



AS DUAS MÃOS: ESTUDO COMPARADO ENTRE JOÃO CABRAL, PIET MONDRIAN E JOAN MIRÓ

TWO HANDS: A COMPARATIVE STUDY ON JOÃO CABRAL, PIET MONDRIAN AND JOAN MIRÓ

Fábio José Santos de Oliveira*

* fabiolittera@usp.br
Professor Adjunto da Universidade Federal do Maranhão (*Campus III*).

RESUMO: Nosso artigo analisa comparativamente a poética de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e algumas pinturas de Piet Mondrian (1872-1944) e Joan Miró (1893-1983). Para tanto, tomamos como ponto de partida o próprio olhar crítico do poeta, que, em poema intitulado "O sim contra o sim" e através da metáfora da mão direita, estabelece equiparação entre esses dois pintores, ainda que ambos possuíssem uma estética razoavelmente distinta um do outro. Por meio dessa visada crítica acerca dos pintores, alcançamos, por fim, uma leitura da própria poesia de João Cabral: ao escrever sobre outros, o poeta acaba escrevendo também sobre si mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Artes Plásticas; João Cabral de Melo Neto; Piet Mondrian; Joan Miró; Metáfora.

ABSTRACT: This article comparatively analyzes the poetic of João Cabral de Melo Neto (1920-1999) and some paintings by Piet Mondrian (1872-1944) and Joan Miró (1893-1983). We take for our starting point the critical thinking of the poet himself, who, in the poem "O sim contra o sim" [Yes against yes], and through the metaphor of the right hand, establishes a comparison between these two painters, despite the aesthetic differences between them. By means of this critical view on Mondrian and Miró, we reach a critical vision about João Cabral's poetry since he used to write about himself when he used to do so about others.

KEYWORDS: Literature and Plastic Arts; João Cabral de Melo Neto; Piet Mondrian; Joan Miró; Metaphor.

“La mano, así, recordó muchas cosas que tenía completamente olvidadas. Su personalidad se fue acentuando notablemente. Cobró consciencia y carácter propios.”

Alfonso Reyes. “La mano del comandante Aranda”

Há um poema do escritor João Cabral de Melo Neto, presente no livro *Serial* (1959-1961) e intitulado “O sim contra o sim”, que menciona uma série de artistas, entre pintores e escritores. Esse poema está dividido em cinco partes básicas, nas quais são enfocados dois dentre todos os artistas em referência. A terceira dessas partes corresponde aos pintores Joan Miró e Piet Mondrian. Nesse fragmento, cada um deles é representado pela lida com a “mão” física, que é artística em sentido amplo. Ao mesmo tempo que ambos os pintores são aproximados, são também contrapostos. Eis o trecho a que nos referimos¹:

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

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

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

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

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

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

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

Assim foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se o aprendesse ainda.

1. MELO NETO. *Serial e antes*, p. 287-288.

Mondrian e Miró são descritos participando de uma mesma inquietação: o inconformismo com “a mão direita/ demasiado sábia [...]”; na verdade, o inconformismo, no campo da pintura, com o conhecimento sedimentado que essa “mão” encarnaria. João Cabral destaca nos dois pintores a busca pelo novo, o sentimento de não concordar com o saber artístico instituído, pronto para ser aplicado sem reflexão alguma além do simples exercício plástico-pictórico, como se esses saberes fossem apenas uma fórmula rígida a ser seguida. Em ambos, o entendimento disso tudo é o mesmo, só que a maneira como lutam contra isso não: Miró troca a mão direita pela esquerda, ao passo que Mondrian modifica seu regime; isto é, Miró opta por uma espontaneidade maior, ao passo que Mondrian intensifica a rigidez formal. Tanto um quanto outro objetivam maior liberdade artística e poder de reflexão sobre a matéria com que lidam, só que a diferença no modo como concebem seu próprio trabalho artístico redundará em resultados também diferentes. Daí a aproximação que João Cabral estabelece entre ambos a partir da imagem da “mão direita”, já que ela seria indicativa da consciência de Mondrian e Miró acerca da renovação artística. Ao mesmo tempo, o poeta se aproveita dessa metáfora para indicar também as diferenças estéticas entre os dois pintores. Mondrian tenderia ao esvaziamento da representação na pintura, fugindo, a todo custo, do figurativo; Miró lutaria contra a representação mediante a releitura constante dos

elementos referentes à figura. Mondrian participa de uma valorização da rigidez pelo trabalho com as linhas e as cores, em que tudo é medido; Miró aceita o acaso e o insere dentro de uma obra em que a linha e a cor estão em plena liberdade.

Tentaremos demonstrar neste ensaio como essas duas perspectivas, embora pictóricas, refletem aspectos da própria obra de João Cabral. A arte com que lidam é diferente, mas está nos três interesses que se correlacionam, o que resulta em trabalhos com articulações possíveis (ao menos e mais diretamente, de ambos os pintores para com a obra cabralina). Começaremos com o que há de proximidade entre o poeta e Piet Mondrian, seguindo logo após para Joan Miró:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro,
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples.²

2. MELO NETO. *Serial e antes*, p. 34.

O poema acima, “O engenheiro” (de livro homônimo, 1942-1945), inicia-se com a exposição de três realidades concretas (“luz”, “sol”, “ar livre”), servindo elas de envoltório para “o sonho do engenheiro”, matéria mais fluida. Só que o sentido objetual não vive apenas na externalidade: dentro do sonho do engenheiro há “coisas claras”, que são, com efeito, realidades concretas também (“superfícies”, “tênis”, “copo de água”). O termo “claras” é amplo: refere-se por um lado ao ambiente de claridade do princípio do poema e por outro lado tem uma conotação ligada à coisa visível e palpável (óbvia, em outras palavras). Ambos os sentidos são, ainda assim, resultado duma mesma matéria fluida (como dito: o que sonha o engenheiro). O termo “sonho”, nesse caso, está entre a razão e a imaginação. No quarteto, contrapõem-se (ou melhor, equilibram-se) as variáveis prontas pela natureza e aquelas a serem produzidas pela mão humana. A natureza, que é um dado *a priori*, vem exatamente no início do poema, antes que todo o restante apareça, mesmo porque serão os versos onde se falará sobre aquilo que é feitura do homem.

