*⁷¹. Ele é escrito sem uma estrutura de versificação, dando ao poema um aspecto prosaico. Este trabalho coaduna-se com as características da escrita automática dos poetas surrealistas, em sua estreita ligação com os escritores deste período e com as inscrições presentes em seus “poemas pinturas”. São notórias no texto miroesco imagens surreais, como “[...] um guarda-chuva levado por uma *merluza com rabo de papagaio* deitado na neve cor-de-rosa” (MIRÓ, 1989, p. 75, grifo nosso). Neste fragmento, detectamos junções de elementos naturalmente incompatíveis, mas que, no universo poético, nos comprazem pela surpresa ou pela ludicidade de tais proposições. Ainda no espírito surrealista de Miró, somos levados ao imaginário por imagens contrastantes que revelam uma técnica compositiva de combinação de elementos incomuns, ou que não guardam nenhuma relação entre si, mas que ora agrupados ressignificam-se mutuamente, proporcionando uma nova imagem como em “[...] uma ronda

⁷¹ MIRÓ, Joan. *A cor dos meus sonhos*: entrevistas com Georges Raillard. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

de rouxinóis que dançam a Sardenha em volta de sua carcaça fosforescente...” (MIRÓ, 1989, p. 75).

Embora a princípio os poemas de Miró possam parecer menos interessantes que suas pinturas, são parte fundamental de seu processo criativo e trajeto necessário para o aprofundamento em sua complexa poética, pois o pintor considera que ambas as produções – poesia e pintura – têm a mesma importância. Octávio Paz acentua esta proposição, ao declarar (após contato com o pintor e tendo em vista as obras de “Constelações”): “Não por acaso, ao longo de toda a sua vida Miró escreveu poemas. A poesia é um elemento que aparece em todas as suas obras. Na verdade, o conjunto de seus quadros pode ser visto como um longo poema [...]” (PAZ, 1991, p. 224).

Em uma declaração datada de 27 de janeiro de 1925, os Surrealistas⁷² direcionam o curso revolucionário de sua arte: “O Surrealismo não é uma nova corrente nem um meio de expressão mais fácil, nem sequer uma metafísica da poesia. É um meio de total liberação do espírito” (apud BACELAR, 1998, p. 62). A “liberação do espírito” é a principal conquista, que Miró alcança em suas experimentações poético-plásticas em diálogo com o movimento Surrealista. Eis outro trecho de “Jogos Poéticos”:

As pontas vermelhas de minha gravata
esperavam o céu
e iam para o Jardim das Plantas
visitar o aquário do zoo
do Parque de Berlim
sentado no ônibus A.S.
do trajeto de Walterstrasse
um percevejo me picava a bunda
apertei o botão de alarme
e uma rã–donzela–casta–virgem–e santa–virgem...
(MIRÓ, 1989, p. 76)

No poema acima, aparecem algumas imagens que se associam aos signos pictóricos de Miró. Esta composição reflete um complexo de relações que, devido à variedade de referências plásticas contidas, pode ser examinada pelo seguinte princípio estético desenvolvido por Gerd Bornheim: “O pintor que pinta um quadro já não se satisfaz simplesmente com um tema – ele pinta uma estética inteira” (BORNHEIM, 1998, p. 54).

⁷² Assinam esta declaração Louis Aragon, Antonin Artaud, Jacques Baron, Joel Bousquet, J.-A. Boiffard, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Max Ernest e outros.



Fig. 19 - “Cabeça de camponês catalão”, Joan Miró, 1925

Nesta composição, o primeiro *verso* “As pontas vermelhas de minha gravata” nos remete aos quadros homônimos “Cabeça de um camponês catalão”, de 1924-1925, e “Cabeça de um camponês catalão”, de 1925 (Fig. 19). Neles vemos pintadas as cabeças catalãs com as gravatas vermelhas, num modo de representação pictórico muito característico dos esquemas surrealistas. A economia da composição figural não compromete a leitura da imagem, que é assegurada pela presença dos elementos *chapéu*, *olhos* e *gravatas*. A repetição de tais signos, tanto no poema quanto nos quadros, nos indica que estes elementos contêm um valor especial – muito provavelmente em sua relação com os signos da cultura catalã que tais elementos expressam –, como recurso plástico e poético do artista.

Como já indicamos na Introdução desta pesquisa, Miró busca através de sua arte uma saída para o cerco político e ideológico que afeta a Espanha do período. Sua luta é travada no campo plástico, sendo o Surrealismo uma de suas armas. Contudo, o artista não se isola nos labirintos oníricos e do subconsciente. Os elementos da pintura – que podem ser lidos como símbolos da cultura catalã – não estão desintegrados (embora as forças políticas fascistas assim o desejassem). O chapéu de barrete (ou boné Frísio) representa metonimicamente a força campesina que conquistou a autonomia política para a Catalunha; os olhos que

percorrem periscopicamente e também vigiam aludem à astúcia do homem comum, ao controle dos fenômenos e à prontidão dos sentidos; as barbas (símbolo ancestral de autoridade e sabedoria), que permutam com gravatas, enfatizam a dinamicidade da arte e da cultura, tudo isso pairando sobre um fundo azul, cujos elementos encontram-se ligados por linhas que unem os elementos que formam a cabeça do camponês e irradiam de seus olhos para fora do espaço quadro, como forças que não querem ser contidas.

Em “esperavam o céu” estabelecemos relações com as pinturas em que Miró desenvolve a composição a partir de um fundo azul como em “La siesta” (1925), “El Arquero” (de 1927) e “Pintura” (também de 1925). Nestes quadros, a composição oriunda da combinação de alguns elementos gráficos ao fundo azul pictórico resulta num efeito em que estes elementos parecem estar flutuando no espaço célico. Vale lembrar que Miró desenvolverá na década de 1940 a famosa série intitulada “Constelações” (Fig. 20).

Ainda em “La siesta” (Fig. 21), notamos a introdução dos seguintes signos gráficos: um “s” cursivo e um número “2” próximo ao vértice superior direito do quadro. Consideramos que tal recurso está mais vinculado à exploração do aspecto concreto destes elementos do que ao seu valor semântico. Miró insere-os na composição explorando o valor plástico desta letra e do número. Observamos que há uma correspondência entre estes elementos e o “sol negro” que irradia na área correspondente à esquerda, assim também podemos notar que tanto o “s” quanto o “2” receberam uma forma pictórica cuidadosa, com sutis variações de volume e contorno, uma caligrafia pictórica.

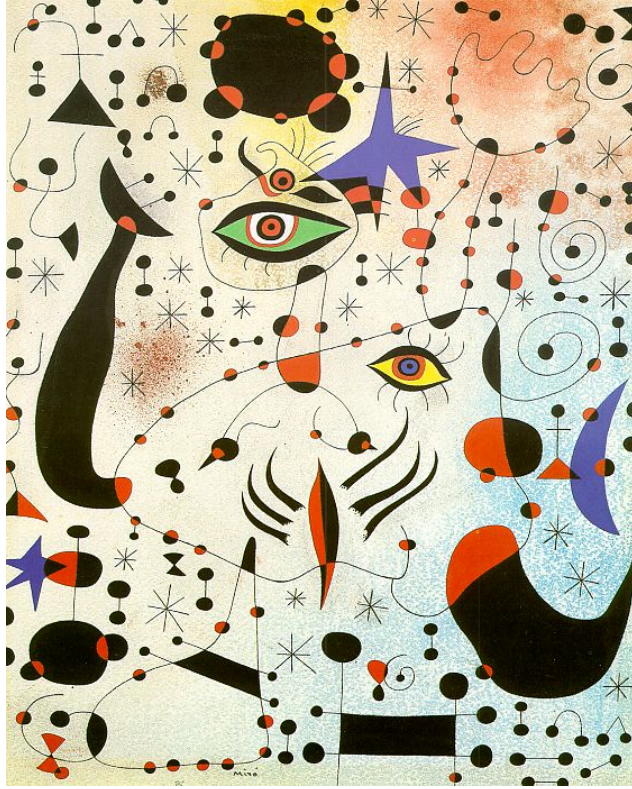


Fig. 20 - "Cifras e constelações amorosas de uma mulher", Joan Miró, 1941



Fig. 21 - "La siesta", Joan Miró, 1925

Como discutimos no Capítulo II, encontramos as bases da poesia crítica moderna no Romantismo Alemão. Conquanto seja necessário guardar certa cautela ao atualizar os pensamentos daquele período em contexto mais recente, reflexões como as de Schlegel são oportunamente precisas para as análises que desenvolvemos. Sobre a poesia romântica, o filósofo pontua, no fragmento 116:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, [...] (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

Temos ainda os versos “um percevejo me picava a bunda” e “e uma rã–donzela–casta–virgem–e santa–virgem...”. Estes trechos revelam os seres criados pelo artista catalão, tanto em pintura, quanto em litogravura ou em escultura; Miró desenvolve formas humanas e animais que transitam por aspectos ora ingênuos e naturais e ora grotescos e imaginários, como podemos perceber na pintura abaixo, “O diálogo dos insetos” (Fig. 22).



Fig. 22 - “O diálogo dos insetos”, Joan Miró, 1924-1925

A partir de 1920, Joan Miró inicia suas atividades artísticas em Paris. Neste período, alternava estadias no estúdio da rua Blomet com estadias em Montroig, Espanha. Nesta época, auge do dadaísmo, era vizinho de estúdio do pintor André Masson. Este, de personalidade sociável, reunia em seu ateliê os escritores Armand Salacrou, Robert Desnos, Georges Limbour, Roland Tual, Antonin Artaud e Michel Leiris. Logo Miró se juntou a eles. Estes encontros possibilitaram uma frutífera vivência com o universo criativo literário, e principalmente um ambiente de discussões críticas sobre a produção artística da época. Lembremos que alguns anos mais tarde (na década de 1950), Miró irá travar conhecimento com o poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha.

