

**A PALAVRA E A TELA: RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E A PINTURA**  
**THE WORD AND THE CANVAS: relationships between Literature and Painting.**

**Autor:** Luiz Henrique Barbosa<sup>1</sup>

**Filiación:** Fundação Mineira de Educação e Cultura (FUMEC), Belo Horizonte, Brasil.

**Email:** [barbosaluiz2006@ig.com.br](mailto:barbosaluiz2006@ig.com.br)

**RESUMO<sup>2</sup>**

Embasados na abordagem *Ut pictura poesis* nos autores que a criticaram, mostramos aqui as relações existentes entre alguns poemas de João Cabral e Manoel de Barros<sup>3</sup> e a pintura. Tal comparação se prende menos ao assunto do que aos traços estilísticos. Em outras palavras, deslocamo-nos da constatação quase óbvia de que tais poetas se relacionaram com a pintura, já que escreveram poemas que elegem como tema grandes pintores, para nos determos no fato de que eles construirão poemas<sup>4</sup> que possuem uma similitude com alguns estilos pictóricos. Os dois poetas, por serem grandes admiradores da pintura, irão, cada um a seu modo, ser influenciados por ela, assimilando estilos do Surrealismo e do Cubismo e levando-os para o seu fazer poético. Para as obras destes dois poetas aqui analisados, é mais verdadeira do que nunca a expressão *ut pictura poesis*.

**Palavras-chave:** *ut pictura poesis* – João Cabral de Melo Neto – Manoel de Barros – Surrealismo – Cubismo.

**ABSTRACT**

Based on the *ut pictura poesis* approach and some authors that criticized that idea, the relationship between some poems of two Brazilian authors – João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros – and the painting will be established in this article. This comparison is related less to the subject than the stylistic traits. In other words, since they wrote poems that elected as theme the great painters, we concluded that not only did they have great painters as a main subject, they also created a text that bears similarities to some pictorial styles. Being great admirers of the painting, the two poets were influenced, each one in his own way, by this form of art, absorbing Cubism and Surrealism and making these styles part of their own poetics. Considering the perspective of both poets, it is truer than ever the expression *ut picture poesis*.

**Key words:** *ut picture poesis* – João Cabral de Melo Neto – Manoel de Barros – Surrealism – Cubism.

O paralelo entre a literatura e as artes plásticas não é recente. Mario Praz, em *Literatura e artes visuais*, irá nos mostrar que duas afirmações “vêm desfrutando indiscutível autoridade há séculos” (3) quando tentamos aproximar as duas artes: “pintura é poesia muda e poesia é uma pintura falante” e *Ut pictura poiesis* (o poema deve ser como um quadro). A primeira é atribuída por Plutarco a Simonides de Cós e a última foi proferida por Horácio, em sua *Ars poetica*. Praz atenta que, embora a afirmação de Horácio tenha sido interpretada como um preceito, o poeta queria dizer apenas que, “como certas pinturas, alguns certos poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame crítico minucioso” (3). Mesmo que tais afirmações não tivessem o intuito de serem verdades sobre as duas artes, dando a elas o estatuto de irmãs, o certo é que elas influenciaram a prática de pintores e poetas ao longo dos tempos. Pintores irão buscar na literatura inspirações para suas composições e escritores irão colocar diante dos leitores textos que chamam atenção pelo seu caráter visual. Praz cita como exemplos da influência da pintura sobre a literatura a descrição de Aquiles feita por Homero, as plásticas descrições da *Divina Comédia*, as pinturas retratadas em verso por Spencer e Shakespeare e as passagens de Keats, que foram inspiradas em Ticiano e Poussin, entre outros.