Na segunda estrofe encontramos nova exposição tripartite; dessa vez, em três objetos mais diretamente ligados ao

ofício da engenharia (“lápiz”, “esquadro”, “papel”). É através deles que o “sonho” começará a se tornar realidade. É na labuta diante do “papel” (à semelhança do poeta) que “o desenho” pode surgir, como também “o projeto” e “o número”, síntese própria à atividade do engenheiro. Ele constrói “coisas claras”, diante da claridade do que está na natureza. Nesse instante, a voz poética, também num terceiro verso, substitui o verbo “sonhar” do primeiro quarteto pelo verbo “pensar”. E o mundo que ele “[pensa] nenhum véu encobre”. Aqui não há mais espaço para “o sonho”, só para a razão, que sendo equilibrada, favorece a construção do “mundo justo”.

No terceiro quarteto, abrem-se parênteses, como a justificar a utilização da primeira pessoa (até então ausente no texto e, mesmo agora, no plural). Além disso, o poema ganha certa movimentação narrativa, que é a movimentação da própria “cidade”, e revela um resultado efetivo às descrições e debates anteriores sobre o ofício do engenheiro. É interessante notarmos a personificação do edifício através da expressão “pulmão de cimento e vidro”. Obviamente, o prédio não respira, mas sim as pessoas que fazem uso dele e que por ele transitam diariamente. Ao mesmo tempo, reitera-se a essência de realidade concreta do edifício por meio da locução “de cimento e vidro”, inserindo o prédio de forma imediata no ambiente urbano e, mais do que isso, na cotidianidade de sua vivência e dos que nele convivem, mais que afirmada pela comparação que o texto estabelece entre

“cidade diária” e “jornal que todos liam”. A ordem dos elementos (“pulmão” e só depois “de cimento e vidro”) respeita ainda a sequência natureza e produto do homem. Outra vez se elenca um conjunto de termos e expressões concretas ligado à mineralidade, à coisa inorgânica, própria da matéria bruta, que é um elemento recuperado da arquitetura pela poesia de João Cabral.³ No fim, a ordem “natureza e criação humana” é conservada. É como se o próprio edifício tivesse autonomia, ou melhor, se naturalizasse como algo já incorporado ao ambiente onde foi construído. Tal autonomia pode ser percebida pelo verbo “crescendo” relacionado à construção. E ela cresce por meio de “forças simples”, como são simples os elementos concretos mencionados ao longo da poesia.

Vejamos agora a sétima parte do poema “Psicologia da composição”⁴:

É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.

São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.

É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.

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

da palavra escrita.⁵

“É mineral o papel [...]”. Ao lidar aqui sobre a mineralidade do papel, o poema evidencia, de algum modo, o aspecto concreto dele (do papel), que é sujeito dessa oração. Com isso, notamos em João Cabral o uso consistente de termos que designam objetos (o que revela uma poesia na qual o assunto passa a se concentrar não a partir de um “eu”, lírico, mas a partir daquilo que é elemento externo à voz que fala no poema):

Os substantivos concretos, como referentes ao mundo material e como componentes fundamentais da imagística, se evidenciam em toda poesia, mas na de Cabral assumem uma importância particular, tanto temática quanto estilística. Sua poesia evita análises do eu e volta-se para o mundo dos objetos, paisagens e fatos sociais.⁶

3. Para maior aprofundamento desse aspecto, indicamos nosso livro *O poema inquieta o papel e a sala*.

4. Publicado em livro homônimo (1946-1947) e conjuntamente com dois outros textos: “Fábula de Anfion” e “Antiode”.

5. MELO NETO. *Serial e antes*, p. 63-64.

6. PEIXOTO. *Poesia com coisas*, p. 9-10.

Em diversas ocasiões, esses termos são usados com referência a um discurso metalinguístico, um dos principais aspectos da poética cabralina; o que, por sinal, já se evidencia nos primeiros versos do trecho acima, onde notamos que a dita mineralidade está relacionada ao “papel/ onde escrever o verso”. Um fazer, diz o poema, a que o poeta não está necessariamente obrigado, porque, em certo sentido, tal ação ultrapassa a própria necessidade de quem escreve.⁷ Uma afirmação como essa diz respeito, de algum modo, à fuga de João Cabral à inspiração, em virtude de sua simpatia pela labuta com a folha em branco (até porque o termo utilizado não é, por exemplo, “expressão”, mas “fazer”). O poeta seria aquele que faz, não o que necessariamente expressa (e se entenda “expressar” aqui por aquilo que revela estado de ânimo); porque, para João Cabral, a poética não dizia respeito a meramente expressar-se, mas ao embate mesmo com a construção do texto, feito alguém que constrói realidades concretas (à semelhança do que ocorre em “O engenheiro”) ou feito alguém que produz um artefato medido (como acontece com Piet Mondrian).

Na segunda estrofe, retoma-se a expressão “é mineral” (que atua como uma chave paralelística nos quatro quartetos dessa sétima parte). A diferença agora é o plural do verbo e do predicativo. Observando o inusitado dos substantivos dessa estrofe, descobrimos que a mineralidade (que é senso de realidade concreta, mais uma vez declarando) não

é afirmada no poema pela substância mesma da coisa, mas pela aparição dela sob forma de palavra. À primeira vista, parece se indicar que o signo linguístico vale em concretude tanto quanto a matéria do significado que o compõe. Isso nos traz à memória um trecho de “Catecismo de Berceo”⁸: “Fazer com que a palavra leve/ pese como a coisa que diga [...]”⁹. Essa informação é retomada nos quartetos seguintes: “coisas feitas de palavras” e “[...] é mineral a palavra/ escrita, a fria natureza// da palavra escrita”. No caso dos dois primeiros versos da quarta estrofe (“É mineral, por fim, qualquer livro”), acaba-se por se afirmar a consequência daquele primeiro momento: o contato com “o papel/ onde escrever/ o verso”. Aí se desenha uma gradação: do papel onde escrever os versos se chega enfim ao livro. O trecho, assim, é profundamente metalinguístico (sendo coerente, a bem da verdade, com os objetivos do próprio poema do qual é parte integrante). A propósito, não é a esmo que essa parte termine com o monóstico “da palavra escrita”. Esse verso sintetiza, a nosso ver, todo o conjunto, mesmo porque é em torno da palavra que gira o conteúdo desse texto.

