

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016205-223>

CONTEMPORANEIDADE E COMPOSIÇÃO: JOÃO CABRAL DE MELO NETO ESCREVE JOAN MIRÓ¹

Bairon Oswaldo Vélez Escallón*

Resumo: Este trabalho foca a relação entre uma noção contemporânea da contemporaneidade e um aspecto do procedimento de composição da poesia de João Cabral de Melo Neto, à luz da leitura que o poeta pernambucano fez da pintura de Joan Miró em ensaio de 1949. Com isso, se pretende mostrar a maneira pela qual Cabral – longe da vontade de ruptura do Modernismo de 22, e afastado tanto do exotismo implícito no paradigma da viagem modernista de “descobrimento do Brasil” quanto das suas possíveis reverberações de uma dialética da colonização – elabora a sua poesia como uma potência anacrônica da imaginação, em que os acontecimentos, para além da sua transcendência, se escrevem como comoções contingentes que tendem a multiplicar as origens, ao invés de meramente registrá-las. Finalmente, se pensará a singular composição do poema cabralino como uma montagem, ou remontagem, de temporalidades heterogêneas, uma meditação areal ou um fazer poesia com “coisas” em que a simultaneidade reclama, mais do que garantir a sincronia temporal com o presente, a contemporaneidade ou sobrevivência de vozes silenciadas por uma civilização catastrófica.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto. Joan Miró. Poesia brasileira. Anacronismo. Montagem. Modernismo.

Para Artur

Singular beneficio de la poesía; palabras redactadas por un Rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en África, para mi nostalgia de España.

Borges, “La busca de Averroes”, 1949.

CONTEMPORÂNEO DESAPRENDER

O foco deste trabalho é a relação entre uma noção contemporânea da contemporaneidade e um aspecto do procedimento de composição de João Cabral de Melo Neto. Para tal fim, selecionei o ensaio *Joan Miró*, que em 1950 o poeta pernambucano publica em Barcelona, cidade onde se encontrava como diplomata, em

¹ Este trabalho é resultado da minha participação no Seminário de pesquisa entre os alunos do PROCAD (Pós-graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP e Pós-graduação em Literatura da UFSC), ocorrido no dia 12 de maio de 2015. Faz parte, também, das atividades que atualmente desenvolvo em instância pós-doutoral, junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, com supervisão da Profa. Dra. Susana Scramim. A ela e ao professor Raúl Antelo, agradeço a ideia de que surgiu este artigo e as várias sugestões que acompanharam sua escritura. Também agradeço a Bianca Tomaselli, cuja generosa indicação para integrar uma mesa de discussão na mostra *Joan Miró: a força da matéria* (Florianópolis, 2015) serviu de estopim para o “acabamento” desta versão.

* Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC. E-mail: flint1883@yahoo.com.mx.

representação do Brasil. O tema desse ensaio, como seu título indica, é a pintura de Joan Miró, e me interessa porque, como veremos, o *insight* prosaico cabralino nos permite pensar um conceito de contemporaneidade que está para além da mera sincronia temporal, assim como para além da compreensão de uma temporalidade homogênea ou unilinear. Ou seja, a noção de contemporâneo que podemos pensar a partir do ensaio *Joan Miró* pode nos servir para remontar certo historicismo que atravessa as historiografias da arte dominantes no cenário acadêmico do século XX, assim como algumas das noções que lhes são correlatas, como: autonomia, representação, evolução, arte ou literatura nacionais, naturalidade e ruptura.

Antes de tudo, gostaria de convocar um trecho de um ensaio de Giorgio Agamben, intitulado “O que é o contemporâneo?”. Nesse ensaio, originalmente uma aula inaugural que o filósofo apresentou em 2006 em uma faculdade de Artes e Design na Veneza, Agamben, coloca:

Somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2009, p.69).

Ou seja, toda origem é uma questão do presente, é uma operação atual, algo que se constrói a partir do agora e que reclama o passado de acordo com necessidades ou contingências prementes. Cara a Walter Benjamin e a Friedrich Nietzsche, essa noção nos permite pensar uma outra chave do moderno, uma alternativa ao pensamento historicista, que inevitavelmente condena o arcaico ao passado ou à infância, e que inevitavelmente condena culturas inteiras à submissão colonial, pois não raramente infância, primitivismo e atraso aparecem associados às características de nações recentemente “descobertas”. Assim, transitando uma via antes transitada por James Clifford, Agamben complementa:

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico (AGAMBEN, 2009, p.70).

Uma das razões declaradas por João Cabral de Melo Neto para se interessar por Joan Miró é a de que esse pintor catalão, progressivamente, abandona a perspectiva pictórica que o Renascimento erigiu como um valor absoluto ao naturalizar esse tipo de representação como o ideal da Arte Ocidental (Cf. 1997, p. 17 et ss.). Não só da arte: como muito bem demonstrou o fenomenólogo existencialista Maurice Merleau-Ponty, que coincide em muito com a leitura elaborada pelo próprio Cabral, essa perspectiva transformou a própria percepção, erigindo-se como a forma mais “natural” e realista

possível da própria visão² (Cf. 1974, p. 65 et ss.). A perspectiva pictórica, no entanto, apesar de ter sido elevada a “lei natural da percepção”, nunca proveio de um lugar que não fosse da ordem da cultura, que é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar diante dele o mundo percebido, e não o decalque desse mundo. A perspectiva difere da visão espontânea ao ser uma renúncia ao espetáculo inteiro e vivo do mundo, em que as dimensões dos objetos não dependem de nenhuma referência subordinante e têm, dessa maneira, valores absolutos para a percepção. Ao se adotar uma perspectiva, seria preciso fechar um olho e circunscrever a visão, para levar à imagem representada no papel as medidas comuns obtidas e segundo as quais os objetos teriam tamanhos relativos entre eles. Ora, também a moldura, o quadro que encerra a representação, subordina todos os elementos em função de um ponto de fuga e de uma linha de horizonte que determina as posições relativas entre os objetos representados. Renunciando à simultaneidade dos objetos, à sua existência comum e diferenciada, independente de qualquer focalização relativizante, a perspectiva os organiza em uma profundidade que anula o tempo (onde cada ganho é ao mesmo tempo perda, e em que o mundo das coisas chama o olhar em todas direções e o faz adotar e rejeitar todas, vez por vez) imobilizando tudo em uma só imagem segundo a lei comum do espetáculo: “Todo o quadro está no passado, no mundo do completo ou da eternidade”:

A perspectiva é muito mais do que um segredo técnico para representar uma realidade que se daria a todos os homens dessa maneira: ela é a realização mesma e a invenção de um mundo dominado, possuído de parte em parte, num sistema instantâneo [...] [É] a relação do adulto seguro de si com o mundo que domina [...] a metamorfose do mundo percebido num universo peremptório e racional, e do homem empírico, confuso e incerto, em caráter identificável (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 67).

Em nada deve estranhar-nos que essa “lei natural da percepção” tenha sido sistematizada no Renascimento, precisamente o período que cria o mercado da arte tal qual o concebemos, ou melhor, tal qual foi a lógica mercantil da arte na sua história moderna. Quando a arte obedece a um mecenato secularizado, no caso burguês, as suas formas de representação de muitos modos incorporam a própria percepção da clientela³. Por outra parte, talvez não seja ocioso lembrar de passagem que é com *De pictura* (1436), de Leon Battista Alberti, o célebre arquiteto e teórico renascentista, que nasce a perspectiva como teoria ou lei do valor pictórico. Também vale lembrar que com *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1550-1568), de Giorgio Vasari, o biógrafo de Alberti, nasce o “conceito-Renascimento”, assim como a História da Arte como disciplina isolada e ordenada a um sentido teleológico⁴.

