

NEIDE CORTIZO ANDION BELLINTANI

ARTE EM EXPOSIÇÃO:

um pacto entre a imagem poética e a imagem plástica
na obra de Carlos Drummond de Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de Pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Prof. Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima.

Salvador

2007

TERMO DE APROVAÇÃO

NEIDE CORTIZO ANDION BELLINTANI

ARTE EM EXPOSIÇÃO:

um pacto entre a imagem poética e a imagem plástica
na obra de Carlos Drummond de Andrade

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Educação,
Universidade Federal da Bahia, pelo(s) seguinte(s) examinador(es):

Nome: _____

Titulação e Instituição: _____

Nome: _____

Titulação e Instituição: _____

Nome: _____

Titulação e Instituição: _____

Salvador, _____

DEDICATÓRIA

Aos parceiros
e à alegria de conviver.

AGRADECIMENTOS

A Mirella, tão presente em um percurso que me proporcionou a descoberta de novas e bem vindas possibilidades.

Ao Instituto de Letras, que acrescentou “águas para fazerem a minha sede”¹: Mirella, Lígia, Evelina, Antonia, Célia, Ana Débora, Gileno, Flávia, Alana...

¹ João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*.



A Cadeira -Van Gogh²

Ninguém está sentado
mas adivinha-se o homem angustiado.

Carlos Drummond de Andrade

Quando fito *A cadeira* pintada por Van Gogh e quando, vagando, meu olhar alcança os versos de Drummond, percebo, entre as duas imagens, um pacto. E apesar das diferenças que as separam – imagem texto / imagem plástica –, de cada uma incluir uma pluralidade de significados, posso sentir a unidade e, ousando um pouco, buscar nessa contigüidade uma nova sintaxe.

² ANDRADE, Carlos Drummond. *Arte em Exposição*. Texto de Apresentação de Affonso Romano Sant'Anna. Biografia dos artistas de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Salamandra/Record, 1990.

RESUMO

Esta pesquisa trata de duas diferentes expressões da Arte, a poética e a plástica. Tem como referência principal a obra *Arte em Exposição* de Carlos Drummond de Andrade, a qual é constituída de poemas criados pelo autor a partir da observação de reproduções de trabalhos plásticos. Objetiva-se realizar um diálogo entre poemas desta obra com outros do autor, com a sua fortuna crítica e com trabalhos que refletem sobre Poesia e Artes Plásticas. São analisados seis pares de poesias/obras plásticas que fazem parte de *Arte em Exposição*, buscando situar os poemas em relação a outros da obra de Carlos Drummond de Andrade e comparando as imagens plásticas com os versos que elas motivaram. Cada análise é precedida do poema e da reprodução da obra plástica que o inspirou e encerra-se com algumas informações sobre estas obras e seus autores. Busca-se, através destes instrumentos, delinear uma visão que contemple, as duas expressões – a plástica e a poética, considerando as diferenças entre ambas, mas reconhecendo, nas duas manifestações, importantes contatos. A conjugação das duas expressões artísticas em *Arte em Exposição* propõe ao observador uma leitura diversa. A mobilidade do olhar (que passeia de uma forma de expressão para a outra) pode torná-lo mais abrangente e as duas imagens, uma vez confrontadas, parecem acrescidas de novos conteúdos. Acredita-se que o exercício de compará-las permite à nossa percepção leituras mais variadas.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; *Arte em Exposição*; expressão poética; expressão plástica.

ABSTRACT

This research deals with two different expressions of Art, the poetical art and the plastic art, adopting as main reference the book *Art in Exhibition* by Carlos Drummond de Andrade. It is constituted by poems, which were written from the observation of plastic works. The aim of the research is to elaborate a dialogue between poems of that book with other poems of the same author, its literary criticism and others works that have some reflect on Poetry and Plastic Arts. Six sets of poetry/plastic works from *Art in Exhibition* are analyzed, seeking to point out the poems with relationship to others of the works of Carlos Drummond de Andrade, besides comparing the plastic images with the verses that they had motivated. Each analysis is preceded of the poem and the reproduction of the paint that inspired it, finishing with some information on these paint and their authors. Through these instruments, we try to delineate a vision that contemplates both expressions - the plastic and the poetical one -, considering the differences between that, but also recognizing important contacts of both manifestations. The conjugation of the two artistic expressions in *Art in Exhibition* proposes a diverse reading to the observer. The changeability of vision (from a form of expression to the other) can make it more including and the two images, once collated, seem increased of new contents. We believe that the exercise of comparing them allows more varied readings from our perception.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; *Arte in Exhibition*; poetical expression; plastic expression.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

A cadeira	5
Vênus e o organista	16
Vênus e o organista.....	16
A ponte de Nantes	29
To az erdőben (Paisagem)	36
Auto-retrato	37
Carça de boi	44
Vênus adormecida	47
A tempestade	53
Vênus de Urbino	55
As três Graças	56
O rapto das filhas de Leucipo	62
Paisagem	64
Retrato de Erasmo de Rotterdam	66
O banqueiro e sua esposa	72
O banqueiro e sua esposa (detalhe)	72
Velha mulher grotesca	73
A duquesa	73
Gentil homem bêbado	75
Esboço para o funeral do anarquista Galli	82
Funeral do anarquista Galli	83
A cadeira	90
A cadeira	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARTE I: IMAGEM POÉTICA/IMAGEM PLÁSTICA – SEMELHANÇAS E DESSEMELHANÇAS	18
PARTE II: TRÊS CARAS ESCOLHAS	27
CAPÍTULO 1: A IDENTIDADE	28
1.1 Um Eu mais-que perfeito.....	29
1.2 Um Eu todo retorcido.....	37
CAPÍTULO 2 : O ÊXTASE	46
2.1 Um desejo que não adormece.....	47
2.2 As redundâncias do Belo.....	56
CAPÍTULO 3 : A CRIAÇÃO ARTÍSTICA	65
3.1 Um possível equilíbrio.....	66
3.2 Além do imaginário e do real.....	75
CONCLUSÃO	87

INTRODUÇÃO

O poema e a obra plástica apresentados na epígrafe deste trabalho fazem parte do livro *Arte em Exposição*, parceria das Editoras Salamandra/Record. Dele constam poemas criados, a partir de obras plásticas, por Carlos Drummond de Andrade. Acompanham os versos, as imagens que os originaram.

Escolhemos esta edição como corpo principal desta pesquisa. Através dela, dialogamos com a obra poética de Carlos Drummond de Andrade, com a fortuna crítica desta obra e com trabalhos que refletem sobre Poesia e Artes Plásticas. Buscamos, através destes instrumentos, delinear uma visão que contemplasse, na obra escolhida, as duas expressões – a plástica e a poética –, considerando as diferenças entre ambas, mas reconhecendo, nas duas manifestações, importantes contatos. Procuramos situar os poemas de *Arte em Exposição* em relação à obra de Drummond e comparamos as imagens plásticas com os poemas que elas motivaram.

A conjugação das duas expressões artísticas em *Arte em Exposição* propõe ao observador uma leitura diversa. A mobilidade do olhar (que passeia de uma forma de expressão para a outra) pode torná-lo mais abrangente e as duas imagens, uma vez confrontadas, parecem acrescidas de novos conteúdos. Acreditamos que o exercício de compará-las permite à nossa percepção leituras mais variadas. Cada imagem reflete a outra e a contagia.

Em *A Água e os sonhos*, Gaston Bachelard reporta-se ao conto de Edgar Allan Poe, que se refere ao lago de Cottage Landor: suas águas refletem o que está no céu e, nesta projeção, os peixes do lago parecem voar. Para o filósofo, essa associação, essa troca, que “entrega o pássaro às águas profundas e o peixe ao firmamento”³ é uma necessidade incessante da imaginação - “a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade”⁴. Capaz de juntá-las de várias formas, a imaginação amplia os conceitos que, segundo Bachelard, “são pontos de cruzamento de imagens”⁵.

O autor afirma que as imagens refletidas, para quem as contempla, parecem ser, algumas vezes, mais reais que a própria realidade. Há uma beleza especial que as envolve como se o reflexo retirasse delas o desnecessário, permanecendo apenas o que realmente importa. Mas tal contemplação não significa uma fusão com esse exterior. Antes, parece

³ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 54.

⁴ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 18.

⁵ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 54.

colocar aquele que contempla mais próximo de uma percepção, que o torna capaz de melhor entender e interpretar a si mesmo e ao mundo. Ao conhecermos essa imagem do reflexo trazida, através de Allan Poe, por Bachelard, nós a associamos a esse vínculo entre a expressão plástica e a poética, ao “cruzamento de imagens”⁶, que encontramos em *Arte em Exposição*.

Os poemas desta série foram publicados, originalmente, em um jornal de São Paulo⁷, no começo de 1987, ano da morte do poeta. Acompanhavam os versos, os títulos das obras que serviram de inspiração, os nomes dos seus criadores e os lugares onde as mesmas se encontravam. Ao conhecer este trabalho, Geraldo Jordão Pereira, da Editora Salamandra, teve a idéia de publicar o conjunto, o que acabou acontecendo, já em 1990, depois de morto o poeta. Os mesmos versos tinham sido escolhidos por Drummond para integrar o livro *Farewell*, obra que seria postumamente publicada pela Record. Assim, por também conter a série tema da nossa pesquisa esse último livro do poeta vai, freqüentemente, ser referido nas análises.

Os textos de *Farewell* foram encontrados juntos em pasta etiquetada pelo próprio poeta. Em seu ensaio *Dizer Adeus: notas sobre o último livro de Carlos Drummond de Andrade*⁸, Mirella Márcia Longo Vieira Lima diz que, em arquivo da UNICAMP, teve a oportunidade de ler algumas entrevistas do poeta. Na última, ele se refere a esse “título – Adeus em inglês – como de uma brincadeira íntima feita com a velhice”, mas Drummond afirma também não pretender publicar o livro com o nome em inglês. Entretanto, é dessa forma que a obra é publicada e, no mesmo ensaio, buscando uma possível explicação para o título, Mirella Márcia Longo reporta-se à obra *A Montanha mágica*, na qual o personagem Hans Castorp, alemão, utiliza-se de uma outra língua, o francês, para declarar o seu amor por Clawdia Chauchat. Deduz-se que a língua estrangeira faz com que o poeta, percebendo-se próximo da morte, sentisse impressão de estranhamento e de sonho. A autora do ensaio compara a sensação “tão extrema” de amor, descrita no romance de Thomas Mann com a da morte, que o poeta já percebia próxima:

Só a vivência do amor pode ser mesmo tão extrema quanto a sensação de uma morte iminente. Sendo ambas as experiências de difícil simbolização, elas só podem ser expressas por alguma coisa que, em si mesma, já solicita tradução. Por ser alheia, a palavra estrangeira representa talvez melhor o que têm de esquivas essas duas instâncias, que vêm a ser temas privilegiados em *Farewell*, livro que fala do amor, assim como da morte.

