



Metamorfoses

Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros

ISSN: 0875-019, v.20, n.1, e60719, 2023

DOI: 10.35520/metamorfoses.2023.v20n1a60719

Artigo Original

Do jogo infantil à poesia: *collage* na poesia de Rui Pires Cabral

From children's games to poetry:
collage in the poetry of Rui Pires Cabral

Tamy de Macedo Pimenta 

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.

E-mail: tamymacedo@gmail.com

RESUMO

Conforme salientou Antoine Compagnon (2007), o exercício do recortar e colar com as mãos remonta ao jogo infantil que, sendo anterior à escrita, constitui-se como experiência fundamental com o papel, da qual “a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras” (Compagnon, 2007, p.11). Apesar de ter alcançado maior visibilidade nas artes plásticas, a colagem teve um papel importante em todas as formas de arte modernistas, incluindo a poesia. Como aponta a crítica Marjorie Perloff (1998, n.p.), “coordenação em vez de subordinação, semelhança e diferença em vez de lógica ou sequência ou até mesmo classificação – esses são os elementos da colagem verbal”, elementos esses que, a partir do modernismo, se fizeram presentes em variadas obras poéticas. Com o advento da computação gráfica e do vídeo digital, a colagem passou a ser usada na propaganda, editoração de livros e revistas, produção de vídeos e filmes, dentre outras áreas, mas seus rastros ainda podem ser encontrados nas artes e na poesia. Nesse sentido, este texto se propõe a fazer um breve histórico da *collage* desde seu advento no mundo artístico no início do século e, sobretudo, discutir sua presença na poesia contemporânea por meio da obra poética de Rui Pires Cabral, poeta português que combina “Matéria-prima verbal e visual das mais variadas natureza,

Editores-chefes

Sofia Maria de Sousa Silva
Paulo Ricardo Braz de Sousa

Editores convidados

Teresa Cristina Cerdeira
Maria Lúcia Guimarães de Faria
Maximiliano Torres
Anélia Montechiari Pietrani

Recebido: 30/07/2023

Aceito: 31/08/2023

Como citar:

PIMENTA, Tamy de Macedo.
Do jogo infantil à poesia:
collage na poesia de Rui Pires
Cabral. *Revista Metamorfoses*,
v.20, n.1, e60719, 2023. doi:
[https://doi.org/10.35520/
metamorfoses.2023.
v20n1a60719](https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2023.v20n1a60719)

idade e proveniência, que rasg[a] e combin[a] para chegar a qualquer coisa nova em que palavra e imagem se iluminem reciprocamente, qualquer coisa inteira e coesa que só exista pela inter-relação dos seus elementos, por mais contrários ou incompatíveis que possam parecer à partida” (Pires Cabral, 2016, p. 340).

PALAVRAS-CHAVE

Colagem; contemporaneidade; Rui Pires Cabral.

ABSTRACT

As pointed out by Antoine Compagnon (2007), the exercise of cutting and pasting with the hands goes back to the children’s game that, being prior to writing, constitutes a fundamental experience with paper, of which “reading and writing are but derived, transitory, ephemeral forms” (Compagnon, 2007, p.11). Despite having achieved greater visibility in the plastic arts, collage played an important role in all modernist art forms, including poetry. As the critic Marjorie Perloff (1998, n.p.) points out, “coordination rather than subordination, similarity and difference rather than logic or sequence or even classification - these are the elements of verbal collage”, elements that, from modernism onwards, were present in various poetic works. With the advent of computer graphics and digital video, collage began to be used in advertising, book and magazine publishing, video and film production, among other areas, but its traces can still be found in the arts and poetry. In this sense, this text proposes to make a brief history of collage since its advent in the artistic world at the beginning of the century and, above all, to discuss its presence in contemporary poetry through the poetic work of Rui Pires Cabral, a Portuguese poet who combines “Verbal and visual raw material of the most varied nature, age and provenance, which tear[s] and combine[s] to arrive at something new in which word and image illuminate each other, something whole and cohesive that only exists through the interrelation of its elements, however contrary or incompatible they may seem at the outset” (Pires Cabral, 2016, p. 340).