Essa aproximação entre literatura e artes plásticas experimentada pelos poetas e pintores será vista com bom olhos por Roland Barthes, segundo Solange Ribeiro de Oliveira, que defenderá o apagamento da linha que as divide:

Se a literatura e a pintura já não são mais consideradas numa relação hierárquica, uma sendo espelho de fundo para a outra, por que mantê-las como objetos ao mesmo tempo unidos e separados, em resumo classificados juntos? Por que não eliminar a diferença entre elas (que é puramente de meio material)? Por que não renunciar à pluralidade das artes, para afirmar tão mais fortemente a pluralidade dos textos? (44)

Para o teórico francês, como afirma Solange Ribeiro, “se as artes não são separadas por abismos intransponíveis, torna-se possível procurar entre elas relações esclarecedoras de sua estruturação”. (44) Mas se Barthes irá ressaltar essa similaridade entre a literatura e as artes plásticas trazidas à discussão pela expressão *Ut picturapoesis*, outros teóricos irão alertar sobre as especificidades de cada uma, o que criará barreiras à comparação.

Lessing, já no século 18, enfatizava a diferença entre a poesia e a pintura. Para ele, a pintura “recorre a figuras e cores no espaço” e a poesia “a sons articulados no tempo” (115). Assim, a pintura só pode registrar um único momento da ação, tendo que escolher, portanto, o mais representativo. Em contrapartida, a poesia, ao produzir um encadeamento sucessivo de signos, só pode registrar “uma única qualidade dos corpos, tendo de escolher por isso aquela que suscita a mais sensível imagem do corpo naquele aspecto em que ela o requer” (116). Para exemplificar a impossibilidade da captura instantânea do objeto como um todo, como é realizado em um quadro, Lessing cita uma passagem da *Ilíada*, em que Homero deseja nos exibir o carro de Juno. Para que isso ocorra, é preciso que Hebe nos apresente-o em partes:

Hebe colocou rapidamente no carro as brônzeas rodas bem arqueadas, de oito raios, em torno do eixo de ferro. As cambas eram de ouro inatacável, recobertas de círculos ajustados de bronze, maravilhoso espetáculo. Os cubos, de prata, giravam de um e outro lado; sustentavam o assento correias ornadas de ouro e prata, e duplo parapeito circundava o

carro. O timão era de prata e, na extremidade, Hebe suspendeu um belo jugo de ouro, prendendo nele formosas correias de áureos enfeites. (118)

Outros teóricos que irão fazer algumas objeções à abordagem *Ut picturapoesis* são Benedetto Croce, Austin Warren e René Wellek. Como nos mostra Gyorgy M. Vajda,

Benedetto Croce se opunha por princípio à tendência de constatar analogias e laços internos entre as letras e as artes ou das artes entre si, remetendo-se à singularidade de expressão de cada arte (...) [Seus] pontos de vista não deixaram, sem dúvida, de influenciar Austin Warren e René Wellek, quando, também eles, chegaram à conclusão de que a tarefa dos historiadores da arte e dos historiadores da literatura e da música será descrever o sistema expressivo dos diferentes domínios artísticos com as características específicas que os distinguem um dos outros. (45)

Segundo Solange Ribeiro, “as objeções Warren e Wellek baseiam-se pois, num ponto central ... os diferentes meios materiais usados pelas diversas artes criam entre elas barreiras que não podem ser ignoradas” (46). Para a autora, o que Warren e Wellek querem frisar é que as relações entre a literatura e as artes plásticas são complexas. Assim, apesar das objeções, os autores acreditam que existe “a possibilidade de uma arte tomar emprestados os efeitos de outra” (46).

Ribeiro irá nos apontar que os autores que fizeram crítica à abordagem *Ut pictura poesis* acreditavam ser possível traçar paralelos entre a poesia e pintura, desde que tais artes se apoiassem em traços estilísticos comuns. Para a autora, ao se fazer tal paralelo, devemos ter em mente que estamos considerando a literatura como “sistema de sistemas” que proporcionará uma correlação entre “a ordem literária e outras ordens estética, social, ou histórica, deixando a porta aberta para a comparação entre as artes, aqui incluindo seus estilos.” (47)

Embasados na abordagem *Ut pictura poesis* e nos autores que a criticaram, mostraremos aqui as relações existentes entre alguns poemas de João Cabral e Manoel de Barros e a pintura. Tal comparação irá se prender menos ao assunto do que aos traços estilísticos. Em outras palavras, iremos nos deslocar da constatação quase óbvia de que tais poetas se relacionaram com a pintura, já que escreveram poemas que elegem como tema grandes pintores, para nos determos no fato de que eles construirão poemas que possuem uma similitude com alguns estilos pictóricos.

