

## ***Paisagem com figuras: relações dinâmicas entre Cabral, Miró e Dau Al Set***

*Paisagem com figuras: dynamic relationships among Cabral, Miró and Dau Al Set*

Margareth Santos

Universidade de São Paulo

marsanto@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-9792-0353>

Data de recepção do artigo: 02-11-2023

Data de aceitação do artigo: 01-12-2023

### **Resumo**

Esse artigo se propõe a costurar algumas questões em torno ao primeiro período em que o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto esteve na Espanha, a partir de alguns problemas: o panorama das artes e literatura naquele momento e as relações pessoais, literárias e artísticas de Cabral com Joan Miró e o grupo Dau Al Set.

Para discutir tais relações examinarei as articulações entre os ensaios que João Cabral escreveu sobre Joan Miró e sobre o grupo vanguardista catalão, a fim de verificar possíveis confluências entre esses debates e o volume *Paisagens com figuras*, do poeta brasileiro. Assim, pretende-se demonstrar como suas leituras, discussões e exercícios literários conformaram-se como um conjunto sólido nas conexões de Cabral e a Espanha.

**Palavras-chave:** João Cabral de Melo Neto e a Espanha, Joan Miró e Dau Al Set, relações interartísticas, tradição pictórica e literária.

### **Abstract**

This article puts forward some considerations surrounding the first period in which the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto was in Spain, based on some questions: the panorama of the arts and literature at that time and Cabral's personal, literary and artistic relationships with Joan Miró and the Dau Al Set group.

To think about these relationships, I will analyze the links among the essays that João Cabral wrote about Joan Miró and the Catalan avant-garde group, to verify possible confluences among these debates and the Brazilian poet's work *Paisagem com figuras*. The aim is to show how his readings, discussions and literary exercises formed a solid set in Cabral's connections with Spain.

**Keywords:** João Cabral de Melo Neto and Spain, Joan Miró and Dau Al Set, interartistic relations, pictorial and literary tradition.

## 1. Introdução

A ideia desse texto é a de refletir sobre determinadas questões em torno ao primeiro período em que o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto esteve na Espanha, a partir de algumas indagações sobre o panorama das artes e da literatura naquele momento no contexto das relações pessoais e artísticas de Cabral com Joan Miró e o grupo Dau Al Set, além de pensar a própria produção do escritor pernambucano naquelas circunstâncias.

A fim de discutir tais relações, gostaria de examinar as articulações entre os ensaios que João Cabral escreveu sobre Joan Miró e sobre o grupo vanguardista catalão, além de sondar possíveis confluências entre tais debates e o volume *Paisagens com figuras*, do poeta brasileiro. Dessa maneira, pretendo averiguar como as leituras, discussões e exercícios literários de Cabral conformaram-se como um conjunto sólido nas suas conexões com a Espanha.

## 2. Breves notas contextuais

João Cabral chega à Espanha em 1947 na condição de vice-cônsul. Naquele momento o país vivia sob a ditadura franquista, que, como um dos efeitos da ressaca da II Guerra Mundial, buscava minimizar seu recente passado de apoio às forças do Eixo. Assim, ao mesmo tempo em que permitiu a volta de certos intelectuais e artistas, como Joan Miró, ensaiou alguns passos rumo à eliminação da censura prévia, que assolava a criação intelectual e artística desde 1939.

Esses pequenos respiros possibilitaram uma acanhada reação estética de contornos políticos na Espanha e em especial na Catalunha: graças à circulação, ainda que clandestina de revistas, à intensificação de tertúlias e ao contato com os intelectuais e artistas que haviam

voltado ao país, Barcelona se tornou, lenta e timidamente, um centro de reivindicação vanguardista.

É nessa conjuntura que João Cabral conhece Miró, o grupo *Dau Al Set*, Rafael Santos Torroella (poeta e editor da revista *Cobalto*) e o tipógrafo Enric Tormo. Dessas relações de amizade surgirão colaborações e um intenso intercâmbio intelectual e artístico, estabelecido, em muitos momentos, pelo trabalho com sua prensa artesanal, *O livro inconsútil*, cuja coleção contou com a publicação de obras de poetas brasileiros como Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Lêdo Ivo e de autores e artistas espanhóis como Alfonso Pintó, Joan Brossa e Joan Ponç. Nela, Cabral também imprimiu obras suas, como a *Psicologia da composição* e o *Cão sem plumas*. Portanto, a partir desse conjunto de amizades e ações, devemos pensar o período barcelonês do escritor também como um processo de criação e depuração próprios.

Vejamos, então, como se moveram tais relações, começando por Miró. O pintor catalão era vinte e sete anos mais velho que o brasileiro e se conheceram através do embaixador Carneiro Leão, primo do poeta, que desejava comprar um quadro de Miró, *O galo*. Embora o primo não tenha conseguido comprar o quadro em questão, a partir daquele momento nasceria uma estreita amizade entre o pintor e o poeta. Conversavam muito, viajaram juntos e Cabral publicaria em 1950 o ensaio *Joan Miró* pela Edicions de L'Occ.