O papel, as palavras referentes às coisas que caberão na folha em branco (incluindo-se aí “a linha do horizonte”) e, para acabar, o livro. Esse é o percurso da construção artística levada em conta por João Cabral. A síntese dela é “a fria natureza// da palavra escrita”. A natureza, que significa agora a essência da própria palavra, põe em evidência os

7. Algo paralelo encontramos num poema como “O artista inconfessável” (*Museu de Tudo*, 1966-1974): “Fazer o que seja é inútil./ Não fazer nada é inútil./ Mas entre fazer e não fazer/ mais vale o inútil do fazer.” (MELO NETO. *A educação pela pedra e depois*, p. 58).

8. Cf. *Museu de tudo*.

9. MELO NETO. *A educação pela pedra e depois*, p. 59.

limites da representação. Observemos que “flores”, “plantas”, “frutas” e “bichos” não são minerais em sua substância. Sendo assim, a representação que a escrita defende só em partes alcança a essência daquilo a que conceitua. A escrita, na verdade, cristaliza a coisa. A coisa orgânica se torna o inorgânico da palavra. Nessa lógica textual, a coisa fluida se torna dúctil, na ductilidade da palavra. E só desse jeito entendemos a mineralidade dessas matérias orgânicas mencionadas. O que João Cabral articula com isso está exposto em outros momentos do livro, que é, na verdade, eximir-se dos “automatismos do já-dito”¹⁰. Uma vez que a linguagem desgastada da poesia (tendo em conta os modelos fixos) não é no mais das vezes questionada, sua obra se propõe a tanto: “A consciência, que é negatividade, clareia sempre, e de novo, o espaço onde o poema deve irromper; e o faz não para abolir a visão deste mundo senão para revê-lo e redizê-lo de outros modos e sob outras luzes; luzes de um fogo frio”¹¹. Segundo nos aponta Modesto Carone, a escrita cabralina (por exemplo, em “Fábula de Anfion”) se arquiteta na busca pelo silêncio, que é o esvaziamento dessas retóricas estabelecidas, que é a busca, através da fala da linguagem, pela possibilidade do negar-se a falar alguma coisa (o já-dito). Por isso, ganham tanta importância na poesia cabralina os elementos primários (“água”, “pedra”, “ar”), porque se comportam como elementos a favor da depuração e contra a linguagem sedimentada.

10. CARONE. *A poética do silêncio*, p. 91.

11. CARONE. *A poética do silêncio*, p. 10.



FIGURA 1

É útil que esboçemos agora, de forma cronológica, algumas especificidades sobre a concepção artística de Mondrian.¹² Começaremos por “A árvore vermelha”, c. 1909 (Fig. 1). Esta pintura apresenta traços duma fase ainda fauvista do pintor. Em linhas gerais, o quadro se compõe de vermelho e azul. As pinceladas rápidas dão ao ambiente pitadas de movimento à semelhança do impressionismo. Falando nisso, do pós-impressionismo vem possivelmente a opção pelas cores básicas, escolhidas para essa obra. Só que são cores básicas que se confrontam cromaticamente, no que explica a aproximação fauvista referida. E o que mais nos importa

FIGURA 1 - Piet Mondrian, “A árvore vermelha”, c. 1909.

Óleo sobre tela, 75,5 × 107,5 cm. Haia (Holanda), Haags Gemeentemuseum

12. Todas as pinturas de Mondrian apresentadas aqui podem ser encontradas em: MONDRIAN, *Catalogue raisonné*.

nesse momento é reiterar o aspecto simplificador das cores, embora tenhamos de reconhecer as tonalidades e as misturas cromáticas, além das pinceladas de amarelo e negro que complementam o geral rubro-azulado.



FIGURA 2

No caso de “A árvore cinza”, 1912 (Fig. 2), o cromatismo se resume ao branco e ao preto, que, combinados, geram matizes de cinza, predominantes na pintura. Além da simplificação pictórica, o figurativo da obra, que conserva praticamente o mesmo desenho de “A árvore vermelha”, tende a também se simplificar. A conta disso são as linhas

que, ao mesmo tempo que preservam o talhe da figura, deixam na tela sinais de um geometrismo de influência cubista. Confrontando os dois quadros (este e o anterior), constatamos facilmente um ritmo de simplificação dos elementos, o qual se comprova logo no contato com “Macieira em flor”, 1912 (Fig. 3). Aqui mal reconhecemos o que antes era árvore ou se reconhecemos é por força sobretudo do título, que dá pistas rumo ao conteúdo. Se as cores dessa tela não são utilizadas simplificadamente, assim mesmo se reduzem, beirando, ainda que pouco, a pureza das linhas, que são traços.



FIGURA 3

FIGURA 3 - Piet Mondrian (1872-1944), “Macieira em flor”, 1912.

Óleo sobre tela, 78 x 106 cm. Haia (Holanda), Haags Gemeentemuseum.

FIGURA 2 - Piet Mondrian (1872-1944), “A árvore cinza”, 1912.

Óleo sobre tela, 78,5 x 107,5 cm. Haia (Holanda), Haags Gemeentemuseum.

