

“A bailarina”, de João Cabral de Melo Neto, e a infância

“The Ballerina” by João Cabral de Melo Neto and the Childhood

Pablo Simpson*

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar o poema “A bailarina”, de João Cabral de Melo Neto, publicado no livro *O Engenheiro* (1945) em seus movimentos gerais, em diálogo com estudos que lhe foram dedicados, mas sobretudo na perspectiva de uma reflexão sobre a infância e certa descoberta da literatura, tanto quanto de uma relação com a palavra poética e com a arte que passaria por formas do apreender e do desaprender.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; Poesia brasileira; A bailarina; infância.

ABSTRACT: The objective of this article is to analyze the poem “A bailarina” by João Cabral de Melo Neto published in the book *O Engenheiro* (1945) in its general movements, in dialogue with studies dedicated to it, but above all from the perspective of a reflection on childhood and a certain discovery of literature, as well as a relationship with the poetic word and with art that would involve forms of learning and unlearning.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto; Brazilian Poetry; “The ballerina”; childhood.

*mas a borracha
vem e apaga
(João Cabral de Melo Neto)*

Gostaria de falar um pouco de João Cabral de Melo Neto, que é um poeta sobre o qual nunca escrevi, a não ser uma única nota de rodapé sobre a imagem da pedra, que não conta muito e nem é grande novidade. Diante da homenagem do congresso ao poeta,¹ veio-me à lembrança, no entanto, um episódio antigo de minha vida escolar. De minha juventude. De um espaço um pouco como aquele

* Professor Livre-Docente do Departamento de Letras Modernas da UNESP/IBILCE, doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP, bolsista de produtividade do CNPq. E-mail: pablo.simpson@unesp.br; ORCID: 0000-0002-2645-8939.

¹ Este artigo é fruto de uma apresentação a convite para o Primeiro Encontro Internacional de Poesia em homenagem a João Cabral de Melo Neto, organizado por Fabiane Renata Borsato e Guacira Marcondes Machado na UNESP de Araraquara-SP, em 2021.

do poema de Cabral chamado de “Descoberta da literatura”, do livro *A Escola das facas*, embora, aqui, sem carro de boi, sem Casa-Grande e sem literatura de cordel:

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante. (Melo Neto, 2003, p. 447.)

E sem que essa descoberta fosse um lugar do segredo “conspirante”, como diz o poema: a literatura que se lê sem que se diga que se lê, ou cuja leitura só pode ser confessada muito mais tarde, como se legitimasse um caminho transgressor já antigo, de transgressão e prazer. No poema, mencionava-se uma literatura “mirabolante”, com crimes.

No meu caso, trata-se de literatura que foi em grande medida escolar. Porém um escolar, por assim dizer, indireto. Eu tinha dois amigos que estavam no Ensino Médio – eu era mais novo, cursava a oitava série – e havia uma tarefa de casa que eles deviam realizar, proposta pelo professor Uwe Barcellos. Consistia em ler uma seleção de poemas de João Cabral e escolher um deles, para um trabalho que seria a tentativa de interpretação desse poema por escrito; ou seja, escrever sobre o escrito: algo inédito para mim. Foi quando li pela primeira vez “A bailarina”. Lido para escrever, para dizer o que nos diz o poema ou o que não está propriamente dito, porém sugerido.

Até onde lembro, não se pedia atenção a rimas, porque estas não eram tão claras no conjunto. Nem se exigia escansão, prática escolar que devo ter aprendido nesses anos. Não havia questões de gramática, até hoje frequentes: “há três orações subordinadas no poema, indique-as”. Não se perguntava pela relação entre interpretação e história: João Cabral nos era dado como um contemporâneo ou como alguém sem vínculo direto com algum incidente político. Tampouco se pedia, além disso, um elenco de características da escola poética ou movimento literário a que pertenceria o poeta: nenhuma menção prévia ao Surrealismo, que eu descobriria mais tarde ao buscar informações sobre o artista André Masson, a quem Cabral dedicaria um dos poemas – informações buscadas em intermináveis