Assim como Miró desenvolve uma poética em diálogo com os poetas de seu tempo, sua arte também influenciará os processos criativos de várias artistas, como é o caso de João Cabral. Vemos a seguir a composição “Noctum per a acordió” do poeta catalão de Salvat Papasseit (um dos poetas deste período), que posteriormente foi ilustrado por Miró:

... Quando as sentinelas observavam a noite
e a abóboda celeste era um longo túnel
sem luzes para os vagões:
fiz um fogo de aparas na boca do lobo.

Guardar madeira no porto
você não sabem
o que é isso:
E era como um milagre
que desatavam as mãos entorpecidas.

E os ruídos de passos se perdiam na bruma.
Guardar madeira no porto
você não sabem
o que é isso. (PAPESSEIT in MIRÓ, 1989, p. 61-62)

Poesia, palavra, pintura. Este trinômio será fundamento de uma série de quadros (como os já referidos poemas-pintura) e outros trabalhos artísticos, como a produção de gravuras para ilustrações de livros, que representa um ciclo evolutivo da arte do pintor catalão. Este ciclo perfaz um caminho que Miró trilha da pintura à poesia e desta novamente à pintura. Tal percurso conduz a pintura de Miró a uma nova possibilidade de realização do

adágio horaciano “ut pictura poesis” (“a poesia é como a pintura”)⁷³, pois alguns destes trabalhos expressam a síntese entre poesia e a pintura.

O projeto de reunificação ou de fusão da poesia com outros saberes artísticos e filosóficos, como observado por Schlegel, ainda está em curso – na modernidade e na pós-modernidade. Contudo, como possibilidade de criação, este processo pode falhar. A observação de Lyotard a propósito do sentimento do sublime na modernidade serve para avaliar a experiência de criação intersistêmica aqui em questão: “Sentimos que já não pode acontecer nada. O que é sublime é que, no meio dessa iminência do nada, aconteça alguma coisa apesar de tudo [...]” (LYOTARD, 1997, p. 91). Sobre este campo de (im)possibilidade, ergue-se uma “nova” estética, que para Jacques Rancière, “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política⁷⁴ como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Com já mencionamos, após as primeiras obras de caráter realista de Miró, o pintor catalão empreende um trabalho artístico com ampla afinidade com a produção de poesia de sua época. Tal afinidade revela-nos também o aspecto concreto com que o artista explora as palavras em suas pinturas. Ainda Georges Raillard afirma, em entrevista ao artista em que analisa esta experiência de Miró: “Não são caligramas, mas palavras na pintura, representadas como objetos. No entanto, quando numa tela você escreve ‘areia’...” (RAILLARD in MIRÓ, 1989, p. 74-75). O artista acrescenta: “Isso foi para indicar a areia. E, ao lado, há quatro traços sinuosos que são ondas. Em lugar de pintar a areia ou de colar tecido, escrevi a palavra *areia*” (MIRÓ, 1989, p. 75).

No estudo de G. E. Lessing sobre as fronteiras entre pintura e poesia, *Laocoonte* (1766), o ensaísta, poeta e dramaturgo alemão menciona o historiador da literatura e anedotista Joseph Spence (1699-1768), que “[...] crê que as duas artes eram tão exatamente ligadas que sempre caminhavam de mãos dadas, e o poeta nunca perdia o pintor de vista e o pintor, o poeta” (LESSING, 2011, p. 149). As análises de Lessing levam a conclusões diferentes, muito mais precisas e operatórias: propõem, em síntese, que a pintura, como arte espacial, comprime a sucessão de uma ação a um momento de ápice, mais sugestivo enquanto

⁷³ ESCARDUÇA, Carla. “Ut pictura poesis”. *E-dicionário de termos literários*. CEIA, Carlos (Coord.). Cf. <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=20&Itemid=2>. Acesso em: 20 jan. de 2012.

⁷⁴ Jacques Rancière esclarece que, na base da política, existe uma estética que não tem nada a ver com a estetização da política, própria da era da *mass media* de que fala W. Benjamim (1994, p. 165 et seq.) ou de uma arte engajada.

a literatura, como arte temporal, distende a imagem na descrição sucessiva de uma ação. Estas considerações são fecundas para estabelecermos as relações interartes que se seguem. Entretanto devemos estar alertas para esta equação que impõe regras rígidas para ambas as artes, uma vez que estas observações estão alicerçadas em um contexto artístico em que as artes representacionais imperavam e ainda não se vislumbravam as possibilidades de uma arte abstrata, tanto na pintura, quanto na poesia.

4.3 A linha: receptáculo do elemento dinâmico

No universo artístico do pintor Joan Miró, especialmente em sua produção de pintura e gravura, podemos constatar uma constante exploração por parte do artista das relações entre palavras e imagens, em suas possibilidades expressivas. Não só Miró, mas também outros grandes mestres espanhóis, exploraram caminho semelhante – de exploração do universo plástico e pictórico em ilustrações de livros –, todavia os resultados alcançados por Miró são tão radicais e complexos (e insuperáveis, se comparados aos de qualquer outro artista) quanto o seu trabalho em pintura ou escultura.

Francisco Goya, Salvador Dalí, Pablo Picasso são alguns dos nomes que recentemente tiveram suas obras percorrendo o Brasil na Exposição “Mestres Espanhóis”⁷⁵, junto com Joan Miró. Nesta mostra, pudemos conhecer vinte e uma gravuras em metal elaboradas por Salvador Dalí para a ilustração da tradução francesa do *Fausto* de J. W. Goethe, feita por Gerard Nerval e editada em 1969. De Pablo Picasso, pudemos conhecer a série intitulada *Tauromaquia*, inspirada no clássico homônimo da literatura espanhola de José Delgado (publicado no final do século XVIII), que transita pela tradição cultural espanhola das touradas. A versão de Picasso foi iniciada em 1957 e gravada na técnica da água-tinta, sendo concluída e editada em Paris dois anos depois. Também de Picasso é conhecida a série de gravuras em metal (água forte e água tinta) da série *Le Cocu Magnifique (O magnífico corno)*, editada em 1968). Esta série foi inspirada na comédia burlesca em três atos de mesmo título, de autoria de Fernand Crommelynck, encenada no Teatro de La Maison de l’Oeuvre, em Paris (em 1929), peça que o artista teria assistido. Picasso manifestou também apreço pela obra

⁷⁵ A Exposição “Mestres Espanhóis” foi apresentada no Palácio Anchieta, na cidade de Vitória - ES, entre os dias 2 de agosto a 2 de outubro de 2011.

literária desse mesmo autor. Nesta versão, as imagens ganham dimensões maiores, ocupando todo o campo do papel, e o artista atribui aos corpos femininos atributos visuais e posições que reforçam a conotação erótica presente na tematização da peça. Todas as obras, incluindo a série “Las maravillas con variaciones” de Miró, fazem parte do acervo do Camù Centri D’arte e Musei⁷⁶ da Itália.

Podemos acompanhar o percurso que Miró faz da pintura pura à poesia pura, na década de 1920, e deste aos “poemas-pinturas”. Se podemos notar um desenvolvimento da poética de Miró da pintura à poesia e desta aos “poemas-pinturas”, vemos que suas obras posteriores são o resultado de um aprofundamento destas relações interartes, pois os signos verbais nas pinturas são explorados para além de suas características icônicas, ou – como o próprio artista argumenta – sobre o seu período na Rua Blomet em Paris: “[...] passei muito tempo com poetas, porque sentia que era necessário superar o ‘plástico’ a fim de chegar à poesia” (MIRÓ apud ERBEN; DÜCHTING, 2008, p. 178).

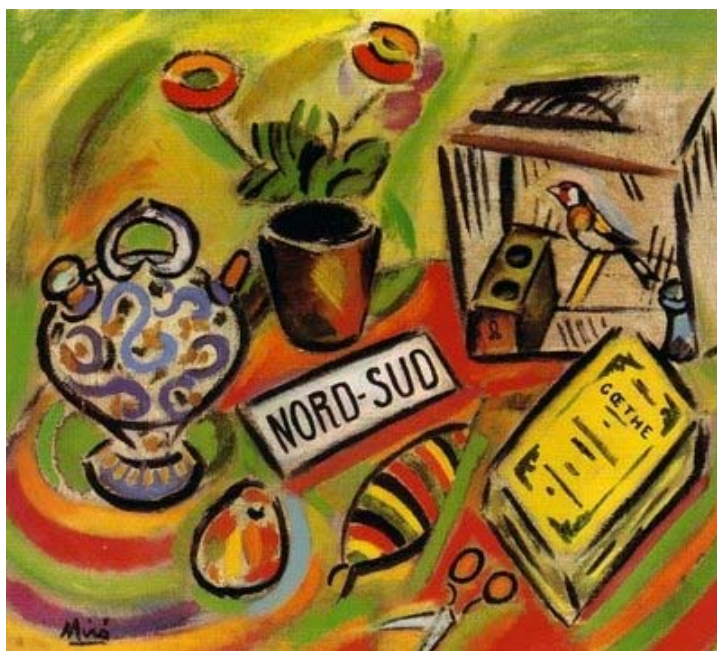


Fig. 23 - “Nord-sud”, Joan Miró, 1917

⁷⁶ Acervo disponível em: <<http://collezioni.camuweeb.it/>>. Acesso em: 02 mar. de 2012.



