



CONSIDERAÇÕES SOBRE A VISUALIDADE NAS POÉTICAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E DE MURILO MENDES

Maria Rafaelle Beserra Soares Lima (UFF)

RESUMO: O artigo tem como objetivo levantar considerações a respeito da visualidade nas poéticas de João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes. Para isso, serão analisados os poemas “Perspectiva da sala de jantar” e “Joan Miró”, de Murilo Mendes, “Poema” e “O sim contra o sim”, de João Cabral. Júlio Castañon Guimarães, ao falar sobre a poesia de Murilo, afirma que esta é “marcada pela atenção à visualidade, ao físico, ao concreto, ao espaço” (GUIMARÃES, 1993, p. 63). Em Cabral, vocábulos sob o signo da pedra são encontrados já em sua primeira obra, como atesta Antonio Candido ao defender que “as suas emoções se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema – cada imagem material tendo de fato, em si, um valor que a torna fonte de poesia (...)” (CANDIDO, 2002, p. 137). Além disso, observa-se nos poetas também a referência a obras e a artistas plásticos. Para efeito de análise comparativa, escolhemos Joan Miró, cuja presença revela não somente o apreço pela obra do pintor, mas a paixão pela Espanha. A partir dessas considerações, conceitos como objetividade/subjectividade, abstração/concretude e equilíbrio/dinamismo são problematizados. Assim, neste trabalho, tenta-se compreender que ambos os artistas dão aos elementos visuais um importante sentido, valorizando-os pelas suas significações e contribuições para o entendimento do vínculo inesgotável entre palavra, imagem e realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Visualidade. João Cabral. Murilo Mendes. Pintura. Joan Miró

Abstract: The objective of this paper is to propose considerations about of visuality in the poetics of João Cabral de Melo Neto and Murilo Mendes. In that way, it will be analysed two poems of each author: “Perspectiva da sala de jantar” and “Joan Miró”, by Murilo Mendes, and “Poema” and “O sim contra o sim”, by João Cabral. Júlio Castañon Guimarães, when he talks about the Murilo’s poetry, affirms that it is “characterized by the attention to the visuality, to the physical, to the concrete, to the space” (GUIMARÃES, 1993, p. 63). Antonio Candido confirms that expressions of stone sing has already been found in first Cabral’s work, when he writes that “his emotions are organized around precious objects which present as significant signs of the poem – each material image has a specific value that is a poetry source (...)” (CANDIDO, 2002, p. 137). Furthermore, it is observed that those poets make references to artists and their works. For example, Joan Miró, his presence shows not only the admiration for his work, but his passion for Spain also. From these considerations, concepts such as objectivity/subjectivity, abstraction/concreteness and balance/dynamism are problematized. Therefore, in this work, we try to understand that both artists give the visual elements an important sense, valuing them by their meanings and contributions to the understanding of the inexhaustible link between word, image and reality.

KEYWORDS: Poetry. Visuality. João Cabral. Murilo Mendes. Painting. Joan Miró

Ao nos depararmos com a poesia de João Cabral de Melo Neto e de Murilo Mendes, podemos achar que eles têm pouco em comum. De acordo com uma dicotomia enfatizada pela crítica, o primeiro se caracterizaria pela racionalidade objetiva, enquanto o segundo por uma prodigiosa subjetividade: Cabral seria o “poeta engenheiro”, o que zela pela concisão, pela contenção de sentimentos; Murilo, o “poeta messiânico”, de linguagem surrealista e fragmentária. Tendo em vista essa tradição crítica, cabe perguntar: o que poderia aproximar esses dois poetas?

Um dado de vida literária já mostra que a relação de João Cabral de Melo Neto com Murilo Mendes começa desde quando aquele chega ao Rio de Janeiro e, sendo apresentado ao poeta mineiro, mostra-lhe os poemas, que mais tarde viriam a compor seu primeiro livro, *Pedra do Sono* (1942). A partir daí, Murilo Mendes fica fascinado pela escrita cabralina e publica elogios a “esse poeta de vinte anos” em periódicos importantes, como o carioca *Dom Casmurro* de 2 de março de 1930. Murilo chega mesmo a aproximar a estética de João Cabral à de Drummond, pelas marcas da prosa no verso, não percebendo, ou talvez por modéstia omitindo, o quanto de si havia também naquele jovem escritor.