enciclopédias em papel. A antologia mimeografada, com cheiro de álcool, trazia textos de *Educação pela pedra*, como “Psicologia do açúcar”, “Duas das festas da morte”, “O urubu livre”, circunscritos em sua paisagem nordestina. Mas também estavam lá “A bailarina” e o longo “Antiode”. O que se pedia, sem que esse pedido determinasse o grau de nossa liberdade, era um movimento interpretativo diante dos sentidos do poema. E esse movimento levado a um texto que deveria ser escrito, o que não era a mesma coisa de ler ou interpretar apenas para si.

Cheguei ao apartamento de meus amigos pouco antes da hora do videogame. Eram irmãos e estavam debruçados sobre “A bailarina”, arriscando hipóteses. Devo ter lido umas dez vezes o poema. Não sei se pelo fato de à leitura corresponder uma tarefa; a minha impressão era de que o poema guardava um sentido ou um segredo, que era preciso buscá-lo, encontrar-lhe a chave, quase como nos exercícios por vezes banais de interpretação literária confundida, frequentemente, com sua herança exegética: há uma resposta. O problema era que não havia propriamente uma, ainda que “A bailarina” desse a impressão de certo rigor, com seus diferentes pavimentos e uma organização da imagem com sinais claros de anterioridade, progressão e hierarquia.

Anos mais tarde, quando tornei-me aluno de Barcellos, como o chamávamos, tive a possibilidade de reencontrar o poema, ainda ressoando com esse quê de descoberta, que era a descoberta não só de certa incompreensão diante de um tipo de discurso, todavia escrito com palavras simples e na minha própria língua, mas cuja incompreensão era o motor de um desejo, não sei se propriamente mimético – desejar o que os amigos desejavam –, porém tanto mais vivo quanto mais escapava a uma formulação aprisionadora. Era como se houvesse um resto no processo interpretativo, e justamente nesse resto o movimento reiterado da memória e do desejo. Talvez por isso o poema não tenha se apagado, ecoando todas as vezes em que li poetas nos quais reconheci algo de “A bailarina”. Murilo Mendes foi um que descobri mais tarde. Pierre Reverdy, muito depois. Jean Grosjean, mais recentemente.

Para dizer que o caminho que escolhi para este artigo é algo talvez inesperado: assumir a primeira voz e a lembrança nostálgica para falar de um poeta sobre o qual se sedimentaram caminhos interpretativos que conversam pouco com essa nostalgia: a antilira, por exemplo, e seus modos de

dessubjetivação constitutivos do projeto cabralino.² Caminhos para os quais essa lembrança talvez pareça deslocada. É como se o *ethos* de certa nostalgia confessional, com toda a sua dimensão de conversão – do leitor, eu mesmo, que me tornei, a partir daí, leitor de poesia – não combinasse com Cabral, ainda que a conversão se desse às avessas, para ficarmos com oposições esquemáticas: do leitor que lia histórias a um leitor que passou a prestar atenção ao sentido, e que foi jogado à forma, como se poderá observar, a uma forma que, em grande medida, se pretendia antipoética. Descobrir a poesia pela antipoesia.

Coloco-me, assim, no lugar do leitor recém-adolescente que vê a poesia e sobretudo um único poema, e não um livro ou uma “poética”, diante de um poeta para o qual o estatuto desse poético, diz-nos parte de sua crítica, talvez excluísse o leitor escolar que fui.

*

Sigamos ao poema, que foi publicado no livro *O Engenheiro*, de 1945, e que já recebeu algumas leituras: de João Alexandre Barbosa, que viu nele um percurso “plástico-coreográfico” (Barbosa, 1975, p. 51), à análise de Marcella Moraes, que, mais recentemente, evidenciou a dimensão de um leitor que busca menos o enigma, porque não se trata de ver o poema na condição transitiva de portador de significado, do que uma dança (Moraes, 2012). As duas leituras, aliás, vão me poupar de debruçar-me sobre alguns sentidos desse texto, para me concentrar naquele que, de algum modo, foi o meu. Ou que julgo ter sido o meu, em retrospecto, não sem o prazer de dar-lhe uma clareza que talvez não tivesse.

