
JOÃO CABRAL DE MELO NETO E A SUBVERSÃO DA COR*

ZÊNIA DE FARIA**

RESUMO

Este artigo se propõe a examinar como João Cabral de Melo Neto utiliza as cores em sua produção poética, particularmente nos poemas da vertente que ele chamou de “poesia crítica”.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto, cores, poesia crítica.

Le travail sévère, en littérature se
manifeste et s'opère par des refus.

Paul Valéry

A poética do silêncio (CARONE, 1979), *A poesia do menos* (SECCHIN, 1985), “Branco sobre branco” (HOLANDA, 1978, p. 167), “A contenção”, “A recusa” (SOARES, 1978, p. 56 e 64). Uma simples leitura desses títulos de livros, de ensaios, de capítulos sobre a obra poética de João Cabral de Melo Neto permite-nos constatar o consenso existente entre os críticos, no que diz respeito a um aspecto fundamental da obra desse poeta: o aspecto do despojamento, de contenção, de depuração. Esse despojamento da poesia cabralina deve ser entendido tanto no sentido formal, quanto no sentido de carência refletida nos personagens e nas paisagens de seus poemas. Tal característica é perceptível, na

* Uma parte resumida deste texto foi apresentada no IV Seminário Nacional de Literatura e Crítica, realizado na Faculdade de Letras da UFG, em 22 e 23/11/1999. Além disso, ele faz parte de uma pesquisa bem mais ampla sobre a obra de J. C. de Melo Neto, que deverá ser publicada brevemente.

* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora Titular da Universidade Federal de Goiás.
E-mail: zephyr@brturbo.com

Recebido em 12 de março de 2003
Aceito em 20 de maio de 2003

obra de João Cabral, através da análise dos mais variados recursos de construção: retóricos, estilísticos, escolha do léxico, da temática e outros. Dentre esses recursos, chamou-nos especial atenção o uso que o poeta faz das cores e que, numa primeira leitura, levou-nos a acreditar que, paradoxalmente, ele as utiliza como um instrumento importante de sua poética de despojamento. Essa primeira impressão instigou-nos a desenvolver o presente estudo, que pretende analisar o modo como João Cabral de Melo Neto utiliza as cores em sua obra poética.

É evidente o caráter fundamentalmente visual, plástico da poesia de João Cabral. Aliás, o próprio poeta admite sua afinidade com as artes plásticas e a importância que essas artes têm para ele.¹ Uma prova disso são tanto as referências quanto as homenagens-poemas que faz a pintores (Picasso, André Masson, Miró, Mondrian, Gris e outros) e a escultores (Mary Vieira, Franz Weissmann), quanto a citação do arquiteto Le Corbusier, colocada em epígrafe à obra *O engenheiro*. Desse modo, além da presença marcante das formas espaciais, seria de se esperar uma proliferação de cores na poesia cabralina. Mas não é bem assim. A afinidade maior do poeta com a pintura não se concretiza em uma transposição do pictórico cromático para o lingüístico. O que o poeta pernambucano comunga com a quase totalidade dos artistas plásticos que estão presentes, de alguma forma, em sua obra, é, sobretudo, o procedimento artístico, o rigor da composição, o processo criador.

De fato, não se pode falar em proliferação de cores na poesia de João Cabral. Não se pode, porém, falar de ausência de cores em sua obra, já que, nela, encontramos uma boa gama de cores. Apesar disso, têm razão os críticos que fazem alusão à precariedade de cores na poesia cabralina. Esse aparente paradoxo será um dos objetos de reflexão ao longo de nosso estudo. No entanto, é importante, também, lembrar aqui – já que este aspecto é uma das bases de sustentação de nossa reflexão – que a crítica tem acentuado duas tendências principais na poesia de João Cabral: poesia crítica ou voltada para a criação poética e poesia social ou participante, ou ainda, no dizer de Haroldo de Campos, “poesia

que põe seu instrumento passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade” (1976, p. 73).

As várias leituras que fizemos da obra de João Cabral deixaram-nos a impressão de que, para cada uma dessas duas tendências supracitadas, ele adota uma postura diferente no que diz respeito às cores, ou melhor dizendo, às palavras que, geralmente, designam cores.

Como praticamente nada se percebe de aleatório na obra de João Cabral, devido ao rigor de sua concepção poética, acreditamos que o uso que o poeta faz das cores, em cada uma dessas vertentes de sua poesia, também não seja aleatório. Partindo deste pressuposto, decidimos analisar cada uma das vertentes da obra cabralina, separadamente, para verificar se nossa impressão inicial se confirmaria. Essas análises constituirão o centro de nosso trabalho e justificarão sua subdivisão em duas partes: “as cores na poesia crítica” e “as cores na poesia participante”.²

Entretanto, como essas tendências só passam a ser definidoras da poesia de João Cabral, a partir de *O engenheiro* – seu terceiro livro de poemas, publicado em 1943 – abriremos um pequeno parêntese não só para examinar o comportamento do poeta para com as cores até então, como para melhor lembrar os elementos definidores de João Cabral de Melo Neto, poeta-engenheiro, que são também fundamentais para o desenvolvimento do estudo que temos em vista.

