

A linha em Miró traduzida em versos de Murilo Mendes e de João Cabral

Everton Barbosa Correia^a

Resumo

Em 1950, João Cabral de Melo Neto publicou um ensaio intitulado Joan Miró, no qual é desenvolvida uma interpretação da obra do pintor espanhol compatível com os seus princípios de composição. Com o propósito de aproximar poesia e pintura, aquele ensaio se oferece como instrumental de leitura para um poema homônimo de Murilo Mendes e para o poema de João Cabral "O sim contra o sim", que também versa sobre a obra do pintor catalão e foi coligido inicialmente no livro Serial (1961). Como este poema se modificou com as reedições, será feito um breve cotejo entre a publicação original e suas edições subsequentes, que estão em vigor como as mais autorizadas, por terem sido as últimas publicadas em vida pelo autor.

Palavras-chave: poesia brasileira moderna, pintura moderna, editoração.

Recebido em: 25/02/2019

Aceito em: 04/06/2019

^a Professor de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: evertonbcorreia@gmail.com.

O consenso despertado pelo adágio horaciano, *Ut pictura poesis*, segundo o qual poesia e pintura são equivalentes, parece sofrer alguma desestabilização na modernidade, seja pela sedimentação das fronteiras nacionais, seja ainda pelo fato de que as artes, em geral, se voltam para si mesmas, e não será diferente com a pintura moderna que se abstrai da figura ou com a poesia moderna que se liberta da métrica. Conforme se queira, as características da arte moderna se fazem por meio de novos condicionantes estilísticos, cujas variantes retroativas soam necessariamente arcaicas ou obsoletas, funcionando eventualmente como idiosincrasia de algum artista que se queira inscrito na convenção a contrapelo, evocando a tradição em que se quer inserir para além do seu tempo de pronunciamento. Por outro lado, o mesmo adágio horaciano sugere alguma insuficiência na descrição do fenômeno artístico moderno, porque o indicativo da nacionalização ou de outra particularidade expressiva vigoram como sinais prévios para legitimação autoral, a quem cabe se comunicar, de início, com a sua comunidade de espectadores ou de leitores, conforme seja, sem descurar dos valores que animam sua circunstância de expressão.

Em todo caso, a condicionante nacional – acrescida pela variável de gênero, de raça ou de etnia – vem a se constituir como determinante expressional bem como instrumento de aferição e de valorização da obra. Diante de tal condição, parece imperativo, ainda, assinalar o que soçobra de significante formal como vetor da valorização artística, sob pena de ficarmos condenados a considerar exclusivamente o que é do âmbito do significado inscrito no referente como única possibilidade de designar o sentido de uma obra. Na contramão do raciocínio, acompanharemos aqui o que há de particular no significante mais abstrato, a pretexto de valorizar o estrato da forma, considerando de antemão que qualquer elemento formal deverá ser manuseado particularmente, mesmo ali onde a forma parece não ter sentido e onde não parece existir particularização do referente. Para tanto, convém acionar a pintura e a poesia como modalidades de discursos tornados tradicionais, mas sem qualquer determinação prévia de forma ou de sentido, de profundidade ou de perspectiva. Ainda mais se considerarmos que, na modernidade, poesia e pintura são regidas por critérios muito particulares às suas respectivas

linguagens, o que nos leva, talvez um pouco consternados, à constatação de que tal aproximação é tão somente mais uma possibilidade discursiva que incide sobre algo inscrito na tradição ocidental, cujo desenrolar ao longo deste escrito segue um fio.

A estratégia de apreciação se pauta pela leitura do ensaio *Joan Miró* (1950), de João Cabral de Melo Neto, que deve oferecer algum substrato formal para a leitura de sua própria poesia, bem como a de seu amigo e confrade poeta, Murilo Mendes. Tratando-se talvez dos poetas brasileiros mais cosmopolitas de quantos o Brasil tenha produzido, menos por opção ideológica do que por força dos respectivos ofícios, o diplomata e o professor conviveram, em longa duração, com o ambiente cultural e literário estrangeiros, onde mantiveram viva interlocução com pintores e poetas de outras tradições, distintas da brasileira. Por isso, suas respectivas produções atuam mais insidiosamente na tradição ocidental e na pintura, uma vez que, assim como o ensaio de João Cabral veio acompanhado de gravuras de Joan Miró, também o livro *Janela do caos* (1949), de Murilo Mendes, veio acompanhado de gravuras de Francis Picabia, para ficar em dois exemplos plásticos, contíguos e contemporâneos. O exemplário, que poderia ser expandido, tem ao menos uma função explícita: a de ilustrar que é de outro arco geográfico e temporal a tradição com que eles pretendem dialogar, para além da brasileira, sem abrir mão da língua portuguesa nem de outros significantes que apontam para o Brasil como um referente incontornável.

No seu ensaio sobre o pintor catalão, o poeta recifense descreve aquela produção pictórica como parte da tradição artística ocidental e contraponto afirmativo da convenção vigente que, a seus olhos, se consolida com o Renascimento. Naquele momento histórico em que a profundidade, a moldura e a perspectiva se cristalizam como definidores do objeto plástico que se encerra no quadro, surge uma outra definição do que viria a ser a pintura, a qual estabelece, por seu turno, uma relação diferenciada com o público espectador, que precisa se postar passiva e equilibradamente diante da pintura para poder fruir a experiência sensível, necessariamente intelectual a partir de então. Sob tal condicionamento, a sensibilidade pictórica perde o dinamismo anterior, porque passa a ser exclusivamente do intelecto e, por conseguinte, a requerer

a ordem e a hierarquia solicitadas pela profundidade e pela moldura, as quais, por sua vez, estabelecem a tal perspectiva, que só se torna possível mediante a postura fixa e equilibrada do espectador que aprecia o quadro.