Fig. 24 - “Escargot Femme Fleur Étoile”, Joan Miró, 1934

No ensaio *Joan Miró*, João Cabral de Melo Neto desenvolve a tese de que a “evolução” da pintura – com o seu ápice no Renascimento – para a instauração da tridimensionalidade pela ilusão pictórica condenou esta arte ao estatismo. Para João Cabral:

A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é fornecida (MELO NETO, 1952, p. 5).

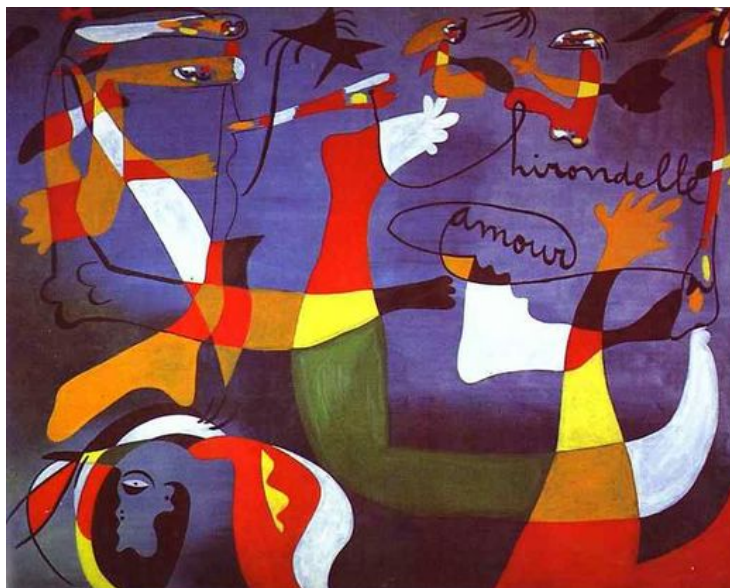


Fig. 25 - “Hirondelle d’amour”, Joan Miró, 1934

Na pintura “Escargot Femme Fleur Étoile” (Fig. 24), a caligrafia de Miró perpassa as formas figurativas executadas por ele. Pode-se observar que as linhas da escrita cruzam as formas orgânicas não apenas por superposição, mas também influenciando na determinação de tais formas, como por exemplo na linha que é estendida da palavra “étoile”: ela atravessa quase todo o quadro e, em várias áreas da pintura, tem a função de delimitação de áreas de cor. Este entrelaçamento entre a grafia de Miró e as formas como resultado de fina integração, semelhante à pintura “Escargot Femme Fleur Étoile”, também pode ser constatado no quadro da mesma época “Hirondelle d’amour” (Fig. 25).

E ainda: “Por exigências da terceira dimensão se anulava na superfície a possibilidade de perceber *o tempo* ou uma grafia qualquer que exigisse para sua contemplação um ato não estático do espectador” (MELO NETO, 1952, p. 5, grifo nosso).

Nas obras selecionadas para este trabalho, constatamos uma evolução destes “jogos poéticos” empreendidos por Joan Miró. Na pintura intitulada “Nord-sud” (Fig. 23), realizada ainda em 1917, já estão indicadas referências literárias na pintura do artista. Nesta peculiar “Natureza-morta”, vemos em destaque a expressão “Nord-sud” que dá nome à revista do poeta francês Pierre Reverdy e um livro de Goethe. O primeiro número da revista “Nord-sud” é iniciado com uma homenagem a Apollinaire – como já citado, uma influência decisiva na arte de Miró. O livro de J. W. Goethe presente na pintura, será o *Fausto*? Ou o tratado *Doutrina das cores*? Como também já mencionado, as obras de Goethe são referências

recorrentes no universo pictórico, e especialmente esta última é uma obra de estudo para vários pintores até os nossos dias. A integração dos elementos da composição nesta pintura é desenvolvida tendo como orientação o caráter espacial-tridimensional. Embora os efeitos de profundidade e volume estejam implicados na tela, os dados verbais nesta pintura ainda não têm a dinâmica alcançada nas obras posteriores. Podemos ver que os elementos mostrados na pintura, apesar de agrupados, são independentes uns dos outros, ou seja, não interagem plenamente entre si.

Ainda na obra “Escargot Femme Fleur Étoile” (Fig. 24), podemos constatar uma acentuada integração entre os elementos verbais e pictóricos. Nesta pintura observamos que o tratamento dado à composição suprime a profundidade; há apenas um plano principal distinto do fundo, onde Miró distribui as formas orgânicas e gráficas numa amálgama surpreendente, como muito bem descrito por Jacques Dupin a respeito destes quadros-poemas:

Então as palavras se tornam a própria matéria do quadro, surgindo apenas para nele se incorporar, se alimentar e afirmar sem qualquer peso ou conteúdo didático a equivalência plástica geradora de sonho da pintura e da poesia (DUPIN apud PUNYET MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 80).

Em “Uma estrela acaricia o seio de uma negra” (Fig. 26), a inscrição na pintura sugere uma descrição do quadro, porém este caráter descritivo é subvertido pela formas expressas na tela de Miró, que não são simplesmente ilustrações da frase. Cria-se uma tensão entre poesia e pintura dentro da obra, pois os elementos concretos da passagem (“étoile”, “sein” e “négresse”) não possuem uma correspondência evidente com as formas da composição. Tal digressão sugerida pelo título do quadro expõe o próprio quadro a um campo poético-sugestivo que vai além da performance plástica da pintura em causa. Para Jacques Dupin, nos poemas-pinturas “[...] as palavras se tornam a própria matéria do quadro, surgindo apenas para nele se incorporar, se alimentar e afirmar sem qualquer peso ou conteúdo didático a equivalência plástica geradora de sonho da pintura e da poesia” (DUPIN apud PUNYET MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 80).

De fato, a “négresse” é parte constitutiva tanto do universo em que pulsam as estrelas quanto na folha em branco na qual as palavras poeticamente brilham. A negritude do espaço sideral em tudo se correlaciona como determinação para os astros, assim como para a gravitação dos termos na constelação do poema.

Os caracteres escritos são uma síntese de uma imagem fortemente simplificada. A caligrafia, as superfícies em vermelho e amarelo tendem a ganhar vida própria graças à sensibilidade do autor, entretanto esta vida está subordinada à integração dos signos da pintura. O fundo, absolutamente negro, ao mesmo tempo que subtrai o observador de um referente concreto, dá corpo ao corpo da negra e projeta os demais elementos plásticos no espaço de um céu noturno. Ele, paradoxalmente, é o elemento, o espaço integrador e de expansão da arte. Através da escada miroesca, ainda estamos ligados a este mundo de forma e pensamento que nasce da imaginação e do desejo de criação do artista.



Fig. 26 - “Uma estrela acaricia o seio de uma negra”, Joan Miró, 1938

Em nosso trabalho, consideramos que a superação do plástico na pintura para se alcançar o poético empreendido por Joan Miró está ligada ao amplo experimentalismo empregado pelo artista nos campos verbal e pictórico. “Ao transcender a pintura, [Miró] procurava escapar à experiência puramente visual, conduzindo a sua arte por meio de uma atividade sistemática numa direção mais conceitual” (MINK, 2005, p. 55). Miró alcança este resultado à medida que se afasta de uma pintura realista e tridimensional e segue em direção a composições cuja economia dos elementos empregados enfatiza a bidimensionalidade.

Há uma estreita relação entre a superação do plástico, a exploração do verbal na pintura e a supressão da terceira dimensão, pois esta superação só é obtida a partir das realizações entre poesia e pintura feitas pelo artista, o que ocasionou um afastamento da tridimensionalidade em seus trabalhos. O trânsito entre poesia e pintura, em Miró, desencadeia o desenvolvimento do aspecto temporal em suas composições, fato que não

passou despercebido a Jan Mukarovsky: “[...] na pintura, as diversas significações parciais se unem, formando um sentido global, por meio de um processo criador de significação que decorre no tempo” (MUKAROVSKÝ, 1981, p. 141).

O mesmo princípio rege “O poema”⁷⁷, de João Cabral:

*A tinta e a lápis
escrevem-se todos
os versos do mundo.*

Que monstros existem
nadando no poço
negro e fecundo?

Que outros deslizam
largando o carvão
de seus ossos?

*Como o ser vivo
que é um verso,
um organismo*

[...]
(MELO NETO, 2003, p. 76, grifo nosso).

Nestes versos, o poeta antevê a poesia extrema, como na poesia de Miró, pintada ou gravada em tinta: monstros ou seres metamórficos cedem seus corpos à escrita miroesca, em um processo de decomposição e recomposição. O verso vivo, orgânico, nutre-se das formas também vivas e orgânicas das pinturas, numa simbiose necessária ao desenvolvimento da arte cabralina.

Em seu ensaio sobre Joan Miró, João Cabral realiza uma leitura do processo evolutivo da arte do pintor catalão que, de maneira análoga a Mukarovsky, salienta o desenvolvimento da dimensão temporal na pintura do artista. João Cabral analisa a pintura de Miró, seu processo evolutivo, em oposição ao Renascimento. Para ele, Miró desenvolve um tipo de composição que liberta a pintura da terceira dimensão, e julga que a presença da tridimensionalidade na pintura condenou toda a arte ao estatismo. Ao abolir a terceira dimensão, Miró torna a pintura receptáculo do dinâmico (MELO NETO, 1952, p. 9). Vejamos como João Cabral descreve tal percurso:

⁷⁷ Este poema foi publicado originalmente no livro *O Engenheiro*, de 1945.

O abandono da terceira dimensão foi seguido do abandono, quase simultâneo, da exigência de centro do quadro. [...] Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo do espectador uma série de *fixações* sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro (MELO NETO, 1952, p. 12-13, grifo do autor).