* * *

Em *Pedra do sono*, seu primeiro livro de poemas, escrito entre 1941 e 1942, sob forte influência surrealista³ –, predomina, como se sabe, a atmosfera onírica, caracterizada por esse estado de indefinição, de indeterminação presente nos seres e nas coisas que habitam as experiências de um espírito adormecido: tudo é difuso e inconsistente. Não há lugar para cor nesse mundo onírico. Quando o poeta utiliza uma palavra referente a cor, como é o caso de “azul”, em “Dentro da perda da memória”,⁴ as imagens de ausência, de frieza e de volatilidade contidas, respectivamente, em “perda da memória”, “pássaros friíssimos/

que a lua sopra alta noite”, neutralizam a noção cromática de azul, e este signo só consegue transmitir a noção de etéreo e de transparência.⁵

Dentro da perda da memória
uma mulher azul estava deitada
que escondia entre os braços
desses pássaros friíssimos
que a lua sopra alta noite [...]. (p. 44)

Além da ocorrência de “azul”, no exemplo anterior, a outra única palavra referente a cor, em *Pedra do Sono*, encontra-se nos seguintes versos de “O poeta”: “Nuvens porém brancas de pássaros/ acenderam a noite do poeta” (p. 53). Esta imagem – bem como “avenidas iluminadas” (p. 46), “nascidas manhãs” (p. 46) – é uma das poucas imagens da área do diurno, da claridade que, embora oníricas, rompem tenuamente a noturnidade (“noite do poeta”, “sala às escuras”, “escuridão”, “noite furiosa”, “sono”, “sonho”) que predomina nos poemas deste livro inaugural do poeta pernambucano. O branco perde aqui sua acepção cromática. Esse signo já aparece investido do sema da lucidez, que será um dos semas mais constantes de “branco”, na poesia crítica de João Cabral, como veremos.

No exemplo acima, a volatilidade onírica da imagem “nuvens de pássaros” é corrigida pelo peso lúcido de “brancas”, acentuado pela força opositiva de “porém”. As “nuvens de pássaros” só conseguem romper a inconsciência onírica do poeta, só conseguem “acender a noite do poeta”, porque são brancas. Nos demais poemas do livro, as noções cromáticas que poderiam ser transmitidas por elementos que normalmente implicam a noção de cor e/ou de luz, como sol, lua, são anuladas por epítetos negativos – “sol gelado”, “lua morta” –, e fazem parte dessa “metafísica do limbo” (“A André Masson”, p. 54), em que se move o poeta dormindo, numa aceitação passiva das imagens oníricas que o perseguem.

No entanto, por seu questionamento em “Poesia” – “onde o mistério maior/ do sol da luz da saúde?” –, já se percebe, no poeta, no meio dessa “noite furiosa”, desses “jardins de [sua] ausência” (p. 51),

seu desejo de abandonar seu mundo noturno, inconsistente, de criação inconsciente, em busca da concretude, da força diurna e lúcida do sol, da construtividade que, em *Os três mal-amados*, segundo livro de Cabral, Raimundo vai explicitar em suas falas:

[...] o campo cimentado que eu atravessava para chegar a algum lugar. Sozinho, sobre a terra e sob um sol que me poderia evaporar de toda nuvem. (p. 61)

[...] o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso. (p. 64)

Apesar dos pontos comuns entre tais falas de Raimundo e a concepção poética que João Cabral viria a adotar posteriormente, sabe-se que, em *Os três mal-amados*, seu ideário estético ainda não estava definido. *Os três mal-amados* representam um momento de impasse do poeta. De fato, nesse segundo livro de Cabral (um drama em prosa), as falas dos três personagens – João, Raimundo e Joaquim – refletem três concepções poéticas diferentes. No entanto, é interessante observar que, nessa obra das incertezas poéticas cabralinas, as únicas ocorrências de cores encontram-se em falas que, de certa forma, anunciam as duas tendências da obra de nosso autor, que funcionarão como eixo principal de nosso estudo: poesia participante e poesia crítica. O primeiro desses casos é a antepenúltima fala de Joaquim:

O amor comeu meu Estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos de folhas duras, comeu o *verde ácido* das plantas de cana cobrindo os morros regulares, cortados pelas barreiras *vermelhas*, pelo *trenzinho preto*, pelas chaminés. Comeu até essas coisas que eu desesperava por não saber falar delas em verso. (p. 63. Grifos nossos)

Essa fala anuncia a vertente da poesia participante, na medida em que – superado o desespero do poeta “por não saber falar dessas coisas em verso” – “essas coisas”, isto é, o referencial nordestino, passam a

fazer parte do universo poético cabralino. Verde ácido, vermelhas, preto: essas palavras designam cores sem uma acepção semântica particular. No entanto, como veremos posteriormente, é justamente na poesia participante que o poeta amplia a gama de cores de sua produção poética.

O outro caso de ocorrência de cor, em *Os três mal-amados*, encontra-se na penúltima fala de Raimundo. Trata-se da referência à “folha em branco”. Como essa fala de Raimundo foi incluída por Cabral, na coletânea *Poesia crítica*, ela será por nós analisada na parte de nosso estudo relativa à vertente intitulada poesia crítica. Apesar dos anseios de lucidez, de concretude que se percebem, como vimos, desde “Poesia”, em *Pedra do sono* e em algumas falas de Raimundo, em *Os três mal-amados*, Cabral, em *O engenheiro*, não se desembaraça totalmente da veia onírica de *Pedra do sono*. Assim, a questão não resolvida entre a inclinação para o onírico, para o inconsciente e a inclinação para o construtivismo, para a lucidez será constante nos poemas de *O engenheiro*, com a predominância do último desses apelos. Com exceção de uma ocorrência de verde, em “laranja verde” (“A mesa”, p. 73), o universo dos poemas desse último livro é um universo em branco e preto. Nele, a palavra “branco” já aparece destituída do sema referente a cor. Em “As nuvens”, poema inaugural do livro, observa-se a presença simultânea das citadas inclinações da poesia cabralina., até então. Aí, o branco da veia onírica enfatiza a inconsistência, o difuso dos seres e das coisas, enquanto o branco da inclinação para o fazer consciente incorpora o sema da depuração, do despojamento, da lucidez.