Mas, antes de entrar propriamente no ensaio, gostaria de retomar como nasce o projeto: inicialmente, essa proposta viria a substituir uma ideia anterior de João Cabral, cujo objetivo era publicar e assinar a edição, pela *Livro Inconsútil*, de alguns poemas escritos por Joan Miró e que ele havia deixado com o amigo brasileiro para que os lessem. Esse propósito seria deixado de lado em prol do ensaio, que colocaria o poeta na posição de crítico de arte. Por conseguinte, a escritura sobre a arte mironiana nasce de um diálogo entre poetas e creio que esse é um aspecto fundamental para pensar o movimento de análise traçado pelo pernambucano em seu ensaio.

Para escrevê-lo, Cabral teve acesso à pintura de Miró circunscrita, primordialmente, pela fase em que o pintor estava afastando-se da arte figurativa e adentrando-se, cada vez mais, no

abstracionismo, após deixar para trás uma fase de contornos surrealistas<sup>1</sup>.

Em seu texto, o poeta brasileiro propõe uma interpretação que se desvia do foco das análises sobre a obra de Miró mais conhecidas naquele momento, então dedicadas a pensar suas mudanças a partir da associação irracional e de fundo onírico. De sua parte, João Cabral se dedicará a examinar a recuperação que Miró faz do dinamismo na pintura, que, de acordo com sua exposição, havia se perdido desde o Renascimento. Desse modo, o poeta percorre um caminho diverso ao da crítica vigente, uma vez que parte da noção de estatismo no Renascimento, ou seja, de uma proposta estética que, para criar uma ilusão de profundidade, impôs a fixação do espectador num ponto de observação. E essa perspectiva era o que ditava o centro do quadro em um esquema de pirâmide, hierarquizando os elementos constitutivos da obra pictórica e tornando a imagem estática.

Na primeira parte do ensaio, então, Cabral vai recompor essa ideia de estatismo para pensar o fazer mironiano, considerado como uma criação pautada pela insubordinação às leis de composição e sempre preocupada por uma fragmentação não hierarquizada dos elementos de seus planos pictóricos e atenta ao dinamismo “seriado” na superfície da tela.

Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo do espectador, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro (Melo Neto 1952: 13).

Isto é, segundo o ensaísta, a arte de Miró vai livrando-se pouco a pouco dessas imposições renascentistas de dentro para fora, compondo linhas e cores que superam os limites do quadro e devolvendo, portanto, o que ele chamaria de “antigo papel da superfície”, qual seja, o de receptáculo do dinamismo perdido, conforme reza o texto:

Miró não era o primeiro pintor do mundo a abandonar a terceira dimensão. Mas talvez ele tenha sido o primeiro a compreender que o tratamento da superfície como superfície libertava o pintor de todo um conceito de composição. É contra o conceito limitado de

---

<sup>1</sup> Como essa questão não é central em nosso artigo, não me deterei nela, mas, vale dizer que João Cabral comenta em seu ensaio essa fase de Miró e entende que o pintor catalão foi além das propostas vinculadas aos mundos oníricos ou ao automatismo do Surrealismo, para conceder-lhe frescor e originalidade ao movimento.

compor (compor como equilibrar) que Miró empreende então sua luta obscura. Como é fácil de se compreender, essa libertação, por não se dar com bases em princípios teóricos, não se processa bruscamente. A composição renascentista em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor (Melo Neto 1952: 10).

Nesse trecho de seu texto, Cabral discute a figura do artista consciente do seu fazer, cujo trabalho artesanal se opõe ao automatismo da estética surrealista. É nesse momento em que observamos com maior intensidade as aproximações entre a maneira como o escritor pensa sua própria poesia, uma poesia de “construção”, correndo em paralelo ao modo como ele vê a pintura de Miró. Não por acaso, o próprio João Cabral assinalou que seu interesse na obra mironiana residia muito mais em sua “poética” pictórica do que em sua obra propriamente dita: Miró sempre me interessou muito pelo que imaginei ser sua teoria da composição. Mas como pintor, me interessa mais um Mondrian, um Malevitch, um Albers, os construtivistas em geral (Melo Neto 2008: 34).

Na manifestação de suas predileções Cabral observa um Miró mais construtivo em sua escolha de abordar composições cada vez menos complexas: “Suas cifras se fazem talvez mais herméticas, sua anedota mais pobre: sintomas que se poderiam interpretar como de uma maior preocupação de construir” (Melo Neto 1952: 14). Todo esse processo de abandono do estatismo, o escritor o percebe apoiado, também, em uma constante insubmissão do elemento pintado com relação à moldura.

Através dessa luta entre vosso costume e sua surpresa essencial, de cada milímetro, essas linhas se apoderam de vossa atenção. Elas sujeitam vossa atenção, acostumada a querer adivinhar as linhas, e a mantém presa através de uma série ininterrupta de pequenas e mínimas surpresas. Aqui, vossa memória não ajuda vossa contemplação, permitindo-vos adivinhar uma linha da qual apenas percebestes um primeiro movimento. Aqui não podeis adivinhar, isto é: dispensar, nada. O percurso tem de ser feito, e isso só pode realizar-se dinamicamente (Melo Neto 1952: 24-25).

No cerne dessas assertivas, a discussão sobre estatismo e dinamismo também pode ser entendida como uma abordagem que se apoia justamente na visão crítica que projeta a imagem de um

pintor/poeta em exercício e em pleno processo de potencialização de certos rumos em suas respectivas artes.

E nesse percurso, o fazer, o trabalho árduo e minucioso configuram-se como uma luta constante, necessária, curiosa e experimental “contra o instintivo”.

