

## JOÃO CABRAL DE MELO NETO E A MODERNIDADE

Fabiane Renata Borsato  
Unesp-Araraquara

O estudo da poética de João Cabral de Melo Neto é responsável pelas reflexões que deram origem ao texto em questão. A elaboração de um ensaio sobre o poema “O sim contra o sim”, da obra *Serial (1959-1961)* exigiu longo e intenso trabalho de investigação. Para a compreensão e análise do texto poético, necessário foi estudar o método composicional dos artistas enunciados no poema: Marianne Moore, Francis Ponge, Mondrian, Miró, Cesário Verde, Augusto dos Anjos, Juan Gris e Jean Dubuffet. À medida que o ensaio se cumpria, percebia-se que ao leitor do poema cabralino cabia esse árduo trabalho de pesquisa.

Sensato tornou-se afirmar que a arte da modernidade<sup>1</sup> apresenta como característica central a cultura da racionalidade, da experimentação e valorização exacerbada do novo, da desmistificação do autor e da conseqüente retirada do leitor da condição passiva a que fora submetido. Não se pretende afirmar com isso que a arte tenha exigido essa atuação repentinamente. Tais características foram postas em ação gradualmente, tornando-se eco que adquiriu significação. Como substrato dessa hipótese, comparamos as esculturas de David realizadas por Michelangelo e Bernini.

---

<sup>1</sup> Modernidade entendida como a produção posterior ao séc. XIX, momento em que Baudelaire lança o projeto estético romântico



figura 1- *David*, Michelangelo

figura 2 – *David*, Bernini

O *David* de Michelangelo (figura 1) data de 1501-1504, auge da Renascença. A figura de David em repouso apresenta 4,10m de altura. A pedra descansa sobre o ombro esquerdo denotando a improbabilidade do arremesso. A feição de David é serena, o corpo idealizado, vislumbra-se alguma tensão na mão direita, além do impacto que o tamanho monumental da figura causa.

O *David* de Bernini é de 1623, período barroco. Vê-se a figura na iminência de lançar a pedra. Todo o corpo de David está tenso, a face contraída. Com altura de 1,70 m, a figura adquire estatura de homem comum, oferecendo ao espectador a impressão de que a pedra será lançada sobre ele, de que toda a intensidade de movimento que a escultura possui dirige-se para o receptor.

Essas reflexões suscitaram a seguinte questão: a obra de arte da modernidade espera um receptor competente e atuante? Competência entendida como atributos que possibilitem decifração e reflexão por parte do receptor? Para desenvolver estudos ainda preliminares que

deverão fazer parte de nossas preocupações durante muito tempo, buscamos suporte na fenomenologia e na semiótica.

O apelo, em princípio, foi feito a Merleau-Ponty e sua obra tese *Fenomenologia da percepção*<sup>2</sup> (1945). Intencionalidade, termo cunhado de Brentano e, posteriormente, de Husserl e Merleau-Ponty, foi sublinhado como palavra-chave para a questão da recepção da obra. Intencionalidade é a *centelha* que se acende no receptor quando dialoga com a obra do artista. A intenção, portanto, é fruto da história de vida do sujeito, manifestação de um estar no mundo, essência da existência do sujeito. É no vínculo entre as intencionalidades que teríamos o começo de uma recepção bem sucedida.

Por volta de 1880, as leis universais da ciência são questionadas, o absoluto cede espaço ao relativo. Ocorre a crise da concepção positivista e idealista sobre a autonomia do objeto e da Idéia que um sujeito fazia desse objeto. A *filosofia do parecer* - instituída como possibilidade de contato com o objeto e como dissociação entre sujeito e objeto, filosofia capaz de preservar relações descritivas do fenômeno - torna-se discutível. A psicologia oferece a possibilidade de repensar os fenômenos psíquicos que comportam intencionalidade. Merleau-Ponty desenvolve o que Husserl e Brentano iniciaram sobre o *Ser das coisas*. O sujeito atento observa o objeto de todos os ângulos possíveis com olhar destituído de valores pré-estabelecidos em busca da invariante, da essência, do pré-reflexivo, ou seja, da intenção. Essa busca, fruto da consciência, compreende o *Noema* (conhecimento externo, matéria, objeto visado pela consciência humana) e a *Noese* (conhecimento interno, percepção, imagem, captação do objeto pela consciência na operação do pensamento). A possibilidade da *Noese* altera substancialmente os rumos da filosofia. Merleau-Ponty afirma que é preciso despertar a experiência do mundo:

---

<sup>2</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. O estudo da obra de Merleau-Ponty contou com o apoio das aulas do Prof. Dr. Antônio dos Santos Andrade, no curso de Psicologia da FFCLRP/USP.

