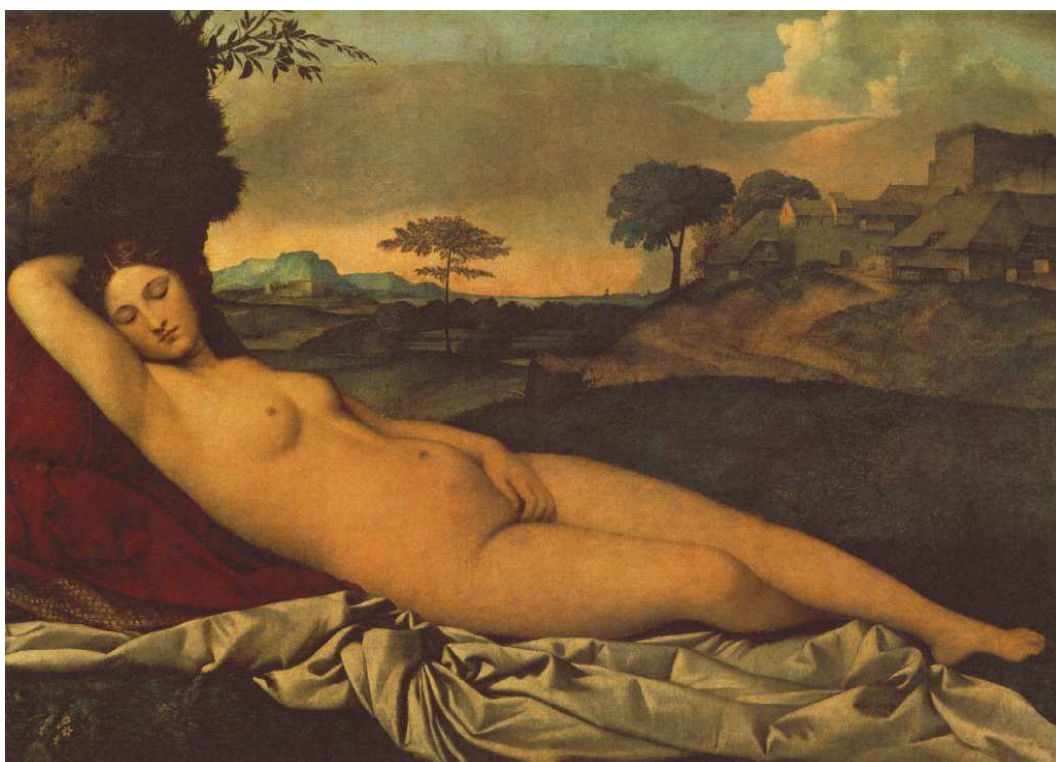


Um desejo que não adormece



Vênus adormecida - Giorgione⁷¹

Acalenta no sono
o púbis acordado.

⁷¹ 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.

Junto com Giorgione, pintor veneziano, Drummond fala de um desejo que não adormece. Lembramos que a primeira publicação dos poemas da série *Arte em Exposição* aconteceu em um jornal de São Paulo no ano de 1987, ano da morte do poeta. A escolha da *Vênus Adormecida* e os versos que comentam o quadro evidenciam que, mesmo percebendo a proximidade de sua partida, Drummond manteve a sua visão da sensualidade como fundamento da existência, visão que atravessa a sua obra poética.⁷²

No Posfácio que escreveu para *Farewell*⁷³, Silviano Santiago caracteriza o olhar de Drummond, como observador das obras escolhidas para os poemas de *Arte em Exposição*:

Não se pode dizer que, enquanto apreciador de obras de arte, Drummond se apresente com um crítico profissional. Raramente ele aprecia o *todo* do quadro, ou seja, os diversos movimentos da sua composição. Trata-se antes de um olho crítico seletivo e, principalmente, obsessivo. Seus olhos vão diretamente ao detalhe que dá forma ao quadro ou à escultura e que, para ele, ilumina o todo, se ilumina sob a forma de poema.

No caso específico do comentário poético direcionado à tela de Giorgione, o olhar do poeta fixa-se na mão da deusa, que o pintor colocou sobre o púbis; ela é, nos termos usados por Silviano, o detalhe iluminador - a visão de Drummond é dirigida para o que “dá forma” ao todo. Do “desejo acordado”, percebido pelo poeta, deriva-se um poder sensual que se expande pela paisagem e confere substância ao mundo representado na pintura. Ressaltar a sensualidade desperta em meio ao sono parece ter sido, de fato, a intenção do pintor, na medida que ele situou a mão e o sexo de Vênus no centro horizontal da tela.

Na escolha da obra, no foco determinado e na forma como interpreta o gesto da deusa, poderíamos ver uma manifestação da recusa do poeta de recolher-se, de entregar-se ao sono, uma afirmação de continuidade da vida frente à morte. Como a Vênus, que recusa entregar-se totalmente ao sono, o poeta, sentindo a proximidade da morte, apega-se à vida em uma celebração dos sentidos. Segundo o mito grego, o Sono é irmão daquele que personifica a morte, Tântatos, cuja raiz indo-européia significa “dissipar-se, extinguir-se”⁷⁴. As adormecidas despertam com um beijo: há uma relação de continuidade entre o sono e a morte que, nas narrativas míticas, nas fábulas e nos contos de fadas, é sustada pela intervenção de Eros, capaz de fazer aquele que dorme retornar do reino das sombras.

⁷² No ensaio *Dizer Adeus*: notas sobre o último livro de Carlos Drummond de Andrade, Mirella Márcia Longo chama a atenção para este fato e lembra aquele momento especial do poeta: “...seu presente está contaminado pela impressão da morte. Explicam-se assim os sinais de uma materialidade rarefeita, fantasmática, quase depurada”. Entretanto, continua a autora, ainda que esta “depuração se faça sentir, ela não consegue calar o sensualíssimo Drummond, seduzido sempre pela história e pelos corpos que se ofertam aos sentidos.” O adeus expressado em *Farewell* - perspectiva de uma ausência, antevisão da morte – não anula o desejo, presença constante na obra do poeta.

⁷³ ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell*. 3. edição. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 125.

⁷⁴ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. I. 8 edição. Petrópolis: Vozes, 1993

A psicanálise foi buscar, nessas figuras míticas, inspiração para conceitos básicos: o da pulsão de vida, representada por Eros que, através das manifestações da libido, reage à pulsão de morte - Tânatos.⁷⁵ Podemos imaginar, lendo o poema, que o poeta *reconhecia-se neste desejo* portado pela *Vênus* de Giorgione e sabia que manter o desejo era manter-se vivo, sem ceder a um sono letal.

Entretanto, em outros poemas de Drummond nos quais encontramos a presença do erotismo, podemos perceber uma estreita relação entre sexo e morte. Mirella Márcia Longo⁷⁶ ressalta esta particularidade do poeta: a “consideração do sexo como experiência sensual tão profunda que equivale ao impacto da morte.” Entretanto, a mesma autora ressalta também que esta relação em Drummond não é uma constante. Na maior parte dos poemas que compõem *O Amor Natural*, livro de poemas eróticos, existe uma celebração da sensualidade, do êxtase amoroso como um estado de perfeição, cuja falha estaria na sua efemeridade. Exemplo dessa transcendência alcançada através do exercício da sensualidade encontra-se na última estrofe do poema *Para o sexo a expirar*⁷⁷, quando o poeta imagina a própria morte no momento de gozo. Todo o poema é um canto à sensualidade, um modo extremo de insurgir-se contra a aproximação deste traspasse.

