

JOÃO CABRAL, MIRÓ E A PINTURA: uma poiesis da imagem

Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz¹ (UEPB)

Resumo:

Com base nas considerações do poeta sobre a pintura de Joan Miró em artigo homônimo de 1950, propõe-se aqui enfocar a influência da pintura no processo de criação poética no Construtivismo. Paralelamente à importância atribuída à composição da imagem cabralina nos mesmos parâmetros da captura do movimento da linha em Miró, apontam-se ainda o Impressionismo, o Expressionismo, o Surrealismo, o Abstracionismo e o Cubismo como as principais fontes pictóricas da imagem construtivista, que confronta os procedimentos compositivos de cada uma delas com os da poesia lírica para o mesmo fim. Expandindo assim a expressividade de sua linguagem, João Cabral estabelece no texto, para além da percepção tridimensional do real, uma “supradimensão”, na qual o objeto é visualmente reinterpretado na representação, problematizando conceitos correntes de belo poético e de artístico.

Palavras-chave: poesia; pintura; composição; imagem.

Introdução

Em 1950, João Cabral lança em Barcelona, pelas Edições l’Oc, um ensaio, intitulado *Joan Miró*, sobre a arte do pintor catalão. O texto, ilustrado nessa primeira edição com gravuras originais de Miró, trata, em suas linhas gerais, da triangulação entre estética, composição e verossimilhança como fundamentos para a recepção da obra de arte. Empenhado, desde a instituição do assim chamado projeto construtivista, na elaboração de uma dicção poética capaz da maior aproximação possível entre signo e imagem – o “cerco ao objeto”, no dizer de João Alexandre Barbosa (1996, p.60 e ss.) –, João Cabral situava sempre a representação na confluência entre linguagens.

A constância com que buscou traçar paralelos entre as artes visuais (escultura, pintura arquitetura) e a poesia, na tentativa de adaptar recursos, técnicas e soluções estéticas, sugere uma tendência da parte do poeta a considerar a poesia, não apenas como intimamente relacionada, mas como inclusa entre as artes visuais, podendo o mesmo critério abranger o teatro (*Morte e vida severina*), o cinema e a televisão (seqüências, cortes e sobreposições de imagens em *Auto do frade*). 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.

1 Miró e o cerco ao objeto: a linha descontínua

No ensaio sobre Miró, o poeta traça um rápido esboço histórico do evento que ele aponta como o fundamento da pintura moderna: a criação, durante o período renascentista, da terceira dimensão e do estatismo, através do estabelecimento do ponto de fuga ou ponto de equilíbrio. Esta viria a ser a convenção estética em torno da qual se estruturaria o conceito ocidental de arte pictórica. A pintura renascentista, para obter a terceira dimensão, lançou mão de uma convenção já conhecida, a relação entre objeto e superfície, e combinou-a a um experimento, o ponto de equilíbrio.

Imagine-se a seguinte situação: um acrobata precisa manter-se em equilíbrio sobre uma linha. Para isso, necessita que esta linha, que constitui a superfície sobre a qual se encontra, fique estática, ou mova-se o menos possível, dentro de uma margem previsível para a intensidade do movimento. Tal margem é obtida pela visualização de um ponto dado pelo cruzamento, em ângulo reto, entre a linha e a vareta que carrega nas mãos, perpendicularmente à linha. Verifica-se o movimento dos pés, uma tensão na linha gerada pela relação entre o movimento e o peso do corpo

do acrobata, mas o equilíbrio é mantido. A vareta permite, ainda, que o atleta se concentre no objetivo imediato, o movimento dos pés, sem perder a noção das dimensões do ambiente em que se encontra, o que também o faria cair.

Os pintores renascentistas desenvolveram um raciocínio análogo na tentativa de distribuir equilibradamente vários objetos nas superfícies de um determinado espaço, sem deixá-los “cair” do plano escolhido para a representação. A principal consequência do descobrimento da tridimensionalidade foi a perda quase total do movimento, pela domesticação da linha, ônus que foi aceito em prol da abstração da superfície, que ganhava em profundidade. Para Cabral, a pintura de Joan Miró representa uma forma de composição alternativa, capaz de devolver à superfície “aquele sentido antigo que seu aprofundamento numa terceira dimensão destruiu completamente” (1994, p. 695).