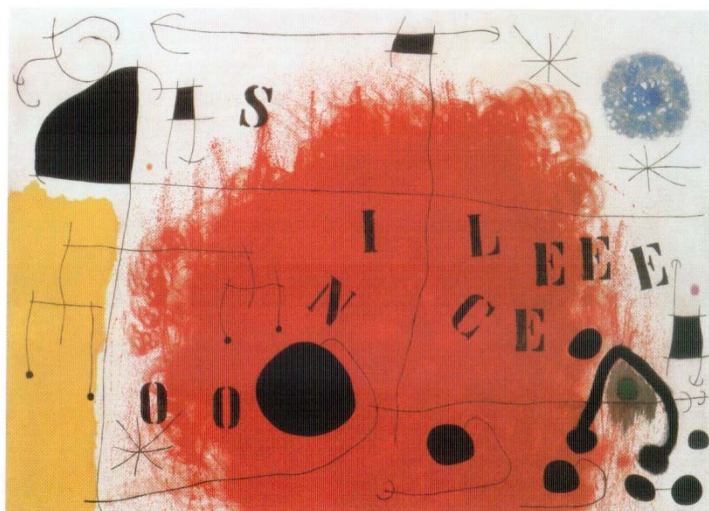


Fig. 27 - “Silêncio”, Joan Miró, 1968

Entendemos que a busca de “superação do plástico” desejada por Miró está associada à escolha de anulação da terceira dimensão. Esta ruptura encaminhada pelo artista desenvolve em sua arte a dimensão temporal, consequência de suas explorações sobre a crispação entre poesia e pintura.

Voltemos às obras apresentadas. Em “Nord-sud” (Fig. 23), a composição ainda recebe um tratamento que valoriza a ilusão de profundidade na pintura (terceira dimensão). A natureza-morta de Miró mostra uma série de objetos numa mesa, e estes nos são revelados pela sucessão de planos (uma tesoura e uma fruta no primeiro plano; a gaiola e o vaso no plano posterior etc.). Os elementos “gaiola”, “vaso” e “livro” se destacam em tamanho, com objetivo de enfatizar as qualidades de volume e profundidade, mas tais recursos não trazem dinamismo à obra: todos os elementos se apresentam estáticos. Até mesmo as referências verbais (inscrição “Nord-sud” e as inscrições na capa do livro de Goethe) receberam tratamento semelhante aos outros objetos representados.

Em “Escargot Femme Fleur Étoile” (Fig. 24), já há um afastamento da terceira dimensão. Nota-se que as formas são distribuídas em um plano principal e se destacam da superfície de fundo por suas formas e cores. Efeito semelhante é obtido no quadro “Hirondelle d’amour” (Fig. 25), e é a linha das inscrições que desencadeia o dinamismo da pintura. Wassily Kandinsky nos auxilia a compreender o que medra no sistema figural desta tela: “O elemento tempo é, em geral, mais perceptível na linha do que no ponto – o comprimento corresponde a uma noção de duração. [...] A linha oferece, pois, quanto ao tempo, uma grande diversidade de expressão” (KANDINSKY, 2001, p. 86). Nestas duas obras, a linha compõe a escrita e em seu prolongamento integra-se às demais formas pictóricas. O olhar do observador é guiado pela linha, e um efeito de início, *continuum* e fim é sugerido por ela. Em “Uma estrela acaricia o seio de uma negra” (Fig. 26) torna-se mais evidente a proposição de João Cabral, o abandono da terceira dimensão foi seguido da renúncia à exigência de um centro para o quadro. Nesta composição, a economia das formas, da paleta, assim como o fundo neutro posto em negativo em relação à inscrição são escolhas que amplificam o campo de sentido da poesia na pintura. A leitura da obra se dará pelas “fixações sucessivas” que se alternarão entre poesia e formas.



Fig. 28 - Ilustrações e frontispício do livro *Joan Miró*⁷⁸ (edição espanhola), 1950

⁷⁸ Disponível em: <http://www.universia.com.br/especiais/miro_2006/12/00.htm>. Acesso em: 25 nov. de 2006.

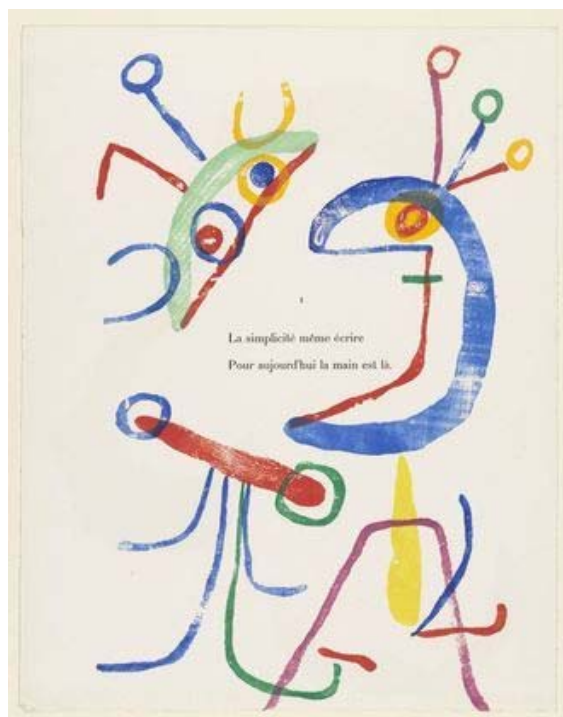
W. Kandinsky no livro *Ponto e linha sobre o plano* nos ensina que “O ponto é a forma temporal mais concisa” (KANDINSKY, 2001, p. 28). Em “Silêncio” (Fig. 27), descobrimos a dimensão temporal na pintura, através de vários recursos empregados por Miró. Primeiro temos a escansão da palavra “silence”, decomposta na superfície do quadro. As letras espalhadas configuram uma indeterminação (não sabemos muito bem onde começa e termina este “silêncio”). As linhas empregadas por Miró ainda conduzem o olhar do observador pelas diferentes seções do quadro, indicando direções e paradas (por setas e pontos combinados a estas linhas), pois, se o ponto é a forma temporal mais concisa, a linha é o prolongamento do tempo, um transcorrer do tempo na pintura.

[...] a linha não é um elemento perigoso como se dá com a composição tradicional, onde ela, se não está dominada, é um elemento dissociador. Nesta composição⁷⁹, a linha é a mola. É não somente o que contemplar, mas a indicação, o guia, a norma da contemplação. Ela vos toma pela mão, tão poderosamente, que transforma em circulação o que era fixação; *em tempo*, o que era instantâneo (MELO NETO, 1952, p. 21: grifo nosso).

Talvez seja a obra gráfica de Miró o lugar em que o artista desenvolve plenamente os recursos e ideias observadas por João Cabral, pois, como nota o poeta, em um olhar reflexo: “Mas é no papel, / no branco asséptico, / que o verso rebenta” (MELO NETO, 2003, p. 76)⁸⁰. Pela peculiaridade das técnicas de gravação e suas afinidades com as técnicas tipográficas, os princípios de ambas as artes se interrelacionam e reafirmam imbricações que se ratificam, na composição de livros em que estas artes são empregadas.

⁷⁹ João Cabral refere-se aqui ao trabalho de Miró a partir de 1940.

⁸⁰ Estância de “O Poema”.



La simplicité même écrire
 Pour aujourd'hui la main est là.

Fig. 29 - Ilustração em xilogravura para o livro *A Toute Épreuve* de Paul Éluard, 1947-1958



Il faut voir de près
 Les curieux
 Quand on s'ennuie.

Fig. 30 - Ilustração em xilogravura para o livro *A Toute Épreuve* de Paul Éluard, 1947-1958

O conjunto da obra gráfica de Joan Miró é composto por “livros de Miró” e “livros ilustrados por Miró”. Em sua vida o artista produziu aproximadamente 1.500 ilustrações distribuídas em 260 livros, alguns deles com características muito especiais, próprias de obras de arte. O tamanho dos livros varia desde os mais diminutos, como o livro *Homo Poeticus* de René Char, até livros em formato gigante, como é o caso do livro *Pi de Formentor* do poeta maiorquino Miquel Costa i Llobera, que alcança as dimensões 105,2 cm x 90,2 cm. Impressiona-nos, como dado de pesquisa, que o ensaio de João Cabral sobre o artista catalão – como já destacado, editado primeiramente na Espanha com gravuras originais de Miró – não seja mencionado em nenhuma das biografias e obras de referência sobre o pintor consultadas. Constatamos que o estudo cabralino, apesar de sua atualidade, tem passado despercebido pela crítica de arte relacionada ao pintor catalão.

Entre os trabalhos de ilustração de Miró destacam-se os que iluminam a poesia de Tristan Tzara *L'Arbre des Voyageurs* (1930?), *Parler Seul* (1948-1950), *A Anticabeça* (1923). De Paul Éluard, *A Toute Épreuve* (Fig. 25-26). A língua francesa é eleita para a sua gramatologia.

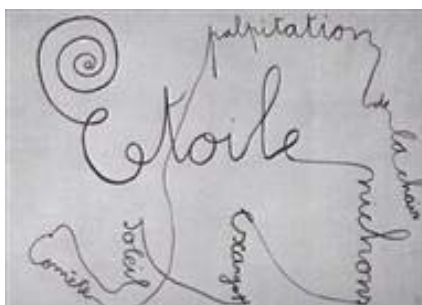


Fig. 31 - Poema caligrafado “Étoile, nichons, escargot, soleil, comète, palpitation de la chair”, Joan Miró, 1937

A escrita contínua, com a linha ininterrupta, como em “Étoile, nichons, escargot, soleil, comète, palpitation de la chair” (Fig. 31), “Escargot Femme Fleur Étoile” (Fig. 24) e “Hirondelle d’amour (Fig. 21), é uma conquista alcançada a partir dos “Caligramas” de Apollinaire e das experimentações com os poetas. Contudo, Miró deu um passo além nestas experiências que os poetas não ousaram dar: colocou as palavras no mesmo nível plástico-poético dos elementos pictóricos da pintura. O próprio Miró explica o fundamento desta

derrelição das leis sintáticas, quando pinta escrevendo: “Não faço distinção algum entre pintura e poesia” (MIRÓ apud PUNYET MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 79).