As nuvens são cabelos
Crescendo como rios;
São os gestos *brancos*
da cantora muda;

são estátuas em vôo
à beira de um mar;
a fauna e a flora leves
de países de vento;

são o olho pintado
escorrendo imóvel;
e a mulher que se debruça
nas varandas do sono;

são a morte (a espera da)
atrás dos olhos fechados;
a medicina, *branca!*
Nossos dias *brancos*. (p. 67. Grifos nossos)

O adjetivo “branco” funciona aqui como elemento importante de superação do onírico, como bem o demonstra João Alexandre Barbosa (1976, p. 44):

[...] se, em “brancos” da primeira estrofe, é ainda encontrável, pelo contexto, uma abertura para automatismo do sensível, já no da última, ele vem apontar para aquela desmontagem imagística referida.. E isso ainda mais se acentua pelo paralelismo encontrado nos dois últimos versos de cada estrofe, com exceção da última: se nas três primeiras se dá a intensificação do onírico, em que “cantora muda”, “países ao vento” e “varandas do sono” atuam como centros irradiadores de uma paisagem de sonho, “os dias brancos” da última represam o movimento de “alucinação” imagística dirigindo o poema para a vigília de quem se sabe envolvido e tentado pelo onírico. [...]. [...] o adjetivo [branco] usado por João Cabral não somente desmonta o embalo surrealista do texto, mas estatui um plano de opção para a leitura do poema que o extrai da zona menos clara das imagens de sonho e o projeta, agora, para uma paisagem de vigília e expectativa.

Outro exemplo de convivência dessas instâncias – onírico/fazer consciente – é encontrado no poema “O engenheiro”, onde se verifica a passagem do sonho para a lucidez pela substituição do “sonhar”, da primeira estrofe, para o “pensar, da segunda estrofe:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.

O engenheiro *sonha* coisas claras:
superfícies, tenis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro *pensa* o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre. (p. 69-70. Grifos nossos)

O sonho, aqui, já não é mais o sonho do poeta dormindo na “noite furiosa”, mas o sonho fora do sono, de que falava Raimundo, em *Os três mal-amados*: “sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão” (p. 62).

Por essa estratégia de controle, o poeta-engenheiro transforma as “coisas claras” que, mesmo se sob o signo da “luz”, do “sol” e do “ar livre”, ainda são apenas “sonhadas”, no “mundo justo/mundo que nenhum véu encobre”, do engenheiro. Vemos, assim, que no adjetivo “claras”, o sema referente a cor é reduzido à noção de pureza, despojamento, precisão, fazendo um paralelismo com “justo”. “Justo”, aqui, segundo um dos críticos de João Cabral, não remete a “justiça”, mas a “justeza” (LEITE, 1966, p.76).

Neste poema – um dos marcos principais da passagem da poesia onírica para a poesia/fazer consciente –, a adoção da postura construtivista por João Cabral é explicitada pelos elementos “esquadro”, “desenho”, “projeto” e “número”. Serão estes, de fato, os instrumentos do poeta-engenheiro que, em sua trajetória poética, afastando a improvisação, a imprecisão, o imponderável, permitem-lhe construir sua “*machine à émouvoir*”,⁶ com “lápis” e “papel”, objetos artesanais dos simples mortais. O uso que João Cabral faz das cores, a partir de então, é um dos reflexos dessa postura. E ater-se a esta postura do poeta, a nosso ver, consciente, parece-nos fundamental para a análise das cores nas duas vertentes de sua poesia, que tomamos como objeto do nosso estudo.

AS CORES NA POESIA CRÍTICA

Para esta parte de nossa reflexão, consideraremos como poesia crítica o conjunto de poemas que o próprio autor reuniu em uma coletânea, com o título *Poesia crítica*.⁷ A coerência com o rigor de sua concepção poética de despojamento e de lucidez é comprovada nos poemas desta tendência, pela inexistência de cores na grande maioria dos poemas e pela aura semântica transmitida pelas palavras preto, negro e branco, sobretudo esta última. Para melhor analisar as cores nesta vertente da obra cabralina, julgamos pertinente proceder a um levantamento exaustivo das cores empregadas pelo autor na citada coletânea. O quadro que apresentamos a seguir, fruto desse levantamento, pode dar uma idéia da distribuição das cores na poesia crítica.

Ocorrência de cores na Poesia Crítica										
	branco	negro, preto	azul	verde	vermelho	rubro	roxo	pardo	amarelo	Cores diferentes do negro e do branco
Os três mal-amados	1									
Pedra do sono										
O engenheiro	6	2								
Psicologia da composição	5	1					1			
Paisagens com figuras										
Uma faca só lâmina										
Quaderna										
Serial		1			1	1				
A educação pela Pedro								1		
Museu de tudo			6	1						5
A escola das facas			1	7			1		2	5
TOTAL	12	4	7	8	1	1	2	1	2	5

O Quadro I, elaborado com o objetivo de dar uma idéia da freqüência das cores na poesia crítica, sugere, no entanto, falsas conclusões, numa consulta desavisada, devido ao número de palavras

designativas de cores que apresenta. No entanto, embora, as cores diferentes do negro e do branco sejam numericamente um pouco mais elevadas, estas estão concentradas em apenas seis dos oitenta poemas da coletânea. Por exemplo, só *A escola das facas* contém 50% dessas ocorrências (12), estando todas elas concentradas em um único poema: “A Carlos Pena Filho”. A pequena frequência dessas cores – algumas delas sem uma marca semântica especial – não justifica que delas nos ocupemos nesta parte de nosso trabalho. Por outro lado, não acreditamos que a presença dessas poucas cores invalide nossa proposta inicial. Ao contrário, as palavras “branco”, “preto” e “negro”, embora sejam numericamente inferiores e estejam concentradas praticamente nos poemas de *O engenheiro* e de *Psicologia da composição*, imprimem sua marca semântica ao longo dos poemas da vertente “poesia crítica”, através de suas variantes: os adjetivos claro, alvo; os elementos e fenômenos da natureza: cal, gesso, carvão, noite, manhã, dia, meio-dia, além da presença constante de elementos como “luz” e “sol”. Talvez a presença das palavras “branco”, “preto” e “negro” – nos poemas da tendência que ora analisamos –, como simples indicações cromáticas, não merecessem maior atenção. Porém, o que nos leva a analisar tais palavras com maior cuidado é a dimensão semântica que o poeta lhes atribui, ao esvaziá-las dos semas referentes a cor. A nosso ver, essa dimensão promove-as a elementos importantes da poesia solar cabralina. Feitas essas considerações, passemos, pois, à análise das palavras “negro” e “branco”, na “poesia crítica”.