A partir de 1924, o pintor catalão abandona de vez a sólida estrutura clássico-renascentista que caracterizou a sua primeira fase produtiva e passa a pintar figuras simplificadas, soltas no vazio, baseadas em objetos reais. Nítidas e recortadas, as figuras simplificadas de Miró anulam, para o espectador, a experiência sensorial do relevo em favor de uma sensação de primeiro plano, como nos desenhos infantis. As telas “Aquarela” e “Retrato da Sra. Mills em 1750”, ambas de 1929, ilustram bem o conceito do abandono do estatismo.

Objetivando, sobretudo, reencontrar o dinamismo – leia-se, movimento – que o estatismo havia sacrificado, na composição e na recepção, em favor do equilíbrio, Miró devota especial atenção à linha. Uma mancha de cor ou uma superfície contida por outra superfície, permitindo contemplação instantânea, pertencem à categoria do estático. Uma linha, ao contrário, exige da atenção que realize um ato temporal, isto é, um movimento, para percorrê-la. Nesta forma de compor, a única verdadeiramente nova para João Cabral depois da pintura renascentista, a linha, ao contrário do que se dava na composição tradicional, deixa de ser elemento dissociador, perigoso porque difícil de dominar, para tornar-se “a mola” do processo compositivo e fio condutor da recepção. Ela é “não somente o que contemplar, mas a indicação, o guia, a norma da contemplação”, transformando “em circulação o que era fixação” e “em tempo o que era instantâneo” (p.703).

Comentando a característica de descontinuidade da linha nas pinturas de Miró do período 1924-1929, João Cabral observa que o pintor parece haver compreendido perfeitamente a lição contida na força de sua linha. Os quadros que pintou a partir dessa época primam pelas figuras compostas a partir de linhas soltas, colocadas pelo pintor em posição essencial dentro da obra. A simplificação das formas – luas, estrelas, circunferências –, antes desenhadas em seus quadros quase geometricamente, isto é, obedientes à harmonia da linha renascentista, incita em sua versão atual o observador a explorá-las na totalidade de sua fisionomia e contorno, “mesmo quando não existentes como linhas em si, mas como limite de uma figura ou de uma mancha”(p.705). Configurava-se aí, para Cabral, uma luta contra o estático da atenção: uma luta em duas frentes, “contra o estático da cor, e contra o estático próprio da contemplação de figuras conhecidas e aprendidas de memória” (Idem).

2 A lição de poesia

A apresentação das linhas gerais do ensaio de João Cabral permite que se faça uma idéia da influência que os posicionamentos estéticos de Miró exerceram sobre a constituição da poética construtivista. Já em *O engenheiro* (1945), o poema “A lição de poesia” redimensiona os fundamentos do processo de criação e composição estudado pelo poeta, esquematizando-o nos três grupos em que o texto é dividido.

No Grupo 1, aqui chamado de “O dia”, compreendendo os versos de 1 a 12, o poeta descreve a sua luta vã, marcada pela mais implacável crise representativa, para a consecução de um ideal de poesia. Se o Grupo 1 lamenta a impossibilidade de alcançar o objetivo antevisto, o Grupo 2, “A

noite”, abrangendo os versos de 13 a 24, apresenta o resultado efetivamente alcançado pelo poeta, oposto ao projetado, traduzido na escrita fácil, mas insatisfatória. O Grupo 3, aqui denominado de “Sempre”, constituído pelos versos 25 a 40, propõe a metalinguagem como fator de reinvenção do trabalho do poeta, rumo à expressividade desejada. É possível afirmar que estes tópicos definem um quadro geral da questão teórica que informa o Construtivismo cabralino como um todo.

Uma lição dos pintores impressionistas, hoje considerada básica para os aprendizes da pintura, era a de pintar ao sol. A luz solar, nas diferentes horas do dia, modifica as cores e os contornos dos objetos, modifica superfícies e ambientes, chamando, assim, a atenção para a relatividade da interação entre registro sensorial e sentimento, entre verdade e representação. Descrever uma impressão visual equivale à etapa final de um processo de inter-relacionamento do sujeito observador com as coisas e com o mundo que as contém. A expressão da verdade captada como impressão visual é filtrada, entre outros fatores (ambientais, orgânicos, socioeconômicos), pelo teor das emoções de quem observa, o que torna infinitamente relativos os conceitos de verdade e de objetividade. Este reportar do estar-no-mundo, banalizado na vida de relação, assume caráter decisivo no âmbito da arte, porque lida diretamente com uma questão de base: a verossimilhança.