Por outro lado, anos mais tarde, é João Cabral que já consagrado vai afirmar em entrevista a efetiva “influência” de Murilo Mendes em seu fazer poético:

Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (a poesia dele, que tanto parecia gostar de música, é muito mais de pintor ou cineasta do que de músico). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que, assim, a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar. (*apud* SOUZA, 2004, p. 56)

Esse trecho deixa explícita a proximidade entre as duas estéticas. O que leva, então, João Cabral a admirar Murilo Mendes é o recurso da plasticidade, ou, nas palavras de Júlio Castañon Guimarães, uma poesia “marcada pela atenção à visualidade, ao físico, ao concreto, ao espaço” (GUIMARÃES, 1993, p. 63). Sobre a palavra concreta, podemos dizer que é a que se refere a “figuras”, isto é, à apresentação figural, plástica, da materialidade das coisas, postas como vivas e dinâmicas.

Além da predominância do vocabulário do concreto, ambos os poetas se caracterizam pelo diálogo explícito com as artes plásticas. Guimarães diz sobre Murilo:

“De um lado, estão elementos puramente visuais, que naturalmente ocorrem de diversas formas. De outro lado, está a visualidade configurada como linguagem, isto é, como artes visuais ou artes plásticas, cuja presença se dá como referência, em diferentes graus, seja a determinada obra de arte, seja a determinado artista” (GUIMARÃES, 1993, p. 63).

Ao lermos essas afirmativas sobre a estética de Murilo, logo nos lembramos também da poética cabralina, pois igualmente percebemos nela a grande admiração pelas artes visuais, sejam elas a pintura, a escultura e a arquitetura, por exemplo. Grandes artistas plásticos como Cícero Dias, Joan Miró, Pablo Picasso e Juan Gris são encontrados como referências pictóricas nas poéticas de ambos. Neste trabalho, privilegiaremos o olhar desses poetas brasileiros para a arte do pintor catalão Joan Miró. Esse recorte se deve ao fato de que a referência à cultura hispânica e a seus pintores tem importância para ambos, como veremos adiante.

Perspectiva da sala de jantar

A filha do modesto funcionário público
dá um bruto interesse à natureza-morta
da sala pobre no subúrbio.
O vestido amarelo de organdi
distribui cheiros apetitosos de carne morena
saindo do banho com sabonete barato.

O ambiente parado esperava mesmo aquela vibração:
papel ordinário representando florestas como tigres,
uma Ceia onde os personagens não comem nada
a mesa com a toalha furada
a folhinha que a dona da casa segue o conselho
e o piano que eles não têm na sala de visitas.

A menina olha longamente pro corpo dela
como se hoje ele tivesse diferente,
depois senta-se ao piano comprado a prestações
e o cachorro malandro do vizinho
toma nota dos sons com atenção.

(MENDES, Murilo. Poesias, 1925/1955. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959)

Nesse poema de Murilo Mendes, é interessante perceber que o próprio título nos fala sobre uma perspectiva, palavra que traz, necessariamente, a ideia de construção de um ponto de vista. Percebemos que há no texto o olhar de um sujeito poético que não consegue desvencilhar sua pessoalidade daquilo que está contemplando. O que a princípio seria uma descrição objetiva, consideração interpretada ao refletirmos sobre o título do poema e sobre a comparação da cena com a técnica da natureza-morta, cria um sintoma no eu que fala. A paisagem observada é desconcertante e essa experiência do olhar desperta sensações sinestésicas, envolvendo o olfato (“cheiros”), o paladar (“apetitosos”) e o tato (“carne morena”). Assim, há um entrecruzamento de um “eu” com o outro, além de uma fusão de subjetividade com objetividade.