⁶ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 54.

⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. *Arte em Exposição*. Texto de Apresentação de Affonso Romano Sant’Anna. Biografia dos artistas de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Salamandra/Record, 1990.

⁸ LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. *Dizer adeus: notas sobre o último livro de Carlos Drummond de Andrade*. *Leitura: Teoria e Prática, Revista Semestral da Associação de Leitura do Brasil*.

Nos versos da série *Arte em Exposição* apreende-se a capacidade do poeta Drummond de, despedindo-se da vida, entregar-se à contemplação artística, percebendo e encantando-se com formas e conteúdos da construção plástica. Entretanto, estes poemas não são as primeiras testemunhas dessa forma de olhar do poeta. As experiências sensoriais – e entre elas a experiência da arte – sempre estiveram presentes de modo relevante na sua vida, sejam como emoções a serem reveladas ou como pontos de partida para o alcance de novas manifestações.

Entre os poemas das obras *Boitempo I e II*, que trazem o registro da memória mais remota do poeta, encontram-se vários que têm como motivo o olhar admirado do ainda menino Drummond diante da beleza das formas e das cores. Das garrafas de cristal (a “verde-clara, a rósea, a que refrange / todos os tons da transparência”⁹) às três compoteiras (“de três cores distintas”¹⁰), o universo da casa ofertava-se ao prazer sensorial daquele que se extasiava com a sua contemplação.

No poema *Pesquisa*¹¹, ele declara, com detalhes, essa sua obsessão:

Procuro a cor nos mínimos objetos
existentes na casa.
Na fita de seda azul que vai ornar
os cabelos de Rosa, flor suspensa
em campo negro.
Na estampa das peças de morim
amanhã convertidas em lençóis
enquanto a camponesa no trigal
revestida de sol
será rasgada por inútil.
(Tanto que pedi não a rasgassem
e dessem para mim.)
Procuro a cor
nos alfinetes de cabeça redonda.
Amarelo azul verde vermelho
roxo, tão perfeitos,
tão independentes do alfinete,
pequeninos, mundos luminosos
contendo toda a cor, toda a linguagem
dos elementos não agrilhoados
à vontade dos grandes.
Cada cabecinha
conta seu poder tranqüilo, sua glória.
Começo a pressentir
na cor o quarto reino natural
a enriquecer de vida os outros reinos.

O menino é capaz de reparar no azul da fita que, somado à seda e transformado em flor pelo poema, orna os negros cabelos de Rosa; de desejar a estampa (e lamentar muito que

⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo I*. 6. edição. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.74.

¹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo I*. 6. edição. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.74.

²⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo I*. 6. edição. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.80.

os adultos a rasgassem) na qual figura a camponesa “revestida de sol”, de absorver-se nas cores tão perfeitas das cabecinhas dos alfinetes. E, provavelmente, remetendo-se a si mesmo, compara tais cores – com a liberdade do que manifestam – a “pequenos mundos luminosos”, que não estão presos “à vontade dos grandes”.

Percebemos a valoração dos sentidos, inclusive a presença de uma sensualidade que se revela em detalhes observados nas figuras femininas. Em *Confidência Mineira*¹², Mirella Márcia Longo Vieira Lima nos fala desta sensualidade que, mesmo perpassando toda a obra do poeta, tem sua manifestação interdita e apenas bem mais tarde vai ser manifestada plenamente.¹³

O olhar maravilhado de Drummond, que vaga por muitos lugares a buscar e a descobrir a perfeição em cores e formas, vem portanto de um longo percurso. É olhar experiente e amoroso. E é com esse modo de olhar que as pinturas e esculturas que se tornaram pontos de partida para os poemas de *Arte em Exposição* vão ser apreendidas. Percebem-se, nas escolhas das imagens, assim como nos poemas que delas fluem, as suas obsessões temáticas: busca de si mesmo, êxtase amoroso e êxtase estético, a poesia contemplada. O que se nota de específico, na maior parte dessa seqüência, é a presença de uma ótica menos tocada pela ironia. Arriscamos a hipótese de que esta visão menos irônica de Drummond nasce do contacto com a Arte. Nela, o limite humano – com suas dores e seus prazeres - já vem transformado por uma percepção estética anterior e suscita um menor grau de denúncia e corrosão. Em várias outras passagens de sua obra, onde acontecem encontros entre o poeta e obras plásticas, percebemos a celebração de uma descoberta, uma comunhão com o que está sendo visto. Nos versos de *Portinari*¹⁴, ao nomear personagens do pintor, Drummond nos fala de “... uma angústia purificada na alegria do volume justo e da cor autêntica...”. Em outro poema, dedicado ao artista plástico Guignard, o poeta diz que as

¹² LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. *Confidência Mineira: O amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Campinas, SP: Pontes; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 164.

¹³ Comentando os poemas que fazem parte de *Boitempo*, *Menino Antigo* e *Esquecer para Lembrar* ela fala de uma característica que se apresenta nesta série: “Trata-se da impossibilidade de alcançar o corpo da mulher, objeto do desejo erótico. Este corpo fugidio e quase sempre inacessível está geralmente, como em *Menina no balanço*, situado num plano mais alto. No poema *As Pernas*, o menino bate palmas “na esperança de ver as pernas no alto da escada”. Em *Le voyeur*, ele está no porão, “à procura da greta reveladora”, vendo as “saías lá em cima... que nunca se devassam”. [...] Mesmo em vias de revelar-se o corpo feminino jamais se oferta plenamente, deixando o desejo em contínua suspensão.”

¹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1967. p. 380.

moças por ele pintadas são “...incorporadas ao puro mito poético da Jovem, / que a todo mal resiste, e resplandece / quando, em torno de nós, os males chovem.”¹⁵

A visão das imagens criadas pelos artistas purga a aflição, enriquece a vida de cores e formas. Uma revelação anterior já tornou a “angústia purificada” e as sensações chegam até o poeta filtradas por um outro olhar. Affonso Romano de Sant’Anna¹⁶ observa que, em conversa com Drummond, ele teria falado que “era do seu estilo” esta forma de também ver o mundo interposto por outras pessoas. Parece que, da possibilidade de uma percepção partilhada – a apreensão da beleza através de outras manifestações poéticas, artísticas – surge um alento que ilumina e faz os males da existência perderem parte do seu poder.

As obras escolhidas para a série *Arte em exposição* retratam épocas e correntes estilísticas bem diversas, mas lendo os poemas percebemos o que nos afirma Affonso Romano de Sant’Anna, quando apresenta a publicação da Salamandra / Record. Ele chama a atenção para alguns motivos, que se repetem em várias das parcerias imagem poética / imagem plástica e que permitiriam uma possibilidade de agrupamento temático destes poemas: alguns referem-se a identidade, outros às variadas formas de manifestação do êxtase, há os que refletem as preocupações sociais e revolucionárias e aqueles voltados para a extensão das manifestações da Arte e o exercício da criação poética, para a percepção da loucura e as questões filosóficas.

Entre os poemas que se referem à identidade, em pelo menos dois, o poeta evidencia a sua identificação com a obra: *A ponte de Nantes* de Corot e o *Auto-retrato* de Soutine. Mas em outros, também, esta concordância pode ser facilmente percebida. Frente ao busto de Voltaire, Drummond diz: “O mundo não merece gargalhada. Basta-lhe / sorriso de descrença e zombaria”; nos versos, ele parece estar, através da imagem do espirituoso e irônico filósofo iluminista, reafirmando um humor praticado por si mesmo. Referência semelhante encontramos diante da Gioconda, quando o poeta comenta o “ardiloso sorriso”, que silencia “contemporâneos e pósteros”. Já nos versos criados para *A cigana adormecida*, que também poderiam ser incluídos entre os referentes ao êxtase, temos o sensual Drummond identificado e transformado em um leão que, atônito, fita a figura feminina que dorme. O *Duplo-retrato com copo de vinho*, de Chagall (que também poderia pertencer ao grupo que se remete ao êxtase), na edição de Farewell foi por Drummond intitulado *Auto-retrato com copo de vinho*. Podemos interpretar esta troca de títulos como uma identificação com o erotismo e a alegria

¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1967. p. 381.

¹⁶ ANDRADE, Carlos Drummond. *Arte em Exposição*. Texto de apresentação de Affonso Romano de Sant’Anna: biografia dos artistas por Waldir Ayala. Rio de Janeiro: Salamandra/Record, 1990.

presentes na imagem de Chagall. Ainda poderíamos inserir neste grupo que trata da identidade, a percepção angustiada da ausência – tão viva para o poeta nas dores e perdas do final da vida – manifestada diante de *A cadeira* de Van Gogh. A ausência é sumamente ausência de si mesmo, estranhamento do eu sofrido que diz adeus.

As variadas manifestações do êxtase encontram-se também em diversos poemas, inclusive o que inicia a série, reportando-se ao quadro de Sasseta *O casamento de São* acrescentar poemas como os referentes às obras *A Anunciação* de Fra Angélico, *Transverberação de Santa Teresa* de Bernini, *Odalisca Vermelha* de Matisse, *Judith* de Giorgione, *Retrato de Madame Hébuterne* de Modigliani, *Vênus adormecida* de Giorgione, *Leda* (outorgada a Leonardo mas, na verdade, cópia de original perdido deste artista¹⁷), *Vênus e o organista* de Tiziano, *As três Graças* de Rubens.

Os versos que se reportam às pinturas *Fuzilamento na Moncloa* ou *Fuzilamento de 3 de maio*, de Goya e *Tiradentes* de Portinari demonstram a permanência da preocupação e envolvimento com as questões sociais. A “ausência da razão” também surge como tema recorrente, a partir de duas pinturas de Van Gogh – o *Jardim do Manicômio* e *Café noturno* –, enquanto os versos criados frente às obras de Michelangelo, Munch, Miró, Velásquez refletem sobre as expressões artísticas. Uma certa teoria da criação é contida em poemas motivados por *Retrato de Erasmo de Rotterdam*, de Metsys e *Gentil-homem bêbado*, de Carrá. Evidente que esta organização por temas que fizemos e que não engloba todos os poemas poderia ter outra feição. Até porque, como já mencionamos anteriormente, vários deles contemplam temas diversos e são recorrentes na poesia de Drummond.