A continuidade dessas buscas e embates plásticos resultará (por constante esforço reflexivo) em telas como “Composição com cores A”, 1917 (Fig. 4). O fundo é inteiramente branco. E se dizemos fundo é somente porque os quadriláteros coloridos se destacam em meio à brancura do entorno. No mais, a opção cromática se divide entre vermelho, azul e laranja, à semelhança quase das outras telas. Alguns dos quadriláteros aparecem isolados, outros se encontram ou se tocam, e se confundem também com traços negros, que são, a bem dizer, derivados da redução plástica observada nos três quadros anteriores. Nessa tela, as linhas se resolvem, pois, em pastilhas negras, em geral independentes. Contabilizando tudo, chegamos à evidência de que a regularidade geométrica e pictórica do conteúdo não quer dizer simetria. Se justapormos a racionalidade da tela à racionalidade clássica, rapidamente descobrimos a ineficácia desse juízo (dado o caráter assimétrico aí), e mesmo aquilo que suporíamos inspiração mais antiga se renova ou se desfaz (é questionado): “A densidade, a variação e o caráter aleatório dessas unidades lembram o livre jogo impressionista com o contraste, a cor e a textura em pequenas pinceladas justapostas, sobrepostas e algumas vezes caóticas.”¹³ À semelhança de João Cabral (e de Joan Miró, como veremos), não agrada ao pintor o uso duma linguagem já firmada (ele prefere compor decompondo a recompor).

A luta mondrianiana contra a representação na pintura só não encontra aqui sentido pleno, por causa dos limites a que

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

O neoplasticismo, a coerência do estilo à maneira da arte, tem início quando a forma e a cor são expressas como unidade dentro de um plano retangular. Com este meio universal de expressão plástica, a complexidade da natureza pode ser convertida em *pura expressão plástica da relação definida*.¹⁴

É bem verdade que não está mais em questão se o conteúdo da obra representa ou não a natureza, até porque o objetivo (e a conseqüente solução) é a fuga do caráter representativo da pintura (correspondente este ao registro realista do mundo). Ocorre que, à parte isso, sobram princípios artísticos com os quais o pintor lidará e com os quais terá de debater, tanto para aproveitamento quanto para recusa deles. Um exemplo dessa mudança de perspectiva angular, ou melhor, do debate em relação a seu alcance, pode ser confrontado em “Composição”, 1933 (Fig. 5). Os elementos composicionais são muito próximos aos da tela anterior. A rigidez, a

13. SCHAPIRO. *Mondrian*, p. 69.

14. MONDRIAN. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*, p. 41.

simplificação das linhas, a simplificação das cores também, a regularidade, o corte rígido e o equilíbrio das partes, outra vez a assimetria: “The Dutchman Piet Mondrian (1872-1944) wanted to build up his pictures out of the simplest elements: straight lines and pure colours. He longed for an art of clarity and discipline that somehow reflected the objective laws of the universe.”¹⁵

Em “Composição” (1933), o dado verdadeiramente novo é o da interrupção das linhas e das formas. Todos os seis quadriláteros que compõem a pintura de alguma sorte continuam virtualmente para além dos limites do quadro. Além do mais, a própria regularidade se mede à força da variação. Isto é, nenhum dos paralelogramos tem tamanho igual aos demais. Até as linhas são únicas: as duas horizontais diferem entre si na espessura, que, por sua vez, diferem claramente das dimensões da vertical. Essa valorização das horizontais, por sinal, nos remete a dois versos da sétima parte de “Psicologia da composição”. São eles: “É mineral/ a linha do horizonte [...]”. A linha, nesse aspecto, delineia, como em traçado de desenho, a representação do real, meio que a simplificá-lo, a reduzi-lo a uma componente básica, que na pintura de Mondrian é a reta.

Voltando ao aspecto da depuração no uso das cores e das linhas, são três unicamente as tonalidades aplicadas ao quadro: branco, vermelho e azul. Não há matizes, o que

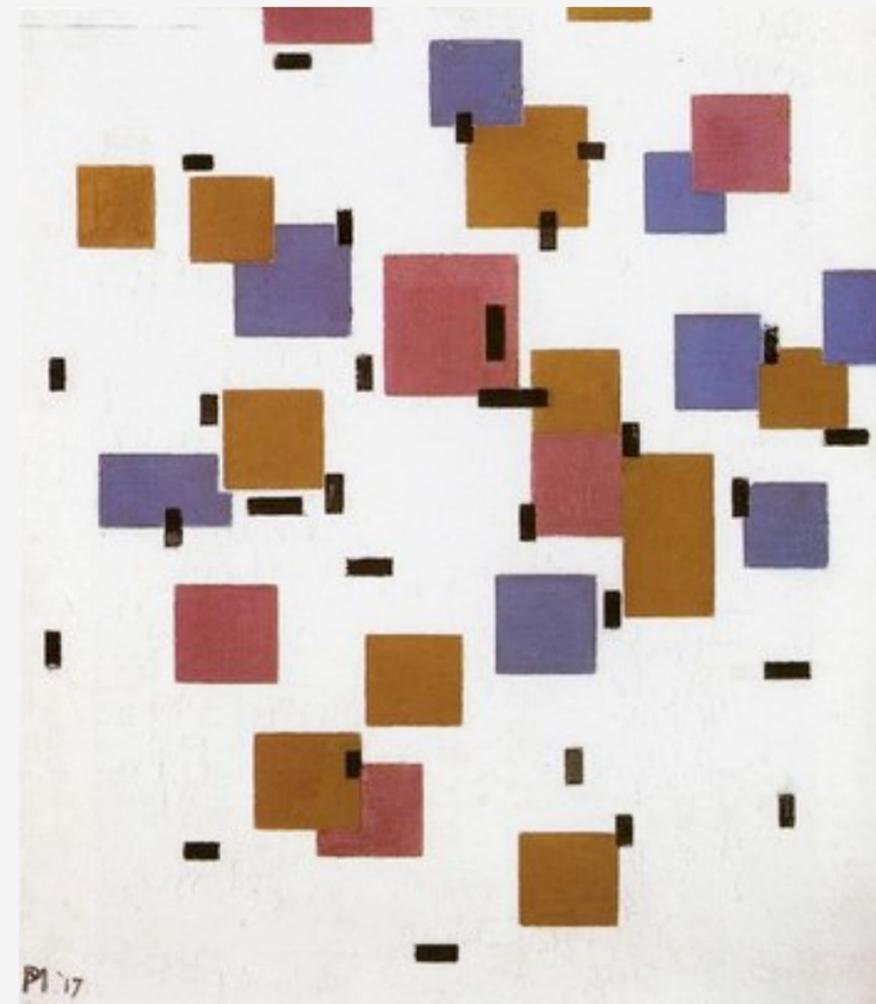


FIGURA 4

intensifica a depuração e o senso imediato de simplificação do todo. A geometria composicional, garantida pela

FIGURA 4 - Piet Mondrian (1872-1944), “Composição com cores A”, 1917.