“A bailarina”

A bailarina feita
de borracha e pássaro
dança no pavimento
anterior do sonho.

A três horas de sono,
mais além dos sonhos,
nas secretas câmaras
que a morte revela.

² Penso com o auxílio do trabalho de Sérgio Roberto Gomide Filho (2014).

Entre monstros feitos
A tinta de escrever,
A bailarina feita
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta
borracha que mastigo.
Do inseto ou pássaro
que não sei caçar. (Melo Neto, 2003, p. 68.)

Como se pode ver, trata-se de um poema curto. De todos os textos da seleção de Cabral, era o mais curto, o que fez que se visse contaminado, inadvertidamente, por outras leituras, como da “Antiode” com o seu “calor úmido da boca” e seu assumido mal-estar com relação à própria poesia. “A boca que come o defunto”, a “borracha que mastigo”. Com essa curiosa imagem da deglutição que aparecia também nos “piqueniques infantis” de “Duas das festas da morte” ou no eucarístico “Num monumento à aspirina”, metamorfoseada em sol prestes a ser engolido.

Mal-estar porque vinha conferir um sentido estranho para algo que eu pressentia como a imagem central do poema, em relação com a figura da bailarina: a da borracha. É ela que aparece três vezes. É o elemento central do poema, junto com o pássaro, que está também três vezes. Este, no entanto, parecia seguir estável no seu movimento aéreo ou etéreo, associado à dança, aos monstros ou ao inseto. A borracha, não, a despeito da coagulação do látex que talvez lhe desse uma aparente estabilidade – e Cabral faz aqui um pouco o que fez com o açúcar do engenho em “Psicologia do açúcar”. Faz que ela se desloque por diferentes estados: da flexibilidade, daquilo que estica, dobra-se e retorna maleável ao primeiro estado, para algo associado ao gesto da escrita. Em sua última aparição, além disso, vem à boca. Mas não para ser engolida. Prolonga-se aí nesse presente do “mastigar”, que é o presente do poema e de muitos poemas de Cabral. Diariamente, lentamente. A sua resistência é de outra ordem, não se desfaz.

O poema andava assim, portanto, já de partida, em duas direções, numa oposição ou luta, palavra predileta de Cabral: ao distante do sonho, das câmaras secretas, e ao aqui da boca. Era como se o elemento principal do poema, que havia desde o início capturado a minha atenção – a associação de elementos díspares, “borracha e pássaro” – se refizesse num sentido mais profundo, ainda que

inverso, do pássaro que voa à borracha que mastigo. Naquele momento, aliás, bastava isso. Nem precisava ir na direção da figura feminina feita dessa conjunção de matéria dúctil e movimento, e pensar, como Waltencir Oliveira, nesse lugar da mobilidade que estará também noutro poema, em “A mulher sentada” (Oliveira, 2008, p. 80), que é uma figura, igualmente, entre dois lugares: da proximidade da palavra e do sonho. De forma mais simples: “mulher e pombos/ mulher entre sonhos”. Transformada, ainda, em pássaro, como no dístico que sempre me vem à lembrança: “Mulher sentada. Tranquila/ Na sala, como se voasse” (Melo Neto, 2003, p. 69).