À libertação da moldura como ponto de partida do trabalho de compor, seguir-se-ia, na pintura de Miró, a exploração – e a consolidação – das possibilidades dinâmicas da superfície. [...] Mantido nesse plano simples do fazer, artesanal, em que a mão fabricadora, por não estar dissociada da inteligência fabricadora, não necessita criar expressão teórica para sua norma. [...] O que caracteriza seu trabalho, a partir de 1940, é um crescente poder da linha. Uma mancha de cor, uma superfície dentro de outra superfície pertencem à categoria do estático. A atenção para apreendê-las não é obrigada a realizar um ato temporal. Uma linha, pelo contrário, pertence à categoria do dinâmico e exige, para ser percorrida, um movimento do espectador. O corpo de uma linha pode ser mesmo a expressão de um movimento. (MELO NETO, 2018, p. 25-26)

A percepção da linha como expediente formal que exige um movimento do espectador é o que vai conduzir João Cabral em direção à obra de Joan Miró, porque algo similar ele já vinha praticando na poesia, ao menos desde *Psicologia da composição* (1947), quando reivindica outros princípios para o fazer poético, não mais caudatários da convenção lírica estabelecida. O paralelo imediato é o da sua poesia com a qual a pintura, circunstancialmente, se limita e ganha contorno a considerar o ofício do ensaísta, que analisa e interpreta a obra do outro. Obviamente, o olhar que incide sobre o outro revela um bocado de si e é exatamente isso que ocorre com João Cabral que desejava naquele momento uma poesia que travasse outra relação com o leitor, o que justifica o subtítulo de sua “Antiode” – publicada como parte do livro *Psicologia da composição* – assim expresso “contra a poesia dita profunda”. Ora, o que João Cabral quer ver na pintura de Joan Miró é justamente uma experiência artística diferenciada da convenção estabelecida, sem a negar, mas inscrevendo-se na tradição a contrapelo. Por isso, menos do que uma nova verdade, do que uma originalidade nova ou até mesmo de uma nova criação, convém ao poeta brasileiro descobrir, no exame da pintura de seu coetâneo espanhol, uma nova postura diante do objeto artístico, para a qual interessa mais o papel desempenhado pelo leitor ou pelo espectador do que a singularidade do objeto produzido. A cisão da relação convencionalizada entre a arte produzida e o seu

sujeito consumidor é a encruzilhada em que um vê o outro, mais do que a observação do desempenho artístico exclusiva e propriamente. Aliás, o desempenho artístico passa a ser tanto mais bem aferido quanto maior for a disposição do leitor ou do espectador em estabelecer uma relação viva e dinâmica com o objeto de sua apreciação, mediante outra postura, que não seja mais a de buscar um ponto fixo em direção de um hipotético centro ordenador da experiência estética.

Tudo estaria perfeito se considerássemos apenas a profundidade e sua correspondente perspectiva em abstrato, mas, para piorar o caso, dispomos da linha e da figura por meio das quais a profundidade e a perspectiva assinaladas se revelam. Diante do impasse, convém a pergunta: como a profundidade e a perspectiva se inscrevem na linha, na cor e na figura? Esta pergunta traz ao menos a possibilidade de acionar os conceitos na materialidade do objeto artístico, destituídos de sua definição e ancorando-os em procedimentos artesanais, que passam a caracterizar a pintura observada, mais do que qualquer ideia decalcada da convenção estabelecida. Importa, por isso, a experiência estética radicada antes do Renascimento, quando pintor e espectador se colocavam como instâncias vivas do processo artístico, decorrente da performance individual, mais do que a revisão da tradição constituída, que não se encerra na consolidação do quadro, ao revés, expande-se na consideração do objeto estético circunstanciado.

Sob tal compreensão, a obra de Miró passa a ter uma pulsação própria, a depender de seu espectador, que, diante da sua obra, não se guia mais pelo que define a moldura, nem a profundidade e menos ainda a perspectiva. Impossibilitado de hierarquizar as informações do quadro, tudo ali exala uma força descomunal, sobretudo porque a obra fica animada pela interferência do espectador que deve dar sentido a cada linha, desprovido de idealidade e não mais circunscrito ao anteparo da figura. A linha passa a ser exatamente o que exala na sua superfície e obriga o espectador a acompanhar cada movimento de sua curvatura, cada milímetro de seu desenvolvimento, uma vez que ele não desposa mais o conforto da figura ou da ideia a que devesse se subordinar. Com isso, a linha ganha autonomia e passa a ter um significado por si, independente da figura, porque vem a ser exatamente o que é e está grafado na superfície do quadro em disponibilidade

contínua para o espectador. O efeito é necessariamente mais dinâmico, porque coloca ambos em situação a ser definida no processo de apreciação, o que torna tudo muito mais sedutor, sem um “antes” da observação mesma. Embora tal possibilidade esteja dada desde sempre, agora a obra de Miró instaura um procedimento característico e definidor de sua apreciação. Se for assim, obra e público passam a conviver de maneira mais dinâmica e até mais produtiva, tanto para o rendimento interpretativo quanto para a valorização do objeto que se produz.

Investido da condição de poeta, ao propor uma poesia do avesso, João Cabral descondiciona e desperta o leitor de seu movimento intrínseco e compulsivo, para fazer outro tipo de operação, para a qual interessa menos aonde a poesia pode levar do que o que ela pode mostrar vivamente por meio de seus sinais gráficos. Ali, na superfície da página, o desenho do verso, a quadratura da estrofe e a estrutura do poema podem dizer mais do ofício de versejar, do que do entendimento de poesia suscitado no Renascimento e cristalizado no Romantismo como uma verdade recôndita e incontornável. Em vez disso, o leitor agora teria que dispor graficamente da visualidade que os versos ensinam para chegar à sua possível significação.

