

## 2

### A Construção da Obra: Idéia Fixa

A minha idéia, depois de tantas cabriolas,  
constituíra-se idéia fixa. Deus te livre, leitor, de  
uma idéia fixa; antes um argueiro, antes uma  
trave no olho.

*Machado de Assis*

#### 2.1. A Máquina do Poema

Em su' *A Lição de Poesia*,<sup>13</sup> João Cabral aprende a vencer a angústia diante da folha em branco, que é então por ele repugnada em favor das 'águas salgadas' de seu suor, seu esforço. O sentimento então se extingue graças a vinte palavras escudeiras, sempre as mesmas, reunidas em um mecanismo utilitário cuja presença física, formada de tinta, lhe salva da alvura do papel — "As mesmas vinte palavras girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca".<sup>14</sup>

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

(...)

E as vinte palavras recolhidas  
nas águas salgadas do poeta  
e de que se servirá o poeta  
em sua máquina útil.

Polir o poema até dele retirar todo o excesso, desidratá-lo à secura, eliminar tudo o que não é duro como metal e pontiagudo como faca — eis o que almeja o poeta com decidida obsessão. Dizer o máximo com um mínimo de palavras é mandamento poético que Cabral segue com rigor, em postura de um "eu" não-

---

<sup>13</sup> Em *O Engenheiro*, 1945.

<sup>14</sup> *Graciliano Ramos*, em *Serial*, 1961. *Obra Completa*. p. 311.

psicológico, descentrado, que critica antecessores ou contemporâneos que parecem preferir o arrebatamento de emoções fáceis.

A impessoalidade é sua marca de distanciamento cartesiano — e brechtiano —, instrumento com que persegue suas idéias fixas, as mesmas poucas imagens onde se encontra, dobrada, toda sua obra.

Manipulando as imagens tecnicamente ao modo de um engenheiro, Cabral chega a um poema-máquina ou à máquina do poema, expressão cunhada por Benedito Nunes<sup>15</sup> *d'après* a epígrafe de O Engenheiro, *machine à émouvoir*, que João Cabral pinçou de Le Corbusier,<sup>16</sup> tendo este, por sua vez, a retirado de Paul Valéry. “A emoção na máquina de comover”, esclarece Benedito Nunes, “deverá produzir a poesia transparente, capaz de desnudar as coisas ao desnudar-se a si mesma”.<sup>17</sup>

A epígrafe consegue anunciar com mestria o que a seguiria: a partir de O Engenheiro (1965), suas obras são construídas tais quais máquinas formadas de engrenagens. Máquinas que reprimem e disciplinam o que, para a Geração de 45, contemporânea a Cabral, é puro descontrole, pois da ordem do corpo, não da mente. O sentimento é máquina cujos produtos não têm autoria; uma “máquina de emocionar”.

Essa “fórmula” de fazer poemas — considerada por nós descoberta comparável à do corte-dobra de Amilcar — recebeu nomes diferentes dos críticos: ‘descascamento’, ‘desfolhamento’ ou ainda ‘retificação das imagens’, para Luiz Costa Lima; ‘desmontagem interna das imagens’, para João Alexandre Barbosa;<sup>18</sup> ‘encadeamento’, para Antonio Carlos Secchin;<sup>19</sup> ‘análise progressiva’ ou ‘desdobramento’, para Benedito Nunes. Com designações diferentes, todos eles concordam, porém, que o nomeado seja sempre o mesmo fenômeno literário da análise da metáfora com intenção crítica. Ela é minada por dentro, como no

---

<sup>15</sup> O Dorso do Tigre. p. 273.

<sup>16</sup> A admiração de Cabral por Le Corbusier é bem mais ampla do que pode provar a expressão emprestada. Podemos apontar a afinidade entre ambas linguagens, por exemplo, em seu valor metalingüístico, o que em Le Corbusier se evidencia pelo uso da técnica do concreto armado.

<sup>17</sup> NUNES. O Dorso do Tigre. p. 164.

<sup>18</sup> A Metáfora Crítica. p. 145.

<sup>19</sup> A Poesia do Menos. p. 121.

Cubismo analítico, para provar sua irreducibilidade a uma essência interpretativa, assim como a um olhar único e estático.

Vejamos de que maneira isso se dá através da primeira parte de um de seus poemas mais exemplares, que evidencia desde o título a fixação do poeta.

Assim como uma bala  
enterrada no corpo,  
fazendo mais espesso  
um dos lados do morto;

assim como uma bala  
do chumbo pesado,  
no músculo de um homem  
pesando-o mais de um lado

qual bala que tivesse  
um vivo mecanismo,  
bala que possuísse  
um coração ativo

igual ao de um relógio  
submerso em algum corpo,  
ao de um relógio vivo  
e também revoltoso,

relógio que tivesse  
o gume de uma faca  
e toda a impiedade  
de lâmina azulada;

assim como uma faca  
que sem bolso ou bainha  
se transformasse em parte  
de vossa anatomia;

qual uma faca íntima  
ou faca de uso interno,  
habitando num corpo  
como o próprio esqueleto

de um homem que o tivesse,  
e sempre, doloroso,  
de homem que se ferisse  
contra seus próprios ossos.

Temos aqui todo o primeiro segmento de *Uma faca só lâmina ou Serventia das idéias fixas*. É uma espécie de prólogo que antecede outras nove partes

classificadas pelas letras do alfabeto (de A a I). Apenas esta primeira nos basta por ora para demonstrar modos de operar peculiares a Cabral: o símile e a metalinguagem.

O paralelismo sintático entre os elementos comparados sugere a equivalência semântica entre eles. Assim, bala=relógio=faca. E ainda: bala, relógio e faca também são intercambiáveis, como demonstra o uso da conjunção alternativa *ou*.

Se, portanto, bala, relógio e faca se equivalem, deduzimos – e constatamos - que adjetivos do campo semântico de um elemento migram para o espaço físico referente a outro, comprovando nossa hipótese de pertinência e permutabilidade entre eles. De fato, é de análise combinatória que brinca Cabral, tal como Chico Buarque em *Construção*:<sup>20</sup> última  $\cong$  única  $\cong$  lógico; flácido  $\cong$  bêbado  $\cong$  tímido; e etc.

Roman Jakobson descreve as regras do código verbal através da conjugação de processos de seleção de um signo (e exclusão implícita dos demais) e combinação com outros, de outras naturezas gramaticais, de modo a formarem um encadeamento lógico. Em termos jakobsonianos, a operação cabralina projeta o primeiro eixo, que ele chama de paradigma, sobre o das contigüidades, ou o sintagma, operação que, aliás, segundo ele, descreve a própria função poética, uma das seis funções da linguagem.<sup>21</sup>

A poesia de João Cabral de Melo Neto "descasca" as imagens de coisas. As metáforas se encadeiam por contigüidade, pela extensão de um atributo de uma imagem para outra, e terminam por esvaziar-se. Isso se materializa num tipo de ligação peculiar entre os versos que privilegia a repetição e o *enjambement* (ou seja, a quebra da estrutura sintática).

Faca, bala e relógio, signos da precisão, parecem atualizações de uma essência única, desdobramentos, faces de um sentimento de inquietação.<sup>22</sup> Desdobramentos que nada mais são do que a exploração das equivalências no

---

<sup>20</sup> Álbum *Construção*. Poligram: 1971.

<sup>21</sup> As funções variam de acordo com o elemento da comunicação que esteja sendo enfatizado. As demais são: a emotiva (centrada no remetente), a conativa (centrada no destinatário), a fática (centrada no canal), a denotativa (centrada no referencial) e, a que também muito nos interessa, a metalingüística (centrada no código).

<sup>22</sup> NUNES. *O Dorso do Tigre*. p. 101.

plano sintagmático, no que *Uma Faca só lâmina* é exemplar. Contudo a multiplicação de possibilidades tem por intenção dizer da inexistência de uma metáfora ideal. A ligação entre palavras e coisas fica, assim, desautomatizada, lacunosa. Entre elas acaba por vir à tona, expurgado, o vínculo arbitrário entre significado e significante. Daí a necessidade de contínuas versões e metáforas temporárias (de vigência restrita, para serem suprimidas pela própria insuficiência).<sup>23</sup>

Os objetos são co-partícipes do campo semântico construído e se apresentam escalonados uns dentro de outros. A justaposição de dois deles consegue guardar a raiz metafórica que os vincula. Ao unir as pontas e formar um círculo, no entanto, a lógica originária já não aparece, tal a distância que separa o objeto primeiro de seu resultante final, metáfora de metáfora de metáfora.