Começemos por Cabral, pelo título de sua primeira obra, *Pedra do sono*, que foi publicada em 1942. Podemos perceber aí a união de duas realidades, aparentemente opostas, por meio de dois substantivos que nos apresentam sentidos distantes: a “concretude” da pedra se contrapõe à abstração do sono. Se considerarmos aqui a palavra *pedra* como um símbolo de uma realidade concreta e a palavra *sono* como um distanciamento da mesma, já que é por meio do sono que passamos do mundo da realidade para o dos sonhos, a união delas pela preposição *de* destruirá a oposição entre as duas. A união dessas duas realidades pode ser observada também no poema “A poesia andando”:

Os		pensamentos		voam
dos	três	vultos	na	janela
e		atravessam	a	rua
diante		de	minha	mesa.

Entre mim e eles  
 estendem-se avenidas iluminadas  
 que arcanjos silenciosos  
 percorrem de patins.  
 Enquanto os afugento  
 e ao mesmo tempo que os respiro  
 manifesta-se uma trovoadas  
 na pensão da esquina.  
 E agora  
 em continentes muito afastados  
 os pensamentos amam e se afogam  
 em marés de águas paradas(46).

Percebemos, no poema, a sugestão de instauração de duas realidades: uma concreta e outra onírica. Isso pode ser comprovado já na primeira estrofe. Embora o uso do hipérbato, presente nos dois primeiros versos (“os pensamentos voam dos três vultos na janela” em vez de “os pensamentos dos três vultos na janela voam”), possa oferecer-nos uma primeira dificuldade de interpretação, podemos inferir que essa primeira estrofe nos apresenta um homem, provavelmente sentado em sua mesa, observando, com um certo distanciamento, uma realidade onírica. O homem observa os pensamentos de três vultos atravessarem a rua que pode ser vista de sua mesa. A instauração do ambiente onírico é proporcionada pela utilização de elementos evanescentes – vultos – e pela impossibilidade das realizações dos pensamentos no plano da realidade concreta. Poderíamos até atribuir à expressão “os pensamentos voam” um sentido metafórico. No entanto, a personificação recorrente na última estrofe (“amam”, “se afogam”) nos permite entrever aqui o recurso surrealista da metamorfose, já que uma leitura possível seria a de ver os pensamentos dos três vultos serem transformados em pássaros que saem da janela e cruzam a rua.

O distanciamento entre as duas realidades ainda se mantém na segunda estrofe. Ao utilizar-se da preposição *entre*, o poeta atesta o afastamento entre o sujeito e os vultos, que são responsáveis pela imagem onírica dos arcanjos silenciosos percorrendo de patins avenidas iluminadas.

Na terceira estrofe, temos a ruptura do distanciamento ente sonho e realidade quando o sujeito afirma: “enquanto os afugento/ e ao mesmo tempo que os respiro/ manifesta-se uma trovoadas/ na pensão da esquina”. O sujeito tenta o afastamento dos pensamentos oníricos para simultaneamente se apropriar deles. Embora o desejo dele seja o de refutá-los, ele acaba por assimilá-los. É o que podemos constatar a partir da utilização do verbo *respirar*, que assume a significação de absorver, colocar para dentro. Nesse momento, os dois espaços – realidade e sonho – são aproximados.

