

um encontro intersemiótico: cabral & magritte

Sérgio Vicente Motta

Professor na UNESP - São José do Rio Preto

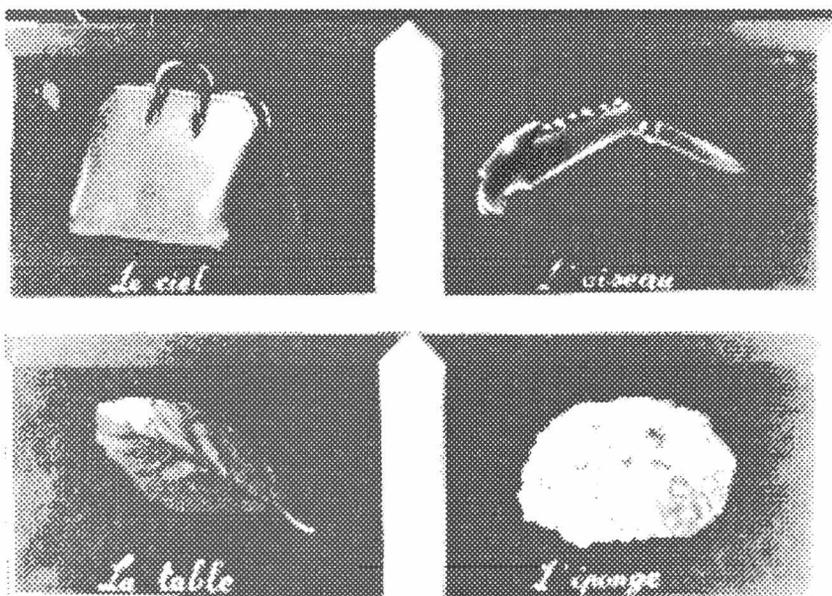
*"(...) sem perceber sequer a névoa que
a pintura põe entre o que é e o que é (...)"*
J. CABRAL

ABSTRACT: This essay compares a poem by João Cabral de Melo Neto (*Os Vazios do Homem*) and a painting by René Magritte (*La Clef des Songes*) in an intersemiotic relationship between word and image, aiming the discussion of the particularities of each language, verbal and pictorial. Poetry, working with the conventional verbal sign, reaches an iconic solution through the “poetical image”: “this is that”. Magritte’s painting uses the word to release the image from the “similarity” and to reach “similitude”: “this is not that”. In this crossover, the two arts are realized as aesthetical objects, questioning their language and simultaneously making use of the other sign system in order to move toward the potentialities of their own systems.

KEY WORDS: Poetry – Painting – Word – Image – Poetical Image – Similitude.

“Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”. A famosa frase-título do poema de Mallarmé ocorre-me quando busco uma razão que explique a gênese do presente trabalho. Um lance de memória evocou

um poema de João Cabral de Melo Neto — *Os Vazios do Homem* (MELO NETO, 1967, p. 29) —, quando meus olhos “letreavam” um quadro do pintor René Magritte, intitulado *La Clef des Songes* (MAGRITTE, 1927). Nos fios que tramam a conjugação dessa lembrança materializa-se a figura de uma esponja como metáfora de poesia, no texto de Cabral, que confronto, agora, entre outros desenhos, com o desenho de uma esponja no quadro de Magritte. Talvez metáfora de pintura ganhando forma nesta rede perigosa de simulacros que a pintura tece na própria tessitura de sua linguagem?



“*To be or not to be? That is the question*”. É metáfora de pintura? É uma esponja? Não é uma esponja? O que importa é que neste jogo de dados, cuja regra estabelecida é a probabilidade do acaso, um poeta e um pintor encontram-se, cada um seguindo a trilha de pedras-signos de seus caminhos-linguagens, na encruzilhada intersemiótica que parece ser o destino traçado pela arte da modernidade. Neste ponto, o único indicativo é a insólita figura de uma esponja. Eis o enigma: decifra-me

ou devoro-te. Humildemente, submeto-me ao ritual que se inicia. A arte do século XX, além do problema da produção, impõe a antropofagia da recepção. Antes de ser devorado, porém, quero esboçar alguma resistência neste trabalho incipiente de leitura.

Transcrevo o poema de Cabral, não com a pretensão de elaborar uma análise detalhada e profunda do mesmo, mas tão-somente para poder resgatar as linhas que desenharam e fixaram no suporte de minha memória a figurativização de uma esponja como metáfora de poesia:

Os Vazios do Homem

*“Os vazios do homem não sentem ao nada
do vazio qualquer: do do casaco vazio,
do da saca vazia (que não ficam de pé
quando vazios, ou o homem com vazios):
os vazios do homem sentem a um cheio
de uma coisa que inchasse já inchada;
ou ao que deve sentir, quando cheia,
uma saca: todavia não, qualquer saca.
Os vazios do homem, esse vazio cheio,
não sentem ao que uma saca de tijolos,
uma saca de rebites: nem têm o pulso
que bate numa de sementes, de ovos.*

2.