Com esse fito, é preciso considerar que a linha no quadro de Miró, consoante o raciocínio esboçado, não deve servir de suporte para a ideia ou para a figura. De igual modo, quando pensamos no verso, como seu equivalente, não deve ser condicionado pela referencialidade; tampouco deve se deixar condicionar pela métrica ou pela rima, mas por uma condição anterior e mais básica, a qual, na falta de uma qualificação mais precisa, pode ser designada por meio da sonoridade. Não como uma ramificação basilar da fonética ou matéria da fonologia apenas, mas como um conglomerado de significantes, que, justapostos de acordo com a intenção do leitor, podem conduzir a um entendimento mais ou menos consequente do que estrutura o verso como uma figura de linguagem recorrente e, com isso, nos oferecer uma compreensão formal, portanto, viva e dinâmica no processo de leitura, que não está nem pode estar cristalizado.

Interessaria, portanto, entabular algum comentário sobre a encruzilhada entre o ritmo como definidor do verso

- que conduz à musicalidade e à imagem da poesia - e como correlato da plasticidade. Sob tal visada, conviria chamar Murilo Mendes, a quem João Cabral reputa o seu aprendizado poético de antecipar o elemento plástico sobre o musical:

Conheci Murilo Mendes há muitos anos e nossa amizade foi sempre sem reparos. Antes de conhecê-lo pessoalmente, conheci sua poesia. Creio que nenhum poeta brasileiro foi mais diferente de mim: desde a visão da vida (e, por parte dele, de uma sobrevivência), até a visão da poesia, como função e organização. Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (a poesia dele, que tanto parecia gostar de música, é muito mais de pintor ou cineasta do que músico). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que, assim, a função do poeta é dar a ver (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar. O fato de Murilo ter usado essa concepção da palavra poética com uma intenção completamente oposta à minha, não diminui em nada a influência que ele exerceu sobre mim. (MELO NETO, 1998, p. 137)

O fascínio do texto se dá também pela oscilação da identidade à diferença entre os dois poetas, que se pautam por um voraz desejo de se expressar pela palavra concreta, a qual, por seu turno, instaura uma precedência do elemento plástico sobre o musical, que articula a recorrência da sonoridade. Confessada a influência apesar da diferença de tratamento poético em ambas as escrituras, impõe-se assinalar também que a poesia de ambos é poesia de pintor mais do que de músico. Desbastadas as consonâncias e dissonâncias, conviria passar ao exame da produção autoral de cada um particularmente. Já que o poeta mineiro também escreveu sobre Miró, notadamente no livro *Tempo espanhol*, escrito entre 1955 e 1958 e publicado no ano seguinte, 1959, este será o primeiro ponto de parada. Trata-se, portanto, de uma escrita posterior ao ensaio do amigo, poeta e aprendiz, João Cabral de Melo Neto. Encontramos aqui, pois, um diálogo vivo entre dois poetas maduros sobre a pintura e também um diálogo por meio dela, conforme a ilustração do poema.

Joan Miró

Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
Também sabes deixar em liberdade
O roxo, qualquer azul e o vermelho.
Todas as cores podem aproximar-se
Quando um menino as conduz no sol
E cria a fosforescência:
A ordem que se desintegra
Forma outra ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito.

(MENDES, 1959, p. 109)

Observando a totalidade do poema “Joan Miró”, os nove versos que o constituem podem ser divididos em três partes: uma primeira, em que a segunda pessoa do singular simula um diálogo com o pintor, grafado no título; uma segunda parte, despersonalizada numa hipótese relativa ao ajuntamento das cores por um menino, possivelmente o pintor que cria a fosforescência; e uma terceira, desdobrada da anterior, onde explica o resultado da fosforescência criada, que desintegra a ordem e forma outra ordem, contígua ao real, que se revela como mito e como mito obscuro. Parece algo ocioso ou vago passar da sigla para o real em nove versos, senão pelo acompanhamento do percurso, que soa naturalmente enigmático e que tentaremos atravessar rapidamente, fixando o olhar no primeiro verso como ilustração do poema e do princípio de composição do poeta.

O decassílabo heroico do primeiro verso se vê desestabilizado pelo som sibilante que o estrutura e está gravado no verbo ali utilizado e na “sigla”, o que parece um disparate, já que ninguém é capaz de “soltar a sigla”, uma vez que não se prende a sigla, a não ser no sentido específico que adquire e, nesse passo, “soltar a sigla” pode indicar sua elucidação ou decifração. Decifrar a sigla implica desestruturá-la como tal, para adquirir outra significação, não mais restrita aos significantes que a compõem concentradamente. Por outra, soltar a sigla implica desprovê-la de sua representatividade e da própria semântica exclusiva do seu significante. Soltar a sigla é, antes de tudo, um ato para libertá-la do cárcere de seus

significantes, que aprisionam o seu significado. Soltar a sigla solicita um tipo de liberdade em que o sentido deixa de existir por si para se gravar no referente, como se fosse tributário de um significante vazio e não mais existente.

O som sibilante que reverbera nas palavras “soltas” “sigla” e “pássaro” se sonoriza na palavra “losango”, criando algo como uma dissonância gravada na aliteração dominante daquele verso. A informação ganha relevo se considerarmos a existência de duas linhas sonoras que concorrem para o delineamento do verso: uma dada pela aliteração do /s/, que se sonoriza; e outra constituída pela assonância do /a/, que se nasaliza. Tanto a sonorização do /s/ quanto a nasalização do /a/ se formalizam na sílaba tônica da palavra “losango”, encerrando o verso. Com isso, é possível visualizar a recorrência de sons dominantes que sofrem uma desestabilização ao final do verso, como que fechando o seu livre curso, o que também está grafado sintaticamente pelo ponto, que encerra o verso em si mesmo. Esse aparente hermetismo a que o verso fica confinado é, na verdade, o que permite sua revelação na continuidade do poema, cujos versos simulam um sentido acessível, menos pela referencialidade a que remetem do que pelo conjunto de cores que se oferecem como correlatos possíveis da “sigla”, do “pássaro” e do “losango”, grafados no verso inicial.