Executando ao extremo o processo seletivo de signos lingüísticos, mas também valorizando elementos da prosa, regida mormente pelo eixo da combinação, o poeta potencializa a interação entre ambos. A valoração da prosa acabará melhor percebida ao final do poema, quando, destruído o eixo da seleção pela explosão da metáfora, realiza o elogio da metonímia e da combinação.

Se a atenção dada à materialidade da palavra (que é coisa) parece ligar Cabral, de saída, ao Concretismo, por outro lado, a não-fixação da figura, em constante movimento, parece fugir a essa influência, aproximando-se mais de sua versão “tropical”, o Neoconcretismo. O Construtivismo se faz presente, de certa forma, em negativo, pois o poeta precisa primeiro *desconstruir* a metáfora, fazê-la proliferar em imagens, para só então criar uma coisa nova.<sup>24</sup> Apesar disso, a preocupação com palavras concretas, que se refiram à materialidade do objeto, é uma tônica da poesia cabralina.

Por um lado, há a análise (quebra) para compreensão da palavra levada às últimas conseqüências em desdobramentos múltiplos que terminam por atestar a ausência de essência, de centro. Por outro, a economia de uma poética dita “do

---

<sup>23</sup> SECCHIN. Range Rede. p. 8.

<sup>24</sup> O Construtivismo russo também conheceu, porém, faces “desconstrutivas”, ou destrutivas, como, por exemplo, o Neoplasticismo de Mondrian e até o mundo sem objetos de Malevich.

menos”,<sup>25</sup> “do silêncio” ou “do não”,<sup>26</sup> “do pouco”,<sup>27</sup> “negativa”<sup>28</sup> e “do vago”<sup>29</sup> que parece pautada no que é sintético, seco, simples, “sem ornamento, sem adjetivo” (os adjetivos são vertidos em substância; perdem o valor de simples atributo). Comparações possíveis: o Cubismo, primeiro o analítico, depois o sintético; e, de novo, Amilcar, que quebra as figuras geométricas no desenho-projeto para encontrar uma forma sintética que então materializa na forma de escultura.

Com essa constatação, surge a dúvida: o que está em jogo é apenas a natureza escultórica da poesia de Cabral? E, nesse caso, não poderíamos, portanto, estabelecer graus de semelhança entre ele e muitos outros escultores? Ou, pior ainda: não se estaria provando aqui que, mais até do que apenas a obra de Cabral, toda a criação poética possuiria ao menos uma face escultórica, de onde se poderia deduzir seu processo de construção? Ou, indo mais longe ainda, com isso também não se chegaria à equivalência também entre escultura e construção? Seria toda escultura construtiva?

Não. Tais generalizações não se sustentam fora da metalinguagem. O poema de Cabral fala do próprio processo constitutivo **da poesia**. A escultura de Amilcar busca a origem da escultura, versa sobre seu fazer original.

Uma vez decomposta a idéia, Cabral inverte sua direção, domando, assim, as palavras<sup>30</sup> — tal qual Amilcar o faz com o ferro — para tramá-las novamente.

Identificamos o processo medular da poesia cabralina: o não deixar que a imagem conduza ao sortilégio verbal. Ao invés, contê-la e inverter sua direção, trazendo-a do imaginário para o campo do nomeante a que comparava, a que enriqueceu, dotando-o de uma avidez que antes não ressaltaria, a que respeitou, mostrando seus limites de só parcialmente identificado.<sup>31</sup>

---

<sup>25</sup> SECCHIN. A Poesia do Menos.

<sup>26</sup> CARONE. A Poética do Silêncio.

<sup>27</sup> MELO NETO. *Poema(s) da Cabra*, em Quaderna. Obra Completa. p. 254.

<sup>28</sup> NUNES. João Cabral de Melo Neto. p. 54.

<sup>29</sup> NUNES *apud* BARBOSA. A Imitação da Forma. p. 30.

<sup>30</sup> COSTA LIMA. Lira Antilira, 360.

<sup>31</sup> COSTA LIMA. Lira Antilira. p. 360.

A retificação recorrente das imagens, seu destrinchar até a máxima agudeza, denota um desejo de controlar a enunciação da linguagem, de um autoquestionamento sobre seu poder de alcance. É aqui que Costa Lima vê uma proximidade indelével com a Fenomenologia, que também, recorda, “parte do pôr em questão do saber constituído”.<sup>32</sup>

A explosão da imagem em séries de atualizações combate também a crença num valor lírico intrínseco e na musicalidade de versos que fossem “para voz alta”.

Lembremos aqui a aversão do poeta pelo que é melódico, musical. Sua poesia não deve ser recitada pois não implica um ritmo determinado. A contaminação da prosa diz respeito, justamente, ao fato de ela debilitar esse que é tido como o próprio conceito de poesia: o ritmo. Para Cabral, ao contrário, importa mais a visualidade que a sonoridade da palavra. Domina sua obra um farto uso da sintaxe da prosa — parênteses, ponto de interrogação, dois pontos. Mais sinais da despoetização que o projeto cabralino leva a cabo. Leia-se: o despir a poesia do perfume da flor,<sup>33</sup> do excesso, do desnecessário, da interferência do sujeito lírico.

Mas a aproximação com a linguagem naturalizada (a prosa) não significa que Cabral prescindia de recursos do discurso poético. Ele lança mão, sim, da rima, da aliteração, da assonância e da métrica, por exemplo. Elaborados, porém, com a precisão de um relojoeiro, planejados com a mente de um engenheiro, esses artificios extrapolam o mero valor fônico para adquirir um valor mimético (ver mais à frente análise de *Tecendo a Manhã*).

A desobediência da linguagem poética às normas de construção usuais na linguagem cotidiana, cujo fim primeiro é a comunicação, não distancia Cabral, entretanto, de sua obstinação com a função comunicativa. Sem se restringir aos padrões gramaticais, o poeta, todavia, revela profunda lucidez em relação ao código que utiliza na própria tessitura de seus poemas, cujo valor metalingüístico é um aspecto capital.

---

<sup>32</sup> Idem. *Ibidem*. p. 357.

<sup>33</sup> Cf. MELO NETO. *Antiode*, de Psicologia da Composição. [ver página 37]

E o que mais, afinal, justificaria o interesse no prosaico ato de “catar feijão” se não uma formulação metalingüística?

Catar feijão se limita com escrever:  
 joga-se os grãos na água do alguidar  
 e as palavras na da folha de papel;  
 e depois, joga-se fora o que boiar.  
 Certo, toda palavra boiará no papel,  
 água congelada, por chumbo seu verbo:  
 pois para catar esse feijão, soprar nele,  
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
 o de que entre os grãos pesados entre  
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
 um grão imastigável, de quebrar dente.  
 Certo não, quando ao catar palavras:  
 a pedra dá à frase se grão mais vivo:  
 obstrui a leitura fluviante, flutual,  
 açula a atenção, isca-a com o risco.

Fica claro agora o traço de semelhança entre os atos de escrever e de catar a leguminosa, aqui emparelhados: a necessidade de escolher e combinar. Fica claro também o traço de dessemelhança: enquanto um objeto estranho e imastigável põe a perder todo o esforço de seleção de bons grãos, para a frase ele é bem-vindo, por oferecer-lhe a resistência renovadora que impede a “leitura fluviante”, fácil, automática.

Como outros, o poema confessa a preferência do poeta pelo que é pedra, em prejuízo do que é rio — imagens recorrentes de sua obra. A passagem de água (do rio) a pedra, aliás, é enfatizada com frequência por seus estudiosos, que vêem um percurso cumprido entre a primeira pedra, do sono (Pedra do Sono, seu primeiro livro), e a segunda, a que educa (Educação pela Pedra, publicado em 1965). Entretanto, o próprio rio já é duro, é seco, é sem vida. Ou melhor, a vida não está extinta, mas suspensa.<sup>34</sup> A pedagogia desempenhada pela pedra é a do fechar-se no mínimo, desidratar-se<sup>35</sup> até um ponto onde a vida é apenas potência que lhe assegure a sobrevivência.

<sup>34</sup> SECCHIN. A Poesia do Menos. p. 43.