*Os vazios do homem, ainda que sintam
a uma plenitude (gora mas presença)
contêm nada, contêm apenas vazios:
o que a esponja, vazia quando plena;
incham do que a esponja, de ar vazio,
e dela copiam certamente a estrutura:
toda em grutas ou em gotas de vazio,
postas em cachos de bolha, de não-iva.*

*Esse cheio vazio sente ao que uma saca
mas cheia de esponjas cheias de vazio;
os vazios do homem ou o vazio inchado:
ou o vazio que inchou por estar vazio”.*

(A Educação pela Pedra)

Entre as abordagens possíveis do texto, quero enfatizar aquela que trata da instauração de um princípio dialético que, ao nascer com o poema, gera a pulsação rítmica do mesmo. Trata-se de um movimento rítmico, seguindo os passos do formalista russo O. Brik, que se utiliza justamente da imagem das pegadas em um terreno lamacento para afirmar que

“os saltos têm freqüentemente um ritmo, mas os traços que eles deixam no solo não são mais do que dados para julgá-los” (BRIK, 1971, p. 132).

Segundo ainda o crítico:

“O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico” (BRIK, 1971, p. 132).

Tal postulação resgata a primazia desse movimento sobre as possíveis marcas métricas e outras, que não deixam de ser apenas indicações sobre esse movimento, do qual são resultantes. Tal postulação recoloca a questão do movimento rítmico na poesia, essencial, no caso particular desse poema, é essencial para apontar o engendramento de um movimento dialético, sobre o qual o poema se constrói e do qual resultam as suas principais articulações morfo-lexicais, sintáticas e semânticas.

A imagem do salto figurativiza também o processo de leitura que o poema impõe desde o início, ao assentar, por exemplo, na aparente explicitação temática do título, o pé do leitor no terreno firme da

referencialidade para, em seguida, na impulsão do passo da leitura, subtrair-lhe este mesmo chão, fazendo dele um acrobata em um salto no vazio. É esse travamento na evolução do processo de leitura que produz o choque da quebra da expectativa e redimensiona o aspecto significativo do texto para o seu movimento: o salto que se instaura no espaço entre um passo e outro. Esse efeito é canalizado para a tensão resultante de um jogo opositivo, em que as oposições se multiplicam em abismo, a partir das mais explícitas como o “vazio/cheio”, passando pela reversão do “cheio vazio”, até chegar à formalização de termos presentes e ausentes e, através deles, à iconização de uma disposição estrutural cheia de vazios ou de vazios cheios. Tudo isso direcionado pelo parecer de um andamento prosaico, revertido, no jogo dessas tensões, no ser do discurso poético.

O texto, ao se apresentar pleno de indicações temáticas — e isto é feito ironicamente, através da disforia contida na expressão-título: “*os vazios do homem*” — apaga, aos poucos, as setas da contigüidade para erigir-se, concomitantemente, em protótipos “*paradigmáticos*” (GONÇALVES, 1990). No entrecruzar das similitudes dessas relações, o poema se despoja de seus cheios — inchamento retórico — para mostrar-se despido, no movimento do esqueleto de sua estrutura. Os passos dessa dança coreografam metáforas:

a) os vazios do homem são comparados à estrutura da esponja — “*Os vazios do homem (...) incham do que a esponja, de ar vazio, / e dela copiam certamente a estrutura*”;

b) na estrutura da esponja espelha-se a própria poesia: “*toda em grutas ou em gotas de vazio, / postas em cachos de bolha, de não-uva*”;

c) a estrutura da esponja e do poema formalizam um desenho possível da poesia lírica moderna, feitos um à imagem e semelhança do outro.

No comando desse jogo especular de estruturas destaca-se a função metalingüística, com o papel de revisar criticamente a tradição (com

o seu subjetivismo sentimental e saturamento temático) para confrontá-la com a concretude de uma proposta de construtivismo lírico. A função poética emerge do arranjo dessas relações, nos efeitos que se sucedem na interioridade do texto, como consequência de um movimento de fora para dentro que vai intercambiando com o despojamento temático a valorização de sua estrutura. Nesse sentido, o poema apresenta-se como um espaço de possibilidades — magnetizado por confrontos em todos os níveis produtores de sentido —, em que a busca incessante de uma terceira solução é um modo de ser e articular-se.

