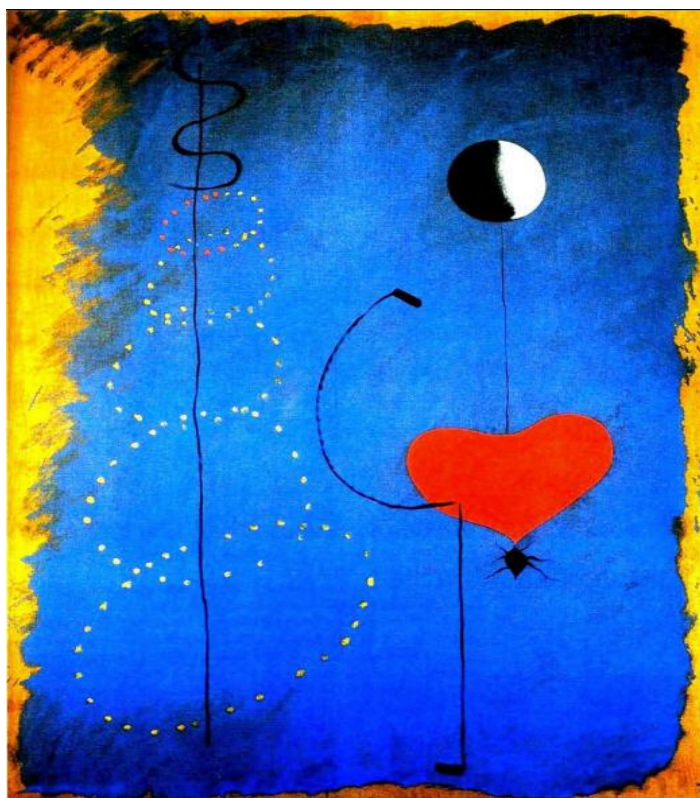




UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS



## **ARTES EM DIÁLOGO**

Poesia e Pintura: João Cabral de Melo Neto e Joan Miró

Alyni Ferreira Costa

Orientadora: Odalice de Castro Silva

Fortaleza, CE  
Maio/2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

## **ARTES EM DIÁLOGO**

Poesia e Pintura: João Cabral de Melo Neto e Joan Miró

Trabalho apresentado como requisito à  
obtenção do título de mestre em Letras, pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Ceará.

Alyni Ferreira Costa

Orientação: Odalice de Castro Silva

Fortaleza CE  
Maio 2012

## **ARTES EM DIÁLOGO**

Poesia e Pintura: João Cabral de Melo Neto e Joan Miró

Alyni Ferreira Costa

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Odalice de Castro Silva (UFC)

---

Prof. Dra. Liduina Maria Vieira Fernandes (UECE)

---

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior (UFC)

---

Prof. Dra Maria Valdenia da Silva (UECE)

---

Prof. Dra. Maria Neuma Barreto Vasconcelos (UFC)

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer àquelas pessoas que contribuíram positivamente para a definição deste trabalho, através de conselhos, leituras, paciência, companheirismo e amizade. É com muito prazer que concluo esta etapa, ciente de que a minha vitória é dividida entre muitos, dentre os quais destaco os meus pais: Maria Helena Castro e Djalma Costa; minhas avós Tarcísia Costa e Jovelina de Castro Silva e meus irmãos Levy Ferreira Costa e Juliane Fernandes Costa. Às amigas Kaelly Virgínia, Kelva Cristina e Klivia Regina.

Faz-se fundamental destacar os amigos de academia, com os quais pude trocar conhecimentos sobre Arte e Humanidade: Terezinha Peres, Stefânia, Margarida Timbó, Rodolfo Silva e Charles Ribeiro. Agradeço aos colegas de Mestrado da turma de 2010.1. pela harmonia durante o período.

Um agradecimento especial à banca avaliadora desta Dissertação: Prof. Liduina Fernandes, pela receptividade e simpatia com a qual recebeu a nossa proposta e aceitou, prontamente; Prof. Leite Júnior pela atenção diferenciada, o empréstimo de livros, os conselhos, as indicações e a inabalável tranquilidade.

Um agradecimento à CAPES Demanda Social, pelo financiamento concedido à pesquisa, tornando-a possível de ser realizada e concluída. E ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Literatura, pelas condições favoráveis à pesquisa.

Um agradecimento sincero e carinhoso à professora Odalice de Castro Silva, orientadora desta pesquisa desde 2006, pelo auxílio íntimo, pessoal, humano e raro. Sua paciência e amizade são os componentes essenciais para a viabilização desta pesquisa. Obrigada pelas inúmeras reuniões, pelas incansáveis correções, pelos verdadeiros conselhos e pelos abraços.

Para finalizar, um agradecimento às pessoas que transformaram completamente a minha vida: Fúlvio e Elissa, por adicionarem mais dinamismo e lirismo aos meus dias.

Através do amor pude compreender o verdadeiro sentido das Artes e Elissa, com sua aquarela colorida e seus desenhos pueris, redimensionou as entrelinhas deste texto.

## RESUMO

A Pintura e a Literatura, apesar de consistirem em atividades distintas, interagem entre si e se comunicam dentro de um campo abrangente, denominado Arte. O presente estudo pretende uma aproximação, um diálogo, estabelecido entre poesia e pintura. Propomos uma abordagem comparativa entre algumas peças da obra do pintor catalão Joan Miró (1893-1983), e os poemas presentes no livro *A pedra do sono* (1942) do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999), tendo como pano de fundo a estética surrealista, postulada por André Breton, em 1924, na França. Teremos como base teórica fundamental o pensamento de João Cabral de Melo Neto, exposto em um ensaio crítico, no ano de 1949, intitulado “Joan Miró”. O conhecido “poeta engenheiro” possuía forte afinidade com a Teoria Literária, escrevendo alguns textos de crítica de arte e literatura. Neles discorre acerca do processo de composição artística, correntes estéticas, movimentos literários, personalidades brasileiras e estrangeiras. Para viabilizar a análise, recorreremos aos teóricos de Literatura Comparada, como: Tânia Carvalhal, Sandra Nitrini, Julia Kristeva e Mikhail Bakhtin; bem como, aos críticos de Arte: Fayga Ostrower, Omar Calabrese, Paul Valéry, dentre outros, que possibilitaram uma compreensão acerca de movimentos artísticos, correntes estéticas e técnicas peculiares de criação e composição. Iniciamos com uma reflexão acerca da Arte e do fazer artístico; em seguida, foi focado o perfil artístico de João Cabral de Melo Neto e sua face teórico-crítica, tendo por base o estudo relativo à obra de Joan Miró. A última etapa contempla uma análise do ensaio de João Cabral acerca da pintura de Miró, concernente à construção de sua obra. O diálogo é viabilizado no tocante à evidência de temas recorrentes, bem como pelo processo de composição com vários pontos de aproximação entre os dois artistas.

Palavras - chave: Literatura Comparada, Intertextualidade, Crítica Literária.

## ABSTRACT

Painting and Literature, although they consist of different activities, interact and communicate to each other into a large field, denominated Art. This study aims to approximate, like a dialogue, between Poetry and Painting. We propose a comparative approach between some parts of the Spanish painter Joan Miró's (1893-1983) work and some poems of *A pedra do sono* (1942), by João Cabral de Melo Neto (1920-1999), a Brazilian poet from Pernambuco. This study will have as a backdrop the Surrealist aesthetic, postulated by André Breton, in 1924, in France. We will have as a fundamental theoretical basis João Cabral de Melo Neto's thought, exhibited in a critical essay, in 1949, entitled "Joan Miró". The famous "engineer poet" had a strong relation with the Literary Theory, and he wrote some critic texts of Art and Literature, in which the author discusses about the artistic composition process, kinds of aesthetic, literary movements, Brazilian and foreign personalities. To enable this analyses, we used the Comparative Literature Theoretical, like: Tânia Carvalhal, Sandra Nitrini, Julia Kristeva e Mikhail Bakhtin; and the Art critics: Fayga Ostrower, Omar Calabrese, Paul Valéry, among other, who have allowed a comprehension about artistic movements, kinds of aesthetic and creation's and composition's peculiar techniques. We will begin thinking about Art and artistic making; then, João Cabral de Melo Neto's artistic profile will be focused, as his theoretical/critical face, based on his Joan Miró study. The last step includes an analysis of the João Cabral's essay about Miró's paintings, concerned to his own work. The dialogue is made possible with regard to the evidence of recurrent themes, as well as the composition process with a lot of approximated points between those artists.

Keywords: Comparative Literature, Intertextuality, Literary Criticism.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1.UMA PRÁTICA DIALÓGICA ENTRE AS ARTES.....	4
1.2. UMA PRÁTICA COMPARATISTA.....	13
1.3.OBJETOS EM COMPARAÇÃO.....	29
2. “COISAS DE CABECEIRA, CABRAL” .....	39
2.1. JOÃO CABRAL DE MELO NETO: OLHAR TEÓRICO-CRÍTICO.....	48
2.2. AS PRIMEIRAS “COISAS” .....	67
3.COISAS DE CABECEIRA, MIRÓ.....	84
3.1 O “ANTI-GRAMATICAL JOAN MIRÓ” .....	88
3.2. JOAN MIRÓ POR JOÃO CABRAL.....	116
CONCLUSÃO.....	119
BIBLIOGRAFIA	
ANEXOS	



## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

<i>O batizado de Macunaíma</i> .....	12
<i>Mário de Andrade</i> .....	12
Paul Valéry.....	27
João Cabral de Melo Neto.....	29
Joan Miró.....	29
Exposição Joan Miró.....	33
Ermita de Sant Joan d'Horta.....	37
Carlos Drummond de Andrade.....	42
Localização de Sevilha.....	44
Marly de Oliveira.....	62
O poeta entre os livros.....	67
<i>Persistência da Memória</i> .....	74
<i>La Voix des Airs</i> .....	56
<i>Valores Pessoais</i> (1951).....	76
Império da Luz ( 1954).....	76
Joan Miró.....	84
<i>La rose</i> .....	94
<i>Nenúfares</i> .....	96
Montroig, l'église et Le village.....	98
Prades, le village.....	99
<i>Il carnevale di arlecchino</i> .....	100
<i>Bailarina</i> .....	105
<i>Esperanza</i> .....	107
<i>As escadas atravessam o azul numa roda de fogo</i> .....	108
<i>Silêncio</i> .....	112
<i>Maio de 68</i> .....	114

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em um estudo comparativo da obra de João Cabral de Melo Neto, concentrando-se na vertente teórica, presente em seus ensaios em prosa, de forma mais aprofundada em “Joan Miró” (1949), o ensaio que escreveu na Espanha, sobre a obra do pintor catalão. Nele, esboça as teorias artísticas do Surrealismo, que investigou durante longos anos de estudos, e elegeu Miró como o principal exemplo da estética, em sua opinião.

Embora sua obra poética fosse conhecida pela crítica social, evidenciando as vicissitudes do sertão pernambucano, voltando o olhar do leitor para as fragilidades político-administrativas brasileiras, o descuido com o Nordeste e a negligência à miséria das regiões ribeirinhas, seu apreço pela crítica literária era notório, e continuamente referidos pelo poeta, que almejava exercer esta função:

A teoria da literatura sempre me interessou mais do que a literatura propriamente dita. Mallarmé, por exemplo, me atraiu mais como teórico do que como poeta. Quanto a mim, ocorreu o seguinte: na juventude, eu freqüentava um grupo de intelectuais no Recife, que se reunia no Café Lafayette, e tinha a ambição de ser crítico literário. Mas descobri que não possuía cultura suficiente para isso. Para poder continuar a freqüentar o grupo, passei a escrever poesia. Mas tentei fazer poesia crítica: de autores, de realidades. Outro fator que me afastou da possibilidade de ser crítico literário é que saí do Brasil aos 27 anos e acompanhava mal a produção literária daqui. Também nenhum jornal me convidou para escrever resenhas, de modo que desisti deste projeto. (MELO NETO, 1996, p. 20)

Evidenciaremos esta postura teórica, mostrando o contato de João Cabral de Melo Neto com as Artes, principalmente com a pintura, bem como com o fazer artístico, que engloba outras manifestações. É válido salientar que nosso estudo percorreu a obra poética, para então debruçar-se em sua

vertente crítica. Nesta linha, utilizamos suas reflexões acerca da criatividade dentro da Arte e aprofundamos a sua concepção acerca do fazer artístico, com a finalidade de encontrar seu posicionamento a este relativo. A partir dos conceitos que emite acerca das obras que se propôs analisar, observamos haver correspondência com sua própria obra: seja relação de admiração, de influência ou de amizade.

O poeta-crítico devotava estima aos artistas que se aproximavam de sua metodologia de criação e, ao teorizá-los, exprimia conceitos acerca de sua própria teoria. Assim procedeu com Joan Miró, Paul Valéry, Joaquim Cardoso, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros. Em “Joan Miró”, desenvolve teorias previamente estudadas acerca do Surrealismo na poesia e na pintura e assim analisa a trajetória do pintor dentro desta estética. Ao delinear o perfil do pintor, comprovamos haver correspondências entre as duas condutas artísticas, além de uma sólida amizade iniciada em 1948, na Catalunha, Espanha.

A pesquisa deste tema iniciou-se em 2006, sendo proveniente do grupo de pesquisa Espaços de Leituras: Cânones e Bibliotecas, sob orientação da Prof. Dra. Odalice de Castro Silva, da qual resultaram artigos científicos e comunicações acadêmicas. Os estudos iniciaram-se dirigidos ao memorialismo na obra de João Cabral de Melo Neto; em seguida, a partir de sua postura construtivista do texto literário; posteriormente, centramos a análise na prosa cabralina, enfocando a sua admiração pela pintura. A idealização deste trabalho resulta de nossos estudos acerca de Arte e de criatividade artística e é oriunda da necessidade de entender mais profundamente a face crítica de João Cabral e seu olhar múltiplo.

A relevância deste trabalho consiste em apresentar a complexidade e a importância da obra teórica de João Cabral de Melo Neto, bem como relacionar sua aproximação com a pintura e especificamente, com Joan Miró.

Esta pesquisa desenvolveu-se sob uma perspectiva analítico-interpretativa, fortalecida pelo princípio comparatista, como será demonstrado no plano de trabalho desenvolvido em seus três capítulos.

## 1. UMA PRÁTICA DIALÓGICA ENTRE AS ARTES

O presente trabalho propõe um diálogo aproximativo entre dois tipos específicos de manifestações artísticas. Trata-se de uma relação entre a Pintura de Joan Miró (1914- *O Camponês* a 1978- *Personagens, Pássaros, Estrela*) e a Poesia de João Cabral de Melo Neto (1942-*A Pedra do Sono* a 1999- *Tecendo Manhãs*), ambas oriundas de contextos sócio-históricos distintos, porém com aspectos comuns que nos levam a pretender analogias entre elas.

A base teórica utilizada para o trabalho está organizada da seguinte maneira: obras sobre a prática da Literatura Comparada; textos e estudos acerca do Movimento Surrealista; os ensaios teóricos da autoria de João Cabral de Melo Neto e entrevistas e biografias, que evidenciam a admiração do poeta brasileiro pelo pintor catalão.

As obras de Tânia Carvalhal, *Literatura comparada* (1996) e *O próprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada* (2003); e *Literatura comparada* (1997), de Sandra Nitrini, possuem relevância para os estudos comparados, juntamente com *Da literatura comparada à teoria da literatura* (1981), de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, os quais compõem uma tríade teórica com direcionamentos comparatistas pertinentes ao trabalho. Acrescentamos para discussões referentes à teoria da literatura, as reflexões de Harold Bloom, em *A angústia da influência* (1997) e *Um mapa da desleitura* (2003).

Sobre o poeta João Cabral de Melo Neto, elencamos sua obra completa, em verso e em prosa, bem como seu perfil biobibliográfico, este último, traçado

pelos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Sales, em 1996. Dos críticos de sua obra utilizamos textos de José Castello, *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma; diário de tudo* (2006); Antonio Carlos Secchin, *João Cabral: a poesia do menos* (1999), Benedito Nunes, *João Cabral de Melo Neto* (1974), e a coletânea de depoimentos do poeta, compilada por Félix de Athayde, *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), dentre outros com igual relevância.

Acerca da obra de Joan Miró, obtivemos suporte teórico na biobibliografia organizada Janis Mink: *Miró* (2006); na reunião de telas e depoimentos sobre sua obra, organizada por Walter Erben e Hajo Düchting (2008) e no ensaio teórico de João Cabral de Melo Neto, intitulado “Joan Miró” (1949), que foi o ponto de partida para o presente trabalho.

Para o desenvolvimento da análise crítica acerca do Surrealismo, utilizamos *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro* (1978) de Gilberto Mendonça Telles, bem como o texto que deu vigência ao movimento, o *Manifesto do Surrealismo* (1924) de André Breton e o *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930).

Sobre Teorias e História da Arte destacamos de Fayga Ostrower, *Acasos e Criações Artísticas* (1995); de Omar Calabrese, *A linguagem da Arte* (1986); de Alfredo Bosi, *Reflexões sobre a Arte* (1985); de Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte* (2001); de Mário de Andrade, *O baile das Quatro Artes* (1975); de Theodor Adorno, *Teoria Estética* (2008) e de Paul Valéry, *Variedades* (1999). Estas são obras fundamentais para a constituição de uma visão reflexiva sobre procedimentos de composição, de noções de valor e de estudos de historiografia da Literatura e da Arte. Representam a presença de

obras fulcrais que reúnem assuntos acerca da problemática sobre a criação literária, sobre influência, sobre comunicação entre as Artes e principalmente esboçam reflexões acerca das Artes na atualidade do século XX, contexto no qual estão inseridos os autores em estudo.

Segundo João Cabral de Melo Neto, “pode-se dizer que hoje não há uma arte. Não há uma poesia. Mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantos foram os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original.” (MELO NETO, In: ATHAYDE, 1998, p. 17) Na tentativa de encontrar uma definição precisa para o significante “Arte”, deparamo-nos com a imprecisão de manuais pedagógicos, dicionários, *sites* virtuais etc., pois a grande maioria associava “arte” a outros termos: arte-educação, arte popular, arte pela arte, artesanato, arte televisiva dentre outros; uma caracterização precisa não foi possível obter, o que nos leva a constatar a complexidade do tema que tem sido submetido a diferentes entendimentos e percepções.

Apesar de haver classificações especializadas, como artes plásticas, artes cênicas, artes visuais, artes literárias, os diferentes tipos de manifestações estão dentro da mesma categoria: Arte.

No princípio das relações entre as artes, entre os signos, entre o real e a representação está a mimese. Aristóteles (séc. IV A.C.) apresentou-nos um conceito de mimese, tendo-se tornado uma reflexão de bastante interesse acerca deste vasto assunto. Para ele, o termo “mimeses” poderia corresponder a “imitação”, “representação”, “indicação”, “sugestão”, “expressão”, todas referentes a uma única noção, a de fazer ou criar alguma coisa que se assemelha a qualquer outra coisa (ARISTÓTELES, 1992, p. 21). Tanto Platão

quanto Aristóteles observavam na mimese a representação da natureza. Porém, para Platão, toda a criação era uma imitação, até mesmo a criação do mundo era uma imitação da natureza verdadeira (o mundo das ideias). Sendo assim, a representação artística do mundo físico seria uma imitação de segunda mão. Já Aristóteles aprofundou-se na imitação como representação: o drama como sendo a imitação de uma ação, o que mudava era o objeto que seria imitado e como o autor o faria. A comédia, de uma maneira geral, era a representação de pessoas inferiores, satirizadas. A tragédia, por conseguinte, consistiria na imitação de pessoas superiores. Estes conceitos comprovam a longevidade da filosofia realista aristotélica, que serve, na atualidade, de base para teorias acerca do processo de criação literária.

De acordo com Danilo Lôbo (1942-2005):

Não se pode negar o fato de que escritores, músicos, pintores, escultores e outros artistas tenham colaborado entre si no passado. Obras de arte serviram de inspiração para outras obras de arte: escritores descrevem pinturas e esculturas, e, por sua vez, pintores e escultores buscam inspiração na literatura. Mas, se essa colaboração existe, ela não transforma necessariamente um poema numa criação plástica, nem vice-versa. Ao ilustrar uma obra literária, o artista retrata sua visualização do texto. O sucesso com que as gravuras se harmonizam com as palavras e refletem a atmosfera do texto depende inteiramente da identificação do ilustrador com o escritor. (LÔBO, 1981, p. 13)

A partir deste raciocínio, é possível encontrar elos entre distintos tipos de manifestações artísticas, estabelecer ligações, diálogos. O pensamento de Mikhail Bakhtin (1895-1975) foge às concepções voltadas, unicamente, para os estudos imanentes do texto literário, visando resgatar sua relação histórica, e o contexto do qual as obras fazem parte. O crítico contribuiu para estes estudos, lançando os conceitos de dialogismo e de polifonia para resgatar a perspectiva diacrônica. Identifica os traços fundamentais do romance em Dostoiévski



(1929), interpretando-o como uma construção polifônica, na qual múltiplas vozes, pensamentos, discursos e linguagens se cruzam e se aglutinam, num jogo dialógico, semelhante a um mosaico. Afirma que “o texto escuta as “vozes” da história e não mais as representa como uma unidade, mas como um jogo de confrontações.” (BAKHTIN apud CARVALHAL, 1986, p.48) Através desta perspectiva, aceitamos o fato de uma escultura inspirar um musicista, ou de uma ópera resultar em um romance.

Esta problemática oferece-nos vários argumentos para explorarmos o texto de uma forma mais técnica, e novos conceitos foram sendo implementados e acoplados aos estudos. É de suma importância o que Mikail Bakhtin desenvolveu acerca de literatura comparada; esta permanece ligada à História. Seria uma espécie de processo de imitações, desenvolvido no papel de acordo com o senso estético, artístico e poético de cada autor. (CARVALHAL, 1986, p.48)

O tcheco Jan Mukarovsky<sup>1</sup>(1891-1975) defendeu que a obra literária não está isolada, fazendo parte de um grande sistema de correlações. Não são apenas os elementos internos ao texto que possuem o poder de torná-lo diferente, mas o contexto no qual este será inserido também consiste num poderoso agente modificador da obra. A estética de Mukarovsky põe em primeiro plano o princípio da obra de arte como fato semiológico (In.:

---

<sup>1</sup> **Jan Mukarovsky**, teórico e crítico literário checo, foi professor na Universidade Carolina de Praga. Conhecido pela sua associação com os primeiros estruturalistas, assim como com o *Círculo Linguístico de Praga*, e pelo desenvolvimento das ideias do formalismo russo, Mukarovsky teve uma profunda influência na teoria da literatura estruturalista, comparável à figura de Roman Jakobson. Obras: *A arte como fato semiológico*(1978); *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte* (1993). *A denominação poética e a função estética da língua*(1978).

CALABRESE,1986, p.61). Trata-se de analisar as relações entre a literatura e as outras artes. Sobre o crítico, Tânia Carvalhal alega que este “não limitará o estudo da obra literária às relações internas dos elementos de sua estrutura, mas integrará essa estrutura a outras e estudará suas relações recíprocas.” (CARVALHAL, 1986, p.48) A literatura deixa de ser contemplada exclusivamente pelos estudos imanentes do texto, tornando-se parte integrante de outras modalidades culturais. Pela literatura de determinada época pode-se construir parâmetros para estudos culturais, antropológicos, históricos, sociológicos.

O Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade (1890-1954), no Brasil, nos anos de 1920 a 1930, aproximou-se da ideia de Bakhtin, no tocante à composição do texto-mosaico: resultado da junção das leituras prévias do autor. Pregava a reavaliação das doutrinas e das tendências literárias europeias que apareciam como lei nos escritos nacionais. Objetivavam a criação de uma poesia de exportação, prezando pela deglutição (daí o caráter metafórico da palavra "antropofágico") das culturas americanas e europeias bem como da cultura dos ameríndios, dos afro-descendentes, usando-as para a constituição de uma literatura local. O uso das técnicas importadas tinha como objetivo reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em produto característico nacional.

O propósito era o de construir representações de uma identidade brasileira, tentando romper com o passado, para criar padrões literários novos e diferentes. Oswald de Andrade propôs a ideia de aproveitar tudo o que já estava escrito: em vez de descartar as tradições, adaptá-las. O certo era incorporar a Literatura consagrada ao “colorido” local, caracterizando o

movimento de independência literária do país como um movimento antropofágico, dentro do Modernismo de 22<sup>2</sup>. Os novos escritores recebiam a influência estrangeira, entretanto não seguiam os ditames eurocêntricos artísticos, usando-os e adaptando-os à realidade brasileira. São características dominantes da arte modernista obras que tratem dos aspectos peculiares da nação: a religiosidade, o trabalho, a vegetação, dentre outros.

O movimento Pau-Brasil defendia a criação de uma poesia primitivista, construída com base na revisão crítica de nosso passado histórico e cultural e na aceitação, bem como, na valorização das riquezas e dos contrastes da realidade e da cultura brasileiras.

O *Manifesto Pau Brasil*, escrito por Oswald de Andrade em 1924 preconizava que os olhares deveriam estar voltados para a realidade brasileira da época, para os acontecimentos cotidianos dos brasileiros “comuns”; os

---

<sup>2</sup> Trata-se de um movimento de amplo espectro cultural, desencadeado tardiamente nos anos 20, nele convergindo elementos das vanguardas acontecidas na Europa antes da Primeira Guerra Mundial - Expressionismo, Cubismo e Futurismo - assimiladas antropofagicamente em fragmentos justapostos e misturados. A predominância de valores expressionistas presentes nas obras de precursores como Lasar Segall e Anita Malfatti e no avançar do nosso Modernismo, a convergência de elementos que sinalizam a emergência do surrealismo que estão na pintura de Ismael Nery e de Tarsila do Amaral na sua fase mais radical da antropofagia, além de Vicente do Rêgo Monteiro.