Para o sexo a expirar é um soneto, forma clássica abandonada pelos primeiros Modernistas e adotada por Drummond com maior frequência a partir dos anos 50, quando se voltou às formas consagradas pela tradição e buscou, nos mitos, substância para a sua escrita:

Para o sexo a expirar eu me volto, expirante.
Raiz de minha vida, em ti me enredo e afundo.
Amor, amor, amor – o braseiro radiante
que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.

Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,
a minha se rebela ante a morte anunciada.
Quero sempre invadir esta vereda estreita
Onde o gozo maior me propicia a amada.

Amanhã, nunca mais. Hoje mesmo, quem sabe?
enregela-se o nervo, esvai-se-me o prazer
antes que, deliciosa, a exploração acabe.

Pois que o espasmo coroe o instante do meu termo,
E assim possa eu partir, em plenitude o ser,
De sêmen aljofrando o irreparável ermo.

⁷⁵ BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Susskind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

⁷⁶ 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.172

⁷⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. *O amor natural*; ilustrações de Milton Dacosta. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.72.

É na chama amorosa, mais especificamente no gozo dessa chama, que o poema encontra e proclama o significado da existência. O declarar que “para o sexo a expirar eu me volto, expirante”, mais que uma analogia *gozo-morte* parece ser a reiteração da crença de Drummond na aliança *erotismo-vida*, cujas manifestações encontrar-se-iam de tal forma enredadas, que o expirar do sexo corresponderia ao expirar da vida; no lamento da morte que se anuncia, quem lança a queixa é a carne do poeta, “carne senil”. Percebe-se que o pacto de Drummond com o desejo erótico estende-se até o último momento, até o sono final. Desse modo, ao lado da urgência de, ainda uma vez mais, provar da sensação “sempre” almejada, há o constatar que, talvez amanhã, tal pacto já não possa ser mantido – e o tempo parece não ser suficiente para o tanto de prazer que há para ser descoberto.

A estrofe final soa como uma proposta de acordo. Drummond sugere que a intensidade do orgasmo propicie, ao findar a vida, uma transcendência possível para o poeta: a “plenitude do ser” alcançada através da experiência do prazer capaz de aspergir, irrigar - prodigalizando com vida, semente, gozo o “irreparável ermo”, vazio trazido pela morte. O sexo proposto como rito final, modo perfeito e compensatório para o retirar-se da vida, também é colocado no poema como raiz, origem e aspecto fundamental da existência.

Autor da obra *Vênus adormecida*, Giorgione foi grande inovador da Renascença italiana, tanto em relação aos temas como à forma de utilizar tintas e pincéis. Em sua vida, quase todos os fatos são de difícil confirmação, entretanto um é indiscutível: inovando, ele também foi autêntico representante dessa Renascença, no modo de usar a perspectiva, no tratamento das figuras, na grandiosidade da obra.

Parte das transformações ocorridas no Renascimento, período que compreende, de modo geral, os séculos XV e XVI, perduraram por sucessivos séculos. Muitas dessas mudanças já se anunciavam ainda no século XIV, com a redescoberta e os estudos, difundidos principalmente por Petrarca, da herança grega e romana e com a busca de inspiração, pela Arte, na cultura do mundo clássico. Redescoberto, este legado gerou um novo ideal humanista, apoio para um racionalismo que afastava os homens, tanto das superstições como dos temores difundidos pela Igreja Católica⁷⁸. A crença religiosa medieval do desmerecimento e limitação do ser humano em relação à figura do Deus, que impunha uma atitude de humildade e de incapacidade de observação em relação ao mundo, foi sendo, ao longo do tempo, substituída pela valorização e pelo desejo da pesquisa e da compreensão

⁷⁸ STITES, Raymond. *Las Artes y el hombre*. Trad. Espanhola Jaime Bofill y Ferro. Barcelona: Labor. 1951. p. 148.

dos acontecimentos humanos. A religião não é abandonada, mas, a partir desta visão, o homem vai se tornando “menos o humilde observador da grandeza de Deus do que a orgulhosa expressão do próprio Deus”⁷⁹. Tal alteração de postura provocou mudanças importantes na visão do ser humano que, mais independente do dogmatismo e dos próprios poderes seculares, foi estabelecendo uma outra relação consigo mesmo e com os outros, com a religião e o conhecimento.

Em relação à pintura, um fruto valioso desta mudança de ponto de vista foi a conquista da *perspectiva*, que buscou corresponder a esta nova forma humana de posicionar-se frente ao mundo. Fayga Ostrower ressalta que não se deve entender a *perspectiva* como um princípio fundamental para a existência da Arte, já que, em muitas manifestações artísticas, ela encontra-se ausente. No entanto, a perspectiva tornou-se um grande triunfo dos que viveram no Renascimento e foi um fenômeno importante sob o ponto de vista cultural e histórico:

Na arte renascentista, a estatura do homem assinala o parâmetro de possíveis comparações e avaliações na imagem. É a partir dele que as diferenciações adquirem os significados de “grande ou pequeno”, “alto ou baixo”, “perto ou longe”. E é também no homem que o espaço e o tempo têm a sua medida, pois é a partir de sua presença física que começam a fluir... Foi uma visão estranhamente otimista e triunfal, visão singular, afirmativa da vida humana, raríssima em toda a história da arte. Eis o profundo significado da *perspectiva como forma*, forma expressiva.⁸⁰

Os artistas puderam afastar-se de representações do espaço e do tempo, tradutoras de imobilidade e eternidade, e aventurar-se na observação da natureza, na pesquisa e nas inovações técnicas. Em outros campos do conhecimento outras novidades – as descobertas de outras terras, as novas pesquisas da ciência, a visão humanista – também aconteciam e traziam confiança no homem e na história por ele construída. E as mais diversas manifestações artísticas aliaram-se a outros modos de atividades como formas de manifestar e perceber este novo lugar, esta nova dimensão de ser humano.

Em relação às Artes Plásticas, outros passos importantes, além da introdução da perspectiva, também facilitaram novas formas de representação da realidade. As substituições dos afrescos e painéis de madeira por telas esticadas e da pintura a têmpera pela utilização das tintas a óleo aumentaram as possibilidades de cores, nuances e texturas, permitindo assim a exploração da tridimensionalidade nas figuras; o abandono dos seus contornos desenhados e rígidos, substituídos pelo claro/escuro que as modelavam, trouxeram

⁷⁹ LETTS, Rosa Maria. In: *Renascimento*. Trad. Álvaro Cabral. Cambridge University Press. Rio de Janeiro: Zahar /Círculo do Livro. 1982. p.5.

⁸⁰ OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do Intelecto*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1998. p.31.

mais espontaneidade às formas.⁸¹ Juntas, estas inovações técnicas possibilitaram à Arte traduzir uma naturalidade compatível com esta nova percepção do mundo.

Como já dissemos, os fatos na vida de Giorgione são de difícil confirmação. Segundo Margulies⁸², o que se pode afirmar de sua produção artística deve-se à descoberta por um abade, no final do século XIX, de um manuscrito da autoria de Marcantonio Michiel, que traz uma lista com os comentários de diversas pinturas do Renascimento e nela estão incluídas dezoito obras de Giorgione. A data do seu nascimento - supostamente na cidade de Castelfranco, próxima a Veneza - é assinalada em algumas obras sobre a sua vida, como no ano de 1478 e em outras como em 1477. A sua morte ocorreu, provavelmente, em 1510, possivelmente, de peste. A *Vênus adormecida* teria sido criada neste mesmo ano. Ele deixou poucas pinturas assinadas e, devido à sua morte prematura, supõe-se que muitas das suas telas foram finalizadas por vários outros artistas, Tiziano entre eles.