A título de ilustração, destaco alguns dos achados que perpassam os vários níveis, correndo o risco de valorizar uma solução, em detrimento da função relacional que a mesma desempenha dentro da dinâmica estrutural do texto. Como interação morfo-lexical, por exemplo, a expressão “*não-uva*”, ao ganhar o estatuto de palavra-montagem, mimetiza o processo dialético do poema, pelo confronto antitético do “*não*”, que desreferencializa o lexema “*uva*”. O acoplamento da partícula negativa ao substantivo faz da palavra-montagem uma unidade, que pode ser vista como ponto de partida ou de chegada — uma espécie de ponto de fuga — em uma perspectiva em abismo ou numa estrutura em espelho. Dela, enquanto núcleo (um elemento — “*uva*” — dentro de um conjunto maior — “*cacho*”) e enquanto síntese (tensão dialética na junção de termos em confronto), derivam outras relações tensivas (como concavidade x convexidade; enchimento x esvaziamento) entre os termos utilizados para comporem a imagem da esponja: “*grutas*”, “*gotas de vazio*”, “*cachos de bolha*”.

Da palavra-montagem à imagem de uma esponja o caminho percorrido é feito aos saltos, tendo como apoio a rede sêmica dos lexemas citados. Da imagem da esponja aos “*vazios do homem*”, o percurso é metafórico e explícito na reduplicação: “*dela copiam certamente a estrutura*”. No interior dessa metáfora abre-se outra, complexa, implícita, entre as estruturas dos “*vazios do homem*” e da “*esponja*” com a estrutura do próprio poema, que as recria. O elo entre a metáfora explícita e a implícita é feito pela palavra “*bolha*”, da expressão “*cachos de bolha*”, que instaura uma relação de similaridade entre “*esponja*”/“*cachos de*

bolha” com o desenho do poema. Esta última metáfora, processada entre “*cachos*” “*de não-uva*” e poema, enriquece a constituição imagética da poesia, composta por “*cachos*” de estrofes e versos de “*não-uva*” — vale dizer, de signos verbais.

A leitura efetuada até aqui procurou dirigir as relações para a expressão “*não-uva*”, o que possibilita reconstituir, no fim de um percurso em espiral, um dos mecanismos de geração de sentido do texto, a partir do nível morfo-lexical. Ela revela também o trabalho intrínseco que é feito com o signo para que o mesmo alcance o estatuto de signo poético: o despojamento de seus significados automáticos para se constituir, ele próprio, num movimento interno, num símile do ritmo do poema, numa palavra-ritmo, que suscita, desperta e recria valores perdidos.

O nível sintático, em completa sintonia com o semântico, dentro do teor metalingüístico que norteia o texto, mostra-se também enquanto procedimento, enquanto espaço de possibilidades relacionais de produção de sentidos, além dos seus resultados, que se podem colher na extensa gama dos efeitos cultivados nesse canteiro de plasmação poética. Um primeiro estranhamento manifesta-se já na abertura do poema e se torna recorrente, vinculado à estrutura sujeito/verbo/complemento, que é a responsável pela organização simétrica dos blocos de quatro versos, dentro do conjunto de doze, em cada uma das estrofes. A expressão equivale a uma espécie de locomotiva. O sujeito da oração — “*Os vazios do homem*” — puxa os vagões, que podem ser intercambiados, na sintaxe do comboio de versos, através do engate do verbo “sentir”. Este veicula a isotopia principal do poema. Desempenha também a função de agente dos sistema de permutabilidade — sempre alimentando um ritmo dialético — entre os elementos do complemento verbal: “*não sentem ao nada*”, “*sentem a um cheio*”. Tais complementos, intercambiáveis, possibilitam transitar, no interior dos vagões, núcleos semânticos e figurativizações que alternam o esvaziamento (“*do casaco vazio/da saca vazia/o homem com vazios*”) com o inchamento (“*uma coisa que inchasse já inchada/quando cheia, uma saca*”). A síntese (“*esse vazio cheio*”), durante o percurso, transmuta-se no seu contrário

(“*esse cheio vazio*”). A troca de posições entre o substantivo e o adjetivo eleva o complemento, da condição de vagão, ao papel de uma segunda locomotiva, com a qual o poema termina a sua viagem. O estranhamento sintático aludido dá-se entre o engate do verbo sentir e os seus complementos. A transitividade direta do verbo é surpreendida pela transitividade indireta: a preposição entra neste acoplamento como uma bela iconização de um enchimento desnecessário e que, só por isso, recupera, inversamente, o valor potencial da significação do esvaziamento.