A tentativa de conciliar elementos opostos, despertada pela experiência do desconcerto, tem como consequência uma tensão, e o poema acaba por fugir do conceito tradicional de perspectiva como forma de equilíbrio descritivo da unidade cênica. Observa Lessing, no *Lacoonte* (*apud* Kempinska, 2011), que a pintura é a arte que explora o espaço, ao passo que a literatura possui uma vocação natural à representação de ações. No entanto, ao somar a técnica da narratividade com a da descrição, o poema torna-se um receptáculo do dinâmico, rompendo o estatismo como estilo. A ideia de movimento rítmico no interior do texto é dada também por meio dos *enjambements*, técnica que consiste em se transferir para um verso posterior ou anterior parte do conteúdo sintático de outro, evidentes na primeira e na última estrofe.

Além disso, pode-se dizer que há no poema também uma dialética de tempos. O poeta põe o peso e a forma de um piano que, a princípio, só existe no âmbito imaginário da menina personagem, ou seja, é a representação mental de uma percepção física. A última estrofe mostra a menina tocando esse instrumento, cena que se dá em sua imaginação, em sua projeção para outro espaço e para outro tempo. Uma das acepções da palavra perspectiva, segundo Marilena Chauí (*apud* NOVAES, 1998, p. 37), é a de “ver para frente”, uma projeção do futuro. Há, portanto, nesse texto a configuração da perspectiva de um ambiente, ao mesmo tempo que real, prospectivo: ao invés de mostrar somente o presente, o sujeito mistura seu pensamento com o da personagem e aponta para o futuro (para o momento em que a menina já tiver o piano, pago a prestações), sobrepondo dois tempos, além de dois espaços. Ainda nessa cena, o que era para ser som, aspecto inscrito na concepção de tempo e de abstração, é transformado em imagem concreta pelo cachorro: ele toma nota e escreve com atenção os sons produzidos pelo piano, ou seja, transforma o elemento auditivo em elemento visual.

Em João Cabral, essa ênfase na visualidade é percebida já em seus primeiros poemas, que compõem o livro *Pedra do Sono*. Sobre essa tendência do poeta pernambucano, Antonio Candido afirma que

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

É interessante ressaltar também que o crítico, já em 1943, traz à tona a consciência cabralina de poesia como um trabalho rigoroso de construção: ao mesmo tempo em que nessa obra o ponto de partida são imagens livremente associadas ou pescadas em sonho, há um esforço por parte do poeta para ordená-las. Observemos o texto *Poema* de Cabral para que possamos compreender as palavras de Candido:

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
Que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
Meu retrato eu morto.

(MELO NETO, João Cabral. *Pedra do Sono*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003)

No primeiro contato, já observamos que as imagens que nos são apresentadas surgem através da perspectiva de um sujeito que “espia” uma paisagem urbana. Essa experiência do olhar, no entanto, é mediada pelo telescópio, um equipamento científico apto a expandir um sentido, a tornar preciso o que a visão natural normalmente não identifica. Os olhos telescópicos aqui tornam os objetos mais próximos de modo a associar a concretude material de substantivos, como “rua”, “mulheres”, “automóveis”, à contaminação, pela mistura com palavras abstratizantes, “alma”, e “invisíveis”,

recuperando, assim, um duplo valor físico e imaginário do termo visão. Assim, pode-se dizer que o olhar para essa cena constrói uma perspectiva através de uma dialética entre percepção e imaginação, de proximidade e distância, além de uma fusão de espaços, recurso também utilizado por Murilo Mendes no poema analisado.

Segundo Georges Didi-Huberman (2010), a evidência de elementos visuais intima uma reflexão e desloca o sujeito do lugar habitualmente conhecido. Isso pode ser percebido na última estrofe, na qual o “eu” que fala no poema aponta para o vazio despertado pelo fato de não conseguir dizer a palavra que espera de si. Ver é, então, paradoxalmente, uma atividade passiva e ativa, já que, ao mesmo tempo em que o sujeito “espia” a rua e traz à tona memórias advindas do sonho e da própria realidade, ele se desfaz pela angústia do não preenchimento e se revela, ironicamente, como um “eu morto”, tornando-se seu próprio objeto. Dentro desse contexto, pode-se afirmar que relações temporais de concomitância, anterioridade e posterioridade são reveladas, fazendo com que o tempo desse poema narrativo, assim como as imagens, seja dialético.