Insistindo ainda na dimensão lexical do primeiro verso, algo muito diferente se dá na utilização do verbo “soltar”, quando se solta o pássaro, ainda que o “pássaro” do poema tenha sido solto pelo mesmo verbo que soltou a sigla. Trata-se de solturas distintas pelo mesmo verbo do mesmo verso, pois se a soltura da sigla estava a pique de libertar a significação, a soltura do pássaro inscreve uma significação ambígua, mas acessível, sobretudo se pensarmos no “pássaro” como representação simbólica da paz, da liberdade, da vida ou do sexo. Em contrapartida, o losango como metonímia da geometria, figura um índice matemático, que traz consigo a linguagem mais formalizada e desprovida de palavra. O losango como figura geométrica insinua um sem-número de situações cotidianas, as quais não podem ser confinadas ou reduzidas a uma cena qualquer, de vez que simulam ao mesmo tempo o figurino do pierrô, símile de balão, brasão medieval ou o que seja, tudo parece desdobrável do losango. Interessa perceber é que a figura geométrica não se encerra

na sua forma, embora seja parte dela e aí se revele e seja reconhecida como tal. Sua soltura, também no mesmo verso pelo mesmo verbo, poderia ser entendida como índice de libertação da forma, que o decassílabo encarna noutro plano como reincidência da sibilante que se sonoriza – se lhe acrescentarmos a modalização do /a/ nas quatro palavras constitutivas do verso, a saber: “soltas”, “sigla”, “pássaro” e “losango”. Aí teremos uma forte centralidade na abertura que o vocábulo “pássaro” enseja, contradita pela atonicidade do /a/ nas palavras “soltas” e “sigla”, bem como pela nasalização do mesmo fonema /a/ na palavra “losango”, que abafam a abertura insinuada pelo “pássaro”. A sonoridade do verso, todavia, simula uma plasticidade sobreposta, quer pensemos no som do /s/ ou no som do /a/ como dominantes. O efeito daí decorrente, mais facilmente visível é o de que a imagem se sobrepõe e sobredetermina o som do verso, ampliando-o na sua disposição gráfica, o que vale para a “sigla”, para o “pássaro” e para o “losango”.

A análise do primeiro verso se pauta pela esperança de ilustrar, ainda que de maneira precária e insuficiente o enunciado do último verso, por meio do que pode ser depreendido de sua estruturação formal, e não apenas da sua referencialização ou tematização. Na esteira do raciocínio, os versos devem ser concebidos não como instâncias estanques, e sim como maneiras diversas de aludir ao fenômeno artístico, seja como tradução formal de um meio para o outro – como é o caso da forma pictórica para a poética –, seja como ilustração formal do enunciado expresso, mesmo quando mais difuso e enigmático, mas que pode ser apreendido e apalpado pela forma, desde que entendida como um veículo de racionalização constitutivo do objeto artístico que atinge nossa sensibilidade. A leitura formal ilumina o enigma do enunciado e o torna claro, o qual, por sua vez, incide sobre a formalização como possível entendimento, sem hierarquia nem centro, impedindo a compreensão da totalidade do objeto artístico como um todo hierarquizado, o que não é possível nem mesmo na cabeça do leitor. A partir daí, qualquer parte dimensiona a verdade da arte que se instaura como uma totalidade de experiência a ser organizada, mas que não está condicionada previamente. Não se trata, pois, de explicar o todo pela parte, e sim de visualizar, no mesmo objeto, partes que se comunicam e que se traduzem,

menos como alusão à totalidade da experiência suscitada do que pela virtualidade da experiência tornada inteligível.

Tratando-se da poesia do próprio João Cabral, outra é a leitura que ali se empreende, tão distinta da de Murilo Mendes quanto da sua própria formulação ensaística, a despeito de o objeto de apreciação ser exatamente o mesmo: a pintura de Joan Miró. Talvez à distância daquele seu próprio escrito possamos reputar a diferença de tratamento devotada ao pintor espanhol, quando investido da condição de poeta, uma vez que a reflexão acerca daquela pintura já tinha uma duração que ultrapassava dez anos de sua publicação primeira, a considerar que os versos dedicados a Miró só vieram a ser publicados no livro *Serial*, escrito entre 1959 e 1961, quando foi publicado. Por outro lado, ainda que a diferença seja a tônica dominante entre os dois escritos de João Cabral sobre o pintor catalão, algo residual permanece entre eles, pois os versos a Miró se organizam em quatro quadras que formam um poema maior: “O sim contra o sim”.

E aqui é necessário fazer alguma ponderação acerca do poema, cuja compreensão será alterada, a depender da edição que se manipule. Pois a se considerar a edição primeira do livro *Serial*, timbrado no volume *Terceira feira* publicado no Rio de Janeiro em dezembro de 1961, que reunia ainda os livros *Quaderna* – já publicado em Portugal em 1960 – e *Dois Parlamentos* – também publicado na Espanha em 1961 –, há quatro poemas intitulados de “O sim contra o sim”, sugerindo uma série dentro da mesma ideia de composição, o que parece compatível com o título do livro. O mesmo procedimento é identificável em outros poemas escritos em série, composta por quatro poemas com título idêntico, conforme a disposição no livro: “O automobilista infundioso”, “Escrito com o corpo”, “O sim contra o sim”, “O ovo de galinha”, “Claros varones”, “Generaciones y semblanzas”, “Pescadores pernambucanos”, “Chuvas”, “Velório de um comendador”, “As formas do nu”, “Relógio”, “O alpendre no canavial”. A exceção talvez incômoda fica por conta do poema intitulado “Relógio”, que, apesar de também figurar uma série de quatro poemas diversos, inscreve um subtítulo a cada um deles: “pássaro”, “operário”, “Roda de água” e “bomba motor”, distinguindo-os e separando-os entre si, sem tomá-los como partes de um texto único.