Mas sobretudo, essa valorização do fazer, esse colocar o trabalho em si mesmo, esse partir das próprias condições do trabalho e não das exigências de uma substância cristalizada anteriormente tem, na explicação da obra de Miró, uma outra utilidade. Esse conceito de trabalho em virtude, principalmente, dessa disponibilidade e vazios inicial, permite, ao artista, o exercício de um julgamento minucioso e permanente sobre cada mínimo resultado a que seu trabalho vai chegando (Melo Neto 2003: 34).

Dessa forma, persegue-se a criação lúcida, cujos contornos podemos vincular ao próprio exercício crítico-poético cabralino<sup>2</sup>.

### 3. O ensaio de sete lados

Essas ideias em torno a um “fazer pessoal” também podem ser vistas na apresentação que o João Cabral elabora para uma exposição do grupo Dau Al Set—composto pelos pintores Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats, pelo poeta Joan Brossa e pelo filósofo Arnau Puig—, mais especificamente, no texto “Tàpies, Cuixart e Ponç”. Tal introdução se insere na crescente circulação cultural de João Cabral na Espanha entre 1946 e 1949, pois, se entre 1946 e 1948 a colaboração do brasileiro se limitara às tertúlias com artistas e escritores catalães, traduções de poetas catalães<sup>3</sup> e algumas publicações do grupo vanguardista, em 1949, graças à amizade com Rafael Santos Torroella, editor das emblemáticas Revista *Cobalto* e *Cobalto 49*, o poeta escreve a apresentação do catálogo *Ponç, Cuixart y Tàpies* para a exposição do Instituto Francês, organizada pelo próprio Santos Torroella, de 17 de dezembro de 1949 a 3 de janeiro de 1950. A mostra vai repercutir a obra dos jovens pintores na península.

---

<sup>2</sup> Não podemos nos esquecer que em 1952, apenas dois anos após ter publicado seu ensaio, João Cabral proferirá a palestra “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”, em São Paulo, na qual exporá algumas das suas preocupações formais.

<sup>3</sup> A revista *Ariel*, nº 16 publicou a tradução para o português de três haicais do poeta catalão Carles Riba por João Cabral de Melo Neto. A tradução tem comentários de Joan Traidú, um dos colaboradores do periódico. Nesse mesmo número há um texto sobre Ponç, de Joan Perucho, acompanhado por um desenho inédito do pintor e um poema de Joan Brossa. Ver: *Ariel. Revista de les arts*. Any III. Barcelona, abril de 1948.

Vale notar que esse texto funciona como uma espécie de continuidade do ensaio sobre o Miró e olha para esses jovens artistas a partir de determinadas coordenadas apresentadas no ensaio *Joan Miró*.

Si la obra de Miró trae a la pintura un lenguaje y una sensibilidad especiales—personales— ella constituye, sobre todo, una lucha por darle a la pintura una mecánica nueva. Esa lucha se define negativamente: más que imponer otro sistema de composición, ella trata de defenderse del conjunto de las leyes de composición establecidas por el Renacimiento y completadas después, dentro del mismo espíritu. Trata de defenderse de cuanto se dirige a asegurar el esqueleto de esa pintura renacentista: fijeza y equilibrio, estática del cuadro.

Esa lucha (y es lucha y lucha dolorosa porque se da contra las leyes que se entrañaron en el hábito, en las manos y en los ojos de los pintores) viene a ser, así, una lucha para garantizar a los artistas la libertad de componer. Libertad de entregarse a su juego fuera de tales y tales recetas de equilibrio. Libertad para disociar las ideas de componer y equilibrar. Libertad para darle a la idea de equilibrio un sentido de mayor riqueza que el de la simple estabilidad de pesos (Melo Neto 2009: 91-103).

A partir do norte mironiano e da noção de liberdade criativa, Cabral recorre, uma vez mais, à crítica ao estatismo e às leis da pintura renascentista (e posteriores) como elementos cerceadores da criação independente e individual, ou seja, recorre a ideias como processo, rigor, intelectualismo e instinto para destacar as peculiaridades e diferenças entre os jovens artistas, ou seja, elementos que foram amplamente explorados no ensaio sobre Miró:

Lo que caracteriza a estos tres pintores, de mitología y lenguaje tan diversos, es, por tanto, el hecho de coincidir en tipos de composición igualmente independientes de la composición estática tradicional. Mas esa caracterización se ofrece por el lado negativo, porque el estado de espíritu con que abordan esa libertad es absolutamente distinto en los tres. Tàpies la posee sin buscar sus razones e implicaciones; y usa de ella sin darse cuenta. Cuixart parece tener conciencia clara de ella, e incluso hallarse interesado en defenderla. Ponç, por último, menos instintivo que Tàpies y menos intelectual que Cuixart, mantiénese en una actitud intermedia y no la ignora, pero tampoco la toma como punto de partida (Melo Neto 2009: 103).

Outra questão da qual lança mão João Cabral para falar sobre os pintores catalães e que ecoa um “sistema” de interpretação, se refere a

elementos constitutivos e compositivos da pintura, como a moldura e a noção de estatismo e, conseqüentemente, de dinamismo, também vista em detalhe no ensaio cabralino.