Margulies esclarece que Zorzo – versão do nome próprio Giorgio, no dialeto vêneto – era o seu nome de origem, tendo talvez, devido à sua altura e corpulência, se tornado Zorzon ou Giorgione. Deve ter chegado em Veneza no final do século XV, quando a cidade já era um pólo que atraía pintores e onde estava situado o atelier de Giovanni Bellini, famoso centro de pintura da época. Ainda segundo o mesmo autor, nesta região prevalecia uma atmosfera suave que propiciava uma pintura lírica e plena de harmonia como a de Giorgione. Provavelmente, também contribuía para essa harmonia as relações na sociedade local, mais democráticas e humanas que nas demais repúblicas italianas.

Rosa Letts⁸³ nos fala do fascínio intelectual e artístico da Veneza desta época e do fácil acesso que os artistas tinham à sua Corte. Giorgione era um dos protegidos dessa Corte e, segundo a autora, quando Leonardo da Vinci, escapando da invasão francesa em Milão, chegou a Veneza, frequentou-a e parece ter havido entre os dois pintores algumas afinidades. Ambos, além de talentosos e possuidores de uma sensibilidade apurada, eram músicos procurados pela intelectualidade e pela aristocracia, pois representavam um novo tipo de artista, que traduzia um espírito inovador, abrilhantando a sociedade da época. Letts aposta que a convivência resultou em influências de Leonardo da Vinci na obra de Giorgione, tanto

⁸¹ STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p.32.

⁸² MARGULIES, Marcos [et al.]. *Giorgione: Gênios da Pintura*. Luís Carta (coord.) São Paulo: Abril Cultural, 1968.

⁸³ LETTS, Rosa Maria. *Renascimento*. Cambridge University Press. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Círculo do Livro/Zahar. 1982. p 5

em relação à técnica, o famoso sfumato⁸⁴, quanto à valorização dos aspectos psicológicos das figuras humanas. O pintor de Veneza parece ter sido dos primeiros a perceber a grandeza do trabalho de Leonardo e a incorporar as inovações trazidas por ele às suas pinturas.

Ao claro-escuro, apreendido neste contacto, Giorgione introduziu nuances mais vibrantes e o seu trabalho foi adquirindo um estilo pessoal e inovador no tratamento da luz e das cores. A sua relação com os temas clássicos, comuns na época, também se manifestava de maneira muito singular: ele celebrava a sensualidade dos ritos pagãos, a relação homem e natureza, mas não buscava traduzir para a pintura a suntuosidade dos modelos greco-romanos. Perceptíveis na *Vênus Adormecida*, estas características podem ser confirmadas no quadro *A tempestade*:



A Tempestade - Giorgione⁸⁵

⁸⁴ Técnica introduzida na pintura por Leonardo que consiste em sombrear os limites da figura e do fundo. Abolindo a rigidez da linha, cria um efeito no qual as formas ao mesmo tempo em que estão realçadas, também parecem imersas no fundo da pintura.

⁸⁵GIORGIONE. Disponível em: www.gaccruz.uaivip.com.br/giorgione_tempestade.jpg. Acesso em 9 setembro 2006.

Considerada a obra prima de Giorgione, essa pintura apresenta figuras humanas - uma mulher que amamenta e um homem de pé - que não ocupam as posições centrais nem têm as proporções maiores encontradas, normalmente, em obras da época; tal como ocorre na *Vênus*. Entre outros elementos do quadro, as figuras humanas parecem estar à vontade, incluídos em uma paisagem onde se percebe a aproximação da tempestade, que vai dar nome à pintura. Nessa aceitação da tempestade, natural como o ato de amamentar, o pintor terá provavelmente querido dar relevo à ligação harmônica que acreditava ser possível entre o homem e a natureza; desta crença pode ter nascido a sua marcante paixão pelas paisagens. A forma como as pintava, o valor que lhes atribuía parecia emancipá-las e, em alguns quadros, quase as tornava independentes da presença humana. A colocação dos elementos em zig-zag, movimentando o conjunto, antecipava uma das características da composição barroca⁸⁶ e o tratamento dado, nessas paisagens, às cores e suas nuances, às mudanças da luz, prenunciava também uma particularidade que caracterizou um outro estilo de pintura: o impressionismo.

A *Vênus adormecida* é obra da maturidade de Giorgione. Percebe-se na pintura um erotismo que não se impõe de imediato ao observador; os nossos sentidos percorrem devagar a tela. Há uma mulher que dorme e sua mão apenas pousada sobre o púbis, esconde-o e, ao mesmo tempo, chama atenção para ele. O abandono e a naturalidade da postura da deusa revelam o prazer sensual e a luminosidade presente no seu corpo parece estender-se à paisagem; as formas e cores da figura feminina entram em acordo com o desenho e os tons do relevo, da vegetação, das nuvens e do céu. Uma almofada que apóia a cabeça de *Vênus* prolonga-se até a vegetação, formando, juntamente com a primeira colina, a cama perfeita onde, mesmo adormecida, a divindade mantém despertos os seus sentidos. Provocado, o nosso olhar movimenta-se na busca e na perspectiva da correspondência entre a mulher e a paisagem, as formas e as cores, o detalhe e o todo e, escutando Drummond, entre o desejo e a vida.

Esta obra de Giorgione contou com a participação de Ticiano, autor da cidadezinha à direita da paisagem. Ambos os pintores estudaram no atelier de Giovanni Bellini e o primeiro teve grande influência na obra do segundo. Quase três décadas depois, Tiziano pintou a *Vênus de Urbino*:

⁸⁶ STITES, Raymond. *Las Artes y el hombre*. Trad. Espanhola Jaime Bofill y Ferro. Barcelona [et. Al]: Editorial Labor. 1951. p. 148.



Vênus de Urbino - Ticiano⁸⁷

Originalmente conhecida como *Vênus deitada*, a composição data de 1538 e foi encomendada pelo Duque de Urbino, daí o nome que lhe foi atribuído posteriormente, que se referia a ela como “A mulher nua”⁸⁸. Apesar de retratar a deusa no espaço interior de uma casa, a construção da obra, a posição e as formas da mulher são bem semelhantes àquelas da *Vênus Adormecida* de Giorgione, ainda que os olhos abertos, a expressão do rosto, a presença de jóias, flores e o fato de encontrar-se deitada no espaço íntimo de um quarto, tragam para a *Vênus* de Tiziano uma sensualidade mais explícita. Principalmente, há, na *Vênus de Urbino*, uma maior distância da natureza. Além disso, com movimentos mais exuberantes e tonalidades mais intensas, a pintura de Tiziano difere da fluidez presente na obra de Giorgione resultando que, apesar das semelhanças encontradas entre as duas telas, a impressão que cada uma delas nos causa é bem diversa.

⁸⁷ TIZIANO. *A Vênus de Urbino*. Disponível em:

http://blog.uncovering.org/archives/uploads/2006/060228_venus-urbino_ticiano.jpg. Acesso em: 2 setembro 2006.

⁸⁸ Editora Nova Cultural (org.). *Os grandes artistas: vida obra e inspiração dos maiores pintores*. São Paulo: Nova Cultural, 1986

As redundâncias do Belo



As três Graças - Rubens⁸⁹

Curvilíneos volumes se consultam
e concluem:
beleza é redundância.

⁸⁹ 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.