Para Miró, os signos plásticos são poéticos, porque guardam em si um universo de possibilidades significativas que transcendem a ordem da própria coisa em si. E o alcance das transformações que a sua poética empreende afetará a poesia de modo análogo: os signos poéticos serão plenamente poéticos, ao transcenderem a forma e o sentido, no âmbito da plasticidade da palavra. A poesia visual de Miró é uma poesia ininterrupta. Assim como seus quadros não representam mais “cenas”, recortes da realidade sob a ótica do artista. Agora, as simples justaposições entre os elementos fazem com que as coisas se iluminem reciprocamente, numa constante cintilação. A letra se transforma, a palavra se reconfigura, a frase se dissocia, a matéria retoma o espaço que confinava a escrita, numa metamorfose sem precedentes.

4.4 Do dinamismo da pintura à plasticidade do poético

O trajeto do pintor pelo campo de experimentação da palavra poética leva-nos a uma *gramatologia* específica desenvolvida por Miró. Jacques Derrida (2011) já indicara as limitações da dicotomia saussuriana, que reduz seu objeto à palavra escrita e à palavra falada. Saussure, em seu *Curso de linguística geral* (1995), propõe que existem apenas dois sistemas de escritura: um “ideográfico” e outro “fonético”. A ressalva derridiana ganha força, em face dos avanços no campo dos estudos semióticos e literários, cujos pesquisadores têm perscrutado as amplas possibilidades de significação da palavra poética. Com base na gramatologia miroesca, devemos acrescentar mais um sistema correlacionado ao “ideográfico”: o *sistema plástico* da escritura.

Nas ilustrações de *A Toute Épreuve*, de Paul Éluard (Fig. 29-30), texto e desenhos ainda guardam certa distância. Neste caso, o pintor ainda se limita a explorar o espaço extratextual, o branco do papel, na composição de suas formas. A dinâmica da interação privilegia o texto escrito em tipografia tradicional, de modo que as ilustrações acompanham o texto, regidas por um princípio de complementaridade, sem corrompê-lo. Em obras

posteriores, como nas ilustrações do livro *Adonides* de Jacques Prévert⁸¹ (Fig. 32-33), o texto poético cede lugar ao espaço pictórico. A letra cursiva, que valoriza a linha, revela-se a mais adequada à organicidade das formas miroescas; as fronteiras entre texto e formas gravadas se esvaem, “[...] (⌘)o branco asséptico, / que o verso rebenta” (MELO NETO, 2003, p. 76) é corrompido pela semiose – e é oportunamente preciso o sentido de “semiose”, do grego σημείωσης (*semeioseis*): “ação de marcar com sinal, designação, indicação”, em função do σημα (gr. *sema*, -atos), “sinal, caráter distintivo, marca, presságio, quadro, imagem, retrato, letra” –, em que as formas plásticas não se furtam a interferir no texto poético, possibilitando o desenvolvimento de um *sistema plástico* da escrita.



Fig. 32 - Ilustração da p. 21 do livro *Adonides*⁸² de Jacques Prévert, 1975

⁸¹ PRÉVERT, Jacques; MIRÓ, Joan. *Adonides*. Maeght Editeur: Paris, 1975.

⁸² Disponível em <<http://www.williambenettgallery.com/artists/miro/portfolios/adonides3.php>>. Acesso em: 12 fev. de 2012. Tradução do verso: “E Santo Huberto bebeu até vencê-lo”.



Fig. 33 - Ilustração da p. 36 do livro *Adonides*⁸³ de Jacques Prévert, 1975

Na observação de Jacques Dupin: “Imagem gráfica e imagem poética surgem do mesmo crivo, e suas afinidades as projetam no mesmo espaço imaginário. O gravurista não ilustra mais; ele espera, acompanha, interpreta, ilumina o texto” (DUPIN apud PUNYET MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 77). No livro *Adonides*, poesia e gravura interseccionam-se mutuamente. O trabalho de Miró gravador⁸⁴ busca uma complementaridade no trabalho do poeta Jacques Prévert. O tom do poema de Prévert é surrealista, todavia de um surrealismo alegre, muito próprio do espírito infantil, que busca no surreal uma dimensão de sonho, poesia e revolução. O jogo com as palavras está sempre presente. Miró traduz nas formas gravadas a leveza dos desenhos infantis. Algumas garatujas surgem aqui e ali. Assim como nas brincadeiras infantis, há um esconde-esconde entre as formas – as impressões em marca-d’água (em negativo) surgem repentinamente dentre as formas em positivo –, no qual

⁸³ Disponível em: <<http://www.williambennettgallery.com/artists/miro/portfolios/adonides4.php>>. Acesso em: 12 de fev. de 2012. Tradução do verso: “O sublime é...”

⁸⁴ Cabe lembrar que Joan Miró desenvolveu trabalhos artísticos nos mais diferentes meios expressivos em artes plásticas como: pintura, gravura, cerâmica, escultura, colagens, entre outros. Embora a gravura possa ter efeitos pictóricos semelhantes aos da pintura, esta técnica (com suas variantes: xilogravura, litogravura e gravura em metal) possui recursos e resultados próprios, como é o efeito de marca-d’água em que o papel recebe a forma de impressão sem a adição de tinta.

os próprios signos miroescos participam do jogo de Prévert, ocultando-se e, improvisamente, revelando-se (o sol, a estrela, a escada).

Na litografia a seguir (Fig. 34), o grafismo desenvolvido por Miró reverte em *mise en abyme* o fluxo do texto. É, assim como João Cabral observa a propósito da instauração do dinamismo na pintura do catalão, uma composição onde o descentramento é buscado. Se Cabral revela que o artista desenvolve “vários quadros” dentro de um quadro, aqui ele verte “vários textos” dentro de um texto com o mesmo resultado de dinamicidade buscada em suas pinturas. João Cabral considera ainda que o modo compositivo alcançado por Miró é “não-gramatical”, e ainda: “[...] o que constitui sua maneira de compor não pode ser reduzido a leis. Senão a *leis negativas*” (MELO NETO, 1952, p. 17, grifo nosso).

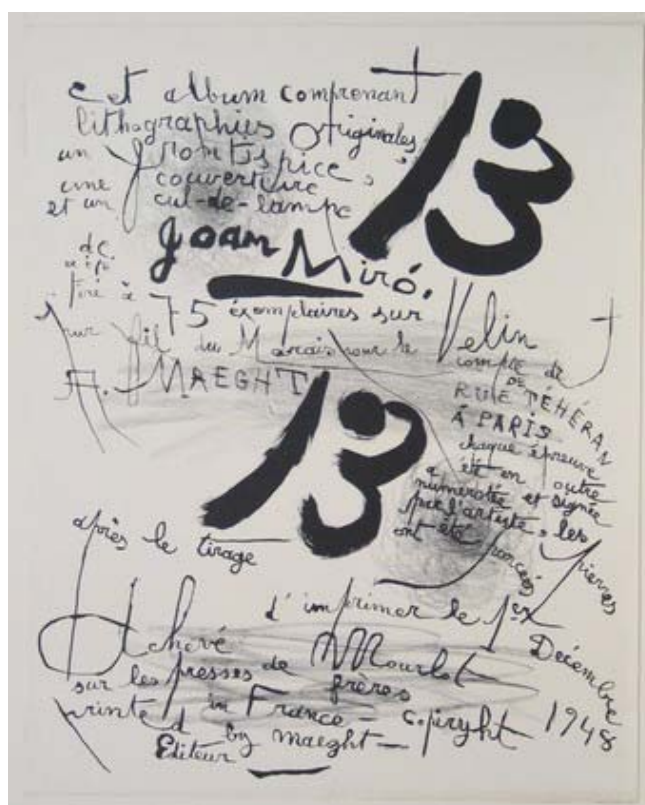


Fig. 34 - Litografia para o livro *Album 13*, Joan Miró, 1948

Tais *leis negativas*, sancionadas pelo poeta ao longo de seu projeto poético e crítico em “Psicologia da composição”, sintetizam oportunamente a arte de Joan Miró:

Não a forma encontrada
 como uma concha, perdida
 nos frouxos areais
 como cabelos;

Não a forma obtida
 em lance santo ou raro,
 tiro nas lebres de vidro
 do invisível;

mas a forma atingida
 como a ponta do novelo
 que a atenção, lenta,
 desenrola,
 [...]
 (MELO NETO, 2003, p. 95, grifo nosso)



Fig. 35 - “El diamante sonría al crepúsculo”⁸⁵, Joan Miró, 1948

Na pintura acima (Fig. 35) o desenho da linha, em arabesco, apresenta a escansão poética do “verso” miroesco. O ritmo, mudo, de alternância de intensidades, é ora rápido e vivo, ora tranquilo e suave. A expressividade dos elementos plásticos é construída a partir de uma constante busca de equilíbrio entre as forças que se alternam no interior da pintura, cuja dinamicidade é incontrolada. A metamorfose é a única lei seguida. O crepúsculo toma a força do sol agora diminuto na tela; o diamante recebe a cor da nobreza e sorri; o “homem” tem sua

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/109-linhas-cruzadas>>. Acesso em: 10 de fev. de 2012.

forma corrompida e parece perdido e perseguido pelo “Minotauro”, em seu labirinto. O “olho” assiste impotente aos efeitos das forças da natureza, ao nosso olho só resta acompanhar o fio de Ariadne que nos guiará pelo enigma das formas poéticas.