A última estrofe apresenta a continuidade da realidade onírica em continentes, paisagens do sonho, atestada pelo afogamento dos pensamentos em “águas paradas”; há, assim, no poema, a tentativa de valorização do sonho por um sujeito, como matéria ou como fonte de poesia. O poema parece descrever a passagem de um estado de vigília, ou de semi-vigília, a um estado onírico ou de apagamento de uma consciência “pensante”, possibilitando assim o surgimento da poesia, dessa “poesia andando”, agora instalada. Essa valorização do sonho foi também defendida pelo Surrealismo. Para o Surrealismo, existe um pensamento também no mundo dos sonhos e tal pensamento não deve ser visto como

inferior ao pensamento produzido nos estados de vigília. Breton, em *Manifesto do Surrealismo*, questionará:

Por que não hei de esperar das pistas que o sonho me fornece mais do que espero de um grau de consciência cada vez mais elevado? Porventura também o sonho não pode ser usado na resolução das questões mais fundamentais da vida? São essas questões as mesmas, num e noutro caso e, porventura, já existem no sonho? Por acaso está o sonho menos sobrecarregado de sanções do que tudo o mais? (26)

Pintores surrealistas apoiar-se-ão na estrutura do sonho para produzir suas obras. Veremos nelas imagens fragmentadas e distorcidas, objetos que se interpenetram, imagens duplas. Em “*Aparição de rosto e fruteira numa praia*”, tela produzida por Salvador Dali em 1938 que reproduzimos abaixo,



descobrimos que a paisagem onírica no canto superior direito – a baía com suas ondas, a montanha com seu túnel – representa ao mesmo tempo a cabeça de um cão cuja coleira é também um viaduto ferroviário sobre o mar. O cão paira em pleno ar – a parte média do seu corpo é uma fruteira com peras, a qual, por sua vez, se converte no rosto de uma mulher cujos olhos são formados por estranhas conchas marinhas, numa praia repleta de intrigantes aparições (Gombrich 593).

o formados por estranhas conchas marinhas, numa praia repleta de intrigantes apariços  
olhos s

Um processo semelhante de um objeto penetrando em outro pode ser verificado na primeira fase da obra de João Cabral. Peguemos para ilustração o poema “Espaço jornal”:

No espaço jornal  
a sombra come a laranja  
a laranja se atira no rio,  
não é o rio, é o mar  
que transborda de meu olho.  
No espaço jornal  
nascendo do relógio  
vejo mãos, não palavras,  
Sonho alta noite a mulher  
Tenho a mulher e o peixe.  
No espaço jornal  
esqueço o lar o mar  
perco a fome a memória  
me suicido inutilmente  
no espaço jornal. (54)

Em um artigo sobre *Pedra do Sono*, Antonio Candido, segundo Peixoto, verá em tal obra “emoções que se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema” (21). No entanto, como nos afirma Peixoto<sup>21</sup>), “estes objetos não criam um espaço mimético; em vez de formatarem uma composição paralela e representativa do mundo exterior, eles agem como projeções da vida mental”. Assim como no processo do sonho em que várias imagens concretas poderão fornecer algumas pistas sobre o estado emocional do sujeito, nesse poema de Cabral as transformações dos objetos irão apontar para os possíveis conflitos do eu. Temos, no poema, objetos que se transformam em outros e que executam ações incomuns: o olho se transforma no mar, palavras em mãos e a mulher em peixe; uma sombra come uma laranja que se atira ao mar e mãos nascem de um relógio.

Uma possível interpretação das absurdas imagens reveladas pelo poema é a de que o sujeito se encontra em sua casa, lendo um jornal, quando imagens interceptam o seu olhar. Dois espaços parecem estar aí representados: a casa e o mar. A presença do relógio levamos a inferir sobre uma certa preocupação com o tempo. Provavelmente o sujeito lembra-se de um momento vivido na praia com uma mulher. A terceira estrofe do poema apresenta-nos uma atitude radical do sujeito: o apagamento do tempo presente e do tempo passado por meio de seu suicídio. O leitor exerce aqui uma atitude semelhante ao analisando ao descrever e interpretar as imagens aparentemente ilógicas de seu sonho<sup>5</sup>.

Freud nos mostrou que a estrutura do sonho é formada por deslocamentos e condensações que podem ser interpretadas pelo próprio sujeito e esclarecer-lhe sobre sua história, já que para ele os sonhos carregam manifestações do inconsciente. No poema de Cabral, percebemos essa estrutura condensada a que se refere Freud; torna-se necessária então a ação do leitor para transformar o ilógico das imagens em um discurso racional. Foi o que fizemos com o poema ao buscar analisá-lo.