Esse trabalho de dinamização do espacial reaparece no trabalho em diálogo com a pintura de Joan Miró. O gosto pela arte desse pintor faz menção a mais uma identidade em comum aos dois poetas: a paixão pela Espanha.

Sabemos que João Cabral de Melo Neto, em sua estadia nesse país, esteve em contato direto com esse pintor catalão, tendo, inclusive, a intimidade de frequentar seu ateliê. Essas visitas serviram como um campo ideal para Cabral refletir sobre sua própria poesia e para escrever seu ensaio *Joan Miró*. Também Murilo Mendes teve contato direto com o pintor catalão, o que lhe rendeu, além do aprendizado, três litografias na coleção de obras plásticas do brasileiro e também um ensaio, *O impasse da pintura* (1931), sobre as técnicas desse pintor, que igualmente nos fazem refletir sobre as técnicas de sua poesia.

Percebemos, então, que tanto Cabral quanto Murilo dão imenso valor ao processo pictórico de Miró. Vejamos como isso se dá em seus poemas. O texto abaixo é do poeta mineiro e pode ser encontrado na obra *Tempo espanhol*:

Joan Miró

Soltas a sigla, o pássaro, o losango.
Também sabes deixar em liberdade
O roxo, qualquer azul e o vermelho.
Todas as cores podem aproximar-se
Quando um menino as conduz no sol

E cria a fosforescência:
A ordem que se desintegra
Forma outra ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito.

(MENDES, Murilo. Antologia poética. Sel. João Cabral de Melo Neto. Introd. José Guilherme Merquior. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976)

Ao lermos o poema, observamos que há no primeiro verso uma apresentação de elementos concretos encontrados na pintura de Miró, que, aparentemente não têm nada em comum. Esses elementos estão “em liberdade”, “soltos” como se estivessem em um movimento ritmado, fugindo ao equilíbrio e à perspectiva das obras clássicas. Juntos com esses elementos estão substantivadas as cores “roxo”, “azul” e “vermelho”, porém, diferentemente da combinação desses tons que se dá no barroco espanhol, o pintor as conduz ao sol e dá a ela a “fosforescência”, referência às telas luminosas que caracterizam boa parte de sua obra. Em Miró, as cores são associadas livremente, assim como os primeiros elementos mencionados. Tal liberdade, para Cabral, impede a hierarquização de elementos, o que “obriga o espectador a uma série de atos instantâneos” (MELO NETO, 2003, p. 697), o que lhe desautomatiza o olhar. O que era antes uma ordem passa a ser desintegrada, ou seja, desautomatizada pela figura do “menino”. Tal medida implica extrair o maravilhoso da coisa visível e imediata, logo, pode-se dizer que a instabilidade fere a acomodação cotidiana.

Essa técnica de desautomatização feita por um menino dialoga com a crítica, que costuma afirmar ser a pintura dele como a de uma criança. É interessante lembrar que Charles Baudelaire, em seu ensaio “A modernidade de Baudelaire” (BAUDELAIRE, 1993, p. 165), ao se referir à arte moderna, compara o olhar do artista ao de uma criança extasiada, que vê tudo como novidade. Esse olhar deslumbrado, infantil, é também o de Miró que, como o menino, dá às imagens um valor concreto e mítico. Sobre esse olhar pueril, em seu livro *Transístor*, Murilo Mendes afirma que “organizando a infância futura, [Miró] consegue, em todos os casos, conciliar sonho e disciplina racional” (MENDES, 1980, p. 225). Pensando dessa forma, pode-se defender que o poeta evidencia que abstração e concretude não são polos absolutamente opostos, além de dar a entender que qualquer processo de racionalização da arte passa antes por uma escolha subjetiva do autor.