Em algumas obras podemos perceber pequenas alterações relacionadas tanto ao texto como às obras plásticas (algumas já foram referidas anteriormente, como a mudança de título na pintura de Chagall e a autoria do quadro *Leda*). Os versos atribuídos à obra *Judith* de Giorgione, traz, em *Farewell*, o título de *Salomé* e, se fosse valer este personagem, outra deveria ser a obra plástica correspondente; o *Retrato de Madame Hébuterne* tem, também em *Farewell*, o título de *Retrato de Madame Héroterne* – talvez uma brincadeira do poeta, remetendo-se à garça imperial, *héros* em francês, cujo longo e elegante pescoço lembra a figura retratada; os versos inspirados por *Vênus e o organista*, de Tiziano, fazem referência a um cachorrinho, ausente na obra da edição Salamandra/Record. Nela há um anjo, que sussurra algo à deusa. Há outra pintura do mesmo autor, muito semelhante à publicada

¹⁷ Em *Leonardo da Vinci*: Pintura completa, Frank Zöllner afirma que a pintura original de *Leda em pé com o cisne* é considerada perdida. Sabe-se dela apenas através de escritos e inúmeras cópias.

naquela edição, na qual se encontra o cachorrinho, que substitui a figura alada. Ambas estão reproduzidas a seguir:



Vênus e o organista - Tiziano¹⁸



Vênus e o organista - Tiziano¹⁹

As escolhas temáticas orientaram Drummond na organização da sua *Antologia Poética*²⁰. Nela, encontramos os poemas agrupados por títulos como: *Um eu todo retorcido*, *A família que me dei*, *Cantar de amigos*, *Na praça de convites*, *Amar-amaro*, *A poesia contemplada*, entre outros. Ao escolhermos, entre as obras de *Arte em Exposição*, as que nos deteríamos, pensamos neste agrupamento também presente na antologia e a ele nos reportamos freqüentemente.

Desse modo, elegemos entre os trabalhos da edição da Salamandra/Record três dos temas mencionados: Identidade (*Um eu todo retorcido*, na antologia), Êxtase (*Amar-amaro*, na mesma antologia) e Criação Artística (*A poesia contemplada*, idem). Dentro deles, escolhemos dois poemas representativos de cada grupo. Dentre os que consideramos que utilizam como motivo a Identidade elegemos os que tiveram como ponto de partida as obras plásticas *A ponte de Nantes* de Corot e o *Auto-Retrato* de Soutine; foram cotejados com versos de *Boitempo II* e da citada *Antologia Poética*. Daqueles relacionados com o o Êxtase, selecionamos os que se reportaram às pinturas de *Vênus adormecida* de Giorgione, e *As três Graças* de Rubens, que foram relacionados a poemas presentes nas obras *Corpo* e *O amor Natural*. Dentre os poemas que portam reflexões sobre a Criação artística, analisamos os versos referentes ao *Retrato de Erasmo de Rotterdam* de Quentin Metsys, e *Gentil homem*

¹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond. *Arte em Exposição*. Texto de Apresentação de Affonso Romano Sant'Anna. Biografia dos artistas de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Salamandra/Record, 1990.

¹⁹ TIZIANO. *Vênus e o Organista*. Disponível em: <http://www.viaartis.org/images/Tiziano/pr4-420.jpg>. Acesso em 27 de novembro de 2006.

²⁰ ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 55. edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

bêbado de Carlo Carrá, que foram cotejados com poemas da *Antologia Poética* e de *Sentimento do Mundo*.

Optamos por dividir o presente trabalho em duas partes. A primeira traz alguma reflexão conceitual sobre as diferenças e similitudes entre as expressões plástica e poética e sobre o lastro comum que as apóia, que tornou possível conciliá-las na série *Arte em Exposição*. A segunda parte foi dividida em três capítulos: Identidade, Êxtase e Criação Artística, temas que resolvemos privilegiar. Cada análise é precedida do poema escolhido e da reprodução da obra que o inspirou e todas elas encerram-se com informações sobre as obras plásticas e sobre os seus autores.

PARTE I
IMAGEM POÉTICA/IMAGEM PLÁSTICA
SEMELHANÇAS E DESSEMELHANÇAS

*A imagem é um ser vivo como os demais seres. E quer
penetrar em teu espírito, habitá-lo como hóspede afetuoso.*

Carlos Drummond de Andrade

Em *Os cantos de Maldoror*, Lautréamont refere-se à poesia como “o encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva na mesa de um cirurgião”. Ao lermos a frase podemos estranhar uma afirmação que inclui, aparentemente, tantas disparidades. O ponto de vista pragmático, característico da nossa percepção habitual, tende a eliminar aquilo que não se mostra de forma imediata e de modo articulado. O artista plástico Max Ernest traduziu o que foi dito por Lautréamont do seguinte modo: “por meio da aproximação de dois elementos supostamente estranhos e num plano estranho a eles, pode-se provocar as ignições poéticas mais fortes”²¹. A afirmação do poeta e a tradução feita pelo artista plástico nos dizem uma só verdade. Através da percepção de relações e aproximações entre o que, muitas vezes, parece diverso, a Arte pretende nos revelar o mundo, nos fazer perceber as semelhanças que de modo oculto e disperso podem existir entre homens, situações e coisas com que convivemos.

Duas formas diversas de expressão artística farão parte do presente trabalho: a plástica e a poética. Como linguagens, elas buscam algo em comum que é a revelação, emersão de sentido. Mas, ainda que possamos nos deparar com uma obra plástica que pareça invocar um poema ou com o inverso, são linguagens que lidam com formas e materiais diferentes, que possuem espaços, limites e possibilidades pertencentes a cada uma delas, ainda que ambas tenham como fim “presentificar o mundo”²².

A busca da analogia entre pintura e poesia existe desde a Antiguidade. Referindo-se à discussão sobre o tema, Aguinaldo José Gonçalves²³ reporta-se a Simônides, poeta lírico grego, que já se referia à pintura como uma poesia muda e à poesia como uma pintura falada. Segundo o autor, as questões relacionadas com as comparações entre as diversas artes foram retomadas no Renascimento, intensificaram-se com os trabalhos dos próprios criadores e com as discussões dos críticos e filósofos sobre estas produções e continuaram durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse último período, torna-se mais presente a necessidade de definir e valorizar a Arte, que vai progressivamente abandonando a sua ligação mimética com a natureza em busca de sentidos mais profundos, prenúncio das mudanças acontecidas nessa área, durante os séculos XIX e XX. Aguinaldo José Gonçalves afirma ainda que, com a necessidade de definição e a valorização da Arte, intensificou-se a discussão das comparações entre as suas diversas formas de manifestação.

²¹ Citado por: POLLIG, Hermann; SUHLE-MOOSMANN, Viola; ERNA, Haist. *O princípio colagem / Exposição / Documentação*. Instituto de Relações com o exterior e Autor, 1988. p.58.

²² BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.22.

²³ GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1998.

Em 1766, foi publicada na Alemanha, a obra *Laokoon ou sobre os limites da Pintura e da poesia*, de Gotthold Efraim Lessing, que influenciou, por um grande período, críticos e estudiosos deste tema (Lessing refere-se à pintura como às Artes Plásticas em geral). Nesta obra, Lessing compara as duas formas de manifestação artísticas e afirma que a percepção da pintura está fundamentada dentro dos princípios do *espaço* e a da poesia dentro dos princípios referentes ao *tempo*, sendo portanto estes os limites, referidos no título, entre pintura e poesia. O autor argumenta que a pintura, fundamentando-se no que está evidente no *espaço*, lida com “os corpos com suas qualidades visíveis”²⁴, enquanto a poesia, fundamentando-se no *tempo*, lida com as ações, com “objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra”²⁵. Ainda que Lessing, logo adiante, relativize as características das duas formas de expressão, percebe-se o que observa Aguinaldo José Gonçalves sobre este autor: Laokoon acredita nos espaços reservados de cada uma. Acredita também que a poesia tem uma amplitude de possibilidades maior que as artes plásticas, porque pode representar e modificar as ações no tempo, enquanto as imagens plásticas, segundo Lessing, precisariam escolher um determinado momento para representa-lo e fixá-lo no espaço.

É essencial levar em conta que a obra de Lessing foi escrita quando a Arte caracterizava-se principalmente por um processo, cujo fundamento era a imitação do visível. Com as transformações acontecidas a partir do século XIX, as imagens plásticas libertam-se, progressivamente, desse compromisso. A abstrata é um exemplo da arte que não pretende trabalhar com imagens reconhecíveis. Para ela importa o acaso, o impulso, o inconsciente e não o compromisso com qualquer realidade visível. Todavia, ainda quando busca no mundo visível suas referências, as expressões plásticas as transformam.

Percebe-se também que, mesmo se apresentando no *espaço* de modo imediato, tanto a concepção como a apreensão destas manifestações plásticas depende do *tempo*, como acontece com a leitura de um poema. Por outro lado, em relação à poesia, podemos dizer que as imagens concebidas pelo criador ou percebidas pelo leitor durante o *tempo* de leitura de um poema, também são formadas em um *espaço* interior de cada um. Portanto, plásticas ou poéticas, ainda que tenham maiores ligações ou aconteçam mais efetivamente no *espaço* ou no *tempo*, tais imagens podem se estender a um ou outro desses elementos.

²⁴ LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, tradução e notas M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.193.

²⁵ Obra citada. p. 193.

Importa ressaltar ainda um outro ponto em comum: do mesmo modo que um poema, uma imagem plástica pode nos possibilitar variadas interpretações. E estas novas interpretações não acontecem apenas para o leitor ou observador. No processo criativo, nem sempre o que se revela e é expresso tem, para aquele que cria, um sentido claro. Determinadas imagens que insistem em se manifestar em uma obra podem ter aspectos encobertos mesmo para o seu criador; aspectos que o tempo pode ou não elucidar.

É grande a importância do trabalho de Lessing, como ponto de partida para inúmeras reflexões sobre as diferenças entre as Artes plásticas e a Poesia, mas, ao “revisitá-lo”, Aguiinaldo José Gonçalves nos chama a atenção para o fato de que Lessing transforma em “condição absoluta” o que é “predominância”: a temporalidade e a ordem sucessiva na leitura de um poema e a apreensão da totalidade do espaço em uma obra plástica são distâncias entre os dois tipos de imagens, que têm sido abrandadas por ambas as formas de manifestação.