Temos, no poema, objetos que se transformam em outros e que executam ações incomuns: o olho se transforma no mar, palavras em mãos e a mulher em peixe; uma sombra come uma laranja que se atira ao mar e mãos nascem de um relógio.

Parece-nos que não estaríamos apresentando nada novo ao dizermos que o livro *Pedra do sono* possui uma forte influência surrealista. Muitos críticos que se debruçaram sobre a obra de Cabral já confirmaram isso e o próprio Cabral já a admitiu: “[...] com *Pedra do sono*, que é meu primeiro livro publicado, minha intenção foi escrever poemas com uma certa atmosfera noturna obtida através de uma aparência surrealista”. (Athaíde 100)

No entanto, essa influência surrealista na obra de Cabral será vista com reserva tanto pelo autor como pelos críticos, que irão colocar *Pedra do sono* como um livro atípico dentro do conjunto da obra. Para os últimos, a influência do “alocicismo surrealista” desse primeiro livro será abandonada a partir de *O engenheiro*, quando a obra de Cabral irá adquirir o caráter de racionalidade. É o que nos mostra um artigo de Haroldo de Campos ao comparar o livro *O engenheiro* com *Pedra do sono*:

O poeta que, em *Pedra do Sono*, exibia ainda as impregnações do alocicismo surrealista, aqui se volta deliberadamente à lógica (não científica, mas poética) do construir. É a instauração, na poesia brasileira, de uma *poesia de construção*, racionalista e objetiva, contra uma *poesia de expressão*, subjetiva e irracionalista. Os poemas de *O Engenheiro* são como que feitos a régua e a esquadra, riscados e calculados no papel ... 80)

Duas reflexões devem ser feitas diante dessa crítica de Campos. A primeira é que, como tentaremos mostrar, a influência surrealista está presente em vários momentos da obra de Cabral e não apenas em seu primeiro livro. Não queremos com isso dizer que ele desenvolve uma poesia surrealista. Como o próprio Cabral já afirmou, o Surrealismo só lhe interessou “pelo trabalho de renovação da imagem”. (Secchin326) Portanto, não podemos afirmar que não existe um trabalho racional em seu primeiro livro. Consciente do efeito poético proporcionado por algumas técnicas surrealistas, o poeta valer-se-á delas, mas de forma consciente, intencional. O próprio poeta confirmará esse trabalho de construção em *Pedra do sono* ao afirmar que “... o livro foi laboriosamente construído. No fundo, sinto que sou um racionalista total. Meu traço principal é o racionalismo, e foi isso que me fez abandonar a atmosfera noturna e irreal de *Pedra do Sono*.” (Athayde 100)

A segunda é a de que podemos concordar apenas parcialmente com Haroldo de Campos e com o próprio Cabral que veem em *Pedra do sono* um livro destoante em relação aos outros. Não há como negar que, como o próprio poeta afirmou, “a atmosfera noturna e irreal de *Pedra do Sono*” cederá lugar a uma atmosfera solar nos próximos livros. A partir de *O Engenheiro*, será frequente a remissão ao mundo concreto, adquirindo a poesia cabralina um caráter mais referencial. Serão frequentes os poemas que podem ser associados à experiência de vida do homem João Cabral. Dentre eles, podemos citar os que tematizam as cidades pelas quais o poeta passou e a natureza de seu Estado natal. Está claro, para nós, que, pelo menos em relação a esse aspecto referencial, a poesia de Cabral afastar-se-á da influência surrealista constatada no início de sua obra.