Óleo sobre tela, 50 x 44 cm. Otterlo (Holanda), Kröller-Müller Museum.

15. “O holandês Piet Mondrian (1872-1944) queria montar suas pinturas a partir dos elementos mais simples: linhas retas e cores puras. Ele almejava uma arte de clareza e disciplina que, de algum modo, refletisse as leis objetivas do universo.” GOMBRICH. *The story of art*, p. 582.

junção “linhas negras e cores”, dá a medida quanto à rigidez da pintura, e de uma “cerebralina”. Observando o conjunto, percebemos que, de maneira quase totalmente diferente de “Composição com cores A” (1917), as pastilhas geométricas que enformam o todo se prolongam virtualmente através dos limites da tela. O que o quadro retrata, nesse caso, é somente uma porção de algo maior (no que há ruptura quanto à centralidade temática da pintura tradicional).

De mais a mais, se o olhar do observador está em posição superior ao quadro (vendo-o de cima e frontalmente), notará que a ligeira diferença de espessura entre as linhas horizontais superiores se anula; terá, com isso, a impressão de coisa igualada. Continuando nessa posição, a linha vertical passa a ser aparentemente mais larga que as demais. Ilusão que se desfaz se se desloca para a esquerda, ainda preservando a posição acima da tela. Ou seja, o olhar oblíquo “regulariza”, assim, as pequenas diferenças de largura das linhas. Em João Cabral, encontramos algo semelhante a essa possibilidade de o expectador buscar mais fundo na obra uma significação para ela, embora não mais a daqueles princípios sedimentados, embora não mais, pois, a de um discurso do já-dito: “[...] permitida a transposição de um texto do próprio João Cabral – o leitor, colocado diante desse ‘laboratório’ que é a metapoética, aprende a apreender as coisas ‘por dentro’”.¹⁶

16. CARONE. *A poética do silêncio*, p. 41. O texto citado é “O alpendre no canavial” (do livro *Serial*, 1959-1961).

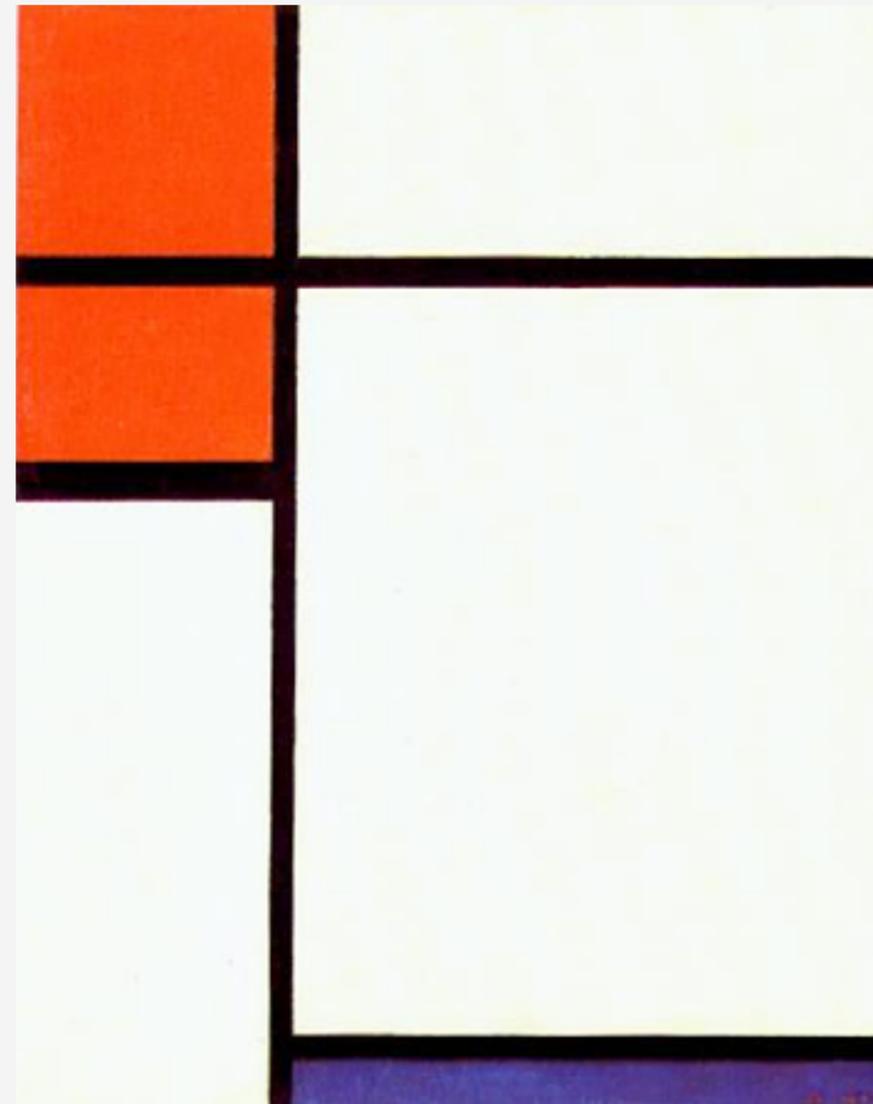


FIGURA 5

FIGURA 5 - Piet Mondrian (1872-1944), “Composição com cores A”, 1917.

Óleo sobre tela, 41,2 x 33,3 cm. Nova Iorque (EUA), The Museum of Modern Art.