Não fui, portanto, na direção dessa mulher/bailarina, repleta de elementos que o crítico Rubem Alves Pereira aproximaria de Miró, e cujo princípio seria um “permanente devir” em direção, afirmaria, ou “em aderência a coisas como água, fogo, casa, gaiola, bala, relógio, lâmina, inseto, pássaro, asa, lua, estrela e sol” (Pereira, 2019, p. 169). E, eu acrescentaria, borracha. Não fui também a esses “monstros”, na terceira estrofe, fruto talvez de matéria compósita, borracha e pássaro, para lembrar de tantos monstros da poesia surrealista, monstros que reúnem, justapõem elementos de indivíduos isolados, e que se dispersaram por inúmeros bestiários e pinturas – penso no *Elefante Celebes* de Max Ernst, de 1921. Naquele momento a leitura da figura da bailarina via-se descolada desse lugar da monstruosidade: “entre monstros”, diz o poema. Sem, portanto, pertencer a eles.

O poema ainda me interessava por sua sintaxe. Pelo modo como era poesia sem parecer sê-lo. Pelo modo como era uma linguagem, embora desprovida de conotações, como observou João Alexandre Barbosa, que dizia mais do que se pretendia esperar com tão poucas palavras. Com sua pontuação instável, foi isso que notei, que criava frases nominais, num poema em que há uma única frase verbal – “A bailarina [...] dança” – e apenas três outros verbos em orações subordinadas. Cujas orações principais permanecem, portanto, a primeira, lá de cima, no início. Com esse único movimento frasal interrompido, ademais, pela pontuação, pela quebra dos versos, pelas repetições deslocadas, redundantes até. Para que repetir num poema tão curto que a bailarina é feita “de borracha e pássaro”? O que se quer com isso? Será que ela surge novamente? É tenaz como a borracha? Ou trata-se apenas de um movimento encantatório quase como num

rondó às avessas: repete-se o elemento da frase inicial ao final dessa mesma frase, para fechá-la antes da conclusão do duplo dístico? São perguntas de agora.

De todo modo, a pontuação me paralisava. Com ela, surgia a dimensão de um processo interpretativo ininterrupto, numa contradição que eu percebo em retrospecto e que me faz lembrar da hermenêutica de Friedrich Schleiermacher: “Entendo tudo até tropeçar numa contradição ou num não sentido” (*apud* Szondi, 1975, p. 298). O tropeço, a paralisia, como aquilo que dispara a interpretação. E uma interpretação, portanto, que não se detém no tempo da minha juventude, que se prolonga irresistivelmente. E há muita coisa, de fato, para somar a ela. O tema da luta e da caça, que surge ao final, por exemplo, mas de uma caça impossível, não tanto pelo objeto inapreensível – será ele o poema, certa música, o movimento incessante? – mas por um não saber que o eu atribui a si mesmo: “caça imune ao fuzil dos olhos”, como diria num poema sobre Pablo Picasso (Melo Neto, 2020, p. 1.114). E, daí, toda a reflexão em Cabral, percorrida por Cristina Henrique da Costa, entre “ver” e “saber” (Costa, 2014, p. 48ss.), sabendo que o poema “A bailarina” é uma espécie de visão, e que é da natureza dessa visão movente, como uma dança, suscitar a nossa mobilidade imaginária.

Outro tema, igualmente complexo: o do poeta que diz sobre o seu próprio fazer. A bailarina “feita”. Com a relação evidente que poderíamos estabelecer com a “Psicologia da composição”, com a brancura do papel, que é um modo do apagamento, tema de Mallarmé: “no papel vazio protegido por sua brancura” (Mallarmé, 1992, p. 22).³ Papel que, em ambos, é tomado pela imagem do deserto (“la clarté déserte”), espaço de certa provação; igualmente de um desaparecimento por evaporação: “evapora;/ onde foi maçã/ resta uma fome” [...] / “onde foi palavra [...] / resta a severa/ forma do vazio”, diria Cabral (Melo Neto, 2003, p. 97).⁴ E que está também no poema “O funcionário”, de *O Engenheiro*: “No papel de serviço/ escrevo teu nome [...] / mas a borracha/ vem e apaga” (Melo Neto, 2003, p. 75), poema que dialoga com o nosso, porque há nele também um monstro, que é a própria borracha que impõe “o vazio à página branca” com esse gesto de recomeço:

³ No original: “Ô nuits! Ni la clarté déserte de ma lampe/ Sur le vide papier que la blancheur défend”.