Y del mismo modo que son diferentes los estados de espíritu con que emplean esa libertad, son diversos, en el terreno estricto de la composición, los resultados a que llegan los tres. Es diferente, por ejemplo, el comportamiento de cada uno de los tres en relación con el marco, o mejor, con el límite de la superficie del cuadro. (Todos sabemos la importancia del límite del cuadro en la composición tradicional; y que a partir de él es cuando se establece, de fuera para dentro el trabajo de equilibrar y fijar el conjunto (Melo Neto 2009: 103).

Assim, nesse texto de apresentação, as reflexões de João Cabral deslizam pelos conceitos de tradição, movimento, espacialidade, ritmo, sintaxe para repousar em dois grandes elementos norteadores de sua análise: a liberdade de criação e seu árduo processo de trabalho. Dessa forma, confluem em paralelo, uma vez mais, a leitura da arte pictórica e poética a partir de preocupações muito bem delineadas.

Mas, além dessa apresentação, que coloca no mapa as relações entre Cabral e o grupo Dau Al Set, eu gostaria de destacar e comentar muito brevemente o prólogo que o pernambucano escreve para a obra *Em va fer Joan Brossa* ("Fez-me Joan Brossa"), de Joan Brossa, publicada pela revista *Colbato 49*, liderada pelo crítico, poeta e tradutor Rafael Santos Torroella (amigo de Cabral também, com quem manteve uma intensa correspondência quando fora da Espanha).





**Fig. 1:** Joan Brossa. *Em va fer Joan Brossa*, 1951. Desenho de Joan Ponç

Nesse prólogo, Cabral lê a poesia brossiana pela chave da ruptura e do fragmentário, altamente imagética e nômade, a palavra nesse poemário se move como um *flâneur* por ruas conhecidas, marginais ou centrais na metrópole barcelonesa, em uma fruição do espaço em que se destaca sua descontinuidade espacial, estética e social. No conjunto de *Em va fer Brossa*, a palavra emerge como materialidade e como tal, será explorada no âmbito do espaço urbano, prosaico e fugaz.

Segundo João Cabral, para fazer isso, o catalão apela para a compreensão da poesia mediada pela investigação do entorno histórico, o que estava em pauta nas tertúlias com o grupo vanguardistas, conduzidas por Cabral, em que se discutia, por exemplo, o papel arte como veículo de transformação social, sem que para isso se resvasasse no panfletário ou que se abdicasse da questão estética<sup>4</sup>.

Este livro de Joan Brossa reúne os primeiros passos do autor no sentido de realizar uma poesia mais amplamente humana. Mais

---

<sup>4</sup> Não seria demais dizer que essas questões povoavam a escritura cabralina também, posto que em *O cão sem plumas* (1950) as preocupações com a temática social surgem com intensidade, a partir da exploração do cenário nordestino, em uma poesia em que o “tema dos homens” se perfaz pela construção rigorosa e pelo tom árido e contundente.

amplamente humana, ou seja: com o enorme tema dos homens. E não estritamente humana, com os temas de um homem, individual, embora sejam os temas da sua sala de jantar, do seu quarto, do seu álcool e de suas máquinas de fugir da realidade. Esta distinção é muito importante. Talvez o problema essencial da arte atual – a procura de um caminho que o leve a outra coisa, a procura de uma porta de saída –, a superação do seu formalismo se reduz a isto: o reencontro dos homens (Melo Neto 1951 em Mateu 2009: 181-183).

Dessa forma, os movimentos da poesia brossiana, vistas pelo escritor brasileiro, podem ser lidas, também, como parte de um processo de interlocução e reflexão sobre sua própria poética.

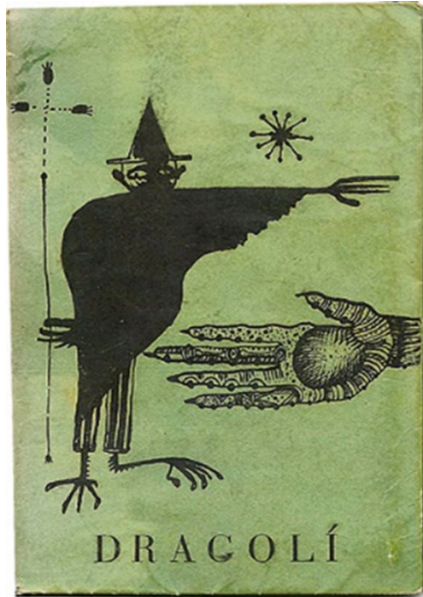
Perfeitamente consciente de tudo isto, Joan Brossa empreendeu sua reação pelo outro extremo da corda. Ele já tinha explorado anteriormente todas as variantes do formalismo e todos os cantos dos gabinetes da magia. Desde o balbuciar minuciosamente orquestrado dos *Sonets de Caruixa*, até a «ópera dos três vinténs» de *Dragolí*, alternados, sempre, com as prosas e o teatro da alucinação sistemática, com os quais tem buscado o quinto pé do gato e a sétima cara do dado (...).

Ele, apesar de tudo, já parecia conhecer a força deste «real» e adivinhava que acabaria, fatalmente, por fazer explodir sua retórica, eliminando nela tudo aquilo que tem de falso e de artificial e dando um novo sentido –saturado de conteúdo– a aquilo que nela pode constituir enriquecimento para o homem na técnica de se comunicar com outros homens (Melo Neto 1951 *apud* Mateu 2009: 182-183).