No interior dos vagões abrem-se janelas: outra singularização sintática do texto. Primeiramente, há o apagamento da palavra “vazio”: “*do do casaco vazio*”, “*do da saca vazia*”. Depois, outras palavras e, às vezes, locuções mais complexas perfuram a linearidade da sintaxe provocando vácuos, numa projeção do paradigma sobre o sintagma: mais uma vez a forma se faz conteúdo. Como tais expressões foram referidas anteriormente — relação anafórica —, o leitor deve apreendê-las e deslocá-las para fazer corresponder a cada ausência na escritura um preenchimento no ato de leitura. Transmuta-se o movimento do poema: agora, ele se inverte de dentro para fora. O leitor, já gravitando pela órbita estrutural da composição, pode, finalmente, se posicionar diante das janelas abertas e preencher, no ritmo impresso pelo comboio, todo o campo de relações que passam a desfilar pela paisagem da semântica. Pode também enovelar-se no enlevo do movimento de contrastes e empreender uma viagem através dos tempos. Neste caso, o convite é uma reflexão sobre a sua condição de leitor, sobre os conteúdos incorporados e sobre a poesia lírica do passado, sugeridos pelo deslocamento da temporalidade presente para o pretérito, com a qual o poema termina: “*os vazios do homem ou o vazio inchado: / ou o vazio que inchou por estar vazio*”.

Enquanto os níveis anteriores operacionalizam um mergulho em busca de uma estrutura de esvaziamento, o nível semântico encarrega-se de figurativizar a mesma estrutura com uma proliferação de metáforas. Dentro do jogo dialético — “*não sentem/ sentem*”—, “*os vazios do homem*” vão-se configurando em uma rede metafórica, em que o advér-

bio de negação opõe o sentimentalismo do verbo sentir, contido no primeiro termo da comparação, à ausência de animização, pelo caráter de invólucro, dos termos comparados: “*casaco vazio*”, “*saca vazia*”, “*o homem com vazios*”. Quando os dois termos se interagem pela afirmação, passa-se do invólucro para uma interioridade inflada de um conteúdo amorfo: “*um cheio de uma coisa já inchada*”; “*quando cheia, uma saca: todavia não, qualquer saca*”. A síntese resultante desse conflito — “*o vazio cheio*” —, novamente, pelo critério da negação, opõe “*os vazios do homem*” a um percurso na interioridade dos elementos, que vai da materialidade / morte à naturalidade / vida: “*(...) uma saca de tijolos, / uma saca de rebites: nem têm o pulso / que bate numa de sementes, de ovos*”.

A segunda estrofe resgata o valor da afirmação desenvolvida na primeira, mas o faz no condicional, invertendo o resultado para a disforia da negatividade: “*(...) ainda que sintam/a uma plenitude (gora mas presença) / contêm nada, contêm apenas vazios: / o que a esponja, vazia quando plena*”. Instaura-se a metáfora básica entre a estrutura dos “*vazios do homem*” e a da “*esponja*”. Como foi visto, no interior dessa metáfora espelha-se outra, entre as estruturas daqueles (vazios do homem e esponja) com as do próprio poema, resvalando para a estrutura da poesia lírica moderna. O nível semântico é coroado, ainda, pelo recolhimento das imagens e das metáforas numa “*valise de cronópio*”, que não poderia deixar de ser ambigualmente preenchida de metáforas: “*Esse cheio vazio sente ao que uma saca / mas cheia de esponjas cheias de vazio*”.

Isto é Aquilo

A encruzilhada, finalmente, começa a apontar para o encontro da composição-poema com o quadro de Magritte. Do poema, resalto o ritmo dialético, a tradução desse ritmo na metáfora da esponja e a figurativização da esponja, como a imagem globalizadora das relações apontadas. O traço comum nessas relações é a convivência de elementos contrários e eles constituem os impulsos das tensões trabalhadas em todos os níveis: morfológico, lexical, sintático e semântico. O termo

específico para o qual todo o processo parece convergir é o que se define como “imagem” poética. Octavio Paz, justamente com base na interação de elementos contrários, sistematiza esse procedimento da poesia:

“Cada imagem — ou cada poema composto de imagens — contém muitos significados contrários ou dispares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (MELO NETO, 1967, p.119).

Ainda:

“épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (MELO NETO, 1967, p.120).

