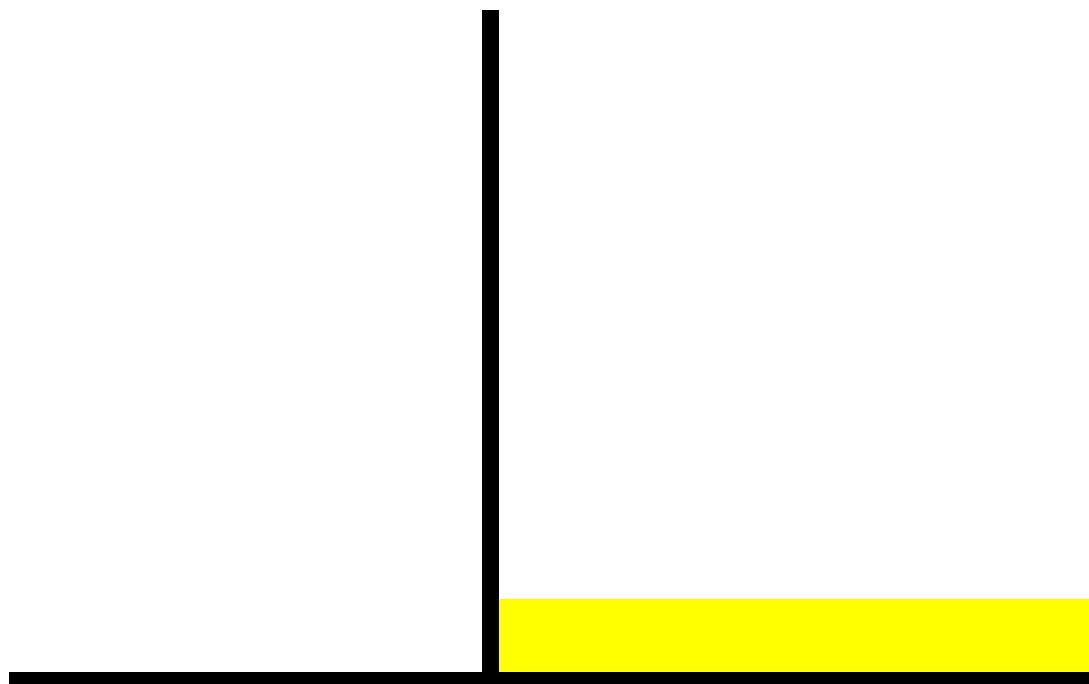


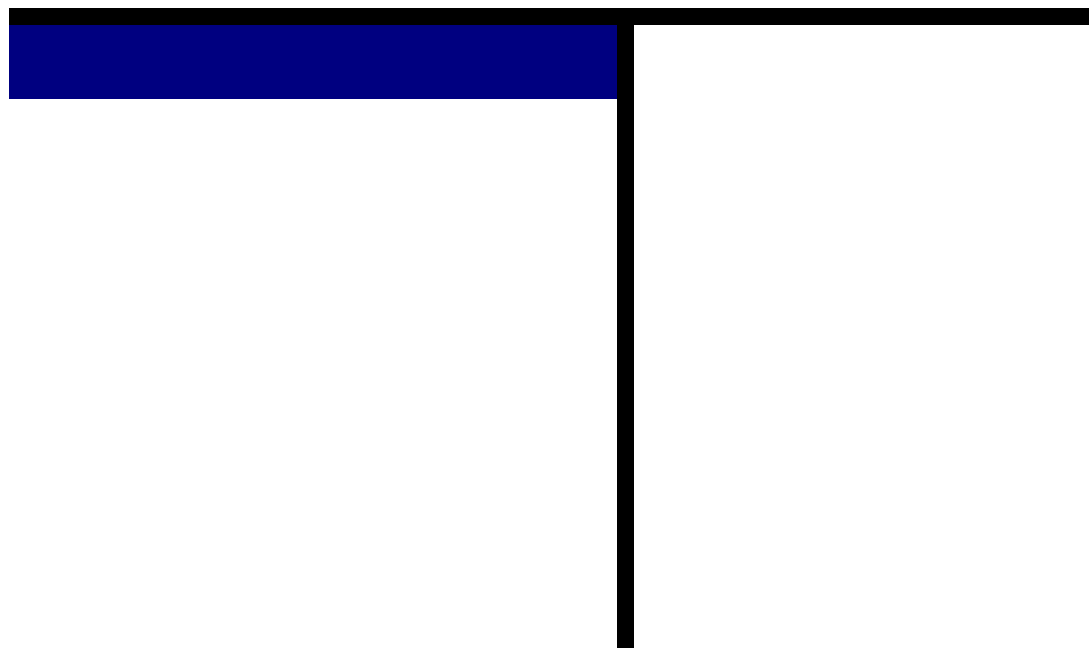
Abraão Júnior Cabral e Santos



A visibilidade entre Maurice Merleau-Ponty e João Cabral de Melo


Neto:

pensar e poetar como se uma pintura



Florianópolis, Agosto de 2010

Abraão Júnior Cabral e Santos



A visibilidade entre Maurice Merleau-Ponty e João Cabral de Melo Neto:  
pensar e poetar como se uma pintura

---

Tese realizada sob a orientação do Prof. Dr. Marcos José Muller-Granzotto na linha de pesquisa “Filosofia e Ciência da Literatura” e apresentada à Comissão de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura.

Florianópolis, Agosto de 2010

**DEDICATÓRIA**

a Napulião e Catilina (ausentes)  
e cada dia mais visíveis

---

**RESUMO** | Situamos o presente trabalho no reconhecimento de um certo ar de

---

família entre a poética de João Cabral de Melo Neto e a concepção de obra de arte em Maurice Merleau-Ponty, especificamente no ponto em que certos tratamentos de pintura moderna – de Paul Cézanne, para o filósofo; de Joan Miró e Piet Mondrian, para o poeta – afetaram, de modo singular, o desdobramento de suas obras. Nelas, o tema da visibilidade comparece de modo determinante, seja ao *dar a ver* o poema e a reflexão filosófica como acessos privilegiados a orlas de sentido que, assim como na pintura moderna, tanto se opõem ao dogmatismo da atitude natural, quanto jamais se estabilizam; seja por fazer incorporar elementos da própria reversibilidade pictórica em suas escritas, tal como se ensaiou na estruturação do presente trabalho, escrituralmente armado segundo um viés não só conceitual mas também gráfico, ademais incorporador, como em certo momento do percurso antilírico, de aspectos visuais do Neoplasticismo de Mondrian, uma das afinidades eletivas do poeta pernambucano.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Maurice Merleau-Ponty; antilirismo; fenomenologia literária; neoplasticismo; escritura.

