

**Entre a vanguarda da metalinguagem e a metalinguagem da vanguarda: a imagística pictórica na poesia visual de João Cabral de Melo Neto**

Rosângela QUEIROZ<sup>1</sup> (UEPB-PPGLI)

**Resumo:**

*Este artigo reflete sobre o consistente diálogo transtextual que a poesia eminentemente metalinguística de João Cabral de Melo Neto trava, desde a sua constituição, com a pintura, atribuindo a esta arte visual o status de influência mais pontual sobre o construtivismo cabralino já em seus primórdios. Empenhado na elaboração de uma dicção poética capaz da maior aproximação possível entre signo e imagem, João Cabral comumente situava a representação na confluência entre linguagens, adaptando recursos, técnicas e soluções estéticas. Desta forma, o foco da análise recai sobre os metapoemas “Homenagem a Picasso”, “Espaço jornal” e “O sim contra o sim”, representativos da fase inicial da produção poética do autor, mais diretamente influenciada pela pintura surrealista e cubista.*

**Palavras-chave:** construtivismo cabralino, poesia, metalinguagem, pintura.

**Introdução**

A constância com que João Cabral de Melo Neto buscou traçar paralelos entre as artes visuais (escultura, pintura, arquitetura) e a poesia, na tentativa de adaptar recursos, técnicas e soluções estéticas, sugere uma tendência da parte do poeta a considerar a poesia, não apenas como intimamente relacionada, mas como inclusa entre tais artes, posição que implicou na adoção de uma poética que se exerceu prioritária (e penosamente) no escorregadio terreno da confluência entre linguagens. Um exemplo disso seria a composição da imagem em “Auto do frade” (1984), poema dramático-narrativo que descreve o percurso realizado por Frei Caneca em 1825, na cidade do Recife, da cadeia pública à Igreja do Terço, onde seria executado. Recorrendo ao cinema e à televisão, o poeta organiza a teleologia do fato narrado a partir da combinação das sequencias, cortes e sobreposições de imagens, em esquema temporal linear ou em *flashback*.

Este artigo apresentará a pintura como a arte visual que, dentre as demais, exerceu influência mais pontual sobre o trabalho de linguagem de João Cabral. Não é difícil demonstrar essa preponderância, já por um dado de observação superficial: o grande número de poemas cujos títulos lembram nomes de quadros: “Marinha”, “A paisagem zero”, “A bailarina”, “A mulher sentada”; “Imagens em Castela”, “Campo de Tarragona”, “Cemitério pernambucano”, “Duas paisagens”; “Estudos para uma bailadora andaluza”, “Cemitério alagoano”, “Cemitério paraibano”, “Paisagens com cupim”, “Litoral de Pernambuco”, “A mulher e a casa”, “Mulher vestida de gaiola”; “Jogos frutais”; “Pescadores pernambucanos”; “Formas do nu”, “O alpendre no canavial”; “O mar e o canavial”, “O canavial e o mar”, “Uma ouriça”, “Comendadores jantando”, “Os reinos do amarelo”, “O sol em Pernambuco”, “Retrato de escritor”, etc. Cabe-nos aqui examinar como, numa poesia marcada pela busca meticulosa da palavra “justa” – termo que sugere uma espécie de ‘código ético’ na base do exercício da metalinguagem – a imagística pode atuar como ponte entre duas distâncias intransponíveis: intenção e ato, dizer e dito, autor e leitor.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Brasileira, docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

## 1 Homenagem a Picasso: poesia para (não) passar o tempo

Três enunciados, à primeira vista sem qualquer relação entre si, justapõem-se numa espécie de colagem. A linha métrica é dada pelos *enjambements* nos versos 2, 4 e 6. O seccionamento da linha métrica é a única pista, no que concerne à forma, que é oferecida ao leitor para que ele identifique o texto como um poema. Ei-lo: “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.”

Uma dificuldade quase insuperável apresenta-se ainda para a recepção: a falta de um nexo facilmente identificável entre os enunciados-versos impede que uma leitura rápida, incidental, capte a harmonia do conjunto, revelando o discurso. O leitor, desta forma, sequer pode ter certeza de que se encontra diante de um texto, e, muito menos, de um poema, uma obra artística. A leitura desatenta pararia neste ponto. Por quê? Para Jauss, a experiência estética é muito mais abrangente do que a mera captação sensorial e intelectual da obra. Envolve três categorias básicas: *poiesis*, ou composição artística; *aisthesis*, ou prazer estético; e *katharsis*, ou identificação com o conteúdo e a forma. Autor e receptor da obra podem assumir cada uma dessas posições. O criador se projeta no receptor e vice-versa (JAUSS, 2002, p. 85-103).