Para Platão (citado por NUNES, 2003, p. 39), só existem dois atos miméticos fundamentais: a *mimese primeira*, feita pelo Demiurgo, que plasmou no mundo material a imitação mais próxima da Realidade Essencial que é a regra do Mundo das Idéias, e a *imitação moral*, a Arte, feita pela alma humana, no intuito de recuperar uma antiga condição espiritual perdida, religando-se ao Demiurgo, e, assim tornando-se igual a ele pelas realizações. A arte imita a cópia da Realidade Essencial, mas o seu mérito é quase nulo, já que seus esforços se voltam para a expressão de simulacros do verdadeiro Real, que transcende em beleza e sublimidade o mundo das formas concretas. Desta maneira, a Idéia é a forma primordial, verdadeira.

Em relação à pintura e à escultura, um problema a mais se coloca. Ambas não imitam a Idéia Essencial, mas uma aparência sensível, já de si ilusória. Ou seja, um artesão, ao construir um objeto qualquer, está em maior sintonia com a Idéia, e, portanto, com o Demiurgo, do que o escultor e o pintor, que só serão capazes de reproduzir a figura desse objeto já existente. Dessa forma, a *práxis* artística é supérflua, um jogo para a ilusão. A visão platônica coloca em cheque a recepção e a capacidade da Arte de despertar estados afetivos, considerando-os como indesejável enredamento da alma em falsos sentimentos e emoções.

Aristóteles vê a imitação de forma bem diferente. Para ele, a *mimese* artística é um prolongamento da capacidade humana, natural, de imitar. A imitação reflete a necessidade de novas experiências e do conhecimento delas resultante. Revela-se no homem como aparato da razão; na educação e nas artes, como “modo correto, racional, de fazer e produzir” (Idem, p.40). O prazer proporcionado pela arte é, em parte, emocional, e, em parte, intelectual. No primeiro caso, por permitir que haja empatia entre as visões de mundo do autor e do espectador, filtrada no grau de semelhança da obra com sua principal referência de vida, o real. No segundo caso, por permitir que se admire a forma plasmada, conferindo à obra uma beleza que sugere a mestria empregada em sua concepção e execução.

O valor da obra de arte, para Aristóteles, é colocado em função de sua semelhança com o real, de sua qualidade de ser aparência do real. Está, como coloca Nunes, a meio caminho entre a existência e a não existência: não é totalmente real, nem totalmente ilusória. Apóia-se no meio-termo entre realidade e ilusão ao qual Aristóteles chama de verossimilhança. Assim, em “A lição de poesia”, é possível perceber que João Cabral, na composição do texto, oscila entre o rigor platônico e o alargamento de vistas aristotélico, optando ao final pela síntese entre estas duas posturas como possibilidade de futuros desenvolvimentos. Como isto se realiza no poema?

O primeiro grupo de estrofes, “o dia”, traduz luminosidade – do sol, da folha de papel, do verão, do meio-dia. A lição impressionista acerca da modificação da visão de objetos, paisagens e ambientes operada pela variação da incidência da luz solar nas diferentes horas do dia serve ao poeta para orientá-lo na tentativa de escrever “às claras”, isto é, objetivamente, sem permitir-se penetrar

nos desvãos escuros da atividade inconsciente, sem fascinar o leitor no engodo de uma sentimentalidade ilusória.

O desejo do poeta, escrevendo ao sol, é o de encarnar o ideal platônico da síntese com a Idéia. Reconhece-se entretanto incapaz de fazê-lo, a despeito do tempo despendido (“toda a manhã”) e da sugestão de trabalho árduo que a esta expressão adiciona outra que vem na sequência, “princípio de mundo” (v. 4) evocadora de elementos em ebulição criativa. Já que o poeta refere um princípio de mundo, é interessante saber que, nos cultos primitivos, a imagem da “lua nova” (v. 4), como “o outro olho do céu”, além do sol (BRUNEL, 1997, p.66), está associada ao início do novo e ao equilíbrio de forças que passam a atuar nesse novo mundo. A criação, ainda assim, não se manifesta: “sequer uma linha; /um nome, sequer uma flor.” (V.6-7).