É interessante observar que a disciplina e a ordem da composição cubista constituem estrutura básica das obras de Tarsila, Antonio Gomide e Di Cavalcanti. No avançar dos anos 20, a pintura dos modernistas brasileiros vai misturar ao revival das artes egípcia, pré colombiana e vietnamita, elementos do Art Déco. São Paulo se caracteriza como o centro das idéias modernistas, onde se encontra o fermento do novo. Do encontro de jovens intelectuais com artistas plásticos eclodirá a vanguarda modernista. Diferentemente do Rio de Janeiro, reduto da burguesia tradicionalista e conservadora, São Paulo, incentivado pelo progresso e pelo afluxo de imigrantes italianos, será o cenário propício para o desenvolvimento do processo do Modernismo. Este processo teve eventos como a primeira exposição de arte moderna com obras expressionistas de Lasar Segall em 1913, o escândalo provocado pela exposição de Anita Malfatti entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918 e a ‘descoberta’ do escultor Victor Brecheret em 1920. Com maior ou menor peso, estes três artistas constituem, no período heróico do Modernismo Brasileiro, os antecedentes da Semana de 22.

A Semana de Arte Moderna de 22 é o ápice deste processo que visava atualização das artes, e a sua identidade nacional. Pensada por Di Cavalcanti como um evento que causasse impacto e escândalo, esta Semana proporcionaria as bases teóricas que contribuirão muito para o desenvolvimento artístico e intelectual da Primeira Geração Modernista e o seu encaminhamento, nos anos 30 e 40, na fase da Modernidade Brasileira.

trabalhadores, as donas de casa: pessoas de classe média que evidenciavam com mais clareza o modo de vida do país.

As particularidades brasileiras estavam em voga durante o movimento estético. Segundo Oswald de Andrade, a arte, em detrimento do padrão erudito costumeiro, deveria tornar-se popular, distanciando-se do academicismo que imperava até então.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriscunsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias [sic]. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. (ANDRADE *apud* TELLES, 1978, p. 56)

Para Oswald de Andrade a composição artística precisava refletir o modelo de vida correspondente a maioria dos brasileiros e não aquele que representasse uma pequena elite que copiava o modelo de vida europeu. A nação passaria a ser valorizada pelas suas particularidades e idiossincrasias, a literatura, portanto, libertar-se-ia dos padrões estéticos estrangeiros para debruçar-se sobre os detalhes brasileiros.

Os artistas modernistas realizaram estudos sobre as tradições genuinamente brasileiras e sobre a História do país, objetivando retratá-las nas obras, tornando estas um registro do passado, das lendas e dos costumes locais. O universo simbólico brasileiro está refletido neste conjunto de obras modernistas.

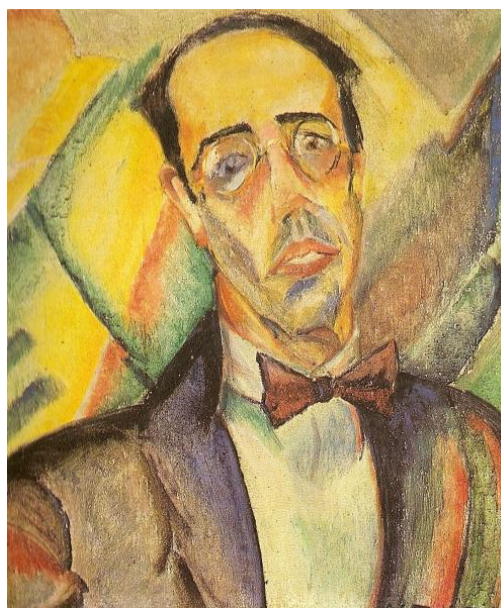
*Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, é um exemplo de escrita que registrou o imaginário popular e a cultura regionalista brasileira. Através deste, pode-se conhecer as peculiaridades e as características que definem a sociedade brasileira. Com *Macunaíma*, Mário de Andrade tenta escrever um

romance que represente o multiculturalismo brasileiro. A obra valoriza as raízes sociais e a linguagem dos brasileiros, buscando aproximar a língua escrita ao modo de falar paulistano.

### OBRAS MODERNISTAS:



*O batizado de Macunaíma*<sup>3</sup> (1956)



*Mario de Andrade I*<sup>4</sup> (1921-1922)

---

<sup>3</sup> Obra de Tarsila do Amaral (Capivari, 01 de setembro de 1886 — São Paulo, 17 de janeiro de 1973) pintora e desenhista brasileira, representou uma das figuras centrais da pintura brasileira e da primeira fase do movimento modernista brasileiro, ao lado de Anita Malfatti. Seu quadro *Abaporu*, de 1928, inaugura o movimento antropofágico nas artes plásticas.

<sup>4</sup> Obra de Anita Catarina Malfatti (São Paulo, 2 de dezembro de 1889 — São Paulo, 6 de novembro de 1964) foi uma pintora, desenhista, gravadora e professora brasileira.

## 1.2 UMA PRÁTICA COMPARATISTA

A metodologia desta pesquisa tem apoio nas premissas estabelecidas pela Literatura Comparada: encontrar afinidades, analogias, semelhanças, diálogos e diferenças. Tânia Carvalhal afirma que um dos objetivos da Literatura Comparada tradicional consistia em “identificar a semelhança ou identidade entre as obras aproximadas.” (CARVALHAL, 1986, p. 71) A autora cita passagens do pensamento de Antônio Prieto, do qual afirma que “tão próprio da Literatura Comparada está a busca de afinidades como o estudo daqueles contrastes que, comparativamente, servem de forma esclarecedora para caracterizar uma literatura ou um autor.” (PRIETO apud CARVALHAL 1986, p.73)

É necessário salientar que a prática dialógica que tentamos estabelecer entre a Pintura e a Poesia não é feita de forma aleatória, uma vez que João Cabral de Melo Neto apreciava a pintura de Miró, estudou sua obra e analisou-a. Esta ligação não foi proposta apenas neste estudo, como um diálogo entre os dois artistas, e entre suas Artes, originou-se no início da carreira de João Cabral, através de uma relação mútua de admiração, aprendizagem e troca. Faz-se necessário evidenciar o estudo de Danilo Lôbo *O poema e o quadro. O picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*, no qual o crítico analisa a relação do poeta com as artes visuais e o resultado de referências artísticas em seus poemas.

Do ponto de vista metodológico, teve grande importância para este trabalho o ensaio de Eduardo Portella, denominado “O possível Acordo das

Disciplinas”, acerca da interdisciplinaridade e de como esta “se esforça igualmente por construir novos espaços de convivência, de diálogo, de permuta, de divergência enriquecedora” (PORTELLA, 2006 p 53). O ensaio destaca uma mudança nos estudos das ciências humanas, que antes prezavam pela concentração disciplinar, o que o autor denomina de “fanatismo da especialização”, fechando-se somente para a própria ciência em exame.

O avanço das pesquisas mostra que o estudo científico fragmentado ou setorial não seria suficiente ou tão eficaz, quanto um estudo que preze por um olhar abrangente. A Literatura Comparada ampara-se na complexidade de relações entre literaturas ou produções intertextuais e de como se estabelece uma percepção de tradição a partir do processo de encontro entre textos.

Conceituar Literatura Comparada representa uma atividade que requer cuidados, pois, ao longo dos séculos, muitos teóricos competentes estudaram o tema e lançaram teorias, porém, apenas conseguiram enfatizar quão complexo é este assunto. Geralmente, quando ouvimos a expressão, logo pensamos ser uma prática de investigação de fatos através da comparação entre duas ou mais literaturas. Este conceito, contudo, é insuficiente, diante da dimensão metodológica existente.

O termo “Estudos Comparados” já fora utilizado anteriormente, nos estudos de ciências naturais, quando os estudiosos comparavam estruturas ou fenômenos semelhantes, para que fossem cunhadas as leis gerais. Foi uma época em que o termo tornou-se realmente difundido.

Já a obra *Lições comparadas de anatomia*, de Cuvier, em 1800, foi a primeira obra a usar a palavra no título e abordar o assunto, apesar de não se tratar de estudos literários.

O surgimento da Literatura Comparada está associado ao pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX. É na França que os estudos de Literatura Comparada se firmam e passam a ser observados pela ótica histórica. Envolvidos pelo entendimento de que nada vive isolado e de que a literatura geral é um território continuado, um livro perde a feição de um objeto solitário e melancólico, “a apreciação de um texto é feita em relação a seus antecessores.” ( ELIOT apud CAVALHAL, 1986, p.) E o método de estudo comparativo é usado, preferencialmente, para descrever e conhecer o panorama histórico da literatura mundial.

Neste contexto, em que aumentava o interesse em observar e comparar literaturas de diferentes países, foi que surgiram as noções de evolução, de continuidade e de ruptura literárias.

Atualmente, Afonso Romano de Sant’Anna (1937-) designa esses eventos como “efeito”, isto é, a alusão à leitura anterior; “desvio”, quando o leitor confessa-se como leitor de determinada obra, porém, afasta-se dela em sua composição ou “aproximação” de alguma (s) obra (s) com outra (s), quando ocorre a aceitação da leitura e, por conseguinte, a presença desta aparece na nova obra. Ora, no momento em que comparamos obras escritas por autores distintos e de países e datas diferentes, podemos perceber certas semelhanças, traços comuns, temas parecidos ou diferenças abordadas de inúmeras maneiras. Visualizar as diferentes ideias e contrapor os pensamentos advindos de grandes estudiosos tornaram-se ferramentas fundamentais para o desenvolvimento dos estudos comparados.

A interdisciplinaridade consiste na interação entre as ciências, as artes, e os saberes. Segundo Tânia Franco Carvalhal (1986), foi a partir da década



de 1960, que se intensificaram os estudos literários e o texto literário passou a ser observado como resultado das leituras prévias desenvolvidas pelo autor, que assimila e internaliza esses contatos estabelecidos com outros artistas, à sua obra. Em lugar da noção de intersubjetividade isolada, instala-se o conceito de interdisciplinaridade, ou intertextualidade, e a “linguagem poética passa a ser vista como dupla. O texto representa um feixe de conexões”. (Op. Cit. 48-50.)

Julia Kristeva, em 1969, apresentou a noção de “intertextualidade”, termo que designa o processo de composição do texto literário. Segundo a semiologia “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, idem, p. 50). Esta prática representaria o processo de contato entre os textos e o seu resultado.

Sandra Nitrini, em *Literatura Comparada* (1997), discorre minuciosamente acerca da problemática que envolve o processo de criação, observando o resultado das leituras anteriores do autor, como produto de suma importância na composição de novos textos. “Influência” é a palavra-chave, tanto como instrumento teórico, quanto como direção dos estudos:

O conceito de influência tem duas acepções diferentes. A primeira, a mais corrente, é a que indica a soma das relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor. O estudo da influência de Goethe na França, por exemplo, compreende um capítulo dedicado às traduções francesas de sua obra, como outros sobre imitações, os contatos pessoais, as críticas e os estudos publicados na França, sobre o autor. Nesse caso, pode-se admitir que a influência de Goethe é o mesmo que o total das relações de contato que se pode assinalar entre Goethe e a literatura francesa. (NITRINI, 1997, p 127)

Sobre a segunda acepção, ela apoia-se no pensamento de Cionarescu, que define influência como “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”. (IDEM, p.127). Os traços provenientes deste contato compõem a obra de uma maneira natural. Nitrini completa o pensamento de Cionarescu:

A expressão ‘resultado autônomo’ refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros. (Cionarescu *apud* Nitrini 1997, p.127)

Faz-se relevante recorrer novamente ao crítico que aponta quatro sentidos para o processo de imitação. O primeiro deles refere-se à imitação da natureza como fonte inspirativa. Segundo Nitrini, “esta imitação não é a representação de uma ação, mas a idealização de uma experiência geral ou comum, de acordo com a prática dos antigos e com a visão do escritor que é própria de seu tempo” (Idem,p. 132). O segundo sentido está vinculado à imitação dos escritos clássicos, ou a adaptação do cânone ao espírito contemporâneo do escritor. Em seguida, pontua a imitação de procedimentos, o último sentido equivale ao conceito de imitação e influência. Cionarescu faz a distinção entre influência, imitação e tradução. Para tanto, leva em consideração os cinco componentes da obra literária: tema, forma, recursos estilísticos expressivos, ideias e sentimentos, e por último, a ressonância afetiva. Para o autor, quanto mais a obra dispuser destes componentes, mais próxima da imitação ela estará, enquanto a influência seria a utilização de algum dos cinco componentes.

Harold Bloom desenvolveu obras acerca da influência no processo de criação. Segundo ele, o surgimento de uma obra está vinculado à presença de outra obra já escrita anteriormente, conforme expressa:

A palavra “influência” recebeu o sentido de “ter poder sobre outro” já no latim escolástico de Tomaz de Aquino, mas durante séculos não iria perder o sentido do radical “influxo”, nem o sentido básico de emanção ou fora vinda das estrelas sobre a humanidade. Como usada pela primeira vez, ser influenciado significa receber um fluido etéreo que descia das estrelas sobre nós, um fluido que afetava nosso caráter e destino, e que alterava todas as coisas sublunares. Um poder – divino e moral – depois simplesmente um poder secreto – exercia-se, em desafio a tudo que parecia voluntário em nós. (BLOOM, 2002, p. 76.)

Para Harold Bloom<sup>5</sup> em *A angústia da Influência*, “a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores” (BLOOM, 2002, p. 57). E completa enfatizando: “A influência poética, ou como com mais frequência a chamo, a apropriação poética, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta como poeta.” (Idem, p.58) O que nos leva à conclusão de que o processo de influência ou o influxo artístico entre um poeta principiante e outro(s) consagrado (s) é um procedimento essencial dentro da criação. A proximidade entre artífices é natural, levando ao diálogo lícito entre

---

<sup>5</sup> Harold Bloom (Nova Iorque, 11 de julho de 1930) é professor e crítico literário estadunidense. Ficou conhecido como um humanista porque sempre defendeu os poetas românticos do século XIX, mesmo num tempo em que suas reputações eram muito baixas. É autor de diversas teorias sobre a influência da literatura além de um defensor ferrenho da literatura formalista (*a arte pela arte*), em oposição a visões marxistas, historicistas, pós-modernas, entre outras. (Fonte: Wikipédia)

Terry Eagleton, teórico da literatura, afirma que "a teoria literária de Bloom representa uma volta apaixonada e desafiadora à 'tradição' romântico protestante". Para ele "a crítica de Bloom revela com clareza o dilema do liberal moderno, ou humanista romântico, o fato que não é possível uma reversão a uma fé humana otimista, serena, depois de Marx, Freud e do pós-estruturalismo, mas que por outro lado qualquer humanismo, como o de Bloom, tenha sofrido as pressões agônicas dessas doutrinas". Atualmente leciona humanidades na *Yale University* e inglês na *New York University*. (Fonte: Brasil Escola)

obras. Os leitores que contemplam as obras finais, devem ter ciência da longa trajetória percorrida por aquele artífice, através do contato com obras, artistas, lugares, culturas, dentre outras.

Para caracterizar o processo de influência pelo qual os artistas passam, quando entram em contato com a obra de um artista já consolidado, Harold Bloom delinea seis proposições revisionárias. A primeira delas, nomeada de *Clinamen*, termo que o crítico transpôs da obra de Lucrecio, esta designa o primeiro contato do escritor com a obra daquele a quem Bloom chama de “poeta maior”. Em tal contato, “o poeta desvia-se de seu precursor.” (BLOOM, 2002, p. 64). Este distanciamento dá-se depois do novo poeta ter conhecido a obra de seu antecessor e tentado corrigi-la em sua própria obra. O trabalho artístico do poeta novo apresenta-se como o resultado de correções da obra do poeta anterior.

A segunda etapa de contato é chamada de *Tessera*, ou “completude e antítese.” De acordo com Bloom, “o poeta ‘completa’ antiteticamente o seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe demais.” (Idem) Trata-se, portanto, de uma espécie de colagem criativa, através da qual o poeta-novo elabora um mosaico com fragmentos da obra de seu precursor para dando a eles um sentido distinto daquele usado anteriormente.

O próximo processo denomina-se *Kenosis*, ou dispositivo de decomposição. “Movimento revisionário de esvaziamento.” (Idem) Esta etapa propõe um movimento de descontinuidade, visando o distanciamento da obra do precursor. O poeta novo submerge na obra do anterior com o objetivo de

apreendê-la em sua totalidade, e depois de conhecê-la integralmente, está apto para distanciar-se por completo dela. Este esvaziamento só é possível depois que o poeta novo possui o entendimento absoluto da obra do precursor, pois só desta forma terá condições de afastar-se dela.

Em seguida, na etapa da *Daemonização*, “o poeta que vem depois abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser logo além desse precursor.” O poeta novo busca a essência da obra do precursor e faz uso desta essência em sua obra, colocando a sua obra nova diante da obra do poeta consolidado, ambas com a mesma atmosfera, porém duas obras distintas e próprias.

*Askesis* representa o movimento de “autopurgação,” o qual se destina à busca do estado de solidão. O poeta novo “abre mão de parte de seu dom para separar-se dos outros, incluindo o seu precursor.” (BLOOM, 2002, p.65) O poeta novo estabelece uma distância em relação a todos os poetas anteriores, desta forma ele busca criar uma unidade própria para seus poemas.

A última razão revisionária denomina-se *Apophrades*, na qual:

O poeta que vem depois, em sua própria fase final, já assoberbado por uma solidão imaginativa que é quase um solipsismo, mantém seu poema de novo tão aberto à obra do precursor que à princípio podemos acreditar que a roda completou um círculo completo, e que estamos de volta ao inundado aprendizado do poeta posterior antes que sua força começasse a afirmar-se nas proporções revisionárias. (Idem)

Esta última etapa mostra-nos que o poeta novo mudou a sua relação com o precursor, uma vez que sua obra já está consolidada e maturada. Finda

esta etapa, o poeta completou o seu percurso e sua obra, apesar de distinta e própria, tem características da obra precursora.

Conforme podemos observar, o termo “influência” não constitui um conceito recente ou estritamente arraigado à prática da escrita, trata-se de uma espécie de domínio, de poder advindo de algo (ou alguém) maior. Este ser que detém poder prepondera-se sobre aqueles com os quais tem contato, modificando-os. Esta proximidade transformará aqueles que receberam este domínio e os resultados estarão presentes em suas essências. Para Bloom, esta comunicação é um processo vital entre artistas, pois é assim que se germina esta espécie.

Este contato estabelecido não é, obrigatoriamente, feito de pela presença um escritor sobre outro também escritor, a influência pode constituir-se de maneira mais generalizada: entre artes distintas.

Para Danilo Lôbo, em comentário a estes problemas:

A intercomunicação dos modos de existência da literatura e das artes visuais, embora aceita por alguns artistas e críticos, é ainda recebida com pessimismo pela maioria dos entendidos no assunto. Contudo, essa possível inter-relação tornou-se crucial para as letras brasileiras desde o advento do concretismo. Uma das facetas dos poetas concretistas é o seu esforço consciente para unir a literatura à música e às artes visuais. (LÔBO,1981, p.15)

Observamos que o autor questiona a visão academicista de realizar estudos individualistas, seccionados. Esta cristalização das análises deve dar lugar à intercomunicação, à união das modalidades. E isto, segundo ele, foi possibilitado através do Concretismo, que concedeu a união entre várias modalidades artísticas, invalidando o estudo isolado das categorias.

Trata-se de um procedimento comum, e até necessário, o contato entre autores, ou mesmo entre Artes. A investigação das relações estabelecidas por determinado artista é indispensável para que se conheça de forma mais completa a sua obra.

O brasileiro Tasso da Silveira escreveu, em 1964, *Literatura Comparada*, seguindo as teorias de Van Tieghem, ocupando-se com a busca de fontes e influências, visando encontrar casos de imitação ou de empréstimo. Augusto Meyer ilustrou sua pesquisa, direcionando-a para a obra de Machado de Assis, pesquisou as fontes utilizadas pelo autor, batizou este processo criador como “metáfora alimentar”. Isto nos mostra o numero de estudos apoiados na premissa da intertextualidade.

Para Paul Van Tieghem (1931), diferenciar Literatura Comparada de Literatura Geral consiste em apresentar a primeira como analítica, correspondendo a estudos binários, e a segunda, representante de uma visão mais sintética e mais geral. O estudioso francês definiria, portanto, Literatura Comparada como o estudo das diversas literaturas em suas relações recíprocas.

René Wellek, em 1942, alerta que é preciso privilegiar o texto, em detrimento das relações entre autores e obras; atém-se ao aparecimento de indícios de influências na escrita, observando a presença, importância e função destas dentro da organização do texto.

Harold Bloom defende, em seu livro *A Angústia da Influência* (1991<sup>6</sup>), que os chamados “poetas fortes” “fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir espaço próprio de fabulação” (BLOOM, 2002, p.67). Isto

---

<sup>6</sup> Primeira edição: *The Anxiety of Influence- A Teory of Poetry* (1973).

implica que os elementos “digeridos” pelo poeta estão presentes em sua criação, porém, de modo que sua criatividade não seja tolhida em favor do texto primeiro. É com base em leituras prévias que a escritura surge. Os “poetas fracos”, entretanto, diz o autor, são aqueles que se apropriam do que lêem. Em virtude da admiração ou de má conduta tomam posse indevidamente das leituras prévias. O mecanismo de influência faz-se absolutamente necessário para o novo poeta atingir certa originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental, desde que haja o que Harold Bloom denomina de “desleitura”.

O contato não consiste, obrigatoriamente, em uma relação recíproca entre autores ou leitores, mas diz respeito a um acontecimento que modificou, de alguma forma, o pensamento do autor. Assim foi o contato de João Cabral de Melo Neto com manuais de arquitetura, de pintura e de engenharia, bem como com os estudos que fez sobre pintura, sobre os cubistas e sobre literaturas estrangeiras (inglesas, africanas, francesas, espanholas). A ligação que o poeta teve com outras culturas, em suas viagens, representou enriquecimento para sua poesia.

Paul Valéry metaforiza o conceito de influência com a frase: “um leão é feito de carneiros assimilados” e, exemplifica, citando a própria influência advinda de Mallarmé, que dimensionou sua escrita. O poeta francês afirma que sofreu um choque defronte a obra de Mallarmé e que a influência ocorre quando há a “modificação de um espírito pela obra de um outro” (VALÉRY apud NITRINI, 1997, p.133). O crítico refere-se a três sensações pelas quais um autor vivencia o processo de influência. Trata-se do *choque inicial*: aquele contato prévio que proporciona a curiosidade em observar mais



aprimoradamente a obra desconhecida; o segundo, Valéry denomina-o de *surpresa*: a fruição ou o efeito catártico pelo qual o receptor é absorvido ao estabelecer contato com a obra que se propôs a desvendar ; e a última etapa é a do *fanatismo*, consolidando a relação de influência, em que aquele que a desvendou torna-se adepto desta nova obra.

A reconstrução voluntária e/ou espontânea do passado, baseada em ocorrências e momentos presentes na memória, é uma prática milenar de escrita. Valendo-se do conceito de mimese aristotélica, os memorialistas seriam imitadores de suas próprias vivências.

Esse é o caso de João Cabral de Melo Neto e sua ligação com a terra natal (Recife) que aparece recorrentemente a partir de *O Cão sem Plumas* (1950). A obra foi idealizada quando o poeta estava fora do Brasil e leu uma matéria que reportava a vida precária pernambucana; isto o sensibilizou e o fez, portanto, voltar suas atenções aos problemas de seu Estado de origem, conforme observamos:

Quem ler os primeiros poemas publicados não encontrará Pernambuco, que só começou a existir em *O cão sem plumas, livro de 1950*. Tinha 30 anos- escrevo desde os 20- quando em Barcelona folheava no Consulado uma revista econômica. Lá descobri que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos e na Índia, de 29. Impressionado com esse dado, Pernambuco, de repente, apareceu na minha vida. (Entrevista a Macksen Luís, Jornal do Brasil, 1970, In ATHAYDE,1998,p.67)

O passado, enriquecido pela memória, ganha literariedade e se transforma em motivo de inspiração para as obra literárias. Os fatos marcantes do tempo de outrora aparecem mesmo latentes nas obras, consideradas memorialistas. Marcel Proust (1871-1922) aderiu a esta prática de tal maneira que textos de semelhantes processos são chamados de “proustianos”. O autor

rememorava os dias perdidos de forma subjetiva, idiossincrática. Chateaubriand usara desta prática em *Mémoires d'autre tombe* (1848). O brasileiro Pedro Nava (1903-1984), por exemplo, possui uma escrita proustiana e dá seu parecer acerca do processo, dizendo que leitura é como alimentação: uma parte do alimento é eliminada e a outra é aproveitada como energia. Isto é, através das leituras, das vivências, do passado, o autor possui a substância do tema para desenvolver sua própria obra. João Cabral de Melo Neto também segue esta linha, tendo as cidades de Recife e Sevilha como pontos recorrentes em sua poesia; estes são locais onde o poeta vivenciou os momentos mais significativos de sua vida. O Recife foi o berço de sua infância e de sua mocidade, enquanto Sevilha representa o local onde trabalhou por duas vezes, e, segundo ele, onde sempre se sentiu em casa. Quando perguntado acerca do papel da memória em sua poesia, reflete que sua “poesia é um esforço de ‘presentificação’ e de ‘coisificação’ da memória” (Melo Neto, 1996, p.31)

Juntamente com estes levantamentos e observações, entra em discussão a noção de originalidade dentro da Arte. Ao admitirmos que uma obra “possui” trechos de outra ou de muitas outras, ou que um escritor resolveu escrever algo a partir de outro livro, parece-nos que o resultado poderia ser um plágio, uma adaptação, ou uma cópia propriamente dita. Não se trata disto, pelo menos quando a obra resultante é fruto de um trabalho consciente.