A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele. (...) minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (...) <sup>3</sup>.

Pode-se dizer que essa condição de existência e de *noese* conquista os modernistas. É a busca de reconhecimento do ser que está no mundo e se conhece nele. O “ser no mundo” é capaz de romper a divisa que o separa da origem, pois o mundo lhe é familiar. A percepção é, portanto, o encontro da intencionalidade na coisa percebida. É preciso ver o objeto no espaço de cheios e vazios e, diante dessa dialética, oferecer ao sujeito a oportunidade de criar sua intencionalidade nos vazios.

No texto literário, o vazio estaria situado na estrutura fundamental da enunciação, no campo das valências, figurando como espaço distinto do cheio, sem contudo, dele se desvincular. A existência desses espaços depende de sua coexistência. Cabe ao receptor buscar entender as linhas tensivas dessa oposição e em que esses espaços se diferem. No vazio, o receptor percebe os valores de absoluto, a concentração de forças tensivas e intensas capazes de oferecer a intencionalidade pré-obra. No cheio, o receptor faz contato com a extensidade da obra, com os valores de universo e aí apreende os conteúdos. Interessa aqui essa potência de atração de um objeto, definida pela Semiótica Tensiva como *valência*, termo que seria o:

liame tensivo e o número de liames que unem um núcleo e seus periféricos, estes definidos pela atração que o núcleo exerce sobre eles e pela “potência de atração” do núcleo, reconhecível pelo número de periféricos que ela é capaz de manter reunidos sob sua dependência <sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, p.3

<sup>4</sup> Zilberberg, C & Fontanille, J. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p.15.

Quando o receptor percebe nos vazios os liames tensivos, a probabilidade de alcançar o núcleo (intencionalidade pré-obra) torna-se presente. Nesse momento, ocorrem efeitos de coesão ou, numa terminologia mais próxima da filosofia, convergência de intencionalidades.

A arte moderna, ao priorizar a consciência originária, oferece, através da linguagem, não só o que os signos querem dizer, mas o que as coisas querem dizer. O receptor faz contato com a significação nuclear, busca constante da consciência.

Para melhor esclarecer, Merleau-Ponty exemplifica a questão da coexistência sujeito – mundo. Segundo ele, o campo de futebol não é para o jogador em ação somente um objeto favorável a múltiplas perspectivas e aparências, mas um local percorrido por linhas de força, articulado em setores que exigem certo modo de ação:

O campo não lhe é dado, mas presente como o termo imanente de suas intenções práticas; o jogador forma um só corpo com ele e sente, por exemplo, a direção do ‘gol’ tão imediatamente como a vertical e a horizontal de seu próprio corpo. Não seria suficiente dizer que a consciência habita esse meio. Ela não é outra coisa, nesse momento, senão a dialética do meio e da ação. Cada manobra empreendida pelo jogador modifica o aspecto do terreno e arma aí novas linhas de força onde a ação, por sua vez, se escoa e se realiza alterando novamente o campo fenomenal<sup>5</sup>.

A realidade até então construída e reconstruída é agora, vivida, penetrada, tocada. Há a relação de compromisso com o mundo, a ação possível do corpo sobre os objetos que o circundam. As necessidades do momento determinam, em diferentes situações, o grau com que a percepção reconquista a pluralidade de facetas da realidade, o maior ou menor grau de penetração na realidade.

---

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, M. *A estrutura do comportamento*, Paris: P.U.F., 1972, p.183.