Octávio Paz comenta outras diferenças entre as duas linguagens. Ao falar sobre os caligramas de Apollinaire e sobre os poemas visuais que vão dar espaço para a poesia concreta, ele observa que, nessa circunstância, o poema torna-se um objeto “sonoro e/ou plástico”. Contudo, ainda assim, conclui que “a linha escrita, inclusive a do poema concreto, é a metáfora da fala. Ao contrário do que ocorre na pintura, arte silenciosa, o silêncio da página nos deixa ouvir a escritura.”²⁶ Paz constata que o poema continuará ligado a sua origem, à palavra socialmente falada.

Na obra *Que é a literatura?*²⁷ Sartre também aborda esta questão, afirmando que uma cor em um quadro pode expressar um sentimento, uma tendência, contudo jamais o faria com a mesma clareza da expressão verbal, já que as palavras possuem um valor semântico socialmente definido. Contudo, Sartre lembra que esse raciocínio não se aplica à poesia, pois o poeta afasta-se da linguagem como significante e passa a utilizá-la como a própria coisa, como uma unidade, uma imagem.

Em relação à possibilidade de acesso, a obra poética e a plástica também diferem. Para nos aproximarmos de uma obra plástica, precisamos nos locomover até determinado espaço ou trazê-la até nós, ou ainda, nos limitarmos a ter, através de suas reproduções, uma visão aproximada do original. São portanto mais limitadas as possibilidades de acessá-la. Já a imagem poética, reproduzida e, no limite, traduzida (ainda que as traduções modifiquem

²⁶ PAZ, Octávio. *Convergências: Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.104

²⁷ SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

algum sentido), declamada, copiada, pode, mais facilmente, alcançar novos espaços do que a plástica.

Contra-pondo-se a essa dificuldade em relação ao acesso, podemos colocar a maior facilidade de apreensão da imagem plástica que da poética. A primeira chega aos nossos sentidos através do olhar, enquanto que, para lermos um poema, precisamos ter o conhecimento da língua em que está escrito. Mas, ainda que a primeira possa ser percebida, na maior parte das vezes, sem o conhecimento prévio de um código, nela também identificamos melhor, aquilo que não nos é completamente estranho. Alberto Manguel, em *Lendo Imagens*²⁸ exemplifica: no idioma *tarahumara*, falado em uma comunidade mexicana, não existem palavras definidas para as cores verde e azul. Conseqüentemente, aqueles que falam este idioma têm mais dificuldade para a percepção de tais cores.

Referindo-se ao alargamento da percepção, ainda na obra citada, Manguel reporta-se a André Malraux. Participante ativo da vida cultural e política francesa, Malraux citava a importância de um “museu imaginário” pessoal, que funcionaria como lastro facilitador da ampliação da capacidade de perceber de cada indivíduo. Tal museu, disponível dentro de cada um de nós, seria constituído das inúmeras imagens às quais já tivemos acesso e que nos ajudam na percepção de novas imagens e na formação de outros contextos. Nós, espectadores atuais, temos a chance de poder criar um diálogo entre imagens de várias procedências às quais temos acesso por intermédio de livros, documentários, internet, jornais e outros meios de comunicação. É provável que esse conhecimento faça com que nossa percepção seja mais acurada e mais capaz de intuir, somar, relacionar o que está sendo visto.

Percebemos que é possível relativizar as diferenças entre a linguagem plástica e a linguagem do poema. Já citamos, anteriormente, Sartre afirmando que, quando o poeta afasta-se da linguagem como significante e passa a utilizá-la como a própria coisa, formando com ela uma unidade, a linguagem transforma-se em imagem. Octávio Paz nos fala mais detalhadamente dessa transformação. Ao afirmar que o poema é uma imagem e que “condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas [...] toda imagem submete à unidade a pluralidade do real”²⁹, Octávio Paz também aproxima o funcionamento da imagem verbal ao da imagem plástica. Tocados por elas, observadores e leitores consagram a unidade revelada.

²⁸ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. de Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²⁹ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.120.

Nesse sentido, a imagem pode conter inúmeros significados, ainda que contrários entre si, já que é capaz de conciliar e de tornar *una* a diversidade do real. Segundo Octávio Paz, esta unidade vai contrariar uma forma fundamental do pensamento ocidental que, pretendendo ordenar o caos primordial, proclamou a nítida diferença entre o que *é* e o que *não é*. Tal pensamento, do mesmo modo que criou um lastro, possibilitando a nossa história, descreditou as formas de pensamento que não obedeciam a tais fundamentos.

Ao princípio da não-contradição, base da lógica ocidental, Octávio Paz contrapõe a afirmação “Tu és aquilo”, que fundamenta o pensamento oriental. Esta afirmação sustenta que o um e o outro não acontecem sucessivamente e sim acontecem juntos a cada momento formando uma só coisa. Isso é o que ocorre na linguagem poética. Ao ler um poema, percebemos que as imagens que ali estão postas apreendem o real em sua multiplicidade e o apresentam recriado.

Contudo, lembra Paz, é importante levar em conta que a imagem não elimina as diferenças e sim as absorve, de modo que cada elemento componente preserva a sua própria singularidade. Alfredo Bosi também destaca a importância do reconhecimento dessas diferenças e singularidades, ressaltando que *metáfora* não significa fusão ou sinopse.³⁰ A imagem não é uma seqüência de superposições que se fundem e sim uma seqüência de movimentos que percorre diferentes paragens e que vai modificando o que anteriormente foi posto, até o ponto em que ela pode manifestar-se.

Ainda de acordo com Paz, as imagens são formadas para exprimir o inexprimível: revelando o que estava encoberto, estas imagens podem alcançar o que não costuma ser facilmente tocado. Em um dos poemas da obra *Arte em exposição*, Drummond, reportando-se à escultura de Michelangelo, a *Pietà*, nos diz:

Dor é incomunicável.
O mármore comunica-se,
Acusa-nos a todos.

Neste poema, ele nos mostra a extensão das possibilidades da Arte. À manifestação da intensidade da dor humana presente na escultura soma-se a visão do poeta, afirmando que a Arte transpõe e traz até nós o inacessível.

A faculdade que tem a imagem de alcançar o inalcançável nos remete à sua aproximação com a magia, com o mito. Ao comunicar o “incomunicável”³¹, a imagem plástica e a poética ultrapassam o real definido pelo discurso lógico e transportam o homem

³⁰ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

³¹ Estamos nos referindo ao verso do poema de Drummond citado anteriormente.

para onde ele pode sentir a incomunicável emoção do outro. E ao colocar o homem fora de si, o encantamento da imagem também “o faz voltar a si”³².

Nas Artes Plásticas, a imagem acontece à medida em que o criador vai condensando, interligando, estruturando percepções e sentimentos, através da ordenação das formas no espaço. No seu processo de elaboração, vão acontecendo várias associações e sínteses. Desse modo, segundo Fayga Ostrower, “a configuração final de uma imagem concretiza em sua complexidade a última de muitas *sínteses* anteriores.”³³. A beleza desta unidade, que tanto pode nos mobilizar e nos fazer transcender, origina-se na verdade daquilo que o criador buscou significar e na forma como tornou visível o que buscava. A mesma autora afirma:

Trata-se da beleza como verdade interior da forma, como uma ordenação, onde todos os componentes e todos os relacionamentos formais entre eles se apresentam necessários e plenamente significativos. Nela também se integram as tensões – nunca anuladas e sim contrabalançadas e compensadas – resguardando a complexidade e o vigor da forma. Assim nesta sua intensidade e autenticidade, as formas se tornam belas, de uma beleza imanente e vibrante, comovendo-nos com a verdade que elas incorporam.³⁴

A idéia da imagem plástica transmitida por Fayga Ostrower aproxima-se daquela, referida por Octávio Paz³⁵: a imagem poética como capaz de recriar a multiplicidade do real, de tornar uno o que é diverso, sem eliminar as singularidades. Imagem que evoca e manifesta e que não pode ser expressa de outra forma. Assim como não podemos, com palavras, substituir a imagem de uma obra plástica, também não podemos, com outras palavras, dizer o que está posto e revelado em um poema. Diferente da prosa, a poesia volta-se para a materialidade da palavra. Se perguntarmos ao prosador por que escreveu algo, podemos ouvir uma explicação. Para o poeta, as suas palavras encerram-se em si próprias, são intraduzíveis e podem ser destinadas a uma contemplação desinteressada. A poesia, diz o poeta Paulo Leminski, é “coisa no mundo”: o poema não *tem* um significado, ele *é* o próprio significado.

Segundo Paz³⁶, esta transformação da palavra em imagem suprime algumas das suas propriedades anteriores como a mobilidade e a intermutabilidade, o vocábulo perde os valores de troca e de utilidade. O modo instrumental da linguagem tem como lastro uma atitude específica diante da palavra, que então é tomada em duas faces dissociáveis: forma e sentido. O modo poético sustenta-se em outra atitude que toma a palavra como um todo; significante e significado não se dissociam. Dilui-se a arbitrariedade, dando lugar à noção da

³² PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.138.

³³ OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do Intelecto*. Rio de Janeiro:Ed. Campus, 1998. p.283.

³⁴ OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do Intelecto*. Rio de Janeiro:Ed. Campus, 1998. p.286.

³⁵ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982

³⁶ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

forma motivada pela substância; tal noção não reconhece diferença entre forma e sentido, verdade e aparência sensível.

Esse modo poético, esclarece Octávio Paz, tem seu fundamento no mito e sua expressão é a analogia. Presente nas mais diversas sociedades humanas, a analogia sossega os homens diante das inconstâncias e dos imprevistos do mundo: ao descobrir rimas e conjunções e anunciar a correspondência entre tudo que existe, ela anuncia também uma unidade possível. As diferenças não são anuladas, mas, ao criar um vínculo entre o que é diverso, a analogia ordena e, ao expor as semelhanças, torna aceitáveis as diferenças. Tal noção ao invés de suprimir, reconcilia os opostos, mas reconhece as distâncias, as dessemelhanças. Na verdade, não sobrevive sem elas já que, se não existissem as diferenças, não seriam necessárias a ponte e a metáfora que as tornam aceitáveis.