Leyla Perrone Moisés, em *Flores da Escrivantina*, no ensaio “A criação Literária” (1990) aborda a questão do processo criativo nas obras literárias e enfatiza a criação do texto poético. Esta reflexão pode ser adotada em qualquer processo de criação artística (pintura, música, dança etc). Para a

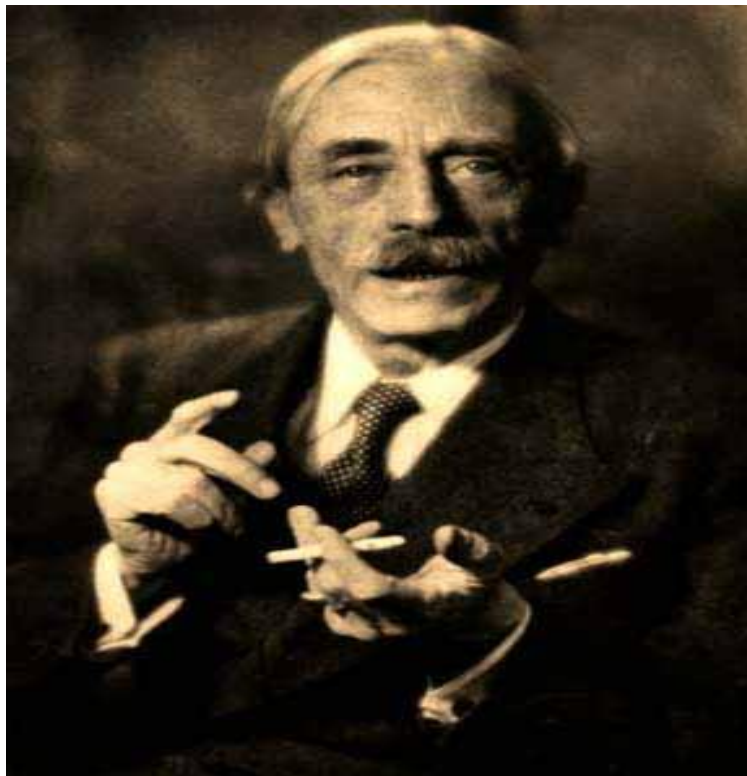
teórica, a ideia de que um texto possa surgir de forma absolutamente espontânea e sem nenhum motivo que sirva de mote inspirador é vista como enganosa. Até mesmo o termo “criação”, tão comum no vocabulário dos críticos, está confuso, pois, em sua opinião, poderia assemelhar-se ao termo “gênese”, remetendo-nos à noção de criação divina. Guiados por este sentido, de acordo com ela, estaríamos seguindo o exemplo de Deus, que criou o mundo a partir do Verbo, de uma forma inesperada, espontânea e sublime, e sabemos o quanto a criação literária distancia-se disto. O poeta imita a natureza, criando uma maneira peculiar para recriá-la na obra.

Retornemos às ideias de Paul Valéry, no tocante à criação literária. Para ele, a obra é “fruto de longos cuidados e reúne uma tentativa de repetições, de eliminações e de escolhas. Exigiu meses e até anos de reflexão e pode supor também a experiência e as aquisições de uma vida inteira.” (VALÉRY, 1999, p.183) E completa, observando a postura do leitor, ao esboçar encantamento frente a um texto:

As pessoas que o sentiram e que foram como que vencidas pela força, pelas perfeições, pelo número de lances felizes, de belas surpresas acumuladas não podem, nem devem, imaginar todo o trabalho interno, as possibilidades consideradas, os longos levantamentos de elementos favoráveis, os raciocínios delicados, cujas conclusões adquirem a aparência de adivinhações, em uma palavra, a quantidade de vida interior que foi tratada pelo químico do espírito. (op. cit. p.184)

A beleza no texto é alcançada através da construção, dos “longos levantamentos”, de um raciocínio contínuo, de um trabalho cuidadoso com o texto. A “perfeição” elaborada que chega ao leitor é o texto pronto, o resultado do labor criativo do autor. Segundo Valéry, aquilo que, visivelmente, apresenta-nos como espontâneo dentro uma obra, ou com “aparência de adivinhação”, não é algo instantâneo, mas uma composição consciente.

## PAUL VALÉRY



Observamos acima o crítico e poeta Paul Valéry, teórico cujas ideias serviram de base fundamental para a postura construtivista de João Cabral de Melo Neto. O método de escrita do poeta francês está pautado no trabalho, no labor artístico: a criação baseada em iniciativas inexplicáveis ou surreais distancia-se de seus parâmetros. Seu olhar aproxima a Arte, que muitas vezes, segundo ele próprio, escapa de qualquer definição direta, das esferas das ciências exatas, sendo estas um objeto dotado de consumidores e produtores inseridos na lei da oferta e da procura. Esta visão está em consonância com a percepção de João Cabral de Melo Neto, que nutria publicamente uma verdadeira devoção a Valéry, elegendo a teoria deste como o apoio fulcral em seus estudos acerca de Arte e métodos de criação. Sobre seus poemas,

afirma que “não tem nada de intuitivo. Vem da exaustão. Eu percebo que um poema está acabado, que já mexi nele de todas as formas possíveis, não há mais como trabalhá-lo. Isto é a conclusão, vem mesmo no fim” e completa dizendo que “a tinta e a lápis escrevem-se todos os versos do mundo”. (MELO NETO, 1996, p.27)

A postura crítica sempre acompanhou João Cabral de Melo Neto; seja em seus poemas, compostos pela crítica social, para os quais, recorrentemente, direcionou os olhares de seus leitores, seja em seus textos de crítica de arte oriundos da postura analítica do estudioso João Cabral. “Duas das festas da Morte”, “Sertanejo Falando” dentre outros de *Educação pela Pedra* (1962-1965), *Quaderna* (1956-1959), *Morte e Vida Severina* (1954-1955), *O Rio* (1953) e *O Cão sem Plumas* (1949-1950) são exemplos representativos da temática nordestina de sua obra. Para referir-se à sua face crítica destacamos *O Engenheiro* (1942-1945), na qual João Cabral de Melo Neto reflete acerca do processo de escrita, sobre poesia, arte etc. Nela há poemas dedicados a Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Cardoso, Vicente do Rego Monteiro, Paul Valéry, Newton Cardoso. Faz uso da meta linguagem, refletindo sobre o ofício do escritor: “O Poema” e “Lição de Poesia” são exemplos desta meditação acerca da poética e da essência da arte.

### 1.3 OBJETOS EM COMPARAÇÃO

**João Cabral de Melo Neto**



**Joan Miró**



A mais discreta forma de abordarmos a comparação de várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerça sobre uma análise dos próprios objetos de arte e, assim, das suas relações estruturais. Nunca teremos uma perfeita história de uma arte – para não falarmos numa história já comparativa das artes - a não ser que nos concentremos na análise das próprias obras e releguemos para plano secundário os estudos sobre a psicologia do leitor e do espectador, ou do autor e do artista, bem como os estudos sobre o fundo cultural e social, por mais esclarecedores que eles possam ser dos seus específicos pontos de vista. Infelizmente, até agora, de poucos auxiliares temos podido dispor para formular semelhante comparação entre as artes. (LÔBO, 1981, p. 18)

Nesta etapa da pesquisa, evocamos o perfil crítico de João Cabral de Melo Neto, através de sua prosa, dando ênfase àqueles em que o poeta desenvolve crítica literária, tece reflexões acerca da geração de 1945, aborda o processo de criação literária, analisa o conceito de poesia contemporânea, atendo-nos, majoritariamente, ao ensaio “Joan Miró” (1949), no qual realiza um estudo minucioso acerca da pintura do artista catalão, bem como evidencia a atmosfera na qual se instalou a estética surrealista. Estabeleceremos relações entre algumas telas do pintor catalão Joan Miró (Imagem 3) e poemas de *Pedra do Sono*, de 1941, tendo a estética surrealista como ponto de aproximação entre as duas artes, bem como os processos de composição utilizados pelos dois artistas. Observaremos de que maneira João Cabral de Melo Neto desenvolveu as premissas surrealistas em seus poemas, visto que este é seu único livro inserido em tal estética.

Através dos ensaios teórico-críticos de João Cabral, constatamos uma prática muito estimada pelo poeta, embora pouco conhecida pelos leitores. Apesar da maioria de seus poemas evidenciarem a crítica de cunho social e ideológica, os ensaios são textos distintos e mais complexos, refletindo acerca de uma questão relevante ocorrida no Brasil ou no exterior e assuntos relacionados à Arte.

No ensaio “Joan Miró”, João Cabral elabora um estudo da trajetória da obra do pintor espanhol, em direção ao Surrealismo. Analisa seus primeiros passos, suas composições iniciais (a primeira delas data de 1914) que, apesar de seguirem os padrões da época, mostram-se com personalidade e diferenciadas de outras pinturas. Embora use a técnica da profundidade, utilizada entre as normas vigentes à época, o faz de uma maneira menos realista e fotográfica. A grande mudança ocorreu em 1924, com o Surrealismo, quando a terceira dimensão foi abandonada por ele, de modo que a pintura poderia ser feita sem a noção de profundidade, herdada do academicismo.

Com o intuito de observar, nas telas de Miró, elementos do interesse de João Cabral, optamos por elencar alguns exemplos anteriores ao Surrealismo, e mesmo a alguns vanguardistas. Escolhemos obras que seguem uma sequência cronológica, iniciando pelas mais distantes em direção às mais recentes, cuja estética surrealista já estava consolidada na obra do pintor. As primeiras obras<sup>7</sup> que compõem a presente exposição são “A Rosa” (1), 1916 (Alsdorf Collection, Chicago) e “ Prades, a aldeia” (2) , 1917 (The Solomon R. Guggenheim Museu - Nova Iorque). Representam o início da carreira do pintor. São oriundas da estética acadêmica de ascendência renascentista, ainda em vigor na Espanha e na França, países nos quais residiu durante toda a vida.

Em seguida estão as obras “O Carnaval de Arlequim” (3) , 1924-1925 (Albright-Knox Art Gallery Buffalo – Nova Iorque), esta exemplifica o início da adesão de Miró ao Surrealismo; “Bailarina” (4), 1925 (Coleção Rosengart, Lucerna), representa a consolidação do pintor nessa estética; e “Esperança” (5), 1946 (Coleção privada); “As escadas atravessam o azul numa roda de

---

<sup>7</sup> As obras de Joan Miró, foram retiradas da biografia *Miró*, Ed Taschen, 2008 e do site: <http://www.fundaciomiro-bcn.org/>. Endereço eletrônico oficial da Fundação Joan Miró, Barcelona, Espanha.

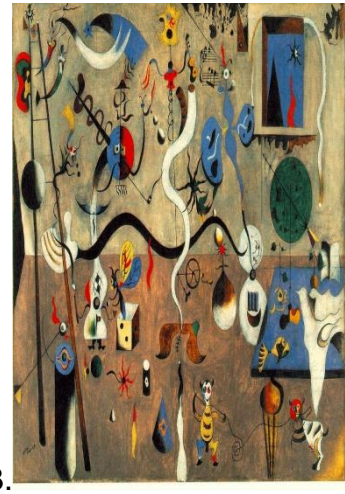


fogo” (6), 1953 (Coleção Privada). Estas telas expõem a forma que o pintor utiliza para concretizar sentimentos abstratos, o que representa o caráter surrealista da criação, que visava evocar sentimentos e emoções íntimas, como subsídio para a criação das obras de Arte.

“Ajudem a Espanha” (7), 1937 (Cartaz de apoio ao governo republicano durante a Guerra Civil Espanhola: Coleção Privada); “Silêncio” (8), 1968 (Coleção privada, Paris) e “Maio de 68” (9) 1969, (Fundação Joan Miró, Barcelona), evidenciam o lado engajado do surrealismo de Miró, que foi ativista político e, por conseguinte, posteriormente, obrigado a manter-se isolado em Barcelona. Neste regime de exílio foi que se deu o encontro entre ele e João Cabral de Melo Neto.

Em seguida, apresentamos uma breve exposição, em miniatura, das obras que, posteriormente, serão abordadas, de forma mais ampliada. Esta disposição nos possibilita uma visualização mais nítida das mudanças realizadas por Joan Miró em sua carreira.

## EXPOSIÇÃO JOAN MIRÓ



O perfil teórico-crítico do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto pode ser observado através seu posicionamento em relação à teoria literária, às Artes em geral e aos assuntos sociais brasileiros. Para uma completa análise fez-se primordial a apresentação e a observação das fontes que compuseram sua base teórica, e uma perscrutação de autores que seguem a linha construtivista cabralina.

Em seguida, há uma abordagem pormenorizada do ensaio “Joan Miró”, o qual traz as teses apresentadas por João Cabral sobre o surrealismo de Miró, em relação às telas da exposição acima. Esta etapa verifica o surrealismo de Joan Miró, que, de acordo com Cabral, se distingue do dos demais pintores, por tratar-se de um surrealismo construído, estudado, com características apreciadas por Cabral. Dentro desta atmosfera surrealista, observamos como João Cabral de Melo Neto, enquanto poeta, aderiu a esta estética em seu primeiro livro, *Pedra do Sono* (1941).

Finalizamos com a aproximação entre pintor e poeta, no tocante ao processo de composição e utilização de temas recorrentes, bem como o posicionamento de ambos dentro do Surrealismo.

A relevância deste estudo diz respeito a um maior detalhamento do contato estabelecido por João Cabral de Melo Neto, em relação a Miró, o qual foi tão significativo em sua obra. Quando conheceu Joan Miró, tornou-se uma das poucas pessoas que o frequentavam, tanto em Barcelona quanto em Tarragona (cidade vizinha), onde o pintor possuía uma casa de campo. O poeta confessa que foi numa dessas visitas que se propôs a escrever “Campo de Tarragona”, presente em *Paisagens com Figuras* (1954 - 1955). “Nós tínhamos longas conversas sobre Picasso, sobre seus amigos surrealistas –

Breton, Aragon, Éluard, Masson, Max Ernest – sobre arte em geral.” (MELO NETO In.: ATHAYDE, 1998, p. 130) O contato foi estabelecido quando o pintor estava proibido pelo general Franco, da Espanha, de expor suas obras, bem como de circular pela cidade, porém Miró não deixou de pintar, e armazenava quadros inéditos, que Cabral conheceu em primeira mão, no ano de 1949, durante visita ao seu ateliê. Nesta data já estavam amigos.

Apresentamos abaixo o poema “Campo de Tarragona” (MELO NETO, 1975, p.253), em cujas passagens, é evidenciada esta relação de amizade:

### **CAMPO DE TARRAGONA**

Do alto da torre quadrada  
da casa de El Joan Miró  
o campo de Tarragona  
é mapa de uma cor só.

É a terra da Catalunha  
Terra de verdes antigos,  
Pontuada de avelã  
Oliveiras, vinha, trigo.

No campo de Tarragona  
dá-se sem guardar desvãos:  
como planta de engenheiro  
ou sala de cirurgiaão.

No campo da Tarragona  
(campo ou mapa o que se vê?)  
a face da Catalunha  
é mais clássica de ler  
[...]

É mar também sem mistério,  
é mar de medidas ondas  
a prolongar o humanismo  
do campo da Tarragona

Foram águas tão lavradas,  
quanto os campos, catalães.  
Mas poucas velas trabalham,  
hoje no mar de tantas cãs.

Pelos estudos de Danilo Lôbo:

“Campo de Tarragona” traz à mente as paisagens que Miró pintou entre 1917 e 1919, como por exemplo, *Vista de Montroig* e *A Vila de Montroig*, nas quais a influência de Cézanne e do cubismo de fazem sentir fortemente. [...] “Campo de Tarragona” é uma composição profundamente visual. O vocábulo usado por Cabral – “cor”, “verde”, “ver”, “constelação”, “sol”, “acender”, “ler”, “pardas”, “avistar”, etc. – apela para a visão. O poeta observa as vilas catalãs como um pintor cubista e realiza uma interpretação geométrica da paisagem espanhola. Cabral percebe a vila em forma de volumes precisos e planos nitidamente cortados. (LÔBO, 1981, p. 68)

O poeta admirava a região da Catalunha, especificamente a costa marítima, que conheceu, de forma mais íntima, através das visitas que fazia à residência de Joan Miró. O pintor o levava aos pontos da cidade que mais apreciava; estes aparecem recorrentemente em suas telas e figuraram, também, os poemas que João Cabral de Melo Neto fez em homenagem à Espanha.

### **Ermita de Sant Joan d'Horta, 1917**



Fonte: Fundació Joan Miró

Esta tela evidencia a reincidência dos temas regionais na obra de Joan Miró, num estilo fauvista<sup>8</sup>, pós-impressionista que, mesmo longe do país de origem, contemplava-o em suas composições.

Utilizar como mote criativo os elementos exteriores, retirados do cotidiano, é uma prática comum entre os dois artistas aqui analisados. Este é um dos motivos pelos quais João Cabral de Melo Neto elege o pintor Joan Miró como detentor “de um estilo sábio”. Para João Cabral de Melo Neto, sua arte resulta de compilar os elementos exteriores dentro de seu poema. Trata-se da poética da realidade, com traços habituais e comuns.

---

<sup>8</sup> O **fovismo** ou **fauvismo** (do francês *les fauves*, "as feras", como foram chamados os pintores não seguidores do cânone impressionista, vigente à época) é uma corrente artística do início do século XX, que se desenvolveu sobretudo entre 1905 e 1907. Associada à busca da máxima expressão pictórica, o estilo começou em 1901, mas só foi denominado e reconhecido como um movimento artístico em 1905. Segundo Henry Matisse, em "*Notes d'un Peintre*", pretendia-se com o fovismo "uma arte do equilíbrio, da pureza e da serenidade, destituída de temas perturbadores ou deprimentes".

Os pintores fovistas receberam influências de Van Gogh, através de seu emocionalismo e ardor passional pelas cores exacerbadas, e de Gauguin, com seu primitivismo e visão elementar da natureza. A nova estética é obedecer aos impulsos instintivos ou as sensações vitais e primárias. Criar desobedecendo a uma ordem intelectual, onde as linhas e as cores devem jorrar no mesmo estado de pureza das crianças e selvagens, desobedecendo às regras tradicionais da pintura. Evitam a ilusão da tridimensionalidade. Agora a tela se apresenta plana, obtendo apenas comprimento e largura. Baseiam-se na força das cores puras.

A realidade é deformada com a finalidade de produzir o estado de espírito do artista diante do espetáculo oferecido pela movimentação dos reflexos dos tons vivos sobre a água e os galhos retorcidos... A nova geração de artistas busca recomeçar sem se preocupar com a composição. Na ânsia de pintar o estado de graça, muitas vezes aplica-se a tinta diretamente na tela, onde os vermelhos, os amarelos, os verdes uivam e antecipam o gosto moderno pela cor pura. É o novo espírito de síntese, deixando de lado o desenho e a forma, tornando-se deformadores, criando contrastes ou harmonia de coloridos inexistentes na realidade do mundo visível. Não se deixam escravizar pelos aspectos visuais da realidade. A nova arte surge como verdadeira libertação do real e é construída pelas sensações visuais impulsivas do artista.

O fovismo tem como características de muitas fritolas marcantes a simplificação das formas de pelos, o primado das cores, e uma elevada redução do nível de graduação das cores utilizadas nas obras. Os seus temas eram leves, retratando emoções e a alegria de viver e não tendo intenção crítica.

A cor passou a ser utilizada para delimitar planos, criando a perspectiva e modelando o volume. Tornou-se também totalmente independente do real, já que não era importante a concordância das cores com objeto representado, e sendo responsável pela expressividade das obras.

(Fonte: Brasil Escola)

## 2. COISAS DE CABECEIRA, CABRAL

### **Coisas de Cabeceira, Recife (1962)**

Diversas coisas se alinham na memória  
numa prateleira com o rótulo: Recife  
Coisas como de cabeceira da memória,  
a um tempo coisas e no próprio índice;  
e pois que em índice: densas, recortadas,  
bem legíveis, em suas formas simples.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:  
o combogó, cristal de número quatro;  
os paralelepípedos de algumas ruas,  
de linhas elegantes, mas grão áspero;  
a empena dos telhados, quinas agudas  
como se também para cortar telhados;  
os sobrados, paginados em *romanceiro*  
várias colunas por fólio, impressados.  
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:  
Assim, o vulto esguio dos sobrados.)

(Melo Neto, 1997, p.6)



## Coisas de Cabeceira, Sevilha (1965)

Diversas coisas se alinham na memória  
numa prateleira com o rótulo: Sevilha.  
Coisas, se na origem apenas expressões  
de ciganos dali; mas claras e concisas  
a um ponto de se condensarem em coisas,  
bem concretas, em suas formas nítidas.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:  
não *esparramarse*, fazer na dose certa;  
*por derecho*, fazer qualquer quefazer,  
e do ser, com a incorrupção da reta;  
*con nervio*, dar a tensão ao que se faz  
da corda de arco e a retensão da seta;  
*pies claros*, qualidade de quem dança,  
se bem pontuada a linguagem da perna.  
(Coisas de cabeceira somam: *exponerse*,  
Fazer no extremo, onde o risco começa.)

João Cabral de Melo Neto elege sua vida como fonte principal de elementos interiorizados e subjetivados, trabalhados pela memória para a sua poesia. Nasceu a nove de janeiro de 1920 em Recife, filho de Luís Antônio Cabral de Melo e Carmem Carneiro Leão, o segundo de quatro filhos, passou os dez primeiros anos de sua vida, morando com a família em São João da Mata e em Moreno, no interior de Pernambuco. Viveu uma infância livre, comum às crianças daquela época: correndo pelos engenhos pernambucanos,

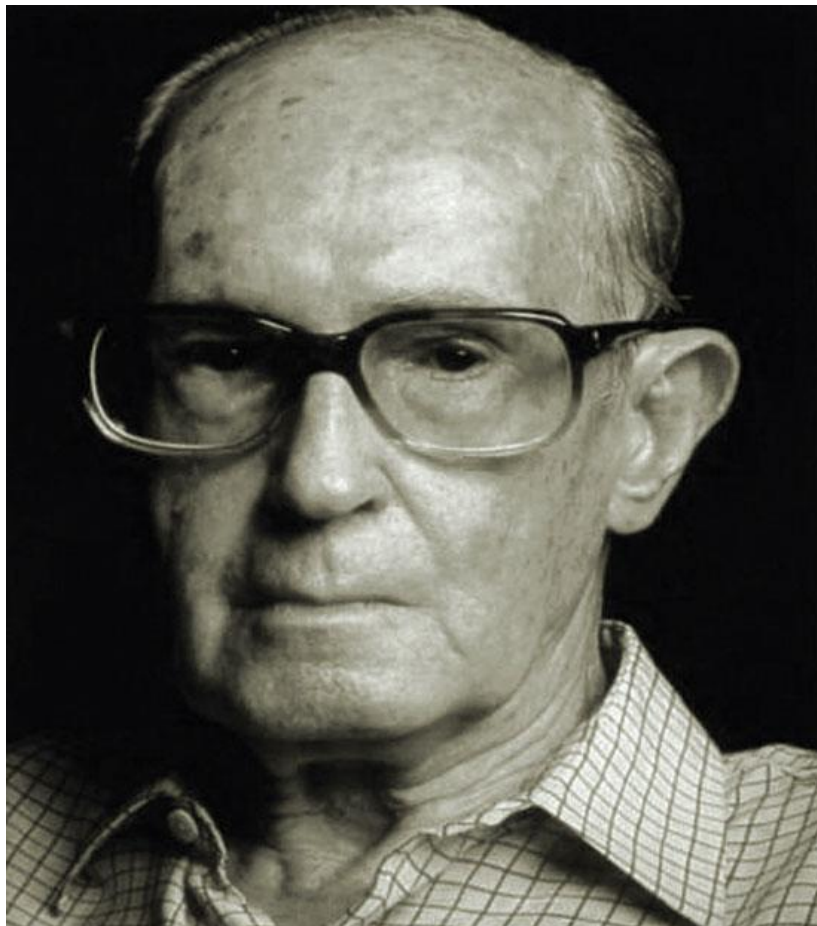
brincando com preás, animais do sertão e passeando de barco com a família pelo Rio Capibaribe. Esses dois temas são bastante recorrentes em sua obra: os engenhos e o rio Capibaribe.

Em 1930, a família volta para o Recife e o menino matricula-se no Colégio dos Irmãos Maristas, até concluir o ginásio. Os primeiros empregos surgem nesta década: foi secretário do pai, que era consultor jurídico na Associação Comercial de Pernambuco e, posteriormente, foi encarregado de realizar a apuração industrial no Departamento de Estatística do Estado. Quando jovem, frequentava o Café Lafayette, em Recife, ponto de encontro entre os intelectuais da cidade, que se reuniam em volta de Willy Lewin e do pintor Vicente do Rego Monteiro, este, recém-chegado de Paris, onde estabeleceu contato com a estética surrealista que entrava em vigor no ano de 1924, na França. O grupo incluía ainda Ledo Ivo e Gastão de Holanda. João Cabral, pela seriedade, confundida com sisudez por alguns, era dado à análise, à observação, ao estudo minucioso das obras que lhe interessavam. As obras literárias que lia, motivavam-lhe o desenvolvimento de estudos críticos e teses relacionadas à política, economia, sociedade e cultura. Considerava-se um leitor engajado, aquele que se vale das leituras, não só em nome da pura fruição, mas do aprendizado. Enquanto frequentava o grupo, mostrara-se disposto a seguir a vertente da Crítica Literária, já que o estudo e a teoria eram-lhe fascinantes. Esta prática o acompanhou mesmo quando a carreira de crítico ficou para trás, o que é facilmente observado em sua poesia.

Em 1940, o jovem viajou para o Rio de Janeiro e lá conheceu Murilo Mendes, que o apresentou a Carlos Drummond de Andrade (IMAGEM 6) e a outros intelectuais cariocas que se reuniam no consultório do poeta e médico

Jorge de Lima. Tornou-se, além de amigo íntimo, leitor voraz de Drummond, publicando, três anos depois, na *Revista do Brasil*, “Os três mal-amados”, poema baseado em “Quadrilha”, de *Alguma Poesia*, (1930) do poeta mineiro. Este seria apenas o primeiro poema de cunho intertextual com a obra drummoniana; em 1996, foi descoberto mais um escrito, direcionado ao amigo, que não fora publicado em vida; chama-se “Difícil ser funcionário”, sua origem data de 29 de setembro do ano de 1943.

### **Carlos Drummond de Andrade**



(Fonte: google imagens)

Em 1942, João Cabral de Melo Neto lança o seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, cuja edição foi custeada por ele mesmo. A tiragem era composta por apenas 340 exemplares. As vendas iniciais foram restritas aos familiares, dentre eles o seu primo em primeiro grau, Manuel Bandeira.

