

---

## 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>

**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. A constância com que buscou traçar paralelos entre a pintura e a poesia sugere a importância que o poeta pernambucano conferia à visualidade no poema, característica que marcou de forma peculiar o seu trabalho de linguagem em todas as suas fases.

**Palavras-chave:** Construtivismo cabralino; metalinguagem; pintura; transtextualidade; poesia visual.

**Abstract:** This article reflects on the consistent transtextual dialogue that João Cabral de Melo Neto's eminently metalinguistic poetry establishes, since its constitution, with painting, assigning this visual art the *status* of main influence on cabralino constructivism in its very beginnings. Hardly committed to develop a poetical diction succeeding on approaching sign and image as close as possible, João Cabral commonly placed representation in the confluence between languages through the adaptation of resources, techniques and aesthetic solutions. His persistent pursuit for parallels between painting and poetry suggests the significance he attached to visuality in the poem, a characteristic which marked peculiarly his work of language during all its phases.

**Keywords:** Cabralino constructivism; metalanguage; painting; transtextuality; visual poetry.

### Introdução

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 de Melo Neto. Não é difícil demonstrar essa preponderância,

---

<sup>1</sup> Professora Doutora do Departamento de Letras e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB-PPGLI). E-mail: [rosangelamsdequeiroz@gmail.com](mailto:rosangelamsdequeiroz@gmail.com)

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.

### **1. 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, instaurando-se, 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 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. O termo *isotopia* é aqui empregado na acepção greimasiana de relação interativa, dentro de uma cadeia sintagmática, de pelo menos duas figuras sêmicas, configurando por seu caráter recorrente um contexto mínimo determinante de um plano de leitura diversificado (GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. 2008, p.275-276). As isotopias apontadas no poema denominam-se de *cirurgia*, *lavagem* e *exame com luneta*. Cada uma delas desdobra-se em duas 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); 3) Visão com lentes para aproximação da imagem (Jean Dubuffet, pintor) e para distanciamento da imagem (Juan Gris, pintor).

## 1.2. O poema cirúrgico: cortar a própria carne

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 “lápis 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 desapaixonado 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.

Francis Ponge atinge o mesmo objetivo descrevendo círculos. Valendo-se de símiles, metáforas, enumerações, ele realiza a transmutação do objeto em linguagem através do distanciamento que o seu estilo particular confere à representação. A imagem do novelo (1, 25-28) revela o que poderia ser um paradoxo no processo de criação de Ponge: envolvimento para distanciamento, distanciamento para penetração expressiva. No novelo, a “descuidada fresta” pela qual o poeta “entra” no motivo escolhido, desvendando-o, resulta das inúmeras voltas realizadas pela “linha” discursiva. O processo criativo de Ponge é menos sofrido que o de Moore, mas ambos envolvem-se pessoalmente com a criação. Reinventam-se, através dela, como indivíduos e como artistas, pela renovação de técnicas (corte reto, corte circular), de instrumentos (lápiz-bisturi-canivete, bisturi ramificado) e de resultados (poema-cicatriz, poema-novelos).

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 de 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, para uma nova expressão – o poeta emprega interessante simbologia: a mão direita, que o poeta “sentia demasiado sábia” (2, 31-32), sua mão dominante, representa o cânone ocidental, 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 já conquistada, conhecida e segura, mostrava-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 de 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, encaixando em seu lugar a mão esquerda. Verifica-se, na realidade, uma reinvenção, obtida a duras penas, mas 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 manejava 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, que relacionavam a conquista da perfeição ao exercício da mais severa disciplina. Quanto à sua mão direita, “queria-a mais honesta/e por isso enxertou/outras mais sábias dentro dela./Fez-se enxertar régua, 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, mesmo com a ausência do ponto de fuga. Essa impressão de movimento, que bem pode significar um “estatismo às avessas”, é causada pelo deslocamento do olho sobre a composição, promovendo a interação de cores fortes contrastantes com o fundo 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 do figurativismo 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, abandonando a influência de Van Gogh, (vejam-se “A árvore cinzenta”, de 1911 e “Mill in Sunlight”, de 1908) e do cubismo analítico (“Line and Color”, de 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 mestre holandês 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 pelo espectador em seus quadros. Não admira que em seu livro mais subjetivo, **Museu de tudo** (1975), João Cabral tenha buscado



em Mondrian resposta para suas dúvidas quase obsessivas acerca da efetividade de qualquer forma de linguagem para relacionar signo e imagem.

### 1.3. O poema-quadro: pintura do mundo

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 “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, como de resto o é a obra de Cesário Verde. 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 irrealdade 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 distorcer 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 a ignora, 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. Ao influencia-lo, tais

águas 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 e cor 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”).