A modernidade instaura o corpo produtor-receptor como centro de ação e relação, local sujeito a causas exteriores e forças internas capazes de gerar o novo. Como no vôo de um bando de pássaros, os deslocamentos de aves geram novas imagens, o aumento do número de pássaros aumenta proporcionalmente a possibilidade de novas combinações. É sobre essa relação de compromisso sujeito-mundo, nessa tentativa do sujeito de ser presença atuante e integrante da situação que se dá a originalidade. Nesse espaço virtual, o sujeito cria suas leituras de múltiplas significações. A arte é espaço de recriação. O artista instaura enigmas geradores de reflexão. Tradição, ruptura, poeta, poesia e leitor são intersecções culturais críticas. A arte torna-se consciência da criação e espaço da reflexão. O artista cria e escreve crítica sobre o criado. As associações inusitadas de signos, a abolição da perspectiva empobrecedora que anula o dinâmico ao exigir um espectador fixo num ponto ideal, a arte conceito e o leitor recifrador são características centrais da arte moderna. Auto-reflexiva, ela se pensa em relação a todas as artes anteriores. O artista assume-se como ser cultural, sem desistir da busca do primitivo, do não dito:

A “concepção” não pode preceder a “execução”. (...) o artista lança sua obra como o homem lançou a primeira palavra, sem saber se passará de grito, se será capaz de destacar-se do fluxo de vida individual onde nasce e presentificar (...) a existência independente de um sentido identificável. (...) um artista, um filósofo devem não somente criar e exprimir uma idéia, mas ainda despertar as experiências que a vão enraizar em outras consciências. (...) Seguindo as indicações do quadro ou do livro, tecendo comparações, tateando de um lado e de outro, conduzido pela confusa clareza de um estilo, o leitor ou o espectador acaba por reencontrar o que se lhe quis comunicar. (...) Então a obra de arte terá juntado estas vidas separadas, não mais unicamente existirá numa delas como sonho tenaz ou delírio persistente, ou no espaço

qual tela colorida, vindo a indivisa habitar vários espíritos, em todo, presumivelmente, espírito possível, como uma aquisição para sempre<sup>6</sup>.

Entre a linguagem artística própria, individual e a interpretação da voz social está o grande conflito da modernidade. Conforme Barbosa, “não mais uma poesia *de* leitura: uma leitura incrustada *na* poesia, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração que aponta para o desaparecimento (parentético) de um referente encontrável, ainda que pelo esforço da erudição”<sup>7</sup>.

Ao artista não cabe compor obras que sejam reflexo da realidade, mas criar linguagens nas quais o receptor se reconheça: “... o poema é pensado e realizado para o leitor, enquanto enigma, todavia, e é o caso do poema moderno, entre leitor e poeta estabelece-se a parceria difícil de quem joga o mesmo jogo”<sup>8</sup>. Na poética cabralina, a palavra é pesada, o que, em sentido etimológico, significa examinada, ponderada, avaliada, pensada.

O poeta moderno dá à palavra prioridade. Assim como as artes plásticas passam a considerar a imagem da tela como pintura, borrões e pinceladas de tinta, alterando a usual recepção do objeto artístico como simulação do referente real; o poeta considera a língua, matéria capaz de produzir linguagem, produção que exige trabalho, pois à palavra, o poeta devolve a possibilidade de tensionar todos os sentidos. O poema torna-se espaço de reflexão da língua ao tornar-se linguagem.

JC, representante da geração de poetas modernistas, estabelece seu compromisso com a Modernidade e o executa por meio de obras em constante auto-avaliação. Seu texto poético é produto da luta pela dominância da função poética sob as demais funções. Cabral preserva o

---

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, M. “A dúvida de Cézanne”, in *Textos escolhidos*. Seleção, introdução, tradução e notas de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores), p.120-1

<sup>7</sup> Barbosa, J.A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates 196, 1986, p.18.

<sup>8</sup> ibidem, p.22

experimentalismo da Geração de 22 sem negligenciar o rigor composicional que o acompanhará até o último poema<sup>9</sup>. Objetiva o poema, por meio da supressão consciente do eu subjetivo e recupera temas sociais brasileiros sem perder a universalidade. Entretanto, a prioridade de Cabral em todas as obras sempre foi a metalinguagem. Em nenhum de seus versos desconsiderou os procedimentos e o fazer poético. Além da redação de diversos textos críticos em prosa, a poética crítica de JC oferece ao leitor reflexões poéticas no próprio objeto da reflexão - a poesia. Desde *Pedra do Sono* (1940-1941), o poeta *pensa o poema*. É o princípio de um trajeto rumo à objetividade e à racionalidade, a uma poética de apuro composicional, constante experimentação da língua e crítica da linguagem: Eu penso o poema/ Da face sonhada,/ Metade de flor/ Metade apagada./ O poema inquieta/ O papel e a sala<sup>10</sup>.