A carreira diplomática começa em 1945, oferecendo ao poeta uma vida de viagens e descobertas, principalmente acerca dos aspectos arquitetônicos das cidades onde morou. Atuou sucessivamente no Departamento Cultural, no Departamento Político e na Comissão de Organismos Internacionais. Neste mesmo ano escreve *O Engenheiro*, em edição custeada por Augusto Frederico Schmidt.

Podemos dizer que a cada nova morada, João Cabral construía impressões, montava memórias e arquitetava pontos de vista que resultavam nos mais diversos poemas: em Barcelona, quando foi transferido em 1947, escreveu *Psicologia da Composição*, primeira obra lançada, quando estava fora do Brasil.

Em 1949, visita a Catalunha, onde trava amizade com Joan Miró, escreve ensaio sobre a obra deste, que é publicado com gravuras originais do pintor. Em 1950, publica *O cão sem plumas*, cuja inspiração veio depois que o poeta leu num artigo que a média de vida no Recife não ultrapassava os 28 anos. Em 1956, a editora José Olympio, do Rio de Janeiro, lança *Duas águas*, reunindo todos os livros anteriores e mais os inéditos: *Morte e vida Severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*. Em 1960, lança em Lisboa *Quaderna* e, em 1961, em Madri, *Dois parlamentos*. Neste mesmo ano, no Brasil, pela editora de Rubem Braga e Fernando Sabino, lança *Terceira feira*, reunindo *Quaderna*, *Dois parlamentos*, e uma nova coletânea de poemas,

*Serial*. As viagens estimularam o poeta em sua escrita, e o trabalho no Itamarati lhe proporcionou tempo e tranquilidade financeira para escrever.

Sevilha, para onde é transferido em 1962, é o posto diplomático que lhe oferece absoluta inspiração, sendo comparado apenas ao Recife, berço de suas memórias.

O poeta apaixonou-se pela cidade que, juntamente com Recife, torna-se base de sua poesia, figurando de forma recorrente a arquitetura, a cultura, as pessoas e a memória dos dois lugares. “Apesar de ser o povo da inquisição, o povo católico, o espanhol tem a literatura mais realista do mundo. Isto foi outra coisa da maior importância para mim, para eu me reforçar no meu antiidealismo, no meu antiespiritualismo, no meu materialismo.” (Entrevista a André Pestana, 1990, APUD, ATHAYDE, 1998)

### Localização de Sevilha



(Fonte: Google maps)

Em 1975, o público é contemplado com *Museu de Tudo*; em 1979 lança, *A escola das facas*. Neste mesmo ano protagoniza o documentário: *Liames, o mundo espanhol de João Cabral de Melo Neto*, de Carlos Henrique Maranhão.

Antes de dedicar obras inteiramente ao tema, publica nos livros anteriores a *Agrestes*, poemas abordando o tema Sevilha ou Espanha. É o caso de “Estudos para uma bailadora andaluza” e “Alguns toureiros”, presentes em *Paisagens com Figuras* (1955); ou “Uma sevilhana pela Espanha”, “*Claros varones*” e “*Generaciones y semblanzas*”, de *Serial* (1961).

Esta identificação com a Espanha ocorreu instantaneamente e Sevilha, em especial, foi motivo de várias composições: O primeiro foi “Ainda, ou sempre, Sevilha” um capítulo de 14 poemas dedicados à região, presentes em *Agrestes* (1985), assim como *Crime na Calle Relator* (1987) e *Sevilha Andando* (1990).

Durante sua permanência na Espanha, conheceu e se encantou pela literatura do país, também pôde estabelecer contato com dois costumes tradicionais, que muito lhe apraziam: as touradas e o flamenco. Tornou-se fiel a estes eventos e admirador das peculiaridades da Andaluzia:

É impossível separar as duas coisas [flamenco e Andaluzia]. A própria cidade de Sevilha é flamenca. Conheci a Andaluzia relativamente tarde, na minha carreira diplomática. Antes de servir em Sevilha, estive em Barcelona e em Londres. Mas em Barcelona havia lugares onde havia quadros flamencos. Os catalães não gostam de flamenco, mas eu era um freqüentador inveterado desses lugares. E quando fui para Sevilha senti-me um peixe na água... (MELO NETO, *In*. ATHAYDE, 1998, p. 17)

“Ainda, ou sempre, Sevilha”, na segunda parte de *Agreste* (1985), João Cabral de Melo Neto compõe 14 poemas que interpretam sua visão acerca da

atmosfera catalã. O livro mistura versos sobre sua cidade natal e sobre Sevilha, o que nos leva a notar o apreço do escritor por estes dois espaços e pela cultura presente neles. *Andando Sevilha* (1987-1989) é a obra em que o poeta dedica-se, exclusivamente, ao tema, contemplando as particularidades da região: a religiosidade, as touradas, o flamenco, a literatura, assim como os bairros, a arquitetura, os aspectos físicos e os pormenores da cidade.

O poema abaixo ilustra este olhar admirativo de João Cabral, que, segundo ele, a cidade não era cenográfica ou turística, como muitas da Espanha, era uma cidade funcional, verídica, comum:

#### LIÇÕES DE SEVILHA (MELO NETO, 1997, p.345-346)

Tenho Sevilha em minha cama,  
Eis que Sevilha se faz carne,  
Eis-me habitando Sevilha  
Como é impossível de habitar-se

Nada há em volta que me lembre  
A Sevilha cartão-postal,  
A que é turístico-anedótica,  
que é museu e catedral.

Esta é a Sevilha trianaera,  
Sevilha do fundo de quintal,  
Sevilha de lençol secando,  
Que é a corriqueira e normal.

É a Sevilha que há nos seus poços,  
Se há poço ou não, pouco importa;  
A Sevilha que dá as sevilhanas  
Lições de Sevilha de fora.

Houve uma identificação considerável entre o poeta e a Espanha, especificamente com a cidade de Sevilha, o local, juntamente com Recife, tornou-se salutar para as composições cabralinas. Nas primeiras viagens que fez após o ingresso na diplomacia, sentia-se angustiado pela ausência dos lugares de Pernambuco, das vicissitudes da cidade que, para ele, eram motivos de inspiração. A distância deprimia-o bastante. Embora ausente da região nordeste, esta era o foco principal de seus poemas.

A Andaluzia transmitiu ao poeta este sentimento de nação, há muito perdido, isso representou uma nova direção para a sua poesia. João Cabral de Melo Neto se reconheceu nos homens da região:

Talvez meu interesse pela cultura espanhola esteja no parentesco dela com a cultura luso-brasileira. Meu primeiro posto foi Barcelona e depois intermitentemente servi mais cinco vezes na Espanha. Viver na Espanha deixa o escritor brasileiro menos exilado do que viver em qualquer outro país ibérico. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 31 )

Segundo ele, “a literatura espanhola é grande porque é, sobretudo, a mais realista do mundo.” (Idem, p. 30), este realismo, aliás, configura um traço dominante na obra cabralina, uma vez que sua obra resultava das vivências e paisagens verídicas. Entretanto, não se tratou de uma literatura panfletária ou arte engajada, mas de uma manifestação artística com a temática social, focada nos problemas civis e relativos à sociedade brasileira e, posteriormente, à civilização Espanhola.



## 2.2. JOÃO CABRAL DE MELO NETO: UM OLHAR TEÓRICO-CRÍTICO

Primeiramente, é válido comentar sobre o procedimento de criação literária e a postura do escritor na sociedade brasileira e por diversos outros lugares nos quais viveu ao longo de sua vida diplomática, durante século XX. De acordo com o pensamento nietzscheano, presente em *A Origem da Tragédia* (1948), com “a metafísica do artista”, no processo de criação existem duas forças distintas: a força apolínea, ligada ao deus Apolo, símbolo das artes plásticas (pintura, escultura, entre outras), da medida, das formas, do sonho; e a força dionisíaca, emanada do deus Dionísio, representante da embriaguez, do desrespeito às formas e medidas, que se realiza plenamente no espírito da música. Um autor apolíneo, portanto, preocupa-se com a composição técnica de seu trabalho, diferente do dionisíaco, que preza pela criação, cuja obra resulta da inspiração momentânea.

O conhecido “poeta engenheiro” preza pela vertente da criação apolínea, ao afirmar seu apreço pelo trabalho de construção textual. A poética cabralina é resultado de vivências e de experimentos que se unem a uma incansável prática de construção. Entende o poema como algo racional, do intelecto, semelhante à construção de uma casa. O poeta era cético ao extremo, desacreditava no processo de composição milagroso, através de inspiração ou improvisado.

Paul Valéry foi um dos ícones direcionadores do pensamento de João Cabral de Melo Neto. O teórico francês influenciava o seu raciocínio de que o primor era fundamental para o sucesso de uma obra de Arte. O método valeryano expõe a teoria de que a obra “reúne uma quantidade de tentativas,

de repetições, de eliminações, e de escolhas. Exigiu meses e até anos de reflexão.” (Valéry, 1999, p.183). Em “Primeira aula do Curso de Poética, ministrada no Collège de France, em dezembro de 1937, discursa sobre o olhar direcionado aos estudos de poética no século XX e como este se modificou ao longo da História. Disserta sobre o seu entendimento acerca do fazer poético, baseado em construções e tentativas, e é desta forma que a obra está apropriada para agradar aos leitores e permanecer para a posteridade.

O poeta francês reflete acerca dos leitores, enquanto consumidores ou receptores, que contemplam o resultado final de uma obra de Arte, mantêm contato com o trabalho já concluído, oriundo de inúmeras tentativas e experimentos. Observamos o seu apreço pelo trabalho na criação artística, pautado pelos atos de revisão, de trabalho e de segurança: traços, que, de acordo com o autor, são posturas fundamentais antes de lançar ao público uma Obra de Arte. Afirmava que “quando acreditamos ter acabado algum pensamento, nunca nos sentimos seguros de que podemos retomá-lo sem aperfeiçoar ou arruinar o que havíamos capturado.” (Op. cit., p.188)

Paul Valéry, em crítica à obra de Goethe, observou esta união entre inspiração e técnica:

Como distinguir nestes livros o que depende da essência do homem, o que vem do instinto, o que procede de uma intenção particular, o que nasce do acaso? A substância e o acidente se combinam. O espontâneo e o refletido, o necessário e o arbitrário, tudo isso está unido na expressão externa, como o cobre e o estanho no bronze. (Op. Cit., p. 35)

Para Valéry, o crítico necessita concentrar-se no processo criativo das obras de Arte, deve deter-se no fazer ou no que denomina de *poïein* (composição do poema), juntamente à obra propriamente feita. Arte já se inicia

com a intenção do artista, no ato de construí-la. Embora evidencie a importância fundamental do trabalho de tessitura de uma obra, o crítico não despreza a inspiração de um artista, que ele denomina de “caos mental”, e acredita que o “insight” no artista é fulcral para o direcionamento dos seus estudos. Cabe ao artista a organização deste “caos” e retirar de dentro dele os elementos coerentes para planejar de que maneira pode executar esta inspiração e, a partir dela, conduzir sua criação.

*Acasos e Criação Artística*, de Fayga Ostrower<sup>9</sup> (1995) tem como proposta questionar a presença da inspiração no processo de confecção da obra de Arte, com a seguinte premissa: “Não existe criação artística sem acasos. Mas será que existem acasos na criação?”, para desenvolver questionamentos: “meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos tão significativos e de modo tão puramente circunstancial incendiam nossa imaginação?” (p.1-2) Essas dúvidas surgiram a partir do momento em que a pintora-ensaísta tentou delimitar, com base em seu processo criativo, a importância da inspiração e, até que ponto, esta motiva o desenvolvimento do trabalho artístico.

O acaso ou o “insight” podem se converter em uma necessidade para o indivíduo que primará em executar aquilo que lhe “apareceu” de forma instantânea, é assim que o acaso inicial transformar-se-á em acaso significativo:

Devemos entender que embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados, de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados. Sim,

---

<sup>9</sup> Fayga Ostrower: artista plástica e crítica de arte, polonesa que viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro observa a problemática acerca da inspiração em um vasto estudo composto pelas obras *Criatividade e Processos de Criação* (Editora Vozes, RJ); *Universos da Arte* (Editora Campus, RJ); *Acasos e Criação Artística* (Editora Campus, RJ); *A Sensibilidade do Intelecto* (Editora Campus, RJ - Prêmio Literário Jabuti, em 1999).

os acasos são imprevistos, mas não de todo inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente. (OSTROWER, 1995, p 1-4)

Os acasos, portanto, traduzem-se no fundamento primordial, que motivará o trabalho posterior de execução da Obra. A teoria de Fayga Ostrower entra em concordância com a de Paul Valéry, no âmbito da utilização da intuição (a qual o teórico francês nomeia por *caos mental*), e sua importância dentro do processo de criação.

Alinhando outros pensadores da composição poética, destacamos as considerações de Mário de Andrade (1893-1945) e de Janilto Andrade, a fim de reforçar a intenção dos novos poetas com os aspectos técnicos do Poema. O modernista Mário de Andrade elabora, em 1938, uma reflexão sobre Arte, denominada “O artista e o artesão”. Trata-se de uma conferência de abertura para a aula inaugural do curso de Filosofia e História da Arte da Universidade do Distrito Federal. O texto discute acerca do trabalho para compor uma obra de arte, o trabalho de construção da mesma, a sua prática.

Mário de Andrade inicia o texto pela constatação de “que a arte na realidade não se aprende. Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, para que a obra se faça”. (ANDRADE, 1975, p.12) Existem elementos comuns a todas as práticas artísticas que seria o trabalho em formulá-las, e é sobre isso que o autor desenvolve seu pensamento, acerca do que é denominado por ele “artesanato”. Isso seria para ele a parte “ensinável” da obra de arte, aquela desenvolvida a partir da técnica, do trabalho, retomando o conceito aristotélico de *poiein* (o fazer). Para o artista, é necessário o conhecimento da técnica tradicional que se somará a sua “solução pessoal”, ao seu talento, este já consistiria na parte “não-ensinável” da arte. (Op. cit., p. 12-13)

O autor lista três etapas nucleares, ou três manifestações, nas quais a composição de uma obra de arte está embasada: a primeira delas seria o aprendizado material de uma obra, aquilo que ele denominou por artesanato, o fazer técnico empregado a partir de muito trabalho e de ensinamentos que o artista vai aprimorando em sua trajetória de estudos e pesquisas.

A segunda manifestação da técnica seria o que ele chama de “virtuosidade”; trata-se do conhecimento da tradição artística, de inseri-la dentro da história da arte. É preciso que se observe a arte dos clássicos, suas técnicas e o contexto sobre qual eram executadas estas manifestações artísticas. Entendemos pelo termo “virtuosidade”, proposto por Mário de Andrade, a importância de inserir a Arte dentro de uma tradição, sem jamais entender a arte dissociada do seu contexto, de sua história. Para o âmbito da Literatura, a virtuosidade consistiria na prática do jovem escritor conhecer, observar os grandes escritores que o precederam.

A terceira e última técnica citada pelo escritor trata-se da “solução pessoal” do artista, de seu talento próprio, sua particularidade. Esta é a parte não ensinável do processo criativo, traço que separa consideravelmente o artista do artesão, pois este somente executa a tarefa usando a técnica aprendida, enquanto aquele aprende a técnica para adequá-la, seguindo o seu estilo pessoal. Este elemento individual também determina a postura do artista frente aos seus antepassados. Cabe a ele reler os antigos, os clássicos e superá-los de forma coerente, transcendendo-os.

Em absoluta concordância com Mário de Andrade, no tocante à importância das técnicas, imprescindíveis para a obra de arte, Janilto Andrade reflete acerca do mesmo tema em *Da Beleza à Poética*, que consiste em uma

análise acerca do processo de composição artística, o qual é definido como um processo de elaboração e de tentativas: a obra de Arte resulta deste atencioso labor. O início do texto contém a premissa valeryana “um poème excellent suppose une foule de raisonnements exacts”: um poema excelente supõe uma multidão de arranjos exatos. Ou seja, arranjos colocados à perfeição, para se combinarem perfeitamente. (ANDRADE, 2001, p.119)

Janilto Andrade utiliza reflexões de Paul Valéry, Roland Barthes, Dominique Maingueneau, para ressaltar a importância da preocupação com a forma, na elaboração artística. A “poética tem caráter operativo” (Op. Cit. 119), uma sistematização de razões, ou reflexões acerca do texto, e do artístico. A poética, para o autor, representa as intenções teóricas que envolvem os textos artísticos, para que não sejam apenas feitos de juízos baseados em impressões pessoais. Tanto para Mário de Andrade, quanto para Janilto Andrade, é de suma relevância conhecer a tradição, a História, para nelas inserirem-se as obras. Afirma que o julgamento e a classificação das obras devem ser feitos com referência a um código bem definido, ou seja, através de estudos sobre a tradição.

Para Janilto Andrade, arte é composição, minúcia, detalhes, aproximando-se aqui do pensamento de Mário de Andrade, com a noção de artesanato somada à de talento próprio. Examina o pensamento de Hegel para quem “a obra de arte oferece um aspecto puramente técnico” (Op. Cit., p.124). Observa a obra de arte como feita de partes constituintes que se organizam com harmonia e dinamismo, e jamais como fruto do acaso, do instantâneo. Alega que o valor estético de uma obra de arte nasce da maneira como se organizam e se combinam os elementos tirados do cotidiano, pelo autor.

Na visão de Valéry, o texto resulta de operações infinitas sobre a linguagem, do cuidado com a forma e a organização meditada: “A beleza, em arte, constrói-se”. E adota as palavras do crítico francês, afirmando: “gosto apenas de trabalhar o trabalho: os começos me aborrecem e desconfio ser perfectível tudo o que vem de primeira. O espontâneo, mesmo excelente, mesmo sedutor, nunca me pareceu meu.” (op. cit., p.126)

Tanto Janilto quanto Mário são unânimes ao se posicionarem em relação à beleza, afirmando ser beleza e simetria traços proporcionais. Janilto pontua por beleza a igualdade e harmonia das partes em relação ao todo, são arranjos simetricamente bem posicionados. A sedução da beleza artística é experimentada em decorrência de um processo constituído por fases distintas, mas perfeitamente integradas: do poético ao estético. Ou seja, do estudo, do trabalho, da preparação obtemos o valor, a completude da arte com toda a sua beleza.

Janilto Andrade ressalta a importância de se constituírem análises e teorias sobre Arte, para que os críticos sejam capazes de evitar os juízos de valor, puramente subjetivos, no estudo artístico. Aborda a multiplicidade de caráter dessas poéticas, que consistem na “sistematização das razões dos nossos juízos a respeito da beleza do texto poético” (Op. Cit. p.120), representa um olhar técnico, direcionado para a poesia na tentativa de teorizá-la, como objeto de estudo. As poéticas, segundo ele, representam preceitos estéticos aplicáveis às Artes, para prover o crítico de teorias objetivamente palpáveis, apesar da subjetividade artística.

João Cabral de Melo Neto expunha em entrevistas que o ponto de partida para o nascimento de um poema seu era um fato (ou um

acontecimento), na memória ou fruto de suas vivências, e ficava trabalhando neste episódio, até que o poema estivesse finalizado. A vida, figurada em sua infância, em suas viagens, em suas leituras, é o ponto inicial para a criação.

Poesia, para ele, era a soma de fatos e trabalho. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, quando perguntado acerca da definição do poético, ele explica:

Para mim, poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer, uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. Ninguém imagina que Picasso fez os quadros que fez porque estava inspirado. O problema dele era pegar a tela, estudar os espaços, os volumes. Eu só entendo o poético neste sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos. É por isso que eu gosto de passar anos fazendo um poema: porque existe planejamento. (MELO NETO, 1996, p 21)

Em outro momento questiona a postura criativa dos brasileiros, dizendo “O escritor brasileiro ainda acredita muito na inspiração. Ele escreve por inspiração. [...] Eu não acredito nisso.” (Op. Cit. p.22) Em suas palavras, observamos o sentido de composição como uma etapa de grande relevância, chegando a ser comparado com seu próprio resultado. O objetivo não é a Arte finalizada, mas as primeiras ideias, a execução. No ensaio sobre Miró, Cabral admira mais o trabalho de construção do que as próprias obras do pintor já finalizadas.

Das informações que costumava repetir acerca de seu trabalho estava a de que: “eu não me lembro de nenhum poema, mesmo na fase inicial, que tenha vingado em sua primeira versão. Nunca escrevi um poema, digamos, espontaneamente, compreende?” (Op. Cit., p.27) Portanto, observamos quão técnico era o autor na elaboração de seus textos. Quando estamos diante de



um de seus textos, podemos ter absoluta certeza da excelência de um trabalho que, para ir a público, passou por minucioso exame e por longa reflexão.

A postura crítica do poeta é a marca fundamental de sua obra; acerca disto afirma:

Eu nunca pensei em ser poeta nem nunca me considerei (e até hoje não me considero) com temperamento de poeta. Eu tenho temperamento de crítico. Meu ideal sempre foi sempre ser crítico literário. Ocorre que, aos 17 ou 18 anos, não se tem cultura nem discernimento para ser crítico. Então comecei a fazer poesia, apenas para fazer alguma coisa enquanto me preparava para a crítica. Muito pouca gente notou isso, mas a minha poesia é quase sempre crítica. Esse negócio que se chama meta-poesia, poesia sobre poesia, é uma preocupação de crítico. Escrevi uma quantidade enorme de poemas sobre autores, sobre escritores, sobre pintores.  
(MELO NETO, *In*. ATHAYDE, 1998, p.25)

Seus poemas evidenciavam, além do conhecido teor de crítica social, respostas e análises a obras de intelectuais com os quais tivera contato. João Cabral escreveu poemas críticos, dentre eles, citamos: “A luz em Joaquim Cardozo”, “À Brasília de Oscar Niemeyer”, “Rilke nos novos poemas”, estes são alguns dos que estão presentes em *Museu de Tudo. Linguagens Alheias*, incluído em *Agrestes* (1985), apresenta poemas que trazem reflexões sobre as obras de múltiplos artistas e intelectuais, dentre eles: Paul Klee, Camilo Castelo Branco, Henry James, Murilo Mendes, Marianne Moore, Van Gogh, Ariano Suassuna, Aurélio Buarque de Holanda, Mallarmé, Clarice Lispector, e claro, Paul Valéry, entre outros. São poemas que dialogam com as Artes, de forma a teorizá-las.

Acerca da obra do pintor espanhol, João Cabral escreveu o ensaio “Joan Miró”, em 1949, no qual disserta sobre a composição e o reconhecimento de sua pintura. Analisou o Modernismo de 1945, sobre Assis Chateaubriand, sobre poesia e composição, sobre as relações entre a Europa e a América

dentre outros, todos com temas polêmicos, advindos de pesquisas e estudos previamente realizados.

*Prosa*, publicado em 1998, contém uma série de reflexões, teses curtas, prefácio, agradecimentos: são pronunciamentos que elaborou para eventos públicos ou lançamentos de livros, discursos, os quais funcionaram como instrumentos para realização da crítica tão desejada por este poeta.

O primeiro texto data de 1941, trata-se de “Considerações sobre o poeta dormindo”, um discurso apresentado ao primeiro Congresso de Poesia do Recife. No mesmo ano, ele começa a escrever *Pedra do Sono*, dotado de surrealismo e estudos sobre o universo onírico. Nesta breve análise teórica, ele contempla o mesmo tema de *Pedra do Sono*: o sono em relação à poesia e ressalta “relações concretas, porém não apenas suspeitas.” (Melo Neto, 1998, p.12) O autor observa o sono como algo concreto, sobre o qual se pode e se deve exercer uma crítica. Relaciona o sono aos artifícios da memória e questiona as interpretações puramente subjetivas. Aproxima o sono da poesia em relação a três aspectos: “a abstração do tempo”, situações atemporais que distanciam o homem dos cronômetros diários; “a idéia de morte a que o sono se associa para o poeta” e esse “amalgama de sentimentos”, reativando nossos sentidos oficiais adormecidos.

O autor interessava-se pelo universo onírico, tentando distanciá-lo da atmosfera inexplicável ou fantástica, que até então era dada ao assunto. Para ele, o sono, o sonho, os acontecimentos humanos que ocorrem ao dormir eram fisiológicos e dignos de estudos que os examinassem por esta ótica. O ensaio aborda esta visão materialista que João Cabral tem sobre o sono e a presença, também concreta, deste último dentro da poesia surrealista.

“Poesia e Composição” trata-se de uma conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952, na qual se dedica à análise da inspiração e do trabalho de Arte, observando os muitos tipos de poetas brasileiros, que se diferenciam entre si pelo seu processo de criação:

A composição que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros, o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura. [...] Nos poetas daquela família para quem a composição é procura [...] eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias. (op.cit., p. 51)

Os leitores podem perceber que em muitas passagens, o autor demonstra sua preferência pela postura que se centra na construção do texto, no trabalho para executá-lo, como no trecho em que compara o trabalho de Arte à atividade de joalheria, na qual o poeta preza por “construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis.” (op. cit.: p.57) As obras, em sua visão, resultam de vasto estudo e inúmeras tentativas de acertos; a consagração das obras relaciona-se com o primor em construí-lo.

Este posicionamento é retomado em “Joan Miró” quando Cabral define o trabalho de criação do pintor, como oriundo de uma longa busca, de muito estudo e de verdadeira dedicação.

Em “Crítica Literária”, publicado no *Diário Carioca*, também em 1952, reflete acerca da Geração de 45, que ainda estava se estabelecendo no Brasil e, por isso, havia muitas controvérsias quanto à sua caracterização. João Cabral não expôs definições ou conceitos, apenas analisou, de uma maneira generalizada, sem se ater à obra dos escritores pertencentes à geração; analisou a forma como era feita a literatura neste período, buscando encontrar

os traços comuns. João Cabral de Melo Neto observou que a maioria dos autores da Geração de 45 sofreu influência dos artistas que pertenceram à Geração de 1930.

“Como a Europa vê a América” trata-se de um discurso apresentado para o Congresso Internacional de Escritores, em São Paulo, no ano de 1954, uma resposta à tese de Roger Bastide. João Cabral emite pareceres políticos e sociais acerca da sua visão entre Europa e América e das relações de reciprocidade entre os continentes.