Na *Antologia poética*, editada pela mesma Editora do Autor, em 1965, o poema “O sim contra o sim” é republicado, mas com a grafia do título apenas no início da série, sem a marcação de poema a poema, tal como constava na edição original. Como, nesta época, o autor estava entre Genebra e Berna, em virtude de seu ofício diplomático, muito dificilmente ele tomou conhecimento do apagamento dos títulos que se repetiam na edição primeira, para serem substituídos por traços que indicariam novas secções dentro do mesmo poema. Se tomou conhecimento, talvez não tenha percebido de imediato a diferença entre a repartição do poema por um título e por um traço. Pois sem os títulos dos quatro poemas que formavam a respectiva série, como se a cada série correspondesse apenas um poema, as partes como que se diluem em função de um todo que passa a lhes nomear única e exclusivamente. Ao evitar a repetição do título e, por tabela, a distinção dos poemas como organismos autônomos constitutivos de uma série, cada parte passa a compor um poema maior, sem ênfase nas partes que o compõem como uma totalidade. Em vez disso, anteriormente, cada parte tinha um valor por si, indicado pelo título repetido, que agora, unificando todas as partes, passara a intitular, de uma cambulhada, quatro partes, antes podendo ser entendidas como poemas isolados. De igual modo, vai haver a supressão dos subtítulos do poema “Relógio”, que, apagados, passariam a constituir quatro partes de uma única composição, e não mais quatro composições distintas e dispostas em série sob o mesmo título. A indicação do subtítulo viria agora substituída pelos algarismos arábicos de 1 a 4. É preciso assinalar, ademais, que se nesta edição houve a mudança da repartição dos poemas constantes na primeira edição de *Serial*, ainda não tinha havido a mudança de versos explicitamente, o que só ocorreria na edição das *Poesias Completas*, em 1968, pela Editora Sabiá, como veremos adiante. O fato é que, como ninguém responde pela organização de ambas as publicações, nem da *Antologia poética* nem das *Poesias completas*, é difícil saber se tais mudanças se deveram a determinações autorais ou editoriais. O fato consumado é que assim foi ficando a poesia de João Cabral timbrada em papel. O caso só piora se considerarmos que a Editora Sabiá é, na verdade, desdobramento da Editora do Autor, conforme refere o excelente historiador do livro no Brasil Laurence Hallewell:

A Sabiá, cuja marca registrada, o pássaro, ficou sendo o símbolo da própria José Olympio, teve origem numa espécie de cooperativa de autores, a Editora do Autor, constituída em 1960, entre cujos fundadores figurava o poeta Manuel Bandeira. Desentendimentos entre os três diretores da firma acarretaram uma separação em 1966, e dois deles, Fernando Sabino e Rubem Braga, constituíram sua própria editora. A Sabiá especializou-se em ensaios, poesia e ficção de autores brasileiros. (HALLEWELL, 2012, p. 526)

Bom, se tem alguém que não ia fazer verso de pé quebrado era Manuel Bandeira, indiscutivelmente o modernista que mais entendia e praticava a técnica do verso, fosse livre ou metrificado. Agora diante de uma ciranda de autores, investidos da condição de editores, não faltava quem não quisesse emendar o texto alheio, sobretudo se tratando de verso crispado e anguloso, como era o verso de João Cabral àquelas alturas e continuou a ser até o fim dos seus dias, rigorosamente condicionado pela métrica em quase todos os seus momentos e, mais ainda, com o passar do tempo e seu amadurecimento autoral.

De volta ao início, conforme consta na primeira edição do livro *Serial*, os quatro poemas intitulados “O sim contra o sim”, com 32 versos cada, adquirem a seguinte disposição: “O sim contra o sim”, com quatro quadras a Marianne Moore e quatro outras a Francis Ponge; “O sim contra o sim”, com quatro quadras a Miró e quatro outras a Mondrian; “O sim contra o sim”, dedicado “A Félix de Athayde”, com quatro quadras a Cesário Verde e quatro outras a Augusto dos Anjos; “O sim contra o sim”, dedicado “A Aloisio Magalhães”, com quatro quadras a Juan Gris e quatro outras a Jean Dubuffet. Assim dispostos, os poemas oferecem a vantagem de permitir sua visualização mais analiticamente, onde cada artista é visto em parceria ou oposição a outro, seja poeta seja pintor: Marianne Moore diante de Francis Ponge, Miró diante de Mondrian, Cesário Verde diante de Augusto dos Anjos e Juan Gris diante de Jean Dubuffet. Noutro nível de leitura, os poetas podem ser confrontados entre si, bem como os pintores também, o que nos leva de volta à consideração de uma possível equivalência entre poesia e pintura, já que está feita a distinção dos respectivos domínios. Em contrapartida, se tomado como um texto cursivo que oscila entre a descrição de poetas e de pintores, a hipótese da equivalência das artes se

vê comprometida, uma vez que a unidade da composição dilui a oposição entre poesia e pintura, que passam a compor uma reflexão unitária, cujas partes apontam para uma identidade, que, sugerida pela coesão arbitrária do texto, compromete o que a distinção das artes, nos respectivos poemas, poderia oferecer como objeto de conhecimento mais bem circunstanciado, tal como é próprio da poesia.