---

## RESUMÉ

Ce travail est situé dans la reconnaissance d'une certaine familiarité

---

entre la poétique de João Cabral de Melo Neto et la conception d'oeuvre d'art chez Maurice Merleau-Ponty, surtout par le fait que certains traitements de la peinture moderne – de Paul Cézanne, pour le philosophe; de Joan Miró et Piet Mondrian, pour le poète – aient affecté, de façon particulière, le développement de leurs oeuvres. Parmi ces oeuvres, le thème de la visibilité apparaît d'une manière déterminante, soit pour *donner à voir* le poème et la pensée philosophique comme accès privilégiés à des marges de sens qui, de même que dans la peinture moderne, non seulement s'opposent au dogmatisme de l'attitude naturelle, mais aussi jamais ne se stabiliseront, soit pour y incorporer des éléments de la réversibilité picturale dans leurs écritures ; comme d'ailleurs nous avons composé par le biais de ce travail à la fois conceptuel et graphique, donc possible à assimiler, tel à certains moments du parcours antilyrique, quelques aspects visuels du Néoplasticisme de Mondrian, l'une des affinités électives du poète pernambucano.

Mots-clé: João Cabral de Melo Neto; Maurice Merleau-Ponty; antilyrisme; phénoménologie littéraire; neoplasticisme ; écriture.

Devido ao caráter experimental desse trabalho, no qual os argumentos são apresentados por meio de conteúdos também gráficos, foi necessário utilizar, para não interferir no aporte semântico-visual dos mesmos, modificações no sistema de citações e referências bibliográficas.