⁴ Ou ainda: “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas” (Melo Neto, 2003, p. 96).

O macio monstro
impõe enfim o vazio
à página branca;
calma à mesa,
sono ao lápis,
aos arquivos, poeira (Melo Neto, 2003, p. 75.)

Em “A bailarina”, o duplo movimento em direção ao eu final, que mastiga e não sabe caçar, parece-me, em grande medida, apontar para esses lugares, com toda a dimensão de um ofício do escritor com o seu “espírito de pesquisa formal” (Melo Neto, 2003, p. 767), também pressentido no poema, como se a essa busca ruminante, “mastigante”, tão presente em Cabral, correspondesse uma precisão. Precisão da linguagem: a predominância de artigos definidos – “A” bailarina – e substantivos no singular. Precisão da imagem, sobretudo no encadeamento inicial – anterior, a três horas, mais além – ainda que isso pareça em conflito com o espaço do sonho e do sono. Seria o inconsciente ordenado em estágios, em andares, como um prédio? Ou um tempo para aquilo que se vivencia fora do tempo?

De todos esses temas, no entanto, o da caça era o que parecia reatar com o propósito inicial, que era dizer que, apesar de tudo, “A bailarina” dizia, comunicava, mobilizava o leitor que fui. Não a caça e sua relação com a morte, que o poema poderia eventualmente sugerir com o verso “que a morte revela”, mas esse “não sei caçar”. Em “A lição da poesia”, também de *O Engenheiro*, veremos que o gesto metapoético de Cabral, de fato, não condiz com esse caçar, mas com “salvar da morte os monstros” (Melo Neto, 2003, p. 78), reduzidos, ao final, a “vinte palavras sempre as mesmas” (Melo Neto, 2003, p. 79). Numa luta, portanto, que é mais consigo mesmo do que com o outro. Lutar, ainda, noutro poema, contra a desordem da alma frente ao que “se dispersa”, reiterando esse gesto de fuga e evaporação.

É claro que há o tema da mulher e sua relação com a arquitetura, que poderíamos eventualmente analisar com o apelo a outros poemas, como a “Mulher vestida de gaiola” (Melo Neto, 2003, p. 261), mulher-pássaro, ou com um de meus poemas prediletos, tão erótico a despeito de um olhar para fachadas, rebocos, varandas, paredes, recintos, corredores e salas, que é o poema “A mulher e a casa”, ambos de *Quaderna* (Melo Neto, 2003, p. 242). Mulher/bailarina,

talvez como a nossa “bailarina”, igualmente erótica, que é, e ao mesmo tempo não é, aprisionada pela arquitetura do poema.

Penso, no entanto, nesse “não sei caçar”, lembrando que a imagem central do texto em prosa “Da função moderna da poesia” é a do poeta como um caçador. Nesta tese apresentada ao congresso de poesia de São Paulo em 1954, Cabral afirma que escrever se tornou, na poesia moderna, uma atividade intransitiva: o poeta pretende apenas “conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo” (Melo Neto, 2003, p. 768). Em vez de atirar no animal que vê passar correndo, lança uma flecha “sem direção definida”. Cito o trecho completo:

Talvez a explicação desse aspecto da poesia moderna esteja na atitude psicológica do poeta de hoje. O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória. (Melo Neto, 2003, p. 768.)