<sup>35</sup> ATHAYDE. Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto. p. 62. (verbete *Música*)



Se Pedra do Sono já anuncia a retirada do sujeito (isto é: o sujeito idealizado do Romantismo), ainda que o faça em primeira pessoa, é O Engenheiro que termina de construir sua sepultura. E o faz através da ênfase na materialidade do objeto, na materialidade da palavra como coisa, da tinta que permite sua existência sobre o elemento papel que a absorve. Noutras palavras, na “fenomenologia de um literal escrever”.<sup>36</sup>

O sujeito “solar” de Cabral não é o do Romantismo. No poeta, a qualidade é dada em oposição a noturno, soturno, “sonolento”, surrealista, deprimido, emocional. Não acreditam, contudo — nem o sujeito do qual fala o poema nem o sujeito mentor do poema — em uma posição central, única e inabalável. O sujeito é ciente da realidade, embora não sucumba a ela. Torna-se pedra, medusa-se, abdica de sua própria condição humana, mas resiste à inclemência do Sol.

Sujeito e objeto confundem-se na reificação da ‘severa vida severina’, que não se extingue, apenas “se ouriça à espera. Mas não passiva”.<sup>37</sup> Outras vezes, ao contrário, as coisas é que se humanizam: “via-me, rio, passar / com meu variado cortejo... “<sup>38</sup>; em *O Rio*, de 1953, há uma permuta de papéis entre agente e objeto, um quiasma que reforça a idéia de intercâmbio de funções.<sup>39</sup>

Cabral não é afeito aos arroubos da poesia lírica e, ao contrário, revela trabalhar com afínco para eliminar qualquer resquício de sentimentalismo e subjetivismo que insista em contaminar sua criação. Os próprios atributos por ele escolhidos são, via de regra, concretos e até mesmo minerais: só lâmina. Lâmina, porém, que não se limita ao fio: abre-se à lição da privação, do despojamento, da fome, do silêncio. Ensina a “sobreviver na Idade da Pedra Contemporânea”.<sup>40</sup> A dimensão ontológica que se entrevê no poema é a medida humana, tão importante quanto a metalinguagem na poesia da Cabral.

Não se fale, portanto, em frieza em sua poesia. A luta de João Cabral contra o subjetivismo autoral não significa ausência do homem em sua poesia, que

---

<sup>36</sup> VILHAÇA. *Leitura de Poesia*. p. 147.

<sup>37</sup> *Uma ouriça*, *A Educação pela Pedra*. *Obra Completa*. p. 346.

<sup>38</sup> *O Rio*. *Obra Completa*. p. 137.

<sup>39</sup> COSTA LIMA. *Dispersa Demanda*. p. 81.

<sup>40</sup> CARONE. *A Poética do Silêncio*. p. 64.

íntegra, ao invés, boa carga de humanismo. Ela visa ao homem, não a ele, João Cabral.

E não há melhor resposta  
 Que o espetáculo da vida:  
 Vê-la desfiar seu fio,  
 Que também se chama vida,  
 Ver a fábrica que ela mesma,  
 Teimosamente, se fabrica,  
 Vê-la brotar como há pouco  
 Em nova vida explodida<sup>41</sup>

Muitos anos depois de Cabral ter deixado declaradamente as influências surrealistas que obscureciam<sup>42</sup> o já presente lado construtivo, devedor ao cubismo, a geração concreta da poesia brasileira o conclama seu precursor. E se suas estruturas edificadas já se davam à vista antes mesmo que de fato se tornasse "engenheiro", nunca mais deixaram de orientar sua poética, mesmo nos tão aclamados e repetidos versos severinos que projetaram seu nome.

O que realmente torna a poética cabralina única — sua concisão, o tiro certo, o antilirismo absoluto, o desdobrar de imagens e seu petrificar — é melhor apreendido nos "poemas do fazer", embora a secura e a aridez, seu método subtrativo enfim, bem como o projeto metalingüístico, não abandonem os poemas de cunho social.

Por preocupar-se com o fazer mais que com o sujeito poético, a poesia de João Cabral de Melo Neto pretende demonstrar, tal qual uma fórmula matemática, as etapas da composição do poema.

O poeta sabe que a apreensão do real é impossível. Mas a realidade pode ser medida pela linguagem, isto é, traduzida por imagens.<sup>43</sup> Assim, o poema não fala do fracasso da linguagem; ao contrário, será ela a única forma de se apreender a realidade "violenta" — por imagens — como a construção do próprio poema nos

---

<sup>41</sup> Morte e Vida Severina. Obra Completa. p. 202.

<sup>42</sup> A valoração é dele, que se disse "curado" do movimento surrealista.

<sup>43</sup> Faz-se importante abrir um espaço para que o próprio Cabral nos esclareça uma possível confusão entre metáfora e imagem: "Existe uma grande confusão entre metáfora e imagem. 'Fulana com seu riso de pérolas'. Isso é uma metáfora, porque quando você ri mostra os dentes. Se eu disser: 'você tem dentes como pérolas', isso é uma imagem". [ATHAYDE. Idéias fixas. p. 59]

mostra. Por isso o poeta repete, por toda a sua composição, que está tratando de imagens que, fora da linguagem, "reberariam".<sup>44</sup>

Os metapoemas de Cabral não se limitam a falar deles mesmos. Falam de coisas, concretas, e só através delas, então, falam também de si. Não falam de seu autor, o poeta, que repudia qualquer contaminação biográfico-sentimental. O texto, segundo acredita com convicção, deve nascer de pensamentos geométricos, de uma lógica precisa e cerebral que se reverta, sim, em *secura*, aridez, escassez, e também em limpidez, clareza, concretude.

O texto é a um só tempo transitivo e intransitivo, ou seja, fala de algo concreto, mas não fala de nada senão dele próprio. Tal ênfase na metalinguagem poderia nos levar a crer em um encasulamento. João Cabral, porém, prega a transitividade poética, sua não autonomia, seu inter-relacionamento com a experiência do mundo. De fato, é porque a realidade é mais potente que a linguagem, que a faz rebentar. O real é...

Espesso  
 como uma maçã é espessa.  
 Como uma maçã  
 é muito mais espessa  
 se um homem a come  
 do que se um homem a vê.  
 Como é ainda mais espessa  
 se a fome a come.  
 Como é ainda muito mais espessa  
 se não a pode comer  
 a fome que a-vê.<sup>45</sup>

A atenção ao concreto e espesso demonstra a reação cabralina contra uma poesia de imagens vagas, abstratas. Mais uma vez, convocamos o próprio poeta-pedreiro para elucidar a questão.

---

<sup>44</sup> Da última estrofe do mesmo poema: "por fim à realidade, prima, e tão violenta que ao tentar apreendê-la toda imagem rebenta".

<sup>45</sup> O Cão sem Plumas. Obra Completa. p. 115.

A palavra concreta é a palavra que você entende pelos sentidos. E a palavra abstrata é a palavra que você atinge pela inteligência. A poesia se dirige à inteligência, mas através dos sentidos. Se eu disser ‘tristeza’, cada um de nós aqui tem uma idéia de tristeza. Se eu disser ‘coca-cola’, ninguém aqui vai pensar em xícara de chá. Eu tenho a impressão de que é muito mais fácil eu dar a ver com palavras concretas que se dirigem aos sentidos, do que usando palavras abstratas.<sup>46</sup>

O texto não copia a realidade. Transforma-se antes em lente mediadora. O olho, como órgão privilegiado, não é apenas o olho de uma pura fisicalidade, mas a via de contato entre o mundo concreto e o pensamento abstrato. Costa Lima fala de visualização, não de visão.<sup>47</sup> A primeira é um ato criador, enquanto a visão é mero veículo da percepção física.

Arriscaríamos defender uma postura classicista no projeto construtivo de Cabral, reiterada pelo gosto pela simetria, pelo rigor técnico das composições (que abandonam os versos modernistas e como que retomam um certo Parnasianismo) e pela valorização final de uma espécie de verossimilhança, encarnada em forma de símile: “se flor parece a quem o diga”.<sup>48</sup> De fato, identifica-se em Cabral um inegável desejo de associação mimética entre – se é que ainda seja legítimo distingui-los — conteúdo e forma, isto é, entre tema e o modo de abordá-lo.

Seu assunto sempre será, no fundo, o próprio processo de criação poética, constituído de uma glosa crítica e seca que funciona como substituição da fala em primeira pessoa.