O texto “Da Função Moderna da Poesia” foi apresentado no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954. Nele questiona a poesia moderna, bem como os escritores e os leitores contemporâneos. O texto analisa a sociedade coeva, enfocando o interesse pela literatura por parte dos leitores atuais. Tenta apreender as inovações formais, os novos métodos de escrita e também, o novo público leitor. O intuito foi analisar em que a poesia moderna diferenciava-se das anteriores. João Cabral emite a premissa de que a Literatura moderna deixou de ser comunicação, em decorrência do individualismo exacerbado dos novos poetas. Constata haver um abismo entre poeta e leitor, o que seria um fator para o crescente desinteresse dos jovens pela leitura.

Esta é uma reflexão pertinente, principalmente, para aqueles que trabalham com a Literatura, sejam escritores, editores, professores, dentre outros, que necessitam conhecer ou entender o perfil de leitura desse público para que as composições atendam a essas exigências.

“Elogio de Assis Chateaubriand” é o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, publicado em 1969. Neste, João Cabral propõe-se a falar sobre a face de escritor do jornalista Assis Chateaubriand, tecendo elogios

dentre os quais o de que seus textos são pessoais e comprometidos com suas ideias, traços incomuns a muitos jornalistas. Ele afirma que Chateaubriand sempre manteve em suas polêmicas a sua opinião. Era afeito aos debates, nos quais se lançava sem máscaras e corajosamente, sendo o traço mais admirável “essa incapacidade de apagar-se por detrás da linguagem.” (op. cit. p. 109)

Este artigo representa mais uma análise que João Cabral de Melo Neto tece a intelectuais que foram atuantes na sociedade e nas artes, do mesmo modo como analisou a obra Joan Miró. Quando se propôs a dissertar acerca do papel que Assis Chateaubriand representou no Brasil, evidenciou a importância de sua presença no progresso de nossa sociedade.

“A Diversidade Cultural no Diálogo Norte-Sul” é uma tese e foi apresentada em um colóquio em Barcelona, no ano de 1990. O texto visa questionar a posição artística da Europa: sua influência sobre o resto do mundo, bem como observar se a unanimidade desta ainda é tão forte, quanto nos tempos anteriores. Ressalta o crescimento cultural da América e a expansão da literatura americana. E explicita a importância de nós, enquanto leitores, conhecermos as literaturas oriundas das colônias espanholas: as literaturas *criollas*. Essa literatura latino-americana, segundo ele, até então não tinha visibilidade por parte dos leitores de uma forma generalizada. Apesar de um valor estético admirável, restringia-se basicamente aos países sul-americanos, o que, do ponto de vista do autor, representa um grande malefício, pois se trata de uma Literatura com forte objetividade, baseada na realidade dos países latino-americanos, que descreve as particularidades territoriais, culturais, religiosas desses povos, de modo artístico e fiel.

João Cabral de Melo Neto finaliza o livro com o prefácio para a *Antologia Poética* de Marly de Oliveira, no qual ressalta os traços objetivos e intelectuais dos versos cabralinos. E com o agradecimento pelo prêmio Neustadt de Literatura, em 1992, reflete sobre sua carreira de diplomata, bem como de poeta.

Sobre a postura de João Cabral de Melo Neto como escritor, a poeta Marly de Oliveira (IMAGEM 7), sua segunda esposa, afirma que “ele mesmo se definiu como poeta antilírico, cujo percurso vai de um surrealismo inicial ao encontro de uma preocupação social, sem jamais se descuidar da linguagem, nada panfletária” (In: MELO NETO, 1997, p.17). Um traço fundamental da poética cabralina é a preocupação de desenvolver uma Arte reflexiva, oferecendo ao leitor, no contato com essa Arte, mais do que a pura fruição: a visão crua e realista das peculiaridades brasileiras e humanas. Esse texto trata-se de um prefácio de *Educação pela Pedra e Depois* (1997), e Marly de Oliveira aponta como características inerentes a Cabral, sua “frieza, mineralidade, materialidade, contenção, crítica, humor negro, atenção passional” (Op. cit. p. 12-13). Desta forma, ela define a técnica de João Cabral, que era declaradamente avesso ao poema “derramado”, com excesso de emoções e de sentimentalismo, ao que, segundo ela, se associaria o poema barroco.

## Marly de Oliveira



(Fonte: Google)

A linguagem do poeta era precisa e enxuta, primava por colocar apenas as palavras essenciais, num ritmo de contenção. Fazia uso de substantivos concretos, mesmo para tratar de temas metafísicos: “*Uma faca só lâmina*, poema complexo, denso, que gira em torno de uma obsessão, a que me reservo o direito de qualificar de amorosa. Este algo cortante, que fere e faz sofrer, cujo núcleo é, em última instância, só lâmina.” (op. cit. p. 19)

Cada partícula presente em seu poema é significativa, insubstituível e fundamental. A dureza com que o poeta contempla as questões sociais transmite com fidelidade sua maneira de lidar com o real: trata-se de aridez discursiva, de contenção absoluta, sem desperdício de palavras e sobretudo com a “aridez, a secura, o deserto, a tentativa de afastar o acaso”, nas palavras de Marly de Oliveira (op. cit. p.12).

Tudo parte de um fato, vivido ou fantasiado, mas amadurecido em busca de domínio e polimento, remetendo-nos à premissa de organização do “caos mental” de Paul Valéry. João Cabral confessou que houve poemas que demoravam anos para serem finalizados. “Antiode” (*Psicologia da Composição*, 1947) é o poema que representa de forma mais clara a temática cabralina, com teor antilírico e com vitória da composição sobre a inspiração; surgiu após o contato do poeta com a obra teórica de Paul Valéry. O título completo é “Antiode (contra a poesia dita profunda)”, na qual questiona a escrita sublime e o lirismo exagerado dos poetas da época, que permaneciam a cultuar temas abstratos e subjetivos como o amor, a paixão, a desilusão e afins.

“Catar feijão” (*Educação pela Pedra*, 1965) explicita o tema que, para ele, representa o fazer poético. Quando diz “catar feijão se limita com escrever: joga-se fora os grãos na água do alguidar/ e as palavras na folha de papel e depois: depois joga fora o que boiar” (MELO NETO, 1975, p. 22-23) expressa seu próprio ato de criação, o qual preza pela escolha detalhista de cada palavra, pela seleção minuciosa de cada signo.

Claramente baseada numa atmosfera realista e visual, sua poesia possui um contexto presencial, misturado às raízes psicológicas e existencialistas. O leitor vai encontrar os temas do cotidiano, do presente e de sua realidade.

A memória, enquanto ferramenta de fundamentação para a constituição de seus versos, é um traço marcante de seu processo criativo, segundo ele: “minha poesia é um esforço de ‘presentificação’ e de ‘coisificação’ da memória” (MELO NETO, 1996, p.31). O seu passado composto pela infância, pelas



viagens, pela convivência com artistas e pelo contato com outras manifestações artísticas (cordel, pintura, teatro popular).

Às influências da memória, juntam-se as leituras do autor. Com Murilo Mendes, aprendeu a importância da imagem e dedica-lhe: “Murilo Mendes e os Rios.” Em “Fábula de Anfion”, faz mais uma reflexão acerca da obra de Valéry, em *Linguagens Alheias*, no poema “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”, no qual homenageia o próprio poeta e crítico francês.

Através da obra de Le Corbusier<sup>10</sup>, iniciou-se no universo filosófico e em teorias da arquitetura. O contato com sua obra representou para a carreira João Cabral um divisor de águas:

Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, clareza, construtivismo. Em resumo: o domínio da inteligência sobre o instinto. (Entrevista a André Pestana, 1990, In:ATHAYDE, 1998)

Observamos que o poeta extraiu da obra do arquiteto um embasamento considerável para sua poesia, uma vez que a exatidão da obra de Le Corbusier corresponde à postura que João Cabral seguiu durante toda a sua trajetória enquanto poeta e prosador. “A maior influência que sofri foi a de Le Corbusier.

---

<sup>10</sup> Le Corbusier (1887- 1965) lançou, em seu livro *Vers une architecture (Por uma arquitetura*, na tradução em português), as bases do movimento moderno de características funcionalistas. A pesquisa que realizou envolvendo uma nova forma de enxergar a forma arquitetônica baseado nas necessidades humanas revolucionou (juntamente com a atuação da Bauhaus na Alemanha) a cultura arquitetônica do mundo inteiro. Sua obra, ao negar características histórico-nacionalistas, abriu caminho para o que mais tarde seria chamado de *international style* ou estilo internacional, que teria representantes como Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, e Marcel Breuer. Foi um dos criadores dos CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne).

A sua influência estendeu-se principalmente ao urbanismo. Foi um dos primeiros a compreender as transformações que o automóvel exigiria no planejamento urbano. A cidade do futuro, na sua perspectiva, deveria consistir em grandes blocos de apartamentos assentes em pilotis, deixando o terreno fluir debaixo da construção, o que formaria algo semelhante a parques de estacionamento. Grande parte das teorias arquitetônicas de Le Corbusier foram adoptadas pelos construtores de apartamentos nos Estados Unidos da América.

Aprendi com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com espontâneo, mas com o construído.” (SECCHIN, 1985, p. 37.)

*Psicologia da Composição* (1947) baseia-se nas ideias de Mallarmé, posicionando-se como anti-intimista. *Morte e Vida Severina* (1954-1955) traz ideias de Pereira da Costa, do folclore pernambucano e do cancionero português. Assim como à obra de Drummond, Cabral homenageou grandes pensadores, resultado de suas leituras, amizades ou admiração. Manuel Bandeira, ao qual dedicou *Educação pela Pedra* (1962-1965), Graciliano Ramos, Joaquim Cardozo, Vicente do Rego Monteiro, Paul Valéry, Newton Cardozo, André Masson, Picasso, Vinicius de Moraes foram personalidades homenageadas pelo autor.

Para Marly de Oliveira<sup>11</sup>, “De Apipucos a Madalena” (In.: *O Rio*, 1953.), trata-se de um dos poemas mais autobiográficos de Cabral, nele, cita o Poço da Panela, as mangueiras de Sant’Ana, a olaria, o rio e o cinema : peças que compuseram suas lembranças remotas. Os versos iniciais: “Agora vou entrando no Recife pitoresco, sentimental, histórico.” (In.: MELO NETO, 1975, p. 295) mostram que o assunto tratado era dotado de forte teor saudosista, embora com uma escrita sem traços piegas.

No poema “Infância” de *Pedra do Sono*, o autor constrói uma atmosfera repleta de melancolia e saudosismo, transmitindo, nas entrelinhas, as lembranças de seus dez anos. “Sobre o lado ímpar da memória/ o anjo da guarda esqueceu/ perguntas que não se respondem.” (Idem, *ibidem*, 378) No trecho do poema, observamos o papel da religião exercendo influência sobre a curiosidade infantil, supostos questionamentos que a criança tende a suprimir

---

<sup>11</sup> Marly de Oliveira organizou uma série de entrevistas, relatos e documentos numa biografia, lançada em 1978, intitulada *Intimidade com João Cabral de Melo Neto: o poeta de Morte e Vida Severina*.

em temor do sublime. Quando criança, João Cabral de Melo Neto recebera a educação católica comum aos meninos de classe média pernambucana, estudou em escolas católicas e seguiu devotamente os dogmas da religião até o início da adolescência. “Quando criança fui católico. Hoje acredito em Deus, mas temo o inferno porque os padres sempre me atormentaram com ele. É talvez por causa disso que tenho medo da morte.” (ATHAYDE, 1998).

“Num monumento à aspirina”, de *Educação pela Pedra*, surgiu de um estudo sobre cefaleia, pois o autor sofria de enxaquecas, que o deixavam por longos dias de cama. Descobriu, certa vez, no Rio de Janeiro, uma receita que o curava prontamente: café com aspirina. Em 1970, o poeta afirmou que em 33 anos de sofrimento e angústia, ingeriu cerca de 70 mil comprimidos de aspirina. (CASTELLO,2006,180-182).

Dos temas recorrentes nesta obra, podemos citar: o rio, as lembranças dos canaviais, a pedra, a fome e a seca, coisas do cotidiano, enquanto morava em Pernambuco. A temática de crítica social é representada através do analfabetismo, da morte, miséria; temas que transpõem os leitores ao universo escasso do sertão brasileiro. Voltando o olhar dos mesmos para as causas sociais do Nordeste brasileiro, João Cabral de Melo Neto usou sua obra para chamar atenção para as questões políticas brasileiras.

## 2.3 AS PRIMEIRAS “COISAS”.

### O poeta entre os livros



Uma postura rigorosa nos trabalhos que se propunha a realizar, a falta de lirismo, os motivos cotidianos que figuram seus poemas, associam sua obra de preferência ao Concretismo, sendo considerado um dos precursores da poesia concreta, já que esta arte defendia a racionalidade e rejeitava o acaso e a abstração lírica e aleatória. Ele simpatizava com o movimento:

Independentemente do valor literário dos concretistas, que reconheço, acho muito interessante, eles fizeram uma coisa importante: abriram a discussão para, como se diz, o fenômeno literário. Quer dizer, o brasileiro tinha sempre a idéia de que escrever era uma bossa. Baixava um santo. Eles, divulgando Ezra Pound e outros sujeitos, ajudaram o brasileiro a ter uma base mínima de consciência literária, de saber o que é poético. [...] Eles abriram os olhos para a crítica e para a teoria aqui no Brasil. (Entrevista a Toni Marques, In: ATHAYDE, 1998, p. 22)

Em *Pedra do Sono*, João Cabral de Melo Neto aproxima-se da estética Surrealista de André Breton, em 1924. Estudou o movimento com intelectuais do Recife, onde ingressou em busca de desenvolver teorias relacionadas ao psicologismo freudiano e ao existencialismo de Jean-Paul Sartre. Adotou as premissas surrealistas estabelecidas, mas este contato serviu como direcionamento para seus estudos psicanalíticos. O surrealismo cabralino, assim como ocorreu com Joan Miró, apresentou-se diferenciado dos demais da época, pois cada poema publicado resultava de um longo estudo sobre a psicologia freudiana<sup>12</sup>, a metodologia de construção do texto, a temática de recorrência surrealista. Isto é, sua postura diante deste movimento visava extrair as técnicas e as teorias estudadas pelos artistas presentes: no lugar de adotar automatismos, prezava por entender as causas que motivavam o surgimento dos pensamentos, que, aparentemente, eram resultantes do acaso. Quando comenta acerca de seu primeiro trabalho poético, ressalta que

---

<sup>12</sup> **Sigmund Freud** (1856-1939) iniciou seus estudos pela utilização da hipnose como método de tratamento para pacientes com histeria. Ao observar a melhoria de pacientes de Charcot, elaborou a hipótese de que a causa da doença era psicológica, não orgânica. Essa hipótese serviu de base para seus outros conceitos, como o do inconsciente. Também é conhecido por suas teorias dos mecanismos de defesa, repressão psicológica e por criar a utilização clínica da psicanálise como tratamento da psicopatologia, através do diálogo entre o paciente e o psicanalista. Freud acreditava que o desejo sexual era a energia motivacional primária da vida humana, assim como suas técnicas terapêuticas. Ele abandonou o uso de hipnose em pacientes com histeria, em favor da interpretação de sonhos e da livre associação, como fontes dos desejos do inconsciente.

Em suas teorias, Freud afirma que os pensamentos humanos são desenvolvidos, obtendo acesso à consciência, por processos diferenciados, relacionando tal ideia à de que a sistemática do nosso cérebro trabalha essencialmente com o campo da semântica, isto é, a mente desenvolve os pensamentos num sistema intrincado de linguagem baseados em imagens, as quais são meras representações de significados latentes.

Freud inovou em dois campos. Simultaneamente, desenvolveu uma teoria da mente e da conduta humana, e uma técnica terapêutica para ajudar pessoas afetadas psiquicamente. Alguns de seus seguidores afirmam estar influenciados por um, mas não pelo outro campo. Provavelmente a contribuição mais significativa que Freud fez ao pensamento moderno é a de tentar dar ao conceito de inconsciente um *status* científico (não compartilhado por várias áreas da ciência e da psicologia). Seus conceitos de inconsciente, desejos inconscientes e repressão foram revolucionários; propõem uma mente dividida em camadas ou níveis, dominada em certa medida por vontades primitivas que estão escondidas sob a consciência e que se manifestam nos lapsos e nos sonhos. (Fonte: Dicionário de Psicanálise)

“naquele livro, o espírito de laboratório é que era o fator primário”  
(In:ATHAYDE, 1998, p. 99 ).

Segundo Gilberto Mendonça Teles, o automatismo como ferramenta de criação fora descartado pelo poeta, que do movimento surrealista adotou a “tentativa de descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade,” o homem em seu estado íntimo, bruto, sem estabelecer qualquer contato familiar, econômico e social (TELES, 1978, p 164). Este era o objetivo primordial do movimento surrealista: debruçar o olhar sobre o lado intimista humano; para tal, era preciso enfocá-lo com distanciamento de suas relações sociais, econômicas e culturais. A partir deste “afastamento”, o homem aproxima-se de sua essência, podendo assim ser observado em sua individualidade.

Observa Michel Löwy, em *A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo* (2002):

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de restabelecer no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista-industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924, mas está longe se ter dito suas últimas palavras. (Op. Cit. p.9)

Para Löwy, o Surrealismo não consistiu um movimento intrinsecamente literário ou pictórico, tampouco um movimento estritamente artístico, sua definição era bem mais complexa: tratou-se de uma nova postura de vida, outra maneira de observar o mundo e a realidade. Quando cita o “re-encantamento do mundo” evidencia o caráter transcendente do Surrealismo, sendo este,

responsável pelo resgate de elementos primitivos do indivíduo, ou seja, pelo reencontro com sentimentos ligados à essência do homem, que, segundo ele, “foram apagados pela civilização burguesa.” E estas mudanças motivadas pela atmosfera surrealista não podem ser consideradas superadas ou finalizadas, pois, de acordo com Löwy ainda estão presentes no cotidiano e agindo para a modificação de nossa realidade.

Para André Breton, a infância representa a instância da vida do homem, na qual ele é mais livre e distante dos contextos, onde, posteriormente, será inserido (família, empregos, cidades, história, círculos de amizade):

Se ele conserva alguma lucidez, só pode voltar para sua infância que, por mais massacrada que tenha sido pelos cuidados moralistas, não lhe parece menos cheia de encantos. Lá, a ausência de todo o rigor conhecido deixa-lhe a perspectiva de vários caminhos percorridos ao mesmo tempo. (BRETON, *In*: TELLES, 1978, p.32)

“Liberdade” é o termo que o crítico francês mais utiliza para delimitar onde os estudos surrealistas devem se concentrar: o homem é o centro das análises, livre de qualquer conjunto ou circunstância. O que interessa para os surrealistas é encontrar a essência do homem moderno: retirá-lo de todas as convenções a que foi submetido ao longo de sua vida, para poder estabelecer estudos sobre o que “restou” deste homem, distanciado de seus múltiplos papéis.

Juntamente com a fase da infância, o sono e os momentos de vigília e de torpor, segundo Breton, são os estados em que a moral não domina tanto o pensamento humano.

O estilo surrealista prevê uma combinação do representativo e do abstrato, assim como a união do irreal ao inconsciente. Segundo os adeptos, a

arte deve se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, buscando expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos.

No manifesto e nos textos escritos posteriores, os surrealistas rejeitam a chamada ditadura da razão e valores burgueses como pátria, família, religião, trabalho e honra. Humor, sonho e a contralógica são recursos a serem utilizados para libertar o homem da existência utilitária. De acordo com esta nova ordem, as ideias de bom gosto e de decoro devem ser subvertidas, ou, pelo menos, questionadas.

Mais do que um movimento estético, o surrealismo é uma maneira de enxergar o mundo, através da busca por restaurar os poderes da imaginação, castrados pelos limites do utilitarismo da sociedade burguesa e da tentativa de superar a contradição entre objetividade e subjetividade, tentando consagrar uma poética da alucinação, de ampliação da consciência. Breton declara no Primeiro Manifesto sua crença na possibilidade de reduzir dois estados aparentemente tão contraditórios, sonho e realidade, a uma espécie de realidade absoluta ou de sobre-realidade.

Quanto atesta que os “loucos só devem seu internamento a um pequeno número de atos legalmente repreensíveis” e que “não será o temor da loucura que nos forçará a hastear a bandeira da imaginação a meio pau” (Idem, *Ibidem*), Breton faz menção aos preceitos sociais que “manipulam” ou educam os seres humanos desde as sociedades remotas, essas regras sociais levam o homem a se conduzir por um caminho, que muitas vezes não corresponde a sua essência, mas que deve aceitar em prol da ética e da moral.



Segundo Gilberto Mendonça Teles, os surrealistas “buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral, da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais.” (TELES, 1978, p. 164) Por isso, desenvolviam os estudos sobre psicanálise e sobre o existencialismo. Neste movimento o olhar volta-se ao ocultismo, ao sonho, à alquimia, na tentativa de atingir a profundidade humana, a face interna com a qual o homem pouco tem contato ou a qual pretende ter acesso.

Faz-se relevante salientar que o Surrealismo não prega somente a hipnose, o ocultismo, ou o psicologismo; esta estética utiliza esses meios para estabelecer um encontro do homem consigo mesmo, despido de suas obrigações como ser social. Para tal, era necessário instalar-se junto ao inconsciente, no qual os pensamentos ocorrem sem que haja qualquer forma de manipulação do pensamento, através de convenções. As experiências com o sonho e o sono hipnótico se convertiam em grupos de estudos e experimentações psicanalíticas, a poesia surrealista era resultante destas investigações.

Com excessiva freqüência [sic], reduziu-se o surrealismo a pintura, escultura ou coletânea de poemas. Ele inclui todas estas manifestações, mas é, em última instância, algo indefinível, que escapa à racionalização de leiloeiros oficiais, de colecionadores, de arquivistas e de entomólogos. O surrealismo é, sobretudo, e antes de tudo, um certo *estado de espírito*. Um estado de insubmissão, de negatividade, de revolta, que retira sua força positiva erótica e poética das profundezas cristalinas do inconsciente, dos abismos insones do desejo, dos poços mágicos do princípio do prazer, das músicas incandescentes da imaginação. Esta postura de espírito está presente não somente nas “obras” – que povoam museus e bibliotecas – mas igualmente nos jogos, nos passeios, nas atitudes, nos comportamentos. (Löwy, 2002, p.10)

Michel Löwy afirmou que o Surrealismo escapou de qualquer rótulo ou enquadramento, por não se fundar em um movimento estético ou em uma

escola literária propriamente dita, mas por se tornar uma mudança de atitude, uma nova perspectiva de vida, que esteve além do âmbito artístico, e passou a ser de interesse social, cultural e histórico.

O autor defende o caráter globalizante do Surrealismo, que não se restringiu aos museus, às galerias de artes ou às academias, passou a ser inerente à realidade das pessoas, ao seu cotidiano. Isto suscitou a promoção de mudanças comportamentais, uma vez que possibilitou aos indivíduos o questionamento de valores e a capacidade de refletir sobre o modo atual de vida.

É acerca destes valores, analisados por Löwy, que se desenvolveu o estudo desenvolvido por João Cabral de Melo Neto sobre a obra de Joan Miró. O poeta-crítico enfoca o Surrealismo presente na arte do pintor espanhol, que, semelhantemente ao poeta, era adepto dos estudos teóricos, e ciente da importância destes para a composição artística: “Ele (Miró) aceitou aquela proposição inicial do Surrealismo, mas transformou-a num outro sentido. Ele entendeu-a não como a introdução do subjetivo e do psicológico [...] o que ele aceitou foi levar até o campo mais profundo do psicológico a busca de renovação formal.” (MELO NETO, 1998, p.714)

Salvador Dalí<sup>13</sup> e René Magritte criaram as mais reconhecidas obras pictóricas do movimento. Dalí entrou para o grupo em 1929, e participou do rápido estabelecimento do estilo visual entre 1930 e 1935. Segundo Dawn Ades, no artigo “Dadá e Surrealismo”, “Dalí viu o seu realismo minucioso e

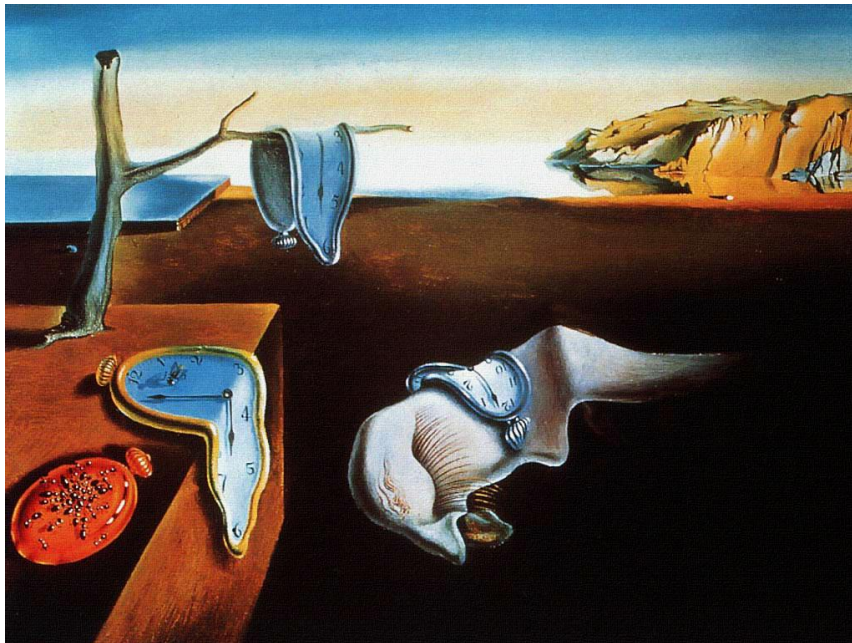
---

<sup>13</sup> O trabalho de Dalí chama a atenção pela incrível combinação de imagens bizarras, oníricas, com excelente qualidade plástica. O pintor foi influenciado pelos mestres do Renascimento. O seu trabalho mais conhecido, *A Persistência da Memória*, foi concluído em 1931. Salvador Dalí teve também trabalhos artísticos no cinema, escultura, e fotografia. Ele colaborou com a Walt Disney no curta de animação *Destino*, que foi lançado postumamente em 2003 e, ao lado de Alfred Hitchcock, no filme *Spellbound*. Também foi autor de poemas dentro da mesma linha surrealista.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/>)

ilusionístico como uma espécie de antiarte, livre de ‘considerações plásticas e outras besteiras’” (In: STANGOS, 2000, p. 116). Este pensamento consolida a teoria de Löwy de que o Surrealismo é mais complexo do que uma determinação estética, sendo, verdadeiramente, uma nova maneira de agir e de rever os valores da sociedade.