Não se trata para Cabral, como se vê, de acertar a flecha, mas ao menos atirar na boa direção. E a boa direção não é a expressão, entendida como a “multiplicação de recursos de que se pode valer um poeta para registrar sua expressão pessoal” (Melo Neto, 2003, p. 769), mas a comunicação que se perdeu porque a poesia não teria sabido se adaptar à vida moderna, abandonando inclusive gêneros poéticos como a poesia narrativa, as canções e a poesia satírica. Cabral está, neste texto, numa direção francamente contrária à “poesia pura” de Paul Valéry e Henri Brémond, com o qual por vezes se viu identificado, muito embora distante do paradigma musical e da condenação de certa razão da poesia.⁵

⁵ William Marx (2022), num artigo recente, assinalou a rápida circulação da conferência de Henri Brémond sobre a *poésie pure* nos anos 1920. E fez seu resumo: a ideia de que versos dotados de intensidade poética possam ter o sentido velado, e que, portanto, a poesia não se reduza ao discurso da razão. Estaria, em grande medida, em seu significante, na música do significante, com toda a sua dimensão inefável. Explicar a poesia pela música seria, contudo, descartado logo a seguir por Brémond: “algo tão frágil – algumas vibrações sonoras, um pouco de ar agitado – não poderia ser o elemento principal, muito menos o único, de uma experiência em que o mais íntimo de nossa alma se encontra implicada” (*apud* Marx, 2022, p. 74). O crítico observaria o quanto haveria de uma espécie de teologia negativa em Brémond a partir desse momento, em que a

Para a leitura de “A bailarina” convém pensar, no entanto, na restrição vocabular e em algo que não é nem “monólogo interior”, “diário íntimo” ou “hermenêutica filosófica”, que são termos de Cabral para falar dessa poesia da expressão. Contra ela, propõe algo que é da ordem da construção e da organização. Diante do poema, o leitor jovem que fui encontrou nesses dois lugares, sobretudo no segundo, uma leitura possível, e com a percepção desse rigor que era também a sensação de uma regularidade construtiva, porém construída quase que a martelo, como se os versos de acentos irregulares buscassem caber à força – e nem sempre cabiam – na forma da redondilha menor. Traziam algo de encantador: a alternância das tônicas entre a terceira e a segunda sílabas métricas, de um dizer “outro, noutro ritmo”, como no poema final de *Escola das facas* (Melo Neto, 2003, p. 461). Estranho paradoxo: do ritmo que não cabe frequentemente no metro regular e sugere rigor nesse não caber.

Mas o “não sei caçar” indicava algo também de um “não saber” que coincidia com uma forma de aprendizado. Para o leitor que se via aprendendo a analisar, ou a ler um poema, era curiosa a percepção de um poeta assumindo-se nessa condição, numa espécie de prática meditativa próxima à minha, a *ruminatio*, repetição da palavra em busca de uma profundidade das “câmaras secretas”. É como se houvesse aí um “não saber” infantil como o meu, como se estivéssemos temporariamente no mesmo lugar, ainda que em direções opostas: o retorno à infância, a iniciação à poesia. E os monstros, aliás, fossem os monstros das histórias infantis que há pouco eu deixara de ler. E a bailarina também, presente numa história como *O soldadinho de chumbo*, de Hans Christian Andersen. E a atenção aos pássaros. E talvez a própria borracha, levada ansiosamente à boca.

Há muitos poemas de Cabral que falam da infância. “Infância”, de *Pedra do sono*, com os “meus dez anos indiferentes” (Melo Neto, 2003, p. 46). Há um “grito de criança” no poema “Canção”, do mesmo livro (Melo Neto, 2003, p. 47). Em *O Engenheiro*, surgem “jogos infantis/ com o fantasma na praia” (Melo Neto, 2003, p. 75) – e é possível pensar na minha leitura de Cabral como um jogo, que é também o espaço de uma liberdade, embora circunscrito a práticas que são as

própria música, paradigma central para a poesia simbolista, desde Mallarmé a Paul Valéry, seria deixada de lado. A poesia estaria numa “força misteriosa” em diálogo com o psíquico e o sagrado.

da escol – e do artigo científico. Em “O Rio”, há um “eu já nasci descendo”, para chegar depois no lindo verso “rio menino eu saltava” (Melo Neto, 2003, p. 117). Em *Morte e vida severina* é o Cristo que surge menino “como qualquer coisa nova” ou como o “caderno novo/ quando a gente o principia” (Melo Neto, 2003, p. 201).