A admiração de Cabral por Joan Miró, por exemplo, é a mesma que nutre pelos outros objetos que perfilam seu repertório poético: Graciliano Ramos, o forjador de ferro, Marianne Moore, Manolete, o flamenco, a pedra. De cada um o poeta tenta ler a gramática: a economia, o trabalho artesanal, o verso-bisturi, a contenção e a agudez, o “palo seco”,<sup>49</sup> a redução a um estado vital mínimo.

De Miró, Cabral destaca a rejeição à profundidade perspectivada, com a qual ele identifica sua poesia também “superficial” (contra a profunda) que luta contra o automatismo da mão direita.

---

<sup>46</sup> ATHAYDE p. 66. (verbete *Palavra*)

<sup>47</sup> Lira Antilira. p. 339.

<sup>48</sup> *O Ferrageiro de Carmona*, de Crime na Calle Relator. Obra Completa. p. 595.

<sup>49</sup> *A Palo Seco*, poema de Quaderna. Obra Completa. p. 247.

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

...

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

Ao usar a mão poética esquerda, Cabral cria algumas imagens inesperadas que colam elementos tidos convencionalmente por antagônicos, ou, pior, sem qualquer relação semântica entre si, e ainda justifica a união inusitada. Demonstra, assim, que a palavra e aquilo que ela nomeia não formam um amálgama indissolúvel. Ela é, também, matéria física e significa não apenas pelo que pronuncia.

Assim como Cabral, Miró articula impessoalidade e racionalismo com sensibilidade e subjetivismo. Ao romper com a proporção das figuras e a sua centralização, coloca em questão, assim como Cabral e Amilcar<sup>50</sup> em contextos diferentes, nosso condicionamento óptico. A mobilidade da superfície nos lança na “vertigem de um mundo em movimento, sensorialmente equívoco”.<sup>51</sup>

O recurso a técnicas do cinema ilustra o apreço de Cabral à qualidade motora. Ele adota um olho-lente<sup>52</sup> que não se fixa (como no *travelling*<sup>53</sup> de O Rio); ora aproxima-se em close, ora afasta-se à distância para uma vista global; ora olha de um ângulo externo e supra-posicionado ao poema (como em *De um avião*), ora de baixo para o alto: *plongée* e *contra-plongée*. O olho-lente pode migrar dentro de um mesmo poema, dotando-lhe de movimento e até verossimilhança.

---

<sup>50</sup> Amilcar também segue a “des-lição” perceptiva do pintor catalão. Para não ceder a um expressionismo extremado e idiossincrático, a escolha do material com que trabalhava é um dos sintomas de sua opção filosófico-poética (embora ele nada garanta, já que tratamentos diferenciados conferidos a uma mesma matéria-prima são capazes de transmitir valores bastante distanciados — Ver a comparação com Richard Serra no próximo capítulo). O ferro impõe a disciplina da contenção do gesto necessária ao desenho-projeto. O corte faz-se árido, sem a espontaneidade do virtuose: universo cabralino.

<sup>51</sup> PEREIRA. João Cabral e Joan Miró. p. 107.

<sup>52</sup> COSTA LIMA. Lira Antilira. p. 393.

<sup>53</sup> Movimento da câmera que simula o deslocamento do corpo/olho humano.

Tal unidade estrutural entre forma do discurso e seu significado — o mais das vezes tomada como fator de distinção entre poesia e prosa — não figura, no entanto, como *mimesis*, entendida como representação, duplo da realidade. Trata-se antes de uma “mimese da produção”, ou “em segundo grau”<sup>54</sup>, apresentação, um dar a ver fenomenológico. A distinção é proposta por Luis Costa Lima. Notemos que o crítico não se refere a um ilusionismo realista, que é algo abominado por Cabral. O poeta constrói, sim, modelos didáticos que visam à conquista da forma: a imitação da forma<sup>55</sup> é a aprendizagem de sua poética e de sua ética.

Vejamos esse mecanismo em funcionamento na simulação do movimento do ato sexual em *A Mulher e a Casa*, de Quaderna.

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa;  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui  
tua plácida elegância,  
esse teu reboco claro,  
riso franco de varandas,

(...)

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;

(...)

os quais sugerindo ao homem  
estâncias aconchegadas,  
paredes bem revestidas  
ou recessos bons de cavas,  
exercem sobre esse homem  
efeito igual ao que causas:  
a vontade de corrê-la  
por dentro, de visitá-la.

Antes de qualquer coisa, há que se dizer que o tema feminino não é aqui tratado liricamente. A desmistificação da figura feminina afasta de vez qualquer

<sup>54</sup> COSTA LIMA. *apud* UCHÔA. *Crítica Clandestina*. p. 112.

<sup>55</sup> Livro de João Alexandre Barbosa.

resquíio simbolista ou lírico. Ao invés, é privilegiado o olhar não-contemplativo em relação à mulher, objeto posto no mesmo nível poético que uma casa.

Apenas uma vez “conquistada” a forma, Cabral pode se “atrever” a lançar-se em motivos líricos por excelência, sem medo de cair na armadilha sentimental que representam. Esse é o caso do tema feminino.<sup>56</sup>

O movimento pendular entre dentro e fora reforça o tema erótico explicitado na última estrofe. Significado e significante travam um pacto indelével: a linguagem e seu objeto tornam-se indissolúveis; vinculam-se forma e imitação da forma.

Livre do conceito de poesia lírica, o poeta pode empreender sua construção a partir do solo, não sobre uma idéia já firmada. Em *Antiode — Anti-ode — a flor*, metáfora-primeira do sentimento lírico, vira fezes.<sup>57</sup> Talvez paradoxalmente, depois da violenta transformação da flor e da poesia em vômito e fezes, a metáfora sai purificada: a linguagem, endurecida, esclerosada, é agora veículo de uma transitividade cabal. O significante transforma o significado em algo completamente novo, refratário à facilidade da fórmula, ou, como Miró, à da mão direita. A flor já não é mais “a já sabida”.<sup>58</sup> “Flor, não mais que a palavra flor”.<sup>59</sup>

*Antiode (contra a poesia dita profunda)*

e a boca que orna  
o defunto com outro  
defunto, com flores,  
-cristais de vômito.

(...)

<sup>56</sup> Outro exemplo aparece em *Descoberta da Literatura*, onde Cabral aborda o tema da memória, sem, todavia, ser memorialista, ou seja, de modo antilírico. Essa “torção” no sujeito do poema, a memória, é a condição para que ele fosse incorporado ao repertório cabralino, já que normalmente dá vez a manifestações pessoais e arrebatadas de quem a solicita. [COSTA LIMA, Pernambuco e o mapa-múndi. In: *Dispersa Demanda*. p. 181]. A torção da palavra é sua dobra, seu estado potencial, latente, que pode se atualizar de maneiras até “opostas” umas às outras, como ocorre com o conceito de *pharmakon*: ora remédio, ora veneno. A proeza de Cabral é fazer aflorar a dobra mais improvável, quiçá a mais inacessível.

<sup>57</sup> Poesia, te escrevia: / flor! Conhecendo / que és fezes. Fezes / como qualquer,” [Obra completa. p. 98]

<sup>58</sup> *O Ferrageiro de Carmona*. Obra Completa. p.595. (ver epígrafe)

<sup>59</sup> VILHAÇA. *Leitura de Poesia*. p. 161.





Não é semelhante filiação, entretanto, que queremos destacar. É por depositar suma importância no momento do nascimento da obra, marcá-lo mesmo em sua forma, que Amilcar o descreve no poema para seus alunos. Suas obras prescindem dos desprezíveis textos poético-didáticos, que, em vez, apenas ressaltam seu modo também analítico (da etimologia, relativo a separação, mas poderia ser algo como 'quebra-pedra'). Assim como com Cabral, o desmembrar das partes, o "desconstruir", se faz necessário como antecedente de um "novo" que então surge. No caso de Amilcar e dos Neoconcretos, um "novo" que já não é um objeto, por não mais portar-se como figura sobre fundo,<sup>60</sup> no de Cabral, é a comunicabilidade suprema que pode nascer após o silêncio absoluto enfrentado por Anfion no deserto (*Psicologia da Composição*).