O humor e o encantamento do poema, afinado com o enlevo e a sedução da pintura de Rubens, poderiam nos fazer divagar e deduzir que os sorrisos presentes nas faces das jovens teriam origem na conclusão da consulta, à qual se refere o poeta. Esta consonância intensa entre pintura e poema sustenta-se talvez naquelas que inspiraram Rubens e Drummond: as três Graças, personagens da mitologia greco-romana, que regem grandes privilégios e encantos da vida: a liberdade, o humor, a alegria, a boa vontade... simbolizando, em um permanente abraço, uma “realidade única e indivisível”⁹⁰ como também parecem ser indivisíveis estes privilégios regidos por elas.

Mito como tema e *Humor* como modo de expressão são presenças antigas na obra do poeta. O Mito, colocado como ponto de apoio para a matéria poética, pode ser percebido em formas e situações diversas da sua poesia, tanto em poemas mais dirigidos para a temática social, como em textos voltados para questões subjetivas e mais pessoais. Na busca da harmonização possível entre o poema e a história e da conciliação entre o eu e o mundo, Drummond recorreu aos mitos. Entretanto, o diálogo com o plano mítico, que sustenta a analogia e as possibilidades de conciliação dos elementos da realidade, é via de regra tensionado pelo olhar perplexo diante dos obstáculos impostos a qualquer harmonia. Ao mesmo tempo em que busca a consonância entre eu e mundo, como parte da geral tentativa de aproximar o que é diverso, o poeta é consciente das dissonâncias e impossibilidades, e por isso seus versos deixam-se permear por uma quase constante ironia.

Essa tensão – entre o sonho de conciliação enunciado pelas três Graças e a consciência da sua dificuldade – é característica da poesia moderna, fruto de uma época em que dificilmente são admitidas as certezas e convicções necessárias para a instalação do ciclo da perfeição mítica, exposto no abraço das mulheres pintadas por Rubens. Em Drummond, o percurso dessa tensão assume traços peculiares. Pode-se afirmar que, nos dois primeiros livros, um acirramento das dissonâncias externas e internas provocou a descrença na possibilidade de toda conciliação graciosa. Na poesia dos anos 40, um ideal político anunciava alguma harmonia. Descrendo da possível utopia política, a poesia dos anos 50 trouxe uma relação próxima com os mitos. Todavia, tal aproximação gerou, via de regra, questionamentos das promessas neles contidas. Dentro dessa nova relação, a experiência erótica e a arte foram tomadas como “revelações de natureza mítica”, únicas vias da

⁹⁰ NARDINI, Bruno. *Mitologia: o primeiro encontro*. Trad. Marcella Mortara. São Paulo: Círculo do Livro. p. 106

humanidade, ainda que provisoriamente, experimentar a transcendência⁹¹. Sem dúvida, Rubens contempla, em sua tela, o ciclo mítico como substância que se concretiza. Sua matéria é o mito, a possibilidade da Graça e sua forma está atada ao corpo erótico. Com dose elevada de humor, Drummond observa a redundância, grifando o fato de Rubens ter sediado a Beleza mítica na matéria corpórea.

Em *Arte em Exposição*, Drummond responde ao emblema de harmonia pintado por Rubens, de uma maneira específica. O fundamento dessa resposta é, sem dúvida, o humor. Davi Arriguci⁹², em entrevista concedida a Flávio Moura após a publicação de *Coração partido*, livro que trata da obra do poeta, qualifica esse humor, notando o modo interiorizado e articulado com que ele surge em Drummond, mais próximo do chiste reflexivo do romantismo que do tipo de poema-piada, rapidamente exaurível, segundo Arriguci, mais presente no Modernismo.

Vemos, no início da obra, ainda em *Alguma Poesia*, Drummond utilizar-se deste humor, de forma acusadora e cáustica, para reportar-se à figura mitológica do Papai Noel, em *Papai Noel às avessas*⁹³. No poema, o visitante noturno chega cauteloso como “marido depois da farrá” e rouba os brinquedos que haviam sido postos nos sapatos das crianças. Luís Costa Lima⁹⁴ salienta aí, não apenas a contestação da figura mitológica da infância, como também o indício da “distância” da figura paterna e a denúncia do modelo de relação patriarcal presente na vida familiar do poeta. O autor refere-se a este poema como exemplo de negatividade e pessimismo na obra de Drummond, fruto do tédio em relação à “monotonia” da vida, do seu descompasso frente a valores que lhe foram transmitidos.

De modo diferente, no poema referente à obra *As três Graças*, o humor drummondiano é expressão de divertimento e leveza; aceitação compreensiva de que a Graça coincide com a beleza das formas, com suas redundâncias. O que parece essencial é proclamar a sensualidade do corpo feminino e a incessante fascinação do poeta por esse corpo. A imagem poética criada a partir das figuras mitológicas pintadas por Rubens nos fala de um encanto que se reconhece como tal: *As três Graças* – Eufrosia, Aglaé e Tália, respectivamente *a alegria, o esplendor e a floração* –, fitando-se mutuamente, proclamam a

⁹¹ A importância dos mitos na obra de Carlos Drummond de Andrade é ressaltada por Mirella Márcia Longo não apenas em *Confidência Mineira: O amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade* como também em suas aulas na graduação e pós-graduação na UFBA.

⁹² MOURA Flávio. *Davi Arriguci fala sobre Drummond*. Disponível em: www.p.hp.uol.com.br/tropico/html/textos/1484,1.sh1. Acesso em 27 agosto 2006.

⁹³ ANDRADE, Carlos Drummond. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar. 1967.

⁹⁴ LIMA, Luís Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

beleza das suas formas volumosas e sensuais. O reconhecimento dos próprios predicados parece melhor evidenciá-los, tornando-os mais facilmente percebidos pelo outro.

O poema confirma a observação de Silviano Santiago em relação ao olhar direcionado de Drummond, que escolhe e ilumina um detalhe da obra. Na pintura de Rubens, encontramos destacada, em diferentes posições, a parte do corpo da mulher, já cantada pelo poeta outras vezes e a qual ele privilegia: “No corpo feminino, esse retiro / – a doce bunda – é ainda o que prefiro”⁹⁵. É para os volumes sinuosos das três musas que ele volta-se, colocando, na fala das jovens, a sua impressão: “beleza é redundância”. O verso final facilmente nos conduz a um outro poema do autor - *A bunda, que engraçada*⁹⁶ - feliz parceria do humor e da sensualidade que também destaca a redundância das formas:

A bunda são duas luas gêmeas
em rotundo meneio. Anda por si
na cadência mimosa, no milagre
de ser duas em uma, plenamente.

Em um outro poema, parte do livro *Corpo*⁹⁷, Drummond também manifesta as suas sensações diante das figuras femininas pintadas, sendo que, neste, o preto se estende e homenageia também o autor da pintura, o premiado artista plástico Augusto Rodrigues (1913-1993), a quem os versos são dedicados.

Pintor de mulher

A Augusto Rodrigues

Este pintor
sabe o corpo feminino e seus possíveis
de linha e de volume reinventados.
Sabe a melodia do corpo em variações entrecruzadas.
Lê o código do corpo, de A ao infinito
dos signos e das curvas que dão vontade de morrer
de santo orgasmo e beleza.

Proclamando a intimidade do pintor com o corpo feminino, Drummond ressalta imagens como *variações melódicas*, *signos* e *curvas*, que enfatizam a percepção das formas. Como o artista plástico ele também conhece o corpo e o traduz na palavra poética. Os três últimos versos demonstram a importância desta percepção pelo poeta e reafirmam a sensação de transcendência que ele encontra no jogo amoroso; o decifrar deste corpo estende-se à eternidade, o desejo declarado por Drummond é “morrer / de santo orgasmo e beleza.”