Acontece que até ao final do século XIX, época do advento do Impressionismo nas artes visuais e na Literatura, havia uma certa univocidade de padrões para definir o Belo, de forma que o diálogo entre criação e recepção se fazia a partir de vários pontos de referência comuns de parte a parte. Se o Impressionismo significou uma brusca ruptura com quinhentos anos de tradição estética, as vanguardas (e entre elas o cubismo), quando de seu surgimento, ainda se situavam para a grande maioria do público receptor, entre o incompreensível e o intragável. Isso se deveu ao rompimento, na *poiesis*, das linhas mestras que guiavam a *aisthesis*, comprometendo a *katharsis*. Jauss afirma ainda que “a comunicação literária só conserva o caráter de experiência estética enquanto a atividade da *poiesis*, da *aisthesis* ou da *katharsis* mantiver o caráter de prazer” (p. 103). Ou seja, para que a recepção de uma obra de arte se configure como experiência estética genuína, entendendo-se como finalidade precípua da arte proporcionar prazer, é necessário que o receptor tenha elementos para integrar as três categorias. O poema em análise, portanto, exige muito de seu público. As pistas para a coerência do texto e para a sua compreensão como peça de discurso e como objeto artístico são predominantemente semânticas.

O título, por exemplo, convida o leitor a traçar uma analogia entre Literatura e Pintura, entre ler (um poema) e observar (um quadro). Mais especificamente, entre ler um poema de João Cabral e observar um quadro de Picasso, uma colagem. É significativa a escolha de uma estrutura de colagem para o poema. Primeiro, porque denota uma necessidade quase dramática de verossimilhança experimentada pelo poeta. Na linha do desenvolvimento do cubismo, como se sabe, a fase das colagens desembocará na fase escultórica, tradicionalmente considerada como forma de representação privilegiada, pela sua capacidade de recuperar concretamente o referente. Segundo, porque a colagem, ao invés de decompor a figura, revelava-a inteira; também não a recortava, como o fazia a estética renascentista, num jogo de claro-escuro que, a rigor, não retratava a realidade. Antes a inseria na cena, de forma simples, tornando-a parte dela. As cenas cubistas geralmente são despojadas de muitos elementos, para que as figuras recebam mais atenção. O referente, dessa forma, é facilmente identificado (CUMMINGS, 2003).

O curto poema de João Cabral constitui uma cena cubista cujo referente é o processo de criação do poeta. Já na abertura, uma explicação para a linha cerebral (“o esquadro”) norteadora da composição cabralina: os homens não querem ver o “eclipse”, isto é, a escuridão do inconsciente. No entanto, o esquadro apenas o “disfarça” sem, contudo, eliminá-lo. O poeta busca uma forma de expressão, contida e racional, que substitua o lirismo, o subjetivismo, sem desvirtuar o sentimento. Afinal, num eclipse, o sol está oculto, mas presente, ou não haveria eclipse. “Os violinos” (v. 4)

representam a tradição lírica luso-brasileira, de ritmo e emocionalidade exagerados, aqui “fechados”/silenciados pela técnica com que o poeta procura discipliná-los. Abri-los seria libertar a música indesejada do verso ritmado, sentimental. O poeta ressentido-se, no entanto, da ineficácia do seu esquadro: apenas “aparentemente” (v. 3) não há música nos violinos fechados. A solução representativa encontrada por Picasso através das colagens com recortes de jornais – daí a homenagem do título do poema – não é operacional para o poeta, mas, uma vez que se trata de “recortes de jornais diários”, estes o remetem, por um lado, à urgência de encontrar soluções próprias, e, por outro, à angústia do arrastar-se diário do penoso processo de criação que ele se impôs.

Entre a urgência e a angústia, opera-se um interessante jogo bergsoniano de tempo. A passagem do tempo é analisada em dois planos distintos que se interpenetram: o plano da urgência e o da angústia, que no poema compõem como as formas pelas quais o poeta consegue trabalhar com o conceito cubista, bergsoniano, da inserção da obra de arte no tempo-duração. Por que o poeta enfoca este novo modelo da compreensão do passar do tempo? Porque constitui ilusão a impressão da rapidez ou da morosidade do escoar das horas. Assim, tanto a composição quanto a recepção de uma obra de arte simplesmente fluem no tempo, independentemente de sua cronologia, sem a preocupação de atingir um objetivo. O poeta compreende a teoria, mas considera-se excessivamente racional para apreender o conceito na prática. Em ambos os planos do passar do tempo, não consegue desligar-se do objetivo.

No primeiro desses planos, o da urgência (rápido em direção a), o tempo é visto em seu aspecto dinâmico, em incessante fluir. No segundo plano, o da angústia (quanto falta?), o tempo é estático. Em ambos os casos, o desfecho é tão inexorável quanto o é a passagem do tempo, que fatalmente desembocará no que o poeta denomina de “juízo final”. Metalinguisticamente: os bons artistas são os que enfrentam a crise representativa e a ela sobrevivem, encontrando, a duras penas, alternativas como a colagem para contorná-la. Os maus artistas são aqueles que sucumbem à tentação do fácil, repisando lugares comuns estéticos já gastos pelo uso, mas ainda aceitos como válidos pela sensibilidade a eles adaptada. O mesmo aspecto ético do exercício da arte, presente na constituição do construtivismo cabralino, observa-se aqui: poesia como meio de instrução, de educação, tanto do poeta quanto do leitor.