Na poesia crítica, “branco” é tudo o que o poeta quer alcançar: lucidez, precisão, despojamento de linguagem, de musicalidade, anti-subjetividade. Por oposição, já que “ambos negro e branco têm a limitação/ [...] glandular, de só conseguirem/ viver na intransigência” (p. 407), pertence à área do “negro” tudo aquilo de que o poeta quer se desembaraçar, tudo o que o impede de ter absoluto controle sobre sua poesia. Negro, preto, sonho, sono, noite pertencem à mesma área semântica no vocabulário de João Cabral e evocam a inconsciência, o onírico, a falta

de atenção, a presença de fatores subjetivos: é o “poço/ negro e fecundo” onde nadam “monstros”, cuja irrupção no poema o poeta teme (“O Poema”, p. 76); é o “vício da poesia” que, “injetando na carne do dia/ a infecção da noite”(p. 100), o poeta recusa. Pertencem, ainda à área do “negro”, os “negros êxtases” excitados “de mil maneiras”, no poeta, a “lânguida horticultura do poema” (“Antiode”, p. 100). Para Anfião, a área do “negro” implica também a ruptura do percurso de luz e de atenção que, redundando na perda do deserto e na fundação da “injusta sintaxe”, impede-o de atingir o ideal de pureza perseguido: liso muro, e branco,/ puro sol em si...” (“Fábula de Anfião”, p. 91).

A Física informa-nos que “negro” e “branco” não são cores. Também João Cabral, Em *Museu de tudo*, adverte-nos em “Os Pólos do Branco (ou do Negro)”, que essas palavras não remetem a uma noção cromática:

O branco não é uma cor:
é o que o carvão revela,
o carvão tão branco, apesar
do negro com que opera.
Talvez o branco seja apenas
a forma de ser que só o pode
na mais dura pureza. (p. 406)

“A forma de ser que só o pode/ na mais dura pureza”: João Cabral reúne nessa definição de branco a noção de concretude, de mineralização, de depuração, marcas recorrentes de sua poética. Talvez sejam adjetivos como “branco”, investidos dessa concretude de que nos fala, que o poeta pernambucano considera como “adjetivos concretos”, na já citada entrevista a A. C. Secchin (p. 306).

O “branco” já participa da natureza da pedra, do concreto, na poesia de João Cabral, desde *Os três mal-amados*, através da fala de Raimundo:

[...] folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas à minha fuga. (p. 63)

O conteúdo expressivo de “folha em branco” é redimensionado pela perífrase “barreira” que, colocada em posição apositiva àquele sintagma, transmite-lhe sua dureza. A “folha em branco” não é, pois, um receptáculo neutro, passivo das imagens inconsistentes oriundas da subjetividade do poeta – “rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos”. Ao contrário, opõe-se a essa imagística para que o poeta possa concretizar seu projeto. Concretizar, aqui, tomado em sentido ambivalente, tanto implica a realização/construção do objeto, quanto a natureza sólida do objeto a ser construído: “um poema, um desenho, um cimento armado”.

Na verdade, “página branca”, “folha branca” e suas variantes são imagens obsessivas de João Cabral, reaparecendo em poemas de *O engenheiro* e de *Psicologia da composição* e ressurgindo, mais tarde, no livro publicado em 1985, *Agrestes*.

De fato, as expressões “folha branca”, “papel branco” aparecem mais de uma vez em poemas de *O engenheiro*. Em “A lição de poesia”, a “folha em branco” é concebida como “princípio do mundo, lua nova”, pela presença asséptica de “sol imóvel”, que impede qualquer germinação. Afastados, porém, esses guardiões da lucidez – sol, manhã, meio-dia – a “folha branca” de dura pureza, mais do que barreira, transforma-se em arena, onde se debate

A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, circulando,

urinando sobre o papel,
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos. (p. 78)

O que temos, aqui, é uma nova postura poética que recusa a fórmula tradicional: poesia = subjetividade, fatores inconscientes (emoção, idéias fixas) + palavras que veiculam esses elementos. É por isso que até mesmo a palavra, em sua forma mais pura – carvão, símbolo de vida extinta, “tão branco apesar do negro com que opera” –, é resíduo que suja. Porém, sem esse resíduo, a poesia é impossível, só resta o nada, o silêncio total. Daí,

A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada. (p. 78)

“Luta branca”, porque em prol tanto da eliminação dos elementos oníricos, inconscientes, subjetivos, quanto da redução e purificação do instrumental poético, a palavra. Dessa luta branca, sai vitorioso o poeta, com apenas:

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar. (p. 79)

A página branca de “O engenheiro”, por um processo de equivalências, é substituído, na “Fábula de Anfion”, por “deserto”, “tempo claro”, “terra branca” e “castiço linho do meio-dia”. Nesta última imagem, a equivalência entre “deserto” e “castiço linho do meio-dia” vem reforçada pelo termo enfatizador “mais”: “no deserto, mais, no/castiço

linho do/ meio-dia [...]”. Em busca da referida “dura pureza”, Anfion atinge o deserto, onde, após o despojamento total da paisagem de seu vocabulário” consegue, finalmente, aquele “gesto puro de resíduos”. É, através de “branco”, “claro” e “cal”, que o herói-poeta descreve o deserto encontrado:

Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal. (p. 87-88)

Anfion não diz o que “há” no deserto, mas o que “é” (“forma de ser”) o deserto. Deserto, tempo claro, terra branca se equivalem e participam da semântica da mineralização, na construção da poesia solar. A “terra branca” e o “tempo claro” são produzidos pelo “sol do deserto,/ lúcido, que preside/ a essa fome vazia”. Estes elementos participam também da área da criação consciente, “onde nada sobrou da noite”, isto é, do onírico e do inconsciente.