² O fato dessa “lei” ter sido aperfeiçoada e teorizada em uma fase crucial de expansão da sociedade mercantil (centralizada em grandes metrópoles europeias) assim como do mercado da arte e da sua correspondente clientela, não é desprezível, embora seja preciso apenas mencioná-lo por não se inserir necessariamente no curso desta argumentação. Não por acaso, tudo isso também coincide com um progressivo desenvolvimento das técnicas da imprensa, das obras artísticas propriamente “prosaicas” e com o aparecimento do romance como “lei do gênero” claramente diferenciada. Limito-me a enunciar-lo.

³ Cf. p.ex. a pintura de Jan van Eyck, *Os esposais dos Arnolfini* (1434). Daqui em diante, todas as imagens serão apenas referenciadas pelo seu título, autoria e data. Não as reproduzirei, pois o leitor poderá encontrar essas imagens na internet com os dados fornecidos e uma ferramenta de procura adequada.

⁴ A respeito dessa filiação, Cf. DIDI-HUBERMAN, 2000; 2009.

Notemos que em imagens medievais⁵ não é uma lei de percepção “natural” que organiza as figuras, mas a autoridade da Igreja ou da fé. Não é uma posição focal que hierarquiza as figuras, mas um poder transcendente que dispensa qualquer realismo. Para o caso da representação figurativa posterior ao Renascimento, poderíamos também dizer que o princípio de organização e hierarquização é metafísico, só que de uma metafísica secularizada: não é mais Deus, mas a lógica, a matemática, a geometria e, finalmente, todos, os rudimentos culturais do homem civilizado, do homem que acede à “cultura”, que organizam e hierarquizam as representações. Lembremos que o Renascimento se dá precisamente em sincronia com o “descobrimento” de América⁶ e que, de alguma maneira, ele será a pauta do valor cultural da arte ocidental.

Antes de continuar com formas de representação alternativas, talvez primitivas ou arcaicas, gostaria de destacar algumas características gerais da perspectiva renascentista: 1). Ela se apresenta como natural, porém não o é, pois nós não vemos com um olho só e também não de um ponto fixo; 2). Todo movimento pintado é um movimento ilusório, um artifício de véus e cabelos esvoaçantes⁷, pois para ver o quadro devemos nos colocar em uma posição de imobilidade; 3). Dado que o movimento é um artifício representacional, dado que nos é subtraída a liberdade de movimentos, todo elemento representado parece ocupar o seu lugar de uma vez e para sempre, ou seja, à imobilidade do observador corresponde a imobilidade dos objetos pintados dentro de um marco fechado com referência a um ponto central que absolutiza uma única perspectiva ou ponto de vista.

É importante reter essas características, que mais adiante aproximarei de uma “lógica do quadro”. Tomo essa denominação de Georges Didi-Huberman, que no catálogo *Atlas* (2011), distingue dois modelos epistemológicos para a história da arte: o *quadro*, fixo, fechado, absoluto, pronto, representacional, autônomo e a *mesa*, ou *campo operatório*, que mais adiante passarei a explicitar.

Antes disso, entretanto, gostaria de mencionar duas imagens de Miró.

A primeira é uma paródia de *O tangedor de alaúde* (1661), uma pintura do flamenco Hendrick Martensz Sorgh. É perceptível que, no seu *Interior holandês I* (1928), Miró brinca com a perspectiva que estava nesse quadro flamenco. Note-se, p.ex., o detalhe do azulejo do chão, nos dois quadros. Também é importante destacar a espiral que Miró pinta na parte inferior desse quadro de 1928 (à direita do azulejo pintado, teimosa e humoristicamente, sem ilusão de profundidade), pois é um tipo de linha que também parodia a linha reta perspectivista, assim como o som da música do tangedor de alaúde é representado como um pentagrama torto e espiralado. Destaco: o movimento em

⁵ P.ex.: *Cristo como Soberano do Universo, a Virgem e o Menino, os santos* (1190, mosaico; Catedral de Monreale, Sicília). Ou, também: *Cristo lavando os pés dos apóstolos* (1000, ilustração do livro do Evangelho de Oto III; Bayerische Staatsbibliothek, Munique).

⁶ Dessa maneira, ao menos, o entendia o historiador Germán Arciniegas, que em *Biografía del Caribe* (1945), reclamava para o continente americano um lugar de destaque na história da eclosão das inéditas concepções científicas e culturais que, após o chamado descobrimento, estremeceram o mundo ocidental. Do ponto de vista desse autor, os séculos de ouro da Espanha, França, Inglaterra; a passagem da geometria plana à geometria do espaço; o próprio Renascimento; tinham uma dívida imensa com o continente expropriado (Cf. 1966).

⁷ Ver, p.ex., a pintura *O Nascimento de Vênus* (1484-1486), de Sandro Botticelli.

Miró se relaciona com essa voluntária torção da linha, de fato é destacado esse procedimento no ensaio de João Cabral, para quem “em Miró a linha é a mola”⁸ (MELO NETO, 1997, p. 30).

A segunda imagem que queria mencionar é *La masía* (1921-1922), um quadro da juventude de Miró, uma representação da granja familiar situada na aldeia de Mont-roig, Província de Tarragona, na Catalunha. Nesse quadro, não se pode perceber uma única perspectiva com uma única linha de horizonte ou com um só ponto de fuga: são vários. De fato, Léonce Rosenberg, *marchand* de Miró à época, sugeriu ao pintor dividir esse quadro em seis quadros, cortar, pois da maneira que estava parecia muito estranho, iria ser difícil vendê-lo⁹. Ou seja, *La masía* é um momento chave, em que o vanguardista Joan Miró, como antes o cubismo com Braque, Gris, Picasso, ou Duchamp (com o seu *Nu Descendo uma Escada n° 2*, 1912¹⁰), está desconstruindo a perspectiva renascentista. O procedimento de Miró, e isso será fundamental para Cabral, não simplesmente rejeita a perspectiva, mas a multiplica, passa de uma única visão, de um único ponto de vista, para vários.

Evidentemente não é que Miró não sabe o procedimento da perspectiva renascentista, mas que ele bem soube desaprendê-lo¹¹. A respeito disso, cito uma das partes do poema “O sim contra o sim” (*Serial*, 1959-1961), também um poema de múltiplas perspectivas, em que se montam os perfis poéticos de vários artistas e escritores¹². Talvez nisso seguindo o conselho do *marchand*, cito apenas a parte que corresponde a Miró:

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

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,

⁸ Também é procedimento destacado por Michel Leiris que, em ensaio de 1947 para uma edição americana das gravuras de Joan Miró, pensa essa torção da linha como um “exercício de mântica”: “Paracelso observou – e dou-lhe crédito – que não seria possível haver apenas uma quiromancia [...], mas, sim, mânticas a partir da interpretação de cada tipo de linha que encontramos tanto no corpo humano quanto no conjunto da natureza: plexo de veias, desenhos nas cascas das árvores, traçados de veredas e caminhos, etc. O desenho de Miró parece propor um exercício de mântica desse gênero: tem um significado em si mesmo, e não apenas pelos objetos que descreve” (LEIRIS, 2015, p. 32).

⁹ Finalmente, o quadro foi adquirido por Ernest Hemingway, como informa o verbete “Joan Miró”, no site do Museu Berardo de Lisboa: <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/371>. Sobre a sugestão de cortar o quadro, Cf. MALET, 1992.

¹⁰ *Mujer desnuda subiendo la escalera*, desenho de Miró de 1937, é uma paródia desse quadro.