O mesmo processo de desdobramento que já vimos acontece agora mais literalmente com Amilcar. É de dobras mesmo físicas que parte seu fazer com intuito criativo. Primeiro, o corte na chapa de ferro fere, mas não acaba com sua essência: chapa, plano. Ao ser dobrada, porém, ela se descaracteriza para tornar-se uma outra coisa: escultura. Além disso, a carga estigmatizada do ferro se encontra em xeque, pois a associação com o que é duro e urbano é também desmentida. Em seu lugar, vemos uma matéria que cede à força e se intimida diante da passagem do tempo.

Eis diante de nós a origem da tridimensionalidade, o momento em que "deixamos de lidar com a adição de unidades - 1 milho, 2, 3 - para termos o sentimento de um monte". A dobra é "o milho a mais"<sup>61</sup> que retira da superfície sua estabilidade bidimensional para arremessá-la no espaço tri.

O nascimento da escultura de Amilcar é revelado pelo caminho aparentemente contraditório que parte do plano bidimensional, conquanto de modo algum proceda pictoricamente. A espessura necessária ao ficar de pé e, sobretudo, a dobra nele efetuada é que trazem a terceira dimensão para dentro da escultura; dotam-lhe de vida.

O ferro, tão tinoso quanto a palavra, também é domado. A obra guarda, então, um paradoxo constitutivo formado pela rusticidade da matéria que reluta

---

<sup>60</sup> Cf. Teoria do Não-objeto In: GULLAR, Etapas da arte contemporânea.

<sup>61</sup> NAVES. A Forma Difícil. p. 254.

em se curvar. Dessa tensão, nasce o tênue equilíbrio de sua composição. Nas obras de corte e deslocamento, espessos monólitos seccionados, essa relação opositiva se mantém, agora vívida na singeleza dos contornos delineados pela etérea e imaterial — mas insistente — linha luminosa que também vence o ferro, bruto, corpóreo e rude.

Essa agonística afirma a dimensão existencial da obra. A dobra tem dupla relação (temporal) com a escultura que a contém: aponta para seu interior, encontra o volume que é sua própria existência artística como escultura e a unidade de obra de arte. Funda, por assim dizer, o "sujeito do objeto". E, além (futuro), é o âmbito sensível que se acrescenta ao racionalismo estrito da geometria seca da placa cortada.

A dobra funda o nascimento da tridimensionalidade, incorpora o espaço. A tensão que ela gera (advinda da oposição entre a dureza do ferro e a delicadeza do resultado) paradoxalmente garante sua unidade. Unidade, por assim dizer, fragmentada. Nosso olho pulsa entre o todo e as partes. A falta de um centro enaltece a superfície, que é, afinal, “o que há de mais profundo”.<sup>62</sup> As dobras proclamam a ausência de essências, privilegiam a superfície, usam-na como ponto de partida em direção ao espaço.

A dobra faz o espaço físico, de fora, participar da escultura, na medida em que valoriza a escultura como um todo, no seu aspecto sensível. É o momento exato em que o ser físico se faz escultura. (...) A dobra é descoberta.<sup>63</sup>

Mais adiante transcorreremos mais detidamente sobre o tema das dobras. Por ora, basta-nos dizer que, por remeterem ao momento de surgimento da escultura, seu processo de formação, elas constituem o principal fator metalingüístico na obra de Amilcar. É como se uma escultura estivesse sempre a lembrar o observador do que ela é: escultura. Ela chama a atenção para características definidoras de uma escultura: seu peso, volume, o pôr-se de pé, e etc.

---

<sup>62</sup> Referência a Paul Valéry.

<sup>63</sup> CASTRO *apud* FERREIRA. Gávea 6. p. 5.

O início da prática metalingüística na escultura nos leva historicamente às superfícies não alisadas de Auguste Rodin, cuja modernidade está na intenção anti-realista da escultura que se assume como tal sem mais querer estar no lugar daquilo que representa. Passemos a um breve retrospecto.

Rodin quebra o caráter comemorativo da escultura, minando a monumentalidade que ela implicava. Monumentalidade essa que tem relação antes com a atitude contemplativa que a obra desperta no visor, que com seu tamanho físico.<sup>64</sup>

É do que Rosalind Krauss chama de “ampliação do campo” da escultura, ou seja, de sua redefinição conceitual com o fim de açambarcar uma gama de procedimentos que não mais se limitavam ao fazer do passado, que surgem termos como “arte-ambiental” e “instalação”, herdeiros de um processo de mudança que se inicia com Rodin. Com ele a escultura se voltou para si mesma. A pintura há muito tentava fazê-lo: nisso consistia todo o esforço de Cézanne.

O escultor não dota a matéria de clareza; até pelo contrário, provoca seu enrugamento proposital, chama atenção para a própria atividade criativa, deixando marcas desse fazer na superfície escultórica. A peça não mais retrata uma pessoa ou um objeto, mas é a própria metalinguagem que a faz dizer com honestidade: “Vê? Sou uma escultura.”<sup>65</sup> Seu discurso é posto às claras enquanto vai sendo construído.

Rodin ocupou, na História da escultura, lugar análogo ao dos Impressionistas na História da pintura (ambos sabotam a forma precisa); Brancusi, ao de Cézanne. Brancusi põe em questão a percepção do observador. A escultura perde o valor representativo, mimético, para ser apenas objeto, forma e significado colados. Após Brancusi, ver sequer significa mais reconhecer. O automatismo da representação foi interrompido, assim como o faz Cabral em

---

<sup>64</sup> Uma qualidade freqüentemente confundida com o tamanho é a escala. Recurso comum da arte contemporânea, o tamanho nada tem de necessariamente monumental. A respeito do Minimalismo, Robert Morris, cita a frase de abertura de *A Arte da Escultura* (1956) de Herbert Read: “In the perception of relative size the human body enters into the total continuum of size and establishes itself as a constant on that scale”. [No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture, Author: James Meyer]

<sup>65</sup> A metalinguagem “inventada” pelas vanguardas do início do século já foi apontada como fator de desumanização da arte, que, então, deixa de se preocupar com a produção de sentimentos derivados da representação. Alguns críticos contra-argumentaram que tal característica não está presente na arte latino-americana.

relação à palavra flor, em prol de uma pura aparência que não encobre mais qualquer manifestação transcendental. Ele problematiza o dualismo cartesiano entre sujeito e objeto — o significado está no sujeito que constrói ou no objeto que suscita tal construção? O objeto passa a ser, afinal, um sujeito que age sobre nossa mente, nesse caso feita sujeito (a bem dizer, ela se torna objeto de sua atuação). O objeto nos olha. E por trás de qualquer olhar há certamente um sujeito que respira.

Nesse momento, o tema é preocupação cada vez menor da arte. Sua importância começa a se diluir com Manet, que tematiza o vazio. A pintura abdicara da tentativa de se tornar escultura, ou seja, de criar uma terceira dimensão; ela assume e procura, mais que sua bidimensionalidade — entendida por alguns como sua essência — sua própria condição de objeto. Mas, se o que marca o ingresso da pintura na Modernidade é a falta de tema, ou, antes, é a própria arte como tema, que passagem seria análoga na escultura? O abandono dos subterfúgios que ocultavam sua condição material.

Finalmente, forma e significado andam juntos, um implica o outro. Todo conceito deve emergir de uma forma, não pode prescindir dela. E a contrapartida também é verdadeira: tampouco existe uma pura forma, uma imagem a tal ponto despreziosa, que nada abrigue como conteúdo.

Ao negar tal reverência, a nova escultura separa-se de uma época em que sua função era ser monumento, rememorar e comemorar o passado. Na prática, um fato contribuiu decisivamente para por fim à lógica do monumento: a quebra do pedestal. A base é algo que anuncia a escultura, mas ainda não é ela. Ela marca o limite entre o objeto e o fundo-mundo, tal como a moldura o faz com o quadro (de cavalete).

Mesmo quando as peças de Amilcar de Castro remetem a um tempo decorrido, não podemos dizer que sejam monumentais. A oxidação do ferro nos leva à “presença de uma ausência”, marca o tempo transcorrido; simultaneamente, está a serviço da “ausência de uma presença”, o escultor que ali deixou à vista o processo de confecção, revela a construção, recusando-se à celebração, à aura. O tempo é, aqui, tão real e presente quanto o objeto materializado, o sujeito que o forjou, e o espaço por eles estampado.