Da mesma forma que na imagem, os opostos reconciliam-se sem se destruírem, Octavio Paz, para apreender o sentido da mesma, vai opor, numa relação de contrariedade, a palavra e a linguagem (da palavra) ao ser e à natureza da imagem. Quando esta se realiza, utilizando-se daquelas, retribui-lhes uma condição anterior e essencial, ao mesmo tempo que as transcende e as eleva para um plano superior: dizer o indizível, condição que, sem o casamento com a imagem, jamais atingiriam. Assim, os vocábulos, isoladamente, apresentam vários significados. Ao serem atualizados numa frase ou convertidos em linguagem, as suas possibilidades significativas restringem-se a poucas direções. A imagem não só recupera tais possibilidades significativas como as reconcilia no conjunto de suas potencialidades. Na palavra, é patente a distância entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. A imagem poética os aproxima e reconquista para os vocábulos a sua plenitude primeira: a pluralidade de significados, os valores perdidos. Se o sentido ou o significado de uma palavra se traduz por outra, graças ao seu caráter de mobilidade ou intermutabilidade, a imagem tem uma natureza intransitiva: ela explica-se a si mesma, fazendo com que as palavras

deixem de ser meio, instrumento, para se tornarem insubstituíveis. O mesmo ocorre com a linguagem — conjunto de signos móveis e significantes — na medida em que é sentido, nexos entre nome e nomeado. A imagem ao encurtar a ponte do sentido faz com que a linguagem ultrapasse

“o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende — e às vezes consegue — recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (MELO NETO, 1967, p.137).

O poema, através da imagem, é linguagem e algo mais.

“Esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa” (MELO NETO, 1967, p.135).

Sendo uma das propriedades fundamentais do poema, a imagem localiza-se num ponto intermediário entre o idioma e a realidade.

“Mais alguém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma” (MELO NETO, 1967, p.135).

Enquanto espaço onde os contrários se fundem, na concepção de Octavio Paz, ela é mais viva que as operações da ciência (que unificam e empobrecem os termos de uma comparação, pois os reduz a uma abstração) e mais completa que a lógica dialética (em que esses termos, muitas vezes, desaparecem em função de uma terceira realidade). Só na poesia é que os elementos continuam sendo o que são. Aí, encerrada em si mes-

ma, a imagem é a sua própria lógica e explicação: a síntese que se enforma e incorpora os pares equacionais: "*isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo*" (MELO NETO, 1967, p.121). Aproximam-se dessas deduções de Octavio Paz, Carlos Drummond de Andrade, na prática de sua criação, com o poema "*Palavra: Isso é Aquilo*" (ANDRADE, 1967, p.357), do livro *Lição de Coisas*. E Julio Cortázar, no ensaio "*Para Uma Poética*", onde diz:

"a linguagem íntegra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. (...). A poesia compartilha e leva ao extremo esta premência analógica comum, fazendo da imagem o seu eixo estrutural, a 'lógica efetiva' que, ao mesmo tempo, a arquiteta e habita" (CORTÁZAR, 1974, pp.86-7).

Isto não é Aquilo

O poema de João Cabral leva às últimas conseqüências o que foi teorizado por Octavio Paz. Ele não só se vale de um ritmo dialético para impulsionar a sua construção, como faz esse ritmo se materializar na imagem de uma esponja, soldando o poema à imagem e fazendo corresponder a estrutura da esponja à estrutura do poema, numa simbiose perfeita: a poesia é a sua imagem. o poema é uma esponja, "*isto é aquilo*". A resultante que se chega neste final de percurso é uma porta que se abre para um possível diálogo com a obra de Magritte. O ponto de encontro e de partida reside na famosa inscrição "*Ceci n'est pas une pipe*", que o pintor desenhou juntamente com a imagem de um cachimbo para perpetuar na história da pintura a sua síntese definitiva: o desenho não é o objeto; "*isto não é aquilo*".

O ensaio de Michel Foucault, *Isto não é um Cachimbo* (1988), será tomado como suporte para a condução da análise do quadro *La Clef des Songes*. Ele solidifica algumas reflexões sobre a relação entre a palavra e a imagem e apresenta uma conclusão que se abre como uma possibilidade de leitura do quadro em estudo.

Na relação entre a palavra e a imagem, Foucault polariza dois pintores que teriam abolido dois princípios fundamentais da pintura tradicional. De um lado Klee, acabando com a separação que havia entre “a representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que a exclui)” (FOUCAULT, 1988, p.39), ao apresentar de uma só vez o signo verbal e a representação visual sem hierarquia, justapondo, no mesmo espaço, as figuras e a sintaxe dos signos. De outro, Kandinski, dissociando “semelhança e afirmação” (FOUCAULT, 1988, p. 42) no signo pictórico, ao apagar as marcas da semelhança e do laço representativo entre a figura e o objeto para afirmar as relações internas entre os próprios elementos da pintura. Magritte, no dizer de Foucault, empreende um projeto, ao mesmo tempo, oposto e complementar aos dois. A sua pintura reafirma a exatidão da semelhança concomitantemente a um flagrante empenho em separar o elemento gráfico e o elemento plástico:

“se lhes acontece de estar superpostos no interior do próprio quadro, como o estão a legenda e sua imagem, é com a condição de que o enunciado conteste a identidade manifesta da figura, e o nome que se lhe está prestes a atribuir” (FOUCAULT, 1988, p. 43).