## **2 Espaço jornal: ensaio cubista para o reconhecimento do ambiente**

Em 1953, João Cabral afirma, na conferência *Poesia e composição*, proferida em São Paulo, que a composição literária oscila, via de regra, entre dois pontos extremos, que estariam, em maior ou menor grau, na base de todo trabalho de criação: a inspiração e o trabalho de arte. Mais de quarenta anos depois, questionado sobre como se dava o seu próprio processo criativo, João Cabral responde que geralmente partia “de uma imagem, de um assunto, às vezes de um ritmo. E aí fico trabalhando em cima” (OLIVEIRA e outros, 1998, p. 18-31). Essa resposta retoma a mesma questão mencionada em *Poesia e composição*: o papel da experiência individual do artista na composição. A pergunta veio a propósito da curiosidade sobre a proveniência das imagens precisas, retratando fielmente, ao ver do entrevistador, a vida em uma redação de jornal no poema “Espaço Jornal”. Estes são os versos tomados como exemplo pelo entrevistador: “No espaço jornal/esqueço o lar o mar/perco a fome a memória/me suicido inutilmente/no espaço jornal” (v.11-15). O poeta afirma ainda que teve “a ideia do poema vendo umas reproduções cubistas, de Picasso, Braque, trabalhos que usavam colagens com jornal” (p. 29), o que tomaremos como indício para a leitura do poema como uma experiência sensorial.

“Espaço Jornal” é mais um poema “pictórico” de João Cabral, baseado na contemplação de colagens de Picasso e Braque. O material básico das colagens era o papel, sobretudo o de jornal. A

inclusão do recorte de jornal no quadro, além de conferir maior realismo à cena representada, criava um espaço diferenciado que unia, por sua cotidianidade, arte e vida. O referente era recobrado de forma quase tridimensional e naturalista, para escândalo até dos próprios cubistas, comprometidos com o rompimento com o figurativismo, considerado classicizante. O efeito, entretanto, era interessante: os fragmentos de texto e imagem contidos nos recortes tornavam-se parte da nova composição, adquirindo novo significado, ao serem inseridos em novo contexto.

A técnica da colagem realiza, manipulando texturas e materiais, o que o poeta pretende realizar no poema, manejando as palavras e os recursos estilísticos: destacá-los de um determinado contexto cujo uso já é conhecido até à banalização; torná-los enigmáticos, estranhos, aplicados em outro contexto, atraindo a atenção do observador para a mudança operada; conferir-lhes plasticidade, isto é, características próprias, adaptadas à nova situação. Isto, metalinguisticamente falando, tornaria o receptor da obra de arte consciente de outras linguagens, de sua relativização, e de uma variadíssima gama possibilidades interpretativas decorrentes. Para uma melhor visualização destas questões, sugerimos a consulta ao texto do poema.

Descrever uma colagem cubista, como o poema atesta, não é tarefa fácil. O olho, acostumado ao estatismo pela pintura renascentista, procura e não encontra o ponto de equilíbrio, a partir do qual se estabelecem as relações de coerência visual entre objeto e ambiente. No poema, as figuras representadas, conferindo um acento surrealista à imagem, não dividem o espaço, disputam-no (“a sombra come a laranja/a laranja se atira no rio”, v. 2-3) e espalham-se por ele, umas sobre as outras.

Os cubistas acreditavam que a tridimensionalidade, por ser uma ilusão, não fazia parte, a rigor, da composição. Para ser percebida, dependia de certas convenções lógico-empíricas aliadas a uma convenção técnica originalmente renascentista, o ponto de equilíbrio. Ao alijar essa convenção técnica da composição, os pintores cubistas tencionavam experimentar o leque praticamente infinito de possibilidades expressivas entre cena real e cena representada. Todavia Salvador Dali, na década de 1950, redimensionaria o ponto de equilíbrio na arte moderna, como se pode ver pelo quadro “Galatea das esferas”.

Um ponto, para o qual imediatamente converge o olhar do observador, é estabelecido no centro da tela, de onde projetam-se, movendo-se vertiginosamente em círculos concêntricos, pequenas esferas que, em seu movimento, tornam visível uma imagem feminina em estilo renascentista. A figura é suavemente recortada sobre um fundo azul neutro, que empresta suas cores às esferas em movimento. O centro do quadro interfere incomodamente na forma da figura, pois o ponto marca uma das faces da mulher, como que afundando-a. No conjunto da imagem, porém, aquilo que parece ser uma deformação, se olhado isoladamente, desaparece. A contrapelo da pintura renascentista, mas sob sua influência direta, podemos afirmar que a) não é o ponto de equilíbrio que confere unidade à figura, mas o movimento das esferas; e b) a contemplação do detalhe não se faz independentemente do conjunto, mas em função deste. Dali, através desse recurso, demonstra a possibilidade de coexistirem numa mesma tela, movimento e estatismo.

De qualquer maneira, a crítica cubista à falta de liberdade na composição renascentista procedia, no início do século XX. Em “Espaço jornal”, que captura um momento de contemplação, por um observador, de uma colagem, a busca infrutífera do ponto de equilíbrio traduz-se na estranheza com que ele descreve a cena: “a sombra come a laranja/a laranja se atira no rio” (v. 2-3), que não é rio, “é o mar que transborda do meu olho” (v. 5). O observador está incerto quanto ao que vê, mas é essa mesma incerteza que permite afirmar que a qualidade da impressão recebida é uma questão de ponto de vista. Com a sensibilidade treinada para buscar o ponto de equilíbrio, o observador, não o encontrando, sente dificuldade em conferir coerência à cena observada, embora ela se componha de elementos cotidianos. A mesma estranheza está presente na cena retratada na segunda estrofe do poema.