⁹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *O amor natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 38.

⁹⁶ ANDRADE, Carlos Drummond. *O amor natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 25.

⁹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1985. p.19.

À sensualidade também é dedicada grande parte da obra do artista Peter Paul Rubens, considerado o expoente máximo do barroco flamengo. A Europa, entre o final e o começo dos séculos XVI e XVII, vivia uma nova era. A descoberta de um novo mundo e suas possibilidades de riquezas, o contato com diferentes culturas e com seus frutos, uma grande expansão do conhecimento, o declínio dos poderes da Igreja, a Reforma e a Contra-Reforma - que pretendia com obras suntuosas atrair e demonstrar o triunfo do catolicismo - foram acontecimentos que contribuíram para uma época audaciosa, otimista e a Arte beneficiou-se largamente disto. O Barroco, realização dessa era, reconhecia e permanecia interessado nas conquistas do Renascimento, mas acrescentou, à sua grandiosidade, também intensidade, movimento e emoção, tornando-se o estilo mais suntuoso da História da Arte. As riquezas provenientes do novo mundo descoberto e o lucro proporcionado pelo aparecimento de novos negócios sustentavam o esplendor.

Na região denominada Países Baixos, hoje ocupada pela Holanda e pela Bélgica, mercadores, financistas acumulavam fortuna e usufruíam dela. Falavam a mesma língua, o flamengo, e tinham uma só cultura e tradição, entretanto, com a Reforma, a área mais ao norte, arredores de Amsterdam, Utrecht, Haia, tornou-se protestante e libertou-se da tutela política e religiosa espanhola; a parte sul, onde se localizam as cidades de Bruxelas e Antuérpia, ainda permaneceu católica.⁹⁸ Umberto Eco fala da Arte desenvolvida na parte holandesa “submetida à tensão dupla e contraditória da rígida moral calvinista e do costume burguês laico e emancipado”⁹⁹, que cria ambientes ligados a um cotidiano mais discreto e tipos humanos “nos quais a beleza se une ao prático”. De modo diverso, a Arte desenvolvida por Rubens, segundo Eco, exprime uma beleza “livremente sensual [...] alegre por existir e mostrar-se”¹⁰⁰. E além das encomendas da Corte, da Igreja ou de negociantes ansiosos por exhibir prestígio, também sustentavam esta Arte, uma nascente classe média burguesa. Esta pretendia ter acesso àquelas manifestações sensuais, dramáticas, religiosas que, sempre exuberantes, estimulavam os sentidos.

Rubens, cuja família pertencia aos Países Baixos e que, por motivos religiosos, precisou fugir, nasceu em 1577, na Alemanha. Apenas aos 10 anos de idade, após a morte do pai, pôde voltar para a Antuérpia, onde a ocupação pela Espanha não chegava a perturbar o cotidiano da cada vez mais próspera cidade. O pintor recebeu uma boa educação humanista.

⁹⁸ CARTA, Luís, MARGULIES, Marcos (coordenação). BARDI, P. M. (supervisão). Rubens. In *Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1968

⁹⁹ ECO, Humberto. *História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 208.

¹⁰⁰ ECO, Humberto. *História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 209.

Estudou os autores gregos e latinos, leu a Bíblia e os mitos clássicos e tais leituras tornaram-se, posteriormente, temas para a sua obra. Interessando-se pela pintura, ofício bem considerado nos Países Baixos, foi encorajado a seguir a profissão e, em 1600, já reconhecido como pintor, parte para a Itália, que se torna para o artista, ponto de partida para inúmeras outras viagens, apenas retornando para a Antuérpia quase dez anos depois.

O contato com a Arte, a Arquitetura e as ruínas italianas avivou o seu gosto pelas formas opulentas e pelas amplas superfícies. Contratado pelo Duque de Mântua, como pintor da Corte e, mais tarde, como encarregado de missões diplomáticas na Espanha, teve oportunidade de conhecer obras magníficas, às quais admirava, copiava, detendo-se no estudo da técnica, das cores, que sempre tiveram importância na região flamenga. Interessava-se pelas novidades do conhecimento, estudava música, alquimia e astronomia, além de fazer esboços e apontamentos com temas que depois se tornaram objetos de obras plásticas.¹⁰¹ Humanista e apaixonado pela vida, demonstrava esta paixão também com a pintura nas cores quentes, mas translúcidas e no modo como iluminava as formas humanas.

Em *O barroco e o século XVII*¹⁰², Madeleine e Rowland Mainstone falam desta extrema ligação entre o pintor e a pintura, que traduzia o seu modo ágil e intenso de viver e pensar a vida:

Rubens sempre pensou como pintor; mesmo quando planejava suas composições, desenhava usualmente com o pincel, indicando as formas com pinceladas expressivas, à maneira de esboços, e destacando as partes principais da composição em áreas de luz e sombra. Desenvolvia as figuras da sombra para a luz, de maneira que elas fossem evocadas, não através da linha, mas de cores mais ou menos transparentes.

O esboço, exigindo uma destreza e uma apreensão do espaço que indiquem, de modo rápido, uma forma, um contexto, é tarefa que se presta, muito mais facilmente, à firmeza do traço de um lápis no delineamento das formas, do que de um pincel. Entretanto estes princípios não valiam para aquele que tinha a agilidade e o domínio da técnica, capazes de fazer das sombras surgirem suas figuras, como se as “evocasse”.

A fama, por certo, antecipou-se ao regresso de Rubens à Antuérpia, por volta de 1608; logo foi nomeado pintor da Corte, passando a receber grandes encomendas também da Igreja Católica. Casou-se duas vezes – segundo os historiadores da Arte, foi provavelmente feliz em ambas – com mulheres que possuíam a beleza arredondada e sensual que tanto o atraía e que expunha em suas obras. Produzindo intensamente, constrói um estúdio onde

¹⁰¹ POMERANTZ, León (pesquisa e texto). *Rubens: Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

¹⁰² MAINSTONE, Madeleine e Rowland. *O barroco e o século XVII*. São Paulo: Zahar/Círculo do Livro, 1982. p. 35.

mantinha uma grande equipe que trabalhava a partir de esboços feitos por ele e tinha grande participação nos quadros, havendo inclusive, especialistas em temas determinados (animais, paisagens, flores), ainda que Rubens interferisse, quando necessário, e desse o acabamento final¹⁰³.



*O Rapto da filhas de Leucipo - Rubens*¹⁰⁴

O Rapto da filhas de Leucipo é obra de cerca de 1618. O traço ágil e suave, empregando finas camadas de tinta, permite que o branco do fundo perpassa as outras tonalidades e ilumine a obra. Na composição, que parece mover-se em múltiplas direções, a posição das figuras, o panejamento, as cores conduzem o nosso olhar para o centro da movimentada cena. O rapto das filhas do rei da Tessália por Castor e Pólux não é colocado no quadro com um fato dramático, mas como manifestação de energia e sensualidade. A intensidade dos olhares dos gêmeos não nos faz pensar em hostilidade e sim em desejo, admiração, e os movimentos das jovens não traduzem o recolhimento de quem se nega a

¹⁰³ Nova Cultural (org.). *Os grandes artistas: vida obra e inspiração dos maiores pintores*. São Paulo: Nova Cultural. 1986.