¹¹ Em relação com o caráter de “divisor de águas” de *La masía*, a meio caminho entre realismo e cubismo, assim como em relação com a multiplicidade de vistas nessa pintura, Cf. SWEENEY, 2015, p. 228.

¹² Não por um acaso, já em 1965, José Guilherme Merquior destaca em Cabral um “método”, mistura de raio-x e cubismo que, para além de qualquer antropomorfismo, consegue “contemplar as coisas de novo jeito”. Assim, o crítico destaca em *Serial* a adoção de um procedimento, “o do poema em série”, para logo associá-lo a dois “grandes organizadores, os cansados do improviso, [que] recomeçam penosamente a árdua redescoberta do mundo: Miró e Mondrian” (MERQUIOR, 1994, p. LIX).

a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

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

A esquerda (se não é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se
(MELO NETO, 1994, p. 273).

Desaprender é algo muito importante para Miró¹³, como o será para Cabral. Sair do automatismo que toda uma tradição lega ao artista, uma tradição que pode ter inúmeras vantagens, mas que também tem as suas catástrofes¹⁴. Assim como a perspectiva renascentista incorpora visões de mundo que são agenciadas culturalmente e invisibilizadas ou naturalizadas pela força ou pelo costume, há noções da arte moderna e da sua historiografia que, se bem tenderam à desconstrução dos pressupostos da arte ocidental pré-vanguardista, incorporaram alguns dos seus piores hábitos e hierarquias de valor. Vou abordar, na sequência, uns poucos exemplos disso, para ver como a lógica quebrada por uma concepção alternativa de arte está para muito além dos procedimentos de representação: se essa concepção alternativa não modificasse também as concepções do tempo, do espaço, da história e, conseqüentemente, da relação entre arte e vida, ela não chegaria a constituir uma modificação tão significativa, nem mesmo uma alternativa autêntica. Por isso, desaprender é fundamental, Cabral *dixit*¹⁵.

¹³ Em relação com essa tendência anticonvencional, veja-se o ensaio “Realidade e supra-realidade” (*La gaceta literária*, Madri, 1928), em que geralmente se reconhecem os traços iniciais da “paranoia crítica” de Salvador Dalí. Nesse ensaio, ademais, Dalí comenta, após a menção de Miró: “hoje, a poesia está na mão dos pintores” (2015, p. 214-216).

¹⁴ A respeito de esse obsessivo desaprender, Cf. MARTÍN; LÓPEZ; ROBLES, 2011, veja-se particularmente o subcapítulo “Miró. Pintura y antipintura” (p. 140-143).

¹⁵ Também para Leiris é fundamental esse “desaprender” do artista catalão, e não sem uma associação com a linguagem poética. De fato, o autor de *África fantasma* lê nesse Miró (“Sancho Pança, mais cavaleiro de asnos do que de rocinantes”), um permanente apagamento entre fronteiras: o trabalho manual equivale ao trabalho intelectual, é “um tipo de mão inteligente”; o figurativo não se separa taxativamente do não figurativo, nem a arte da antiarte; e o artifício é uma sorte de força natural miraculosa. Assim, Leiris entende que a melhor maneira de abordagem da obra de Miró deve: “esvaziar a cabeça, olhar para ela [para a obra] sem segundas intenções e lavar os olhos, como se ela fosse água capaz de limpar a poeira acumulada depois de tantas obras de arte. Graças à inocência descoberta, enormes portas se abrirão em nós, as portas da poesia” (LEIRIS, 2015, p. 33 et ss.).

DA OBRA AO TEXTO

Há historiadores da arte de vanguarda que, mesmo sendo muito perspicazes a respeito de formas, procedimentos, períodos, etc., o são menos em relação à perspectiva histórica que adotam. Ou seja, pouco aprenderam das próprias vanguardas que, como muito belamente narra James Clifford no seu ensaio sobre o surrealismo etnográfico (2008), conseguiram entender de que maneira a história cultural das metrópoles era catastrófica, produtora de ruínas, marginalizadora, fundamentada na escravidão, na expropriação e no extermínio de povos não ocidentais. Por essa razão, por exemplo, quando o cubista Carl Einstein se dispõe em 1915 a escrever uma história da escultura africana, *Negerplastik*, ele se encontra com duas dificuldades de ordem epistemológica: o Ocidente não reconhece ao negro africano nem história nem arte, pensa que ele vive fora da história e que só produz objetos ritualísticos de pouco valor, artesanato, e não arte. Eles não têm arte nem história, nós dizemos, diz Einstein, e com isso manifestamos “a nossa ausência de conhecimento ao seu respeito, [o que] só serve para oprimi-los injustamente” (2011, p. 30). Algo semelhante diagnosticava outro historiador da arte, Aby Warburg, que na sua conferência de 1923 sobre os índios Pueblo da norte-américa descreve o ritual da serpente, propiciatória das chuvas no deserto do Novo México, como uma intervenção na natureza de profundíssima racionalidade, uma causalidade dançada que permite a esses índios intervir numa realidade adversa. Warburg é muito claro quando, na mesma conferência, confirma – a partir da imagem do Tio Sam – que nós também vivemos de mitos, acreditamos em forças sobrenaturais, como a história, ou como o progresso que traz até a nossa casa água e luz sem que saibamos muito bem de onde essas coisas vêm, a nossa mitologia é a tecnologia moderna (Cf. 2010, p. 64 et ss.). Mas somos bárbaros, denuncia Warburg, queremos impor violentamente os nossos mitos a esses povos supostamente primitivos, os vestimos, tiramos a língua deles, os oprimimos injustamente apesar deles, na sua diferença concreta, serem como nós. Ou seja, Warburg e Einstein, desaprenderam uma dogmática do progresso e aprenderam, como Walter Benjamin, que não há documentos de cultura que não sejam, também, monumentos da barbárie, ou seja, todo processo “civilizatório” é bárbaro porque, como disse uma vez Lévi-Strauss, usa e abusa da noção de bárbaro, de incivilizado. *O bárbaro é, antes de tudo, o homem que acredita na barbárie*: produz uma exceção à regra para fundamentar a regra, e depois exclui aquilo que produziu como marginal.

Agora vou dar, rapidamente, exemplos de historiadores da arte que, cada um à sua maneira, optaram por não desaprender junto com as vanguardas, apesar de que são cultores da vanguarda. Adorno tinha enormes problemas para reconhecer valor ao *jazz* e ao cinema, declarava sair menos inteligente desses espetáculos. Clement Greenberg, um outro exemplo, escreve em 1939 um artigo, “Vanguarda e *kitsch*”, em que condena qualquer figurativismo como sinônimo de atraso, de concessão à indústria cultural, de cessão de espaço ao mercado ou à necessidade de entretenimento de massas precariamente alfabetizadas. Um simulacro, um artesanato industrializado, uma diminuição da arte em prol do popular. Para Greenberg, a arte de vanguarda deveria ser uma “consciência superior da história ligada à evolução do pensamento científico de causa-efeito” (1997, p. 28), e isso só seria atingível por uma exploração dos meios puros da pintura: cor, forma, linha, espaço, superfície: a verdadeira arte de vanguarda seria absolutamente abstrata ou não seria. Um outro historiador, Ernst Hans Gombrich, toma

para si, na sua *História da Arte* (1950), a tarefa de iniciar os recém-chegados ao mundo da pintura, de instruir os adolescentes, os menos instruídos, naquilo que é a arte verdadeira, excluindo as raridades, as exceções, em prol da narrativa coesa de uma história progressiva¹⁶. Não por acaso, esse livro de Gombrich, de mais de 700 páginas, dedica apenas 16 à arte primitiva, americana, africana e oriental. O título desse capítulo não poderia ser mais sintomático: “Estranhos começos” (1995, p. 39). Um último exemplo, mais próximo de nossa cronologia, Peter Bürger, que em sua *Teoria da vanguarda* (1974) postula a ideia de que as vanguardas históricas tiveram o papel heroico de tentar a destruição das barreiras entre vida e arte. Tentaram sem sucesso, diz Bürger nesse livro, e toda tentativa das chamadas pós-vanguardas por retomar os pressupostos ou procedimentos das vanguardas históricas é uma tentativa falha, um simulacro, a mera imitação de um fracasso.