KEYWORDS

Collage; contemporaneity; Rui Pires Cabral.

Conforme salientou Antoine Compagnon (2007), o exercício do recortar e colar com as mãos remonta ao jogo infantil que, sendo anterior à escrita, constitui-se como experiência fundamental com o papel, da qual “a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras” (Compagnon, 2007, p. 11). Derivada desse jogo infantil, a colagem (*collage*) se tornou uma forma de arte popular e lúdica a partir do século XIX, ganhando contornos de linguagem artística autônoma somente quando foi apropriada por movimentos vanguardistas no início do século seguinte.

Inaugurada pelos cubistas, através da mistura de materiais no *canevas* efetuada por Picasso, Braque e Juan Gris, a técnica também foi amplamente utilizada pelo Surrealismo, Futurismo, Dadaísmo e, posteriormente, pela *pop art* britânica e norte-americana entre os anos 50 e 60. Observamos aqui alguns exemplos de colagens ao longo desse período: a primeira, retirada do *Gough Album* e do final do século XIX, ilustra uma prática comum das aristocratas britânicas da época. Elas criavam fotocollagens usando pedaços tirados das *cartes de visites* (pequenos retratos muito comuns após a invenção da fotografia em 1839), geralmente recortando as cabeças, e colando-as em seus desenhos ou aquarelas, como mostra a ilustração abaixo (Figura 1).

Depois, temos dois exemplos de colagens cubistas, com “Tetê” de Picasso (Figura 2) e “Gillette” de Braque (Figura 3). “Tetê” é considerada uma das imagens mais abstratas das colagens cubistas: o meio círculo de carvão pode ser entendido como o perfil de uma cabeça; o pequeno círculo e a linha diagonal com arco representam olho e nariz; e os elementos colados seriam o rosto, cabelo e pescoço. Já a obra “Natureza-morta sobre uma mesa: Gillette”, mistura recortes de periódicos e outros papéis, imitação de texturas como a madeira e objetos de uso cotidiano, como a embalagem da gillette, criando uma natureza-morta urbana e moderna.



Figura 1. “Untitled (ducks)”

Fonte: (<https://collections.vam.ac.uk/item/083338/untitled-ducks-photograph-gough-kate-e/>)



Figura 2. "Tetê"

Fonte: (<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/20883>)

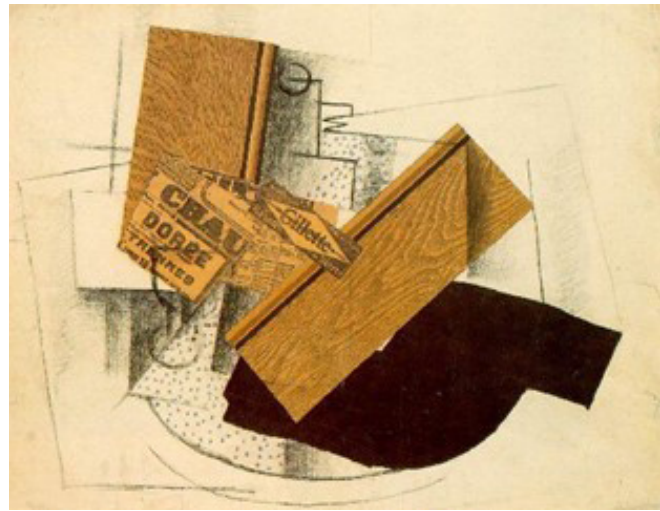


Figura 3. "Gillette"

Fonte: (<https://pt.wahooart.com/@/@/9GEL4A-Georges-Braque-Ainda-vida-em-uma-mesa-Gillette>)

Como exemplo de colagem surrealista, temos “o avião assassino” de Max Ernst (Figura 4), que pode ser compreendido como uma resposta crítica à Primeira Guerra ao representar um avião monstruoso com braços humanos que machuca os soldados.