A linha, que evoca a matriz do processo criativo de Miró, equivale, no poema, à linha métrica, ao verso. Não há um *leitmotiv* (“um nome”), seja objeto ou musa, e não há, em absoluto, nenhum sentimento (“sequer uma flor”). O excesso de luz parece haver ofuscado a visão do poeta, ao invés de clarificá-la. O que pode estar errado, para que a criação não aconteça, se todos os procedimentos foram adotados? O papel, no entanto, pode aceitar “qualquer mundo” (v.12), e assim uma criação, diferente da que fora planejada pelo poeta, emerge de seu esforço continuado.

No segundo grupo de estrofes, o mundo criado difere diametralmente da clara e limpa paisagem anterior. Inspirado nas imagens surrealistas, que captam processos mentais profundos em sua concepção, é noturno, assustador, onírico, povoado de criaturas (“monstros, bichos, fantasmas”, v.17) que não nascem para celebrar a força da vida, antes dependem da tentativa do poeta de “salvá-los da morte” (v. 15). A matriz de cores utilizada na composição da imagem evocativa do mundo interior é sombria. A cor negra transparece, de forma mais ou menos direta, em vários semas, como “noite”, “morte”, “monstros”, “tinteiro”, “bichos”, “fantasmas”, “carvão”, em contraste com a luminosidade das cores que descrevem o mundo exterior: “manhã”, “sol”, “folha em branco”, “verão”, “meio-dia iluminado”. Percebe-se o matiz expressionista na preponderância da visão temperada pelo subjetivismo da impressão interior, que determina por assim dizer o tom da relação entre o poeta e o mundo.

O descompasso entre o poema idealizado e o poema concretizado presentifica-se, ainda, na metaforização do controle, pelo poeta, do processo de criação. No Grupo 1, estéril apesar do monitoramento de todas as variáveis que externamente pudessem interferir na composição do poema, a criação “boa”, se viesse a se verificar, apareceria paulatinamente, controladamente, sem causar surpresas desagradáveis – “desabrochava” (v. 8). No Grupo 2, a criação “má”, germinada no tinteiro, já se apresenta, como num corte de cena, “circulando,/urinando sobre o papel,/sujando-o com seu carvão (v.18-20).

Os verbos no gerúndio – circulando, urinando, sujando – realçam os efeitos da realidade criada como eventos em progresso, diferentemente da idéia de probabilidade distante dada por “desabrochava”.

Na última estrofe do Grupo 2, a repetição da palavra *carvão* revela um dado importante. No plano do enunciado, é possível atribuir ao termo a acepção de *fezes*, primeiro porque o verso “sujando-o com seu carvão” refere uma ação cumulativa em relação ao verso anterior, “urinando sobre o papel”. Segundo, porque o uso do possessivo “*seu* carvão” sugere para *carvão* o significado de substância liberada do corpo. No plano da enunciação, o “carvão” de que são feitos os monstros, bichos e fantasmas que povoam o mundo interior do poeta, plasmado no poema – “de lápis”, numa clara alusão ao trabalho de criação – é o da “idéia fixa” (v. 22), da “emoção extinta” (v. 23), “consumido nos sonhos” (v. 24). Estes qualificativos dados a *carvão*, em consonância com o de *fezes*, inaugura a analogia “poesia-fezes”, criada para definir a poesia lírica, tida pelo poeta como fácil, inspirada, derramada, indisciplinada diarreia sentimental. Poesia exausta, digerida, esgotada em suas possibilidades de comover (“emoção extinta”), trazendo em sua natureza de sonhos o gérmen de sua própria destruição. Dessa forma, a recusa ao mergulho na atividade do inconsciente equivale à recusa ao mergulho em uma atividade poética inconsciente, ou seja, é uma atitude de caráter metalingüístico.