¹⁰⁴RUBENS, Pieter Paul. *O Rapto da filhas de Leucipo*. Disponível em: http://www.topofart.com/images/artists/Peter_Paul_Rubens/paintings/rubens004.jpg. Em 06 de outubro de 2006.

participar de uma ação; estão talvez surpresas, mas não se comportam como contrárias ao que está acontecendo. A figura risonha do menino alado parece abençoar o acontecimento.

Rubens aliou à genialidade da criação, conhecimento, beleza, vigor, compatíveis com o seu gosto pela vida e a sua vocação para a felicidade. Trouxe os personagens da mitologia - dando-lhes um sentido humano e atual - para a sociedade da época, que se identificava com aqueles sátiros e deusas entregues à alegria de viver.¹⁰⁵ A sua vitalidade impregnava as imagens que caracterizavam uma cultura amante dos prazeres. A própria Igreja rendeu-se às suas manifestações de grandeza e suntuosidade mesmo no tratamento de temas trágicos. Esta mesma energia Rubens manifestava nas imagens de batalhas, cujas cenas tumultuadas e cheias de ferocidade demonstravam o horror que causava a guerra àquele apaixonado pela vida, que mandou esculpir em seu jardim as palavras do poeta latino Juvenal:

Deixamos aos deuses o ofício de nos dispensar o benefício. De nos oferecer o que mais nos convém. Eles amam melhor o homem do que o homem a si mesmo... Pedimos a eles a saúde do espírito e a do corpo, uma alma forte, livre do terror da morte, inacessível à ira e aos desejos vãos.¹⁰⁶



Paisagem - Rubens¹⁰⁷

¹⁰⁵ POMERANTZ, León (pesquisa e texto). *Rubens: Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural. 1977

¹⁰⁶ Citado por: CARTA, Luís, MARGULIES, Marcos (coordenação). BARDI, P. M. (supervisão). *Rubens: Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural. 1968

¹⁰⁷ RUBENS, Pieter Paul. *Paisagem*. Disponível em:

www.artandarchitecture.org.uk/fourpaintings/rubens/large/r06.jp. Em 06 outubro 2006.

Já mais próximo do fim, Rubens afastou-se do movimento da Corte e comprou uma casa no campo. Ainda pintou algumas cenas possuidoras de grande força dramática¹⁰⁸, contudo o amadurecimento trouxe mais serenidade à sua obra. A movimentação e a intensidade das cenas deram espaço a uma pintura mais intimista e os seus temas tornaram-se mais vinculados ao mundo real. Os dourados, amarelos e vermelhos cedem mais espaço aos verdes e azuis. Voltado para o campo, o artista passou a dedicar mais tempo à pintura da vida dos moradores da região e dos seus afazeres, da quietude dos animais no prado; tranqüilas paisagens, nas quais homens e mulheres também parecem estar satisfeitos, no cumprimento de suas tarefas ou divertindo-se como é o caso da tela *A quermesse flamenga*. Mesmo distante da agitação da cidade, Rubens continuou, de um outro modo, celebrando a existência e os seus movimentos.

Morreu em 1640, aos 62 anos de idade. A obra *As Três Graças* foi pintada em 1639, um ano antes. Rubens continuava portanto, como Drummond, até o fim, atraído pela sensualidade presente na vida, pelo desejo que a mantém; para ambos parece caber a frase que Marguerite Yourcenar, põe nos lábios de Adriano: "Esforcemo-nos por entrar na morte com os olhos abertos"¹⁰⁹.

¹⁰⁸ POMERANTZ, Leon (pesquisa e texto). *Rubens: Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

¹⁰⁹ Yourcenar, Marguerite. *Memórias de Adriano*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980. p. 287.

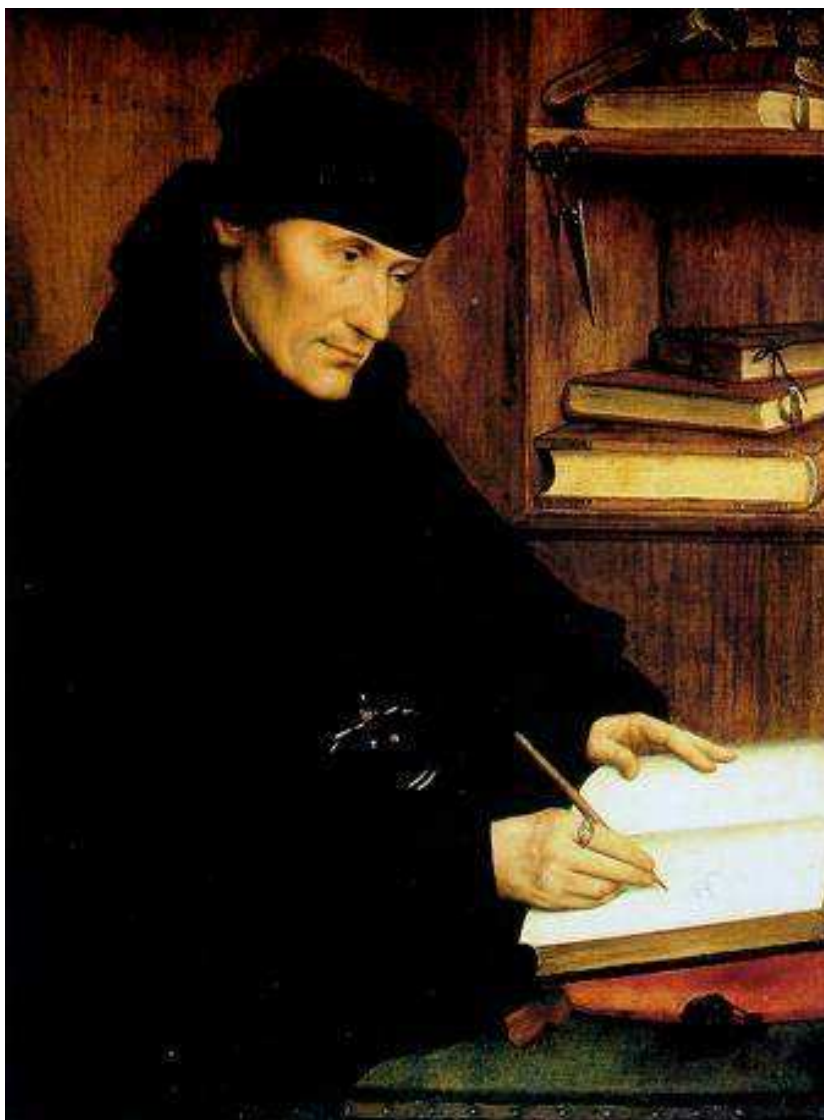
CAPÍTULO 3

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

3.1 Um possível equilíbrio: *Retrato de Erasmo de Rotterdam* - Metsys

3.2 Além do imaginário e do real: *Gentil-homem bêbado* - Carrá

Um possível equilíbrio



*Retrato de Erasmo de Rotterdam – Quentin Metsys*¹¹⁰

Santidade de escrever,
insanidade de escrever
equivalem-se. O sábio
equilibra-se no caos.

¹¹⁰ 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.

Com este poema, que se refere à obra de Quentin Metsys, *Retrato de Erasmo de Rotterdam*, Drummond finaliza a série *Arte em exposição* no livro *Farewel*; a publicação da Salamandra/Record é encerrada com um outro, que se reporta à obra de Carrá *Gentil homem bêbado*. Ambos os poemas remetem à criação de formas. Ao comentar o *Retrato de Erasmo de Rotterdam*, Drummond refere-se à escrita, enquanto que, estando frente à obra de Carrá, ele reporta-se à criação das imagens plásticas. Entretanto, como já tivemos oportunidade de observar, as duas formas de expressão se assemelham no modo de percepção da realidade e na busca de formas capazes de traduzir essa percepção. De fato, é na vitória da expressão que se centram os dois poemas.