Em “Psicologia da composição”, as noções de mineralidade, de precisão, de atenção, de depuração contidas em “branco” são percebidas através da equivalência entre “folha branca” e “praia pura”, que se processa pela recusa de ambas ao noturno (“sonho”, “noite”):

Esta folha branca
me proscreeve o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.

Eu me refugio
nesta praia pura

onde nada existe
em que a noite pouse. (p. 93)

A “página branca” é onde o poeta, em sua “luta branca” pela purificação poética busca não só desembaraçar a poesia de seus bolores afetivos, retóricos ou líricos, mas também resguardar-se (“Eu me refugio...”) das forças oníricas ou inconscientes. A “página branca” é, enfim, onde o poeta encontra “[...]a prosa/ procurada, o conforto/ da poesia ida” (“O funcionário”, p. 76).

Em *Agrestes*, publicado em 1985, João Cabral retoma o motivo da “folha branca” dedicando-lhe, a partir do título – “Diante da folha branca” – um poema inteiro. Como que a reiterar a coerência de sua concepção poética, no que diz respeito à exigência de criação consciente e despojada, o autor opõe a contenção de Mallarmé – de que nos ocuparemos mais adiante –, aos excessos de Van Gogh:

Tanta lucidez dá vertigem.
Faz perder pé na realidade.
Perder pé dentro de si mesmo,
sem contrapé, é uma voragem.

Diante da folha branca e virgem,
na mesa, e de todo ofertada,
com medo de que ela o sorvesse,
ei-lo, como louco, a estuprá-la. (p. 556)

O que Cabral expõe aqui é o paradoxo da arte de Van Gogh. Do mesmo modo que a obra do poeta pernambucano, a pintura de Van Gogh é caracterizada pela presença constante do sol. Porém, o sol dos quadros de Van Gogh não é da mesma natureza que o sol da poesia cabralina. Este depura, asseptiza, impede qualquer tipo de germinação. Aquele, faz explodir flores e cores com as quais o pintor tenta exprimir “as terríveis paixões humanas”.⁸ Para o poeta severino, o excesso de sol nas pinturas de Van Gogh é tanto, que “dá vertigem”, fazendo “perder pé na realidade” e “dentro de si mesmo”, “é uma voragem”. Expressar

paixões, perder pé na realidade, perder pé dentro de si mesmo são atitudes que, ao longo de sua trajetória poética, João Cabral recusa. Por isso, ampliando o sentido de pureza contido em “branca”, com o adjetivo “virgem” – que não foi maculada –, o poeta severino vê a atividade criadora de Van Gogh como um estupro praticado contra a “folha branca”, pela violência não só de suas cores agressivas, como também, acreditamos, pelo movimento convulsivo de seu pincel.

Essa pintura é bem diferente da pintura de “cor em linha reta”, dos traços geométricos de outro pintor holandês, Mondrian. Este, apesar de usar cores “em voz alta” e “cores brasa” (referência de João Cabral às cores vivas — azuis, vermelhas e amarelas – dos quadros de Mondrian), o poeta pernambucano admira pelo despojamento e pureza de construção de sua pintura, de onde o pintor excluiu “[...]até/ o nada, por demais”, de sua

[...] pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro
feito a partir do não. (p. 379)

Vê-se, aí, que os adjetivos “claro, clara” – como no poema “O engenheiro” – estão destituídos dos semas referentes a cor, e remetem à noção de pureza, despojamento e precisão.

Mallarmé, esse poeta que também construiu a partir do não,⁹ mantém para com a folha branca uma relação totalmente oposta à de Van Gogh. Para Mallarmé, como bem o lembra João Cabral:

A folha branca é a tradução
Mais aproximada do nada.
Por que romper essa pureza
Com palavra não mil pesada? (p. 556)

De fato, para Mallarmé, a “folha branca” é a tradução mais aproximada do “nada”, “ser absoluto”, cuja busca constituiu uma das constantes, senão a meta principal de sua poesia. Um dos exemplos de

tal busca, em sua poesia, é a redução dos objetos sensíveis ao “nada”. Nessa busca, os objetos, embora nomeados pelo poeta, são negados, constituem-se em ausência: “*nul ptyx/ aboli bibelot d’inanité sonore*”; “*pur vase d’aucun breuvage*”; “*une dentelle s’abolit*”.¹⁰ Em busca de seu ideal de poesia, Mallarmé construiu sua poesia, como o fez mais tarde Cabral, da brancura, do vazio, da ausência, do silêncio. A última etapa dessa busca redundou na realização de *Un Coup de Dés*. Sabe-se com que cuidado Mallarmé construiu espaços em branco da página, nesse poema. Aliás, para ele, construir tais espaços na página era um ato tão significativo quanto o ato de escrever, como ele próprio afirma (1965, p.872): “L’armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l’espace qui isole les strophes et parmi *le blanc du papier*: significatif silence qu’il n’est pas moins beau de composer, que les vers” (grifo nosso).