Por sua vez, o “Manifesto Intervencionista” (Figura 5) de Carlo Carrà introduz a colagem no repertório técnico futurista, combinando partes do “Manifesto Futurista” de Filippo Marinetti com poemas de Guillaume Apollinaire, o que resulta numa composição desorientadora que cria novas percepções de profundidade.

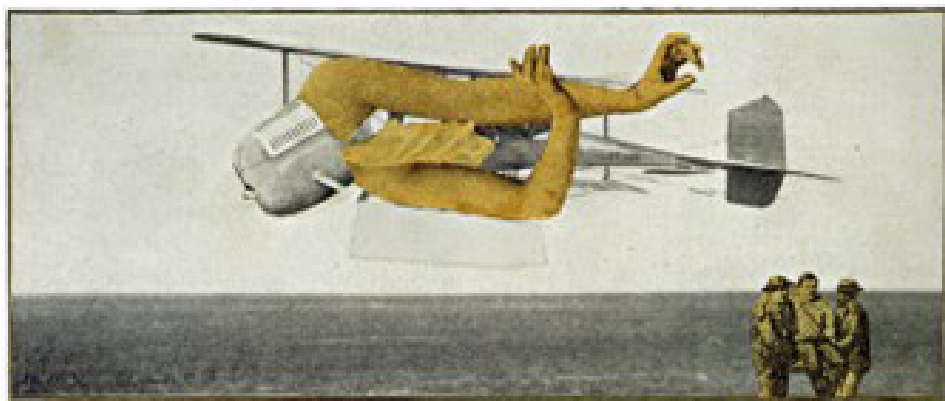


Figura 4. "O avião assassino"

Fonte: (https://4.bp.blogspot.com/-U4fbsSw5u1k/Uf9qi70Fv_I/AAAAAAAAAYI/xRhpcqwMyUo/s1600/Ernst+Murdering+Airplane.jpg)



Figura 5. “Manifesto Intervencionista”

Fonte: (<https://historiadesporte.wordpress.com/2011/07/23/futurismo-um-movimento-esportivo-ii-%E2%80%93-%E2%80%9Cdemostracao-intervencionista%E2%80%9D/>)

Misturando uma ilustração em preto e branco do século XIX com pedaços de propaganda de alimentos, Kurt Schwitters parece contrastar o autocontrole oitocentista com a audácia da sociedade de consumo contemporânea em “A proposta”, sendo um bom exemplo do cunho crítico da colagem dadaísta (Figura 6).



Figura 6. “A proposta”

Fonte: (<https://www.alamy.it/kurt-schwitters-la-proposta-image414033042.html>)

De maneira semelhante, durante as décadas de 50 e 60, o *pop art* teve como objetivo principal criticar o consumismo exacerbado da sociedade utilizando-se de símbolos e marcas de propaganda e da cultura popular em geral, como ilustra a colagem de Richard Hamilton – “O que é que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?” – na qual um casal se exhibe com (e como) os atraentes objetos da vida moderna (Figura 7).



Figura 7. “O que é que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?”

Fonte: (<https://mundopopart.wordpress.com/2015/08/16/o-que-exatamente-torna-os-lares-de-hoje-tao-diferentes-tao-atraentes-1956-richard-hamilton/>)

Apesar de terem características distintas, em todos esses exemplos podemos observar a justaposição de elementos e materiais de fontes diversas que, embora reordenados em um novo contexto, nunca deixam de ser estranhos àquela composição. Como comenta a crítica norte-americana Marjorie Perloff (1998), “Cada elemento na colagem tem um tipo de dupla função: ele se refere a uma realidade externa ainda que seu impulso composicional seja reduzir a mesma referencialidade que ele parece assegurar” (Perloff, 1998, n.p.). É essa dupla função que define propriamente a colagem, criando no espectador um constante estado de estranhamento, conforme descrito pelo crítico de arte Clement Greenberg (2013, p. 97) ao comentar sobre a obra “Português” de Georges Braque (Figura 8):