O recurso da imagem surrealista, já usado na primeira estrofe (sombra come laranja/laranja se atira no rio), é retomado para sugerir, além de um esquema temporal diferente do linear, a superposição ou combinação aparentemente aleatória das figuras que compõem aquela parte da imagem. O verbo (“vejo”, v. 8) traz, de certa forma, o ponto de equilíbrio, inexistente no quadro, para a *visão* do observador, pois é a partir dela que o leitor formulará a *sua* imagem da cena retratada. Dessa forma, o observador vê objetos conhecidos que ele tem como pontos de referência cognitiva para a compreensão: as “mãos” (v. 8) que nascem do “relógio” (v.7), uma “mulher” (v. 9) e um “peixe” (v. 10). Objetos díspares semeados pela imaginação do autor da pintura na cena? A tarefa do observador é a de ordenar este caos de ordem conceitual, já que é fruto de um determinado modo de ver. Nessa tarefa de reconhecimento, ele executa dois procedimentos complementares: primeiro, isolar os objetos, retirando-os do ambiente em que se encontram, identificando-os em forma e função, conforme a sua experiência prévia; segundo, reintegrá-los à cena representada, levando em consideração as relações entre este novo contexto e o anterior, para as diversas possibilidades interpretativas daí decorrentes.

A tarefa do observador é sobretudo de atenção. Requer tempo de sua parte, para que da minuciosa contemplação de uma cena corriqueira – recortes colados contendo imagens aleatórias: laranja à sombra, relógio, mãos, mulher e peixe – tenha consciência dos pequenos dramas que se desenrolam insuspeitáveis no mundo criado (a sombra come a laranja; a laranja se atira no rio; as mãos nascem do relógio), inconcebíveis no mundo real.

O próprio absurdo das imagens criadas pela colagem é a chave de uma compreensão possível às infinitas mensagens potenciais virtualizadas na cena. O tempo-duração, o tempo presente, é o grande ordenador dos eventos relacionados aos objetos que compõem a cena. Todos os verbos usados no poema – “come”, “(se) atira”, “é”, “transborda”, “nascendo”, “vejo”, “sonho”, “tenho”, “esqueço”, “perco”, “(me) suicido” – apontam para um eterno presente, que o poeta procura compreender, mas que se constitui para ele num grande mistério. Se o leitor, à maneira do observador de um quadro cubista, isolasse os verbos do contexto linguístico em que se inserem, criando um plano alternativo correlato para a leitura do texto, perceberia o reiterado apontar do poeta para a natureza de sua dúvida: *Come* [o quê?]; *(Se) atira* [como? onde?]; *É* [o quê?]; *Transborda* [o quê? como?]; *Nascendo* [o quê? como? onde? quando?]; *Vejo* [o quê?]; *Sonho* [com quê?]; *Tenho* [o quê?]; *Esqueço* [de quê?]; *Perco* [o quê?]; *(Me) suicido* [como?].

Na terceira estrofe, o observador, diante do quadro, mergulha completamente no momento presente, de contemplação. A progressão temporal cartesiana sugerida é de horas (“esqueço o lar o mar/perco a fome e a memória”, v. 13-14), quando ficam para trás todas as atividades e funções importantes na vida do observador. Entretanto (1ª estrofe), sua sensibilidade, treinada em moldes renascentistas e sua mente, cartesiana, interferem decisivamente na contemplação: o distanciamento voluntário da “vida” mostra-se improdutivo (“suicido-me inutilmente”, v. 15), apesar de seu empenho.

Transpondo estas considerações para o fazer poético de João Cabral, tem-se, em dois planos distintos, as figuras do poeta e do leitor metaforizadas no observador. O processo de criação é assim visualizado como um todo, envolvendo simultaneamente composição e recepção, o que torna o poema um arrojado ensaio cubista. O verso “no espaço jornal” repete-se quatro vezes (v. 1, 6, 11 e 15) num poema de apenas quinze linhas métricas agrupadas em três estrofes. Trata-se de uma expressão-chave, identificando a organização do espaço no poema como o de uma folha de jornal: milimetricamente determinado, organizado, diagramado. Como as figuras na composição cubista, as palavras precisam ser escolhidas de modo a caber no espaço a elas destinado, mesmo que pareçam atropelar-se ilegíveis ao leitor desatento. Não se trata de uma ditadura da “fôrma”, mas da conferência de uma maior plasticidade à forma, obtida através da disciplina.