O reconhecimento de um sujeito na escultura tem também algo de cínico. É o mesmo tratamento que Duchamp dispensa à obra, que até então só havia se preocupado com rupturas formais, ao impregná-la de indiferença em relação ao sistema de arte. Sua obra eleva ao limite a idéia de intenção artística, ao mesmo tempo em que delega ao observador a opção por insistir na decodificação da metáfora que parece oferecer. Ela leva a cabo muito mais uma moral que propriamente uma estética. Com efeito, não é passível de análise. Sua unidade absoluta não é divisível em partes subordinadas, do mesmo modo como sucede com Brancusi, apesar de sua permanência figurativa.

Amilcar permanece, sim, de certa forma monumental, mas não compactua com a concepção tradicional da escultura. E nem o é por sua escala ou peso – embora às vezes de fato realize obras de tamanho generoso. A escala nada tem de determinante no caráter monumental de dada escultura. Este está vinculado a conteúdos simbólicos mais que à pura presença física, embora, neste caso, esteja intimamente ligado a ela.

A monumentalidade da escultura de Amilcar se deve a sua existência quase viva, digna, de uma “solidão altiva”,<sup>66</sup> nas palavras que Rodrigo Naves utiliza para designar sua impessoalidade. No entanto, não acreditamos que sua solidão a desumanize. O tempo “redescoberto” por Amilcar por meio da ferrugem na placa de ferro é o tempo original a que se apela na busca de uma verdade que, mais tarde, se entenderá atemporal.

Prossigamos agora para o próximo ponto. Já vimos de que maneira e até que ponto João Cabral e Amilcar de Castro se valem da metalinguagem como recurso poético. Vimos também que em Cabral ela é parte de uma técnica de construção mais ampla que implica uma destruição prévia de pressupostos da linguagem, tal qual o corte-e-dobra de Amilcar.

A obra de Amilcar de Castro manipula estratagemas geométricos capazes de desconstruir a lógica espaço-temporal usual. Deve-se tal êxito a uma gama de peculiaridades como a exploração temporal do ferro e a unidade ambígua criada pela dobra. Vista como um todo, ela pode parecer a concretização de uma análise combinatória dos elementos discretos. É realmente sempre o mesmo discurso que

---

<sup>66</sup> NAVES. A Forma Difícil. p. 248.

se lê nas retas e nas curvas de suas peças. Afinal, é ainda a mesma idéia fixa que ele persegue.

As formas guardam um mistério original. Não se consegue desvendar seu método de confecção. Mesmo quando a solução parece estar por ser revelada, pela análise dos desenhos-projeto que as engendram, eis que os objetos não podem ser reconstituídos perceptivamente. O pensamento geométrico nunca é captado, está sempre a escorregar.

As relações espaciais se encontram em suspenso. A obra reestrutura o espaço circunvizinho de modo a fazer encontrar as linhas de força que partem do formato do corte da placa. Esse ponto virtual, a um só tempo exterior à obra e intrínseco a ela, não se encontra, contudo, no vazio. Este espaço é tão ou mais cheio que aquele ocupado pela pesada e, às vezes, espessa placa. Há nele mais substância que contém a própria matéria. Está preenchido de significado. Há tão-somente um jogo de "espacialidades". Um corte, de matéria, de "fiscalidade", e de expectativas que, de certa forma, dialogam com a tradição concreta. Amilcar aponta para uma realidade espacial, antes despercebida, que passa a constituir a obra.

A quebra de expectativa que Amilcar opera no observador prova seu empenho em interferir na realidade social. Afinal, ao forçar uma percepção incomum no sujeito, modifica sua atitude. Ao provocar um notar da percepção fora do ambiente cotidiano em que estamos acostumados a tê-la, acionamos as potências menos ordinárias dessa nossa habilidade e, desta feita, nos damos conta de nossa subjetividade, nosso estar-no-mundo.

O forçar à interrogação de nossa condição no mundo através do desafio aos pressupostos ópticos, pelo lado de Amilcar, e através de um embate direto com a realidade, sem o filtro lírico arrefecedor, pelo lado de Cabral, compõe um veio libertador (de noções apriorísticas) de natureza fenomenológica. "A arte está sempre ensinando a gente como estar livre, se abrir à experiência inédita", resume em uma palestra Ronaldo Brito, curador, entre outras, de uma exposição de Amilcar de Castro que ocupava, em 1999, além do espaço do Centro de Artes Hélio Oiticica, o Rio de Janeiro, a Praça Tiradentes, ali vizinha.



*Figuras 1, 2, 3, 4, e 5*

Algumas das obras de Amilcar de Castro expostas na Praça Tiradentes em exposição realizada pelo Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, em 1999.



Não apenas em relação ao espaço Amilcar empreende ação libertadora. Como já mencionamos, a matéria também é por ele ressignificada através da dobra. O artista quer desprovê-la do estigma do peso para fazê-la voar,<sup>67</sup> e até do de produto industrial, já que sua manipulação é basicamente artesanal. Mas tal manipulação deixa nela a presença perene do sujeito criador, o que o distancia de experiências contemporâneas internacionais com quem costuma ser comparado amiúde. Aludimos, sobretudo, ao norte-americano Richard Serra, com cuja obra a de Amilcar é, por outro lado, bem mais semelhante do que a mera coincidência na escolha da matéria a ser usada nos leva a crer.

Partamos, portanto, para uma pequena comparação-dentro-da-comparação que vai nos ajudar a melhor entender o ponto supramencionado.

Apesar de parecer ao revés, é na mesma chapa de aço<sup>68</sup> que afloram as diferenças fundamentais entre Amilcar de Castro e Richard Serra. A oxidação na de Amilcar assume um lirismo “doméstico”,<sup>69</sup> telúrico, que religa a obra à Natureza da qual parecia distante. Amilcar não explora a impessoalidade do aço. Ao contrário, consegue dotar sua escultura de uma certa expressividade, apesar dele. Uma expressividade bastante comedida e sóbria — é certo —, provinda da corrosão que não deixa negar a passagem do tempo e a exposição ao ambiente, e não resultado da camuflagem que o artifício da cor<sup>70</sup> poderia prover. Já Serra explora a pura materialidade física; escolhe o aço, ícone da era industrial, como forma de convir seu descrédito categórico num retorno à Natureza e na expressividade humana.

O ferro também dota as esculturas de Amilcar de um caráter urbano, e sua escala colabora com a possibilidade de um diálogo com a arquitetura e/ou a paisagem. O que há de público nelas, contudo, é compensado pelo lirismo trazido com o tom ferruginoso da superfície oxidada. A escultura, pousada graciosamente sobre o solo, está de volta à terra a que pertencia.

---

<sup>67</sup> Uma imagem tão improvável aos olhos de uma criança quanto a de um navio, pesado, que consegue flutuar, episódio dito fundador da obra de Richard Serra.

<sup>68</sup> Metal SAC 41, nomenclatura da Usiminas equivalente a aço corten, da CSN.

<sup>69</sup> BRITO, Palestra.

<sup>70</sup> “O preto é uma propriedade e não uma qualidade”, diz Serra, nisso concordando com Amilcar. [SERRA. Richard Serra. p. 69.]



Embora Serra faça uma espécie de ode à objetividade, é de uma objetividade bem distante do simplismo cartesiano de que fala. Legatária, sim, de um pensamento esquemático-matemático, a geometria<sup>71</sup> de Serra já não é, porém, a mesma busca de uma verdade absoluta a que visava o método de Descartes. O filósofo despreza o corpo em favor unicamente de uma razão divinatória, enquanto o artista desafia o estar-no-mundo do corpo provocando sensações que não podem ser captadas ou descritas pelo intelecto. A escultura é um vetor de pura experiência física. Ademais do confronto entre sujeito e objeto, somam-se as configurações topológicas<sup>72</sup> onde esse confronto se dá.<sup>73</sup>

Serra acredita que a escultura com solda (que, segundo afirma, baseia-se na relação da parte com o todo<sup>74</sup>) seja um modo de pintar em três dimensões. Já suas esculturas trabalham o aço como elemento estrutural, não pictórico. O mesmo se aplica a Amilcar.

A ação libertária da obra sobre o corpo é assegurada, tanto em um quanto em outro, por uma poética que opta por técnica compositiva restrita a poucas operações gestuais. A lista de verbos de Amilcar é transitiva, porém mais restrita que a de Serra (to roll, to crease, to fold, to curve, to lift, e etc.), resumindo-se basicamente ao “cortar”, ao “dobrar” e ao “deslocar”.