O jogo claro/escuro do retrato entra em correspondência com os opostos santidade/insanidade contidos nos versos de Drummond. A vitória de Erasmo que, elogiando a loucura e a incorporando, encontra uma ordem para a sua própria escrita contempla uma poética voltada para o equilíbrio, para a valorização do homem sábio. Como muitas das pinturas de Metsys, Drummond busca em seu poema uma figura exemplar, um tipo. No caso, trata-se do homem sábio – equilíbrio entre o santo e o louco, referido por Drummond -, de quem Erasmo de Rotterdam torna-se ilustração excelente. Escrito no limite, o último livro de Drummond é mesmo atravessado por esse anseio de sabedoria, desejo de um sentido para a existência que pudesse ser extraído do acúmulo das experiências vividas. Como escritor moderno, Drummond tem dificuldade na emissão de um saber conclusivo, emissão de qualquer verdade, que pudesse representar palavra de equilíbrio, harmonia, ordem; sabedoria exemplar. Todavia, o elogio feito à figura retratada por Metsys aponta para a persistência desse ideal de sábio, imagem que, problemática ou mesmo impossível, no solo da Modernidade, não deixa de prosseguir em seu horizonte.

O autor de *Elogio da loucura*, homem retratado por Quentin Metsys, apesar de ordenado padre, renunciou à vida monástica e passou a criticar os princípios e a hierarquia adotados pela Igreja, declarando-os afastados e, por vezes, contrários aos preceitos de caridade e amor ao próximo, presentes no início do cristianismo. Humanista culto e reconhecido em toda a Europa, Erasmo de Rotterdam, ao colocar a Loucura - com suas críticas aos comportamentos vigentes na época - como personagem do seu livro, defendia novos princípios para a conduta dos homens. Acreditava numa Ética, movida pela importância do exercício da compaixão, no valor das emoções e impulsos responsáveis pelas aproximações entre os seres humanos e pelas relações de afeto estabelecidas entre eles. Aspirava uma atitude de simplicidade diante da vida, opondo-se à noção de verdade única e

incontestável, pregada pelos ortodoxos do saber medieval e desligada dos sentidos e da prática da vida.¹¹¹

Fitando a imagem de Erasmo, Drummond nos fala de uma forma específica de desvario, que dá lastro ao sábio e resulta no equilíbrio sobre o caos. Assim, a escrita parece ser uma ponte entre a consciência do caos e uma ordem desejada que se cristaliza numa linguagem. De todo modo, o autor desse saber é apresentado como um ser dos extremos, um homem incomum, que se distingue dos demais, como se distinguem os santos – pela santidade – e os loucos – pela insanidade. A *santidade* nos reporta ao divino, à perfeição enquanto a *insanidade* traz em si a angústia, a instabilidade. Mas a totalidade na criação – a *santidade* à qual se remete o poeta – somente é alcançada transitando por incertos, por vezes, insanos caminhos. E o poema conclui que apenas com sabedoria é possível alcançar o equilíbrio necessário para que a escrita aconteça.

Em *A gênese de Doutor Fausto*, Thomas Mann refere-se às dificuldades de iniciar uma obra, do sacrifício de penetrar “nesse novo terreno de trabalho, nas lembranças, na busca de instrumento e material para dar corpo à sombra”¹¹², sombra que ele coloca como algo que paira à sua frente. Nesta afirmação, percebemos que o autor, muitas vezes, já divisa os contornos da imagem que deseja ou que o persegue, mas necessita travar uma luta, necessita seduzir e deixar-se seduzir, até que do caos onde parecem habitar as imagens não reveladas, *o sábio*, que neste caos consegue equilibrar-se, as liberte.

Evidente que no elogio ao sábio empreendido por Drummond, em seu último livro, está implícita uma poética; ainda que não a encontre, essa poética move-se como busca de sabedoria, anseio de uma verdade, síntese que, obtida entre extremos, possa ser oferecida a todos os homens. Ao longo da sua obra poética, Drummond referiu-se à obtenção da forma como um esforço, uma luta empreendida com as palavras. Enquanto ordena a linguagem, um autor também se transforma, também se ordena, fazendo deste processo uma múltipla construção, uma ponte entre extremos e uma contínua defesa contra a desordem inerente ao caos criativo. Na *Antologia Poética*, entre os poemas que Drummond escolheu para compor a série *Poesia Contemplada*, - poemas que se referem à criação poética – destaca-se *O lutador*¹¹³, do início da década de quarenta.

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos

¹¹¹ ABRÃO, Bernadette Siqueira (org.). *História da Filosofia*. São Paulo: Nova Cultural.

¹¹² MANN, Thomas. *A gênese de Doutor Fausto*. Tradução Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001. p. 25.

¹¹³ ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 55. edição. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 243.

mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas são fortes
como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio
Apareço e tento
apanhar algumas
para o meu sustento
num dia de vida.
Deixam-se enlaçar,
tontas à carícia
e súbito fogem
e não há ameaça
e nem há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.

.....

Luto corpo a corpo
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.

.....

Iludo-me às vezes,
pressinto que a entrega
se consumará.

.....

Mas ai! É o instante
de entreabrir os olhos:
entre beijo e boca
tudo se evapora.

.....

O teu rosto belo,
ó palavra, esplende
na curva da noite
que toda me envolve.
Tamanha paixão
e nenhum pecúlio.
Cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono.

Este é um longo poema, uma jornada inteira de labuta que não finda com o dia, invade “as ruas do sono”. Para Drummond, a lida com a palavra é uma luta desigual, tanto pela diferença de proporção dos lados que pelejam, como pelo fato da palavra, cheia de ardis, não corresponder aos anseios daquele que a solicita. Ela é a amada que mantém iludido o amante; ele a vê brilhar na escuridão que o envolve, mas ela não se entrega às suas solicitações carregadas de uma sensualidade ora dócil, ora colérica. Percebe-se claramente no

poema o que chama a atenção de Silviano Santiago: uma “erotização da linguagem”¹¹⁴ pelo poeta, que lida com a palavra como se esta fosse um “outro corpo” vivo e denso.

Nesses versos da década de quarenta, a loucura já é vista como possível coadjuvante no percurso da criação, entretanto, um Drummond que se afirma “lúcido e frio”, não se percebe capaz de praticá-la e “encantar” a palavra. Embora tenha sido insinuado nos dois primeiros livros – *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* – e particularmente na última estrofe do *Poema de Sete Faces*, quando ironicamente o poeta associa a comoção que envolve a criação do poema com embriaguez, o componente de insanidade cede sempre espaço a essa lucidez afirmada nos versos de *O Lutador*. A afirmação de um ideal que seja sabedoria, conhecimento resultante do contínuo trânsito entre lucidez e insanidade surge como uma conquista do poeta maduro, relacionada, provavelmente, com o rompimento de certos limites e culpas, que possibilitou uma maior aproximação com a experiência dos sentidos.

Talvez pudéssemos supor que essa aproximação tenha vindo como um desdobramento da sedução que, desde *O lutador*, já se incorpora ao processo criativo, como um componente que, mais do que racional, diz respeito ao corpo. Provavelmente, é no corpo a corpo com a palavra, no prazer sensual e sensorial, que a razão se retrai, como no insano, ou se deixa ultrapassar, como no santo. Obrigatória foi também, no poema referente à obra de Quentin Metsys, a lucidez característica de Drummond para traduzir, em apenas quatro versos e com tanta justeza, o exercício da criação. *O lutador*, publicado em *José*, possui seis estrofes e noventa e três versos. Mais de quarenta anos separam os dois poemas e uma grande distância também se percebe entre as duas formas de perceber e trabalhar a escrita poética.