Octávio Paz reporta-se a Fourier, filósofo e sociólogo francês, morto na primeira metade do século XIX, que acreditava na possibilidade de uma convivência harmoniosa entre os homens, a partir da busca da realização dos seus desejos. Ao criar as *leis da atração apaixonada* que além de serem leis astronômicas, psicológicas e matemáticas, são ainda literárias e poéticas, o filósofo buscava demonstrar a relação existente entre o mundo material e espiritual. Estendendo a sua teoria descobriu a analogia entre os quatro movimentos (material, orgânico, animal e social), que coordenariam todos os elementos orgânicos e inorgânicos, terra e astros. Este conhecimento permitiria o entendimento da natureza, sob uma perspectiva abrangente. Nessa perspectiva o homem e suas múltiplas possibilidades formariam com o cosmos uma grande e entrelaçada unidade. Concluindo sobre essa concepção do universo, comenta Octávio Paz: “Rotação da analogia: o princípio que movimenta o mundo e os homens é um princípio matemático e musical...”³⁷.

Passaram-se cerca de dois séculos desde a época em que Fourier, considerado utópico, cogitava sobre a importância do prazer, sobre a analogia e a unidade entre o homem e o universo. Em 1997, o cientista Ilya Prigogine, numa entrevista a Edmond Blattchen³⁸, afirmava:

[...] se o pêndulo era o símbolo do universo determinista, eu diria que a obra de arte é o símbolo do universo que vemos hoje. Se você tomar uma fuga de Bach, ela obedece às regras, mas há também passagens inesperadas: são bifurcações. É essa mistura de determinismo e imprevisibilidade que constitui sua natureza e seu encanto. No fundo todo meu esforço concorreu para isso: mostrar essa mistura emergir já no microscópio: mostrar como as leis fundamentais devem ser generalizadas.

³⁷ PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.95

³⁸ PRIGOGINE, Ilya. *Do ser ao devir*. Tradução Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: UNESP; Pará: UESP, 2002. p.69

Prigogine confirmou um fundamento comum a essa “mistura” à qual pertencemos. Determinação e imprevisibilidade dividem o destino dos seres e do cosmos e a Arte criada pelo homem para significar as próprias percepções pode estender-se e também simbolizar o universo ao qual pertence.

Com suas palavras, o cientista nos reconduz aos princípios da analogia. Os mesmos princípios presentes nas imagens plásticas e poéticas e que tanto nos mobilizam: elas nos comovem e nos fazem partilhar as sensações daqueles que as criaram, a partir de algo que é comum a todos os homens. Analisando versos³⁹ de Paul Eluard, Bachelard⁴⁰ nos fala da revelação do sagrado, através da “mil lições para nos ensinar a olhar, para nos dar a coragem de fixar o sol”⁴¹ que o poema pode nos proporcionar. O filósofo afirma que o desejo do poeta não é apenas o de perceber as faces diversas do real. É um desejo que se estende pois, com suas palavras, ele pretende que outros também percebam e sejam tocados por essas faces. A poesia, Bachelard diz ainda, retira a opacidade e o peso do real, nos enche de coragem e nos convida a traduzir e participar do que ali se manifesta.

³⁹“Ver claro no olho direito das corujas / Ver claro nas gotas de azevinho / No terreiro revestido de escuridão sumarenta / Ver claro na mão das toupeiras / Na asa estendida muito alto / No visgo dos filósofos / No tudo isso dos sábios.” (O título do poema é *À l'échelle de l'homme* e a tradução acima encontra-se na obra citada a seguir.)

⁴⁰ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1985. p. 139.

⁴¹ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1985. p. 139.

PARTE II
TRÊS CARAS ESCOLHAS

CAPÍTULO 1

A IDENTIDADE

1.1 Um Eu mais-que-perfeito: *A Ponte de Nantes* – Corot

1.2 Um Eu todo retorcido: *Auto-retrato* - Soutine

Um Eu mais-que-perfeito



A ponte de Nantes- Corot⁴²

Assim quisera eu ser:
ponte árvore canoa água serena
ignorante de tudo mais bem longe.

⁴²ANDRADE, Carlos Drummond. *Arte em Exposição*. Texto de Apresentação de Affonso Romano Sant'Anna. Biografia dos artistas de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Salamandra/Record, 1990.

“Assim quisera eu ser”: Há um desejo [no] mais-que-perfeito expresso. Trata-se de anseio remoto do poeta, ávido por diluir-se na calma e bela paisagem, imagem aurática que retrata um mundo distante e ideal. E este desejo de fazer parte de uma paisagem silenciosa e calma, que acolhe o homem, anteriormente já havia sido manifestado por Drummond em um poema no qual o autor remete-se aos tempos colegiais.

Em *Parque municipal*⁴³, parte das memórias presentes em *Boitempo II*, ele relembra a saída do colégio, no domingo, para uma visita ao parque. Lá o poeta quer permanecer longe das vãs “matemáticas” e “químicas”, dos “vãos preceitos” escolares. Na segunda parte do poema, pode-se apreender claramente este desejo de ser parte de uma paisagem, reafirmado em *A ponte de Nantes*. Nas lembranças descritas em *Parque municipal*, percebe-se também a sua ligação com as imagens plásticas, quando ele compara a natureza a uma tapeçaria e nela, como na tela de Corot, também quer estar.

.....
 II
 A natureza é imóvel.
 A natureza, tapeçaria
 onde o verde silente se reparte
 entre caminhos que não levam a nenhum lugar.
 São caminhos parados. De propósito.
 O lago, tranqüilidade oferecida.
 A pontezinha rústica de cimento
 não é feita para ninguém passar
 de um ponto a outro.
 Feita para não passar.
 A pontezinha sou eu ficar imóvel
 por cima da água imóvel
 na tapeçaria imóvel para sempre.
 O barquinho da margem devia ser queimado.

Drummond inicia os versos acentuando a imobilidade do cenário. Os “caminhos parados” do parque “não levam a nenhum lugar” e o poeta pretende ser a pontezinha imóvel sobre a água imóvel. Este mundo estável revela-se à imaginação do poeta em uma imagem artística: a natureza transformada em tapeçaria. *Locus amoenus*, paisagem tornada lírica, nela estão ausentes a dinâmica, a instabilidade e o pragmatismo. No plano simbólico, a ponte é imagem da analogia, da promoção, da harmonia entre elementos distantes ou contrários. A esta possibilidade de correspondência, o poeta escolhe identificar-se. Entretanto, logo de início, versos exaltam a gratuidade da ponte - “não é feita para ninguém passar / de um ponto a outro” – e esclarecem o motivo da identificação que vem depois : “a pontezinha sou eu ficar imóvel”. O apeço pela ponte liga-se talvez à noção de uma poética capaz de proporcionar ligações extremas e dirimir as distâncias que promovem as dores humanas.

⁴³ ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo II*. 4. edição. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.129.

Lembramos o poema *O Arco*⁴⁴, da década de 50, no qual se lê: “Que quer a canção? erguer-se /em arco sobre os abismos”. Repetida e isolada num verso, a imagem da “ponte feita para ninguém passar” sugere um sonho de permanência de imobilidade no interior de uma paisagem paradisíaca, sugerindo também e principalmente desejo de eternidade, recusa das passagens como recusa da morte.

Retornamos às imagens plástica e poética de *A Ponte de Nantes*: há o anseio manifestado por Drummond de ser “ponte árvore canoa água serena”. Neste verso, a matéria da paisagem é nomeada e apenas o espaço separa as palavras, não existem sinais de pontuação. O poeta parece buscar uma inteireza na qual determinados elementos da obra plástica, fundidos, retratem não partes, mas a totalidade do indivíduo. E no último verso do poema – “ignorante de tudo mais bem longe”–, este indivíduo que, em uma imagem idealizada pretende dissolver-se, reafirma a vontade tão remota e sempre presente de estar distante do real. Entretanto, ainda que o autor manifeste esta vontade de encarnar-se na imagem criada por Corot e que o homem – cujo chapéu vermelho é a única cor vibrante na paisagem – não seja sequer tocado pelos versos, percebe-se, em relação ao poema *Parque Municipal*, uma diferença, que pode ser considerada importante: um barco – no quadro de Corot, uma canoa – construção do homem, cuja destruição é sugerida de forma drástica no final de *Parque Municipal* incorpora-se agora à ponte, à árvore e à água, elementos da natureza com os quais o poeta se identifica.

A imagem do barco aparece também em um outro poema, o qual consta da Antologia organizada por Drummond, entre os agrupados como parte de *Um eu todo retorcido*. Tem o título de *Idade Madura*⁴⁵ e pertence, originalmente, à obra *Rosa do povo*, projeto lírico mais voltado para o social. No poema, Drummond diz ser possuidor de “Todas as frutas / e consentimentos” e insere-se na realidade, pleno de “epopéia e carne”; parece renegar uma incômoda subjetividade que o tensiona para um mundo interior, quando afirma, ironicamente, não notar a falta daquilo que o completa e “é quase sempre melancólico”; reporta-se à memória mais antiga, aos sentimentos familiares, mas os renega: “Todos se transformaram em pedra”.

O poeta busca, então, outros valores que substituam os seus anteriores, como o futuro a ser construído e os “mitos proletários” que podem alimentar esta construção. E, ainda que, em momento anterior do poema, ele fale de “janelas em febre, massas de água salgada,

⁴⁴ ANDRADE, Carlos Drummond. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1967. p.230.

⁴⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 55. edição. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.39.

meditação e sarcasmo” – subjetividade e ironia – a estrofe que se segue a este verso é toda ela a manifestação de um ávido desejo de ser e estar no mundo:

.....
 Ninguém me fará calar, gritarei sempre
 que se abafe um prazer, apontarei os desanimados,
 negociarei em voz baixa com os conspiradores,
 transmitirei recados que não se ousa dar nem receber,
 serei, no circo, o palhaço,
 serei médico, faca de pão, remédio, toalha,
 serei bonde, barco, loja de calçados, igreja, enxovia,
 serei as coisas mais ordinárias e humanas, e também as excepcionais:
 tudo depende da hora
 e de certa inclinação feérica,
 viva em mim qual um inseto.

O barco referido nesses versos não faz parte de uma paisagem amena, como a do *Parque Municipal*, onde um eu lírico anseia por dissolver-se. Nos versos de *Idade madura* Drummond coloca-se em meio às coisas do mundo com um desejo de participação que se desdobra e é colocado em inúmeras possibilidades de *tornar-se parte de*. A embarcação deste poema tem uma função concreta de transportar as pessoas, participando e fazendo o mundo acontecer.⁴⁶

Drummond manifesta-se plenamente consciente dos problemas impostos pelo mundo e pretende nele inserir-se, mas são muitas as incompatibilidades a superar entre ele e a realidade cotidiana. Esta é uma grande tarefa para o tímido poeta, que se esforça para sair do seu subjetivismo e expressar-se em relação ao coletivo, ainda que tal subjetivismo continue tensionando-o para o mundo interior⁴⁷.