É importante dizer que essa leitura do conjunto de versos brossianos não era usual na época, já que a crítica situava a análise da poesia de Brossa a partir dos estados de consciência relacionados à estética surrealista, portanto, ao abordar a consciência crítica e alerta de Brossa através da questão da mediação popular e cotidiana, Cabral o lê por uma via inusitada e próxima à da leitura de Miró, uma vez que defende, entre outros aspectos, os relacionados à autenticidade do fazer poético, a busca da dicção pessoal e o escrutínio das matrizes populares, como a forma *romance*, explorada pelo poeta catalão em sua obra *Dragolí*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Em meu artigo “Poéticas em claro-escuro: literatura e arte em *Dau al Set*” discuto com maior vagar essa obra e as relações entre Brossa e Ponç. Para mais informações ver *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, Vol. 2, Nº. 22, 1, 2019, pp. 11-37.



**Fig. 2:** Joan Brossa. *Dragolí*. Barcelona, *Dau al Set*, 1950. Capa de Joan Ponç

Nessa obra, Brossa recupera a forma *romance*, estrutura métrica que percorre toda a literatura espanhola<sup>6</sup> em seus distintos momentos, inclusive durante a Guerra Civil Espanhola<sup>7</sup>, para tratar com ironia e

<sup>6</sup> Juan Ramón Jiménez, em sua obra *Política poética*, disserta sobre o romance no capítulo “El Romance, río de la lengua española”. Em seu texto, o poeta andaluz explicita ao leitor a presença perene do romance ao longo da literatura espanhola: “El Romance (el poema español escrito en verso octosilabo, una acepción de la voz Romance) he dicho siempre que es el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso, que es lo mismo en cuanto a lengua, ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no —lo repito siempre también—, que lo diga un ciego”.

<sup>7</sup> Dario Puccini, em sua obra *Romancero de la resistencia española*, esclarece o uso dessa forma poética durante a guerra: “El término romancero, primeramente usado para designar el inmenso patrimonio de romances españoles que se remontan al siglo XIV, fue adoptado en nuestro siglo, con plena conciencia y legitimidad, por escritores como Rafael Alberti y Emilio Prados, al frente de ese corpus homogéneo de composiciones de carácter popular, a veces incluso anónimo, que se escribieron en el ardor de la batalla o que, en todo caso, se inspiraron directamente en acontecimientos de la Guerra Civil Española que ensangrentó literalmente la península en los años, ya casi fabulosos, de 1936 a 1939, en la inmediata víspera del segundo conflicto mundial. El título de romancero, puesto a las primeras recopilaciones poéticas de aquella guerra, entroncaba precisamente (...) con la tradición épica no interrumpida ni agotada nunca”.

humor fatos cotidianos de maneira original, carregando cenas comuns de elementos visuais e táteis, que obrigam o leitor a olhar para o cotidiano como quem olha para seu próprio repertório de histórias ancestrais, aqui resgatado na assonância do *romance* e em figuras folclóricas da tradição espanhola, imiscuídas a flagrantes da vida ordinária.

Trata-se, portanto, de um poeta buscão, como Cabral o denominaria em seu poema “Fábula a Joan Brossa”<sup>8</sup>, aquele que já não busca as “cinco patas do cão”, uma referência ao “quinto pé do gato” que conflui para essa procura por um caminho mais prosaico, configurado em uma poesia e dicção próprias: “Buscarle los tres pies al gato” é, em espanhol, uma expressão usada para designar uma ação ou atitude rebuscada” (Mateu 2009: 180). Nesse itinerário a rés do chão, o buscão e o dragãozinho se encontram na fábula cabralina e flanam detrás da palavra humana.

Acredito na poesia de circunstância, quando ela fala de pessoas e fatos que estão na “circunstância” exterior do poeta; mas não acredito quando quer ser meramente ocasional, isto é, nascida de momentos excepcionais ou especiais do poeta. Para mim, um poema é a soma dos momentos excepcionais e medíocres de um poeta. Poesia é linguagem afetiva, e assim é que tudo pode ser tratado poeticamente. Acho que todos os meios de difusão deveriam ser usados pelos poetas, dentro desse conceito de que poesia é linguagem afetiva: o rádio, a publicidade, a lírica da música popular, o anedotário da cidade, tudo (Melo Neto *apud* Athayde 1998: 71).

É no diálogo literário, na preocupação pela “construção” poética e por meio de uma visão calcada no binômio ética e estética que se encontram os versos de João Cabral com as palavras do ensaio.

---

<sup>8</sup> João Cabral dedicou o poema a Brossa, “Fábula de Joan Brossa”, inserido no livro *Paisagens com figuras*. O poema recupera a época da aventura Dau Al Set, as colaborações de Ponç e Brossa e as pesquisas do poeta catalão sobre a tradição poética catalã e espanhola. Para a leitura do poema completo: “Joan Brossa, poeta buscão, /as sete caras do dado,/as cinco patas do cão/antes buscava, Joan Brossa,/místico da aberração,/buscava encontrar nas feiras/sua poética sem-razão./Mas porém como buscava/onde é o sol mais temporão,/pelo Clot, Hospitalet,/onde as vidas de artesão,/por bairros onde as semanas/sobram da vara do pão/e o horário é mais comprido/ que fio de tecelão,/acabou vendo, Joan Brossa,/que os verbos do catalão/tinham coisas por detrás/eram só palavras, não./Agora os olhos, Joan Brossa/(sua trocada instalação),/voltou às coisas espessas/que a gravidez pesa ao chão/e escreveu um Dragãozinho/denso, de copa e fogão,/que combate as mercearias/com ênfase de dragão” (Melo Neto 1986: 251).