A dificuldade deste trabalho de criação é representada no esforço que o poeta despende inutilmente para conter o “rio” (v. 3-4), ou melhor, “o mar” (v. 4), da verbosidade que transborda de

seu olho: “a sombra come a laranja/a laranja se atira no rio” (v. 2-3). A imagem é significativa em ambas as representações do discurso do poeta, **rio** e **mar**, sobretudo levando em consideração que ambos provêm do seu olho, numa alusão não somente à origem subjetiva do discurso, mas à emocionalidade, que, em lágrimas, flui como o curso de um rio, ou deposita-se, em grande quantidade, como o mar. Na segunda estrofe, uma indicação da insatisfação do poeta com o poema por ele criado: o esforço criador, o trabalho braçal demorado, que deveria ocultar-se no texto, é visível para ele: “nascendo do relógio/vejo mãos, não palavras” (v. 6-7). Já sugerido na imagem do rio-mar de lágrimas, o lirismo assalta o poeta em outra frente: a musa ainda se apresenta como o objeto do sonho mais recôndito (“sonho alta noite a mulher”, v. 9), e está presente. O poeta a “tem”, assim como ao peixe (“tenho a mulher e o peixe”, v. 10), criatura que vive no rio e no mar. Juntos, esses dois “pertences” simbolizam a essência lírica do poeta, ao mesmo tempo em que dão testemunho da dureza da sua autoanálise, concluída na terceira estrofe: “esqueço o lar o mar/perco a fome a memória/me suicido inutilmente” (v. 12-14).

Metalinguisticamente falando, é inútil para o poeta, na prática rigorosa que se propôs, “suicidar-se”, isto é, esquecer “o lar” (filiações estéticas); o “mar” (o derramamento sentimental); perder “a fome” (restringir radical e voluntariamente o cardápio das possibilidades lexicais); perder “a memória” (abandonar a tradição em detrimento do novo, do experimental). Ele ainda tem o lirismo, representado na mulher e no peixe. O processo de recepção do poema é semelhante ao de sua produção. O leitor, acostumado ao lirismo, estranha as imagens criadas no texto, inusitadas (“a sombra come a laranja/a laranja se atira no rio”) ou bizarras (“nascendo do relógio/vejo mãos”), que colocam em cheque, para ele, a identidade do poema como peça de arte. Semelhante perspectiva põe a nu o seu preconceito e a sua imaturidade para compreender o artístico senão pelo que ele acha que deve ser. Assim, também o leitor, no esforço cooperativo de construir uma leitura própria do poema, e por extensão, da poesia moderna, “suicida-se” inutilmente, incapaz de alijar a sensibilidade lírica pela qual organiza o espaço de sua percepção do mundo.

### 3 O sim contra o sim: poesia como catarse

O metapoema “O sim contra o sim” põe em relevo o jogo entre consciência técnica e reinvenção, aspecto fundamental do construtivismo cabralino. Uma questão inscreve-se nas entrelinhas do texto: pode o artista, uma vez atingido um patamar superior de desempenho em sua arte, reinventar a própria obra, sob pena de acomodar-se à facilidade das soluções estéticas postas ao alcance da mão? Publicado em *Serial* (1959), o longo poema reúne, num total de 128 versos, testemunhos do poeta acerca do trabalho de oito artistas que ele considera reinventores do próprio fazer. Destes, quatro são escritores: Marianne Moore, Francis Ponge, Cesário Verde e Augusto dos Anjos. Os outros quatro são pintores: Miró, Mondrian, Juan Gris e Jean Dubuffet.

Obedecendo ao padrão de série que estrutura o livro, o poema possui 32 quadras, distribuídas em quatro seções. Em cada seção, alternadamente, dois escritores e dois pintores são confrontados, o que instaura, no plano do discurso, um diálogo entre a pintura e a poesia. Assim, através do confronto entre procedimentos e objetivos de ambas, o poeta aponta na poesia o caráter de arte visual, e, na pintura, o jogo intersemiótico potencializado no tratamento da imagem, nas perspectivas, nas texturas, no uso da cor. Guardadas certas especificidades, a poesia e a pintura têm em comum a tarefa de servir como canais de linguagem.

No poema, três isotopias principais, na acepção greimasiana do termo de demarcador de relação interativa dentro de uma cadeia sintagmática, (GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. 2008, p.275-276). fornecem o campo semântico em que o poeta se baseia para comentar as técnicas e resultados dos processos de criação por ele arrolados, ao mesmo tempo em que os definem por sua característica mais geral. Estas isotopias recebem aqui as denominações de **cirurgia**, **lavagem** e **exame com luneta** e desdobram-se, cada uma, em duas outras menores, complementares entre si,

equivalendo a duas possibilidades de realização. Assim, tem-se: 1) Cirurgia interna (Marianne Moore e Francis Ponge, escritores) e cirurgia externa (Joan Miró e Piet Mondrian, pintores); 2) Lavagem em água limpa (Cesário Verde, escritor) e lavagem em água suja (Augusto dos Anjos, escritor) e 3) Visão com lentes para aproximação da imagem (Jean Dubuffet, pintor) e para distanciamento da imagem (Juan Gris, pintor).

Marianne Moore e Francis Ponge, pela capacidade de penetração de sua escritura, são metaforizados como realizadores de **cirurgia interna**. Diferem quanto à técnica. O “corte” dela é reto, e seu instrumento, o “lápiz bisturi” (1, 10), pode, às vezes, pela precisão quase rude que assume no tratamento da imagem, tornar-se “simples canivete” (1, 4). O “corte” de Ponge é circular: “gira/ao redor das coisas que opera” (1, 19-20), apalpando-as com “todos os dez/mil dedos da linguagem” (1, 21-22). O instrumento desse corte não é o bisturi reto, de Moore, “mas um que se ramificasse” (1, 24). A diferença na abordagem do *leitmotiv* parece envolver, para o poeta, uma atitude filosófica particular do artista. Assim, Marianne Moore mantém distância analítica do objeto representado, pois “aprendeu que o lado claro/das coisas é o anverso/e por isso as disseca:/para ler textos mais corretos” (1, 5-9). Francis Ponge, por sua vez, mistura-se intimamente à própria representação, em todas as suas fases, como se pode depreender pelas flexões de *enovelar*: “[...] envolve tanto a coisa/que quase a enovela/e quase a enovelando,/se perde, enovelado nela” (1, 25-28).