No que diz respeito a Joan Miró, diríamos que ele também partilha com João Cabral e Mondrian da recusa pela linguagem estabelecida. Também para ele será necessário descobrir outro modo de expor a técnica, de forma a fazer dela uma nova opção de articulação artística, a um só tempo inventiva e pautada em preceitos bem articulados. Também verificaremos como, naquilo que de João Cabral parece mais próximo a Miró, se evolva uma nova forma de articulação do fio discursivo que, em vez de tornar fraca a rigidez que caracterizaria sua poética, a enriquece mais, porque tudo colabora com seu principal objetivo, que é o de constituir uma poética “contra o açúcar do podre”¹⁷, isto é, contra a fala desgastada.

Começemos pelo poema seguinte, “A bailarina”¹⁸:

A bailarina feita
de borracha e pássaro
dança no pavimento
anterior do sonho.

A três horas de sono,
mais além dos sonhos,
nas secretas câmaras
que a morte revela.

Entre monstros feitos
a tinta de escrever,

a bailarina feita
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta
borracha que mastigo.
Do inseto ou pássaro
que não sei caçar.

O que destacamos nesse momento é a natureza da bailarina. Percebamos que o significado que ela encarna é cambiante. Cambiante porque as tentativas de descrevê-la apontam caminhos algo instáveis. Naturalmente, o primeiro sentido a aplicarmos à bailarina é o da pessoa em carne e osso, que dança profissionalmente ou não. Só que de chofre vem a informação: é uma “bailarina/ feita”, ou seja, construída, como uma máquina, como um brinquedo. E logo se acentua essa estranheza: “[...] feita/ de borracha [...]”. Já não é de carne e osso. Nem tampouco só objeto, porque é também feita “[de] pássaro”, e aqui se casam o material estático (tanto maleável) e a agilidade do animal alado. Temos até aí uma definição em três partes: a) “bailarina”, b) “feita de borracha”, c) “[feita de] pássaro”. E tudo isso podemos explicar a partir do próprio poeta:

Não há, como no trabalho de certos poetas, o equivalente daquela primeira palavra, fecunda de associações e desenvolvimentos, que contém em si todo o poema. A luta, aqui, se dá

17. Cf. “Psicologia da composição”, parte V.

18. Também de *O engenheiro* (1942-1945). MELO NETO. *Serial e antes*, p. 32-33.

na passagem de uma a outra palavra e se uma dessas palavras conduz uma outra, em lugar de aceitá-las em nome do impulso que a trouxe, essa consciência lúcida a julga, e ainda com mais rigor precisamente por sua origem obscura.¹⁹

19. MELO NETO. *Joan Miró*, p. 41.

E é justamente no sentido que “se dá na passagem de uma a outra palavra”, de uma a outra definição, que, a nosso ver, se arquiteta o poema “A bailarina”. O curioso está no fato de que essa afirmação de João Cabral não diz respeito à sua própria obra, mas à do pintor espanhol Joan Miró.

Logo após a definição nos três passos mencionados, ficamos sabendo que a descrição é de uma bailarina mesmo, pois ela “dança”. E dança “no pavimento/ anterior do sonho”. Encontramos nesse quarteto traços de um surrealismo característico ao primeiro livro do escritor (*Pedra do sono*, 1940-1941). Tal recorrência se confirma de vez na segunda estrofe, onde os termos convergem para o onírico (“sono”, “sonhos”, “secretas câmaras”, “morte”). É como se a imagem da primeira estrofe tivesse sido gerada num instante de sonho. Só que, sendo cuidadosos com a estruturação do texto, descobrimos que essa relação fica apenas no “como se”. A bailarina não dança no pavimento “do sonho”, mas no pavimento “anterior do sonho”. Na estrofe seguinte surge uma informação que parece coerente a esse princípio: “mais além dos sonhos”. Sendo assim, é um nunca estar, de verdade,

no sonho. Para o poeta, isso tem uma importância fundamental, porque diz respeito a um embate direto contra o automatismo surrealista. Conforme já verificamos no confronto com Mondrian, o exercício poético de João Cabral está pautado na racionalização, tal qual, a seu ver, acontecia com a pintura de Miró:

Assim, ao automatismo psíquico Miró opôs o que havia em seu espírito de mínimo e minucioso, de artesanal. À anulação da razão como caminho para aquele autêntico humano, preferiu o excesso de razão, de trabalho intelectual, na luta pelo autêntico. Uma atitude de luta, a sua, absolutamente contrária à atitude de abandono dos surrealistas que, entregues ao puro instintivo, foram encontrar, mais intensos, os hábitos visuais armazenados, a memória.²⁰

20. MELO NETO. *Joan Miró*, p. 37.

Todo o terceiro quarteto é montado a fim de ratificar a imagem criada para a bailarina, com a ressalva de ser situada num novo contexto. A bailarina deixa de estar “no pavimento/ anterior do sonho” (imagem do primeiro quarteto) e passa a situar-se “entre monstros feitos/ a tinta de escrever [...]”. Ao que vemos, essa locução tem um cunho metalinguístico. E tal como na quinta parte de “Psicologia da composição” vista há pouco, descreve-se aí um percurso, como da ideia ou da matéria mnemônica rumo àquilo que “a tinta [escreve]” no embate da escrita.

A seguir, há uma estrofe inteira em que se desenvolve o complemento “de borracha e pássaro”. Ou seja, o embate referido entre a coisa tanto estática e a ágil se repete nesse instante. E notemos que a “borracha” (cuja conotação está bem próxima do ato da escrita) tem por atributos ser “diária” e “lenta” (como se também o escrever fosse ação permutada por esses dois predicativos); além de que a “borracha” é objeto a ser “mastigado”, confessa uma voz, agora em primeira pessoa. Apesar da mudança de foco quanto à voz lírica, o poema continua com um caráter de objetividade muito forte, de tal forma que é de lermos o texto e passarmos despercebidos por esse “eu” que se denuncia aí. De mais a mais, o verbo delinea uma noção de posse ou, pelo menos, de coisa que está às mãos. Para além disso, parece também se ligar ao lado “lento” da borracha, intensificando a penosidade do ato de escrever.