A redução a um estado de mínimo movimento leva-o mais uma vez para perto de Cabral e suas “mesmas 20 palavras”<sup>75</sup> que lhe servem de instrumento criativo. A pobreza metodológica, todavia, é apenas aparente. Também como acontece com nosso poeta, as poucas possibilidades de ação revertem-se em infinitas combinações potenciais.

A gama lexical reduzida a um número mínimo de gestos revela a coerência e a continuidade de sua pesquisa. Continuidade que vai, como já se disse, para além do simples fato de o escultor valer-se da mesma matéria-prima física durante quase todo esse tempo. De fato, a não ser por experimentações esporádicas com

---

<sup>71</sup> “Cortar é desenhar uma linha”. [SERRA. Richard Serra. p. 68.]

<sup>72</sup> Grosso modo, a topologia é uma geometria que estuda o relacionamento espacial entre os objetos.

<sup>73</sup> “Não é só você e o objeto; é você, o objeto e o contexto”. [SERRA. Rio rounds. p. 34]

<sup>74</sup> SERRA. Rio rounds. p. 32.

<sup>75</sup> Cf. Nota 14.

madeira, granito e até vidro, e pela adoção do alumínio durante o curto intervalo nos Estados Unidos, o ferro é quase uma marca registrada de Amilcar.

O ferro é seu elemento predileto precisamente porque carrega consigo o estigma de urbanidade, progresso e força que Amilcar quer desfazer. Conquanto a operação seja a mesma executada por Cabral em sua luta contra a carga poética da palavra (como se viu em *Antiode*), a direção que Amilcar **precisa** percorrer está invertida. Ele parte da matéria dura e rude e a adoça, embora regradamente. Ao contrário de Cabral, ele não foge da lírica, mas procura por ela, ainda que sem ultrapassar seus limites de austeridade.

Mesmo havendo elegido o ferro elemento ideal para suas pesquisas formais, o caminho de Amilcar não se reduz à exploração das possibilidades da matéria. Não há dúvidas de que o ferro lhe é de central importância; que essa, e não outra matéria lhe serve de suporte eloqüente; que a "falta de caráter" do alumínio se traduziria em sua maleabilidade fácil e vã. Assim, mesmo durante o chamado "hiato americano" em sua carreira, Amilcar continuou a desenvolver a descoberta do espaço, que é — essa, sim — a essência de sua busca.

O que afasta definitivamente Amilcar de Serra é a proposta filosófica por trás de cada um. Um mesmo verbo, uma mesma ação (ou a ausência dela), e, ainda assim, os resultados divergem entre si. Enquanto a lenta oxidação sofrida pela placa de Amilcar a alma, a deliberada falta de tratamento da superfície em Serra acentua o valor do anonimato de sua peça. Serra é crítico radical de qualquer resquício de aura, de monumento.

Afastando-nos de Amilcar, reaproximamo-nos, por sua vez, de João Cabral, cuja cruzada contra a expressão lírica já é nossa conhecida. A afinidade vai além: não parece o discurso de idéias fixas do criador de *Torqued Ellipses* sair da boca do autor *De um Avião* (de estrutura também elíptica)?

É difícil pensar sem obsessão. É impossível criar algo sem um fundamento rigoroso, irrefutável e, na verdade, até certo ponto, repetitivo (...) Não repetir o que foi feito, mas retrair o mesmo percurso. Perseverar e recomeçar é dar continuidade à obsessão com o trabalho.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> SERRA, Rio rounds. p. 30.

O método ensaio-e-erro descrito por Serra também é o de Cabral quando ele “corrige” objetos e suas qualidades em imagens sucessivas (faca/bala/relógio, por exemplo). Mas nos remete também a Amilcar, cuja coerência exegética vai mais longe que a simples continuidade da matéria empregada.

### 2.3. Ética Mineral

Comparar Amilcar com Serra foi recurso útil para fazer saltar a lira-antilira vivida pelo primeiro com relação a Cabral. A inevitável lembrança da *Minimal Art*, dentro do quadro de pesquisa da sintaxe perceptiva apresentado, vem inserir um braço a mais no nosso já populoso quadro de comparações. Começemos por correlacionar os chegados mais recentemente a nosso trabalho: poderíamos dizer que Richard Serra está para a *Minimal* assim como Van Gogh para o Impressionismo. Tratemos de esclarecer com pressa: a proporção é apenas de natureza taxionômica, pois Serra é usualmente classificado na categoria “Pós”-Minimalismo (assim como Van Gogh, na Pós-Impressionismo). Rosalind Krauss, porém, aponta o contra-senso do uso do prefixo neste segundo momento, quando a contextualização histórica que ele representa ao menos em teoria havia sido desbancada. A simples diferenciação com relação a um contexto anterior não nomeia, diz ela, aquilo que realmente designa.<sup>77</sup>

A atitude eminentemente pública de Serra de fato o liga ao Minimalismo. A valorização da exterioridade do objeto é arma embainhada por ambos contra a interioridade expressiva, tanto do artista quando de um possível objeto humanizado. Cabral, como já sabemos, também é partidário do uso dessa “bala”.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Krauss continua dizendo que a aparência de continuidade entre Minimal e Pós-Minimal, observada pelo senso-comum, acaba mostrando-se verdadeira, pois o alegado diferencial, a desmaterialização sofrida pela mais recente, não pode ser um fator definidor, já que aparece também em outras linhas artísticas, inclusive contemporâneas. [Sense and Sensibility. Artforum.]

<sup>78</sup> Bala é um dos signos de precisão que se transforma em “só-a-lâmina-da-faca”.

Já Amilcar, ainda que com austeridade, afirma a individualidade, o ato criador, uma certa psicologia, que é da “Composição”, mas também do artista. Isso pode ser constatado tanto em seu exercício poético *strictu sensu*<sup>79</sup> ...

Tateando na escuridão de mim  
quando não perdido  
às vezes  
me espanto  
pois  
encontro exato o que mais queria  
são fósseis de mim  
invisíveis de pronto  
mas  
que insistem  
e marcam e mostram  
o caminho simples  
das formas que vêem o tempo  
sem compromisso ou certeza  
e nem me sinto obrigado  
mas  
que bom seria sempre fosse assim  
para ver basta fechar os olhos  
e a grandeza está dentro do  
tamanho<sup>80</sup>

... quanto em depoimentos:

O que caracteriza um artista é ele olhar para dentro de si mesmo. Toda experiência em arte é um experimentar-se, é a experiência de si mesmo. Esse silêncio do olhar para dentro à procura da origem das coisas é que é o grande problema da arte. Procurando a origem você fica original. É por isso que eu acho que criar está junto com viver, que arte e vida são a mesma coisa.<sup>81</sup>

Salvaguardado o aporte mais biográfico, a fala do artista nos revela com clareza a ruptura, a descontinuidade que o Neoconcretismo representou em relação ao movimento anterior. “Criar está junto com viver” significava que, em seu afã por tornar-se ciência, a arte exagerara na dose de objetividade. Na arte

<sup>79</sup> Em termos poéticos, embora demonstre clara filiação à “poesia concreta” “inventada” por Cabral, Amilcar se assemelha mais ao Cabral do princípio, aquele que, embora já intuisse a estrutura, como apontou Antonio Candido, cultivava temas oníricos em Pedra do Sono e nos primeiros poemas de O Engenheiro antes de se “curar da suposta influência surrealista” (Cf. nota 42).

<sup>80</sup> CASTRO *apud* DE PAULA.

<sup>81</sup> [www.amilcardecastro.com.br](http://www.amilcardecastro.com.br)

Concreta, tal exagero havia sido necessário contra o psicologismo que impregnava a crítica de arte. Mas a subjetividade foi contestada apenas “positivisticamente”. Os Neoconcretos voltam a valorizar o sujeito, que, aliás, se multiplica, pois o artista passa a compartilhar seu *status* com o observador, agora ativamente envolvido.

Mais que uma simples divergência de pensamento estético, encontra-se aqui um caso de diferença inexorável de linguagens e dos contextos que cada artista vivia. Para Cabral, era imprescindível acabar com a equivalência entre poesia e o sujeito romântico que sobrevivera ao Modernismo. Amilcar e o Neoconcretismo enfrentavam precisamente o problema inverso: era contra a impessoalidade exacerbada e a falta de propósito estético, senão a mera demonstração matemática almejada pelos Concretos paulistas, que se precisava lutar. O elemento lírico, que é algo para Cabral tão entranhado na poesia que precisa sofrer um esvaziamento artificial, para Amilcar é objetivo a ser alcançado duramente, enfrentando para isso a resistência da chapa de aço.