Passemos agora para a obra *Gramática expositiva do chão*, de Manoel de Barros, que foi publicada em 1969. Podemos constatar que também o título desta obra, como foi apontado na obra de Cabral, se constitui pela união de duas realidades distintas. A

expressão *gramática expositiva* nos traz a ideia de algo cultural, abstrato, de um conjunto de regras criadas pelo homem para reger sua língua, enquanto o termo *chão* nos remete ao que é natural, concreto, físico. A união desses dois termos nos mostra então a proposta poética de Manoel de Barros: o encurtamento da distância entre as palavras e as coisas. O poeta deseja para a palavra a concretude da coisa que ela nomeia. Essa aproximação entre o que é simbólico e o que é natural, percebida no título da obra, pode ser verificada também no poema que abre a obra em questão, “Protocolo vegetal”:

*Trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas*  
Prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo  
lista de objetos apreendidos no armário gavetas buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada) 1 rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com a sua semente viva 3 correntes de latão 1 caixa de papelão contendo pregos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão 1 caneco de beber água 1 boneco de pano de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas “O FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS” 2 senhoras da zona (esculturas em mangue) 29 folhas de caderno com escritos variados sob os títulos abaixo:

29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis  
a-protocolo vegetal  
b-retrato do artista quando coisa  
c-a criatura sem o criador  
d-você é um homem ou um abridor de lata?  
e mais os seguintes pertences de uso pessoal:  
o pneu o pente  
o chapéu a muleta  
o relógio de pulso  
a caneta o suspensório  
o capote a bicicleta  
o garfo a corda de enforcar  
o livro maldito a máquina  
o amuleto o bilboquê  
o abridor de lata o escapulário  
o anel o travesseiro  
o sapo seco a bengala  
o sabugo o botão  
o menino tocador de urubu  
o retrato da esposa na jaula  
e a tela.(153)

Chama-nos atenção nesse poema o grande número de objetos descritos e a maneira como eles são descritos. Se na primeira parte do poema eles nos são apresentados por meio de palavras carregadas pelo seu estatuto simbólico – foi feita uma lista dos objetos que estavam sobre o poder do homem que “entrara na prática do limo” –, na segunda parte, quando são apresentados os objetos de uso pessoal, o emparelhamento das palavras irão



dar maior concretude a elas. É como se o poeta não estivesse emparelhando palavras, mas os próprios objetos. Talvez pudéssemos afirmar que o poeta estaria fazendo na poesia o que a estética cubista fez na pintura. O “cubismo assimilava, ao seu mundo pictórico, os próprios elementos da realidade, estranhos à pintura: fragmentos de corda, tecidos, jornais, madeira.” (Sypher199). No cubismo, a abstração do signo pictórico irá ceder espaço à concretude dos objetos da natureza.

A união de realidades distantes na obra de Barros não ficará restrita à relação palavra-coisa. Também no nível das figuras ela será praticada, como podemos observar no poema abaixo:

Seria		o		homem		do		Parque?
o	homem	tinha	40	anos	de	líquenes	no	Parque
era			forte			de		ave
gafanhotos			usavam			sua		boca
quase	sempre		nos	intervalos		para	o	almoço
era			acometido			de		lodo
à	noite	seria	carregado	por		formigas	até	as
bordas			de			um		lago
madrugada	contraía		orvalho	nas		escamas	e	na
marmita(156)								

Ao unir um verbo, que comumente é usado para indicar uma afetação por uma doença, um sentimento (acometer), ao substantivo *lodo*, o poeta criará uma imagem inusitada. Berta Waldman afirmará que

o poeta investirá na construção de imagens em que a ligação dos termos será de certo modo fortuita, provocando o atrito do qual jorra uma luz especial – aquilo que os surrealistas chamavam de *clarão e imagem*, cujo valor depende da centelha obtida que é função da diferença potencial entre dois condutores. (23)

Talvez pudéssemos questionar a afirmação de Waldman sobre o caráter fortuito da ligação dos termos. O próprio poeta em entrevista nos afirma que a sua prática de “molecar o idioma” é cuidadosamente planejada:

Eu faço *gags* com palavras. Assim: *entrar na prática do limo; O corgo ficava à beira/de um menino; Gramática Expositiva do Chão*. Poesia é também um pouco ser pego de surpresa pelas palavras. Amigo meu, certa vez, Nelson Nassif, poeta oral dito e ouvido, saiu-se com esta: *Hoje minha boca não está idônea para o beijo*. Tomei uma surpresa poética. Aquele adjetivo *idônea* saiu de seu habitual contexto de responsabilidade (cargo idôneo, firma idônea, etc. ) e veio se encostar em uma boca! Entrou em contexto de volúpia. Molecou o idioma. Na verdade me preparei a vida inteira para frases dementadas. (313)