O resultado do trabalho de ambos é o mesmo: a penetração da linguagem, ou seja, a efetividade expressiva através da sugestão do sentimento sem derramamentos emocionais e do apagamento quase total do sujeito enunciador na enunciação. Marianne Moore empunha, “com mão direta” (1, 9), o “lápiz-bisturi-canivete”, e, penetrando as coisas, “compõe/de volta, o verso cicatriz” (1, 11-12). A imagem criada é dolorosa e sugere o exame desapassionado dos próprios sentimentos e experiências como fonte de poesia. Um mergulho interior com o propósito catártico de sanar, pelo “verso cicatriz”, as feridas da alma. Embora a recepção desse verso possa por vezes chocar sensibilidades, como pode acontecer diante da visão de uma cicatriz, ele nunca deixa de ser, no mínimo, curioso e instigante, sinalizando na exterioridade o duro processo interno que deu margem à sua criação.

Enquanto Marianne Moore realiza, na busca da efetividade da expressão, um movimento que se Miró e Mondrian têm sua pintura metaforizada como **cirurgia externa**. O processo que em ambos os casos envolve o corte e a enxertia de membros (Miró) ou próteses (Mondrian) é talvez mais doloroso que o da cirurgia interna. Nesta, o artista “operava” um objeto distinto de si; agora ele “opera” na própria carne. O poeta afirma, desse modo, o grau de dificuldade existente no abandono da técnica conquistada pela pesquisa e testagem de novos recursos de linguagem. Valendo-se de um dado biográfico de Miró – a troca da mão direita pela esquerda ao pintar – o poeta emprega interessante simbologia: a mão direita, que o poeta “sentia demasiado sábia” (2, 31-32), e que é sua mão dominante, representa o cânone estabelecido pela pintura renascentista, enquanto a mão esquerda, com sua “linha ainda fresca” (2, 40) representa a inclinação instintiva e primordial do artista para o Belo, independente de sua formação: seu talento individual, fortemente influenciado pela imagística surrealista.

A técnica conquistada, conhecida e segura, mostra-se, por outro lado, exaurida de novas possibilidades expressivas, porque encarcerada no próprio conhecimento (“de saber tanto,/já não podia inventar nada”, 2, 35-36). Na tentativa de “desaprender” o cânone, Miró busca as origens da Arte – a linha primitiva, descontínua e não disciplinada pelo equilíbrio – imprimindo à sua mão direita um duro treinamento para dotá-la de uma capacidade de execução semelhante à libertária performance realizada pela mão esquerda. O movimento seguinte testemunha o penoso procedimento e o seu êxito: “Pois que ela não pôde, ele pôs-se/a desenhar com esta/até que, se operando,/no braço direito ele a enxerta” (2, 41-44).

Impossibilitado de, sob a direção do conhecimento estabelecido, renovar o próprio trabalho

pelo caminho mais fácil, o pintor catalão inicia a sua reeducação artística agora pelo treino da mão esquerda (“ele pôs-se/a desenhar com esta”) até obter a mesma segurança oferecida pela mão direita, mas sem ferir a sua natureza “primitiva”. A imagem pungente da operação para a enxertia desvenda, a um olhar menos arguto, a mutilação do autor, e, por extensão, de seu trabalho criativo. O pintor, afinal, amputa a mão direita, desvencilhando-se dela, e, em seu lugar, encaixa a mão esquerda. Verifica-se, na realidade, uma reinvenção, obtida a duras penas, que para muitos parecerá incompreensível: a linha primitiva (mão esquerda) combina-se à consciência técnica oferecida pelo cânone (braço direito), cuja influência, na ausência da mão direita, é apenas uma referência secundária em seu trabalho.

Mondrian, como Miró, ressentia-se da facilidade com que manjava sua sábia mão direita. Não a amputou, nem a trocou de braço (2, 53), mas procurou discipliná-la para a expressão verossimilhante de sua percepção do real, profundamente influenciada pelos estudos teosóficos que desenvolvia, os quais relacionavam a conquista da perfeição ao exercício da mais severa disciplina, lição válida para qualquer aspecto da vida. Quanto à sua mão direita, “queria-a mais honesta/e por isso enxertou/outras mais sábias dentro dela./Fez-se enxertar réguas, esquadros/e outros utensílios/para obrigar a mão/a abandonar todo o improvisado” (2, 54-60).