Assim, nos eixos centrais da tese, estão abreviados não apenas os nomes de Maurice Merleau-Ponty e João Cabral de Melo Neto – substituídos por Merleau-Ponty e João Cabral, respectivamente –, como também algumas de suas obras, citadas conforme a “Lista de nomenclaturas” relacionada a seguir. Quanto às citações dos demais autores, elas atendem às normas gerais da ABNT: “aspeadas”, com as devidas referências colocadas ao final de cada capítulo.

Ademais, foram inseridas no corpo do texto, de modo a facilitar a explanação dos argumentos teóricos, as telas dos pintores aventados na tese e relacionadas em acordo com a “Lista de figuras” da página anexa. As demais obras, que não participam diretamente do percurso argumentativo, estão colocadas ao final, como de costume, na parte dos Anexos.

## LISTA DE NOMENCLATURAS

MELO NETO, João Cabral de.

---

- SA *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997(a).  
EPD *A Educação pela Pedra e Depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997(b).  
PR *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997(c).  
IF *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. ATHAYDE, Félix de. (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice.

---

- C *Conversas, 1948*. Trad. F. Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DC *A dívida de Cézanne*. In: *Textos escolhidos de Edmund Husserl e Merleau-Ponty*. Trad. Z. Loparic. São Paulo: Victor Civita, 1975.
- OE *O olho e o espírito*. In: *Textos escolhidos de Edmund Husserl e Merleau-Ponty*. Trad. Z. Loparic. São Paulo: Victor Civita, 1975.
- PhP *Fenomenologia da Percepção*. Trad. C. Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- S *Signos*. Trad. M. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- VI *O visível e o invisível*. Trad. C. Moura. São Paulo: Perspectiva, 2000.

### LISTA DE FIGURAS

	Autor / Obra	Disponível em <a href="http://www">http://www</a> . (acessos em 29/01/2010)	pg
Fig. 1	J. Miró: “Azul II”, 1961.....	<a href="http://abcgallery.com/M/miro/miro68.html">abcgallery.com/M/miro/miro68.html</a>	13
Fig. 2	P. Cézanne: “Montanha Santa-Vitória”, 1906.....	<a href="http://blogs.princeton.edu/the_late_series.html">blogs.princeton.edu/the_late_series.html</a>	14 (89)
Fig. 3	J. Miró: “A Quinta”, 1922.....	<a href="http://espacaberto.blogspot.com/fazenda.html">espacaberto.blogspot.com/fazenda.html</a>	26
Fig. 4	J. Miró: “Terra Lavrada”, 1924.....	<a href="http://bibliotesquina.blogspot.com/archive.html">bibliotesquina.blogspot.com/archive.html</a>	28
Fig. 5	J. Miró: “Paisagem Catalã: Caçador”, 1924...	<a href="http://carpinejar.blogspot.com/archive.html">carpinejar.blogspot.com/archive.html</a>	29
Fig. 6	J. Miró: “Mulher e Pássaros ao Amanhecer”, 1946.....	<a href="http://sol.sapo.pt.blogspot.com/archive.html">sol.sapo.pt.blogspot.com/archive.html</a>	30
Fig. 7	J. Miró: “Escadas Cruzando o Céu Azul numa Roda de Fogo”, 1953.....	<a href="http://poemasluis.blogspot.com/archive.html">poemasluis.blogspot.com/archive.html</a>	31
Fig. 8	J. Miró: “O Ouro do Azul”, 1967.....	<a href="http://yempatins.bp.blogspot.com/archive.html">yempatins.bp.blogspot.com/archive.html</a>	32
Fig. 9	P. Mondrian: “Composition with large blue plane, red, black, yellow and gray”, 1921.....	<a href="http://arhive/m/mondrian_blue_plane.jpg.html">arhive/m/mondrian_blue_plane.jpg.html</a>	45
Fig.10	P. Cézanne: “Monte Sainte-Victoire”, 1906..	<a href="http://teoria-net.blogspot/archive.html">teoria-net.blogspot/archive.html</a>	59
Fig.11	P. Cézanne: “O jardineiro Vallier”, 1906.....	<a href="http://bbc.co.uk/1856_cezanne/page7_html">bbc.co.uk/1856_cezanne/page7_html</a>	64
Fig.12	E. Delacroix: “La Barque de Dante”, 1822....	<a href="http://rderec.blogspot.com/nova.jpg">rderec.blogspot.com/nova.jpg</a>	66
	Autor / Obra	Disponível em <a href="http://www">http://www</a> . (acessos em 29/01/2010)	Pg