Imiscuídas, reflexões e versos, convergem para a tentativa de compreensão desse “fabular” em prosa e em verso, em que o fabulador surge como esse criador de mundos bem concretos, dispersos pela geografia catalã, pelas feiras, bairros, voltando às “coisas espessas que a gravidez pesa no chão” (Melo Neto 1986: 251).

#### 4. Paisagem com figuras

Por fim, chegamos às relações dos ensaios acima comentados com a obra *Paisagens com figuras*, de João Cabral, da qual, gostaria de destacar o poema “Campo de Tarragona”.

A escolha desses versos se deve a algumas questões: primeiro porque ele está ligado diretamente a Miró, pois João Cabral o escreve após uma viagem que realizou com o pintor para a cidade.

Além disso, é importante deter-nos no título do volume que, creio, também guarda conexões com os ensaios cabralinos, posto que, ao longo da história da arte espanhola, desde a pintura mais figurativa (para alguns críticos, as inscrições rupestres nas covas de Altamira) até a mais abstrata (como a de Miró), quando se representa uma paisagem, predominantemente, ela contém figuras, ou seja, há uma predileção, ao longo dessa historiografia, pela paisagem com figuras e não somente pela paisagem em si. Certamente, Cabral, em seus estudos sobre a literatura e a arte espanholas, seja para a escritura de seus ensaios, seja por um exclusivo interesse genuíno, tinha ciência dessa forma de representação no âmbito espanhol.

Um segundo elemento importante reside na própria paisagem de Tarragona, que servirá de assunto para o poema, já que ela guarda relações históricas e sociais importantes: ali desemboca o rio Ebro, cujo topônimo, *Hiber* (*Hiberus flumen*), deu nome à Península ibérica, logo, há um aspecto fundador aqui que nos interessa explorar no desenrolar dos versos.

Ainda no âmbito político-histórico, é imprescindível dizer que nessa região ocorreu a Batalha do Ebro, um dos combates decisivos da Guerra Civil Espanhola. E não por acaso nesse volume de Cabral há um poema dedicado a esse rio, em que se destaca seu caráter épico, ao mesmo tempo em que o aproxima, em alguns aspectos, ao rio Capibaribe, em Recife.

O fato de o poema referir-se a Tarragona, então, aglutina elementos estéticos, histórico-sociais e políticos em diversos contextos e períodos, por exemplo, é fato que Miró, figura que ronda os versos de

“Campo de Tarragona”, apoiou a II República de maneira contundente<sup>9</sup> e João Cabral se preocupou imensamente por essa questão, que pressupõe ressonâncias de distintas ordens que não podem ser ignoradas aqui.

Finalmente, na esfera estética, sublinho a escolha da forma: o andamento do poema e sua estruturação em dez quadras e em redondilha maior, com rimas pares toantes. Embora seja um formato presente na poética cabralina<sup>10</sup>, aqui ganha especial relevo, posto que esse tipo de verso derivará, como fragmento, da forma *romance*, presente na Idade Média espanhola e largamente utilizada em poemas épicos, como o *Cantar de Mio Cid*<sup>11</sup> (outro personagem explorado em *Paisagem com figuras*).

---

<sup>9</sup> Joan Miró, como João Cabral nutria certa simpatia às tendências de esquerda e embora negasse qualquer manifestação ideológica direta em seu fazer artístico, apoiou a II República espanhola de diversas formas, por exemplo, por ocasião da Expo de Paris, em 1937, pintou ali um enorme mural, *El payés catalán en revolución* e também elaborou a obra *Aidez l'Espagne*, criada para ajudar na luta republicana. Em 1969, o diretor catalão Pere Portabella realizou um curta-metragem, intitulado *Miró 37/Aidez l'Espagne*, em que se destaca a importância da tela nas ações durante a Guerra Civil Espanhola em prol da II República.

<sup>10</sup> Em uma entrevista a Nicolás Extremera Tapia, da Universidade de Granada/Espanha (Ver: <http://www.omarrare.uerj.br/numero15/pdf/NICOLAS%20TAPIA.pdf>), João Cabral exterioriza a escolha pelo verso octossílabo, pela forma romance: “Os versos de sete sílabas que vocês (os espanhóis) chamam de oito, é o verso popular. Na França, o verso popular é de oito, que para vocês é o de nove. Quando eu comecei a metrificar, o meu mestre foi Joaquim Cardoso, de cultura extraordinária, e ele disse-me: “A gente não metrifica numa medida, a gente metrifica em volta duma medida”. É dizer, quando se metrifica em sete, se está metrificando em oito ou em seis. Depende muito do leitor. Eu, com o meu sotaque pernambucano, tenho versos que eu leio diferente dum paulista. A gente não metrifica, a gente metrifica em volta duma medida. Apenas eu me voltei para o verso metrificado (eu não tenho nada de espontâneo), porque eu precisava de uma coisa exterior que me obrigasse. A minha imaginação funciona melhor canalizada do que espontaneamente. Em *Paisagens com figuras*, eu metrifico com sete, que é o verso do romance; em *Vida e morte Severina*, com verso do romance também. O verso de sete sílabas é a medida natural, é um verso muito fácil. Eu passei a metrificar a partir de certa época no metro de oito sílabas, para que não fosse fácil. Não é espontâneo e por isso me interessa”. No entanto, esse artigo busca demonstrar que a escolha dessa métrica vai muito além da “dificuldade”. Afinal, Cabral, nesta mesma entrevista afirma ter estudado o *Romancero* sistematicamente.