A preocupação com a poesia está no segundo livro *Os três Mal-Amados* (1943). Raimundo possui o controle da poesia: “Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar”<sup>11</sup>. Na fala de Raimundo, a negação do EU e a busca da definição poética são evidenciadas: “Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá”<sup>12</sup>. Os séculos XIX e XX oferecem igual importância aos escritos crítico, teórico e literários. A distinção obra edificada e projeto da obra

---

<sup>9</sup> *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1946-1947 traz na epígrafe a busca do rigor poético: “Riguroso horizonte” (Jorge Guillén).

<sup>10</sup> Melo Neto, J.C. “Poema de desintoxicação”, in *Pedra do Sono, Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.45-6.

<sup>11</sup> Melo Neto, J.C. “Os três mal-amados”, in *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.60

<sup>12</sup> *ibidem*, p.63



perde espaço. Fazer e refazer tornam-se atos conformes: A noite inteira o poeta/ Em sua mesa, tentando/ salvar da morte os monstros/ germinados em seu tinteiro<sup>13</sup>.

A tentativa de supressão da função emotiva está presente no projeto cabralino. Não mais um *eu* instalado no poema, mas a voz enunciativa que bem pode se confundir com a do leitor: Saio de meu poema/ como quem lava as mãos<sup>14</sup>

Esse rigor poético adquire consistência em *Serial* (1959-1961). No intenso trabalho de abstração, há a concreção de situações diversas, como as reflexões sobre as artes plásticas e literárias de “O Sim contra o Sim”. O aspecto seriado permite o retorno, o girar ao redor do assunto até a despoetização (processo de desconstrução e reconstrução poética), testando as possibilidades da linguagem. As quatro estrofes de “O sim contra o sim” aqui comentadas são um recorte do poema e descrevem o fazer poético e a *performance* de Francis Ponge:

1. Francis Ponge, outro cirurgião,
2. adota uma outra técnica:
3. gira-as nos dedos, gira
4. ao redor das coisas que opera.
  
5. Apalpa-as com todos os dez
6. mil dedos da linguagem:
7. não tem bisturi reto
8. mas um que se ramificasse.
  
9. Com ele envolve tanto a coisa

---

<sup>13</sup> Melo Neto, J.C. “A lição de poesia”, in *O engenheiro, Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.78.

<sup>14</sup> Melo Neto, J.C. “Psicologia da composição”, in *Psicologia da composição com a fábula de Anfion e antíope, Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.93

10. que quase a enovela
11. e quase, a enovelando,
12. se perde, enovelado nela.
  
13. E no instante em que até parece
14. que já não a penetra,
15. ele entra sem cortar:
16. saltou por descuidada fresta<sup>15</sup>

Optamos pelos versos referentes ao poeta Ponge porque refletem as conquistas da fenomenologia pontyana. O método composicional do poeta assemelha-se à postura que o sujeito revela, segundo Merleau-Ponty, quando da percepção do objeto. Ponge *opera* de dentro para fora. Nesse movimento de exteriorização, busca recriar em seus textos os elementos mais comuns e corriqueiros para compreender os *façons d'être* das coisas. O *cirurgião* Ponge cerceia o objeto ordinário e habitual, opta pelo anverso, pelo claro e pelas nuances até descobrir a marca imperceptível, vereda não trilhada da prosa-poema.

As concepções de Ponge junto das de Merleau-Ponty evidenciam o pensamento convergente desenvolvido por cada qual em seus objetos de pesquisa:

---

<sup>15</sup> Melo Neto, J.C. “O sim contra o sim”, in *Serial, Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.297-8.

Qualquer visão de um objeto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objetos do mundo que são apreendidos como coexistentes, porque cada um deles é tudo aquilo que os outros “vêem” dele. (...) O objeto acabado é translúcido, ele está penetrado de todos os lados por uma infinidade atual de olhares que se entrecruzam em sua profundidade e não deixam nada escondido<sup>16</sup>.