O Grupo 3 aponta para uma possibilidade na forma de representar: a reinvenção do já conhecido através da “física do susto” (v. 29). A imagem apresentada lembra as figuras simplificadas flutuantes de Miró (“jamais pousadas/porém imóveis”, v. 31-32), que, embora compondo imagens insólitas, constituem criação cheia de vida (“naturezas vivas”, v. 32) graças ao dinamismo obtido pelo abandono da ilusão de profundidade. O poeta, a seu modo, intenta igualmente abandonar a ilusória profundidade dos mergulhos interiores, cuja porfia por sonhos pode redundar na liberação de pesadelos. Como Miró, que optou por figuras simplificadas, resumidas, sempre as mesmas, - luas, estrelas, circunferências – o poeta decide eleger um vocabulário restrito (“vinte palavras”, v.33), plasmado a partir de sua atividade criadora, metaforizada nas “águas salgadas” (v.34). Apontando para o sema *sopa primordial*, termo científico designativo do mar como laboratório natural da origem da vida no planeta, o poeta cria um campo semântico – “máquina” (v.36), “funcionamento” (v.38), “evaporação” (v.39), “densidade menor que a do ar” (v.40) - que não deixa dúvidas quanto ao tratamento e controle científicos que sua criação deverá receber.

A linguagem do poeta, portanto, nasce de forma natural, isto é, de sua sensibilidade, plasmando-se como célula integrante do corpo do poema. Essa sensibilidade, no entanto, é orientada e controlada pela consciência técnica. Somente assim a poesia desempenha realmente a sua função, e o poema torna-se “máquina útil”. Serve, sim, para comover, conforme a epígrafe de Le Corbusier que abre *O engenheiro*, livro no qual se encontra o poema. Se o poeta mantiver esta perspectiva em foco, a criação poética finalmente realizará no texto a síntese entre sentimento e representação.

Os Grupos 1 e 2 referem experiências cujo resultado não foi satisfatório. No primeiro caso, o poeta viu-se acossado pela crise representativa; no segundo, pela hiperprodução desordenada de material de qualidade inferior ao padrão preestabelecido. Os dois procedimentos restringem, por sua própria natureza, o exercício poético, em quantidade e em qualidade. Daí, a solução de encontrar um meio-termo operacional: o equilíbrio pela reinvenção, como fez Miró.

É preciso perceber ainda no texto o entrecruzar de dois planos de temporalidade distintos. O primeiro plano, correspondente aos Grupos 1 e 2, é linear, cartesiano e tridimensional. Reflete o modelo de visão restrita para a compreensão da passagem do tempo ao qual o leitor já está acostumado: manhã (v. 1), tarde, representada no meio-dia (v. 9) e noite (v.13). Dessa forma, ele o apreende na leitura, sem maiores problemas, num lance de olhos, em sua totalidade – estaticamente, como diria Miró. A visão linear do tempo permite-lhe formular uma idéia da relação entre trabalho e energia necessários à composição do texto, e, por extensão, da poética particular do qual é representativo.

Visto por esse ângulo, e lembrando a lição contida no ensaio de Cabral acerca da contemplação estática, o poema constitui um “conjunto” cujos “detalhes” são apreciados em função da composição como um todo. A leitura é instantânea, decodificatória, e identifica uma estrutura textual específica que permite reconhecer naquele texto um poema, um tema tratado, uma voz que fala no poema. Porém, não se realiza como um ato temporal, ou seja, percorrendo as “linhas” de significação estabelecidas pelo autor, potencializadoras de novas e diferentes vias interpretativas; seria mais como um lance de dados despreocupado do acaso.

Este compareceria no caráter insólito, surrealístico, de certas imagens, como “sol imóvel” (v. 2), “monstros germinados em seu tinteiro” (v. 15-16), “veias de água salgada” (v. 28), etc. Poderia, ainda, apresentar-se no esquema enunciativo utilizado no poema, no qual o *eu* enunciador esconde-se por trás de um *tu*, a quem o discurso é dirigido no Grupo 1, e de uma terceira pessoa, *ele*, que é o objeto do discurso (BAKHTIN, 2000, p. 206-208) nos Grupos 2 e 3. Tais peculiaridades são deixadas de lado como incompreensíveis, e, embora não comprometam a natureza do poema como tal, a opacidade de que se revestem pontilha o texto de indeterminações e a visão geral do quadro do poema torna-se fragmentada. Por esta razão, o plano tridimensional é o da visão restrita.