Os versos seguintes (os últimos) se ligam, por sua vez, ao aspecto “pássaro” da bailarina, à qual se acrescenta também o aspecto “inseto”, o que, aliás, só colabora com a agilidade já apontada. Outro ponto importante: serem animais a que a voz (novamente em primeira pessoa e sem, contudo, centrar o discurso sobre si) “não [sabe] caçar”. De acordo com o texto, o fato de não se saber caçá-los não impede que parte disso seja ainda alcançado, haja vista a própria bailarina, surgindo de alguma sorte dessa voz que fala. Se se alcança a bailarina,

isso se dá em todos os seus aspectos, tanto o de ser “borracha”, quanto o de ser “pássaro”. O não saber caçar é que nem uma declaração de despreço pela escrita ágil (por que não dizer instantânea, à moda do Surrealismo?).

Continuemos agora a análise com trechos de *O cão sem plumas* (1949-1950). Logo na segunda estrofe da primeira parte lemos que:

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.²¹

O cão sem plumas é um livro que se pauta na elaboração de um discurso sobre aspectos da trajetória do rio Capibaribe até sua foz.²² Sendo, portanto, uma obra sobre um rio, todo o texto confluirá evidentemente para sua constituição enquanto imagem. Ocorre que a elaboração imagética nesse sentido é criativa (no que colaboram as aproximações por comparação e metáfora). Indo, enfim, ao texto, podemos reparar que uma das primeiras definições do rio o caracteriza como “a língua mansa de um cão”. Em seguida, segue-se com uma definição correlata: “o rio ora [lembra] o ventre

21. MELO NETO. *Serial e antes*, p. 73.

22. Consideradas as diferenças, é o mesmo caso de *O rio* (1953), livro subsequente a *O cão sem plumas*. O destaque repousa no fato de neste a plástica imagética ser consideravelmente maior, ao passo que o outro (*O rio*) se mostra mais depurado nesse aspecto.

triste de um cão”. Após, complementa-se o já-dito com uma aproximação em acentuado grau de redefinição imagética: “o rio ora [lembrava] o outro rio” (comparação entre iguais), que, não obstante, é “de aquoso pano sujo” e, não sendo suficientemente exato, é definido ainda por “dos olhos de um cão”. Sequência completa: “[...] o outro rio/ de aquoso pano sujo/ dos olhos de um cão”. Tal labilidade quanto à imagem do rio (como a definir-se e redefinir-se de instante a instante) é parelha, conforme veremos, à insistência de redefinição imagética em Miró: “[Em Joan Miró] aquela lua ou aquela estrela não são jamais luas metafísicas ou luas de sonho. São luas e estrelas pintadas absolutamente puras de outras representações de luas ou de estrelas.”²³

No que concerne a Miró, entra em causa o fato de que a elaboração da imagem poética (mesmo aparentemente desvinculada duma noção metalinguística) redundante, ainda assim, num discurso sobre a metalinguagem, sem esquecer o caso da própria labilidade imagética (ponto também importantíssimo para ambos). Quanto a esses aspectos, pensamos que no pintor catalão ocorre algo em paralelo. Por exemplo, “Mulher e cachorro diante da lua” (Fig. 6). Guache de 1936, faz parte duma série de obras produzidas na metade da década de 1930, as quais o pintor nomeou como “pinturas selvagens”. Tal “selvageria” diz respeito à deformação das figuras. Nesta pintura em específico, temos a sensação de que

a mulher está em estado de agonia, tanto por conta do braço erguido quanto pelos olhos meio em pânico e da língua exposta (uma enorme língua branca). Semelhante a Mondrian, as cores são básicas: amarelo, vermelho, branco, preto e azul. O azul, que é o preenchimento do fundo, se aproxima em tonalidade aos tons de negro, gerando um clima de escuridão própria da noite que é representada. É, pois, nesse ambiente negro-azulado que se insere uma figura feminina tendo a lua sobre sua cabeça. A lua é quase um oposto simétrico da língua. Uma lua em quarto minguante, manchada de negro, talvez a indicar indícios dum céu nublado. O rosto da mulher está de perfil e, num lance rapidamente picassiano, se veem os dois olhos, um aberto (círculo em vermelho, preto e branco) e outro aparentemente fechado (semicírculo rubro-negro). Além dos olhos, uma orelha com aparência de nádegas. Descendo o corpo, se veem os seios e o ventre. Do lado esquerdo, no meio de uma mancha branca, se situa o cachorro. Diríamos que sua dissolução formal é até maior do que a que ocorre com a mulher. As cores compositivas, entretanto, são as mesmas. Do lado oposto, divisamos outro animal, cuja aparência é menos identificável (um gato?).

Fizemos essa descrição toda para demonstrar que, apesar da deformidade acentuada e visível dos corpos, podemos, pouco a pouco, descobrir na pintura a posição de cada ser e de suas partes constitutivas. Ainda assim, seria um terrível

23. MELO NETO. *Joan Miró*, p. 37.



FIGURA 6 – Joan Miró (1893-1983), “Mulher e cachorro diante da lua”, 1936. Guache sobre cartão, 50 x 44 cm. Barcelona (Espanha), Fundación Joan Miró.

FIGURA 6

engano afirmarmos que o desenho realizado assume as propostas de um ideal realista. Tudo contado, o que nos salva de

uma confusão maior na descrição do conteúdo é o título. A partir dele achamos já parâmetros de busca conteudística (de conteúdo ligado ao figurativo). Em resumo, de certa forma confirmamos em “Mulher e cachorro diante da lua”, embora de modo não tão estrito, outro comentário pertinente de João Cabral sobre a obra do pintor catalão: “Miró tem pintado, somente, o que até hoje tem sido objeto de representação pela pintura. O que acontece é que ele apresenta esses objetos num estado de criação e de invenção que não conhecíamos.”²⁴. Merleau-Ponty falaria da seguinte forma: “É preciso que ela [a percepção] seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas [...]”²⁵