A “molecagem do idioma”, praticada pelo poeta, não ficará restrita ao emprego de palavras em contextos diferentes daqueles em que comumente são empregadas. O poeta irá também fazer uma “mutilação na sintaxe” (Waldman 23), mudando a regência de verbos e nomes, como pode ser comprovada no poema citado acima. O homem era forte de árvore e não como árvore; era acometido de lodo e não por lodo.

Podemos afirmar, juntamente com Waldman, que a promoção de novos relacionamentos para as palavras, praticada pelo poeta, seria análoga à experiência cubista e surrealista das colagens: “o brusco encontro de um pedaço de estopa com um arame e tampinhas de cerveja é, no plano plástico, o que na poesia seria combinar versos, expressões e vocábulos desemparelhados...” (24)

A técnica de colagem, levada a cabo pelos cubistas, poderia ser associada a outro poema de Manoel de Barros, “Manhã passarinho”:

Uma	terena	de	sol	raiz	no	mato
formiga		preta		minha		estrela
de		asa		aparada		pedras
verdejantes						voz
pelada		de		peixe		dia
de			estar			riachoso
manhã-passarinho						
inclinada		no		rosto		esticada
até			no			lábio-lagartixa
mosquito		de		hospício		verruma
para	água	arame		de	estender	música
sabão	em		zona		erógena	facas
enterrada	no		tronco		meu	amor!
esses			barrancos			ventados...

e o porco celestial (220)

O poema acima é o primeiro de uma série que tem como título “Exercícios Adjetivos”. Esse título nos permite afirmar que há aqui um interesse do poeta em fazer experiências com sintagmas nominais. Há, no poema, uma enumeração de substantivos e adjetivos e pouquíssimos verbos. Encontramos ainda, além de uma estranheza semântica de algumas expressões – “terena de sol”, “mosquito de hospício verruma para água”, “arame de estender música” –, uma estranheza sintática. Vejamos alguns exemplos. No segundo verso, a expressão “minha estrela” foi separada de seu complemento “de asa parada”, que se localiza no verso seguinte. Esta última irá se unir a “pedras”, que foi separada da sua qualificação – “verdejantes”, deslocada para outro verso. O frequente uso do *enjambement* irá fazer com que a sequência de versos não se encadeie para formar um sentido. Não existe uma relação de contiguidade entre um verso que se apresenta e o que vem logo a seguir. É como se o poeta fosse juntando vários versos aleatoriamente. O efeito produzido pelo poema pode ser comparado àquele produzido pelas técnicas de colagem desenvolvida pelos cubistas. Em ambos os casos estamos diante de um texto não discursivo, fragmentado, de difícil interpretação.

É inegável a influência de estéticas artísticas nas obras de Cabral e de Barros. O primeiro livro de Cabral nos apresenta estilos que técnicas frequentemente utilizadas pela estética surrealista, como a valorização do sonho por meio de imagens oníricas e a união de realidades distantes.

Em Manoel de Barros, pudemos perceber também a utilização da técnica surrealista de união de realidades distantes. A transformação de um ser em outro será um outro elemento comum entre os dois sistemas. A metamorfose presente nos quadros surrealistas reverter-

se-á em poemas que mostram, a partir de sinestésias e personificações, uma comunhão entre objetos, seres, animais e natureza. Vimos também que o desejo de aproximar o mundo da arte ao da natureza, verificado na prática cubista de colar objetos concretos nos quadros, pode ser associado à tentativa de Barros de dar à palavra um estatuto material.