Percebamos algo: esses historiadores representam uma só perspectiva: eles entendem que a história é progressiva, que ela só tem um sentido, que todos os elementos “montados” na narrativa histórica estão no seu devido lugar e merecem a atenção que recebem. Ou seja, toda a catástrofe está justificada porque o progresso é um fato consumado e ainda em curso. Quem morreu, morreu, e não há o que fazer quanto a isso no presente. O contemporâneo, desta perspectiva única, é o sincrônico. *Welcome back, Hegel*. Poderíamos dizer que esses autores são expressão historiográfica da perspectiva renascentista.

Há alternativas a esse ponto de vista unificado pela violência? É claro que sim, existem. Há uma genealogia imensa, constelacional, de que não vale a pena agora, nem depois, tentar determinar uma única origem. Eu vinculo essa tradição com Nietzsche, e com as teses sobre a história de Benjamin, que antes mencionei rapidamente. Como expressões paradigmáticas de uma compreensão não dogmática da história da arte estão, por exemplo, Einstein e Warburg, que antes mencionei. Também poderia mencionar a Benjamin Buchloh (2000) e a Hal Foster (2001), que evidenciam, de maneira contundente, de que maneira as neovanguardas, longe de uma imitação vazia dos procedimentos das vanguardas históricas, os resignificam de uma perspectiva atual e situada. Ou seja, a potência para esses historiadores não está na forma, mas no gesto, na força que se manifesta na reapropriação de procedimentos e dispositivos supostamente esgotados. Se um artista como Andy Warhol retoma procedimentos como as colagens dadaístas, surrealistas ou as repetições de vistas dos cubistas, ele não o faz porque quer imitar esses artistas, mas porque urgências do momento reclamam essas maneiras de proceder (Cf. FOSTER, 2001). De fato, é no retorno desses procedimentos, nessa repetição diferencial da neovanguarda, que a vanguarda se faz legível hoje: o efeito produz a causa. Eis o *readymade* de Duchamp, ou o Pierre Menard de Borges: Kafka cria seus precursores.

Georges Didi-Huberman, que retoma esse debate, postula em *Atlas* (2011), uma maneira análoga de procedimento historiográfico. Se o historicismo privilegia um particularismo elevado a universal, ou seja, se ele se constitui como a perspectiva única dos dominadores da história, se ele enquadra e decide as posições absolutas dos objetos e obras artísticas em um quadro único: o Ocidente, cabe proceder por uma multiplicação das perspectivas. Esse é o segundo modelo epistemológico que antes mencionei, e que

¹⁶ Ver, a esse respeito, o “Prefácio” à primeira edição dessa *História da arte* (Cf. 1995, p. 7-10).

Didi-Huberman, com Warburg, toma de procedimentos de artes como o cinema, a poesia, ou a pintura: a mesa ou campo operacional: o historiador monta, compõe, remonta, de acordo com necessidades de momento, e o sentido do relato histórico não vem de uma transcendência histórica, não vem de uma história da salvação, mas ele surge da própria montagem. Dado que montagens, como no cinema, são variáveis (pensemos em Kuleshov, em Vertov ou em Eisenstein), os mesmos elementos, montados em formas diversas, produzem sentidos diversos¹⁷. Entendida a história como um relato montado, como uma com-posição, outras vozes aparecerão, distintas das vozes dos dominadores e vencedores. *Da obra ao texto*, poderíamos dizer.

CAMPO/ ERRO DE PORTUGUÊS

Para mim, de fato, tudo se remete ao reencontrar, na vida nada se descobre...

Joan Miró, “Entrevista com J.J. Sweeney”, 1948

*

Após o período acima mencionado, em que Miró multiplica as perspectivas, progressivamente abandonará também a própria perspectiva renascentista. Fará uma pintura cada vez mais bidimensional, mais plana¹⁸. É um gesto. Concretamente no apartado “Miró contra a pintura” do ensaio *Joan Miró*, Cabral lê esse gesto como uma valorização da superfície, isto é, do suporte, em detrimento da ilusão de tridimensionalidade do quadro (1997, p. 21-22). A pintura de Miró, quanto à organização das figuras e quanto ao movimento do observador a respeito delas, cada vez mais se aproxima das pinturas rupestres do neolítico e do paleolítico, a arte pré-histórica¹⁹. Também é semelhante, quanto ao seu procedimento de montagem multi-perspectivista,

¹⁷ A esse respeito, em análise dos procedimentos do livro *Serial*, José Guilherme Merquior destaca: “Cubismo, porque essa poesia se torna plástica pelo visual, mas sobretudo pela correlação de planos, pela multiplicidade de sentidos, pelo contraponto de imagens cercando a coisa pelo sensível e pelo conceito, pelo físico e pelo humano. Correlação, em consequência, menos do que interpenetração. Está nela a origem do poema em série, do serial onde a caça ao objeto (pessoa ou coisa) se sucede nos *flashes* de vários ângulos, nos cortes, nos closes, que só a técnica flexível do *'cameraman'* consegue unir sem perda de fluidez, de modo que o que era filme eisensteiniano [...] vira narração americana” (1994, p. LXIII).

¹⁸ Nisso seguindo postulados caros à vanguarda e que teriam expressão paradigmática, p.ex., no *Manifesto dimensionista*, redatado pelo pintor Charles Sirato em 1935 e assinado, entre outros, por Ben Nicholson, Alexander Calder, Vicente Huidobro, Joan Miró, Moholy-Nagy, Hans Arp, Pierre Albert-Birot, Robert e Sônia Delaunay, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky e Francis Picabia. A respeito da pintura, o Manifesto comina a “quitter le plan et à occuper l'espace. Peinture dans l'espace « Konstruktivisme » Constructions Spatiales. Compositions Poly-matérielles”. A respeito da Literatura: « La L i t t é r a t u r e à sotrir de la ligne et à passer dans le plan. Calligrammes. Typogrammes. P l a n i s m e . (préplanisme) Poèmes Electriques” (SIRATO, 2010, s/p). Destaco também, em relação com esse manifesto, o seguinte trecho, em que se reforça a ideia da necessidade de um pensamento situado para além de pretensões universalistas, o que é fundamental para este trabalho: "l' 'art à n+1 dimension' (le planisme) se soucie peu de la destinée individuelle. Parce que la signification de la vie individuelle s'efface et perd le privilège de la véritable existence par suite de la libre association du temps et de l'espace" (*apud* ANTELO, 2012, p. 46).

¹⁹ Perceba-se isso, p.ex., nos quadros *Carnaval de arlequim* (1924), ou *El somriure de les ales flamejants* (1953).

às *auca*s catalãs²⁰, ou aos retábulos góticos e barrocos, e foi muitas vezes comparado com os desenhos infantis²¹. Ao mesmo tempo em que aprendeu a nos deixar ver a tela em que pinta, Miró desaprendeu, talvez por uma imitação das manchas que há nas cavernas do homem pré-histórico²². O visível não é mais um fundo em projeção, mas uma parede, e essa superfície não tem uma figura central, não há uma hierarquia clara entre as figuras.