O quadro em estudo não só confirma, como é uma das realizações desse projeto.

O título já propõe essa ruptura, quebra o condicionamento da explicitação para cavar um fosso entre a contigüidade das palavras e o desafio das imagens:

“os títulos são escolhidos de tal maneira que impedem de situar meus quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação” (FOUCAULT, 1988, p.47).

Neste quadro, especificamente, a distância entre o que é enunciado pelo título — *La Clef des Songes* — e o que mostram as imagens

instaura o primeiro estranhamento, que depois é intensificado, internamente, com a não-correspondência entre as figuras e as palavras subscritas, nos três primeiros retângulos, para desencadear a reversão, no último, fazendo corresponder à figura de uma esponja a palavra "l'éponge".

No enunciado *La Clef des Songes* pulsa a oposição inconsciente/irracional de sonho vs. o consciente/racional de chave, no sentido de explicação, desvendamento de um problema. Essa decifração busca manifestar uma verdade do sonho, o seu segredo, e com isto se dilui o véu que o envolve. Instigado por fagulhas de pensamento, o sonho esvai-se em favor da reflexão, e o quadro, ao revelar o seu segredo, caminha de um estado onírico para o racional e torna-se pensamento: pintura refletindo questões da pintura.

O quadro apresenta e representa a sua própria moldura. Uma externa, delimitando um retângulo maior, que é subdividido em quatro partes menores, demarcadas por molduras internas, sugerindo uma cruz em volume e perspectiva. Os braços da cruz recortam e unem quatro retângulos menores no suporte maior, que sugere uma caixa de fundo escuro contendo quatro caixas menores que, por sua vez, aprisionam quatro figuras de objetos com nomes escritos. Os espaços demarcados pelas molduras — largura, altura e profundidade — são referências miméticas que criam uma ilusão de realidade, ao mesmo tempo, que conferem um certo sentido de aprisionamento não só dos objetos, mas, principalmente, dos objetos às leis da pintura tradicional — forma e volume — com as quais são representados. A força desta sugestão canaliza-se num sentido de didatismo: uma caixa de "lição de coisas", para usar o título já remetido de Drummond, com objetos e nomes, como se fosse um exemplário colhido da realidade, devidamente acondicionado e catalogado para o estudo científico.

Uma organização dos elementos representados pauta-se pela oposição sêmica entre natureza e cultura. Dispostas acima, figuras ou signos pictóricos pertencentes ao paradigma cultural opõem-se às figuras de baixo, do paradigma natural. Com as palavras ou signos verbais re-

presentados dá-se o contrário: acima, os seus referentes remetem ao mundo da natureza e, abaixo, ao mundo da cultura e da natureza. No interior dessa oposição, outras proliferam-se. Uma segunda, apóia-se na não-correspondência entre as imagens e as palavras com as quais são nomeadas e o seu reverso: a correspondência entre a figura e a palavra. Como desdobramento da anterior, uma terceira, a não-correspondência entre as figuras e as palavras não se dá simetricamente ou por simples troca entre as palavras e objetos, o que faz com que se ampliem as referências dos paradigmas apontados. Da cultura fazem parte as figuras da valise e do canivete e a palavra mesa. Da natureza, a figura de uma folha de planta e de uma esponja com as palavras: céu, pássaro, esponja. Entre figuras e palavras, há no universo cultural três referências, enquanto o natural se amplia para cinco referências. Essa assimetria é que permite a dissociação entre figuras e palavras nas três primeiras caixas e a associação ou correspondência entre elas, no último retângulo.

Nota-se uma quarta oposição, ainda, no interior dos signos que remetem às figuras e às palavras. Aquelas se organizam simetricamente entre os pólos da natureza e da cultura, mas alternadamente, tensionando os semas fechado/arredondado (valise e esponja) vs. aberto/plano (canivete e folha). Nas palavras há um equilíbrio entre substantivos masculinos, acima, e femininos, embaixo, mas o que prevalece é a assimetria da ocorrência, pois somente uma tem referência cultural, enquanto as outras três se reportam ao universo natural. A palavra mesa situa-se numa espacialidade terrestre e humana, mediando uma linha vertical, que se inicia, acima, com a palavra céu, continua em pássaro, habitante desse espaço aéreo e termina nas profundezas marítimas, onde se aloja a esponja.