Convencido de que a linha reta traduzia a essência da perfeição universal, Mondrian escolhe um caminho inverso ao de Miró, o da domesticação da linha. Esta forma de reeducação é igualmente mutiladora a olhos desavisados. Não se trata de uma domesticação da linha nos moldes renascentistas, embora a perspectiva de profundidade faça parte das composições de Mondrian. A atmosfera de serena imobilidade de seus losangos e quadrados justapostos cede lugar, logo após os primeiros momentos de contemplação, a uma intensa movimentação do conjunto, realizando o impensável para os padrões da pintura renascentista, isto é, conferindo equilíbrio à composição. Essa impressão de movimento, que bem pode significar um “estatismo às avessas”, é causada ora pelo deslocamento do olho sobre a composição, ora pela interação de cores fortes contrastando com o branco dominante.

A reeducação artística de Mondrian tem o mesmo objetivo da de Miró: recomeçar-se como artista, a partir da revelação de um ângulo ou perspectiva do real antes insuspeitados. Cada um o faz à sua maneira, quando do abandono de sua fase inicial de produção, na qual o exercício artístico normalmente obedece ao ditame dos mestres. Enquanto Miró permite-se explorar a linha primitiva, descontínua e livre da preocupação com o traçado retilíneo, Mondrian, egresso do figurativismo influenciado por Van Gogh em composições como “A árvore cinzenta” (1911) e “Mill in Sunlight” (1908), e do cubismo analítico de telas como “Line and Color” (1913), redobra no trabalho da linha reta a disciplina de sua pintura: “Assim foi que ele à mão direita/impôs tal disciplina:/fazer o que já sabia/como se o aprendesse ainda” (2, 61-64). O cânone em Mondrian, sua “mão direita”, já se manifesta disciplinado desde o início de sua constituição como artista, sob a égide cubista. Em “A árvore cinzenta”, para comentar um exemplo já mencionado, a linha manifesta-se como articuladora da percepção do conjunto, sem necessidade de se recorrer a um ponto de equilíbrio, ou ponto de fuga, para recuperar a profundidade e conferir lógica à representação, procedimento realmente inovador em pintura. O pintor, no entanto, buscava disciplina mais rigorosa para sua linha já de si disciplinada, a de transcender a figuração na representação, chegando à essência das coisas, nem sempre reconhecível ao espectador, em seus quadros.

Comentando, na terceira seção do poema, o esforço criador de dois outros poetas, Cesário Verde e Augusto dos Anjos, a voz poética remete o leitor, através da isotopia denominada de **lavagem**, a considerar a necessidade de reformular valores éticos e estéticos consagrados. O procedimento é efetivado no texto pela criação de um paralelo entre pintura e poesia. O poeta “pinta” o mundo por ele criado, mas não o faz com as cores que a tradição sanciona; estas, ele, digamos, lava de sua criação, substituindo-as pelas de sua percepção. Em Cesário Verde, esta lavagem da cor convencional traduz uma ética da representação na qual a inovação aparece em



função de uma destinação social da poesia como instrumento de esclarecimento das massas. A poesia, vista por esse ângulo, deve refletir a verdade da desigualdade nas relações sociais, ao invés de reproduzir gastas utopias, já então tornadas anacrônicas. O poeta explica: “Talvez que nem usasse tinta,/somente água clara,/aquela água de vidro/que se vê percorrer a Arcádia./Certo, não escrevia com ela,/ou escrevia lavando:/relavava, enxaguava/seu mundo em sábado de banho./Assim chegou aos tons opostos/das maçãs que contou:/rubras dentro da cesta/de quem no rosto as tem sem cor” (3, 69-80).

O teor da imagem oferecida é expressionista. A visão do camponês pálido, anti-árcade, definhante em meio à natureza exuberante, que o seu trabalho pesado ajuda a manter, esmagado sob o peso das relações desiguais entre patrões e empregados, destoa do cenário bucólico, cuja irrealidade é sutilmente sugerida pela “água de vidro”. Lavando de seu camponês as cores da saúde com sua retórica simples, transparente e limpa, Cesário Verde rompe com o idílio campestre tão caro à estética árcade, apresentando na poesia a crítica daquela visão de mundo: bela e clara, mas irreal. Aproveita-lhe, assim, a transparência, para redimensionar o seu principal motivo, a figura do camponês, “relavando-a” e “enxaguando-a” para mostrá-la enfim em sua face real, de “tons opostos” aos até então representados.

No outro extremo dessa forma de lavar, mas não menos comprometido com uma possibilidade de expressão da própria verdade interior, encontra-se Augusto dos Anjos. Ao contrário de Cesário Verde, o poeta paraibano não dispõe da “tinta água clara” (3, 82) proveniente da Fábula árcade. Antes ignora-a, tingindo sua visão de mundo com a água barrenta do “Paraíba nordestino” (3, 83-84), contrapartida regional pobre e miserável do bucolismo clássico. Augusto dos Anjos talvez represente uma reinvenção do Arcadismo ainda mais radical do que Cesário Verde, porque realiza esta reinvenção em si próprio. Uma visão da vida campestre nordestina, como se sabe, jamais serviu de motivo à sua poesia, que, centrada nas questões do Eu dilacerado pela melancolia, só mencionava aspectos do ambiente circundante – a casa grande, o engenho, nunca o camponês – quando isto se fazia relevante para a descrição da interioridade.