A criação em pintura, por intermédio de vários meios (dentre eles os poemas-pintura), busca recuperar o seu antigo papel: “o de ser receptáculo do dinâmico” (MELO NETO, 1952, p. 9). Para Jacques Rancière, é na relação entre o dizível e o visível a propósito da poesia e pintura que uma revolução se dá:

É esta relação que está em questão na pretensa distinção do bidimensional e do tridimensional como “próprios” a esta ou àquela arte. *É na superfície plana da página, na mudança de função das “imagens” da literatura ou da mudança do discurso sobre o quadro, mas também nos entrelaces da tipografia, do cartaz e das artes decorativas, que se prepara uma boa parte da revolução “antirrepresentativa” da pintura.* Esta pintura, tão mal denominada abstrata e pretensamente reconduzida a seu medium próprio, é parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem, habitante de novos edifícios, cercado de objetos diferentes. *Sua planaridade tem ligação com a da página, do cartaz ou da tapeçaria – é um interface.* E sua “pureza” antirrepresentativa inscreve-se num contexto de entrelaçamento da arte pura e da arte aplicada, que lhe confere de saída uma significação política (RANCIÈRE, 2009, p. 22-23, grifo nosso).

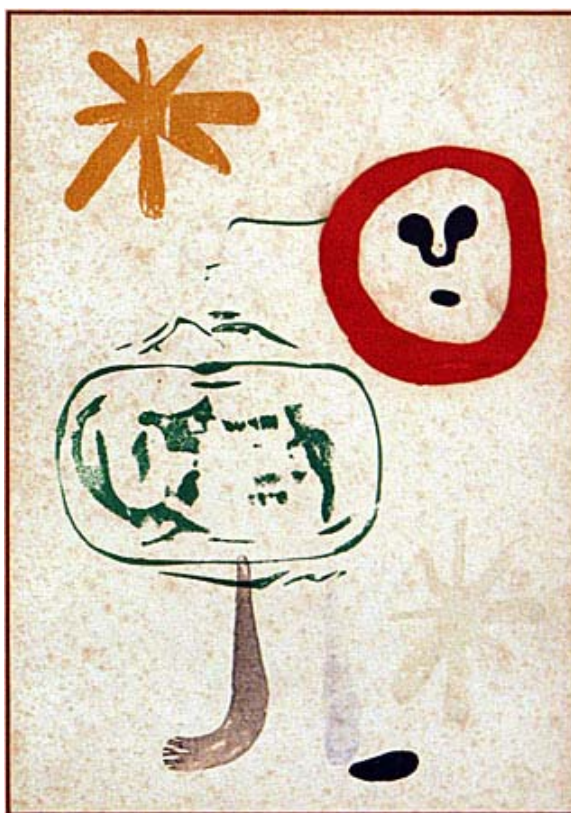


Fig. 36 - Ilustração do livro *Joan Miró* (edição espanhola), 1950

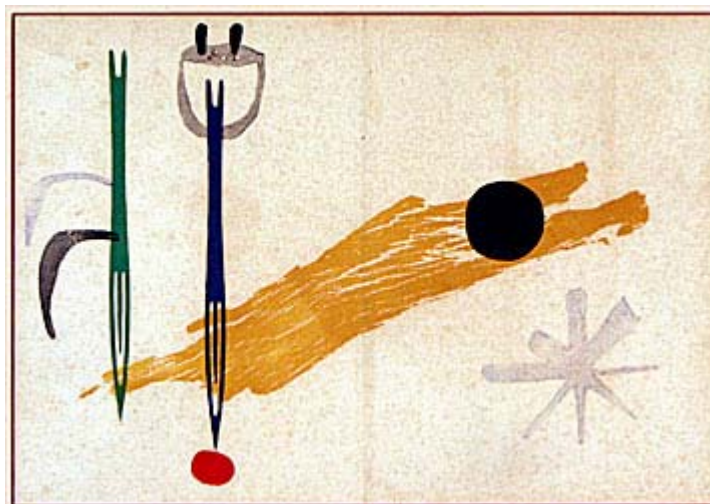


Fig. 37 - Ilustração do livro *Joan Miró* (edição espanhola), 1950

Ainda citamos Jacques Rancière, que em *Políticas da escrita* comenta: “[...] a literatura é importante para dar às palavras os referentes que elas não têm” (RANCIÈRE, 1995, p. 17). Na obra de Miró, ao mesmo tempo em que sua arte expande este espaço de referência, ele o critica em valorização ao corpo da palavra poética. Seu projeto artístico nega a transparência das palavras, o dano do significante em favor das possibilidades de significação. Miró, ao contrário, revela a materialidade do significante, sua opacidade, revela toda uma dimensão plástica da palavra que, embora sempre estivesse presente no texto, manteve-se ofuscada, adormecida, pela hipervalorização do significado, e agora (a plasticidade) é expandida.

Nos quadros que realizou a partir daquele ano⁸⁶, Miró começou a pintar aquelas figuras simplificadas, verdadeiras cifras da realidade, que para muita gente constitui, ainda hoje, e somente, a maneira de 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, tem 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. Nessas figuras nítidas e recortadas, mesmo a sensação de relevo era anulada (MELO NETO, 1952, p. 12).

⁸⁶ A partir do ano de 1924.

Se a pintura é cifra do mundo, a arte de Miró alarga estas cifras ao espaço poético, deixando suas marcas em ambas as direções, realizando-se como uma arte do possível e do indeterminável. Miró assume a materialidade da palavra poética em seus quadros, materialidade que também é reconhecida por João Cabral e pode ser reconhecida na “Psicologia da composição”:

[...]
É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita a fria natureza

da palavra escrita.
(MELO NETO, 2003, p. 96)



Fig. 38 - Ilustração do livro *Joan Miró* (edição brasileira), 1952

E nos versos de “Catar feijão”:

[...]
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.
[...]
(MELO NETO, 2003, p. 347)



Fig. 39 - Ilustração do livro *Joan Miró* (edição brasileira), 1952

Se a palavra pode se tornar matéria (um signo abstrato pode ser tornar concreto), a matéria de uma pintura pode ser poesia. Nas ilustrações do livro *Joan Miró* (Figs. 36, 37, 38 e 39), a planaridade e a simplificação das figuras direcionam o projeto que o artista busca alcançar, o de uma poesia do vir a ser, do silêncio, do vazio, ideias que materializam o sentimento do sublime na modernidade. Lyotard declara (a partir de Longino e Boileau) “[...] só se pode tratar o sublime com um estilo sublime” (LYOTARD, 1997, p. 99).

Para Hegel, citado por Agamben, querer dizer a coisa sensível é impossível, pois “[...] a coisa sensível, que se quer dizer, é *inacessível* à linguagem, que pertence à consciência, ao universal em si” (HEGEL apud AGAMBEN, 2006, p. 27, grifo do autor). O filósofo italiano do contemporâneo conclui: “[...] todo discurso diz o inefável; diz, isto é, mostra o inefável pelo que ele não é: uma *Nichtigkeit* [nulidade], um nada” (AGAMBEN, 2006, p. 28).

“Materializações negativas” que, ao silenciar, produzem ecos. As pinturas de Miró tornar-se-ão ecos de uma poesia silenciada, cujos sons reverberam ao infinito. O que Miró conquista é a possibilidade de dar (uma) forma ao indizível da poesia. O objetivo do significante esplende, assim, como tentativa de plasmar o que não se deixa nomear. Menos o silêncio do que o que nele medra, pela insuficiência dos signos convencionais. Miró declara, em catalão:

La immobilitat em sobta. Aquesta ampolla, aquest got, un còdol en una platja deserta, tot això son coses immòbils, però desencadenen em el meu esperit grans moviments (...). La immobilitat em fa pensar en grans espais on es produeixen moviments que no tenen una fi. És, com déia Kant, la irrupció immediata de l’infinit em el finit.

(...) Allò que busco, em efecto, és um moviment immòbil, alguna cosa equivalent a allò que s’anomena eloquência del silenci o a allò que Sant Joan de Creu designava, em sembla, amb els mots de “*música muda*” (MIRÓ apud PESQUERO RAMÓN, 1995, p. 70, grifo do autor)⁸⁷.

Nesta direção, Miró concebeu o tríptico “Azul I, II e III”, sobre o qual, o pintor declarou: “Essas telas são a realização de tudo o que tentei fazer” (MIRÓ apud PUNYET MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 100).

⁸⁷ “A imobilidade me surpreende. Esta garrafa, um copo, uma pedra em uma praia deserta, tudo isso são coisas imóveis, porém desencadeiam em meu espírito grandes movimentos (...). A imobilidade me faz pensar em grandes espaços onde se produzem movimentos que não tem um fim. É, como disse Kant, a irrupção imediata do infinito no finito.

(...) O que busco, em efeito, é um movimento imóvel, alguma coisa equivalente a aquilo que se chama eloquência do silêncio ou aquilo que São João da Cruz designava, segundo creio, com as palavras de ‘*música muda*’” (Tradução nossa).