Figura 8. “Português”

Fonte: (<https://pt.artsdot.com/@/8XY424-Georges-Braque-Portugu%C3%AAs>)

Quando se olha, as letras e numerais simulando a impressão com estêncil trocam de lugar, em termos de profundidade, com o ornamento, e por um instante a própria superfície física torna-se parte da ilusão: ela parece recuada em profundidade juntamente com a simulação de impressão com estêncil, de modo que o plano da pintura parece ser destruído mais uma vez – mas somente pela fração de um outro instante. O efeito duradouro é um movimento constante de vaivém entre a superfície e a profundidade, em que a superfície pintada é “infectada” pelo que não é pintado. Em vez de ser enganado, o olho fica intrigado; em vez de ver objetos no espaço, ele não vê nada além de uma pintura.

Ainda que com diferentes nuances, a colagem ocasiona esse “movimento constante de vaivém” que deixa os olhos do espectador/leitor intrigado em todas as suas manifestações artísticas. Entretanto, no âmbito literário, como observa Joana Matos Frias em artigo para o número dedicado à poesia e colagem da revista *e-lyra*, “a maior parte dos estudos que procuram refletir sobre a historicidade e o escopo daquilo a que poderíamos chamar a ‘colagem poética’, desde as reflexões fundadoras de Louis Aragon, tendem a circunscrever-se a objetos única e exclusivamente verbais” (Frias, 2016, p. 317), o que acaba por distanciar a colagem poética dos procedimentos da técnica *collage*, limitando a primeira a mecanismos de citação. Apesar disso, não faltam

exemplos em que as duas manifestações se cruzam, como nas obras de Apollinaire, T. S. Eliot e Ezra Pound, para citar alguns exemplos.

No contexto português, foram os artistas ligados ao Surrealismo e à arte experimental, tais como Mário Cesariny de Vasconcellos e Ana Hatherly, aqueles que, no século XX e pelo uso da colagem, mais trabalharam na diluição de fronteiras entre palavra e imagem. Todavia, nos dois casos, há a sobreposição de um campo sobre o outro, ou seja, ou o pictorial domina a manifestação verbal transformando as obras mais em manifestações plásticas do que poéticas, ou as palavras se impõem sobre os espaços em branco da página, configurando-se propriamente como poemas.

Mais recentemente, porém, a obra do poeta contemporâneo Rui Pires Cabral tem problematizado as fronteiras entre diferentes manifestações estéticas devido à utilização do que o próprio poeta denominou “poesia-colagem”. Trata-se de peças artísticas que coexistem nos campos verbal e pictorial, imbricando palavra e imagem de tal forma que a separação desses elementos é impossibilitada: imagens e versos fundem-se em uma única obra – híbrida e desconcertante – como pode ser observado no exemplo abaixo, retirado de *Biblioteca dos Rapazes* (Figura 9).

Como ressalta ainda uma vez a professora e crítica portuguesa Joana Matos (Frias, 2016):