Fig.13	P. Cézanne: “La Barque de Dante, d’après Delacroix”, 1873.....	<i>bp.blogspot.com/cezanne.barcdante.html</i>	67
Fig.14	P. Cézanne: “O Rapto”, 1868.....	<i>bethecruz.blogspot.com/archive.html</i>	68
Fig.15	P. Cézanne: “Retrato de Louis-Auguste Cézanne lendo ‘L’Évenement’”, 1866.....	<i>blogfavre.ig.com.br/tag.cubismo.html</i>	69
Fig.16	P. Cézanne: “A casa do enforcado”, 1873.....	<i>circuitoviagem.blogspot.com/archive.html</i>	71
Fig.17	P. Cézanne: “Natureza morta com maçãs”, 1878.....	<i>territorioscuola.com/wikipedia.html</i>	74
Fig.18	P. Cézanne: “Senhora Cézanne numa poltrona vermelha”, 1877.....	<i>linhacabotagem.blogspot.com/archive.html</i>	77
Fig.19	P. Cézanne: “Château-Noir”, 1900.....	<i>kunst-fuer-ale.de/img/41/html</i>	78
Fig.20	P. Cézanne: “As grandes banhistas”, 1906..	<i>holehorror.blogspot.com/archive.html</i>	79
Fig.21	P. Mondrian: “Composition II with yellow, black, blue, red and gray”, 1922.....	<i>artchive.com/Mondrian_lozenge.jpg.html</i>	84 (115)
Fig.22	P. Mondrian: “Amaryllis”, 1910.....	<i>educ.fc.pt/icm2000/icm.33/mondrian.htm</i>	101
Fig.23	P. Mondrian: “A árvore azul”, 1908.....	<i>pagespro-orange.fr/cad10.jpg</i>	102
Fig.24	P. Mondrian: “A árvore vermelha”, 1908.....	<i>bethecruz.blogspot.com/mondrian.html</i>	103
Fig.25	P. Mondrian: “Árvore cinzenta”, 1912.....	<i>latinorium.blogspot.com/archive.html</i>	104
Fig.26	P. Mondrian: “Composição II, árvores”, 1913.....	<i>lh4.ggpht.com/_m65/67.jpg</i>	105
Fig.27	P. Mondrian: “Composição nº 10”, 1915.....	<i>modernidad.blogspot.com/mondrian39.jpg</i>	106
Fig.28	P. Mondrian: “Composição nº VI (Fachada azul)”, 1914.....	<i>modernidades.blogspot.com/abstract09.jpg</i>	109
Fig.29	P. Mondrian: “Composição em planos coloridos A”, 1917.....	<i>hcapma.blogspot.com/archive.html</i>	111
Fig.30	P. Mondrian: “Composition with yellow, blue and red”, 1921.....	<i>vibeflog.com/ciberarte/p/11425485.jpg</i>	113
Fig.31	P. Mondrian: “Composition in square with red, yellow, and blue”, 1926.....	<i>artistam.blogspot.com/neoplasticismo.html</i>	114
Fig.32	P. Mondrian: “Composition in red, blue and yellow, 1930.....	<i>tmt.blogspot.com/archive.html</i>	116

## SUMÁRIO

Dedicatória	iii
Resumo/Resumé	iv



Esclarecimentos metodológicos	vi
Epígrafe	x
Introdução (arredor)	12
Considerar as ações finais (eixo)	125
Referências bibliográficas	133
Anexos	142

---

### Arredores

<b>A</b>	Joan Miró e Baudelaire – por João Cabral: tradições contra a tradição	26
<b>B</b>	Cézanne – por Merleau-Ponty: acordar a profundidade	59

21 – 52

Ver a palavra: a reversibilidade, o antilirismo e a plasticidade  
enquanto horizontes inaugurais do literário

Ver o poema (a esquise):  
antilírica trama da reversibilidade

90

103	Piet Mondrian e Mallarmé – por João Cabral e Merleau-Ponty: pintar o poema	<b>AB</b> <b>Arredor</b>
-----	---	-----------------------------

Proteger a minha obra, inclusive, não só da complacência, mas também do ódio. Um dia, enganada, chorei muitas horas e não, propriamente, por mim. Temia que o engano envenenasse a obra e, através da obra, o coração de alguns.