O percurso espacial descrito — a horizontalidade da mesa em que se situa o humano e a cultura e a verticalidade cósmica da natureza — reitera a cruz que corta, centraliza e direciona a leitura do quadro: do alto para baixo, da esquerda para a direita, conforme a bússola indicativa das palavras: céu, pássaro, mesa, esponja. Um caminho que vai do desencontro entre as figuras e as palavras até o encontro final, em que ambas se assentam no patamar de uma mesma referencialidade. Essa

direção de leitura é dada duplamente: pela palavra e pela imagem, o que atesta um novo encontro entre os dois tipos de signos, num plano mais profundo, no mecanismo de suas sintaxes. Quando se caminha do ar para a água, do céu para a esponja, o percurso é espacial e próprio da imagem, mas tomado pela disposição das palavras e na indicação das setas de seus semas, são as palavras que guiam as imagens com uma temporalidade que lhes é inerente: contigüidade e sucessividade. No percurso indicado pelas imagens quebra-se a simultaneidade da pintura para se eleger uma configuração estanque, em que cada figura se aloja em um canto, fazendo corresponder novamente à espacialidade da pintura a temporalidade da palavra. Só que nesse percurso da palavra regida pela imagem, a temporalidade daquela é suplantada pela importância da organização espacial, porque é só no limite do espaço do último quadro que a palavra, vagando em busca de seu par, encontra a conjunção final. Nessa alternância, entre a sintaxe dos dois signos até o encontro da correspondência referencial entre ambos, prevalece a direção indicada pelas imagens, porque elas mesmas estão sob o domínio de outra imagem: a cruz, que lhes acaba determinando não só o tempo, mas o próprio lugar no espaço.

Aprisionando a imagem e as palavras emerge a cruz, com a carga simbólica que carrega, mediando, cortando, distribuindo e impondo a sua própria presença. Ela reúne em si o claro e o escuro, a luz e a sombra que ela mesma emite e coordena. A sua perspectiva pontiaguda lhe confere poder de centralização e distribuição das linhas. Mais do que o confinamento espacial e a secção temporal proporcionando desencontros e o encontro entre a palavra e a imagem, a imposição da cruz, ao mesmo tempo que imobiliza o quadro pela estaticidade das caixas como extensão de suas linhas, opera uma reversão de dinamicidade e faz as setas de suas linhas convergirem para um ponto fundamental, o centro do quadro. Desse ponto pode-se até pensar, movido pelo movimento das linhas que ali se aportam e pelo jogo opositivo da não-correspondência e a correspondência entre a palavra e a imagem, num centro de concentração de forças e, portando, também de distribuição dessas forças que fariam rodar as pás da cruz, numa dinamicidade crescente, embaralhando cada vez mais as cartas do jogo da correspondência ou não. No limite,

tal qual o disco de Newton, em que as cores se diluem e se enformam no branco, a oposição entre a palavra e a imagem marcada pela não-correspondência e anulada depois pela correspondência, longe de ser uma solução, é novamente um ponto de partida. O embaralhamento recomeça e faz o espectador repensar sobre a especificidade de cada código, na interação da palavra na pintura e, principalmente, nas leis da própria pintura. Em todo caso, fica a certeza de que este ponto é o centro de tudo. Inclusive a possibilidade de se cavar nele a fenda onde se situaria a chave para a revelação do mistério: a chave dos sonhos.

O giro dessa chave abre a caixa maior do quadro: a oposição fundamental ou a isotopia da correspondência ou não entre a figura e a palavra. No seu interior, outras caixas vão-se abrindo pela chave da mesma isotopia: a correspondência ou não entre a imagem pictórica e a realidade, entre a palavra e o objeto, entre o nome e sua referência. E todas as indicações parecem convergir para a gaveta final que é um convite à reflexão sobre a arbitrariedade do signo lingüístico e o caráter analógico do signo plástico; sobre a natureza e o ser da linguagem da pintura e a natureza e o ser da linguagem verbal.

A cruz, diretriz básica do quadro, é moldura interna, engendra o movimento de distribuição e confluência das linhas para instaurar a dinamicidade, através da qual ela se representa ao representar as próprias leis da perspectiva. Portanto, assume uma função ambígua: como propulsão dinâmica, um impulso para a frente, para as relações internas dos próprios meios da pintura; para trás, cravada na estaticidade de seus braços, a representação da perspectiva e dos objetos é uma remissão ao passado e à prisão da arte na sua luta para libertar-se dos cravos do contorno, volume, forma e perspectiva; para livrar-se das amarras da semelhança da imagem com a realidade.