Esta análise da dimensão das cores na poesia crítica de João Cabral mostra que, coerente com seu ideário poético, o poeta, quando não exclui totalmente as cores de sua criação poética, as usa parcimoniosamente, mesmo quando se trata do branco, do preto e do negro. Essas palavras designativas de cores são utilizadas nos poemas desta vertente da poesia cabralina, não como um meio de mimese banal, mas como um instrumento consciente e forte da elaboração de sua poética de poeta-engenheiro.

AS CORES NA POESIA PARTICIPANTE

Conforme nossa proposta inicial, deveríamos analisar, agora, o funcionamento das cores na vertente da poesia de João Cabral de Melo Neto denominada, neste trabalho, poesia participante. No entanto, o espaço de que dispomos na presente publicação não é suficiente para apresentar a totalidade de nossa reflexão sobre esta vertente da poesia cabralina, uma vez que o estudo detalhado desta última parte, com os respectivos exemplos, é muito mais longo do que o relativo às cores na

poesia crítica. Este fato se deve a um maior número de poemas que compõem a vertente da poesia participante, bem como a uma maior ocorrência de cores e de suas variantes nesses poemas. Contudo, acreditamos que, para comprovar a validade de nossas conclusões sobre a utilização das cores na poesia crítica, é necessário confrontá-las com o estudo das cores na poesia participante. Assim, pareceu-nos importante apresentar pelo menos algumas das conclusões gerais sobre a utilização das cores nesta vertente da poesia de João Cabral.

Após a publicação de *Psicologia da composição*, João Cabral adota uma nova temática e passa, no dizer de Haroldo de Campos (1976, p. 71), “da desalienação da linguagem [...] ao problema da participação poética”. Essa nova temática – na verdade, novas temáticas, se considerarmos toda a obra do poeta, a partir de então – será composta de temas pernambucanos, temas espanhóis, temas femininos e/ou eróticos, temas africanos, temas andinos e do tema do fluir do tempo.

No entanto, apesar desses novos centros de interesse, João Cabral não deixou de construir poemas voltados para o processo de criação poética. Sendo esta uma de suas preocupações centrais, o poeta pernambucano – nos livros publicados após *Psicologia da composição* – explora temas diretamente relacionados com o processo de criação artística (referências a escultores, a pintores, a poetas e seus fazeres artísticos, que refletem o fazer artístico do próprio Cabral) e, também, mesmo nos poemas sobre os mais diferentes temas que escolhe, continua sua reflexão constante sobre o fazer poético. Esta atitude do poeta severino é uma das que mais definem sua modernidade, se acreditamos, com Octavio Paz (1984, p. 201), que uma das marcas da poesia moderna é fazer “tanto a crítica do mundo moderno, como a crítica de si mesma”. Poderíamos até dizer que, no discurso poético cabralino, a função referencial e a função metalingüística são pares constantes – quase que irmãos siameses – convivendo em tensão permanente.

Deve-se assinalar, contudo, que João Cabral, ao adotar novos temas, não abandonou os princípios que vinham norteando sua poesia

até então, principalmente os que dizem respeito ao tratamento da imagem, à rejeição da subjetividade, ao despojamento, à precisão vocabular. Além disso, ao introduzir em sua obra novos universos referenciais, nosso autor adota uma nova postura com relação ao emprego das cores em sua poesia: tanto no que se refere à variedade das cores utilizadas, quanto no que se refere ao conteúdo expressivo das palavras que designam cores. Essa nova postura aponta, pois, para uma mudança significativa na produção do autor, confirmando assim nosso pressuposto inicial de que o poeta adotaria uma atitude diferente para com as cores, nos poemas de cada uma das vertentes de sua obra: poesia crítica, de um lado; poesia participante, do outro lado.

Se, na poesia crítica, João Cabral utilizou o branco com a acepção de dura pureza, lucidez, ausência, e o negro, com a acepção de fazer inconsciente, presença do onírico e da subjetividade, na poesia participante,¹¹ ele passa não só a atribuir outros significados a essas palavras, principalmente ao negro, como a utilizar uma gama de 21 tonalidades (entre cores, suas variantes e seus matizes), incluindo o branco e o negro. Além dessas tonalidades, ele utiliza também outras referências cromáticas mais particulares, como cor nódoa, cor galinácea etc. Tais constatações foram feitas a partir de um levantamento de ocorrência de cores, semelhante ao que fizemos na parte relativa à poesia crítica.

Contudo, não devemos nos deixar enganar por essa referência que acabamos de fazer a uma ampliação, por parte do poeta, da utilização da cor na poesia participante. Trata-se, de fato, de uma ampliação aparente, se considerarmos que, nos onze livros, em que surgem as novas temáticas citadas, a cor aparece em apenas 32 dos 170 poemas que classificamos, no presente estudo, como poesia participante. Além disso, se há uma concentração de cores nos poemas de *Quaderna* (62 ocorrências) e *Dois parlamentos* (trinta ocorrências), nos demais livros, as cores aparecem em doses homeopáticas, numa média de dez a treze ocorrências em cada livro. É interessante observar ainda que, na poesia participante, ao passo que certas cores são utilizadas com mais frequência

– o negro e/ou preto (62 vezes), o amarelo (28 vezes), o azul e o verde (por volta de 25 vezes, o azul (16) –, as outras cores (ocre, roxo, cinza, furta-cor, vermelho, rosa e suas variantes) aparecem apenas de uma a três vezes cada, em todo o conjunto de poemas desta tendência. Se, em *Quaderna e Dois parlamentos*, há maior ocorrência de palavras designativas de cores, é também nestas obras que o poeta utiliza a maior gama de cores: dez cores em cada uma delas, contra uma gama de, em média, três a cinco cores nas demais obras.