Osman Lins

**espere**

## **INTRODUÇÃO**

---


João cabral

entre

neoplasticamente

Merleau-Ponty

“O desconforto (...) de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última (...) eu dava testemunha da única coisa segura que existia em mim (por mais ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor. Pois toda vez que, tendo recorrido um pouco a algum, sentia uma linguagem adquirir consistência, e



assim resvalar para a redução e a reprimenda, eu a abandonava tranqüilamente e procurava em outra parte: punha-me a falar de outro modo” (BARTHES, 1984, p.18)

Germinava, já em Baudelaire, a idéia de uma crítica, cuja prosa se mostrasse, qual uma obra de arte, rica em qualidades poéticas. Assim, no Salão de 1846, prediria o poeta: “Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique” (*apud* TORREMOCHA,1999, p. 76), com a qual se implicava, desde aí, a fatura de uma escrita não mais destinada a ser apenas réplica ou decifração de um texto original, mas com ele também a concorrer, enquanto escrita do prazer, na produção de novos sentidos.

Um texto assim, inaugural, que adviesse e ao mesmo tempo fomentasse outros, também, como ele, inaugurais, nos colocaria diante do que, para Merleau-Ponty (1991, p.81), seria a essência de toda obra de arte, isto é, o fato de “conter, mais do que idéias, ‘matrizes de idéias’, (...) [que nos faz] pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos”; inscrevendo-nos, por conseguinte, em regimes semânticos ainda não pensados e possíveis de serem apreendidos quanto maior a torção, o adentramento, o arriscar-se no mesmo jogo – lúdico, em se tratando do literário – com a linguagem, sem entretanto prescindir do papel teórico – ou lúcido – em relação ao texto inicialmente prestado à exegese.

Tratava-se, nessa linha de ação, de dar continuidade ao movimento, para o qual nunca cessou de apontar a reflexão merleau-pontyana, de circunscrição ao redor do que já está pensado para nele abrir o que, a partir de novas incursões, aponta sempre para algo ainda a se pensar:

Constitui como que uma lei da cultura não avançarmos senão obliquamente, tornando-se cada idéia nova, depois daquele que a instituiu, algo que nele não chegara a ser. Não pode nenhum homem receber um legado de idéias sem que, pelo simples fato de as mesmas tomar consciência, as transformar, sem nelas injetar sua própria maneira de ser, sempre outra. (MERLEAU-PONTY, *apud* CÂMARA, 2005, p. 28)

Esse percurso, atesta-o o próprio filósofo quando, coerente com a matriz de pensamento husserliana, fez da fenomenologia uma disciplina que, “assim como a arte, é antes a realização de uma verdade do que o reflexo de uma verdade prévia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19); com ela declinando da pretensão de posse objetivada do mundo e, à despeito da sólida construção filosófica que elaborara até então, obrigando-se indefinidamente a retornar ao nível pré-objetivo que sustenta toda experiência expressiva.

Assim, quando chega à obra de arte – e, com maior profundidade, à pintura e à literatura modernas –, Merleau-Ponty aí chega por exigência, ou mesmo radicalização, desse projeto fenomenológico que reconheceria na experiência artística – nessa espécie de “fazer” que encontra sua estratégia na própria tessitura compositiva – uma “filosofia em andamento”, em certo momento apta a participar de seu método investigativo, cuja fatura paulatinamente se deixaria incorporar por nuances pictóricos e matizes da escrita literária.


De fato, ao opor a descrição fenomenológica às formas de discurso que creditam às palavras uma existência auxiliar – como se elas fossem apenas índices provisórios, o mais das vezes sonoros, de sustentação dos sentidos, e que deveriam pretensamente desaparecer (ideal de uma ciência e filosofia perfeitas) na medida em que os sentidos fossem aparecendo –, Merleau-Ponty teria se dado conta de que, para dar a ver a diversidade da experiência perceptiva, sua própria linguagem teria que encerrar, nela mesma, uma dimensão também expressiva.