Percebe-se, então, em três poemas de fases diversas do autor, três imagens também diversas de um elemento concreto do real: um meio de transporte – o barco. Ou, no caso de *A ponte de Nantes*, mais especificamente um determinado tipo de barco: uma canoa.

Ainda que, cronologicamente, a ordem de criação destes poemas seja *Idade Madura* (*A rosa do povo*), *Parque Municipal* (*Boitempo II*) e *A ponte de Nantes* (*Arte em Exposição*), os poemas da série *Boitempo I e II* remetem às primeiras memórias e percepções do poeta e portanto as sensações manifestadas no poema *Parque municipal* precederiam aquelas presentes nos versos de *Idade Madura*, que, por sua vez, precedem as imagens de *A ponte de Nantes*. Deste modo, consideramos entre os três poemas, como imagem mais antiga, a memória do Drummond colegial, aquela presente em *Parque municipal*. Nestes versos, o

⁴⁶ Mirella Márcia Longo Vieira Lima assinala o desafio do início da obra de Drummond, e os poemas de *A rosa do povo* aí estão inseridos, quando ele pretende conjugar os “sentimentos coletivos”, a proposta do movimento modernista - que inclui a poesia nos acontecimentos do mundo - e o seu mundo interior.

⁴⁷ CÂNDIDO. Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades. 1977.

autor, ao transportar-se liricamente para a paisagem, manifesta um desejo de isolamento em relação ao mundo. Ainda que as imagens criadas para a ponte, com a qual o poeta se identifica, possam sugerir, como já foi visto anteriormente, interpretações variadas, o verso final é violento: “O barquinho da margem devia ser queimado”. O barco que, semelhante à ponte é também uma forma de ir e vir não é admitido em tal visão pelo poeta.

Em *Idade Madura*, percebe-se uma outra postura mais entusiasmada e positiva, uma “certa inclinação feérica”. Drummond parece desejar sair de si, alcançar a realidade exterior e pensa que o poema poderia contribuir para exprimir e construir esta realidade. O poeta se propõe a ser “as coisas mais ordinárias e humanas, e também as excepcionais”. O barco destes versos é uma necessidade. O barco/Drummond coloca-se como meio de transporte em um mundo concreto, como algo que torna possível o locomover-se, como ação objetiva neste mundo.

Finalmente em *A ponte de Nantes*, temos um terceiro momento em que a imagem do barco aparece. Nesta inserção, não se nota a revolta que permeia a lembrança de *Parque municipal*. Contudo, nela também não há a plena aceitação do pragmatismo e da dinâmica do mundo; se a canoa de Corot não é uma intrusa na paisagem, também não acontece no poema a disponibilidade e o desejo de transitar, presentes nos versos de *Idade madura*. Às duas formas tão distintas de percepção de uma imagem, o poeta acrescenta uma terceira. No quadro de Corot, Drummond surpreende o barco e o homem como partes de uma natureza que abriga a humanidade, como abriga também os seus artefatos.

Trata-se de fato do *locus amoenus*, natureza que cede à presença humana, como nas *pastorais* as ovelhas seguem o homem e os campos cedem espaço aos pastores com os seus cajados. O poeta quisera ser aquela imagem aurática da pintura de Corot e expressa, ainda, o desejo antigo de ignorar a realidade e estar bem longe dela, entretanto, entre os elementos com os quais ele se identifica, na paisagem, está o barco e, portanto, a possibilidade que este traz consigo de chegar e partir pode ser considerada presente. Talvez, nesta última fase da vida, as interferências do mundo real já não pareçam tão incompatíveis com o mundo idealizado e o poeta admita um barco que permita o transitar entre os dois. Mirella Márcia Longo Vieira Lima⁴⁸ assinala esse extenso processo de apaziguamento com o real que ocorre com Drummond e que é visível no decorrer da sua obra, através de um abrandamento das tensões. Ainda que permaneça desassossegado com os limites da existência, o poeta começa a aceitá-los.

⁴⁸ LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. *Confidência Mineira: O amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Campinas, SP: Pontes; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

O título da obra que inspira o poema não é *A ponte de Mante*, como a nomeia Drummond, e sim *A ponte de Nantes*, referindo-se à cidade situada no oeste da França. O seu autor, Jean-Baptiste Camille Corot, nascido em Paris no ano de 1796, costumava viajar, buscando constantemente, nas paisagens visitadas, motivos para a pintura.

O pintor Corot, como o poeta Drummond, ainda que por motivos e de formas diferentes, também se debatia com mundos opostos. De um lado estava o artista convencional, sucesso nos salões oficiais, que utilizava os temas clássicos característicos da época. Do outro apresentava-se o pintor de temperamento nômade e audacioso, que amava a paisagem e em viagens observava e buscava representá-la em si mesma, sem grandiloquência, majestosa em sua serenidade. Fascinado pela natureza, Corot acreditava que o mundo natural era uma parte da Arte e que o sentimento do artista apenas completava esta ligação.⁴⁹

Nessa época, século XIX, o aperfeiçoamento de vários materiais trouxe para os trabalhos dos artistas grandes modificações. Carol Strickland⁵⁰ cita a descoberta dos pigmentos químicos, que possibilitou uma maior variedade de cores do que aquela permitida a partir dos pigmentos oriundos dos minerais; a industrialização das tintas, com a utilização do óleo de papoula como liga, que permitiu efeitos de texturas e uma cobertura, só conseguida anteriormente com sucessivas camadas de tintas – tal processo demandava muito tempo para a secagem; e finalmente a invenção do tubo de tinta para pintar, a grande mudança que permitiu aos pintores transportarem os seus ambientes de trabalho para o ar livre.

A naturalidade das pinturas de Camille Corot contribuiu de forma relevante para a pintura realista no paisagismo francês. Seu nome está associado à Escola de Barbizon, grupo de pintores influenciados pelas cenas reais pintadas por Constable e pelos pintores holandeses do século XVII. Por volta de 1830, este grupo instalou-se próximo à aldeia de Barbizon para pintar a natureza local com suas pastagens, habitações camponesas e florestas. Acentuavam os aspectos mais simples da paisagem, opondo-se tanto à monumentalidade característica da pintura romântica, quanto às tradições do neo-classicismo que usava a paisagem como mero pano de fundo para as cenas históricas e mitológicas⁵¹.

⁴⁹ POPPOVIC, Pedro Paulo; ZAPLER, Balfour (organização); BARDI, P. M. (supervisão). *Corot: Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

⁵⁰ STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Trad. Ângela Lobo de Andrade. de Janeiro: Ediouro, 1999.

⁵¹ STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Trad. Ângela Lobo de Andrade. de Janeiro: Ediouro, 1999.

Entretanto, Corot mais influenciou do que se tornou parte efetiva desse grupo. A poesia, a sutileza e a atmosfera etérea do seu trabalho, assim como a forma com que usava os pincéis e as cores, vão influenciar não apenas os artistas de Barbizon, mas também outras correntes estilísticas importantes como o impressionismo, movimento que, ao retirar contornos e planos dos quadros, rompe formalmente com o senso de materialidade, com a tradição e abre caminho para outras grandes inovações nas Artes Plásticas.

Donald Reynolds⁵² nos fala do artista Jean-Baptiste Camille Corot, que revolucionou a forma de pintar a ponto de influenciar um movimento como o impressionismo, que entusiasmou artistas inovadores como Cézanne e que estimulou o trabalho e as experiências individuais de inúmeros pintores. Mas, este mesmo artista recusava-se a expor as suas próprias pesquisas. Tendo alcançado sucesso com uma pintura convencional temia levar para os salões oficiais os resultados das suas ousadas experiências e continuava a trazer para o público aquilo com o que este se acostumara: a suntuosidade nas paisagens e nas cenas mitológicas. Um exemplo deste receio é o fato de que, apenas em 1849, um ano após ter sido convidado para jurado de um Salão na França, sentiu-se à vontade para mostrar ao público o quadro *Coliseu*, pintado 23 anos antes.

Contudo, o tempo encarregou-se de fazer com que o artista fosse manifestando cada vez mais o seu lado renovador e audacioso. Em composições simplificadas e pinceladas mais densas, que preconizavam claramente o impressionismo ou em novas relações entre formas e cores, que criavam paisagens onde “a bruma ganha um interesse pictórico até então ignorado”⁵³, o pintor manifestava o seu entusiasmo pela natureza e por uma experiência sensorial que a traduzisse.

Na paisagem a seguir, podemos perceber esta anunciação da pintura impressionista por Camille Corot. Como em *A ponte de Nantes*, também encontramos na tela a presença do homem integrado a um mundo natural, tão apreciado pelo pintor. O mesmo chapéu vermelho – cor complementar ao verde do entorno – chama a atenção para esta figura, quase diluída no interior da paisagem.

⁵² REYNOLDS, Donald. *A Arte do Século XIX*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do livro/Zahar, 1981.

⁵³ POPPOVIC, Pedro Paulo. ZAPLER, Balfour (organização); BARDI, P. M. (supervisão). *Corot. In Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1968.



Paisagem (To az erdőben) / Camille Corot⁵⁴

Acolhido pelo público e pela crítica, o trabalho de Corot tornou-se cada vez mais popular e suas telas passaram a ser falsificadas. Suas obras, bastante numerosas, foram consideradas as mais fraudadas do mundo. A pintura referência para o poema de Drummond – *A ponte de Nantes* – foi, provavelmente, concluída entre 1868 e 1870⁵⁵. O artista, que nasceu em 1796 deveria estar, na época, com mais de setenta anos. Esta é portanto a pintura de um Corot já maduro e, provavelmente, pela serenidade expressada, mais em paz e à vontade para manifestar o que buscou e que, por tanto tempo, temia mostrar em suas experiências. A percepção da serenidade no quadro se estende ao poema. Certamente Drummond, desde sempre e todo o tempo, foi barco e ponte a nos transportar de variadas formas. Podemos imaginar que existiam alguns lugares onde este barco sentia-se acolhido. As obras de alguns poetas, de alguns artistas parecem ter servido de portos. E – cúmplices – foram também barcos e pontes.