Há uma simbologia evidente na obra de Dalí, que tentou, através do misto entre imagens oníricas e bizarras, executadas com excelente qualidade plástica, trazer temas polêmicos como a memória, a criação, o sexo, a morte, o medo. Estes aparecem através de símbolos como o ovo, relógios, jarros, caramujos dentre outros. Uma obra marcante de Dalí é a *Persistência da Memória* (1930-1931), na qual o pintor problematiza a questão da fluidez do tempo:

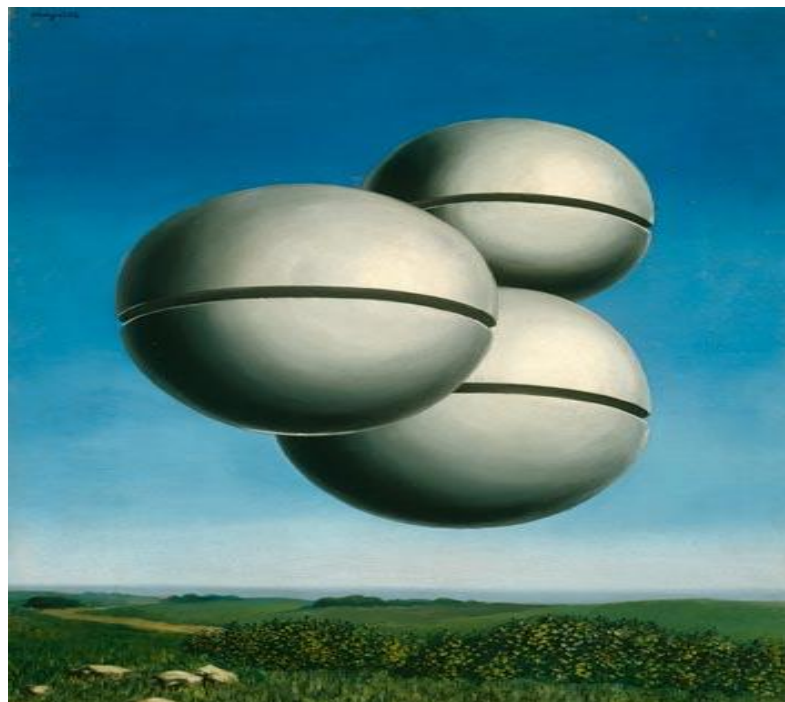


Esta obra é uma das mais conhecidas de Dalí. A flacidez dos relógios dependurados e escorrendo mostra preocupações humanas: tempo e memória. Salvador Dalí foi um artista de múltiplas realizações, afeiçoando-se à arte da

escultura, à literatura ao cinema, dentre outras. O filme surrealista *Um Cão Andaluz* (1928), de Luis Buñuel é formado por partes de divagações de Salvador Dalí unidas aos sonhos do próprio diretor, sem necessariamente objetivar-se uma lógica consciente e de entendimento, mas um discurso inconsciente que procura dialogar com outras leituras da realidade.

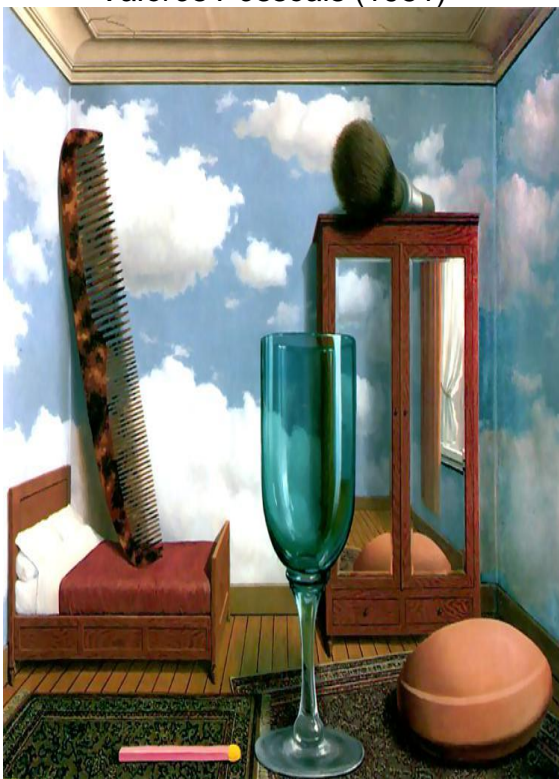
O Surrealismo como movimento visual tinha encontrado um método: expor a verdade psicológica ao despir objetos ordinários de sua significância normal, a fim de criar uma imagem que ia além da organização formal ordinária. Em 1932 vários pintores Surrealistas produziram obras que foram marcos da evolução da estética do movimento: *La Voix des Airs* (1931), de Magritte, é um exemplo deste processo, onde são vistas três grandes esferas representando sinos sobrevoando uma paisagem.

*La Voix des Airs* (1931)

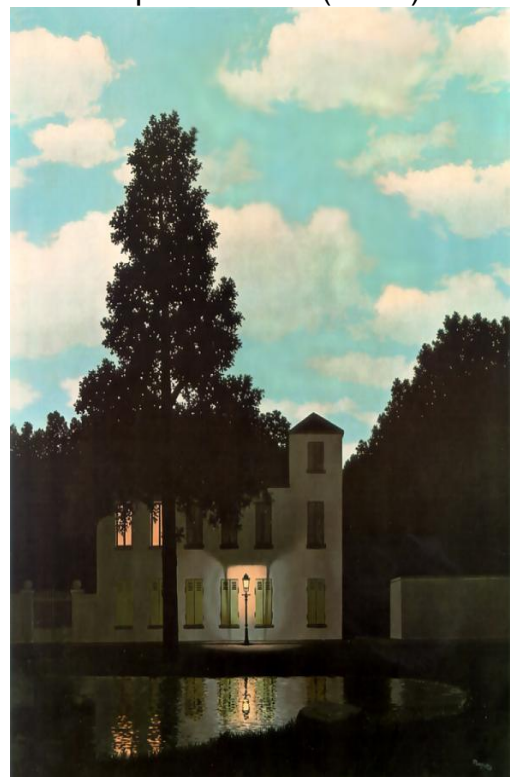


A tela mostra-se subjetiva e metafórica, misturando elementos fiéis à realidade, como a paisagem campestre que contextualiza a tela, a elementos surrealistas como as esferas voadoras. O trabalho de Magritte tornou-se mais realista com a representação de objetos reais, enquanto mantinha o elemento de justaposição, como na sua obra *Valores Pessoais* (1951) e *Império da Luz* (1954).

*Valores Pessoais* (1951)



*Império da Luz* (1954)



Pintor de imagens insólitas, às quais deu tratamento rigorosamente realista, porém nos apresentando divergência no tamanho dos objetos, , estando à procura do contraste entre o tratamento realista e a atmosfera irreal dos conjuntos. Suas obras são metáforas que se apresentam como representações realistas, através da justaposição de objetos comuns, e de

símbolos recorrentes em sua obra, tais como o torso feminino, o chapéu, o castelo, a rocha e a janela entre outros. São reproduções de objetos reais, expostos de forma peculiar e irreal.

Segundo Danilo Lôbo “uma das facetas mais originais de *Joan Miró* é que Cabral refuta a opinião geral que classifica o artista como um pintor essencialmente surrealista. Cabral considera primeiramente o que chama de intelectualismo de Miró, isto é, o propósito de completa compreensão e domínio de sua arte” (Lôbo, 1981, p. 61)

O espírito artesanal do pintor se opôs ao puro automatismo da Arte surrealista. Embora utilizasse essas premissas, com o intuito de atingir o inconsciente com suas tintas, Miró opta pelo excesso de razão, de trabalho intelectual, em sua luta pela expressão de uma pintura muito pessoal. Observamos pontos de coincidência na postura de ambos, no âmbito da criação artística.

Os surrealistas privilegiavam um olhar sobre momentos, ou sentimentos, abstratos (angústias, sonhos, desejos, delírios), pertinentes ao homem em seus aspectos particulares e privados. Tentavam explicar, amparados na ciência, essas peculiaridades, que, aparentemente, eram desimportantes ou sem fundamento:

Começava a acreditar que a emoção poética não é uma emoção essencialmente diversa da que nos comunica qualquer trabalho intelectual. É, assim, uma emoção semelhante à de qualquer ciência exata. Apenas o material do poeta – a palavra – tem por trás de si uma realidade própria, que o poeta não pode anular, como na expressão matemática. Ela oculta uma verdadeira carga psicológica acumulada [...] (Op. Cit. p. 99)

A proposta do Surrealismo para João Cabral de Melo Neto estava associada à tentativa de tornar concretas, ou traduzíveis, instâncias metafísicas humanas. Massaud Moisés, acerca do Surrealismo, afirma:

Movimento estético de características antinômicas e contorno indefinível. Consiste por automatismo psíquico puro, cujo intermédio se procura expressar tanto verbalmente, quanto por escrito ou qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. O movimento havia ocasionado uma 'crise de consciência', pela revelação de que existe certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente. A idéia de surrealismo tende simplesmente à recuperação total de nossa energia psíquica por meio do mergulho vertical em nós mesmos, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o obscurecimento progressivo de outros, o passeio perpétuo no próprio âmago da zona proibida. (MOISÉS, 2004, p.442)

Esse “mergulho vertical”, ao qual se refere Massaud Moisés, representa o estudo aprimorado da face íntima do homem: tomá-la para estudo, distanciando-a da lógica, da razão, de todas as suas relações com o mundo exterior. João Cabral, a partir deste movimento, volta-se para as obras de Mallarmé<sup>14</sup> e Freud, e desenvolve em seus poemas temas como: o sono, a infância, a memória.

Distintamente de seus livros posteriores, nos quais o autor evoca suas experiências de viagens, vivências em Recife ou em Sevilha, o poeta aborda aspectos sociais nordestinos, como a seca e a miséria, mostrando em suas

---

<sup>14</sup> Mallarmé (1842- 1898) se utilizava dos símbolos para expressar a verdade através da sugestão, mais que da narração. Sua poesia e sua prosa se caracterizam pela musicalidade, a experimentação gramatical e um pensamento refinado e repleto de alusões que pode resultar em um texto às vezes obscuro.

Mallarmé destacou-se por uma literatura que se mostra ao mesmo tempo lúcida e obscura. É por isso considerado um poeta difícil e hermético. Nas famosas tertúlias literárias, em sua casa, em Paris, reunia-se a elite intelectual da época para sessões de leitura e conversas sobre arte e literatura. Entre os convidados, André Gide e Oscar Wilde. Seus comentários críticos sobre literatura, arte e música estimularam enormemente os escritores simbolistas franceses, assim como aos artistas e compositores da escola impressionista, que ao final do século XIX desenvolveram uma arte espontânea em oposição ao formalismo da composição.  
(Fonte: Brasil Escola)

palavras as condições de vida de famílias ribeirinhas. Em *Pedra do Sono*, João Cabral expõe o homem, relacionando-se consigo mesmo: sua intimidade metafísica, a particularidade do sujeito; enquanto nas obras seguintes, o homem relaciona-se com o meio e com os outros.

André Breton, com o “Manifesto Surrealista” (1924) definiu as proposições do movimento, entre elas, a redescoberta de autores como Sade, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé e a busca de apoio filosófico em Freud. Com isso explica-se a recorrência à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem ainda não maculado pela sociedade.

Segundo Gilberto Mendonça Teles, “o surrealismo apareceu motivado pelo ‘esprit nouveau’, pelo sentido geral de organização e construção que subia dos escombros da grande guerra e que já vinha anunciado nas obras cubistas e de Apollinaire.” (Op. Cit. p.165)

Os poetas que lançaram, em 1919, a revista *Littérature*, desenvolviam estudos sobre Freud e faziam experiências com sonho hipnótico. Para eles, tanto a poesia quanto a pintura representavam meios de investigação que lhes permitiam explorar o inconsciente, o sonho, o maravilhoso. Assim, depois de 1922, o grupo foi se organizando como frente de pesquisa, contando com poetas e pintores, dentre eles, Aragon, Soupaul, Artaud, Crevel, Desnos, Prévent e Vitrac, chefiados por André Breton.

João Cabral de Melo Neto, nas ocasiões em que discutia sobre as teorias freudianas, relatava a genialidade da ciência. Embora apresentasse uma postura racional, confessava: “para mim o inconsciente não tem nada de metafísico. Ele faz parte do ser humano, como qualquer parte do corpo, como



um braço ou uma perna.” (Op. Cit.p.31) Constatamos que o poeta apresentava uma visão materialista do inconsciente, em sua complexidade.

O Surrealismo identificado nos autores sobre os quais estabelecemos este trabalho ocorreu de maneira, cronologicamente, inversa. Não podemos classificar integralmente a obra do poeta João Cabral de Melo Neto, de surrealista. Porém, seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, apresenta poemas com traços característicos do movimento, com o qual interagiu no início de sua atividade literária ainda no Recife.

Em “Joan Miró”, João Cabral de Melo Neto disserta acerca da obra do pintor, em direção ao Surrealismo. O sentido do envolvimento do pintor com essa estética deu-se de ordem inversa: as primeiras obras de Joan Miró ainda estão dotadas de traços que remontam aos renascentistas; o desenho se desenvolve usando a perspectiva, conquanto a tela surrealista explore apenas o plano da superfície. Cabral define o trabalho do pintor como “demorado e tranqüilo. Mantido neste primeiro plano simples do fazer artesanal”, (MELO NETO, 1998, p. 35) este artesanato operado no trabalho, na ação determinante de modelar a obra, aprimorá-la:

Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para se chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró é um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadro. Miró pinta. (Idem p. 39)

O interesse do pintor consistia no trabalho de execução das obras, no estudo dos temas, em produzir efeito com determinadas cores e tons. Ficava trabalhando nos assuntos, amadurecendo as ideias. Seus quadros iniciais

mostram a representação dos acontecimentos que o cercam, principalmente das paisagens à sua volta. O panorama territorial da Catalunha é a maior fonte de inspiração no início de sua carreira: vales, aldeias, vegetações se fazem presente constantemente. Embora tenha morado em várias outras cidades, sempre retornava à Catalunha, em busca de novo motivo artístico, obtido no interior da cidade.

João Cabral de Melo Neto ressalta que as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra literária. Trata-se desta “valorização do fazer” a que se refere anteriormente. É isto o que ele absorve da obra de Joan Miró: o trabalho, a construção:

Eu ia muito conversar com ele (Miró) no ateliê e via os quadros. E eu ficava muito impressionado. O que me impressionava era o seguinte: aqueles princípios de composição do Renascimento, a proporção, a regra de ouro, todo esse tipo de coisa que os renascentistas bolaram para criar uma idéia de profundidade, a pintura de Miró era exatamente o contrário. Porque Picasso por mais revolucionária que fosse a forma como ele pintava, se você botar a régua e o esquadro, você vai ver que tudo aquilo está seguindo os princípios de composição do Renascimento. E Miró não, eu sentia ele completamente livre. (MELO NETO *In*. ATHAYDE, 1998, p.130)

O ensaio “Joan Miró” analisa a construção da obra do pintor, expondo uma espécie de “ciclo evolutivo”, até que este atinja seu auge na estética surrealista. No início da análise, destaca uma filosofia na Renascença (Europa, séc. XIII ao séc XVII) e como este Movimento revolucionou as Artes, fornecendo para a pintura a perspectiva, dando aos quadros a sensação de profundidade, antes não explorada. Tal conquista significou um afastamento radical em relação ao sistema medieval de representação, com sua estaticidade, o espaço sem profundidade e o sistema de proporções simbólico – onde os personagens maiores tinham mais relevância numa escala que ia do

homem até Deus – estabelecendo um novo parâmetro, cujo fundamento era matemático, na hierarquia teológica medieval. Buscava-se no Renascimento, uma pintura que primasse pelo realismo absoluto das paisagens.

Uma coincidência entre o poeta e o pintor está na postura de ambos de extrair do cotidiano os temas que comporão suas obras. A vida de Joan Miró motiva sua pintura: podemos observar que suas telas representam os acontecimentos que viveu. A paisagem da Catalunha, terra natal, descrevia temas como: os moinhos, as hortas, as vinhas e os olivais, as igrejas, as aldeias, as lavadeiras; juntamente com as vivências do pintor: posicionamento político, repressões e o exílio francês. Quando estava proibido de voltar ao país, Miró evocava em sua pintura temas abstratos, como liberdade, fuga, silêncio e medo. Seu engajamento político era exposto nas obras.

Em “Coisas de Cabeceira, Recife” e “Coisas de Cabeceira, Sevilha” (*Educação pela Pedra*, 1962-1965), João Cabral medita sobre os assuntos que compõem sua obra, que funcionam como “coisas de cabeceira da memória”, e que para ele, mostram-se “densas, recortadas, bem legíveis, em suas formas simples.” (MELO NETO, 1997, p.6) Essas peças, que integram seus poemas, são retiradas do meio que o rodeia. Assim ocorreu quando estava em Sevilha, cidade que o fascinou tal qual a em que nascera. Os costumes sevilhanos, as pessoas, a cultura: o ritmo de vida da cidade, tudo transmitia ao poeta uma atmosfera interessante, da qual ficou cativo. Em “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, pontua os traços que conquistaram sua admiração: “expressões de ciganos dali; mas claras e concisas/ a um ponto de se condensarem em coisas/ bem concretas, em suas formas nítidas” (Op. Cit. p. 13).

Certa visão de clareza e concretude da literatura espanhola foi o ponto máximo de admiração do poeta pela cultura hispânica, e finaliza o poema: “coisas de cabeceira somam: *exponerse* / fazer no extremo, onde o risco começa.” (Op. Cit. p.14). Esta escrita exata a que se refere assemelha-se à sua. Este rigor prevalece em sua escrita precisa, sua brevidade, também é observada por ele entre os espanhóis. As coisas de cabeceira que compõem as obras de Joan Miró e João Cabral de Melo Neto são de representações do cotidiano: a realidade figurada em Arte.

### 3. COISAS DE CABECEIRA, MIRÓ

Joan Miró



(Fundação Joan Miró)

Miró era um sujeito bastante formal, baixote, bem penteado e sempre de paletó e gravata. Mas você sentia logo de cara que ele era um homem de caráter, um desses sujeitos que inspiram confiança. A primeira vez que nos encontramos ele nos recebeu para jantar na casa do pai. [...] À medida que fomos ficando mais íntimos passei a visitar semanalmente o seu ateliê. Ele também tinha uma propriedade na província vizinha a Barcelona, Tarragona, muitas vezes passamos o dia inteiro lá. No poema 'Campo de Tarragona' de *Paisagens com Figura*, falo da visita que fiz à casa de campo dele." (João Cabral de Melo Neto em entrevista a Augusto Massi, *Folha de São Paulo*. In.: ATHAYDE, 1998, p. 131.)

Joan Miró Ferrà nasceu em Barcelona, na Espanha, a 20 de abril de 1893. Começa a frequentar a escola quando tinha sete anos, nesta mesma época, inicia os cursos de desenho. Apesar da insistência do pai em vê-lo

graduado, não completou os estudos acadêmicos, entrou para uma escola de comércio em Barcelona e trabalhou nesta área por dois anos, até sofrer um esgotamento nervoso. Era ajudante de contabilidade em uma empresa de construção, quando a depressão evidencia para o pai sua pouca disposição para o comércio. A família adquire um terreno em Montroig, próximo a Tarragona, onde o pintor morará após sua consolidação na arte. João Cabral de Melo Neto conheceu esta propriedade a convite de Joan Miró, em 1948.

Maiorca, casa da avó materna, e Cornudella, interior de Tarragona, onde residiam os avós paternos, eram duas cidades muito frequentadas pelo jovem Miró desde sua idade mais tenra. Os vales e os campos, observados nestes dois lugares, serviram de inspiração para as suas primeiras manifestações de pintura.

Em 1912, visita uma exposição de pintura cubista, em Barcelona, na galeria Dalmau, com obras de Duchamp, Gleizes, Gris, Laurencin, Le Fauconier, Lèger e Metzinger. Neste mesmo ano, resolve ingressar nos cursos de pintura oferecidos pela galeria e tem, como professor, Francesc Galí, que o apresentou às escolas de arte moderna de Paris, transmitiu-lhe sua paixão pelos afrescos de influência bizantina das igrejas da Catalunha e o introduziu à fantástica arquitetura de Antonio Gaudí.

Miró trazia intuitivamente a visão despojada de preconceitos que os artistas das escolas fauvista e cubista buscavam, mediante a destruição de alguns valores tradicionais. Em sua pintura e desenhos, tentou criar meios de expressão metafórica, ou seja, descobrir signos que representassem conceitos

da natureza num sentido poético e transcendental. Nesse aspecto, tinha muito em comum com dadaístas e surrealistas.

De 1915 a 1919, Miró trabalhou em Montroig, próximo a Barcelona, e em Maiorca, onde pintou paisagens, retratos e nus. Depois, viveu em Montroig e Paris, alternadamente. Em 1920, foi a Paris pela primeira vez. Sua estada possibilitou-lhe conhecer os já consolidados artistas da pintura e escultura, dentre eles: Pablo Picasso, Paul Klee, Pierre Matisse, Kandinsky, Gris, André Masson. No mesmo ano, expõe dois quadros na exposição catalã de Paris.

Em 1924, conhece Paul Eluard, André Breton e Louis Aragon. Os três estão empenhados na publicação do *Manifesto Surrealista*, lançado no mesmo ano, na França. Um ano depois ocorre sua primeira exposição individual na Galeria Pierre. De 1925 a 1928, influenciado pelo dadaísmo, pelo surrealismo e principalmente por Paul Klee, pintou cenas oníricas e paisagens imaginárias. Após uma viagem aos Países Baixos, onde estudou a pintura dos realistas do século XVII, os elementos figurativos ressurgiram em suas obras.

Na década de 1930, seus horizontes artísticos se ampliaram. Fez cenários para balés e seus quadros passaram a ser expostos regularmente em galerias francesas e norte-americanas. As tapeçarias que realizou em 1934 despertaram seu interesse pela arte de mural. Estava em Paris no fim da década, quando eclodiu a guerra civil espanhola, cujos horrores influenciaram sua produção artística desse período.

Em 1946, houve a Exposição dos “Quatro Espanhóis”, para a qual foram convidados: Salvador Dalí, Gris, Pablo Picasso e Joan Miró. Foi realizada no Institute of Contemporary Art, em Boston. Por esta ocasião o pintor viajou pela primeira vez aos Estados Unidos, outro país com o qual manteve um contato

promissor, através das galerias de artes e dos cursos de pintura. A partir de 1948, Miró mais uma vez dividiu seu tempo entre a Espanha e a França. Nesse ano, iniciou uma série de trabalhos de intenso conteúdo poético, cujos temas são variações sobre a mulher, o pássaro e a estrela. Algumas obras revelam grande espontaneidade, enquanto em outras se percebe a técnica altamente elaborada, e esse contraste também aparece em suas esculturas.

Em 1954, ganhou o prêmio de gravura da Bienal de Veneza e, quatro anos mais tarde, o mural que realizou para o edifício da UNESCO, em Paris, ganhou o Prêmio Internacional da Fundação Guggenheim. Em 1963, o Museu Nacional de Arte Moderna de Paris realizou uma exposição de toda a sua obra.

Em 1968, foi-lhe concedido o título de doutor *honoris causa* da Universidade de Harvard, esta foi sua última viagem para os Estados Unidos. Em 1976 é inaugurada oficialmente a Fundació Joan Miró no Centre d'Estudis d'Art Contemporani de Barcelona. Depois desta data volta definitivamente para a Espanha, onde realizou exposições de suas obras e dos novos pintores espanhóis, inaugurou esculturas monumentais que criou por encomenda do governo.

Morre em 25 de dezembro de 1983, em Palma de Maiorca, local onde estabeleceu o seu último ateliê, que, em 1992, passou a sediar o Museu Joan Miró.



### 3.2 O ANTIGRAMATICAL JOAN MIRÓ

A postura de Miró é questionadora e reflexiva. Ele “vagou” pela teoria, absorveu estilos, mas não costumou seguir quaisquer correntes ou regras. Eis o motivo da denominação “anti-gramatical”, oferecida pelo amigo João Cabral de Melo Neto, uma vez que o pintor tentou distanciar-se dos preceitos ditados pelo academicismo.

Mesmo sumariamente, o que constitui sua maneira de compor não pode ser reduzido a leis. Senão a leis negativas. Mas a indicação de leis tradicionais que em tal ou qual quadro ela desobedece, terá alguma utilidade? Para os que acreditam que sim, deixo a sugestão, sem acompanhá-los no exercício, que, de resto, não oferece nenhuma dificuldade.

Eu, por mim, creio que não. Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova perspectiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas precisamente porque são leis. Livrar-se, lavar-se delas, coisa a meu ver absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou usá-las pelo avesso.

Dito de outra maneira: Miró parte de uma atitude psicológica. E da mesma maneira como a ela se deve atribuir as causas de sua invenção. (MELO NETO, 1998, p. 26)

Joan Miró não seguiu cartilha nem foi fiel aos traços estéticos propostos pelos movimentos artísticos, nos quais esteve inserido cronologicamente. Ele procurou a essência de sua obra, encontrando uma definição particular de estilo. Essa negação dos valores Surrealistas remete-nos à noção de descontinuidade, proposta por Harold Bloom através do movimento *Kenosis* (dispositivo de decomposição) “é, portanto, um movimento de descontinuidade em relação ao precursor” (BLOOM, 2002, p. 64). Neste caso, o artista rompe, não com um precursor, mas com a atmosfera de um movimento cultural. É preciso, segundo Bloom, conhecer integralmente o precursor, para então, poder desviar-se dele, permitindo assim uma “repetição ‘ativa’, a fim de obter

domínio, mas também enfatizando a repetição do ‘desfazer’” (Idem, p. 128). É quando se distancia ou quando contradiz o original que o poeta novo dá mais um passo em relação ao seu antecessor, uma vez que mergulha na teoria deste para conhecê-la minimamente e desvendá-la a fundo, assim tem subsídios para construir sua tese opositora.