A opção por Ponge ainda deveu-se aos escritos crítico-teóricos desenvolvidos pelo poeta francês:

Quando eu admito uma palavra, quando encontro uma palavra de saída, tenho imediatamente que tratá-la, não como um elemento qualquer, como um pedaço de pau, um fragmento de *puzzle*, mas como um pião ou uma figura, uma pessoa com três dimensões etc... e não posso jogar com ela como quiser.

Cada palavra se impõe a mim (e ao poema) em toda sua espessura, com todas as associações de idéias que comporta (que comportaria se estivesse sozinha, sobre fundo escuro). E, no entanto, é preciso ultrapassá-la...<sup>17</sup>

O trecho escolhido do poema “O sim contra o sim” revela a opção do poeta Ponge pelo verso ileso, sem marcas. Sob aparente negligência com o ato poético, Ponge age no *instante em que até parece/ que já não a penetra*. *Enovelar* é signo que carrega os semas do enredar-se, do coser, da trama, da rede de ligações. Todos esses semas estão ligados à prosa. Portanto, em Ponge, prosa e poesia apresentam correspondência sêmica constante. *Enovelar* é o apelo à prosa; a *fresta* é a marca poética. Da poesia, o poema carrega as figuras *girar ao redor* (*girar* sugere o movimento rotatório e circular evocativo da simultaneidade, da repetição e do paralelismo próprios à poesia), *saltar por fresta* (a *fresta*, enquanto abertura estreita, simboliza o encontro do

---

<sup>16</sup> Merleau-Ponty, “O Corpo”, in Fenomenologia da percepção, p.105-6

<sup>17</sup> **PONGE**, Francis. *Métodos*. Trad. e apresent. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997, Coleção Lazuli, p.45 (trecho da apresentação de Leda Tenório para o livro traduzido *Métodos*, sobre conferência dada por Ponge em Bruxelas)

mínimo, do essencial, da concisão e da exatidão poéticas). Da prosa, aparecem as figuras *bisturi ramificado* (*ramificado* é sema que denota a formação de vários eixos a partir de um eixo central, é o *estender-se* e *alastrar-se* que carregam correspondência semântica com a sucessividade, extensões próprias da prosa, alimentadas por um eixo central do qual parte o enredo), *enovelar* (ato de prolongar a ação, estender). Apesar de enovelado, Ponge controla o fazer poético. Em depoimento do escritor, há a afirmação:

Une fois, si les objets perdent pour vous leur goût, observez alors, de parti pris, les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent selon la fuite des nuages...<sup>18</sup>

Ao enredar-se, o poeta “enovela” o leitor, oferece ao receptor a receita de seu método de percepção do objeto. Girar ao redor das coisas é não se manter em ponto fixo, buscando outros ângulos de visão. Da visão ao tato, a receita autoriza a aproximação sujeito-objeto, a convergência de intencionalidade. Nessa relação, qual estivesse no campo de futebol, o sujeito descobre as linhas de força e a fresta imperceptível que mantém intacto o objeto, age nos vazios, gera intenções a partir do *não*: *E no instante em que até parece/ que já não a penetra,/ ele entra sem cortar:/ saltou por descuidada fresta.*

É a arte da reflexão, aquela que será perene na história da literatura e das artes plásticas. Ícone da arte moderna, Ponge é o espelho da modernidade no qual o poeta em constante aprendizagem, João Cabral, vai buscar reflexo. Nessa sala de espelhos, o enunciador do poema “O sim contra o sim” posta-se diante deles e se vê refletido nesse encontro de métodos de composição e, principalmente, de métodos de recepção. No elemento reflexivo desencadeia-se o processo criativo. Ao leitor cabe perceber a maneira única do artista de fazer contato com o

---

<sup>18</sup> Ponge, F. *Le grand recueil, III: Pièces*, Gallimard, 1961, p.8

objeto. A modernidade exige a consciência ou, como afirmou Merleau-Ponty, a *vontade de apreender o sentido do mundo ou da história em estado nascente. Ela se confunde [a consciência], sob esse aspecto, com o esforço do pensamento moderno*<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, p.20.