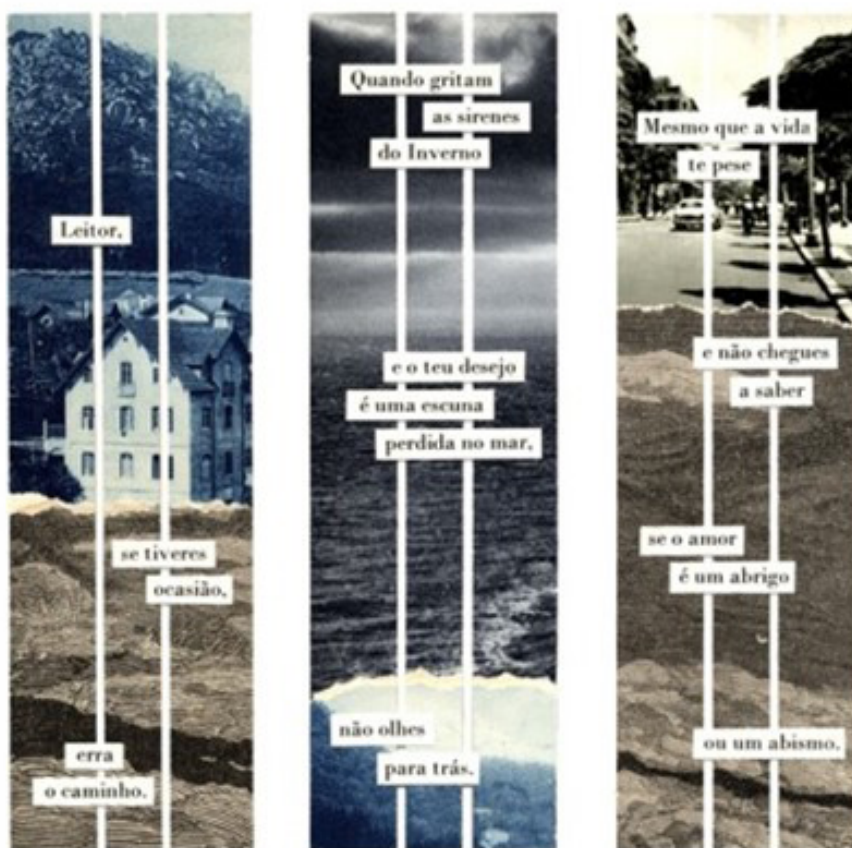


Figura 9. Poema-colagem em *Biblioteca dos Rapazes*

Fonte: (Pires Cabral, 2012, p. 13)

[...] não podemos esquecer ou ignorar aquilo que, no panorama poético e artístico da literatura portuguesa, marca a singularidade absoluta da obra recente deste Rui-mãos-de-tesoura: nele, o conceito de “poema-colagem” não remete nunca para um objeto apenas verbal, porquanto o processo de colagem preserva a sua significação mais primitiva, que pressupõe a reunião num mesmo objeto artístico de elementos heterogêneos de proveniências díspares, em termos propriamente materiais (Frias, 2016, p. 320).

Desse modo, por unir a técnica de *collage* com a da colagem verbal, Rui Pires Cabral oferece aos leitores um trabalho diferenciado que, por sua própria feitura, dissolve os limites entre as formas artísticas exploradas. De fato, por servir-se não só de fragmentos de desenhos e pinturas, mas também de fotografias, será mais apropriado deixarmos o ramo estritamente artístico ao qual nos vimos referindo até então e introduzirmos o conceito de mídia¹ que, por abarcar diversos objetos, nos permite uma melhor análise da obra em questão. Em *Álbum*, livro de 2013, o autor cria suas colagens utilizando-se de fotografias em preto e branco, como percebemos no exemplo que se segue (Figura 10):



Figura 10. Poema-colagem de *Álbum*

Fonte: (Pires Cabral, 2013, n.p.)

¹ O conceito de mídia pode ser entendido como aquilo “que transmite para, e entre seres humanos um signo (ou um complexo signico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais” (Bohn; Müller; Ruppert *apud* Clüver, 2006, p. 24).