Nesse ponto é necessário retomar Foucault, no que diz com relação ao projeto de Magritte. O pintor, rompendo os liames entre "semelhança" e "afirmação", faz uma "pintura do 'Mesmo' liberada do 'como se'" (FOUCAULT, 1988, p.59). Ao dissociar a "semelhança" da "similitude" joga esta contra aquela e o seu projeto localiza-se nesse ponto

"onde vem se cortar na vertical um pensamento que está sob o modo da semelhança e das coisas que estão nas relações de similitude (...). A similitude que estava prisioneira da asserção de semelhança" (FOUCAULT, 1988, pp. 64-8).

é libertada — quando a palavra nega a imagem e a semelhança da imagem — e *"é reenviada a si própria"* (FOUCAULT, 1988, p.68). Eis a função estética, o predomínio da similitude sobre a semelhança, emergindo das tramas da metalinguagem.

O que se afirmou acima transfere-se, em essência, para o quadro em estudo. Assiste-se, no mesmo, a separação entre o elemento gráfico e o elemento plástico, a expulsão, via similitude, da semelhança entre a imagem e o objeto ou a realidade. Libertada pelas palavras (não-correspondência) as imagens dos três primeiros quadros opõem-se à última, que encontra ironicamente a correspondência. A ironia é a solução, o contrário do que se diz ou da aparência do que se vê: a figura da esponja não é uma esponja, como o grafismo da palavra não corresponde a uma esponja real. Trata-se de uma armadilha armando uma rede de simulacros: a introdução do elemento lingüístico com a função de devolver ao signo plástico a sua autonomia e a reflexão sobre si mesmo; subtrair da pintura a afirmação própria do discurso para o reencontro do silêncio de sua fala; incluir o elemento lingüístico para justamente excluir o que havia de discursivo na semelhança da imagem; criar a possibilidade, na pintura, do convívio entre a palavra e a imagem.

Trazendo de volta os dois termos da comparação, a palavra e a imagem, o poema e o quadro, o que se tentou demonstrar foi um percurso diverso em cada um dos sistemas. O signo pictórico que tem, através da semelhança e da similitude, analogias com o objeto, não representa o real. Quanto mais abstrai a realidade, mais ele se afasta do objeto para se aproximar do simulacro, de si mesmo e de sua materialidade (cor, linha, movimento etc.), vale dizer, de sua linguagem. O signo verbal, por ser arbitrário, busca realizar-se, na poesia, aproximando-se das formas do real (motivação e iconização); a materialidade do signo e do po-

ema (sons, ritmo, linhas, espaçamentos, formas etc.) é usada para assemelhá-los ao objeto ou à realidade. O poema de Cabral copia na estrutura de uma esponja o seu simulacro, mas a poesia com a sua materialidade continua sendo poesia e, portanto, totalmente diferente de uma esponja e sua matéria real. É a imagem poética que vai uni-las na esfera da criação, e pautar numa instância metafórica, a equivalência entre ambas.

Os dois percursos desembocam num paradoxo: o signo verbal, por ser arbitrário, na poesia, realiza-se ao instaurar analogias com o objeto e o real. O pictórico, por ser analógico, só se realiza por completo ao tornar intransitiva a relação com o objeto ou com a realidade. Desta maneira, Cabral, trabalhando na essência de sua linguagem o paradoxo da arbitrariedade do signo verbal, vai afirmar, através da imagem poética, o que a poesia é: "isso é aquilo". Magritte, através do signo verbal, vai trabalhar a consciência da similitude sobre a semelhança no signo plástico. O importante é que os dois tenham ido buscar numa esponja remota a possibilidade concreta de realização de uma poesia e de uma pintura. Um, na palavra e na imagem poética de uma esponja, a afirmação do que a poesia é; o outro, foi buscar na palavra e na figura pictórica de uma esponja a afirmação do que a pintura não é, para adquirir a possibilidade de vir a ser.

Bibliografia

- BRIK, O. (1971). Ritmo e sintaxe. In: *Teoria da literatura - Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo.
- CORTÁZAR, Julio. (1974). Para uma poética. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. (1967). Palavra: isso é aquilo. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguiar.
- FOUCAULT, Michel. (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

GONÇALVES, Aguinaldo José. (1990). João Cabral: 70 anos; 50 de uma poética. *Revista USP*, n.7, setembro/outubro/novembro.

MAGRITTE, René. (1927). *La clef des songes*. Centre Georges Pompidou. MNAM – Service de Documentation Diathèque. (Diapositivo).

MELO NETO, João Cabral. (1967). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Sabiá.