Os dois poetas, por serem grandes admiradores das artes, irão, cada um a seu modo, ser influenciados por elas, assimilando estilos e levando-os para o seu fazer poético. Parece-nos que o propósito de Cabral e Barros ao se apropriarem das linguagens artísticas analisadas aqui é o de promoverem a novidade na poesia. Cabral, no poema “O sim contra o sim”, apresenta-nos a experiência de Miró, que, insatisfeito com a incapacidade de criação – a partir de um certo momento – da mão direita, passa a desenhar com a mão esquerda. “A esquerda (se não se é canhoto) /é mão sem habilidade: reaprende a cada linha, cada instante, a recomeçar-se” (p.298)

Barros fala-nos do desejo de que o poema adquira uma “virgindade”, de que ele esteja a salvo do lugar comum: “Pegar certas palavras já muito usadas, como as velhas prostitutas, decaídas, sujas de sangue e esterco – pegar essas palavras e arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade.” (308)

O interesse pela renovação da poesia irá fazer com que Cabral e Barros se aproximem das estéticas artísticas, assimilem algumas de suas técnicas e produzam uma poesia revitalizada. Tal assimilação poderá adotar uma forma explícita, quando fica claro para o leitor o diálogo que o poeta faz com o produto anterior. Este é o caso, por exemplo, do poema “Espaço Jornal”, de *Pedra do Sono*, de Cabral. Como o próprio poeta afirmou, ele teve “a idéia do poema vendo umas reproduções cubistas, de Picasso, Braque, trabalhos que usavam colagens de jornal”. (Cadernos... 29). Poderá ainda adotar uma forma implícita, quando o diálogo se dá pela aproximação de técnicas empregadas pelas vanguardas e pelos poetas. Temos como exemplo a ligação fortuita entre elementos distantes empregadas pela pintura surrealista e a aproximação de termos distantes na prática de “molecagem do idioma”, de Manoel de Barros.

Os dois poetas, por serem grandes admiradores da pintura, irão, cada um a seu modo, ser influenciados por ela, assimilando estilos do Surrealismo e do Cubismo e levando-os para o seu fazer poético. Para as obras destes dois poetas aqui analisados, é mais verdadeira do que nunca a expressão *Ut picturapoiesis*.

## Bibliografia

- Athayde, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. Impresso.
- Barros, Manoel de. *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. Impresso.
- Breton, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pacha. Rio de Janeiro: Nau, 2001. Impresso.
- Cadernos de Literatura Brasileira. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998. Impresso.
- Gombrich, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. Impresso.
- Lessing, GottholdEphraim. *De teatro e literatura*. São Paulo: Herder, 1964. Impresso.

Melo Neto, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Impresso.

Oliveira, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto (MG): UFOP, 1993. Impresso.

Peixoto, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1983. Impresso.

Praz, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1982. Impresso.

Secchin, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. Impresso.

Sypher, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo*. Tradução de Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980. Impresso.

Waldmann, Berta. In Barros, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. Impresso.

Fecha

recepción: 16/03/2012

Fecha aceptación: 17/10/2012

1 Possui graduação em Letras (Língua Portuguesa) pela Universidade Federal de Minas Gerais (1989), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995) e doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2010). Atualmente é professor titular da Fundação Mineira de Educação e Cultura (FUMEC). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: dialogismo/intertextualidade, norma culta/norma coloquial, materialização do significante, literatura e poesia.

2 O artigo que refere-se a parte de a tese.

3 Manoel de Barros é um poeta brasileiro do século XX. Pertence cronologicamente à geração de 45, mas formalmente ao Modernismo brasileiro. João Cabral foi poeta e diplomata brasileiro. Sua obra, que vai de uma vertente surrealista até a poesia popular, é caracterizada pelo rigor estético.

4 Mostraremos a influência das artes visuais sobre os poetas em duas obras: A pedra do Sono, primeira obra de Cabral, publicada em 1942 e Gramática expositiva do chão, de Barros, publicada em 1969.

5 Ao compararmos a estrutura do sonhocom o poema de Cabral, não podemos nos esquecer de que se podemos encontrar pontos semelhantes entre os dois – os processos de deslocamento e condensação – há também diferenças. O sonho é algo que independe da nossa vontade. Ninguém consegue escolher as imagens que povoarão o seu sonho. Já no poema, existe uma certa autonomia do poeta no processo de escolher as imagens que compõem o texto.