Pensamos que isso se ilustra ainda melhor com a pintura “O belo pássaro decifrando o desconhecido a um casal de amantes”, 1941 (Fig. 7). Como no guache anterior, praticamente só cores primárias são utilizadas neste (em aplicações muito pontuais, por sinal), com exceção da tonalidade um pouco terrosa do fundo, obtida por meio de aguada. Chegaríamos a supor abstração completa, se levássemos em conta, numa visão panorâmica, o emaranhado de pontos e linhas dispostos ao longo da prancha. Todavia, ao percorrer algumas das linhas que saem da base, deparamos com os contornos dos corpos dos amantes alertados pelo título (o homem à esquerda e a mulher à direita). A precisão desses detalhes de gênero

24. MELO NETO. *Joan Miró*, p. 37.

25. MERLEAU-PONTY. *Signos*, p. 53.



FIGURA 7

FIGURA 7 – Joan Miró (1893-1983), “O belo pássaro decifrando o desconhecido a um casal de amantes”, 1941. Guache, pintura a aguarrás e carvão, 46 x 38 cm. Nova Iorque (EUA), The Museum of Modern Art.

conseguimos através de alguns símbolos usados já há certo tempo pelo pintor. É o caso dos seios com aparência de olhos felinos e do formato amendoado (em cores de vermelho e negro) do sexo feminino. Abaixo dos seios se encontra uma lua (no formato da orelha do guache anterior), representando, na verdade, o que seriam as nádegas da mulher. Um pouco acima da figura masculina, se veem uma lua crescente e um animal com aspecto de inseto. O pássaro (parte superior), divisamos através do esboço de sua cabeça, olho, língua e bico. Para as estrelas, Miró foi também inventivo, arriscando desenhos imprevistos: triângulos opostos e unidos pelo vértice, círculos unidos por uma linha reta e coisas do tipo (todos negros). A combinação disso tudo gera a sensação (somente a sensação) de matéria dispersa aleatoriamente. Visto que tudo se encontra (se intercepta), o casal de amantes passa a fazer parte do espaço do universo (ou vice-versa). E só com isso vemos aqui exemplificado o que João Cabral mencionava há pouco como “excesso de razão, de trabalho intelectual, na luta pelo autêntico”. Na busca, enfim, de reconfiguração dos elementos com significação já sedimentada na pintura, a fim de resultados novos, não só dele em relação à pintura em geral, mas também em relação à pintura abstrata.

Depois de feito esse percurso analítico, as metáforas de aproximação e afastamento presentes em “O sim contra o sim” passam a nos fazer maior sentido. No que corresponde

à parte do poema sobre Piet Mondrian e Joan Miró, verificamos que a “mão direita”, que unia os dois pintores num só modelo, encontra na estética de ambos o equivalente de um inconformismo com linguagens desgastadas e exercícios artísticos repetidos. Um trabalho que, para se renovar, mune-se de uma autocrítica constante. Autoavaliação que João Cabral sintetizaria em “O sim contra o sim” a partir dos versos “reaprende a cada linha,/ cada instante, a recomeçar” (referência a Miró) e “fazer o que sabia/ como se o aprendesse ainda” (referência a Mondrian).

Mas, como dissemos, a mesma metáfora que aproxima os dois pintores também os afasta, até porque são eles mentores de uma estética própria, de uma forma única de trabalho. Assim, o segundo poeta, Mondrian “faz-se enxertar réguas, esquadros/ e outros utensílios/ para obrigar a mão/ a abandonar todo improvisado” (versos que lembram “[o] lápis, o esquadro, o papel”, de “O engenheiro”); o que, no conjunto de sua obra, equivaleria a um trabalho medido, cerebralino, amante das retas e da regularidade. Por sua vez, Miró “pôs-se/ a desenhar com esta [a mão esquerda]/ até que, se operando,/ no braço direito ele a enxerta”; o que, no conjunto de sua obra, significaria um trabalho de liberdade, com pouco ou nenhum cálculo, valorizando o acaso, as curvas.

Tendo tudo isso em vista, pensamos que o cerne da poética de João Cabral de Melo Neto está constituído por aspectos que o aproximam de Piet Mondrian, tais como a racionalização por meio ou a partir da coisa concreta e primária (naquele, a mineralidade e a escolha de elementos simples para a matéria poética; neste, a simplificação dos elementos constitutivos da pintura). O que corresponderia ao esvaziamento da representação em Mondrian calha bem em João Cabral com a tendência ao “vazio”, a qual, não-raras vezes, é redefinida ou retrabalhada quanto à plástica do seu significado, em atitude, pois, muito próxima à da obra do pintor catalão Joan Miró. Tal redefinição semântica do significante (com raízes – somente raízes – no Surrealismo) de alguma sorte explica, até, quão distante João Cabral está de uma poética sem transcendência no que concerne ao próprio ato do poema, como era o caso, por exemplo, de muitos textos do Parnasianismo:

A poesia de “superfície” de João Cabral apresenta-se sob um aparente conservadorismo que chega a nos lembrar composições clássicas e composições parnasianas, no que concerne à habilidade técnica e ao rigor construtivista. Porém, ao nível da microestrutura, a sua poesia se cria através de um movimento difícil de formas sintáticas inesperadas, que conduzem a camadas semânticas ambíguas e dialéticas na maioria das vezes.²⁶

26. GONÇALVES. *Transição & permanência*, p. 129.

A poesia de João Cabral não se arquiteta apenas no amparo do objeto (em matérias concretas como “pedra”, “rio” e “faca”), mas também na redefinição do significado imediato de elementos como esses e, não-raras vezes, numa redefinição com carga significativa inusitada ao sentido costumeiro. No primeiro caso enxergamos uma proximidade à estética de Mondrian (pela depuração da matéria temática e da estrutura textual), no segundo à de Joan Miró (pela criatividade na interação sígnica e sintática dessa mesma matéria temática).

REFERÊNCIAS

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

GOMBRICH, E. H. **The story of art**. 15 ed. New York: Phaidon, 1995.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Transição & permanência**: Miró/ João Cabral – da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

_____. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

_____. **Joan Miró**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1952.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MONDRIAN, Piet. **Catalogue raisonné**. New York: Harry N. Abrams, 1998. 2 vol.

_____. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. Trad. João Carlos Pijnapel. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian**: a dimensão humana da pintura abstrata. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.