Residiria aí – virtude irrecusável do literário – a dimensão inaugural de toda escrita, isto é, dos signos nunca se apagarem diante do sentido, de modo que para ter acesso aos sentidos já falados demanda-se refazer sempre o mesmo percurso *linguageiro* por meio do qual entre uma e outra palavra, ou nos vazios entre elas, uma certa atmosfera surge a oferecer-nos o pensamento enquanto estilo, até porque a linguagem – assegura-nos contra o conteudismo, o filósofo – “antes de ter uma significação, ela é significação”, porque opera descentrando ou privando a linguagem constituída de seu aparente equilíbrio, reordenando-a a ponto de “ensinar ao leitor – ou mesmo ao autor – o que ele não sabia pensar nem dizer” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.36).

Ora, se os conteúdos advêm e se sustentam em meio ao jogo diacrítico dos significantes – a lição de Saussure – é porque há uma virtude na linguagem, quando em ação, segundo a qual forma e sentido unem-se em aparente univocidade para se desdobrarem indefinidamente em múltiplas significações. Dessa característica lacunar da expressividade dos signos, assentirá Merleau-Ponty, desabona-se tanto a ideia de equivalência entre o texto e a realidade por ele visada, quanto a de um pensamento que se sustentasse antes, ou apesar, de sua realização em palavras.

Destarte, se o discurso crítico ou filosófico não abdica da dimensão expressiva da palavra, então por meio dessa espécie de porosidade do signo algo como um impensado vem a revelar-se e se sustém, na malha performática da linguagem, de modo a preparar, como em toda obra de arte, proustianamente o tempo propício a sua recepção:

Foram os próprios quartetos de Beethoven (os de número xii, xiii, xiv e xv) que levaram cinquenta anos para dar vida e número ao público dos quartetos de Beethoven. (...) É preciso que a obra crie a sua posteridade.” (PROUST, 2006, p.137)



“Os livros são enfadonhos de ler. Não há livre circulação. Somos forçados a ler. O caminho está traçado único. Muito diferente é o quadro imediato total. À esquerda, à direita, em profundidade, à vontade. Nada de trajeto, incontáveis trajetos, e as pausas não são indicadas. Se o desejarmos, o quadro inteiro” (MICHAUX, 1994, p.38)

Assim, quando chega à prática de uma escrita que, reclamada desde o seu ponto de vista fenomenológico, começa por conter nela mesma a diversidade da experiência perceptiva, Merleau-Ponty vê incorporar-se em seu estilo matizes próprias à feitura literária que, por destituírem a palavra de seu uso habitual, o habilitaria a descrever o enigma da espontaneidade que perfaz tanto os fenômenos da fala quanto os da visibilidade.

Tratava-se, enfim, de renovar o esforço para dar a ver – ora no olhar, ora na escrita – a força e o espanto que em certa medida irmanam a inquietação filosófica aos fazeres da criança e do artista; pois se é das lacunas entre as palavras, ou nas falhas do dizer, que se retoma a dimensão “falante” da linguagem; não é menos diacriticamente que aparecem – por meio de rabiscos ou entre uma e outra pincelada – as significações silenciosas da pintura e do desenho infantil.

Mas seria pontualmente com o “desaprender para aprender de novo”, característico do estilo de Cézanne, ou mesmo da pulsação indefinida do olhar, quando capturada na experiência estética ante o jogo contrastante das modulações de cores de suas telas, que Merleau-Ponty reencontraria em estado nascente modos de apresentação da percepção originária que – em sendo um dos eixos centrais de sua investigação – a um certo momento o encaminharia a uma ontologia da visibilidade



a reiterar a marca visível de uma invisibilidade que, reversíveis, apontam ainda a participação de um “estranho” – tal como relataram alguns pintores ao sentirem-se vistos por um olhar que, não partindo deles, viria das próprias coisas – e que, como o cinza inapreensível de Cézanne, tanto não se estabiliza em um sentido quanto jamais se deixa apanhar.