Essas mesmas técnicas podem ser observadas no poema “Campo de Tarragona”, presente na obra *Paisagem com figuras* (1954-1955), de João Cabral de Melo Neto.

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 de Tarragona
dá-se sem guardar desvãos:
como planta de engenheiro
ou sala de cirurgião.

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

foram águas tão lavradas
quanto os campos catalães,
mas poucas velas trabalham,
hoje, mar de tantas cãs.

(MELO NETO, João Cabral. Paisagem com figuras. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003)

Nesse poema cabralino, observamos um dos primeiros e dos mais fundamentais motivos de Miró: as paisagens de Tarragona, província situada a 140 km de Barcelona. A casa a que Cabral faz referência é parte da fazenda comprada pela família do pintor em 1911. Nela, há uma torre quadrada, de onde se pode ser vista a paisagem da região, um extenso material que o poeta também soube aproveitar. Para produzir uma abordagem sobre essa temática, João Cabral priorizou as formas mais tradicionais do trovadorismo ibérico, a redondinha e a quadra, dando ao texto, no motivo e na forma, uma interpretação geométrica da paisagem espanhola.

É interessante perceber que a visão panorâmica do Campo de Tarragona não revela um cenário estático. O movimento narrativo-descritivo do olhar de um sujeito que empresta ao leitor seu ponto de vista e que, de longe, aproxima-se da paisagem lembra a técnica cinematográfica do zoom. Ao passo em que o poema avança, também o olhar se afunila e chega bem perto dos detalhes por meio das “lentes de aproximação”, recurso interpretado como a imagem telescópica no poema outrora lido. Percebe-se, assim, uma série de quadros menores e simultâneos, tal como na estética cubista, sendo a ênfase dada à geometria das coisas que compõem a paisagem, como as “vilas”, as “igrejas” e o “mar”.

Esse movimento ritmado também pode ser visto na tela “A fazenda”, pintada por Joan Miró nos anos de 1921 e 1922. No quadro, observa-se a supressão da continuidade cronológica, fundindo os tempos físico e psicológico. Além disso, assim como o poema de Cabral, há publicação de diferentes ângulos. A simultaneidade de pontos de vista cubistas pode ser detectada em alguns elementos, como nas plantações, nos animais, na mulher, em seu filho e na fonte. É interessante apontar para o fato de que essas imagens transmitem a ideia de fertilidade. Logo, o contato telúrico com o lugar de origem, como acontece de semelhante forma em outros poemas de João Cabral, é fecundo e leva também à reflexão sobre a produção artística.

Muitos são os aspectos a serem discutidos em relação às poéticas de João Cabral de Melo Neto e de Murilo Mendes dentro da questão do processo artístico, o que se tornou para nós um desafio. Nessa leitura comparativa, vimos que a poética desses artistas desestabiliza o ponto de vista do leitor ao desvelar o processo de composição do poema, desafiando-o a construir a leitura de forma ativa. Portanto, pode-se afirmar que

ambos os artistas dão aos elementos visuais um importante sentido, valorizando-os não apenas pelo seu imediato aspecto perceptível, mas sim pelas suas significações e contribuições para o entendimento do vínculo inesgotável entre palavra, imagem e realidade.

Referências:

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Tradução Teresa Cruz. Lisboa: Veja Passagens, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: editora 34, 2010.

CANDIDO, Antônio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções – poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

KEMPINSKA, Olga Guerizoli. Ler e ver. In: *Mallarmé e Cézanne: obras em crise*. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

MELO NETO, João Cabral. Pedra do Sono. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____ Pedra do Sono. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____ Paisagem com figuras. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____ Joan Miró. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MENDES, Murilo. *Poesias, 1925/1955*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.

_____ *Antologia poética*. Sel. João Cabral de Melo Neto. Introd. José Guilherme Merquior. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976.

_____ *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980.

NUNES, Benedito. *Poetas modernos do Brasil: João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *Diagramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. Com passo de prosa – Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. In: *A voz e a série*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.