Sob outra visada, de acordo com as republicações do livro *Serial*, as quatro quadras dedicadas a Miró surgem num poema de 128 versos, dos quais metade é dedicada a poetas e a outra metade a pintores, quais sejam, Miró, Mondrian, Juan Gris e Jean Dubuffet, aos quais foram dedicados 64 versos, sendo 16 para cada um, sempre em quatro quadras. Convém, por isso, destacar que o espaço dedicado a Miró em versos constitui um oitavo de um poema, ainda que ali constem 16 versos, o que é mais do que um soneto, por exemplo, se considerarmos a quantidade de versos. Sendo, portanto, a oitava parte de um organismo maior, os 16 versos dedicados a Miró insinuam uma ideia que não se encerra ali, mas se estende no contraponto dos demais exemplos listados ao longo do poema. A observação interessa, ao menos, para descartarmos a hipótese de que o poema realiza uma ideia em versos. A ideia, se existir, existe como algo difuso, que se desdobra em vários estilos de composição, cuja síntese ou dominante haverá de ser dada pelo sujeito ordenador do longo poema. Rigorosamente, não há nada em comum ali entre os pintores e menos ainda haverá, se confrontarmos com os poetas arrolados e emparelhados alternativamente no decorrer do poema, cuja tônica é dada pela reunião de estilos divergentes do seu: eis aí o centro ordenador do poema, que, a princípio, se oferece tão só como uma sugestão de leitura, que pode ser empreendida no todo ou na parte – a depender do interesse e da motivação do leitor –, tal como é ocasionalmente desenvolvida aqui. E, mesmo que se restrinja a uma das partes eleitas, o olhar do leitor pode concentrar-se num ou noutro aspecto de apreciação, tal como a que é ocasionalmente desenvolvida aqui. O diferencial é que se tal procedimento se oferece como possibilidade quando estamos diante de qualquer objeto artístico, seja quadro seja poema, aqui se coloca como imperativo categórico de leitura, sem o qual a compreensão não se efetiva, e somente em decorrência do qual podemos aventar algum entendimento da totalidade do poema.

Qualquer que seja o poema em pauta, com 32 ou com 128 versos, a depender da edição acionada, a compreensão lírica em voga é a de que qualquer parte de “O sim contra o sim” nos levará a um princípio de composição que anima não só o poema, mas certo entendimento da prática poética, duramente desenvolvida por João Cabral de Melo Neto, a quem, por sua vez, podemos reputar um traço distintivo da modernidade artística brasileira, sobretudo porque soube dar roupagem e sustentação formal a uma das mais altas realizações poéticas em língua portuguesa, que atravessou diversos atlânticos e ainda continua a atravessar, inclusive o atlântico da pintura de Miró, como vemos. Sendo o poema ou o conjunto de poemas, “O sim contra o sim”, além de a Miró, é dedicado também a outros artistas pelos quais o poeta nutria simpatia, já que sua descrição da arte alheia sempre é mais do que simples exteriorização de afeto, porque demanda uma reflexão sobre o desempenho do outro, com quem se confronta por meio de um terceiro. No caso de Miró, o objeto por meio do qual João Cabral lhe contradiz o “sim” é Mondrian, dedicando 16 versos em quatro quadras para cada um dizer um “sim” contra o outro “sim”. Em seu trabalho pioneiro sobre a pintura na obra de João Cabral, o crítico Danilo Lobo havia aventado a aproximação entre os dois pintores por meio da linha, segundo sua hipótese:

O ponto de contato que João Cabral percebeu entre os dois artistas foi o tratamento da linha. Como foi visto anteriormente, Cabral considera a linha fator essencial do dinamismo de Miró. Ela tem função semelhante para Mondrian, mas enquanto a linha de Miró, em seu desajeitamento e imprevisibilidade, dá a impressão, como sugerido por Cabral, de ter sido traçada com a mão esquerda, a de Mondrian tem a severidade de um segmento reto traçado a régua e a esquadro. (LOBO, 1981, p. 79)

Embora haja a sedução de concordar com o argumento, é preciso assinalar que tal afirmação identitária entre os pintores não foi feita pelo poeta, nem na condição de ensaísta nem na de verzejador. Implica, portanto, uma inferência crítica, que, por mais abalizada que seja, não constitui um pronunciamento daquela própria produção literária constituída, seja como ensaio seja como poema. Na parte do poema “O sim contra o sim” dedicada a Mondrian, aliás, nada é dito ou cogitado sobre a linha, o que só viria a acontecer em poema posterior, constante

no livro *Museu de tudo* (1975), onde consta outra composição “No centenário de Mondrian” (MELO NETO, 1975, p. 16-19). Assim João Cabral se presta a falar da linha na produção pictórica do pintor holandês, mas não ainda no poema ora analisado. A observação ganhará algum relevo se considerarmos o papel destacado que Miró exerce no desenvolvimento da linha, mas não só, e também na profundidade e na perspectiva. Portanto, a aproximação ou a diferença entre os dois pintores podem ser realçadas por diversos fatores, além da linha, que não comparece na parte do poema “O sim contra o sim” dedicada a Mondrian, como já dito. De acordo com o título, o poema versa sobre o “sim”, não como negativa do “não”, e sim como possível alteridade de si próprio, como afirmação do que se podia ver em outro estilo, no estilo do outro, distinto de si. O outro de si da vez, nem tão distinto quando visualizado sob a ótica de João Cabral, é Joan Miró, como se segue na parte do poema recortada e contígua à de Mondrian, que será transcrita também de acordo com a primeira edição e com a vigente, começando pela edição inicial.

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 encontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que se operando
troca-a de braço com a destra.

A esquerda (se não se é canhoto)
não tem facilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.