De que maneira compõe o pintor, como ele monta as figuras e qual a relação disso com a própria “totalidade” de cada pintura? Em uma entrevista da década de 80²³, Joan Miró esclarece: nenhum dos títulos dos seus quadros preexiste à própria execução da pintura, eles ocorrem ao pintor só depois de terminada a composição. Como uma criança, ele diz, que recebe o nome só depois do nascimento. Nada existe antes da montagem, note-se²⁴. Nada. Inclusive o título vem depois. Ou seja, o quadro está vivo como uma criança, e como a uma criança, os adultos têm que apreender a conhecer. E vivo está o observador, que tem que se mexer, seguir as linhas, remontar a estória adotando múltiplos e vivos pontos de vista, optar pelo que para ele é mais interessante²⁵.

É possível se pensar que a identificação de Cabral com Miró se dá em razão de uma coincidência entre os temperamentos deles dois e por uma afinidade relacionada com os seus lugares de origem: os dois são provincianos: Miró é de Mont-roig, uma cidadezinha, e Cabral é pernambucano, do Recife, em um Brasil fortemente centralizado. Não por acaso, em 1947 Michel Leiris falava da pintura de Joan Miró, considerando seus aspectos folclóricos e infantis, como um “surrealismo camponês, ligado à terra” (2015, p. 33). De

²⁰ P.ex., a *Auca del Sol i de la Lluna*, uma ilustração de Pere Abadal de Moia (Cataluña), do ano 1676.

²¹ J.J. Sweeney, em artigo de 1948, aproxima os procedimentos de Miró, concretamente, com a escultura negro-africana cara aos cubistas, com a arte primitiva em geral, e com os desenhos infantis. Por outra parte, na entrevista que complementa esse trabalho, o próprio Miró reconhece o seu interesse pela arte catalã e pelos retábulos góticos (Cf. 2015, p. 227-229). Há toda uma tradição de pensamento que aproxima à infância a “lógica” dos procedimentos de corte e montagem. A esse respeito, cito apenas “História cultural do brinquedo” e “Brinquedo e brincadeira” publicados por Walter Benjamin em 1928. Também vale a pena lembrar o ensaio *La importância del analfabetismo* (1930), de José Bergamín, em que se pensa o cinema como uma invenção infantil e analfabeta.

²² Dois anos antes da escritura do ensaio de Cabral de Melo Neto, em 1947, Michel Leiris fazia uma leitura semelhante dessa valorização da superfície: “Pintura apenas, que se produz quase involuntariamente, como os grafites, e transforma a parede vertical na qual está pendurada, tornando-a viva perto de nós, vivos, e repleta de seres cuja existência congelada parece ser, eternamente, paralela à nossa. // Para Miró, uma tela não serve para enfeitar a parede; ela é, isto sim, a própria parede que enfeitamos, que transformamos em algo vivo. // Esse é o aspecto de arte rupestre (ou grafite) da pintura de Miró” (2015, p. 31).

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nMmMX6JtVd8>

²⁴ Também neste ponto coincidem Cabral e Leiris. Para o primeiro, em relação com o “desaprender” e com o consequente procedimento de composição “Miró não pinta quadros. Miró pinta” (1997, p. 39); para o segundo “a obra *diz*, mas, literalmente, não *quer* dizer nada” (LEIRIS, 2015, p. 38) [Destques no original]. A esse respeito Cf., também, a nota 19 deste trabalho.

²⁵ Precisamente em função dessa “questão de montagem” (que Leiris leu como um “jogo caleidoscópico” ou um “jogo de construção, [um] magnífico jogo da infância ou da adolescência” que fabrica “todo tipo de coisas com um número limitado de elementos combinados e recombinados”), pode-se pensar uma política do anacronismo. De fato, Leiris, que não duvida em atribuir a sua própria noção de anacronismo ao contato com Marcel Duchamp, vê nas telas de Miró: “Obras que estão totalmente *no presente* e que compreendemos de imediato, sem excedentes, [...] o imediato, o instantâneo, [...] [que] equivale a um tipo de eternidade” (2015, p. 38). Por outra parte, não seria absurda uma aproximação entre o procedimento-Miró e o procedimento-Roussel, um jogo de construção com um número limitado de elementos combinados e recombinados, que para César Aira tinha a virtude de preencher o tempo vital do escritor, deixando dessa maneira “a literatura nua” (Cf. AIRA, 2013).

fato, existe um quadro da juventude de Miró, de 1918, intitulado *Montroig, la iglesia y el pueblo*, que tem uma singularidade enorme: a terra, esse componente telúrico destacado por Leiris, parece uma maquete em cima de uma mesa. Cabral, em *Paisagens com figuras* (1954-1955), inclui um poema que guarda enorme relação com esse quadro e se intitula “Campo de Tarragona”. Cito apenas os seguintes trechos:

Do alto da torre quadrada
da casa de En Joan Miró
o campo de Tarragona
é mapa de uma só cor.
[...]
No campo de Tarragona
dá-se em guardar desvãos:
como planta de engenheiro
ou sala de cirurgião.

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

Podeis decifrar as vilas,
constelação matemática,
que o sol vai acendendo
por sobre o verde de mapa.
[...]
Girando-se sobre o mapa,
desdobrando pelo chão
ao pé da torre quadrada,
se avista o mar catalão. [...]
(MELO NETO, 1994, p.130)

Note-se: o campo do poema é um campo pintado, um mapa, uma planta de engenheiro, uma constelação. Ou seja, uma junção de elementos heterogêneos, um campo operatório ou, em palavras do Benedito Nunes de *O dorso do tigre* (1969):

A máquina do poema é, afinal, a máquina do mundo. Trabalhando à maneira de um tear que tece num sentido e destece noutra os fios de diversas tramas complicadas, ele [-Cabral-] fabrica e destrói, agrega e desagrega, mediante operações diferentes, as várias peças da realidade social e humana (NUNES, 1994, p. LXIX).

Esse tecer de “situações, coisas e seres de natureza heteróclita [que] encadeiam-se, entrelaçam-se e confundem-se” (NUNES, 1994, p. LXIX) é algo que incorpora fortemente a poesia de Cabral, que em poemas como “O sim contra o sim” (já citado), “*Estudos para uma bailaora andaluza*” (*Quaderna*, 1956-1959) ou “Festa na casa grande” (*Dois parlamentos*, 1958-1960), nos descreve objetos desde múltiplas

perspectivas: a *bailaora*²⁶ é fogo, é livro, telégrafo, centauro, estátua e árvore (Cf. 1994, p. 195-201). O casaco de engenho de “Festa na casa grande” é descrito de dentro, de fora, de perto, de longe, ausente, sujo, ou limpo, com ou sem bom cheiro, etc., em fragmentos numerados e embaralhados propositalmente no poema, para evitar a leitura linear, ou sugerir múltiplas ordens possíveis²⁷. É uma poética sem leis prévias, pela qual movimento e imagem se dão, se impõem, valem por si mesmos e podem ser adotados sucessivamente pelo espectador sem a exigência de um centro que tudo comande. Nada existe antes da montagem, o poema é um campo vivo, e vivo está o leitor, que tem que se mexer, montar e remontar as imagens do poema, adotando múltiplos e vivos pontos de vista, optar pelo que para ele é mais interessante.

**

Esclarecido esse procedimento de montagem, de composição (lembramos que Cabral escreveu o ensaio teórico “Poesia e composição”, em 1952) – composição que até etimologicamente é “junção, reunião, de posições diversas” –, é preciso pensar de que maneira é significativa essa poética de composição no contexto cultural brasileiro. Evidentemente, Cabral não adota um procedimento de um pintor estrangeiro por simples capricho. Não. Acredito que ele adota por essa afinidade entre provincianos que mencionei antes.