Segundo João Cabral, Miró mergulhou nos preceitos da estética, estudou as definições, adquiriu conhecimentos necessário para consagrar-se membro da estética, porém “usou” esse surrealismo como melhor lhe foi conveniente.

A crítica de João Cabral de Melo Neto resulta de um cuidadoso estudo da obra do pintor e de observações analíticas, para desenvolver as teorias, o poeta realizou uma anterior pesquisa sobre arte pictórica e sobre a história da pintura.

O início de seu ensaio apresenta uma reflexão acerca do Renascimento e de como, segundo ele, o movimento modificou, radicalmente, a pintura. Ele afirma: “O Renascimento criou a pintura” (Idem, p. 17):

Até o Renascimento, o objeto pintado não estava em nenhuma relação com os limites da superfície que o continha. Estava tão solto no espaço como uma estátua qualquer. A parede da caverna ou a madeira do retábulo eram bem mais o vazio. Eram como o elemento neutro, cuja função estava unicamente, em conter, suportar a figura pintada.

Até o Renascimento, a pintura não estava relacionada com a realidade, uma vez que a tela não era marcada pelos detalhes ou minúcias das obras renascentistas. Foi através desta escola que se desenvolveu uma releitura a arte greco-latina maneira de representar a natureza, ocorrendo o domínio sobre

a técnica pictórica e sobre a perspectiva de ponto central, criando assim a ilusão de espaço tridimensional em uma superfície plana. Segundo João Cabral, a pintura eclodiu no momento em que cativou os espectadores e tornou-se popular, passando a estar presente em muitas casas, constituindo-se como objeto de desejo. O Renascimento criou esta atmosfera de aprimoramento da pintura e o resultado da linguagem visual formulada pelos pintores renascentistas foi tão bem sucedido que permanece válido até hoje.

O ponto de partida usado por João Cabral de Melo Neto é o estudo da base de todas as pinturas surgidas após o Renascimento. Segundo ele, a partir do Renascimento o quadro ganhou perspectiva<sup>15</sup>, representando, de forma mais fiel, a natureza, já que os pintores passaram a utilizar completamente o espaço da tela. Antes do surgimento da perspectiva, as pinturas e os desenhos, normalmente, utilizavam uma escala para objetos e personagens de acordo com seu valor espiritual ou temático: a arte era entendida como um conjunto de símbolos, mais do que como um conjunto coerente ou realista. Um método utilizado para representar a distância entre objetos era pela sobreposição de personagens. Os quadros pré-renascentistas continham representações de objetos sem estarem relacionados ao seu contexto: esses

---

<sup>15</sup> Define-se a **perspectiva** como a projeção em uma superfície bidimensional de uma determinada cena tridimensional. Para ser representada na forma de um desenho (conjunto de linhas, formas e superfícies) devem ser aplicados mecanismos gráficos estudados pela Geometria projetiva, os quais permitem uma reprodução precisa ou analítica da realidade espacial.

A perspectiva manifesta-se especialmente na percepção visual do ser humano — o qual é tratado no artigo *perspectiva (visão)*— Tal fenômeno faz com que o indivíduo perceba, por exemplo, duas linhas paralelas, que dele se afastam, como retas concorrentes. Esta é apenas uma das formas que a perspectiva, enquanto manifestação gráfica, pode ocorrer (a retina humana faz o papel do "plano de projeção" onde a perspectiva é projetada: matematicamente existem outras formas, não percebidas pelo ser humano, de como os objetos tridimensionais podem ser representados. (Fonte: Wikipédia)

objetos eram retirados e representados nas telas. Segundo Leon Battista Alberti <sup>16</sup>,

Composição é o processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura. A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. [...]

Deve-se, pois, nesta composição de superfícies, buscar a graça e a beleza das coisas. Parece-me que o caminho mais adequado e certo para quem quer atingi-las é colhê-las na própria natureza, tendo bem presente na mente de que maneira a natureza, admirável artífice das coisas, compôs bem as superfícies nos corpos belos. Para imitá-la convém ter o pensamento e os cuidados continuamente voltados para ela. (ALBERTTI, 1989, p. 107)

É interessante que o artista mantenha-se cômico acerca do passado, a História é revisitada dentro de cada obra de arte. Os artistas estão sob influência do meio, do contexto no qual estão inseridos, suas ideologias ficam latente em suas composições. Ao crítico de arte é fundamental o conhecimento acerca dos fatos que acompanham o processo de criação. O contexto consiste no conjunto de circunstâncias em que se produz a mensagem que se deseja emitir: lugar, tempo e cultura do criador.

O quadro passa a ter um contexto através dos limites, das cores e dos temas abordados. João Cabral mostra-se conhecedor dos benefícios que o Renascimento representou para a arte, contudo destaca um novo olhar sobre estas mudanças. Trata-se de um posicionamento contrário: segundo ele “a terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico”, uma vez que pretende inserir os objetos em seu contexto dentro da tela. O poeta-crítico constata os benefícios das inovações artísticas renascentistas, embora se

---

<sup>16</sup> **Leon Battista Alberti** (Génova, 18 de Fevereiro de 1404 — Roma, 20 de Abril de 1472) foi arquiteto e crítico de arte: um humanista italiano, ao estilo do ideal renascentista e filósofo da arquitetura e do urbanismo, pintor, músico e escultor.

posicione de uma forma distinta, ao afirmar que estas técnicas: “privam o espectador de usar livremente de sua atenção. E noutra ordem de fenômenos, ela significa o abandono do ritmo pelo equilíbrio” (MELO NETO, 1998, p. 19).

Pela visão cabralina, a partir do momento em que o pintor tenta reproduzir a realidade em sua obra, copiando-a, a imaginação dos espectadores é destruída, restando-lhes a contemplação, em detrimento da interpretação. Descreve como “estatismo” o novo caráter implementado à pintura. O ritmo que havia na pintura pré-renascentista foi abandonado pela “estabilidade” e segundo ele:

Esse estatismo, imposto pela presença e pelos interesses da terceira dimensão, define a pintura renascentista que é (ao menos o que), hoje, a Pintura. Parece inclusive contribuir para a definição da idéia [sic] de beleza da época (pensamos nas palavras que nos acostumamos a associar a essa idéia: serenidade, impassibilidade. Baudelaire, um dos autores que mais violentamente subverteram esse mesmo conceito de beleza, a faria chamar-se de *rêve de pierre*), que como marcada pelo desejo de construir um tipo de universo que, depurado da realidade, habitasse uma dimensão de serenidade e afastamento do ambiente. (Idem, p. 21)

Nas palavras de João Cabral, podemos observar uma postura contrária a este modelo academicista que passa a fornecer as diretrizes da pintura pós-renascentista. O crítico nomeia Joan Miró como exemplo do artista que subverte os protótipos leitor da superfície da tela para interpretar o quadro como melhor lhe convir:

Seria possível uma outra forma de composição? Seria possível desenvolver à superfície aquele sentido antigo que seu aprofundamento, numa terceira dimensão destruiu completamente? A pintura de Miró me parece responder afirmativamente a esta pergunta. Ela me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o

aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento. (Idem, p. 27)

Contatamos previamente o descontentamento de João Cabral de Melo Neto com as características da pintura da pós-renaissance; a partir disto explica-se a admiração súbita que desenvolveu pelas telas de Joan Miró, nas quais a “composição renascentista não é bruscamente destruída” (op.cit. p. 23), mas, aos poucos, desobedecida, burlada. Há, em sua primeira fase, uma sólida estrutura paisagística e a perspectiva, a qual Cabral nomeia por “terceira dimensão”. Embora Miró utilize as normas estéticas da época, o faz de uma maneira a distanciar-se da paisagem fotográfica, do olhar absolutamente realista.

Dentre seus quadros que promovem este encontro entre a atmosfera renascentista e a liberdade de disposição dos objetos na tela, foram selecionadas duas obras, nas quais observaremos o processo de afastamento do academicismo em busca do surrealismo.

A primeira tela **A Rosa** (La rose- Alsdorf Collection, Chicago) datada de 1916, conforme observamos, trata-se de um de seus primeiros quadros e já se mostra distinto de outras obras contemporâneas.

## IMAGEM 01



Fonte: Fundació Joan Miró

Nesta pintura em óleo sobre cartão, observamos que, embora não tenha se mantido fiel à realidade, nesta natureza morta, no tocante às cores, ele dispôs os objetos no interior da tela, dando ao público uma noção de profundidade. Trata-se de uma composição em mudança, na qual estão miscigenados os elementos de uma estética em declínio e os primórdios sinais de uma áurea inovadora que surge.

Segundo Alberti, em *Da Pintura* (1989),

Divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas. Procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. Neste ponto, o pintor, descrevendo um espaço dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição. Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convém entre si, e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último discernimos como mais distintamente

as cores e as qualidades das superfícies e, como toda diferença se origina da luz, com propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes. (ALBERTTI, 1989, p. 101)

A visão de Albertti é fundadora das premissas do academicismo artístico, cujo conceito fundamental era a representação do mundo real, a imitação da natureza em sua realidade, ideia afim às premissas aristotélicas referentes à mimese. Verificamos que o pintor deve recriar a realidade em suas telas, tendo o real como horizonte para definir seus parâmetros. O quadro seria, portanto, um recorte da realidade, uma abordagem particular dada por cada artista: sua visão da realidade.

Quando diz que “Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar,” por este raciocínio, percebemos a relevância em se preocupar com a disposição dos objetos na tela: de que maneira eles estão, coerentemente, arranjados na obra, para que esta descreva uma realidade àqueles que a observam. Para conseguir esboçar a realidade, o crítico completa: “o pintor, descrevendo um espaço dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição”, cria-se, desta forma, um universo paisagístico através dos elementos harmônicos que nos fornecem uma visão panorâmica da cena pintada.

Em seguida, Albertti preocupa-se em refletir acerca de como esta realidade é transmitida ao público através das cores: “as cores e as qualidades das superfícies e, como toda diferença se origina da luz, com propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes”: as cores completam o trabalho do pintor na recriação da realidade. É através das



tonalidades que conseguimos encontrar traços reais na pintura. Um exemplo disso são os jardins de Claude Monet<sup>17</sup>, cujas cores remetem-nos aos cenários naturais da França do século XIX e início do século XX. “A tela é um testemunho vivo da busca pela perfeição luminosa de Monet, nos seus trabalhos. A paleta de cores é exuberante, variando entre verdes, castanhos, azuis e tonalidades rosadas ou salmão, remetendo-nos para o início da matina, o nascer do sol. Na água do lago estão patentes perfeitos reflexos das árvores, que rodeiam o lago de Giverny.” (Fonte: Brasil Escola)

Nenúfares (1904)



Joan Miró, em **A Rosa**, procura aproximar-se da tridimensionalidade, uma vez que estabelece um distanciamento entre os objetos presentes e o

---

<sup>17</sup> **Oscar-Claude Monet** (Paris, 14 de novembro de 1840 — Giverny, 5 de dezembro de 1926). Monet, ao pintar *Nenúfares*, se baseou no lago e na ponte japonesa de sua própria casa, no outono, porque era nessa época do ano que as flores caíam sobre o lago criando uma linda visão. A técnica de Monet para pintar quadros era bastante peculiar para as pessoas e outros artistas que o viam pintando. A técnica de Monet desenvolvida na época foi considerada mais tarde como umas das belas do mundo, que é o impressionismo, que aparenta ser de perto apenas borrões mas ao distanciar a visão, o quadro se forma nitidamente. Esta tela pertence à série de pinturas: *Nenúfares*.

exterior da tela e descreve o lugar onde os mesmos estão dispostos: uma mesa. Pela teoria de Albertti observamos que o pintor segue algumas premissas da pintura academicista: os objetos convêm entre si e estão combinados dentro desta circunscção estabelecida por ele. Distancia-se, entretanto, do traço detalhista na descrição dos objetos. No tocante ao último ponto analisado por Albertti, houve distanciamento de Miró quanto à fidelidade das cores à natureza. Não há sombreamento e não distinguimos com nitidez os detalhes dos objetos pintados.

IMAGEM 02



(Fonte: ERBEN, 1997, p. 22 )

**Mont-roing, a igreja e a aldeia** (Monroig, l'église et Le village – coleção privada) de 1919 foi uma das raras telas em que há um maior trabalho de fidelidade à natureza e à realidade. Quando comparamos este quadro ao anterior, constatamos as distinções no traço do pintor, uma vez que, ao tentar reproduzir a região onde morou, priorizou os detalhes paisagísticos, mantendo-se leal às cores e aos pormenores do território

IMAGEM 03



Fonte: Fundació Joan Miró

Em **Prades, a aldeia** (Prades, le village – The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque) de 1917, podemos observar que o pintor subverteu a técnica da perspectiva, ou seja, a representação da figura tridimensional (altura, largura e profundidade) em uma superfície plana. Estabeleceu-se uma

distância considerável entre as figuras localizadas na superfície e aquelas dispostas no fundo da tela. O traço distinto que Joan Miró apresentou é concernente à escolha das cores, afastando-se da tentativa de reprodução fotográfica da realidade.

A sucessão rítmica de cores faz pensar nos coloridos padrões rítmicos dos Delaunays, que se encontravam na altura em Madrid – Sonia Delaunay era já famosa pelos seus artefatos. Miró transformou as paisagens em padrão abstrato e convergentes, os quais, no entanto correspondem ainda aos imponentes contornos e tensões de um cenário agreste. Há uma gradação geométrica que se estende até ao horizonte, conduzindo-nos assim até ao azul frio e iridescente do céu. Miró viria a usar repetidamente este movimento para cima como um símbolo do ansio humano de transcendência e salvação. (ERBEN, 2008, p. 16)

O crítico destaca o traço de diferenciação entre os pintores da época, uma vez que reproduziu o cenário agreste baseado na paisagem real, porém com marcações pessoais e subjetivas. A presença simbólica construída pelo pintor deve ser observada pelos estudiosos para o maior entendimento da tela. Esses movimentos para cima, que, segundo Erben, representam a busca por salvação, necessitam de um olhar atento do público para que sejam percebidos. Esta simbologia é reentrante na pintura de Joan Miró, sendo preciso um estudo vigilante que suplante os elementos da tela para buscar a ideia principal.

**Carnaval de Arlequim (il carnevale di arlecchino 1924- 1925** Albright-Knox Art Gallery Buffalo – Nova Iorque), é o quadro que, cronologicamente, representa a transição de Joan Miró e seu ingresso na estética surrealista:

## IMAGEM 04



(Fonte: Fundació Joan Miró)

Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo do espectador uma série de fixações sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro. (MELO NETO, 1998, p. 24)

Segundo João Cabral de Melo Neto, não há um ponto central na tela, tampouco um elemento dominante. Todos os traços presentes precisam ser percebidos, observados e analisados. O olhar do espectador não deve desprezar nenhum ponto, já que isto acarretaria um grande prejuízo. Este é um projeto diferencial da técnica de Joan Miró, pois as criações contemporâneas à dele, primavam pelo ponto central, ou elemento dominante, e os demais

componentes do quadro, serviam para acompanhar o item principal. Miró distancia-se disto, já que distribui funções autônomas para cada peça, formando um conjunto harmônico e plural. O carnaval, sugerido pelo título da tela representa-se aqui pela multiplicidade das cores e dos aspirais suspensos.

“A conquista surrealista do inconsciente começa a influenciar Miró. Os sonhos gravados na memória constituem a fonte de inspiração deste quadro.” (MINK,1994, p. 40) Os elementos do universo onírico começam a ter importância para o pintor que os usa como princípios de criação. Quando perguntado acerca desta obra, afirma:

Como é que encontrava todas as minhas idéias para o quadro? Pois bem, à noite, já tarde, voltava ao meu ateliê na Rue Blomet e deitava-me, às vezes, sem sequer ter jantado. Tinha sensações que anotava em meu caderno. Via aparecer formas no tecto. (MIRÓ Apud MINK, 1994, p. 41) [sic]

Em “Carnaval de Arlequim” o artista ainda explora as dimensões internas da tela, colocando um fundo ao quadro, semelhante a uma parede que faz está disposta fazendo um ângulo reto com o solo, remetendo-nos aos salões de baile de carnaval. A presença das cores azul e vermelha tornou-se, posteriormente, recorrente em suas telas surrealistas. O colorido dos elementos mistura-se ao cinza do cenário no qual aqueles foram inseridos. A inovação encontra-se nos desenhos dos objetos, dos quais não conseguimos discernir claramente as figuras. Alguns fazem menção a figuras reais, enquanto a maioria deixa a interpretação a critério do público que a contempla.

Para João Cabral de Melo Neto, é a partir do momento em que Joan Miró deixa de ser fiel à realidade que sua obra abre-se para múltiplos olhares. O público passa do estágio de admiração para o estágio de interpretação. E cada interpretação é uma recriação daquela tela, uma nova definição. A obra não é mais objetiva e única, convida a pareceres diversos. O olhar do espectador, até então, não estava acostumado a essas mudanças construídas; buscou-se discernir elementos familiares dentro da tela, congêneres com os artistas que fizeram parte desta geração, porém não se conseguiu estabelecer a correspondência. Segundo João Cabral este desencontro entre os objetos da tela e os objetos da realidade é a grande riqueza da obra do pintor, o que designou este distanciamento de “elemento surpresa”:

Através dessa luta entre vosso costume e sua surpresa essencial, de cada milímetro essas linhas se apoderam de vossa atenção, acostumada a querer adivinhar as linhas, e a mantêm presa através de uma série ininterrupta de pequenas e mínimas surpresas. Aqui, vossa memória não ajuda vossa contemplação, permitindo-vos adivinhar uma linha a qual apenas percebestes um primeiro movimento. Aqui não podeis adivinhar, isto é: dispensar nada. O percurso tem que ser feito e isso só pode realizar-se dinamicamente. (MELO NETO, 1952, p. 25)

Observamos que cada particularidade da tela deve ser observada e percebida, visto que não há repetições dos temas já propostos por outros artistas e nem, transpondo-a para o universo literário, uma única leitura possível da tela. Decorre da pintura de Miró uma multiplicidade de detalhes e como cada um deles exerce uma função dentro do todo, é necessário a atenção do contemplador. O espectador tem algo diante dos olhos que é inédito: distingue-se do que já viu ou daquilo que esperou ver, isso faz da contemplação um choque, através das múltiplas “pequenas e mínimas surpresas.”

O espectador passa a ter um papel ativo na observação da obra de Joan Miró, as informações não são apenas transmitidas, mas sugeridas ou esperadas. As reações são diferentes e cada olhar exhibe sua definição sobre os quadros, não há um consenso e nem unanimidade ao atribuir-lhes sentido. O imprevisto na pintura de Miró é o que a torna atrativa, uma vez que a aproxima da visão particular de cada espectador. Para Danilo Lôbo,

A surpresa é um elemento essencial nesse tipo de composição. A linha de Miró é semelhante a um organismo que aparece e cresce diante dos olhos do espectador assustado. Para captá-la o observador, compelido a percorrer o segmento com a vista, pratica um ato temporal que torna a pintura dinâmica. A memória condicionou o homem a ver certas coisas *a priori*. É o choque entre o que o observador espera ver e o que ele realmente vê nos quadros de Miró que nasce o dinâmico (LÔBO, 1981, p. 60)

A visão de Danilo Lôbo está associada às ideias de João Cabral, evidenciando a importância do olhar atento do observante, para que seja possível captar a essência da obra em sua totalidade. Faz-se necessário que o olhar do espectador percorra integralmente os detalhes do quadro para emitir um juízo sobre a obra. Miró lutou, em sua pintura, contra aquilo que estava engessado, cristalizado na mente do público. Inovou a percepção, distanciando-se do lugar-comum e da forma costumeira de observar as telas.

Uma das facetas mais originais de *Joan Miró* é que Cabral refuta a opinião geral que classifica o artista como um pintor essencialmente surrealista. Cabral considera primeiramente o que chama de intelectualismo de Miró, isto é, o propósito de completa compreensão e domínio de sua arte. (IDEM, p. 61)



Este intelectualismo é uma característica que transcende a obra de Miró, sendo um traço evidente na obra de João Cabral de Melo Neto, que, assim como o distanciamento dos lugares-comuns, convida o público à reflexão, à divagação sobre os motivos que aborda.

**Bailarina** (1925 (Coleção Rosengart, Lucerna)) representa a consolidação de Joan Miró na estética Surrealista.

Um dos quadros mais contidos e, ao mesmo tempo, um dos mais poéticos de Miró. Tendo preparado a tela com tinta castanha, o artista aplicou depois uma camada de azul ultramarinho, de tal forma que o castanho permanece visível como uma espécie de margem. A camada azul foi acrescentada em motivos amplos e rápidos; o pincel deixou manchas e traços que indicam os movimentos impetuosos da mão do pintor. O movimento é também indicado pelas linhas azuis que foram acrescentadas à superfície azul na parte esquerda. Há círculos pontilhados que resultam numa espiral e a impressão de movimento é ainda realçada por uma linha ondulante acima do espiral. A direcção [sic] da dança é indicada por uma linha direita e ininterrupta. A *Bailarina* propriamente dita, à direita, foi indicada de uma forma muito engenhosa: uma cabeça em forma de bola, modelada pela luz e por matizes escuros, ligada por uma fina linha, a um cintilante coração vermelho, com genitais simbólicos presos a sua extremidade. Os pés rodopiantes parecem notas estilizadas e poderão ter um significado musical. Numa carta ao colecionador de arte Rosengart, actual [sic] possuidor da obra, Miró revela como lhe surgiu a ideia de fazer este quadro. A ideia surgiu-lhe pela primeira vez quando passava as férias do Natal em Barcelona, onde viu uma bailarina actuando [sic] num bar chamado *Eden Concert*, na altura muito conhecido. Tendo feito alguns pequenos esboços, lançou-se ao trabalho logo que regressou ao estúdio da Rue Blomet, Paris. Miró gostava muito deste quadro, que marcou o início de uma importante fase do seu desenvolvimento artístico. (ERBEN, 2008, p. 46)

Joan Miró revela suas intenções de abordar uma bailarina que conheceu em Barcelona, ocorre, porém, que seus propósitos ultrapassam a pintura descritivista, fiel aos detalhes. O pintor prima por captar subjetivamente a essência da dança. Sugere, através das linhas e dos círculos, movimentos que,

juntamente com o título do texto combinam elementos para uma melhor interpretação.

IMAGEM 5



As muitas opiniões acerca deste quadro evidenciam o elemento surpresa comentado por João Cabral de Melo Neto, que levará o público a emitir conceitos pessoais e intransferíveis. Nestas composições é interessante observar não só o resultado final, o produto acabado, mas analisarmos acima de tudo como este foi feito, valorizarmos o fazer, a construção das obras. Mantemos este mesmo olhar sobre os poemas cabralinos, nos quais cada

elemento da estrofe é funcional, necessitando que os leitores não só visem o poema como um todo, mas os elementos que o compõem. Para João Cabral, “o que Miró obteve foi uma desintegração da unidade do quadro”:

Nos quadros que realizou a partir daquele ano, Miró começou a pintar aquelas figuras simplificadas, verdadeiras cifras da realidade, que para muita gente constitui, ainda hoje, e somente, a maneira Miró. Essas figuras, aliás, atravessarão quase toda sua fase de pesquisa. Essa simplificação da realidade, essa estilização saída da realidade mais imediata saída da realidade mais imediata porém levada a um ponto de abstração sempre crescente, tem mesmo uma importância primordial: foram elas que lhe permitiram desvencilhar-se da terceira dimensão, já que tudo ficava colocado em um primeiro plano absoluto. (MELO NETO, 1998, p. 24)

João Cabral de Melo Neto refere-se ao ano de 1925, no qual o pintor se consolida no Surrealismo. Nesse novo perfil adere radicalmente à subjetividade e à visão simplificada de utilizar traços que remetam à realidade, mas não a descrevam integralmente. Estas “verdadeiras cifras da realidade” multiplicam as interpretações, uma vez que funcionam para sugerir ideias e não para preceituar o entendimento sobre a tela.

## IMAGEM 06



Fonte: Fundació Joan Miró

Em **Esperança** (*Esperanza*, 1946 (Coleção privada) Óleo, aquarela e pastel sobre tela), observamos a maneira pela qual Miró tentou traduzir elementos abstratos da realidade em sua pintura. De que maneira ele descreveu o sentimento de esperança que estava internalizado em suas impressões. Podemos notar elementos que nos remetem ao universo infantil, através dos desenhos. Novamente as cores azul e vermelha estão presentes na composição. Esta tela é repleta de subjetividade, impelindo a multiplicação de interpretações.

Podemos observar o fundo de cores neutras, mas não há a dimensão interna como em suas obras anteriores a 1924, os elementos estão dispostos na superfície da tela, sem profundidade. Segundo Cabral há em Miró uma luta contra o olhar estático: “uma dupla luta, contra o estático próprio da cor e contra o estático próprio da contemplação de figuras conhecidas e aprendidas

da memória.” (MELO NETO, 1998, p. 37) A luta de Joan Miró é contra o estatismo no resultado das obras, na recepção, através de uma diversidade de conceitos e de direcionamentos.

#### IMAGEM 07



Fonte: Fundació Joan Miró

**As escadas atravessam o azul numa roda de fogo** (1953 (Coleção Privada)):

Nesta obra, Miró mostra o universo das suas imagens num tom particularmente alegre. Pairando na metade superior do quadro, temos as suas habituais escadas que conduzem ao céu – símbolo da relação do artista com os poderes da criação. No meio há uma grande figura cinzenta que parece querer agarrar-se as escadas. Duas garras enormes estão curvadas para cima, e o rosto animalesco está virado para a outra figura à esquerda, cuja cabeça se equilibra sobre uma vara pontiaguda. Esta pintura nocturna [sic] revela uma alegria musical, descontraída. (ERBEN, 2008, p. 41)

Erben observa a simbologia presente na tela, através das escadas, do azul celeste. A desproporção de tamanho entre a escada e a figura cinzenta, o colorido da tela, a pouca definição dos detalhes, remetem-nos aos desenhos infantis, assim como no quadro anterior, há a tentativa de concretizar elementos subjetivos e abstratos. Novamente o pintor evoca a multiplicidade de visões e de interpretações sobre a tela.