(MELO NETO, 1961, p. 25)

Deste conjunto de versos, acho oportuno destacar o hispanismo “rencontrar”, tal como consta na edição original, que facilita a leitura métrica dos hexassílabos que constituem os segundos e terceiros de cada estrofe, emolduradas, no primeiro e no último versos por octossílabos. A partir da edição da *Antologia poética* (1965), o verbo adquiriu a forma portuguesa, que exige a elisão do hiato “re-encontrar”, para constituir a métrica em curso, o que é absolutamente aceitável, mas perde a sutileza de que Miró se proporia a reencontrar “a linha ainda fresca esquerda” no seu idioma pátrio, ao menos naquela primeira versão do poema. É preciso assinalar, ainda, a mudança dos versos 12 e 14, respectivamente, o último da terceira estrofe e o segundo da quarta, quais sejam, “troca-a de braço com a destra” e “não tem facilidade”, que passaram a ser reciprocamente: “no braço direito ele a enxerta” e “é mão sem habilidade”. Com a mudança deste último verso, a métrica que se constituía em versos de seis sílabas foi rompida, embora pareça uma solução mais elegante, se tomada na sequência do enunciado entre parênteses. Se, ao invés, for tomado na ordem direta, “A esquerda não tem facilidade” parece portar um sentido mais direto do que “A esquerda é mão sem habilidade”, mesmo considerando “(se não se é canhoto)”. Já o verso anterior “troca-a de braço com a destra”, quando substituído por “no braço direito ele a enxerta”, parece perder certa dose de verossimilhança, porque usar ambas as mãos é algo relativamente comum, mesmo para quem não é ambidestro, agora enxertar uma mão na outra parece algo avesso a referências contextuais. Para todos os efeitos, segue a versão posterior, timbrada a partir das *Poesias completas* (1968), para que cada um faça seu próprio julgamento, com as respectivas mudanças já assinaladas nos versos 7, 12 e 14.

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,
o braço direito ele a enxerta.

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

(MELO NETO, 1968, p. 59-60)

A parte do poema dedicada a Miró é constituída de quatro quadras, das quais apenas uma será observada, como ilustração do procedimento sugerido, considerando que na quadra apenas o segundo verso rima toantemente com o quarto. Dasquelas quatro quadras recortadas, a primeira dialoga com a terceira e a segunda com a quarta, temática e estruturalmente porque reproduz o movimento instaurado na quadra para o entendimento geral da parte que a encerra como sua ampliação ou extensão, já que constitui um organismo maior, constituído de 32 ou de 128 versos, a depender da edição acionada, e não apenas dos 16 da parte dedicada ao pintor espanhol. Por outra, assim como na quadra, o segundo verso rima com o quarto, no contexto da parte do poema dedicada a Miró – bem como nas outras partes –, a segunda estrofe dialoga vivamente com a quarta. No caso das quadras segunda e quarta dedicadas a Miró, o diálogo é dado pelo tratamento da linha pela mão esquerda, cujo obsceno e obscuro objeto está radicado no oitavo verso daquela parte, o último da segunda estrofe: “a linha ainda fresca da esquerda”.

Aquilo que o extenso poema de João Cabral nos revela como princípio de composição é que sua leitura pode ser desenvolvida por partes, sem pressupor aí uma unidade. Tal unidade, se houver, só se torna possível mediante o emparelhamento daquelas mesmas partes, animadas por um rendimento de escrita orientado pelo enquadramento de tematizações, que variam de acordo com o objeto ocasionalmente abordado e nem sempre compatível com o todo da estrutura como uma ideia indivisa. Por isso, torna-se perfeitamente possível recortar os 16 versos das quatro

quadras dedicadas a Miró como analogia do poema como um todo, sem pretender síntese dos 32 ou dos 128 versos que animam a estrutura poemática, qualquer que seja a edição manuseada. De acordo com tal compreensão, abre-se a possibilidade de eleger um verso entre os dezesseis dedicados a Miró, uma vez que a parte não dialoga com a totalidade de maneira metonímica, mas como parte de uma série que é o poema e que é o livro *Serial*. Nessa pisada, o princípio de reduzir o objeto a seu mínimo é justamente o que permite sua melhor visualização, como se vê na sonoridade no verso “a linha ainda fresca da esquerda”.

Embora a assonância do /a/ seja de maior quantidade no curso deste verso, sua leitura sofre uma alteração compulsiva no som fechado em /e/, que, sendo tônico, joga para o limbo a recorrência do /a/. Antes do som fechado em /e/ se impor como dominante, havia a dilaceração mediada pelos sons do fonema /i/ da “linha ainda”, que registram uma tensão. A linha tensionada na sonoridade do /i/ se fecha no /e/ e dá o desenho sonoro do verso: a tensão que fecha o verso é a que havia dilacerado a “linha ainda” não devidamente expressa, assimilada ou aceita. O sentido ocluso da linha ainda não tornada significativa é o que a conduz materialmente para ser tomada como um “sim”, porque não é ainda acessível ou aceita e aí reside sua força, sua resistência em se deixar capturar como uma verdade; ou ainda, a novidade desejada se esconde na realidade material da linha ainda fresca, sem forma previamente definida e, por conseguinte, sem sentido previamente expresso. O cruzamento entre a sonoridade do verso e sua significação vem a ser um símile torto e canhestro, tal como a mão que o equilibra, do cruzamento entre o som e a imagem, que traduz um sentido em processo contínuo, tão fixo quanto o olhar do leitor que não se deixa resignar à sua contenção isolada, mas que se expande para a quadra e desta para as outras três que compõem a parte do poema dedicada a Miró. Daí decorre que a observação do micro-organismo que é o verso se expande para a quadra que o encerra e dela para a parte dedicada ao pintor, que se projeta nas outras três partes dedicadas aos outros pintores, enquadrados por João Cabral, os quais, por sua vez, se desdobram nos quatro poetas também tornados matéria de composição intervalar à pintura poetizada. Eis aí a circunstância da série que constitui o livro *Serial*.