Quando se multiplicam as perspectivas aparecem outras vozes, outras imagens, que talvez uma perspectiva única tenha marginalizado²⁸. Pensemos por exemplo no quadro de Victor Meirelles, *A primeira missa no Brasil* (1858-1861), que relata pacificamente esse primeiro contato. Nesse quadro, Meirelles retoma a anedota contada pela carta de Pero Vaz de Caminha, que é de 1500, mas que só foi publicada em 1817. Perceptivelmente, uma espécie de moldura interna ao quadro, formada por índios representados à sombra, destaca um ponto de confluência obrigatória do olhar: a cena luminosa do ofício católico perante uma cruz de madeira. Portanto: o quadro marginaliza pontos de vista que também poderiam contar a mesma história, talvez de maneira menos amável. Quem sabe.

A questão fundamental é que esse relato representa essa marginalização como algo necessário, em prol de um progresso simbólico, de um empreendimento civilizatório que, como fundação Romântica da República Brasileira, não pode deixar de representar à

²⁶ Em relação com a dançarina espanhola, Cf. os quadros *Danseuse espagnole I* (1928) e *Retrato de bailarina espanhola* (1921), em que Miró aborda esse motivo de maneiras diversas. Note-se, no quadro de 1928, o procedimento de montagem com elementos heterogêneos e a valorização da superfície, abordados neste trabalho.

²⁷ Esse procedimento de leitura também está indicado nas orelhas de *Dois águas*, escrito não assinado, mas provavelmente redatado pelo próprio Cabral: “[este livro contém] de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige, mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla” (MELO NETO, 1994, p. LII).

²⁸ Em “O *Auto do Frade*: as vozes e a geometria” (2003), Alfredo Bosi detecta, de maneira perspicaz, o procedimento através do qual Cabral, talvez retomando as composições de *via crúcis* e retábulos, faz do *Auto do Frade* (1984) uma polifonia, um “poema para vozes” que dá conta de um “saber social não homogêneo” (1994, p. LXXV). Leve-se em consideração que, no seu texto de 1947 sobre Miró, Michel Leiris anota: “Analogia com a farsa para marionetes de Federico García Lorca, *Retábulo de Don Cristobal*” (2015, p. 34).

margem aquilo que estava aqui quando da chegada dos colonizadores e que deve ser superado. Passividade, indolência, até uma certa preguiça, são observáveis nessa moldura sombria. Esse relato foi em grande medida adotado pela literatura brasileira e pela historiografia brasileira. Pense-se, por exemplo, nos Hércules-Quasimodos da carnificina de Canudos, que foi relatada por Euclides da Cunha como um mal necessário. Ou no livro de Euclides sobre a selva, *À margem da história* (1909), de título mais que eloquente. Ou pense-se em *Macunaíma* (1928), e no seu lema “Ai, que preguiça!”. É um belo relato do *tangedor de alaúde* Mário de Andrade, algo que o Modernismo de 22 reclamava como uma necessidade: conhecer o Brasil, o índio, o negro, conhecer o primitivo. Só que sob a premissa essencial de superar o atraso que esse primitivo preguiçoso representa. Por isso, talvez, no final da rapsódia, Macunaíma se transforma em estrela, ou seja, se transforma em mito: uma origem certa, porém já morta. Pensemos na *Formação da literatura brasileira* (1957) de Antonio Candido, que nos diz que a literatura brasileira “é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” e que aqui deveria instalar-se “o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo” (1975, p. 9).

Caracterizada essa tendência com esses poucos exemplos (que espero não configurem uma redução em demasia grosseira), vale a pena lembrar de que maneira essa tendência se manifesta em leituras do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Só um exemplo: Antonio Candido, em texto publicado em 1943 (*Folha da Manhã*, 13 de junho), diz a poesia ser a “grande via de expressão” do Norte, em contraposição com um centro-sul – em que o crítico se inclui – de uma tendência “como que pragmática de utilizar a inteligência e a sensibilidade na análise de nosso tempo e de seus problemas” (1994, p. XLVII). Intitulado “Poesia ao Norte”, esse texto de Candido diagnostica precisamente a lógica composicional, constelacional, do poema cabralino, destacando os “valores plásticos” de “imagens materiais” (p. XLVIII) que formam como “estereogramas poéticos”, um “cubismo de construção [...] sobrevoado por um senso surrealista de poesia”²⁹ (p. L). Apesar do diagnóstico certo, Candido vê nesse procedimento de composição “um certo empobrecimento humano”, uma desumanização mallarmeana que, querendo alcançar estrelas pode ficar nos escolhos (p. L), e espera que o jovem Cabral de Melo Neto supere esse “erro da sua poesia” pelo “aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si” (p. LI). Notemos que Candido não só confina o Norte à sensibilidade, em contraste com a *intelligentsia* centro-sulista, mas também toma o papel de pai, aconselhando o jovem poeta. Infância e provincianismo, precisamente, formam o quiasma do que neste ensaio procuro caracterizar como alternativa a toda dogmática do progresso, uma opção pela diversificação do olhar, via montagem, em detrimento da composição linear do historicismo.

²⁹ Marly de Oliveira, no prefácio à primeira edição da *Obra Completa* de João Cabral de Melo Neto (1994), destaca a maneira em que o autor evita ceder a qualquer automatismo, seja da escritura automática do surrealismo, seja do raptó subjetivista ou confessional de uma concepção beletrista (Cf. 1994). Nisso, provavelmente, Oliveira se orienta pela própria leitura que Cabral faz do surrealismo em Miró (Cf. CABRAL, 1997, p. 40-42).

Essa história poderia ser contada de outra perspectiva? Sim, é a tentativa, por exemplo da vanguarda antropofágica, que não postulava um processo civilizatório pacífico, mas datava o seu Manifesto no Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha (1928), ou que contava esse primeiro encontro de um outro ponto de vista, por exemplo no poema “Erro de português” (1925):

Quando o português chegou

Debaixo duma bruta chuva

Vestiu o índio

Que pena!

Fosse uma manhã de sol

O índio tinha despido

O português

(ANDRADE, 1978, p. 214). [Destques no original]

Guimarães Rosa tentou algo semelhante: contar a guerra civil disseminada pelo sertão do ponto de vista do sertanejo. Inclusive, em *Tutaméia*³⁰, no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa brinca com os erros de português, e até parodia a metáfora arvorecente de Antonio Candido, a quem transforma num fazendeiro, o Tio Candido, que tem uma mangueira cujas mangas são capazes de produzir infinitas árvores. Ou seja, o derivado não é inferior, mas pode abrir possibilidades infinitas. É originário, se aceitamos a perspectiva do supostamente secundário: “*Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois*” (Cf. ROSA, 1968, p. 148-149). É a perspectiva que, por exemplo, adota “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971) de Silviano Santiago, ou a acefalia de Raul Antelo (2008). São propostas de leitura da literatura brasileira e da latino-americana que não entendem que há culturas secundárias e outras centrais, mas que o centro da metrópole pode ser isso marginalizado, que, como dizia o Manifesto Antropofágico: “Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (ANDRADE, 1978, p. 14).