Esses dados, levantados com cuidado, dizem muito pouco quando analisados apenas do ponto de vista quantitativo. Ou melhor, o aspecto quantitativo é importante, mas pode ser melhor avaliado, quando analisado também a partir do critério qualitativo. Por exemplo, o dado numérico passa a ser significativo quando se verifica que: a) o amarelo e o negro têm, para João Cabral, praticamente o mesmo valor e remetem a todo o tipo de insuficiência do objeto designado por essas cores (paisagem, homem, animal); b) essas duas cores – amarelo e negro –, em conjunto, representam mais de 50% das ocorrências de palavras designativas de cores, na poesia participante cabralina. Assim, a alusão, no início desta parte de nosso estudo, a uma ampliação da gama de cores pelo poeta, não deve levar a crer que ele, ao adotar novas temáticas, tenha renunciado à sobriedade de linguagem que, após sua “luta branca”, atinge em “A lição de poesia” e reitera em “A Graciliano Ramos”:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca. (p. 311)

Nosso poeta, em sua coerência construtiva, não se deixou perverter pelo lirismo fácil, pela cor como simples ornamento retórico, como elemento mimético ou puramente idealizador da realidade, como “a maior das seduções sensíveis”, no dizer de Bachelard (1986, p. 55). A cor para João Cabral é “faca”. Na maioria dos casos, ela vem acom-

panhada de um elemento negativo, ou qualifica negativamente o objeto que determina, funcionando, quase sempre, como operador de carência, no âmbito do humano, do vegetal, do animal ou até mesmo do mineral, como é o caso, por exemplo, em *O rio...* e em *O cão sem plumas*. “Faca”, também, porque, não raro, com a ironia que lhe é peculiar, o poeta utiliza certas cores para ironizar a respeito de uma realidade idealizada ou de um discurso “emplumado”.

Apesar da impossibilidade de apresentar aqui as análises que fizemos das diversas ocorrências de cores na poesia participante de Cabral, demonstraremos o funcionamento das cores nesta parte apenas com a análise de uma pequena passagem de *O cão sem plumas*, para melhor ilustrar nossas conclusões gerais sobre a utilização das cores nesta vertente da obra do autor.

As duas primeiras estrofes de *O cão sem plumas* processam a desmontagem da primeira parte da dupla metáfora que compõe o título: cão = rio. Na terceira estrofe, que esclarece melhor o título, desmontando a segunda metáfora que o compõe (sem plumas = sem ornamentos, sem enfeites), o terceiro e o quarto versos são marcados por elementos cromáticos: “azul”, “cor de rosa”.

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor de rosa,
da água num copo de água,
da água do cântaro
do peixe de água [...]. (p. 105)

No entanto, é pela negação da cor, dessas cores que conotam pureza, leveza – reiteradas pelas noções de cristalinidade e de transparência transmitidas pelos demais elementos da estrofe – que o poeta começa a traduzir a condição “sem plumas” do rio. De fato, a presença dessas cores no contexto do poema implica a negação, a

ausência dessas mesmas cores no contexto da paisagem. Marcas desencadeadoras das carências do rio, suas presenças/ausências são marcadas pela ignorância do rio, que “nada sabendo” sobre elas, não pode incorporá-las a sua natureza. Esta, definida pelo “saber do rio”, incorpora em sua constituição elementos estigmatizados pela deterioração e pela impureza: “caranguejos de lodo e ferrugem”, “lama”, “flora suja”. Assim como o rio “nada sabia da chuva azul,/ da fonte cor de rosa”, não é também para elementos inerentes a ele, e que poderiam ser “plumas”, como “peixes” e “brilho”, que o rio se abre. Ele se abre, ele partilha sua identidade com elementos do reino vegetal que, incorporados por sua abertura, acentuam sua “desemplumação”, pois o rio

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
De folhas duras e crespas
Como um negro. (p. 106)

A comparação paralelística, nesta estrofe, ao utilizar termos provenientes do humano socializado para qualificar/comparar (deveríamos dizer desqualificar) o elemento vegetal, estabelece uma equivalência entre esses dois domínios, pela mesma condição de carência que apresentam. Vegetal e negro (substantivo) são, pois, igualmente pobres, negros, sujos mendigos e crespos. Podemos observar que, por um processo de reforço semântico, o sema da pobreza contido em “pobre” é recuperado e se amplia no termo “mendiga”, enfatizado pelo termo “mais”. O valor de “negro” (adjetivo) é ampliado pelo sema da sujeira, que qualifica, ao mesmo tempo, o homem (negro) e o vegetal (flora). Desse modo, a palavra “negro”, mais do que apenas uma qualidade cromática negativa, acrescenta uma dimensão de carência social à realidade que qualifica. É também com essa função redutora que o

adjetivo “negro” reaparece mais adiante: “o rio carrega sua fecundidade pobre, / grávido de terra negra” (p. 106).

Esse cão sem plumas, “escoadouro geográfico das águas de lavagem da história regional, com seus resíduos e detritos,[...] absorve a viscosa economia açucareira, o passado colonial, a nobiliarquia das famílias e os traços culturais herdados” (NUNES, 1971, p. 67). Diante desses fatos, não surpreende a interrogação do poeta, na última estrofe da primeira parte do poema:

Aquele rio
saltou alegre em alguma parte?
Foi canção ou fonte em alguma parte?
Por que então seus olhos vinham pintados de azul
nos mapas? (p. 107)

Mais do que uma interrogação, trata-se aqui da constatação de uma farsa ou de uma contradição entre a realidade do rio de terra negra, de flora negra, de lama, e a representação dessa realidade “em azul nos mapas”. Como aconteceu no caso de “chuva azul” e de “fonte cor de rosa”, a presença do “azul” nessa estrofe é uma forma de negação. A natureza viscosa, estagnada, deteriorada, carente do rio nega a linguagem cromática, mistificadora da realidade, emplumada da cartografia. A ironia contida na imagem de sofisticação “olhos pintados de azul” é evidente. Trata-se, na verdade, de uma maquiagem, para esconder os aspectos negativos da realidade.