A universalização presumida na cultura clássica sofre a atualização da nacionalização linguística, impossível de ser tomada em abstrato, porque demanda a materialidade sonora de cada significante, que depaupera e estraga a ideia, a qual fica resignada ao desempenho verbal no espaço da página, onde se amplia e se materializa a universalização artística quanto mais particularizada na expressão individual estiver. Tal expressão individual se oferece, nesses termos, como uma superfície a ser percorrida em idas e voltas pelo leitor, que lhe confere sentido. Talvez não mais iludido pela hipótese de que possa aprender algo, que não seja característico do ofício de quem se volta para apreciar a escrita; tampouco o leitor haverá de se deixar levar pela sedução de fruir alguma diversão, se não estiver animado pelo real interesse de descobrir algo novo como artifício ou artesanato, o que é ainda uma vez outra hipótese remota, ilustrada por cada um dos poemas à sua maneira.

Sendo a linha o que move a pintura de Miró, conforme consta no ensaio de João Cabral, conviria perguntar a que corresponderia essa linha se traduzida para o ofício do poeta, para o qual a sonoridade e o ritmo desencadeiam processos formais convencionais, a saber, a rima e a métrica. Estou mesmo inclinado a reconhecer na articulação dos sons, constituídos de aliterações e assonâncias, esse momento anterior em que a forma ainda não se cristalizou em procedimentos convencionais correspondentes à figura, à profundidade ou à perspectiva na pintura. Conforme seja, o emaranhado de sons que se organizam ao longo do verso pode ser entendido como o delineamento primeiro de linhas que se cruzam e se sobrepõem ao longo do verso, instituindo camadas de significação que apontam para a imagem que se faz no movimento do verso, onde é possível visualizar um ritmo, descolado da métrica e da rima. Tal descolamento nos conduz a uma compreensão primária da poesia, que demanda a interferência na articulação dos sons que se fazem significativos, mas não aprioristicamente, e sim em decorrência da intervenção do leitor, que se faz elemento vivo e atuante na construção do sentido que o poema venha a ter.

Obviamente, isso não implica desconsiderar a tradição literária ou poética, mas tão somente coibir nela o que há de comedimento ou condicionamento de leitura, como se houvesse um modo próprio – viciado e consentido – de se fazer

poesia. Tampouco implica supor que outra tradição pode ser decretada, como se estivéssemos todos propensos a fincar um novo marco zero da poesia, supostamente autorizados pelo desenvolvimento tecnológico ou pela velocidade da circulação da informação. Se este for, de fato, a nova condicionante da linguagem poética, talvez devêssemos deslocar o objeto poema para outros veículos de informação ou de exposição, tal como o Renascimento operou na pintura. Ocorre que, se o que estiver em pauta for o entendimento da poesia e, conseqüentemente, do verso tal como foi configurado ao longo da convenção que se constituiu, é com tal convenção – entendida como tradição constituída – que teremos de nos haver, ainda que a contrapelo.

Cumpre, pois, que se defina o que foi entendido como poesia ao longo da exposição. Se for o registro gráfico disposto em linguagem verbal no espaço da página, é para o verso que teremos de nos voltar, independente até de qual seja o seu entendimento. Se for outro o entendimento da poesia, transferível para outras linguagens, sejam de extração pictórica ou melódica, não é mais de verso que teremos de falar, e sim de outros significantes formais, não necessariamente linguísticos. Todavia, se o verso ainda estiver em pauta, é necessário nos reportarmos à sua dimensão mais básica, quer esteja ancorada na sua grafia ou na sua sonoridade. Conforme seja, haverá um percurso a ser feito da imagem para o ritmo ou do ritmo para a imagem, a considerar o objeto preferencial do leitor, se as particularidades sonoras ou as articulações gráficas, transformadas em significantes verbais, com significados que estarão sempre em transformação. Tal possibilidade se avanta, sobretudo se tais significantes verbais estiverem de acordo com seu correspondente sonoro, que cinde e expande o sentido depurado da grafia, que, depois de confrontado à sonoridade, sinestesticamente conduz à leitura e à conseqüente definição do verso, contíguo à imagem que suscita o seu entendimento. De minha parte, tentei explorar aspectos mais ligados à materialidade da escrita, porque vejo que a obra de João Cabral ainda padece de esclarecimentos acerca de suas reviravoltas editorais, o que implica uma tomada de posição perante o texto, nem sempre compatível com especulações afins, a considerar todos os limites dos textos manuseados e do instrumental acionado.

REFERÊNCIAS

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

LOBO, Danilo. *O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.

MELO NETO, João Cabral de. *Terceira feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

_____. *Poesias completas: 1942-1965*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. *Obra completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

_____. *A ideias fixas de João Cabral*. Coleção e organização Félix de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

_____. *Joan Miró*. Organização Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2018.

MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1959.

Abstract

The line in Miró translated by verses of Murilo Mendes and of João Cabral

In 1950, João Cabral de Melo Neto published an essay entitled Joan Miró, in which an interpretation about the work of the Spanish painter compatible with his principles of composition is developed. With the purpose of bringing poetry and painting together, that essay will serve as a reading instrumental for a poem of the same name by Murilo Mendes and for João Cabral's other poem under the title "O sim contra o sim", which also deals with the work of the Catalan painter and was collected in the book Serial (1961). As this poem has changed with the reprints, a brief comparison between the original publication and their subsequent Editions will be made, whose current circulation gives it greater legitimacy, for being the latest published in life by the author.

Keywords: *modern Brazilian poetry, modern painting, publishing.*