O segundo plano, correspondente aos Grupos 1 e 2, não tem forma definida. É plástico, supra-dimensional e paradoxal, porque imbricado na tridimensionalidade ao mesmo tempo em que a

abarca e mesmo a nega. Daí o seu caráter incômodo, por refletir um modelo aparentemente incompreensível de relação com a temporalidade, cujo entendimento demandaria a ampliação do golpe de vista para além da ilusão de profundidade fornecida pela tridimensionalidade. Como os dois planos estão intimamente ligados no poema, é através do tridimensional que o supra-dimensional se revela. Como que saltando da leitura, certas palavras imiscuem-se no domínio do já conhecido pelo leitor, constituindo, pelas imagens estranhas que evocam, indesejáveis bolsões de incompreensão.

O Grupo 1 é emblemático nesse sentido: a manhã consumia-se como um “sol imóvel” (v. 2), como “princípio de mundo, lua nova” (v. 4). O “sol imóvel” é uma referência ao conceito bergsoniano de *tempo-duração* (ABBAGNANO, 2000), que deve ser entendido não na acepção cartesiana e linear do *quantum* de tempo que é gasto por um evento entre o seu início e fim (que é, aliás, o tratamento dado à compreensão do passar do tempo nos Grupos 1 e 2), mas na acepção globalizante de considerar este evento como presente enquanto durar, confundindo-se com passado e futuro.

Efetivamente, para o poeta absorvido na tarefa de desafiar a folha em branco, o tempo passa quantitativa, aparente, mas não qualitativamente: se o propósito era o de escrever e isto não foi logrado, a imagem do tempo que se consolida na terceira dimensão é a do *nada*. No texto, este nada está associado, através do símile, a “princípio de mundo” e a “lua nova”, duas imagens que exigem do leitor um alargamento de vistas para compreendê-las, relacionando o conhecimento empírico à simbologia do poema.

Assim, “princípio de mundo” pode ser lido como “elementos em ebulição criativa” e “lua nova” como “presença oculta, mas existente”, o que permite constatar que o *nada* resultante da crise representativa é uma ilusão da tridimensionalidade. O nada representa, na realidade, o começo de algo, impulsionado pelo esforço criador. Como num quadro de Miró, os detalhes da cena representada no poema constituem imagens simplificadas do real, que apontam para o conjunto de outro universo, o ficcional, mas que demandam, para ser devidamente percebidas, uma lente adequada.

3 Poesia para (não) passar o tempo

Dois poemas de *Pedra do sono* (1945) travam diálogo particularmente íntimo com o cubismo: “Homenagem a Picasso” e “Espaço jornal”.

No primeiro, três enunciados, à primeira vista sem qualquer relação entre si, justapõem-se formando o texto, 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. Entretanto, uma dificuldade quase insuperável apresenta-se 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 (2002, p. 85 e ss.), 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, criação do universo ficcional; *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. Acontece que até ao final do século XIX, época do advento do Impressionismo nas artes visuais e na literatura, havia uma certa univocidade de padrões para definir o belo. Se o Impressionismo significou uma brusca ruptura com quinhentos anos de tradição estética, as vanguardas, 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*, permitindo a *katharsis*.

Ainda de acordo com Jauss, “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, é necessário que o receptor tenha elementos de sensibilidade e de conhecimento formal para integrar as três categorias. O poema de João Cabral, nesse sentido, exige muito de seu leitor.

O título convida-o a traçar uma analogia entre ler (um poema) e observar (um quadro). Mais especificamente, entre ler um poema de João Cabral e observar um quadro de Picasso, uma colagem. É significativa a escolha de uma estrutura de colagem para o poema. Primeiro, porque denota uma necessidade quase dramática de verossimilhança experimentada pelo poeta. Segundo, porque a colagem, ao invés de decompor a figura, revela-a inteira; também não a recorta, como o fazia a estética renascentista, num jogo de claro-escuro que, a rigor, não retratava a realidade. Antes a insere 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 e o referente seja facilmente identificado.