Em outras palavras, e para finalizar esta parte: não há sentido global, nem valor universal, que possam garantir a estabilidade de uma História. Isso é evidente quando, por exemplo, pensamos nas leituras e apropriações que, nos seus respectivos países, receberam Cabral e Miró a partir da década de 50, ou seja, na sequência do ensaio *Joan Miró*. O chamado *informalismo* (*tachismo*, “*manchismo*”, *abstração lírica* ou “*art autre*” na Europa, ou *expressionismo abstrato* nos Estados Unidos) foi, por exemplo, no avatar aberturista e “democrático” do franquismo, via *american way of life*, algo análogo ao que representou o Concretismo em relação com o desenvolvimentismo, no Brasil. De uma maneira ou de outra, e apesar da sua aberta contradição recíproca, esses *ismos*

³⁰ Não por acaso, num conto desse livro, “Curtamão”, a casa – “*casa levada da breca, confrontando com o Brasil*” –, ou seja o *oikos*, é definida como “desconstrução de sofrimento” e se apresenta um narrador-construtor que declara compor a narração com os leitores, ou almejar só o “vir a ser, o possível” (ROSA, 1968, p. 34-37).

preparavam, nas singularidades nacionais a que estão atrelados, os caminhos para a recepção de arte na fase neoliberal, em que a economia passou de um embasamento na produção a uma lógica do consumo, o que ainda é a *nossa* catástrofe. Assim como para certa tradição moderna brasileira a abstração geométrica parecia o caminho para um desenvolvimento que equilibrava emoção e cálculo racional (Niemeyer, Costa), no caso espanhol o *pathos* informalista parecia apto para, ao mesmo tempo, preservar uma certa tradição hispânica torturada, *negra*, e evidenciar os avanços modernistas de uma ditadura liberal que, pela via da inserção no bloco anticomunista orquestrado pelos Estados Unidos, permitia aos artistas uma ampla margem de liberdade de expressão subjetiva em âmbito internacionalizado. Dessa maneira, enquanto no Brasil concretos e neoconcretos fizeram de Cabral o paradigma do poeta-engenheiro contrário ao idealismo nostálgico e formalista da geração de 45³¹, na Espanha os chamados informalistas (Tàpies, Saura, Millares, Feito, Canogar, Chillida, etc.) tomavam a via da “destruição [ou assassinato] da pintura”, pregada por Miró ainda na década de 30, para dar cada vez mais valor – um valor, por vezes, quase místico mesmo que também proclamadamente anti-idealista – aos suportes e matérias, afastando-se de procedimentos, questões e reivindicações que, por serem imediatamente “políticos”, “representacionais” ou “testemunhais”, pareciam alheios à esfera de uma arte autonomizada³². Como evidencia Artur de Vargas Giorgi no ensaio “arte Rorschach” (2015), o informalismo era rejeitado no Brasil (e na Argentina) como avesso à ordem e ao progresso que, na Espanha, paradoxalmente, se entendiam como resultantes da adesão aos princípios estéticos que críticos como Clement Greenberg ou Michel Tapié associaram a um expressionismo abstrato (Rothko, Newman, Gottlieb, de Kooning, Motherwell, Pollock) ou a um *art autre* (Fautrier, Wols, Dubuffet) que, também “influenciado” pelo lirismo matérico de Miró, e centralizado na nova “capital do mundo”, Nova Iorque, ou em Paris, fazia do essencial-atemporal um cânone global. As leituras das produções do pintor e do poeta são apenas avatares nacionais, note-se, de uma dogmática do progresso. Entre estética e poder, portanto, um vazio: a chamada História da Arte que, com Godard, poderíamos (re)denominar *a(s) história(s)*.

O SI CONTRA O SI

Cabral é um poeta da geração seguinte à modernista. Parte da crítica – não o Concretismo – o situa na geração de 45 que, como o próprio Cabral esclarece em ensaio homônimo de 1952, não rompeu definitivamente com os postulados modernistas, mas os enriqueceu com outras perspectivas, diferentes, inéditas. E a perspectiva de Cabral, como a de Joan Miró, é a perspectiva de um provinciano³³. Não é a perspectiva de Mário de

³¹ A esse respeito, Cf. a conferência “O geômetra engajado” (1963) de Haroldo de Campos; e os textos “Situação atual da poesia no Brasil” (1961), e “Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal” (1957), de Décio Pignatari.

³² Aqui adoto uma leitura dentre outras possíveis. Trata-se da leitura elaborada para o catálogo *La colección*, do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, elaborado por Carlos Martín, Fernando López e Rocío Robles (Cf. 2011).

³³ De maneira clara, poderíamos dizer que, evidentemente, Cabral se escreve no seu Miró. Não por acaso, o ensaio *Joan Miró* lembra em grande parte, pelo seu estudo de procedimentos compositivos, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* (1894-1957), com que o admirado – por Cabral – Paul Valéry fazia homenagem a Marcel Schwob, autor do livro *Vidas imaginárias* (1896), que em palavras de Borges “inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces

Andrade, indo de São Paulo ao interior ou à selva para recopilar informações sobre os homens marginalizados dessas latitudes. Cabral não faz uma poesia sobre a margem da história, mas *da margem*, toma a perspectiva do retirante, que quer chegar à cidade grande, sem jamais conseguir³⁴. Isso é perceptível em livros que são contemporâneos do ensaio sobre Miró: *O cão sem plumas* (1949-59), *O rio* (1953), *Morte e vida Severina* (1954-1955). Nesses poemas se narra quase a mesma coisa: a viagem do retirante ao longo de uma linha enrolada, o rio Capibaribe, que como a linha enrolada de Joan Miró, é mola. O retirante, como o rio, nunca chega à cidade, fica na periferia da cidade, nos manguezais do Recife, lutando para se alimentar com trabalhos precários, como pedreiro, curandeiro, como catador de caranguejos. Ou seja, Cabral, como Rosa, como Oswald, enriquece a literatura brasileira multiplicando as perspectivas, deixando em evidência que a própria nação é uma montagem, uma mesa ou um campo operatório. De fato, em uma entrevista de 1998, quando perguntado sobre o seu método de composição, Cabral disse: “eu gostaria de ter sido cineasta” (CABRAL, 2009, p. 25). A composição cabralina, assim, é tudo menos uma poética subjetivista dos elementos³⁵: para imaginar João Cabral imaginando talvez valha mais usar artifícios como as teorias da montagem de Eisenstein, Bertolt Brecht, Kuleshov ou Vertov, do que a poética de Gaston Bachelard³⁶.

Por essa perspectiva diferente, para terminar com um último exemplo, Cabral imagina uma outra fundação da civilização brasileira, uma fundação marginal. Não a do Capitão Pedro Álvares Cabral – Cabral pode até se identificar com *o cabra*, mas não se identifica com *Cabral* –, mas uma fundação falha, a do espanhol Vicente Yáñez Pinzón, o primeiro conquistador que viu o Brasil e optou por não fundar nada. A partir dessa fundação falha, retomando esse dado histórico, Cabral escreve o poema “Vicente Yáñez Pinzón”, incluído no volume *A escola das facas* (1975-1980):

Ele o primeiro a vê-lo e a vir,
(na barra do Suape) ao Brasil,

não deixou lá quando nem ondas:
só anos depois confessou-se.

Porque aquela que então confessa
“a terra de mais luz da Terra”

não prendeu muito tempo os pés
do homem de Palos de Moguer,

fantásticos. El sabor peculiar de esta obra está en ese vaivén” (BORGES, 1997). Não por acaso, em *Historia universal de la infamia* (1935), o Borges *orillero* descreve seus “ejercicios de prosa narrativa” em relação com os *bons* leitores de Valéry, e não por acaso grande parte da crítica, a partir do próprio autor da biografia imaginária *Evaristo Carriego* (1930), declara a dívida com Schwob (Cf. BORGES, 2009, p. 645 et ss.).

³⁴ A esse respeito, Cf. o ensaio “O curso do discurso” (1994) de João Alexandre Barbosa.