⁵⁴ COROT, Camille. *To az erdőben*. Disponível em: mek.os.hu/01400/01448/html/corot.jpg. Acesso em: 14 outubro 2006.

⁵⁵ COROT Camille. Disponível em: mek.os.hu/01400/01448/html/corot.jpg. Acesso em: 14 outubro 2006.

Um Eu todo retorcido



*Auto-retrato - Soutine*⁵⁶

Sou eu ou não sou eu?
Sou eu ou sou você?
Sou eu ou sou ninguém,
E ninguém me retrata?

⁵⁶ ANDRADE, Carlos Drummond. *Arte em Exposição*. Texto de Apresentação de Affonso Romano Sant'Anna. Biografia dos artistas de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Salamandra/Record, 1990.

Prosseguindo a leitura das imagens plásticas e poéticas que consideramos como referentes à Identidade, trazemos o poema criado a partir do *Auto-retrato* de Soutine. Nestes versos, percebe-se uma outra face de Drummond, bem diversa daquela apresentada diante da obra de Corot. À distância do que ocorre em relação a *A ponte de Nantes*, quando a identificação do poeta com a pintura resulta em um desejo de ser e estar na obra, no poema criado a partir do *Auto-retrato* de Soutine, há uma seqüência de inquirições, nas quais um Drummond, atônito, indaga-se sobre a própria identidade, enquanto se debate com a estranha figura criada pelo pintor. Nessa figura, seus olhos e os nossos parecem não encontrar pouso. Enquanto Corot representa a paisagem desejada, o ideal de continuidade entre o homem e uma natureza que o acolhe, Soutine oferece espelho para a angústia diante de uma questão fundamental, a do próprio eu.

Marcante no único braço que aparece e nas feições do rosto, a desproporção consubstanciada por Soutine em pinceladas densas expande os contornos e parece indicar que os limites do corpo foram ultrapassados. Há um contraste intenso entre fundo e figura, luz e sombra. As curvas marcadas com tinta que superpõem a forma do homem, criando a ilusão de movimento, aumentam o desassossego presente na pintura. No rosto, em posição frontal, o nariz e a boca ultrapassam o lado esquerdo e, à direita, a orelha desloca-se para fora e para frente, numa ampliação da escuta. Contudo, os olhos, ainda que um tanto assimétricos, permanecem em seus lugares e parecem nos fitar intensamente.

Tão fortemente presentes na pintura de Soutine, a desproporção e a assimetria, assim como a presença de contrastes acentuados caracterizam o Expressionismo. Comentando essa corrente estilística afeita à fuga dos limites naturais, como forma de traduzir o exagero das emoções, Fayga Ostrower afirma:

De um modo geral, há um afastamento de formas geometrizes, e mesmo de arranjos regulares ou simétricos. Também, em vez de semelhanças formais, prevalecem os *contrastos*. Conseqüentemente, no equilíbrio final da obra, encontramos fortes *tensões* espaciais. Muitas vezes ainda, os eixos dos espaços são descentrados e deslocados para as margens, ampliando os movimentos e as tensões.⁵⁷

Ao deparar-se com a espantosa imagem nomeada *Auto-retrato* e, ao escolhê-la para fazer parte de uma série, cujos títulos nomeariam também os poemas criados a partir das obras, o poeta já estaria demonstrando a sua identificação com o que ali está exposto. No quadro, a figura arrevesada - cujo braço esquerdo, o *gauche*, deforma-se e prolonga-se, parecendo não caber na tela - evoca a imagem de *Um eu todo retorcido*, título dado por Drummond aos poemas que, na Antologia Poética, se referem à *identidade*. Dentre eles, o

primeiro é o *Poema de sete faces* – originalmente, também iniciando *Alguma Poesia*, o seu livro inaugural – que consta de sete estrofes e enfatiza, com ironia, os diversos aspectos da personalidade do poeta. Contemplando o desencontrado destino já determinado na hora do nascimento, passando pelos desejos que acalentam e perturbam, pela timidez e pelo desassossego daquele que não encontra amparo em uma divindade, e abarcando finalmente a tentativa de imaginar-se como um outro, *Poema de sete faces* constitui um retrato complexo da subjetividade que se contorcerá ao longo da obra poética; talvez por isso, os temas recorrentes na poesia drummondiana estejam todos condensados nas sete estrofes desse primeiro poema. Os versos que o encerram atribuem à lua e ao conhaque poder de comover e fazer falar o poeta.

Sem dúvida, o poema de abertura do livro de 1930 ajuda a entender os versos que, em *Arte em Exposição*, referem-se ao quadro de Soutine. Talvez possamos creditar as interrogações angustiadas de Drummond à emoção de reconhecer o sofrimento que Soutine sublimou em linguagem plástica.

No *Poema de sete faces*, o poeta, diante de tantos e tão diferentes aspectos de si mesmo, pretende imaginar-se como um outro; entretanto, apenas visualizada, a imagem poética que o tornaria este outro – Raimundo – é descartada como inútil; o poeta comovido e afeito a rimas torna-se alvo de ironia. Afirmando a linguagem dissonante dos Modernistas, Drummond declara:

.....
 Mundo mundo, vasto mundo
 se eu me chamasse Raimundo
 seria uma rima , não seria uma solução.

O toque de humor presente nesses versos mascara e mesmo ameniza a angústia que eclode, sem disfarce, no último livro, a partir do *Auto-retrato*. Torna-se perceptível que a questão antes sediada na própria subjetividade e vista como um estigma pessoal, universaliza-se. Assim, na idade madura, a possibilidade de tornar-se outro – Soutine – possibilidade de transformar-se num ser livre de sua específica maldição, não alivia a angústia. Pelo contrário, o outro traz o mesmo sofrimento. No último livro, a angústia revela-se intrínseca à existência e atada à condição humana. Entretanto, o retorno ao *Poema de Sete Faces* conduz ao entendimento de que, focalizada no âmbito pessoal, ou vista numa perspectiva mais generalizante, a reflexão em torno da própria identidade gera angústia e

⁵⁷ OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. 7. edição. Rio de Janeiro: Campus, 1991. p. 136

permanece sem solução. O fato de que essa angústia tenha sido retratada por um outro, no caso, por Soutine, ajuda a universalizá-la, não ajuda a resolvê-la.

À sensação de reflexo que a figura do pintor provoca, Drummond responde com uma série de perguntas; o poema, do mesmo modo que a imagem plástica, também parece inacabado, sem dimensões precisas. E não há assombro no lidar com esse fantasma que ora de uma, ora de outra maneira se apresenta, afinal há, da parte do poeta, uma antiga familiaridade com um eu múltiplo e inquieto, que se transforma incessantemente a ponto de ver-se em um outro. Diante da imagem de Soutine, Drummond fala: “Sou eu ou não sou eu?/Sou eu ou sou você?” E o que é percebido nesta indagação frente a tão distorcida figura é um compartilhar do problema, não um estranhamento.

Ele segue a interrogar-se: “Sou eu ou sou ninguém, / e ninguém me retrata?” Drummond levanta a hipótese de *ser ninguém* e, dessa forma, o poeta estaria afirmando *não ser*. Valendo-se do poder de conjugar os opostos que tem a imagem poética⁵⁸, ele, ao mesmo tempo em que afirma algo sobre si, declara a possibilidade da própria inexistência. Além da indefinição do poeta em relação a si mesmo e da sua dificuldade de existir frente à realidade do mundo, existe aí uma aproximação com o tema da morte, central em *Farewell* do qual também fazem parte os poemas que estamos analisando. Ser ninguém é, afinal, não ser.

Há ainda um outro aspecto: estes versos confirmam a identificação do poeta com o pintor por uma via negativa. Reconhecendo sua impropriedade em relação ao real, o poeta reconhece, em Soutine, essa mesma dificuldade em afirmar-se, no seio da existência. Se compor um auto-retrato foi, para Soutine, um exercício problemático, conforme demonstra a sua pintura, para Drummond, que escreve um último livro, esse problema demonstra-se agudo. A imagem plástica intitulada *Auto-retrato* seria de alguém que, pelo modo ali revelado, percebe-se *ninguém*.

Esta sensação de fragilidade, inaptidão e *ser ninguém*, de que nos fala Drummond está presente ao longo da obra e acentua-se na fase dos anos 50, a partir de *Claro Enigma*. Alguns versos do poema *Os Bens e o Sangue*⁵⁹ evidenciam que essa negação de si, embora alcance proporções universais, enraíza-se nas relações com a família e no sentimento de culpa que as permeia. Nesse poema, fala um Drummond mergulhado na sensação de não corresponder aos valores e esperanças dos velhos familiares, focalizando vozes antigas, história dos desejos, dos bens e despojos da família, a sua própria história. A condição ninguém é, de fato, determinada por outros e soa como uma praga rogada pelos antepassados:

⁵⁸ PAZ, Octávio. A imagem. In *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

⁵⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. Antologia Poética. 55. edição. Rio de Janeiro: Record. 2005.

.....
 Este hemos por bem
 reduzir à simples
 condição ninguém.
 Não lavrará campo.
 Tirará sustento
 De algum mel nojento.

 Este será tonto
 e amará no vinho
 um novo equilíbrio
 e seu passo túbio
 sairá na cola
 de nenhum caminho.

No poema ressoam os ecos do passado, condenando o descendente de “alma fina e frágil...de certeza frágil, frágil...inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais”⁶⁰. A condição *ninguém* é um efeito dessas vozes remotas que a fantasia poética insiste em recriar. Trata-se de uma percepção de si construída por vozes sociais, alheias, que persistem inclusive no momento de Farewell, quando se processa uma revisão da vida, como preparação para a morte. Nos versos de *Os bens e o sangue*, a uma seqüência hostil de constatações e cobranças, segue-se a revolta de Drummond. O poeta, do mesmo modo que foi renegado, também renega os ávidos parentes e anuncia a sua “fome das nuvens”. Pode-se perceber, a partir dessa etapa do poema, o início de uma mudança na sua postura, que pede ajuda e abrigo ao Capitão João Francisco⁶¹, um Andrade falecido, para livrá-lo “de um passado voraz” e da “conjura dos mortos”. Parece haver neste pedido de socorro a um dos mortos, uma constatação em relação à origem e ao pertencimento a uma determinada linhagem. Essa constatação poderia ser considerada apenas um reconhecimento passivo de um destino, contudo o poeta, certificando as mortes e as conseqüentes transfigurações dos que o antecederam, coloca-os com a possibilidade de fertilizar o seu presente, a sua lida com a poesia. Poderíamos supor que, a partir do momento no qual, “face a face” com os seus antepassados, Drummond tenha adotado a atitude de também renegá-los, ele pôde fazer uma espécie de acerto de contas que lhe permitiu um apaziguamento. Tal acerto de contas traria a admissão de uma continuidade, de uma voz que, para ser alguém, concorda em fazer parte de um todo.