No poema de João Cabral, a cena cubista representa o processo de criação do poeta. Já na abertura, uma explicação para a linha cerebral (“o esquadro”, v. 1) norteadora da composição cabralina: os homens não querem ver o “eclipse” (v.1), isto é, a escuridão do inconsciente. No entanto, o esquadro apenas “disfarça” (v.1) o eclipse, não o elimina. O poeta busca uma forma de expressão, contida e racional, que substitua o lirismo, 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” (v.4) no poema pela técnica. Abri-los seria libertar a música indesejada do verso ritmado, sentimental. O poeta ressentia-se, no entanto, da ineficácia do seu esquadro: apenas “aparentemente” (v. 3) não há música nos violinos fechados. A solução representativa encontrada por Picasso através das colagens com recortes de jornais – daí a homenagem do título do poema – não é operacional para o poeta, mas, uma vez que se trata de “recortes de jornais diários”, estes o remetem, por um lado, à urgência de encontrar soluções próprias, e, por outro, à angústia do arrastar-se diário do penoso processo de criação que ele se impôs.

Entre a urgência e a angústia, opera-se um interessante jogo de tempo, em moldes bergsonianos. A passagem do tempo é 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, baseado em Bergson, da inserção da obra de arte no tempo-duração. O poeta enfoca este novo modelo da compreensão do passar do tempo para ressaltar o caráter de ilusão a impressão da rapidez ou da morosidade do passar do tempo. Assim, tanto a composição quanto a recepção de uma obra de arte simplesmente fluem no tempo, independentemente de sua contagem, sem a preocupação de atingir um objetivo. O poeta compreende a teoria, mas considera-se excessivamente racional para aprender 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” (v.6). Metalingüisticamente falando, os bons artistas são os que enfrentam a crise representativa e a ela sobrevivem, encontrando alternativas 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.

4 Espaço jornal: ensaio cubista para o reconhecimento do ambiente

Dez anos após o lançamento de *Pedra do sono*, João Cabral afirmaria, na conferência “Poesia e composição” (1952), proferida em São Paulo, que a composição literária oscila, via de regra, entre dois pólos, que estariam, em maior ou menor grau, na base de todo processo de criação: a inspiração e o trabalho de arte. No final, ambas as idéias “visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem” (MELO NETO, 1994, p. 725).

Para o poeta, o que parece original contemporaneamente em comparação com épocas passadas é a preponderância, não de um sobre o outro pólo, mas a coexistência de “uma infinidade de atitudes [estilísticas] intermediárias, organizando-se a partir das posições mais extremas a que já se chegou na história da composição artística” (Idem, p.726). Duas colocações de João Cabral a esse respeito são indispensáveis para se compreender o seu Construtivismo:

- a) a psicologia de cada autor é fundamental na composição. Compreende, grosso modo, dois grandes grupos de autores: os “fáceis”, ou inspirados, de caráter emotivo, e os “difíceis”, ou formalistas, de caráter pouco espontâneo.
- b) uma “teoria da composição”, chancelada por um determinado estilo de época, corresponde a uma visão estética comum e não se estabelece na Academia, mas por meio da relação autor x leitor e vice-versa. Assim, o temperamento natural do autor, mais ou menos controlado segundo as exigências da época, não deverá jamais constituir-se em ponto de partida para a composição: “será sempre uma influência incômoda contra a qual o autor tem que lutar” (Ibidem, p.726).

“Espaço Jornal” é mais um poema “pictórico” de João Cabral, baseado na contemplação de colagens de Picasso e de 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 é recobrado de forma quase tridimensional, e naturalista, para escândalo até dos próprios cubistas, comprometidos com o rompimento com o figurativismo. O efeito, entretanto, era interessante: os fragmentos de texto e imagem contidos nos recortes tornavam-se parte da nova composição, adquirindo novos significados, ao ser inseridos em novo contexto. A técnica da colagem realiza o que o poeta pretende realizar no poema: destacar as palavras e os recursos estilísticos de um determinado contexto cujo uso já é conhecido até à banalização; torna-los enigmáticos, abstratos, 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.

Descrever uma colagem cubista, como o poema atesta, não é tarefa fácil. O olho, acostumado ao estatismo pela pintura renascentista, procura e não encontra o ponto de equilíbrio. As figuras não dividem o espaço, disputam-no (“a sombra come a laranja / a laranja se atira no rio”, v. 2-3) e espalham-se por ele lado a lado, umas sobre as outras. Os cubistas acreditavam que a tridimensionalidade, por ser uma ilusão, não fazia parte, a rigor, da composição. Para ser percebida, depende de certas convenções lógico-empíricas aliadas a uma convenção técnica, o ponto de equilíbrio. Ao alijar essa convenção técnica da composição, os pintores cubistas tencionavam experimentar o leque praticamente infinito de possibilidades expressivas entre cena real e cena representada.