#### **1.4. O poema e sua lente: uma questão de ponto de vista**

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 e, não obstante, 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 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 as suas 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, 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 o “bumba meu boi”, 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. Assim reinventam-se Dubuffet e Gris. No poema “O sim contra o sim”, os oito artistas discutidos pelo poeta, utilizando métodos e perspectivas diferentes opõem, recordando T. S. Elliot, o

talento individual à tradição, residindo aí o diferencial que os torna inauguradores de novas estéticas (ELLIOT, 1995).

## 2. A educação pela tela

Em 1943, reportando na edição de 13 de junho da *Folha da Manhã* o lançamento, em São Paulo, de *Pedra do Sono*, Antonio Candido comentava nestes termos a influência do Cubismo e do Surrealismo na poesia nascente de João Cabral, denominando-a pela primeira vez de Construtivista:

As palavras, que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam umas com as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos, nesse sistema fechado que assume às vezes o caráter de composição pictórica, e a beleza nasce da sua interrelação. [...] A tendência vamos dizer construtivista do Sr. Cabral de Melo se mostra na sua incapacidade quase completa de fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais. [...] Não o chamo, porém, de cubista, porque ele não é só isso. O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista de poesia. Nessas duas influências – a do cubismo e a do surrealismo – é que julgo encontrar as fontes de sua poesia. Que tem isso justamente de interessante: engloba em si duas correntes diversas e as funde numa solução bastante pessoal (CANDIDO, 1998, p 121).

Ao longo de seu desenvolvimento, o construtivismo cabralino manteve todas as principais características apontadas por Candido: o valor plástico da palavra; a capacidade de adaptar, em seu trabalho, soluções estéticas anteriormente usadas; a imagística como móvel do processo criador; a consciência da interrelação entre poesia e pintura. Um exame circunstanciado da poética de João Cabral em suas diversas fases permite entrever o diálogo com praticamente todas as vertentes pictóricas compreendidas entre o Renascimento (séc. XVI) e o Concretismo (séc.

XX). Partindo, neste artigo, da afirmação de Candido sobre a base cubista-surrealista no nascedouro do construtivismo cabralino, um poema de *Pedra do sono* reflete um arrojado processo de tratamento cubista da imagem surrealista: “Espaço jornal”.

### **2.1. 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: “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 com o juízo final”.

Uma dificuldade quase insuperável apresenta-se ainda para a recepção: a falta de um nexos 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.

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, 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).

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 contra um fundo estático, 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, “fechados” 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.

Opera-se um interessante jogo bergsoniano para representar a passagem do tempo, analisada em dois planos distintos que se interpenetram: o plano da urgência e o da angústia, que no poema comparecem como as formas pelas quais o poeta consegue trabalhar com o conceito cubista 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.

## 2.2. Espaço jornal: ensaio cubista para o reconhecimento do ambiente

“Espaço Jornal” é mais um dos poema pictóricos de João Cabral baseados 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: destaca-los de um determinado contexto cujo uso já é conhecido até à banalização; torna-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 daí decorrentes. Para uma melhor visualização destas questões, sugerimos a consulta ao texto do poema.

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 outra

convenção de natureza técnica, originalmente renascentista, o ponto de equilíbrio, também designado como ponto de fuga. Ao alijar essa convenção 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 50, redimensionaria o ponto de equilíbrio na arte moderna, como se pode ver pelo quadro “Galatea das esferas”.

Descrever uma colagem cubista não é tarefa fácil. O olho, acostumado ao estatismo pela pintura renascentista, procura e não encontra o ponto de fuga. No poema, as figuras representadas, conferindo um acento surrealista à imagem, não dividem o espaço, mas disputam-no (“a sombra come a laranja/a laranja se atira no rio”, v. 2-3), espalhando-se por ele, umas sobre as outras. A cena captura um momento de contemplação, por um observador, mimetizado no poeta, de uma colagem e a busca infrutífera que ele empreende do ponto de equilíbrio traduz-se na estranheza com que descreve a imagem: “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 funcionam 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).

São estes objetos elementos 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 segundo 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, inconcebíveis no mundo real (a sombra come a laranja; a laranja se atira no rio; as mãos nascem do relógio).

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 intransitiva do processo criativo: *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 da vida objetiva. 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. 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 provém 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, 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 possui 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.

### Referências

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.





---

CANDIDO, A. Poesia ao norte. Folha da manhã, São Paulo, 13/06/1943. In: **Cadernos de literatura brasileira**. Vol. I. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Ed. Bandeirantes, 1998.

**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.

CUMMINGS, R. E. **Para entender a arte**. São Paulo: Ática, 2003.

MELO NETO, J. C. de. Serial. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, J. C. de. Museu de tudo. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, J. C. de. Poesia e composição. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: LODGE, D. (org.). **A reader: 20<sup>th</sup> century literary criticism**. 17. ed. Harlow: Longman, 1994.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da **poiesis, aisthesis e katharsis**. In: LIMA, L. C. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.