Seria difícil tentar oferecer aqui uma coerência a essas imagens da infância, pensando, ademais, na relação delas com o aprendizado, como no poema “A educação pela pedra”, que é também o de um não-aprendizado, porque a pedra “entranha a alma”. Em “O sim contra o sim”, poema em que menciona Marianne Moore, Francis Ponge, Miró, Mondrian, Cesário Verde, Augusto dos Anjos, Juan Gris e Jean Dubuffet, quase se encenasse a busca de uma linhagem para a própria poesia – semelhante à que fez Baudelaire em “Les Phares”, no âmbito exclusivo da pintura – há um trecho, entretanto, sobre a relação com o saber/não-saber que talvez reencene o gesto de “A bailarina”. O trecho vai aqui citado com algumas supressões.

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

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda

(...)
A esquerda (se não é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se. (Melo Neto, 2003, p. 298.)

Não é preciso muito para redescobrir aqui a relação da arte, e da poesia, com o desaprender, com um certo reencontro do “frescor”, do recomeço do “caderno novo”. Na verdade, trata-se de um movimento complementar: desaprender e recomeçar, por um lado, como Miró, e disciplinar-se como Mondrian, mais à frente no poema, com o uso de réguas e esquadros, fazendo da razão não o movimento criador, porém a sua ordenação. Outro poema, intitulado “Carmen Amaya, de Triana”, traria ainda a dança como algo que não é aprendido:

“Dançar não é coisa aprendida,/ mas o aprender-se cada dia” (Melo Neto, 2003, p. 675).

Não há como refazer aqui um caminho pelas duas poéticas, de Cabral e Miró, como já fizeram João Alexandre Barbosa (1975), Aguinaldo Gonçalves (1989) e tantos outros, como Rubens Alves Pereira (2019), em *João Cabral e Miró*, que observou o espaço de articulação estética em ambos como um “campo de forças antagônicas” para o qual confluíam a disciplina da geometria cubista e o curso livre da percepção surrealista (Pereira, 2019, p. 270). E que nos interessaria na medida em que estão em jogo, em “A bailarina”, uma certa lógica, uma sintaxe, em oposição a esse espaço da liberdade e do etéreo e mesmo, eu diria, do apagamento: “borracha e pássaro”.

Também não caberia aqui percorrer o caminho ecfrástico que propôs Fabiane Borsato (2020) para o livro *Paisagem com figuras*, publicado em 1955, com sua dimensão de justaposição de elementos díspares e paisagens diversas – os mangues de Tijipió, a baía de Dublin –, ainda que seja possível recuperar, a partir de seu caminho, um elemento central para a leitura: a dimensão ética que provém de um homem em sua “condição de existência na paisagem”, que é a razão pela qual Cabral recusaria a ideia de um Miró abstrato (Borsato, 2020, p. 6).

O que proponho é olhar para essa infância. Será esse um movimento possível, pensar Miró e a infância? Será possível articular esse “quis então que desaprendesse” com alguns movimentos do texto de Cabral sobre o pintor, atento a um “desfazer-se” da perspectiva, da terceira dimensão, do centro, da fixidez do olhar, das leis: “livrar-se, lavar-se delas, coisa a meu ver absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou usá-las pelo avesso” (Melo Neto, 2003, p. 700)?

Penso, em parte, em Yves Bonnefoy, que foi um poeta também saído do Surrealismo, e que escreveu um estudo sobre Miró (Bonnefoy, 1964). Para ele, a infância em Miró seria uma espécie de resposta ao aniquilamento da guerra. Veria em Miró um socorro/*secours*, uma cura/*guérison*, num compromisso de transformação da vida.