Fig. 40 - "Azul I", Joan Miró, 1961

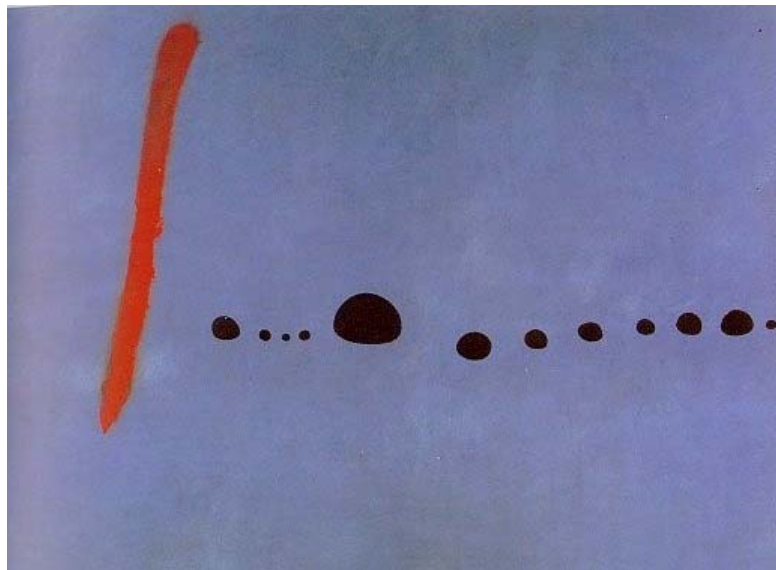


Fig. 41 - "Azul II", Joan Miró, 1961



Fig. 42 - “Azul III”, Joan Miró, 1961

De fato, a arte de Miró não cabe no binarismo que estruturou o racionalismo ocidental e serviu a inúmeras metodologias científicas. Também nós percorremos o duplo percurso – do poético ao plástico e, retroversamente, da plasticidade ao poético – para demonstrar, entretanto, a interatividade, a retroatividade e interferência contínua entre os processos e seus elementos constitutivos, na formalização de uma arte que diz mais do que a singeleza de suas imagens supõe.

É no tríptico figuralizado, como trívio a que uma poética da pintura miroesca nos conduziu, que se deixam ler os caminhos abertos por este capítulo: na constelação de formas que gravitam formando o repertório poético-figural aqui estudado (Fig. 40), medra uma linha, que perpassa (in)visivelmente os signos enigmáticos do glossário pictórico-miroesco (Fig. 41), tal fio de Ariadne, nas mãos de Teseu; a linha que ata pintura e palavra e esta ao seu não dizer deslinda o perigo da contemplação labiríntica e ata perpetuamente o decifrador ao seu voo (Fig. 42), para, do planeta minúsculo em que suas obras fulgem, de longe, contemplar o universo azul de Miró (visão invertida, lindamente negativa do que os astronautas veem, no firmamento que alcançam), em sua grandeza e distante das práticas convencionais de leitura.

5. CONCLUSÃO

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
 Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
 A, noir corset velu des mouches éclatantes
 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

“Voyelles”, Arthur Rimbaud

O estudo que empreendemos partiu de uma equação comparativa cujos termos em análise por vezes apresentam-se de forma difusa entre si. Este é um dos riscos que corremos ao aproximarmos dois grandes artistas nos quais as obras foram desenvolvidas no decorrer dos anos mais conturbados (e produtivos) do século XX. Artistas como João Cabral e Joan Miró são criadores de formas, precursores de uma estética original, que buscam cada um por seus meios a projeção de uma nova ordem artística gerada no decurso da crítica, no caos da história, que põem em cheque todos os “avanços” da humanidade, que em última instância, desagrega o curso da arte verdadeira.

O historiador belga Marcel Detienne ao desenvolver um comparativismo no âmbito dos estudos históricos estabelece a fórmula *sui generis*: “Comparar o incomparável”⁸⁸. Para Detienne “[...] o comparativista tem o sentimento de descobrir um conjunto de possíveis, cuja amoedação conceitual mostra elementos singulares e constitutivos de arranjos diversamente configurados” (DETIENNE, 2004, p. 56). Este foi um dos maiores desafios que tivemos, colocar em evidência dois grandes artistas modernos que, apesar dos aspectos em comum analisados, são duas constelações próprias, cujos ritmos seguem compassos por vezes muito distintos.

Nesta pesquisa, acompanhamos pela letra cabralina e pela paleta miroesca a construção de uma lírica crítico-discursiva, uma produção artística que avalia a arte com os termos, os instrumentos da própria arte. É sintomático a esta discussão que os princípios de fragmentação, negatividade, de recusa à *mimesis* estão entranhados em todo o trajeto poético de Cabral. Dentre os vários poemas mostrados, vemos ainda, como síntese, os versos de “Para a feira do livro” poema final de *A educação pela pedra*, que mais uma vez põem a mostra os ideais da estética cabralina:

⁸⁸ Este é o título do livro de Marcel Detienne publicado no Brasil em 2004.

Silencioso: quer fechado ou aberto,
 Incluso o que grita dentro, anônimo:
 só expõe o lombo, posto na estante,
 que apaga em pardo todos os lombos;
 modesto: só se abre se alguém o abre,
 e tanto o oposto do quadro na parede,
 aberto a vida toda, quanto da música,
 viva apenas enquanto voam as suas redes.
 Mas apesar disso e apesar do paciente
 (deixa-se ler onde queiram), severo:
 exige que lhe extraiam, o interroguem
 e jamais exala: fechado, mesmo aberto.
 (MELO NETO, 2003, p. 367)

Na abordagem escolhida, evidenciamos o pensamento crítico e plástico sobre arte expresso na produção do poeta pernambucano. No confronto entre o texto poético e as obras de arte, recorreremos aos estudos de referência da filosofia, da história e da crítica para formar um lastro teórico capaz de alicerçar as argumentações desenvolvidas. Nosso objetivo foi perscrutar o discurso crítico do poeta em questão e estabelecer uma analogia com o processo criativo de Miró.

Para nós as artes aproximadas nesta tese são afeitas à negatividade. Especialmente a poética cabralina reveste-se de uma negação criativa (ou ainda de uma positividade da negação), pois esta poesia, difícil (mas que expõem suas entranhas), árida como a vida em que ela se gesta; transformada ao revés da tradição em que ela se nutre e da qual se desvia; arte que encontra itinerários que lhe são próprios e parcerias com as quais se aliança, para sobreviver ao elemento repressivo da cultura à custa de uma outra razão.

Silencioso: quer fechado ou aberto,
 Incluso o que grita dentro, anônimo:
 (MELO NETO, 2003, p. 367)

É pois, ainda, através da negatividade que a lira deste poeta soa e ecoa na reflexão filosófica e crítica. É através desta lira silenciosa que João Cabral executa o exercício crítico sobre si próprio e sobre o trabalho artístico de outros; repercutindo no pensamento de João Cabral e no encontro dele com Joan Miró e com outros artistas da modernidade.

[...]
 só expõe o lombo, posto na estante,
 que apaga em pardo todos os lombos;
 [...]
 (MELO NETO, 2003, p. 367)

Crítica e desconstrução encontram uma saída que reinaugura caminhos, dentro do próprio sistema da arte. Por vias transversas, porém convergentes, paradigmas tradicionais da velha poesia de obediente teor temático e sintático, assim como a pintura do *déjà vu* e de complacência moral se desconstroem através da crítica e da transformação das novas linguagens – ambas poéticas – propugnadas pelo poeta brasileiro e pelo pintor catalão.

[...]
 modesto: só se abre se alguém o abre,
 e tanto o oposto do quadro na parede,
 [...]
 (MELO NETO, 2003, p. 367)

Afeito aos trabalhos precursores da modernidade (de Mallarmé, Joyce e do próprio Miró), João Cabral desenvolve sua obra, a partir de uma poética que se insere na discussão sobre a crise da representação mimética. O poeta assume um rigor compositivo que é cada vez mais próximo da negação do poema e da impossibilidade de comunicação. Pois é na dialética de dizer sobre a arte, que a poética cabralina da visualidade busca o inefável. A linguagem do poema torna-se cada vez mais fragmentada e fugidia.

[...]
 aberto a vida toda, quanto da música,
 viva apenas enquanto voam as suas redes.
 [...]
 (MELO NETO, 2003, p. 367)

Os signos da poética cabralina alternam-se e atualizam-se no intercurso entre as diferentes artes. Podem ser pictóricos como os quadros de Mondrian ou de Miró, ou podem ser cortantes ou cortados como as esculturas de Franz Weissmann. Ora são arquitetônicos como as construções de Le Corbusier ou fotográficos cujo realismo nos silencia. Transitam

pelos principais ideais artísticos modernos: Surrealismo, Cubismo, Construtivismo, Suprematismo sem abdicar de ser uma arte da palavra, porém seus usos agora são afeitos à materialidade e à dessacralização da palavra poética.

Eis o caminho tortuoso, embora necessário, da arte moderna: rebelar-se na forma como crítica da forma. Estética e cânone em vertigem de queda, subverte a gravidade e o peso dos objetos dessacralizados da própria arte. É na aparência estética que a obra de arte toma posição perante a realidade que ela nega tornando-se uma realidade *sui generis*, é nessa transformação que “O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis por que exercem a crítica em si” (ADORNO, 2008, p. 62). João Cabral desenvolveu uma crítica poética em sua obra, buscou a superação da arte, da normatividade estética, a síntese entre forma e crítica.

[...]
 Mas apesar disso e apesar do paciente
 (deixa-se ler onde queiram), severo:
 [...]
 (MELO NETO, 2003, p. 367)

Poesia de poucas cores, reflexo da experimentação com as mesmas palavras, as mesmas geografias e interesses artísticos, o “colorido” na obra de João Cabral é de poucas cores e matizes. Vimos que o substrato de percepção cromática na obra do poeta acompanha e é ao mesmo tempo alicerce de sua poética do menos, de seu projeto de uma poética crítica e depurada.