IMAGEM 08



(Fonte: ERBEN, 1997)

***Ajudem a Espanha*** obra de 1937 trata-se de um cartaz de apoio ao governo republicano durante a Guerra Civil Espanhola. (Coleção Privada).

A escolha desta obra permite-nos observar a face engajada do pintor. Ele a compôs durante o seu segundo exílio na França, em decorrência da Guerra Civil Espanhola<sup>18</sup>. As pinturas oriundas deste contexto possuem o caráter comprometido de Miró, que se manifestava contra os abusos da ditadura franquista, a falta de segurança pública e de liberdade de expressão e clamava pela valorização da arte na Catalunha.

Para apoiar aqueles que combatiam pela liberdade na Espanha, Miró pintou um cartaz com cores vivas, brutais.

---

<sup>18</sup> A chamada **Guerra Civil Espanhola** foi um conflito bélico deflagrado após um fracassado golpe de estado de um setor do exército contra o governo legal e democrático da Segunda República Espanhola. A guerra civil teve início após um pronunciamento dos militares rebeldes, entre 17 e 18 de julho de 1936, e terminou em 1º de abril de 1939.

A economia espanhola teve um crescimento rápido, desde o final do século XIX até ao início do século XX. Em especial, as indústrias mineiras e metalúrgicas lucraram e expandiram-se enormemente durante a Primeira Guerra Mundial, fornecendo insumos a ambos os lados em disputa. Entretanto, os resultados desse crescimento não se refletiram em mudanças nas condições sociais. A agricultura, sobretudo na Andaluzia, continuou em mãos de latifundiários, que deixavam grandes extensões de terra sem cultivar. Somava-se a isto a forte presença da Igreja Católica, que se opunha às reformas sociais e se alinhava aos interesses da elite agrária. Finalmente, a monarquia espanhola apoiava-se no poder militar para manter o regime.

O fim da monarquia e o advento da república, em 1931, em nada mudou esta configuração política básica, com a agravante de que Igreja e Exército se mantiveram monárquicos e as tentativas de golpe tornaram-se constantes.

Com o crescimento da economia, cresceu também o movimento operário. Após a fundação da primeira sociedade operária em Barcelona (1840), o movimento cresceu e se espalhou pelo país. Desde o início, e principalmente na Catalunha, a principal região industrial de Espanha, o anarquismo tornou-se a tendência política mais difundida entre os trabalhadores. A principal confederação sindical, a CNT (*Confederación Nacional del Trabajo*), sob influência anarcossindicalista, recusava-se a participar na política partidária.

A Guerra Civil Espanhola deixou mais ou menos 1 milhão de mortos. De certa forma, ela serviu de demonstração do poder bélico que a Itália e a Alemanha vinham armazenando para a Segunda Guerra Mundial. Terminada a Guerra Civil Espanhola com a vitória dos auto-denominados *nacionalistas* ou *Movimento Nacional*, Franco passou a ser o chefe de Estado, proclamando-se *Caudilho de Espanha pela graça de Deus*.

Ideologicamente, o franquismo é baseado no fascismo, adaptado para a Espanha pelo movimento falangista. As bases do regime franquista foram definidas pela unidade nacional espanhola (nacionalismo de estado), pelo catolicismo e pelo anti-comunismo. Apesar de o regime ter-se autodefinido como *democracia orgânica* com fins propagandísticos, não pode ser considerado de forma alguma como democrático, em comparação às democracias parlamentaristas contemporâneas. É mais adequado defini-lo como ditadura ou regime totalitário.

(Fonte: Brasil Escola)

Mostra uma figura com um enorme punho cerrado e um gigantesco braço musculado, uma figura rudemente vigorosa que ameaça esmagar os inimigos da liberdade. No mesmo ano, 1937, Miró produziu também *A Ceifeira* – uma pintura que exprimia os horrores da guerra- para o Pavilhão da República Espanhola da Exposição Universal de Paris. Era uma combinação de figuras esmagadoramente monstruosa, comparável, na sua expressividade, à *Guernica* de Picasso. (ERBEN, 1997, p. 90)

No combate actual [sic], posso ver, de um lado, os Facistas, como uma força antagonista; do outro lado vejo o povo. E é o extraordinário potencial criativo do povo que dá à Espanha um ímpeto que surpreenderá o mundo inteiro (Joan Miró apud ERBEN, p. 91).

Para Miró, a pintura catalã era verdadeiramente social e de qualidade, entretanto os artistas não conseguiam sobreviver de sua arte:

A guerra civil significa bombardeamentos, morte, comandos de execução. Eu queria recordar fosse de que maneira fosse, essa época tão dramática e tão triste. Todavia, devo confessar que na altura não estava consciente para pintar a minha *Guernica*. [...]

Tinha a sensação premonitória de que um desastre iminente. Mesmo antes da chuva, membros dolorosos e um torpor sufocante. Era mais uma sensação física que moral. Pressentia que ia dar uma catástrofe, mas não sabia qual: era a Guerra Civil espanhola e a Segunda Guerra Mundial. (In: MINK, 2006, p. 62)

As condições nas quais precisou deixar o país, as humilhações sofridas por ele, a ausência dos amigos e as poucas notícias que chegavam até ele portavam informações trágicas sobre o que se passava e conferem a Miró uma latente depressão. Ao chegar a Paris, teve a impressão de que aquela Guerra Civil estava sendo ocultada para o resto das nações. Foi com base nesta constatação que utilizou sua arte para voltar o olhar de seu público à situação política de seu país.



**Silêncio** (1968 (Coleção privada, Paris)) consiste em mais uma tentativa de Joan Miró de traduzir sentimentos abstratos em telas e desenhos concretos. Em relação ao universo pueril construído anteriormente, tem-se uma imagem com poucas cores, escassos desenhos, porém com uma mensagem objetiva de natureza poética.

#### IMAGEM 09



(Fonte: ERBEN, 2006, p. 1999)

Na tela se confirma o encontro de duas escritas: o grafismo pictórico e a grafia. Enquanto na maioria de suas telas Joan Miró coleciona diversas opiniões, múltiplas definições sobre aquilo que os espectadores estão vendo, nesta tela as várias modalidades de olhar parecem consonantes com a sensação de lamentação e tristeza.

Excluídos da ludicidade, o colorido e o azul, o elemento surpresa deu lugar à busca de engajamento de seu público nesta luta política. Miró tentava mostrar ao mundo que estava contra os absurdos que ocorriam na Espanha e além dela. Nesta tela, o vermelho parece representar o sangue, provavelmente advindos dos tiros, reproduzidos pelos círculos pretos. As letras pintadas de maneira nítida, aparentemente soltas na tela, formando a palavra “silêncio”, palavra de ordem da ditadura militar. Era proibido expressar opiniões, discutir sobre alguma medida tomada pelo governo, rechaçar as ordens. Muitas vezes, não manter silencioso o seu ponto de vista, custava a vida, conforme nos sugere a pintura. Outro critério que precisa ser observado é o ano de confecção deste quadro: 1968 foi um ano decisivo na política brasileira e na Europa.

A obra **Maio de 68** (1969, (Fundação Joan Miró, Barcelona)) dirige o olhar do público aos acontecimentos políticos ocorridos no mundo<sup>19</sup>. A França, em um mês, passou por modificações sociais que demoraram décadas para ocorrerem em outros países. Em 30 dias, os estudantes criaram voz política, formando comitês de denúncia nas ruas de Paris para confrontar a polícia. Os

---

<sup>19</sup> Em **Maio de 1968** (mais referido como **Maio de 68**) uma greve geral estala em França. Rapidamente adquire significado e proporções revolucionárias, mas é desencorajada pelo Partido Comunista Francês, de orientação Stalinista, e finalmente suprimida pelo governo, que acusa os Comunistas de tramarem contra a República.

Alguns filósofos e historiadores afirmaram que essa rebelião foi o acontecimento revolucionário mais importante do século XX, porque não se deveu a uma camada restrita da população, como trabalhadores ou minorias, mas a uma insurreição popular que superou barreiras étnicas, culturais, de idade e de classe.

Começou como uma série de greves estudantis que irromperam em algumas universidades e escolas de ensino secundário em Paris, após confrontos com a administração e a polícia. A tentativa do governo gaullista de esmagar essas greves com mais ações policiais no Quartier Latin levou a uma escalada do conflito que culminou numa greve geral de estudantes e em greves com ocupações de fábricas em toda a França, às quais aderiram dez milhões de trabalhadores, aproximadamente dois terços dos trabalhadores franceses. Os protestos chegaram ao ponto de levar o general de Gaulle a criar um quartel general de operações militares para obstar à insurreição, dissolver a Assembléia Nacional e marcar eleições parlamentares para 23 de Junho de 1968.

jovens franceses tornaram-se modelos para o resto mundo, na metade do século 20.

Eram pronunciados discursos nas ruas e nas universidades, cartazes e muros serviam de suporte para a inquietação, os estudantes franceses deixaram as salas de aula e se mobilizaram para mostrar ao governo inovações comportamentais e políticas. Além dos confrontos entre estudantes contra policiais e soldados nas ruas e universidades da Europa, Maio de 68 foi também o período em que surgiram frases emblemáticas de novas ideias. Elas apareceram em pichações, faixas, cartazes, e nas paredes das universidades<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Fonte: Brasil Escola

## IMAGEM 10



Este quadro parece ser o elogio fúnebre da revolta estudantil em Paris em 1968. Ao vermos os traços da tinta através da pintura, os contornos da mão de Miró e a violência das cores, custa-nos imaginar que esta tela tenha sido pintada por uma artista de oitenta anos. (Mink, 2006, p. 90)

Joan Miró aproveita o cenário no qual estava inserido para realizar o seu protesto. Na tela há a mensagem de que o mundo, Paris especificamente, encontrava-se fora de sua ordem natural. A revolta dos estudantes está documentada, explícita nesta obra, que, mesmo sem desenhos nítidos, há uma mensagem obscura que se torna evidente quando observamos o título da composição.

Segundo Walter Erben, este quadro parece um obituário da revolta estudantil de Maio de 1968, em Paris. Miró sempre se discerniu como um

“homem em revolta”, insurgindo contra a apatia e a hipocrisia que pairavam na sociedade. Comparando-o a João Cabral de Melo Neto, podemos observar que esta insubmissão representa mais um ponto de encontro entre os artistas. Esta era uma qualidade do pintor apreciada pelo poeta. Walter Erben (2008, p. 208) continua:

A explosão de preto lembra os sacos com tinta rebentados e também a energia e a imaginação explosivas que foram libertadas. Estamos perante fogos de artifício da cor, celebrando esse poder da imaginação artística que só a liberdade do espírito pode saborear inteiramente. As impressões digitais de Miró formam gestos suplicantes, símbolos primitivos de medo e perigo, mas também de autoconfiança e força. O universo de Miró é intocável. A sua revolução ocorreu no campo da tela. Contudo continua a fazer-se sentir em nossas mentes.

### 3.3. JOAN MIRÓ POR JOÃO CABRAL

Os versos cabralinos remetem a realidade miserável do sertão Pernambucano, exibindo a sua revolta à displicência governamental. Invocou senso crítico de seu público leitor apresentando questões reflexivas e polêmicas .

Embora tratasse dos problemas sociais, econômicos nordestinos, frisava seu posicionamento: “Não sou político nem acho que a Literatura mude nada na sociedade” (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p.79), abstinha-se de uma atitude política propriamente dita, mantendo-se no propósito social generalizado: “O escritor não deve falar de política, deve limitar-se ao social”. Na obra de João Cabral de Melo Neto, os problemas do Nordeste brasileiro foram tratados de uma maneira universalista, pois, embora retratasse as misérias do sertão pernambucano, enfocava temas que interessavam a leitores de quaisquer regiões ou países.

Das consonâncias que ocorreram entre João Cabral de Melo Neto e Joan Miró, destacamos: o posicionamento social que embutiram em relação às cidades onde nasceram e àquelas a quais nutriam afeição; a técnica de construção artística, proveniente do estudo acerca do tema eleito, de múltiplas tentativas de finalização precisa, ou seja, suas obras resultam de uma metodologia cônica, visando um resultado agradável; a transgressão que ambos mantiveram dentro das estéticas, ou das escolas nas quais estavam cronologicamente inseridos. Além de uma sólida amizade entre o pintor consolidado e o poeta iniciante, houve uma relação de admiração de João Cabral de Melo Neto por Miró, observamos com base no ensaio “Joan Miró”

que o poeta muitas vezes esboça teorias sobre a obra do pintor, que são traços recorrentes em sua própria obra. A postura “anti-gramatical” postulada por João Cabral para Miró é comum a ambos.

Com base nos preceitos estabelecidos por Bloom acerca da influência artística, observamos que a presença de uma arte antecessora é fundamental para a criação da obra do sucessor. A presença de Joan Miró na obra de João Cabral de Melo Neto consistiu em uma influência positiva para a fundamentação de sua obra. Quando conheceu o pintor, Cabral era um poeta iniciante, deslumbrado com a estética surrealista, porém, buscando uma postura que não versasse a lei dos automatismos artísticos do movimento, foi nesta procura que houve a identificação com a obra de Joan Miró. O poeta admirava a maneira consciente com a qual o pintor trabalhava e esta característica era semelhante à que o poeta admirava em outros artistas: como Paul Valéry, Mallarmé, Le Corbusier, dentre outros.

Podemos afirmar que a consubstanciação entre poeta e pintor foi oriunda da postura que ambos mantiveram frente ao Movimento Surrealista, uma vez que investigaram o movimento, submergiram em seus dogmas e preâmbulos e construíram obras independentes desta estética.

João Cabral de Melo Neto usou o Surrealismo de uma maneira particular e própria, de modo que a crítica apenas aproxima-o da estética e não o afilia à mesma. Esta aproximação, segundo o próprio poeta é mais cronológica do que baseada em fatos. Porém, é imprescindível ressaltar o contato mantido pelo poeta com as linhas teóricas surrealistas.

Joan Miró, entretanto, é considerado parte do Surrealismo, uma vez que aderiu à estética e esta conversão foi notória em sua obra. A diferença que o pintor apresentou frente a Estética Surrealista consistiu na ausência do automatismo, da obra ocasional, uma vez tentou esboçar temas concretos e fatos racionais em suas pinturas, realizando prévios planos para o nascimento de suas telas.

## CONCLUSÃO

A presença de Joan Miró dentro desta Dissertação deu-se por sua obra representar um dos objetos de análise do poeta e , além disso, um amigo com o qual trocou experiências e conselhos.

Valendo-nos da fundamental premissa da Literatura Comparada, que consiste na análise de obras artísticas, a partir de uma ótica intertextual ou dialógica, primamos, neste trabalho, por uma reflexão abrangente sobre alguns temas comuns em obras de João Cabral de Melo Neto e Joan Miró. Concluimos o nosso estudo, observando que, embora representem Artes distintas, uma vez que se trata de Poesia e Pintura, as obras aduzem analogias, as quais já foram citadas anteriormente, ao longo do trabalho. Estas similitudes abrangem tanto traços internos às obras, quanto a atmosfera externa.



Inferimos, na parte inicial deste texto, a importância dos estudos comparados para a nossa pesquisa que, através da conjectura dialógica possibilita haver um encontro entre dois tipos de Arte, podendo ainda haver influência de uma na outra. Por exemplo, a Literatura pode influenciar a Música ou sofrer influência da mesma, assim como a Dança pode exercer algum poder criativo sobre a Pintura ou vice-versa.

Eduardo Portella em “O possível acordo das disciplinas” (2001) adverte-nos acerca do problema das especializações, alertando-nos para que os estudos acadêmicos tentem evitar a segmentação ou a limitação das pesquisas por áreas, tratadas de modo exclusivo. É de suma necessidade que os pesquisadores estejam consonantes com a dinamicidade dos estudos. Mikhail Bakhtin, com a tese do Dialogismo (1929) e Julia Kristeva, através do conceito de Intertextualidade (1969), evidenciam o caráter inter-semiótico dos estudos atuais. É preciso amplitude na análise das obras de arte, desde que tal análise seja fundamentada com seriedade e critério, para que o resultado seja satisfatório. Embora não intencionemos descredibilizar os estudos centrados no princípio de imanência do texto literário, apenas propomos uma atitude mais aprofundada, acompanhando o contexto histórico do século XX.

O segundo capítulo “Coisas de cabeceira, Cabral” debruça-se sobre a obra do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, através de um perfil biobibliográfico, concentrado no caráter crítico de sua composição. É sabido que o poeta comunga com a orientação crítica dos realistas, que, embora não tornassem a sua arte estritamente politizada, prezavam por discutir nestas um conteúdo crítico social. A obra cabralina contempla este olhar questionador

acerca da realidade brasileira ou não apenas, retratada por um poeta que sonhava em ser crítico de arte.

A prosa de João Cabral de Melo Neto tem substancialmente menor volume do que sua obra poética, porém, desprezá-la consiste em um grande equívoco. Este pequeno volume, lançado em 1998, reúne textos escritos desde a primeira metade do século e refletem sobre temas de visibilidade dentro deste contexto; dentre eles, destacam-se: o fazer poético e a obra de Joan Miró. O primeiro tema apresenta-se nos ensaios “Poesia e Composição” (1952) e “Crítica Literária” (1952), contudo, também é retomado em “Joan Miró” (1941).

João Cabral meditou sobre o processo de criação de uma obra de arte, refletiu acerca do trabalho do artista, apoiando-se, sobretudo, em teorias apolíneas como as de Paul Valéry, as de Le Corbusier e ainda de Mallarmé. Um poeta e um arquiteto, os quais afirmaram que o resultado de toda obra deve ser fruto de muito estudo, e longa pesquisa. Eles não acreditavam em uma obra oriunda do acaso, ou de uma vontade instantânea. Para o poeta pernambucano, esta premissa foi decisiva na condução de sua obra e para a consagração da mesma pela Crítica Literária.

A preocupação formal foi um traço que João Cabral de Melo Neto encontrou na obra de Joan Miró, tendo-se tornado amigo do pintor, pôde observar o processo pelo qual passava cada obra antes de ser lançada ao público, o que nos leva a concluir que esta afinidade possibilitou uma identificação do poeta com o pintor, a partir do reconhecimento de um processo comum.

“Coisas de cabeceira, Miró” apresentou também um perfil biográfico de Joan Miró, com o objetivo de, assim como com João Cabral de Melo Neto, os leitores pudessem conhecer mais intimamente algumas questões particulares do artista em destaque. Sua obra foi analisada, aqui, a partir do texto de João Cabral de Melo Neto, que esboçou como parecer crítico desde os primeiros quadros do espanhol, ainda envoltos em herança renascentista, ainda que filtrada pelo impressionismo.

Neste ensaio, João Cabral de Melo Neto realiza um estudo esmerado sobre Pintura e História da Arte, elaborando um perfil das artes Renascentistas, para melhor examinar e compreender o Surrealismo e suas contribuições nos processos das vanguardas europeias.

Através deste ensaio foi-nos possível fazer um percurso dos quadros primórdios até a consagração de Miró, dentro da estética surrealista. Notamos que desde o início, embora seguisse, em parte alguns dos preceitos academicistas, ainda vigentes à época, a obra de Miró era distinta das demais e, segundo João Cabral, esta diferenciação era elaborada com o intuito de se encontrar, de estabelecer personalidade à sua criação.

João Cabral identifica o Surrealismo como um grande marco para a pintura de Miró, uma vez que, para a Crítica de Arte, ele está totalmente inserido entre os Surrealistas. Segundo ele, o pintor aderiu a esta estética, mas não o fez completamente, pois descartou certos costumes comuns entre surrealistas (automatismos, atitudes psicóticas, arte coletiva). Pelas suas palavras, fica latente a admiração que nutriu pela postura de Miró, por sua diferença em relação aos demais surrealistas, assim como aconteceu a João Cabral.

É importante lembrar que houve a consulta a outros manuais de análise para a constituição do capítulo sobre a pintura de Joan Miró, entretanto, o texto fulcral foi o ensaio escrito por João Cabral de Melo Neto. Pretendemos, majoritariamente, explorar o lado crítico que o poeta pouco evidenciou para o público, mas do qual emana bastante significação para sua obra.

Quando conheceu Joan Miró, este já se estabilizara na profissão, sendo, portanto, um pintor conhecido mundialmente, enquanto João Cabral era um jovem poeta que estava iniciando a sua primeira composição, mas já realizara muitos estudos que antecederam a sua produção poética.

Os acontecimentos sociais, os traços da infância, os lugares de sua estima eram temas recorrentes entre os dois artistas, assim como o posicionamento de ambos em relação ao Surrealismo, conferem às suas obras um caráter cerebral, reflexivo. Quando estamos diante de um quadro de Joan Miró ou de um poema cabralino, temos que contemplá-las cientes do racionalismo que as envolve. Os elementos que as compõem não estão presentes por mero acaso, cada particularidade tem o seu significado, o seu sentido dentro do universo complexo que é a obra em sua totalidade.

Faz-se relevante salientar que esta afinidade temática entre os dois não vigora de forma aleatória, embora a amizade entre poeta e pintor possa representar uma ocorrência determinante no delineamento da obra cabralina, pois João Cabral declarou-se admirador do pintor e influenciado por sua atitude criativa.

No ensaio, João Cabral de Melo Neto, chega a afirmar que o pintor representou um divisor de águas dentro da pintura moderna e que este deixou um legado de grande importância aos novos pintores ou artistas em geral. Para

o poeta, a grande contribuição de Joan Miró consistiu em redimensionar as artes plásticas modernas, afastando-se dos ditames impostos por estéticas tradicionais representativas da Arte de herança renascentista.

Joan Miró foi um grande estudioso, que, assim como Cabral, não se restringiu a um tipo de arte; fez panfletos políticos, esculturas, murais, dentre outros, mostrando-se como um artista plural. Sua postura consciente e estudiosa representou o ponto em que João Cabral mais em suas manifestações reflexivas acerca de Arte.

Finalizamos este texto, ressaltando a importância que Joan Miró representou na obra de João Cabral de Melo Neto, uma vez que, assim como constatou Harold Bloom, a influência é importante para a criação da nova obra, pois constitui elemento de elaboração do poeta novo. Esta substância norteia a obra do poeta novo, que desenvolve o seu caminho próprio, mas com elos com a obra do antecessor. Essa substância, à qual nos referimos, aparece em João Cabral através do deslumbramento que lhe evidenciou a obra de Joan Miró.

Apesar de bastante estudada e conhecidamente difundida, a cada novo olhar, a obra do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto apresenta uma perspectiva distinta, ou um detalhe inovador, o que evidencia que sua fortuna crítica ainda se encontra distante de chegar à exaustão. Trata-se de um assunto sobre o qual ainda há bastante espaço para que se desenvolvam reflexões. Este traço corrobora com o caráter múltiplo deste brilhante poeta-crítico brasileiro.

Esta pesquisa vai possibilitar outras relações artísticas e críticas tanto entre João Cabral de Melo Neto e Joan Miró, quanto entre outros criadores, que como poeta e pintor possam ser desenvolvidos estudos comparativos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. (org.) *Mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad.: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Trad.: Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- ANDRADE, Janilto. *Da Beleza à Poética*, RJ: Imago, 2001.
- ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. SP: Martins: Brasília, INL, 1975.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad.: Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ATHAYDE, Félix de. *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Entrelivros*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- BARTHES, Roland. “Lição”. In: *Ensaaios Críticos*. Trad. Antônio Massano. Lisboa: Ed. 70, s.d.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BINES, Rosana Kohl. “Cotejando a dor: narrativa da barbárie.” In: HENRIQUES, Ana Lucia de Sousa *et al.* (Org.) *Literatura e Comparativismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. p. 119- 126.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. (Org.) *Literatura Comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1996.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*. Trad.: Marcos Santarrita. 2º Ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Um Mapa da Desleitura*. Trad.: Thelma Médici Nóbrega. 2º Ed. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed da Universidade de São Paulo, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre Arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. Trad.: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da Arte*. Trad.: Armandina Puga. Lisboa: Presencial, 1986.
- CÂNDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2000.
- CARONE, Modesto. *A poética do Silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O Próprio e o Alheio. Ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma; diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- Costa Lima, Luiz. *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. RJ: Paz e Terra, 1979.
- CUNHA, Celso. *Gramática de português contemporâneo*. 9 ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1981.
- DE MAN, Paul. *A Resistência à Teoria*. Trad.: Miguel Tamen. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HALL, James. *Um café com Michelangelo*. São Paulo: Arx, Saraiva, 2009.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. RJ: José Olímpio, 1956.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KRISTEVA, REY-DEBOVE, UMIKER (org.). *Ensaio de Semiologia – I*. Problemas Gerais, Lingüística Cinésica. Trad.: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Ed.: Eldorado, 1971.
- KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *A crise do século XX*. São Paulo: Ed. Ática, 1991.
- LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro. O picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus Editora e Sistema de Áudio Visual Ltda, 1981.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã. Surrealismo e Marxismo*. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARSHALL, Berman. *Tudo que é sólido se desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- MELO NETO, João Cabral. *João Miró. Gravuras Originais de Joan Miró*. Barcelona: Editions de l'Oc, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Poesias Completas: 1940-1965*. 2 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos de Literatura Brasileira*. No.1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

- \_\_\_\_\_. *A análise literária*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- OLIVEIRA JÚNIO, José Leite. *O Pictórico na poesia Cabo-Verdiana*. Dos Claridosos a Kiki Lima. Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da Arte*. Trad.: Ricardo Araujo. São Paulo: Cortez, 2001.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A criação do texto literário*. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.100-110.
- PORTELLA, Eduardo. "O possível acordo das disciplinas." In: JOBIM, José Luis et al. (Orgs.) *Lugares dos discursos literários e culturais: o local, o regional, o nacional, o interplanetário*. Niterói: EdUFF, 2006.p. 18-21.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 2º ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.
- SILVEIRA, Tasso da. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: GRD, 1964.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 1999.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad.: Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- ZAMBONI, Silvio. *Pesquisa em Arte: um paralelo entre Arte e Ciência. Polêmicas do nosso tempo*. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.



**ANEXOS**

# FOTOS.