Resistir à deformação (dobra) e ao tempo (corrosão) é qualidade humana que Amilcar vê na matéria. O ferro tem caráter<sup>82</sup>, diz, ao contrário do alumínio, que se deixa manipular facilmente. E — outro atributo humanizador — ele é honesto, pois dispensa a cor, que encobriria as marcas do tempo e seu aspecto pictórico próprio.

A relutância férrea é análoga àquela pétrea, cara a João Cabral. A lição mineral é a mesma: a da suspensão momentânea da existência como modo de evitar seu aniquilamento.<sup>83</sup>

Esta ética mineral é, em Cabral, a da conquista da forma, que se recolhe em poucos e concretos elementos ademais estilizados até que reste apenas a essência física da palavra — um gesto defensivo contra o sentimentalismo que a cerca. É também a ética da conquista do espaço, que Amilcar, incansável, cultiva, fazendo o plano apoderar-se à força da terceira dimensão.

À parte os graus de manipulação da “matéria-prima”, ambos, por meio da herança construtiva, desfazem pressupostos enraizados em nosso repertório lingüístico e plástico. O esvaziamento metafórico operado por João Cabral em

---

<sup>82</sup> Cf. nota 12.

<sup>83</sup> “É mais espessa / a vida que se luta / cada dia”. [O Cão sem Plumas]

signos como o da flor é análogo à surpreendente leveza, delicadeza e docilidade que Amilcar obtém do ferro — de outra feita, sinônimo de peso, brutalidade e resistência.

A pedra traduz o lema bauhausiano ‘menos é mais’, que é também, grosso modo, o projeto estético levado a cabo pela *Minimal Art*. “Arte Mínima” porque dela foi retirado o gesto do sujeito criador, o indivíduo que produz objetos da externalização de sua intimidade, foi retirada mesmo a forma, a cor, o material nobre, o valor da obra. Em conformidade com a pedra cabralina, que possui inegável dimensão pró-humana, a *Minimal* “desadjetiva” o objeto de arte para enfatizar a presença do espectador entendido na experiência. Queremos dizer que o embate entre os objetos da *Minimal* e o espaço circundante também lhes confere caráter libertador.

O observador se torna mais consciente do que nunca de que ele mesmo estabelece relacionamento à medida que apreende o objeto de várias posições e sob condições diversas de luz e contexto espacial.<sup>84</sup>

A escala aumenta essa consciência, pois é necessária uma boa distância entre a obra e o sujeito. Para que a obra de arte se livrasse de associações antropomórficas que pudessem remetê-la a um subjetivismo mas, ao mesmo tempo, afirmasse a presença do espectador<sup>85</sup>, ela teve que tornar à escala e, em certo sentido, evocar o corpo. Trocando em miúdos, a arte usa a escala corporal com intenções anti-humanistas<sup>86</sup>. É uma interação entre o corpo, a obra e a galeria.

O valor econômico na obra de Amilcar — nos gestos, na quantidade de tinta, nos traços ou dobras, no corte do que é supérfluo — e a geração de um tempo de duração do movimento circular necessário à compreensão do espaço instaurado levaram parte da crítica de arte a relacioná-lo com a *Minimal Art* norte-

---

<sup>84</sup> FRIED. Art and Objecthood. Artforum. p. 15.

<sup>85</sup> Michael Fried, ao tentar demonstrar o efeito teatral da arte “literalista” (minimalista), compara a relação do espectador diante da presença (*presentness*) da escultura no espaço da galeria à experiência de deparar-se com uma outra pessoa em silêncio: ambas as situações são igualmente “desconfortáveis”. [Artforum. p. 16]

<sup>86</sup> Este seria um dos paradoxos apontados por Michael Fried a respeito da *Minimal* em "Art and Objecthood". [Artforum, 1967]

americana. As aproximações possíveis perpassam ainda um certo classicismo entre as obras: de um lado, a imponência dos trabalhos do mineiro; de outro, a simetria e a clareza instantânea dos americanos.

Mas Amilcar jamais poderia ser minimalista, pois o processo compositivo é algo abominado por esse movimento. Em “uma coisa após a outra” não há projeto (para alguns críticos a própria definição de Modernidade), não se estabelece relação alguma senão o simples passar e anular do tempo. O uso de materiais industriais, idênticos uns aos outros, retira qualquer possibilidade de interiorização da obra, retira-lhe a aura.<sup>87</sup>

Desprovidos de interioridade, os objetos minimalistas se aproximam de João Cabral também no que tange, por exemplo, ao apreço mútuo às séries despersonalizadas, antipsicológicas. Psicologia, só a da composição. O que os minimalistas combatem com todas as forças Cabral também abomina: o psicologismo desmedido do Expressionismo Abstrato. Extrair o significado que iguala a obra ao corpo do artista (ambos possuem um interior de emoções que é sua própria identidade) é condenar a tradição do Eu romântico que transcodifica sua psicologia em linguagem plástica.

De outra parte, devemos avaliar com cautela o alcance do esforço do poeta em retirar-se de sua obra. As séries, por exemplo, possuem a artificialidade das produções artesanais em escala industrial. O próprio fato de ter que arduamente construir uma objetividade que não lhe é natural<sup>88</sup> já prova a presença inequívoca de um sujeito que, voluntária e lucidamente, opta por anular-se. O desejo de desvincular por completo o objeto de arte da psicologia do artista é, desde já e paradoxalmente, posto em relevo pelo ato seletivo que funda o objeto.

Por mais que se esconda, o enunciador se faz presente na armação pensada da obra e em outros aspectos criativos que não nos deixam acreditar na alegada obra sem rosto. Por trás da impessoalidade construída, há uma subjetividade que tenta se negar através de objetos exteriores a ela.

---

<sup>87</sup> BENJAMIN. Obras Escolhidas.

<sup>88</sup> “O poeta é como um pássaro que caminha um quilômetro pelo chão”. (epígrafe de Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto)

Rosalind Krauss promove, em *Caminhos da Escultura Moderna*, uma comparação que será para nós esclarecedora. A princípio “incomparáveis” — ao menos a julgar por seus métodos de criação —, Marcel Duchamp e Constantin Brancusi mantêm em comum uma postura descrente em relação ao papel do artista diante de sua obra. Defendem uma atitude maquínica<sup>89</sup> “absolutamente desvinculada da estrutura psicológica e emocional do indivíduo que dá início à arte, que põe a máquina em funcionamento”.<sup>90</sup> Em um, porque não há de fato manipulação senão o ato de escolha de um objeto já existente; em outro, porque o frenético alisamento da superfície faz o objeto passar-se por industrial, excluindo dele uma possível identificação de um estilo pessoal que possa reter informações biográficas.

Cabral une os dois atos: seleciona temas que já se assemelham com a estética desejada e oculta sua escolha sob uma carapaça aparentemente oca. Embora prime pela simplicidade e pela economia de recursos, **necessita** trabalhar à exaustão a matéria-língua até que, à Brancusi, não reste nela resquícios de enunciador lírico.

Assim desgrudado do objeto, o sujeito fica completamente revogado diante da “beleza da indiferença”<sup>91</sup> que o objeto, tão banal quanto o ato de catar feijão antes de ser nomeado arte, exala. E se a reprodutibilidade (das séries), ainda que falaciosamente automáticas, já destitui o objeto único e sagrado, a reverência ao monumento também é revogada: em seu lugar, a “percepção distraída”<sup>92</sup> ou a morte da arte.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Como a máquina de pintura presente em *Impressions d’Afrique*, encenação assistida por Duchamps. [KRAUSS. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 86]

<sup>90</sup> KRAUSS. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 86.

<sup>91</sup> KRAUSS. *Caminhos da Escultura Moderna*. p. 101.

<sup>92</sup> BENJAMIN *apud* VATTIMO. *O Fim da Modernidade*. p. 51

<sup>93</sup> De maneira similar ao que se vê em João Cabral em relação ao homem (severino), a morte da arte é seu próprio modo de sobrevivência. Na década de 60, para manter sua diferenciação em relação aos valores da comunicação de massa, a arte acaba renegando qualquer tipo de fruição da obra, ou seja, nega seus próprios cânones e se refugia no silêncio. A partir daí, arte verdadeira é a antiarte, aquela que se dá ao se retirar.