<sup>11</sup> O que distingue formalmente um romance é sua versificação que parte de séries monorrimas da épica com versos de dois hemistíquios de sete sílabas, ou seja, uma forma que tem uma pausa de sete em sete sílabas. Mas, a forma que se fixou com o decorrer do tempo foi a série de versos heptassílabos com rima toante, ou seja, sempre rimava nas vogais, o que facilitava que a transmissão e a disseminação oral.

Deve-se esclarecer que os *romances* medievais anônimos atendiam a características que foram essenciais para seu sucesso: fundamentalmente, constituíam-se como textos breves, com uma forte condensação narrativa, articulada em um presente a-histórico. E como esses poemas nasceram de fragmentos de poemas épicos mais longos, apresentam características provenientes dessa configuração fragmentária. Nos versos que nos ocupam, essa condensação salta à vista e o aspecto fragmentário se articula através do movimento topográfico-histórico que o poema mobiliza.

Do alto da torre quadrada  
da casa de En Joan Miró  
o campo de Tarragona  
é mapa de uma só cor.  
É a terra de Catalunha  
terra de verdes antigos,  
penteada de avelã  
oliveiras, vinhas, trigo.  
(Melo Neto 1968: 253).

“Campo de Tarragona” se principia com uma visão panorâmica da paisagem contemplada a partir de uma torre quadrada da casa de Joan Miró<sup>12</sup>, ou seja, parte de uma visão geométrica e vasta.

Tal imagem emoldura-se através da estruturação dos versos cabralinos: a redondilha maior e a quadra. Organizado dessa maneira, o campo se revela por meio de um procedimento metapoético, em que se destacam as cores monocórdicas de Tarragona no contexto das relações com o pintor catalão. À medida que avançamos na leitura, essas cores e formas vão ganhando diversidade em seu andamento, cujos contornos estão marcados pela recuperação do passado histórico, que o olhar observador imprime na segunda estrofe. Aqui, Tarragona delinea-se através de sua dilatada vegetação, que, por sua vez, vincula-se a suas origens de entreposto comercial no mediterrâneo.

Nas duas quadras seguintes, o olhar panorâmico começa a rasgar essa superfície e o faz a partir do questionamento do conceito de paisagem como elemento estático:

No campo de Tarragona  
dá-se sem guardar desvãos:

---

<sup>12</sup> A casa, localizada em uma propriedade rural, foi comprada pela família do pintor em 1911.

como planta de engenheiro  
ou sala de cirurgião.  
(Melo Neto 1968: 253).

A comparação da terra desaforada, “sem desvãos”, cuja mirada parece alcançar o infinito, guarda imagens e componentes que começam a criar um campo semântico que nos remete às ideias de precisão e de construção imagética, ao apelar para os objetos e ambiências do engenheiro e do cirurgião. No entanto, essa exatidão ganha contornos de imprecisão na estrofe seguinte e a contemplação começa a se definir negativamente:

No campo de Tarragona  
(campo ou mapa o que se vê?)  
a face da Catalunha  
é mais clássica de ler.  
(Melo Neto 1968: 253-254).

Ao perguntar-se pelo que se vê, campo ou mapa, o sujeito poético conduz o leitor à uma cadência escrutinadora próxima à da apreciação de um quadro, ou de uma sequência quadros. Movido por contornos topográficos e literários, nos quais os conceitos de mapa e de paisagem são questionados, o poema, de maneira caleidoscópica, ou prismática (para utilizar um termo de Benedito Nunes), espraia distintas visões de mundo que vão acumulando-se, a fim de dar conta desse olhar esquadrinhador, que se perfaz pela história, por suas gentes e pelos campos-mapas.

Podeis decifrar as vilas,  
constelação matemática,  
que o sol vai acendendo  
por sobre o verde de mapa.  
Podeis lê-las na planície  
como em carta geográfica,  
com seus volumes que ao sol  
têm agudeza de lâmina,  
podeis vê-las, recortadas,  
com as torres oitavadas  
de suas igrejas pardas,  
igrejas, mas calculadas.  
(Melo Neto 1968: 254).

Articulando uma retórica oposta à aridez dos conceitos da geografia física, que muitas vezes trata o mapa apenas como



denominação, localização e narração objetiva, os versos exploram o concebido, o vivido e o percebido<sup>13</sup> de modo a engendrar uma dinâmica constelar, em que, à maneira de Miró, cria uma fragmentação não hierarquizada dos elementos de seus planos topográfico-históricos e estéticos. As visões “seriadas” das vilas, da planície, dos volumes ensolarados, das torres das igrejas calculadas dispõem-se em uma constelação imagética, transformando o “campo de Tarragona” em receptáculo de um dinamismo conceitual e cromático em contraponto à ideia de estatismo que poderia conter a noção de paisagem ou mapa. Como o poeta “buscão” da fábula brossiana, o olhar flana desde a vastidão até os sulcos das vilas e das igrejas pardas catalãs.