Na última estrofe, nota-se um tom diferente da hostilidade que marca o restante do poema, há um apelo pacificador colocado nas vozes destes antepassados que necessitam, desejam (“Ó desejado, ó poeta...”) tal descendente. E se, por um lado, tais personagens

⁶⁰ ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 55. edição. Rio de Janeiro: Record. 2005.

colocam Drummond como aquele que, recusando-os, melhor os serve (o que, segundo Wagner Camilo⁶², invalida “qualquer tentativa de afirmação de independência, de autonomia” de Drummond em relação a estes antepassados), por outro, aceitam aquele parente que lhes é tão estranho como “fim natural” e dispõem-se a ser adubo de uma criação poética, expressa anteriormente, na fala destes mesmos familiares, como “mel nojento”.

Wagner Camilo⁶³ chama a atenção para um outro poema, posterior a *Os bens e o sangue*, intitulado *Morte de Neco Andrade*, parte de *O fazendeiro do ar*. Nele, Drummond enfrenta não a visão da própria morte, como ocorre em *Farewell*, mas a morte de um outro. O pânico surge a partir da lembrança do assassinato de um primo, ocorrido no mesmo dia de uma apresentação sua no teatro do colégio. O menino sente remorsos por estar representando, com ciência de que o primo está morto e imagina, no palco, toda a cena da morte, acabando por responsabilizar-se pelo assassinato.

Segundo Camilo, é aí que acontece “o acerto de contas definitivo do fazendeiro do ar com o legado da culpa”: depois de colocar-se como responsável por esta morte, a culpa parece distanciar-se, permitindo uma relação menos conflitante do poeta com o passado familiar⁶⁴. Entretanto, lembra ainda Wagner Camilo, o sentimento de culpa em Drummond vai além daquele que se atém às relações familiares, estendendo-se à relação com o social e com a própria História. Em decorrência, a condição *ninguém* amplia-se: o eu duvida da própria existência diante de todos os grupos.

Referindo-se ao processo de superação desse sentimento, Wagner Camilo reporta-se à crônica *Segredos* – parte de *Passeios na Ilha*, na qual Drummond manifesta-se mais apaziguado com a presença permanente dessa dor na vida, que, se por um lado, desgasta e faz conhecer a “inteligência dos mortos”, por outro mostra também a “inteligência da vida”. O ofício de desvendar e o conhecimento podem não ser especialmente dolorosos, podem trazer também liberdade e alegria.

No entanto, os versos sobre a *Morte de Neco Andrade* ajudam também a linha interpretativa que estamos tomando. Assim como, nessa cena recordada, o poeta sente culpa por estar representando, enquanto o primo está morto, a voz que fala em *Farewell* compõe o poema, ciente de que os elementos da sua existência – seus amigos, seus parentes, suas

⁶¹ Em *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das trevas* de Wagner Camilo (citando Joaquim-Francisco Coelho, *Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*) encontramos referência feita pelo próprio poeta ao Capitão João Francisco Andrade como o descobridor das jazidas de ouro da Serra de Itabira.

⁶² CAMILO, Wagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001. p.273.

⁶³ Obra citada. p.273

⁶⁴ Obra citada. p.273

amantes – estão mortos ou já tocados pela morte. Talvez por isso, o último livro contemple um retorno da culpa, a que o poeta responde com um ato de identificação com os mortos.

A veemência das interrogações proferidas por Drummond corresponde, em intensidade, à força das pinceladas e cores presentes no *Auto-retrato* de Soutine. E a imagem dos mortos como fertilizantes da *Arte* pode ser encontrada, ainda que com motivação diferente daquela que concerne a Drummond, na obra de Soutine. Michel Ragon⁶⁵ afirma que, apaixonado pelas cores, este pintor, em suas telas, não se interessava pelo desenho ou por detalhes anatômicos, perseguindo o vigor da expressão e a intensidade dos tons. Pintava, inclusive, a partir da observação de cadáveres de animais em deterioração, afirmando admirar os inúmeros tons de azul que aconteciam durante o processo.

Entretanto, a sua história vai nos revelar que não eram apenas as variações do azul que surgiam nos cadáveres que o levava a querer pintá-los (conta-se que certa vez, ele chegou a conservar em seu quarto, durante dez dias, o corpo de um boi, cujo cheiro espalhou-se por todo o quarteirão). Diferentes fatos parecem ter influenciado esse comportamento do artista.

A obra *Boêmios*⁶⁶ revela o cotidiano de artistas, escritores e poetas no início do século XX em Paris. Nela o seu autor, Dan Frank, narra várias passagens da vida de Chaïm Soutine e a sua amizade com Amadeo Modigliani, criando um contraponto entre as personalidades e os fatos da vida dos dois pintores e chamando a atenção para a amizade que surgiu entre eles. De porte elegante, desenvolto e sedutor, ainda que ciumento e brigão, Modigliani foi apoiado pela família quando escolheu ser artista, enquanto o *gauche* Soutine, de aspecto rude e angustiado, cheio de medos, era filho de um sapateiro que o espancava, ao surpreendê-lo desenhando. Frank fala das extremas dificuldades, das suas precárias saúdes, da miséria que enfrentaram em Paris, cidade que era, na época, o centro das manifestações artísticas. Refere-se também à penúria absoluta do pintor russo, nascido na Lituânia, e ao longo caminho por ele percorrido, desde a juventude, marcada pelo desejo de pintar, e a sua chegada na França. Ainda na aldeia, como punição por haver pintado o retrato do rabino, Soutine foi espancado e trancado por um açougueiro em um frigorífico. Foi com a indenização paga por este homem, temeroso do escândalo que seu gesto poderia causar, que o pintor pôde partir para Minsk e, posteriormente, chegar até Paris. Conhecendo este relato, pode-se imaginar a origem da angústia tão manifestada em sua obra e também da busca intensa das cores nos corpos de

⁶⁵ RAGON, Michel. *L'expressionisme*. Paris: Rencontre Lausanne, 1966.

⁶⁶ FRANK, Dan. *Boêmios*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

animais deteriorados. A obra intitulada *Carcaça de boi*, pertence àquelas que tiveram a veemência deste tema traduzida nas cores e na intensidade expressionista.



Soutine – *Carcaça de boi*⁶⁷

A pintura criada, provavelmente, a partir da visão de um animal morto, nos lembra, também, um homem dilacerado. As cores criam as formas sem definições ou contornos precisos. Em um fundo de tonalidades intensas, os tons amarelos e vermelhos, além da luminosidade trazida pelo branco, fazem sobressair a dramática figura posta bem no centro da tela, suspensa como um animal em abatedouro.

Instalando-se em Paris em 1911, Soutine passou a conviver com outros artistas e terminou, finalmente, por inscrever-se na Academia de Belas Artes. Ainda que tenha tido, desde cedo, o reconhecimento da sua pintura, permaneceu desconhecido da maior parte do público. Pintava reaproveitando telas usadas, que comprava no Mercado de Pulgas. Caso o resultado da pintura não o satisfizesse, rasgava-a e, quando não havia mais telas para pintar, remendava as que tinha rasgado e nelas recolocava outras figuras agitadas e dissonantes.

⁶⁷ SOUTINE, Chaim. Disponível em: www.hofesh.org.il/freeclass/parashat_hashavua/02/07_shmini/soutine.jpg. Acesso em: 6 outubro 2006.

Levando as técnicas propostas pelo Expressionismo a um ponto extremo, Soutine era capaz de pintar “as crianças do coro, simplesmente por causa do vermelho de suas vestes”⁶⁸. O sangue dos animais também o fascinava. Dan Frank aventa a possibilidade deste fascínio do pintor ser conseqüência dele haver presenciado aos abates rituais judaicos que tornavam a carne apropriada ao consumo (segundo a religião judaica, a carne só deve ser comida após ter tido todo o seu sangue retirado⁶⁹).

Pelo desvario das paisagens e das naturezas mortas que pintava, Soutine foi comparado a Van Gogh. Ele negava qualquer influência dos pintores da época, apenas reconhecendo a sua afinidade com mestres mais antigos, como Rembrandt. Retirado e avesso ao convívio social, o pintor não participava de Salões de Arte, mas freqüentava assiduamente o Louvre. A inquietude, a instabilidade e a angústia que o caracterizavam e que, de forma tão marcante, estavam presentes no seu trabalho, permaneceram com ele, mesmo após o pintor ter superado a precariedade inicial e conseguido uma vida mais confortável. Recusava-se a expor e, por vezes, até a pintar. Durante a Segunda Guerra, fugindo da perseguição aos judeus, refugiou-se em Tourraine. Em 1943, com cerca de 50 anos, foi transportado às pressas para ser operado em Paris de uma perfuração intestinal. Não sobreviveu.

A imagem tortuosa de Soutine, na busca de retratar-se a si mesmo, expõe angústia, despedaçamento, inquietação. Fitada por Drummond, originou uma outra imagem – a poética, uma nova tentativa de retratar-se de forma perplexa, indefinida e inquiridora. Nenhuma das representações parece ultimada ou conclusiva. Entretanto, não há dúvida que são fidelíssimas aos seus autores os quais, através dessas imagens, puderam expressar uma angustiante humanidade, puderam reconhecer-se nelas e fazer com que nelas também nos reconhecêssemos. Octávio Paz refere-se a esta possibilidade de transfiguração proporcionada pela Arte, referindo-se à poesia, que se aproxima da magia, da religião e de outras “tentativas de transformar o homem e fazer *deste e daquele* este *outro* que é ele mesmo”⁷⁰.

⁶⁸ Tradução livre de RAGON, Michel. *L'expressionisme*. Paris: Rencontre Lausanne. 1966. p.83

⁶⁹ BRANDI, Ana Cláudia. Disponível em: <http://www.rehagro.com.br/siterehagro/publicacao.do?cdnoticia=536>. Acesso em: 29 agosto 2006.

⁷⁰ Tradução livre: PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Economica. 1998. p.113.

CAPÍTULO 2

O ÊXTASE

2.1 Um desejo que não adormece: *A Vênus adormecida* - Giorgione

2.2 As redundâncias do Belo: *As três Graças* - Rubens