[...]
 exige que lhe extraiam, o interroguem
 e jamais exala: fechado, mesmo aberto.
 (MELO NETO, 2003, p. 367)

Por fim revelamos que a superação do plástico na pintura para alcançar o poético empreendido por Joan Miró está ligada ao amplo experimentalismo empregado pelo artista nos campos verbal e pictórico. “É abstrato o que apenas se balbucia, aquilo a que não se chega a dar forma, e é abstrato o que se elabora ao infinito, aquilo a que se chega a elaborar tão absolutamente que a realidade que podia conter se faz transparente e desaparece” (MELO NETO, 1952, p. 46). Miró alcança este resultado à medida que se afasta de uma pintura

realista e tridimensional e segue em direção a composições cuja economia dos elementos empregados enfatiza a bidimensionalidade.

Para um: palavra coisa, objeto concreto, agonia do verso que tem sede de cor. Para o outro: poesia, poema-pintura, signo-palavra que se expande no quadro. Materializações negativas que, ao silenciar, produzem ecos. Estes são caminhos que nos levaram de um ao outro. Entre eles, a construção de uma poética da visualidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- ALBERS, Josef. *A interação da cor*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- ALBERTI, Rafael. *Marinero en tierra*. 3. reimpr. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *A viagem ou itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- AVELAR, Mário. *Ekphrasis: o poeta no atelier do artista*. Chamusca: Edições Cosmos, 2006.
- BACELAR, Jorge. *A letra: comunicação e expressão*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1998.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Os pensadores: XXXVIII*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 338-512.
- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição: morte e vida da palavra severina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. Linguagem & metalinguagem em João Cabral. In: _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 137-159.
- _____. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. Balanço de João Cabral de Melo Neto. In: _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 107-137.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura no intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BASHKOFF, Tracey (Org.). *On the sublime*: Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Sobre a modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A modernidade e os modernos*. 2. ed. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3. ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador: paradigma de uma metáfora da existência*. Trad. Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1999.

_____. *Paradigmas para una metaforología*. Trad. Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Mínima Trota, 2003.

_____. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 87-135.

BONFAND, Alain. *A arte abstrata*. Trad. Denise P. Lotito. Campinas: Papyrus, 1996.

BORNHEIM, Gerd A.. Filosofia e poesia. *Matraga: estudos linguísticos e literários*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 0, 1986, p. 61-69.

_____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998a.

_____. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. 9. ed. São Paulo: Globo, 1998b.

BOZAL, Valeriano. Prólogo. In: BLUMENBERG, Hans. *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.

BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Orgs.). *Compêndio de literatura comparada*. Trad. Maria Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 1, mar. de 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARVALHO, Raimundo. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: Edufes, 2001.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

CHAMIE, Mário. João Cabral: severo severino. In: _____. *A linguagem virtual*. São Paulo: Quíron, 1976, p. 154-159.

CHIARELLO, Mauricio. *Natureza-morta: finitude e negatividade em T. W. Adorno*. São Paulo: Edusp, 2006.

COLÓQUIO LETRAS. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Lisboa, n. 157-158, jul./dez. de 2000.

COSTA, Ricardo Ramos. *João Cabral e Maureen Bisilliat: diálogo das artes a partir de O cão sem plumas*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2006.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável*. Trad. Ivo Storniolo. Aparecida: Ideias & Letras, 2004.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993a.

_____. *Carta sobre os surdos-mudos: para uso dos que ouvem e falam*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 1993b.

DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

_____. (Org.). *Belo, sublime, Kant*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

DUAS águas: João Cabral de Melo Neto. Direção de Cristina Fonseca. São Paulo: TV Cultura : Fundação Padre Anchieta, 1997. 1 DVD (60 min.). son. color.

ERBEN, Walter; DÜCHTING, Hajo. *Joan Miró: 1893-1983*. Trad. José Vieira de Lima. Colônia: Taschen, 2008.

SCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

FAUSTINO, Mario. A poesia “concreta” e o movimento poético brasileiro. In: _____. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 209-218.

FERRÃO, Hugo Martins Gonçalves. *Pintura como hipertexto do visível: instauração do tecno-imaginário do Citor*. Tese (Doutorado em Belas-Artes: Pintura) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

FERRAZ, Eucanaã. Anfion, arquiteto. *Colóquio Letras Lisboa*, , n. 157-158, jul./dez. 2000, p. 81-98.

FERREIRA, Glória. Crítica e apresentação. In: ____; PESSOA, Fernando (Orgs.). *Seminários internacionais Museu Vale 2009: criação e crítica*. Vila Velha: Museu Vale, 2009, p. 188-199.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Trad. Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARCIA, Gismara Rosane. *A relação ekphrásica na estrutura narrativa de O Conquistador*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/31/580.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2009.

GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge clara e outros enigmas: ensaios estilísticos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

GASSER, Manuel. *Miró*. Verviers: Marabout Université, 1967.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Trad. Marco Geraude Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 13-59.

_____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. *Toda poesia*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekfrasis*. *Revista USP*, n. 71, São Paulo, Set./Nov. 2006, p. 85-105.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

HITCHOCH, Susan. *Joan Miró*. Trad. Zita Morais. Lisboa: Lisma, 2005.

HOUAISS, Antônio. Sobre João Cabral de Melo Neto. In: _____. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 203-227.

JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

_____. *Linguística e comunicação*. 24. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Trad. João Camilo Penna et al. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos humanos*. Trad. Dora Maria de Aguiar Whitaker. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LEITE, Sabastião Uchôa. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986.

_____. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Mácio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Arte y vida: Laocoonte*. Trad. A. Conca. Buenos Aires: Editorial Tor, [19--].

_____. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: EPU, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *O fingidor e o censor: no ancien régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

_____. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

LINS, Vera. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. *Teologia negativa e Theodor Adorno: a secularização da mística na arte moderna*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____. Adorno e a secularização da mística na arte moderna. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos; NUÑES, Carlinda Fragale Pate (Org.). *O intelectual, a literatura e o poder*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008, p. 47-62.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1993.

_____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MACHADO, Lino. *As palavras e as cores: Guernica (e mais) na caligrafia de Carlos de Oliveira*. Vitória: Edufes, 1999.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MALET, Rosa Maria. *Joan Miró*. Trad. Francisco de Castro Azevedo. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto (1942-1982)*. São Paulo: Nobel, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *Joan Miró*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

_____. *Obra completa: volume único*. 1. ed. 4. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa: volume III*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a.

_____. *Poesia completa e prosa: volume VI*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MINK, Janis. *Joan Miró: 1893-1983*. Trad. Alice Milheiro. Colônia: Taschen, 2005.

MIRABOLANTE MIRÓ. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 2006. 18 p. Catálogo de exposição.

MIRANDA, José A. Bragança de. “Apresentação de Hans Blumenberg”. In: BLUMENBERG, Hans. *Naufração com espectador: paradigma de uma metáfora da existência*. Trad. Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1999.

MIRÓ, Joan. *Miró lithographs*. New York: Dover Publications, 1983.

_____. *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard*. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MIRÓ: theatre of dreams. Direção de Robin Lough, Texto e narração de Roland Penrose. Londres: BBC, 1978. 1 DVD, (56 min.) son. color.

MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto: nota biográfica, introdução crítica, antologia, biografia*. Petrópolis: Vozes, 1971. (Coleção poetas modernos do Brasil/1).

_____. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007a.

_____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007b.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Atravessando o deserto: imagens do estrangeiro em ficções contemporâneas. In: NUÑEZ, C. F. N.; MONTEIRO, M. C.; BESNER, N. *(As) simetrias nas Américas: Brasil/Canadá: culturas e literaturas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2007, p. 109-122.

_____. A mimesis astuciosa: paisagens míticas na literatura brasileira contemporânea. In: SANTOS, Ana Cristina Fonseca dos; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Tradução e tradição clássica na América Latina: estudos*. Belo Horizonte: Fale: UFMG, 2011. p. 25-52. v.1.(Cadernos VivaVoz).

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. La casa de la presencia: poesía e historia. In: _____. *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 512-583.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Marta. *Poesia como coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PESQUERO RAMÓN, Saturnino. *El mediterráneo y Joan Miró*. Barcelona: Editorial Cap Farrutx, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINTO, Luzinete Menezes. *Um ver e um desver no olhar: dinâmica cromática das poesias de Wallace Stevens e João Cabral*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 9. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PUNYET MIRÓ, Joan; Glória, LOLIVIER-RAHOLA. *Miró: o pintor das estrelas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

RECIFE/SEVILHA: João Cabral de Melo Neto. Direção de Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro: Giros Produções, 2003. 1 DVD (52 min.), son., color.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. *Adorno 100 anos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n. 155, out.-dez., 2003.

ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: EPU, 1992.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Cabral (se) descobre (em) Sevilha: a cidade feita, medida. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, , a. 3, n. 3, 2007. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgl/reel/ed03/pdf/WilberthSalgueiro.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Conversación sobre la poesía*. Trad. Laura S. Carugati e Sandra Giron. Buenos Aires: Biblos, 2005.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1980.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

TAPIA, Nicolás Extremera. Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto. *O Marrare: homenagem ao prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, n. 15, ano 11, 2011.

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte*. Niterói: EDUFF, 1996.

VERNIERI, Susana. *O Capibaribe de João Cabral em O cão sem plumas e O rio: duas águas?*. São Paulo: Annablume, 1999.

WELLMER, Albrecht. Acerca da negatividade e autonomia da arte: sobre a atualidade da estética de Adorno. *Revista Tempo Brasileiro: Adorno 100 anos*, Rio de Janeiro, n. 155, out.-dez., 2003, p. 27-54.

WINSATT JR., Willian K.; BROOKS, Cleanth. Addison e Lessing: poesia como imagens. In: *Crítica literária: breve história*. Trad. Ivette Centeno e Armando de Moraes. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1980, p. 307-341.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.