Pelas análises realizadas, verificamos que, de fato, o poeta adota posturas diferentes na utilização das cores na “poesia crítica” e na “poesia participante”. Ele não utiliza palavras referentes a cores na grande maioria de seus poemas e, quando o faz, as concentra apenas em alguns poemas. Além disso, quando não se desvincula do simbolismo tradicional das cores, desvincula-se da cor tomada como elemento puramente ornamental ou idealizador da realidade representada. Para tanto, instaura uma nova escala de valores e novos significados para palavras referentes a cores,

numa intensa subversão do arco-íris. Com efeito, opor-se ao lirismo fácil das cores, não introduzir em seu universo poético as ilusões quiméricas do arco-íris – essa “ponte entre os deuses e os homens, entre o céu e a terra” (CHEVALIER e GHEERBRANDT, v. 1, p. 117) – é mais uma forma que o severino poeta-engenheiro encontra para pensar “o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre”, nem mesmo o das cores; é mais uma forma de recusar a inspiração, a mensagem dos deuses, no seu ofício de poetar. Tais constatações permitem-nos concluir que a cor representa uma das preocupações do poeta, mesmo que seja para despoetizá-la, como fez com a “flor”, em *Antiode*. É por isto que a seguinte estrofe sobre Cesário Verde, em “O sim contra o sim”, pode ser aplicada à própria poética de João Cabral de Melo Neto:

Cesário Verde usava a tinta
de forma singular:
não para colorir,
apesar da cor que nele há. (p. 299. Grifo de João Cabral)

RÉSUMÉ

Cette étude se propose à examiner comment João Cabral de Melo Neto utilise les couleurs dans sa production poétique, notamment dans les poèmes du versant qu’il a appelé «poésie critique».

MOTS-CLÉS: João Cabral de Melo Neto, couleurs, poésie critique.

NOTAS

1. Segundo declarações do poeta, em várias ocasiões, inclusive na entrevista concedida a A.C. Secchin, 1985, p. 301.
2. A utilização de tais designações (poesia crítica, poesia participante) não significa, aqui, uma tomada de posição nossa na questão polêmica da vinculação da poesia cabralina a esta ou àquela tendência, de modo exclusivo. De certa forma, adotamos uma divisão sugerida pelo próprio autor, ao

organizar uma coletânea de seus poemas e publicá-la com o título *Poesia crítica*. Ver João Cabral de Melo Neto. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

3. Segundo declarações de João Cabral em várias ocasiões. Ver, por exemplo, entrevista concedida a A. C. Secchin, 1985, p. 300.
4. Para evitar constantes remissões às notas, a maioria das citações dos poemas virá acompanhada do título do poema e/ou da obra de que foram extraídas. O número das páginas, colocado ao lado das citações, remete à edição intitulada *Obra completa* de J. C. de Melo Neto, publicada pela Aguilar, 1994.
5. “O azul é a mais imaterial das cores”; “imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo o que envolve”; azul: “domínio ou clima de irrealidade”: estas são algumas das acepções de azul apresentadas por J. Chevalier e A. Gheerbrandt, no *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves...* v. 1. Paris: Seghers, 1973, p. 209-210. Todas as citações desse dicionário, no presente estudo, foram traduzidas por nós.
6. Citação de Le Corbusier, colocada em epígrafe a *O engenheiro*, p. 66.
7. Embora, para esta parte do nosso trabalho, tenhamos estabelecido como *corpus* os poemas reunidos na coletânea *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, não utilizaremos esta edição, por uma questão operatória, uma vez que todos os poemas incluídos na referida coletânea fazem parte das obras de João Cabral publicadas na edição da Aguilar (1994) de sua obra completa, a cujas páginas remetem as citações. Permitimo-nos incluir em nosso *corpus* para o estudo da poesia crítica o poema “Fábula de Anfion”, que não consta da referida coletânea. Além disso, sempre que necessário, recorreremos a poemas que não façam parte dessa coletânea ou que não contenham signos designativos de cores.
8. Em uma carta a seu irmão Théo, Van Gogh afirmou: “procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas”. Apud J. Chevalier e A. Gheerbrandt, 1973, v. 4, p. 377.
9. “Je n’ ai crée mon oeuvre que par élimination”, escreveu Mallarmé a Eugène Lefébure, em 17/5/1867. Cf. *Correspondance*, v. 1 (1862-1871). (Ed.) MONDOR, Henri; RICHARD, J. P. Paris: Gallimard, 1959, p. 45.
10. MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1945, respectivamente, Soneto IV, p. 68; Sonetos II e III, p. 74.
11. Para o estudo desta vertente da poesia de João Cabral, foram considerados os poemas das obras utilizadas pelo poeta para organizar a coletânea *Poesia*

crítica, a partir de *O cão sem plumas*, e que não foram incluídos na citada coletânea.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. Introdução à dinâmica na paisagem. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986. p. 55-73.
- BARBOSA, J. A. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CARONE, M. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Seghers, 1973.
- HOLANDA, S. B. de. Branco sobre branco. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 167-180.
- LEITE, S. U. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1965. Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- _____. *Correspondance*. v. 1: 1862-1871. Editado por H. Mondor e J. P. Richard. Paris: Gallimard, 1959.
- MELO NETO, J. C. de. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PAZ, O. *Os filhos do barro do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SOARES, M. A. S. *O poema, construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.
- SECCHIN, A. C. *A poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1985.