O livro sobre Miró de João Cabral é de 1950, anterior ao de Yves Bonnefoy, que teve um livro ilustrado por Miró em 1961. É o momento em que Cabral vive em Barcelona. Ricardo Souza de Carvalho (2006, p. 101), que escreveu sobre a

Espanha em Cabral e Murilo Mendes, tem um importante capítulo sobre esse período, que é um momento de angústia também para Cabral e de impasse, diria o crítico, com relação à sua própria poesia: entre a construção e o humano ou a justificação social. Ainda que “A bailarina” seja de alguns anos antes, é um poema da guerra, dos anos de guerra. Em “A árvore”, do mesmo livro, diz-se de um “oculto impulso/ que explode em coisas” (Melo Neto, 2003, p. 77). Há no conjunto de *O Engenheiro*, ainda, um “fim do mundo” em que o eu-lírico se diz preocupado com o “sonho final” (Melo Neto, 2003, p. 71).

Penso, porém, também num dinamismo, que é um efeito importante sobre o próprio observador, obrigado a mover-se por “uma série de fixações sucessivas”, diria Cabral (Melo Neto, 2003, p. 697). Há nessa relação pelo menos dois movimentos: o primeiro deles, o dinamismo do recomeço, que é também esse, o meu, de voltar às minhas primeiras leituras do poema. Dinamismo que é a procura por um centro, que muitas vezes, na poesia, é o “eu”, e em cujo recomeço vê uma forma do ineditismo – não se trata de reiteração, como afirmaria João Cabral nesse ensaio sobre Miró:

É a esse vivo que parece aspirar a pintura de Miró. Isto é, a algo elaborado nessa dolorosa atitude de luta contra o hábito e a algo que vá, por sua vez, romper, no espectador, a dura crosta de sua sensibilidade acostuada, para atingi-la nessa região onde se refugia o melhor de si mesma: sua capacidade de saborear o inédito, o não-aprendido. (Melo Neto, 2003, p. 718.)

O segundo movimento é a tentativa de apreensão desse vivo. De uma luta em direção ao vivo. Lembro em particular de um trecho de Paul Valéry (2016), em sua *Philosophie de la danse*. De uma dança que é “dedução”, palavra repleta de rigor, da própria vida, transposta a um espaço-tempo que não tem nada da vida prática ou cotidiana. Lugar de vigor, de flexibilidade, de possibilidades articulares e motoras para além das necessidades de nossa existência. Há uma ética nesse campo dos possíveis – e que foram os meus – que talvez, em João Cabral, esteja na infância.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução: Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2002.
- BONNEFOY, Yves. *Mirò*. Milão: Edizione Silvana/La Bibliothèque des Arts, 1964.
- BORSATO, Fabiane. Princípios ecfrásticos em *Paisagens com figuras*, de João Cabral. *Signótica*, v. 32, Goiânia, 2020, p. 1-29.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *Comigo e contigo a Espanha: João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- COSTA, Cristina Henrique da. *Imaginando Cabral imaginando*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2014.
- GOMIDE FILHO, Sérgio Roberto. *Antilira do eu, anteverso da morte, antiode de amor: subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- GONÇALVES, Aguinaldo, J. *Transição e permanência: Miró/Cabral, da tela ao texto*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1989.
- MALLARMÉ, Stephane. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1992.
- MARX, William. Música e poesia pura: o fim de um paradigma. *Gragoatá*, Niterói, v.27, nº 57, 2022, p. 70-85.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas Antonio Carlos Secchin; com a colaboração de Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- MORAES, Marcella. Aporia em João Cabral de Melo Neto. In: EYBEN, Piero (org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. São Paulo: Editora Horizonte, 2012.
- OLIVEIRA, Waltencir Alves. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PEREIRA, Rubens Alves. *João Cabral e Miró*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2019.

SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, traduction dirigée par Jean Bollack, avec la collaboration de Barbara Cassin et alli, Les Éditions de Minuit, 1975.

VALÉRY, Paul. *Philosophie de la dance*. Paris: Éditions Allia, 2016 [e-book].

[Artigo recebido em 19 de novembro de 2024 e aceito em 15 de abril de 2025.]