Nesse compasso, os verbos decifrar, ler e ver, guiados pela aliteração convidativa, se conjugam para decompor a paisagem-objeto, explorando-a num amplo espectro de perspectivas, que a esmiuçam e a enquadram a partir de associações surpreendentes com outros objetos, que, por sua vez, desdobram-se em imagens que se movem pelo olhar que rastreia sobre mapa e avista, simultaneamente, a segura e o mar catalão, ambos sob o horizonte da torre quadrada do início do poema.

Girando-se sobre o mapa,  
 desdobrado pelo chão  
 ao pé da torre quadrada,  
 se avista o mar catalão.  
 É mar também sem mistério,  
 é mar de medidas ondas,  
 a prolongar o humanismo  
 do campo de Tarragona.  
 Foram águas tão lavradas  
 quanto os campos catalães,  
 Mas poucas velas trabalham,  
 hoje, mar de tantas cãs.  
 (Melo Neto 1968: 254).

A torre quadrada, como elemento norteador da forma, da rima e do cálculo que toca o “humanismo” traçado em sépia, vai criando uma relação complexa de contiguidade entre a paisagem física e seus

---

<sup>13</sup> Utilizo essas noções a partir da concepção de Henri Lefebvre em sua obra *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013.

aspectos humanos, culturais, históricos e estéticos, vai configurando uma inusual eloquência dos campos-mapas percorridos<sup>14</sup>.

Assim, ao longo de “Campo de Tarragona” observamos a apropriação de alguns elementos que discutimos ao longo desse artigo: a composição dessa paisagem através de vários movimentos, a leitura histórico-social entre o passado e o presente, uma maior liberdade na configuração estética da paisagem, o questionamento do próprio conceito de paisagem. Desse modo, o poema, pouco a pouco, vai transcendendo, através da introdução de um dinamismo do olhar, a noção de mapa, carta geográfica, para convertê-la em formas de saber social esteticamente construídas.

“Não deparamos com uma trama de conceitos, mas com uma tessitura de abstração e concretude, que rebate o conceito ao plano da imagem e faz subir a imagem visual a do conceito” (Nunes 1971: 90-91). Em “Campo de Tarragona”, essa trama opera negativamente, tal como observamos no ensaio de Miró e no texto dedicado ao grupo Dau Al Set, uma vez que rebate a noção “plana” de paisagem, mapa, chão e cria, em seu andamento inquiridor, “desvãos” conceituais. Nos versos, a noção de paisagem não encontra um lugar seguro, estático, posto que ela mesma transita, se relaciona, se tensiona em distintos âmbitos estético-literários, sem estancar-se em categorias absolutas ou isoladas.

Dessa forma, Cabral coloca em ação todo pensamento construído nos distintos ensaios que ele foi cultivando no âmbito de suas relações na Espanha e transforma o poema em “receptáculo do dinamismo”, para usar novamente o termo que ele mesmo dispõe no texto sobre Miró. Operando em negativo, decompõe o campo como objeto dinâmico, estético, social e histórico através da fragmentação não hierarquizada dos elementos de seus distintos planos que se encadeiam nos versos de *Paisagens com figuras*.

## 5. Bibliografia

Athayde, Félix de (Org.) (1998): *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

---

<sup>14</sup> Tomo emprestado o termo “eloquência dos mapas” do geógrafo norte-americano Carl Sauer.

- Extremera Tapia, Nicolás (1993): "Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto". *O Marrare*, nº 15, *Homenagem ao Prof. Leodegário A. De Azevedo Filho*. Disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero15/nicolastapia.html> [último acesso: 27/10/2023].
- Jiménez, Juan Ramón (1982): "El Romance, río de la lengua española". Em *Política poética*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 249-293.
- Lefebvre, Henri (2013): *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing Libros.
- Mateu, Melcion (2009): "O prefácio de João Cabral de Melo Neto a *Em va fer Joan Brossa*: teoria e prática do realismo em dois poetas do pós-guerra", *Anuário de Literatura*, vol. 14, nº 1, pp.173-184.
- Melo Neto, João Cabral de (1951): "Pròleg" em Brossa, Joan: *Em va fer Joan Brossa*, Barcelona, Còbalto, pp. 9-13.
- Melo Neto, João Cabral de (1952): *Joan Miró*, Rio de Janeiro, Cadernos de Cultura do MEC.
- Melo Neto, João Cabral de (1986): *Poesias completas*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- Melo Neto, João Cabral de (2008): "João Cabral por Ele Mesmo". Em *Obra Poética e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Melo Neto, João Cabral de (2009): "Tàpies, Cuixart, Ponç", Barcelona: Còbalto 49, fascículo 3, p. 9-13, 1949 em VV.AA. *El mundo de Dau Al Set*. Ibercaja, Valladolid, pp.91-103.
- Miró, Joan (1964): *Miró. Yo trabajo como un hortelano*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Nunes, Benedito (1971): *João Cabral de Melo Neto*, Petrópolis, Vozes, 1971.
- Puccini, Dario (1982): *Romancero de la resistencia española*, Barcelona, Ediciones Península.
- Vidal Oliveras, Jaume (1997): "Còbalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953)", *Locus Amoenus*, nº 3, Barcelona, Universitat Autònoma. Disponível em <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v3-vidal/79-pdf-ca> [último acesso: 24/10/2023].