³⁵ Talvez, por isso, seja mais justo pensar a composição cabralina como uma “máquina do poema”, segundo a feliz expressão que, em ensaio fundamental, Benedito Nunes aplica como fórmula de leitura de *A educação pela pedra*: “O *ensemble* da composição [...] é homólogo [...] ao *ensemble* da comunicação. Todos os motivos, temas, intenções satíricas e estéticas constituem, ao mesmo tempo, partes da composição e elementos significantes, que a máquina do poema produz e movimenta” (1994, p. LXV).

³⁶ Cf. COSTA, 2014.

Moguer, da clara, Andaluzia,
caída em Cádiz, em Sevilha?

Ele se foi só por que não?
Por ver-se na demarcação

de Portugal? ou porque aquela
luz metal, que corta e encandeia,

acabaria enceguedo
mesmo o andaluz mais sarraceno?

Ele, talvez, nessa luz tanta
Tenha pressentido a arma-branca

com que em tudo se expressaria
a gente de lá, algum dia (MELO NETO, 1994, p. 415).

É o primeiro contato, e Cabral optou por fazer um poema sobre esse primeiro contato, impugnando de vez tanto o *Tratado de Tordesilhas* (1494) quanto a pretensão colonialista, dizendo que a civilização ainda não aconteceu e que muita guerra haveria de vir ainda. Isso nos é dado por uma perspectiva diferente, marginal, por uma outra maneira de ver. Multiplicando as perspectivas, e montando, Cabral faz de Yañez Pinzón e do retirante os nossos contemporâneos, como Miró fazia o primitivo ou a criança seus contemporâneos. Então, essa simultaneidade, antes que endossar uma dogmática do progresso, reclama a contemporaneidade ou sobrevivência de vozes silenciadas por uma civilização catastrófica. Escrever *Joan Miró*, portanto, é também escrever *João Cabral de Melo Neto*, uma escrita de si. Por isso, o fundamental de *contemporaneidade e composição*, em relação com as produções desses artistas, é pensar o *com e o con*, o *ser-com*, a nossa maneira de estar juntos, a nossa maneira de compor ou fabricar narrativas sobre o passado, sobre a comunidade, sobre o aqui-agora, ou seja, sobre a poesia.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AIRA, César. “Raymond Roussel. A Chave Unificada”. Trad. Byron Vélez Escallón. **Dossiê Raymond Roussel. Sopro**, Desterro, n. 98, p. 5-11, Novembro de 2013. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n98.html#.UysX04X-YcA>. Acesso em: 20 maio 2014.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caribes et africaine du XX siècle, 1988.
- ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil a Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1978.
- ANTELO, Raúl. “Poesia e modernismo: pré-lógica, formal, dialética e pós-lógica”. **Revista IEB**, São Paulo, n. 55, p. 43-57, 2012.
- _____. “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana”. **Revista Iberoamericana**, Madrid/Hamburgo, año VIII, N° 33, p.129-136, 2008.

- ARCINIEGAS, Germán. **Biografía del Caribe**. Barcelona: Círculo de lectores, 1966.
- BARBOSA, João Alexandre. “O curso do discurso”. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.LIII-LVIII.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. **Biblioteca personal**. Col. **El libro de bolsillo**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- _____. **Obras completas I**. Edição crítica de Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- BOSI, Alfredo. “O *Auto do Frade*: as vozes e a geometria”[2003]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.LXXIII-LXXVIII.
- _____. “*Fora sem dentro?* Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto”. In: **Estud.av.** vol.18 n°.50, São Paulo, p. 195-207, Jan./Apr. 2004.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. **Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.
- BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Traducción de Jorge García. Barcelona: Península, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. “O geômetra engajado”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 77-88.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Livraria Martins Editora S/A, Editora Itaitaia Limitada, 1975.
- _____. “Poesia ao norte” [1943]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.XLVII-LI.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- COSTA, Cristina Henrique da. **Imaginando João Cabral imaginando**. Campinas: UNICAMP, 2014.
- DALÍ, Salvador. “Realidade e supra-realidade”. In: **Picasso e a modernidade espanhola. Obras do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia** [Catálogo]. Roma: Mandragora, 2015, p. 214-216.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- _____. **Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?** Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofia, 2011.
- _____. **La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2009.
- EINSTEIN, Carl. **Negerplastik**. Tradução de Inês de Araujo. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- FOSTER, Hal. **El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo**. Tradução Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- GIORGI, Artur de Vargas. “arte Rorschach”. **Outra travessia**, n.19, Universidade Federal de Santa Catarina, Desterro, novembro de 2015. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n19p81>>.
- GIUNTA, Andrea. **¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.
- GOMBRICH, E.H. **História da arte**. LTC: Rio de Janeiro,1995.
- GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch” In: FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de (org). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.27-44.
- LEIRIS, Michel. “Sobre Joan Miró” [1947; 1970]. **Revista Serrote**, n° 19, Instituto Moreira Salles, São Paulo, p.31-43, março de 2015.
- MALET, Rosa Maria. **Joan Miró**. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- MARTÍN, Carlos; LÓPEZ, Fernando; ROBLES, Rocío. **La colección (claves de lectura)**. Editado por Manuel J. Borja-Villel, Jesús Carrillo y Rosário Peiró. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia y Ediciones de La Central, 2011.

MELO NETO, João Cabral. **Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto**. Sibila Revista de poesia e cultura, ano 9, número 13, agosto de 2009.

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

_____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

MERQUIOR, José Guilherme. “Serial” [1965]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. LXIV-LIX.

NUNES, Benedito. “A máquina do poema” [1969]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. LXV-LXXII.

OLIVEIRA, Marly de. “João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra” [1994]. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. LXXIX-LXXXVIII.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1968.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SIRATO, Charles. **Manifeste Dimensioniste**. Reproduction établie à par tir de la première édition du *Manifeste Dimensioniste* (Paris, 1936) / Supplément à l’Histoire du *Manifeste Dimensioniste* par Charles Tamko Sirato. Ar tpool – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2010.

SWEENEY, J.J. “Joan Miró: comentário e entrevista”. In: **Picasso e a modernidade espanhola. Obras do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia** [Catálogo]. Roma: Mandragora, 2015, p.227-229.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Lisboa: Arcádia, 1979.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Martin Wanke (ed.). Madrid: Akal, 2010.

_____. **El ritual de la serpiente**. México D.F.: Sextopiso editorial, 2004.

Recebido em 10/09/16. Aprovado em 12/11/2016

Title: *Contemporaneity and composition: João Cabral de Melo Neto writes Joan Miró*

Abstract: *This work focuses on the relation between a contemporary notion of contemporaneity and an aspect of the composition procedure of João Cabral de Melo Neto's poetry, in the light of the reading that the poet from Pernambuco made of Joan Miró in a 1949 essay. It is intended to show the way in which Cabral - far from the will to rupture of 22 Modernism, and away from both the exoticism implicit in the paradigm of the modernist journey of "Brazil's discovery" and its possible dialectic of colonization reverberations - elaborates his poetry as an anachronic power of imagination, in which events, beyond their transcendence, are written as contingent commotions that tend to multiply their origins, rather than merely recording them. Finally, the paper will reflect about the singular composition of the Cabraline poem as an assembly, or reassembly, of heterogeneous temporalities, an areal meditation or a poetry making with "things" in which simultaneity complains, rather than guarantee temporal synchrony with the present, the contemporaneity or survival of voices silenced by a catastrophic civilization.*

Keywords: *João Cabral de Melo Neto. Joan Miró. Brazilian poetry. Anachronism. Assembly. Modernism.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.