Mais do que isso, o evento pictórico de Cézanne – tematizado desde os textos estéticos iniciais (“A dúvida de Cézanne”, parte da “Fenomenologia da Percepção”, “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, “A prosa do mundo”) até os que mais diretamente trataram do tema da reversibilidade (“O olho e o espírito” e parte de “O visível e o invisível”) – perpassaria, inclusive, seu estilo ensaístico a ponto de fazer incorporar nuances da percepção visual à própria escrita:

Um assunto cessa para ser sucedido por outro sem muito aviso, assim como também pode ressurgir de maneira inesperada. Tudo se passa como se a seqüência das palavras não desse conta de um pensamento que não pensa uma coisa depois da outra, mas várias ao mesmo tempo. (...) O todo do pensamento está sempre insinuado, mas, como a escrita não pode fugir da figura da linha – da letra que sucede outra letra, ou das pausas e dos intervalos em branco –, se é levado a (...) uma insistência do simultâneo na trajetória do sucessivo, com as conseqüentes elipses e digressões que dessa oposição decorrem (TASSINARI, 2004, p. 157)

Não seria diversa a postura de João Cabral quando – inserido numa linha de continuidade entre os avanços visuais incipientes nos poemas em prosa baudelairianos em seguida radicalizados pela poética “tipográfica” de Mallarmé – encontraria nas pinturas de Joan Miró e Piet Mondrian o espelhamento de uma atitude compositiva que, se naqueles aludiam ao rompimento do estatismo renascentista, nele autenticava uma forma de escrita que, por jamais se restringir a uma fórmula poética, o poeta denominaria de “saber não chegar”.

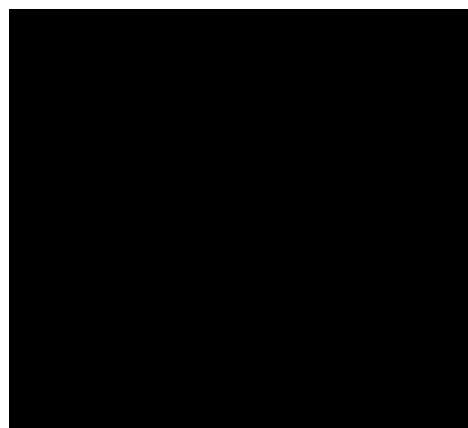
Nesse sentido a antilira, conquanto denotasse as tensões de uma cadeia simbólica que nunca contenta as produções alcançadas, aponta uma origem sempre

postergada e ademais um fazer que sabe o poema como acesso privilegiado a orlas de sentido, cujo acento antilírico de um “fazer na dificuldade” só se tornam possíveis pela ação do próprio poema.

Contaminada, não sem certa paixão, essa escrita por aquela dimensão pictórica do filósofo e do poeta, resolvemos assumir, na própria experiência escritural, o risco de aditar sentidos linguageiros à atmosfera visual do signo, dessa forma operando, página a página, um equilíbrio não só conceitual mas também gráfico, no qual o percurso argumentativo – do qual se excetua a Apresentação e as Referências bibliográficas – passa a assumir uma proporcionalidade ‘quaterna’ entre 120 páginas e 40 figuras (na razão de três páginas para cada figura), similar ao ‘lance quadrado’ da poética antilírica.

Esse equilíbrio instável, que intenta harmonizar escrita e imagem, relaciona os quatro eixos (1A, 1B, 2 e Considerações finais) não apenas aos quatro arredores (A, B, AB e Introdução) que os sustentam teoricamente em seu jogo neoplástico, mas sobretudo aventura um elo produtivo entre o lance de dados da poesia cabralina e aquela postura, que em certo momento defendeu Merleau-Ponty (apud CHAUI, 2002, p. 280), de ser o “verdadeiro revolucionário [aquele que] navega sem mapas”, ou desenha a trilha, sinuosa, de uma interrogação.

“Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações? (...) Nunca lhe aconteceu ‘ler levantando a cabeça?’ É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e se nutre, que tentei escrever” (BARTHES, 2004, p.26)



espere

...

## **Introdução**

8 p

### **Arredor A**

26 p / 6 f

entre

prossiga

### **Arredor B**

31 p / 11 f

### **Eixo I A**

5 p / 2 f

### **Eixo I B**

7 p / 1 f

ao (entre) avesso

## **Eixo II**

12 p / 1 f

prepare-se

### **Arredor AB**

22 p / 11 f

Vá

## **Considerações finais**

8 p

...

## **Anexos**

8 f