De qualquer maneira, a crítica cubista à falta de liberdade na composição renascentista procedia, no início do século XX. Em “Espaço jornal”, que captura um momento de contemplação de uma colagem, a busca infrutífera do ponto de equilíbrio traduz-se na estranheza com que o observador descreve a cena: “a sombra come a laranja / a laranja se atira no rio” (v. 2-3), que não é rio, “é o mar que transborda do meu olho” (v. 5). O poeta, como 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, não

o encontrando, sente dificuldade em conferir coerência à cena observada, embora ela se componha de elementos cotidianos. A mesma estranheza está presente na segunda estrofe do poema: “No espaço jornal/nascendo do relógio/vejo mãos, não palavras,/sonho alta noite a mulher/tenho a mulher e o peixe.”

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

Torna-se então possível que da minuciosa contemplação de objetos aleatoriamente incluídos numa cena corriqueira nasça uma percepção dos pequenos dramas insuspeitáveis potencializados no mundo criado (a sombra come a laranja; a laranja se atira no rio; as mãos nascem do relógio), inconcebíveis no mundo real. O próprio absurdo das imagens criadas no poema pela colagem é a chave de uma compreensão possível às infinitas mensagens virtualizadas na cena.

O tempo-duração, isto é, o tempo presente, é o grande ordenador dos eventos relacionados aos objetos que compõem a cena, mas isso traz um mistério para o poeta. No poema, “come” (v. 2); “(se) atira” (v. 3); “é” (v.4); “transborda” (v. 5); “nascendo” (v. 7); “vejo” (v. 8); “sonho” (v.9); “tenho” (v. 10); “esqueço” (v.11); “perco” (v. 12); “(me) suicido” (v. 13) – enfim, todos os verbos usados, apontam para um eterno presente, que o poeta procura compreender.

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.10-11), quando ficam para trás todas as atividades e funções importantes na vida do observador. Entretanto, sua sensibilidade renascentista e sua mente cartesiana interferem decisivamente na contemplação: o distanciamento voluntário da “vida” mostra-se improdutivo (“[me] suicido inutilmente”, v. 12), apesar de seu empenho.

A dificuldade do trabalho de criação é representada também no esforço que o poeta despende inutilmente para conter o “rio” (v. 3-4), ou melhor, “o mar” (v. 4) que lhe transborda do olho. A imagem é significativa em ambas as representações do discurso do poeta, *rio* e *mar*, sobretudo levando em consideração a alusão que é feita não somente à origem subjetiva do discurso, mas à sua 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 demorado, que deveria ocultar-se no texto, é visível para ele: “nascendo do relógio / vejo mãos, não palavras” (v. 6-7).

Sugerido anteriormente 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). O poeta a “tem”, assim como ao peixe (“tenho a mulher e o peixe” v. 10), criatura que vive no rio e no mar, mas não resiste ao ambiente seco. Juntos, esses dois “pertences” simbolizam a essência lírica do poeta, ao mesmo tempo em que dão testemunho da dureza da sua auto-análise, concluída na terceira estrofe: é inútil, para ele, na prática rigorosa que se propôs, “suicidar-se”, isto é: a) esquecer “o lar” (filiações estéticas); b) o “mar” (o derramamento sentimental); c) perder “a fome” (restringir radical e voluntariamente o cardápio das possibilidades lexicais); d) perder “a memória” (abandonar a tradição pelo novo, pelo experimental).

Referências Bibliográficas

- [1] MELO NETO, J. C. de. “Joan Miró”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- [2] BARBOSA, J. A. “A lição de João Cabral”. In: *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*. Vol.1. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Ed. Bandeirantes, 1996.
- [3] MELO NETO, J. C. de. “O engenheiro”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- [4] NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2003.
- [5] BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.
- [6] MELO NETO, J. C. de. “Pedra do sono”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- [7] BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- [8] ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- [9] JAUSS, H. R. “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”. In: LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- [10] MELO NETO, J. C. de. “Poesia e composição”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Autor(es)

¹ **Rosângela Maria Soares de QUEIROZ, Profa. Dra.**

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Departamento de Letras e Artes

rosangela.queiroz@uol.com.br