As “águas” da tradição camponesa nordestina, porém, constituem herança cultural inescapável do poeta paraibano, que, influenciando-o, deixam “tudo encardido” (3, 86), privando-o, por conseguinte de uma visão, por um lado, mais alegre e prazerosa dessa mesma tradição, metaforizada no “vermelho das chitas”, e, por outro, mais clara em relação à pesquisa das fontes que conferem legitimidade à expressão individual, tornando-a consistente tecnicamente, metaforizada no “reluzente dos estilos”. Do sombrio, a matriz de cores passa ao negro no momento em que as “águas” da herança cultural de Augusto dos Anjos são “usadas como tinta” (3, 89), isto é, quando se misturam à subjetividade do poeta e deixam de ser apenas convicção interior para dar forma ao mundo criado do poema. Evidencia-se aí a característica que o construtivismo cabralino destaca como lição fundamental a ser aprendida: o mundo interior retratado na poética de Augusto dos Anjos, “mundo velado/por véus de lama, véus de luto” (3, 91-92), de visão pessimista e carente de maior legitimidade estilística em relação às fontes europeias, é disciplinado em sua sonoridade (“timbre fúnebre”), em seu ritmo (“dureza da pisada”), em sua forma (“geometria de enterro) e em seu fluir (“poesia enfileirada”).

Na quarta e última seção do poema, a visão de mundo como base do trabalho de criação é metaforizada a partir da isotopia **exame com luneta**. A de Juan Gris, pintor cubista, é embutida (“por baixo do olho”). Apontada de dentro para fora, mas possuindo a lente invertida, o que afasta os objetos, a “luneta” de Gris refere uma visão de mundo originada interiormente mas trabalhada por racionalidade e técnica próprias. O considerável recuo dos objetos (“à altura de um avião que voa”) tem como função permitir que o pintor, ao distanciar-se, tenha, paradoxalmente, uma visão mais clara do objeto a ser representado, de si próprio e do grau de importância que o cânone deve merecer em sua obra. Novamente o poeta lança mão, com uma pitada de humor, de um dado biográfico para compor a imagem: Juan Gris costumava distanciar-se fisicamente o máximo

possível de suas naturezas-mortas antes de pintá-las, preferindo examiná-las de cima. Para isso, dava inúmeras voltas em torno da fruteira ou da mesa e chegava a subir em bancos e cadeiras. Nunca ficava realmente satisfeito com o ângulo escolhido, a disposição final dos objetos, a iluminação, etc., daí o poeta qualificar-lhe as frutas como "irreconciliáveis" (4, 108).

Uma visão distanciada recusa igualmente uma representação naturalista, ao mesmo tempo em que capta outro plano da verdade: o da unidade de todas as coisas, uma vez vencida a linha que as separa entre si. Assim, a natureza-morta de Gris, captada a partir de um grau de distanciamento significativo ("com o azul da distância"), apresenta duas características compositivas básicas, a simplicidade e a coesão. Juan Gris reinventa-se, portanto, a partir do distanciamento da realidade ordinária, chamando a atenção do espectador para figuras dele já conhecidas, convidando-o a uma nova forma de ver.

Perseguindo o mesmo objetivo, mas sob perspectiva diferente da de Gris, o pintor francês Jean Dubuffet usa a sua luneta "do lado correto" (4, 114), não para "aproximar o longe/mas o que está próximo,/fazendo com a luneta o que se faz com o microscópio (4, 117-120). Posicionando-se "dentro" do objeto representado, Dubuffet também oferece um ângulo de visão inusitado ao espectador, sobretudo porque esse "dentro" também pode traduzir distanciamento. Veja-se, por exemplo, a tela "J'habite un riant pays" ("Moro num país sorridente"), de 1958. Nela, a visão do conjunto pode assumir simultaneamente duas perspectivas: a de dentro e a de fora. Assim, se o conjunto da composição é apreendido "de dentro", pode ser identificado como uma amostra examinada ao microscópio, na qual se veem os seus componentes agregados. Não é possível identificá-los isoladamente, senão pela função que desempenham de compor a figura. Isto se deve ao grau de figurativismo quase nulo na composição abstrata de Dubuffet.

Se o conjunto é apreendido "de fora", pode ser identificado, numa leitura cooperativa com o título do quadro, como uma vista aérea de festiva orla marítima, formada pela união de seus integrantes. Veem-se imperfeitamente asteriscos sugerindo coqueiros, rostos alegres, silhuetas que lembram violões, etc. Todas essas figuras como que se aglutinam umas às outras, ligadas entre si, apoiando-se mutuamente. Quando são consideradas isoladamente, perdem essa "lógica" figurativa e tornam-se irreconhecíveis. Nas duas perspectivas entrelaçam-se distanciamento e aproximação para uma visão mais honesta e completa do real. A pintura ultrapassa o estatuto de experiência eminentemente visual para o de integradora de todos os sentidos, a serviço de uma expressividade que vem *de dentro*, subjetiva, mas apoiada em instrumentação que ratifique a sua percepção do real.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**. Considerações do poeta em vigília. Entrevista a Marly de Oliveira, José Mindlin, João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes e Alfredo Bosi São Paulo: Instituto Moreira Salles/Ed. Bandeirantes, 1998.
- 2] CUMMING, R. E. **Para entender a arte**. São Paulo: Ática, 2003.
- 3] GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- 4] JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, L. C. (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- 5] MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.