Apesar de os poemas-colagem só terem aparecido pela primeira vez no nono livro de poesia de Rui Pires Cabral (*Biblioteca dos rapazes*, de 2012), o autor havia experimentado esta técnica antes de propriamente se afirmar como poeta, segundo o depoimento do também de seu poeta e amigo próximo Manuel de Freitas. Ainda segundo ele:

Rui Pires Cabral reencontrou na colagem – ou no poema-colagem, se preferirmos – um outro vigor, quando talvez já lhe apetecesse pouco a poesia estritamente verbal. «A poesia não interessa», como nos é dito e redito a cada dia que passa. Mas não é bem assim: só a poesia interessa, esteticamente falando; pode é ser dita e feita de outra(s) maneira(s). Sem menosprezo dos outros intervenientes na exposição «5 x 7», o trabalho fértil e consistente de Rui Pires Cabral demonstra, de modo inequívoco, que um poeta pode não ficar refém da palavra para ser um grande poeta (Freitas, 2016, p. 335).

Acreditando, assim como o poeta, que a poesia pode ser dita e feita de outras(s) maneira(s), percebemos nos poemas-colagem de Rui Pires Cabral um fazer poético que, justamente por fazer-se de outra(s) maneira(s), a todo instante põe em questão os limites do poético, levando-nos a um entendimento mais amplo de poesia através de um contínuo movimento de perambulação que possibilita cruzamentos e combinações entre mídias². Nesse sentido, se para o poeta a poesia-colagem pode ser uma “estratégia de sobrevivência”³, talvez ela também possa indicar o único modo pelo qual a poesia sobreviveu, sobrevive e sobreviverá: por seu constante movimento de redefinição que, tal qual a Esfinge, não nos dá respostas. Eternamente inconclusa, infinita e indefinível, resta-nos somente compreendê-la segundo a lição de Eduardo Lourenço (1974): “Compreender a Esfinge, compreender a poesia é olhá-la sem a tentação de lhe perguntar nada. É aceitar o núcleo de silêncio donde todas as formas se destacam. A obra vale pela densidade de silêncio que nos impõe” (Lourenço, 1974, p. 33).

² Em minha dissertação de Mestrado, denominei tal processo “nomadismo poético”, pensando o nomadismo como um processo de composição lírica efetuado por Rui Pires Cabral em vários momentos de sua obra (PIMENTA, Tamy de M. *Percursos do nomadismo na poética de Rui Pires Cabral*. 2016).

³ Em depoimento, Rui Pires Cabral escreve que “talvez pudesse definir a poesia-colagem como uma tentativa de impor alguma ordem à matéria díspar que o acaso me dá, de lhe contrapor uma hipótese de sentido pessoal. Uma fórmula que, vendo bem, pode ser aplicada a muito do que fazemos, todos nós, cada um à sua maneira. Neste sentido demasiado geral, também lhe podia chamar simplesmente uma estratégia de sobrevivência. Mas, na verdade, prefiro não lhe chamar nada e deixá-la falar por si mesma” (Pires Cabral, 2016, p. 341).

Referências

CLÜVER, Claus. Inter textus/ inter artes/ inter media. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 11-41, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 20 abr. 2017.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREITAS, Manuel de. Para o Sergio Lima, em Forma de Abraço. **ELyra**, n. 7, p. 333-337, 2016. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/127>. Acesso em: 20 abr. 2017.

FRIAS, Joana Matos. Para uma poética dos espaços em branco: Os poemas-colagem de Rui Pires Cabral. **ELyra**, n. 7, p. 305-329, 2016. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/126>. Acesso em: 20 abr. 2017.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Porto: Editorial Inova, 1974.

PERLOFF, Marjorie. Collage and poetry. *In*: KELLY, Michael (ed.). **Encyclopedia of Aesthetics**. New York: Oxford U Press, 1998. p. 384-387. Vol. 1.

PIMENTA, Tamy de M. **Percursos do nomadismo na poética de Rui Pires Cabral**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016

PIRES CABRAL, Rui. **Biblioteca dos Rapazes**. Lisboa: Pianola, 2012.

PIRES CABRAL, Rui. **Álbum**. Lisboa: Nenhures, 2013.

PIRES CABRAL, Rui. Poesia-colagem. **ELyra**, n. 7, p. 339-341, 2016. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/128>. Acesso em: 20 abr. 2017.