O título da primeira já manifesta uma postura mais provocadora. Havia uma guerra acontecendo e o embate com a palavra sucede-se como luta, agonia vivida no centro da praça. Já os versos de *Arte em Exposição* como os outros da mesma série, não têm título algum e, frente ao retrato do autor de *Elogio da Loucura*, Drummond faz com que o lugar central não pertença à imagem da luta que é trocada por uma ânsia de conhecimento. Nessa poética da fase madura, o compromisso não é exatamente a participação direta na luta, mas a doação da palavra dotada de sabedoria.

O Retrato de Erasmo de Rotterdam é obra do Renascimento dos Países Baixos, onde as mudanças ocorridas na Arte processaram-se de modo diferente do que aconteceu na Itália. Nesta região a redescoberta das ruínas romanas e a busca da inspiração na cultura do mundo clássico alimentaram uma Arte voltada para um padrão ideal de Beleza, para as cenas

¹¹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell*. 3. edição. Rio de Janeiro: Record, 1997.

mitológicas, heróicas e o equilíbrio das proporções na composição. Já nas regiões ao Norte, as obras caracterizaram-se por um grande realismo. Os artistas não buscavam inspiração nos modelos clássicos ou nos mitos e sim partiam da observação da natureza e das cenas do cotidiano para a construção de composições complexas, dispostas de forma natural e irregular, onde podiam figurar tanto burgueses prósperos como camponeses. Nessas composições, os pintores introduziram a utilização da tinta a óleo, inventada pelo flamengo Hubert Van Eyck (irmão do, mais famoso, Jan Van Eick) e esta invenção teve sua importância tão reconhecida, que o braço direito do pintor foi transformado em relíquia. O uso deste tipo de pintura adequava-se a uma forma *natural* de representação, pois a demora da secagem permitia que melhor fossem mescladas as cores, possibilitando mais nuances e mais realismo aos seus efeitos¹¹⁵.

Posteriormente, as viagens que os artistas do norte da Europa fizeram às regiões do Renascimento italiano foram estimulando trocas de informações (a exemplo da descoberta da tinta a óleo) e o contacto com as ruínas romanas, os modelos clássicos e outros padrões de pintura, que eram trazidos e incorporados à Arte da área setentrional do continente. O autor do *Retrato de Erasmo de Rotterdam* esteve, provavelmente, na Itália, pois seu trabalho demonstra grande conhecimento da arte italiana.

Quentin Metsys ou Massys nasceu em Louvain no ano de 1466. Como Dürer, de quem sofreu grande influência, era filho de ourives (alguns autores afirmam que era filho de ferreiro) e talvez tenha sido iniciado no mesmo ofício, na oficina do próprio pai. Os ourives, assim como os pintores, faziam parte da classe dos artesãos e tinham, freqüentemente, em seus espaços de trabalho, a presença de pessoas cultas e de posses. Tais ambientes acabavam por ser estimulantes para aqueles que tinham determinadas habilidades e pretendiam a carreira artística.¹¹⁶

O registro de Metsys na Guilda da Antuérpia é de 1491, contudo as primeiras obras suas das quais se tem notícia são posteriores a 1507. Considerado um dos principais pintores desta região, mesclava em sua obra influências da pintura flamenga e da renascença italiana. Nela estão presentes, tanto o naturalismo e a riqueza de detalhes frutos da observação, como a perspectiva e até, em algumas composições, a utilização da simetria, sendo que as duas últimas, são características do renascimento italiano. O pintor tornou-se conhecido como retratista que trazia para a pintura não apenas aspectos subjetivos daquele que era retratado,

¹¹⁵ STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

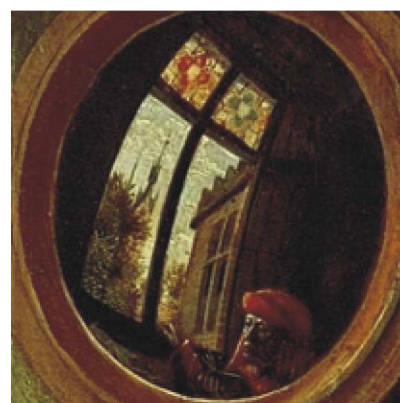
¹¹⁶ ABRIL CULTURAL. *Dürer: Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

como também o espaço e a atmosfera do ambiente em volta dele, como pode ser percebido na obra inspirada em Erasmo de Rotterdam. Esta forma de pintar vai iniciar um novo tipo de retrato e influenciar outros pintores, tornando-se famoso em toda a Europa o naturalismo dos trabalhos feitos pelos artistas do norte, que buscavam interpretar a personalidade daquele que a pintura reproduzia, a sua ambiência, de modo bem particular, mas sem artifícios ou lisonjas¹¹⁷.

Metsys fazia parte do círculo dos humanistas, tendo sido, certamente, bastante influenciado pelas idéias desse grupo, na forma crítica e pessoal como conduziu o seu trabalho, ressaltando as qualidades e as falhas daqueles que retratava. Do mesmo modo que Erasmo, o pintor também denunciava a impostura e a mediocridade das figuras da época, como podemos observar na obra seguinte, intitulada *O banqueiro e sua mulher*¹¹⁸, na qual satiriza a ganância e a avareza.



O banqueiro e sua mulher
Quentin Metsys



O banqueiro e sua mulher (detalhe)
Quentin Metsys

Neste duplo retrato, pode-se perceber a importância dada pelo pintor aos detalhes e aos espaços do entorno, que ajudam a formar a imagem daqueles que estão sendo retratados. O banqueiro está cercado pelos frutos da sua riqueza. Logo abaixo das suas mãos há um

¹¹⁷ CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. Revisão técnica Jorge Lúcio Campos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

porta-anéis, muitas moedas e alguns porta-moedas de tamanhos variados; mais em frente, um punhado de pérolas sobre o veludo. Na mesa encontramos ainda um espelho convexo, também denominado espelho do feiticeiro, devido aos poderes mágicos que lhe atribuíam. Característico desta região da Europa, era muito utilizado pelos banqueiros, pois servia tanto para difundir a luminosidade - se colocado próximo à janela - como para vigiar ângulos diversos da sala onde se encontrava¹¹⁹.

O banqueiro, sentado à esquerda da mesa, onde estão todos os objetos de valor terreno, muito concentrado naquilo que faz, pesa as moedas. Sua mulher, no lado direito, passa as páginas do livro de orações, mas tem os olhos fixos na atividade do marido. A representação nos indica as naturezas e atitudes das figuras retratadas. Há na imagem uma sátira evidente dirigida à ganância, à avareza, mas que se estende também à religião. Afinal, tudo está posto na mesma mesa.

Outra obra bastante conhecida de Metsys é a *Velha mulher grotesca*¹²⁰, uma das suas mais espantosas pinturas, na qual ele supera-se no exercício do burlesco.



Mulher velha grotesca
Quentin Metsys



A duquesa feia (personagem da obra
de Lewis Carrol *Alice no País das Maravilhas*)
John Tenniel

¹¹⁸ METSYS, Quentin. Disponível em: <http://library.thinkquest.org/20868/ang/cat/g009.htm>. Acesso em 29 dezembro 2006.

¹¹⁹ Disponível em: www.snorf.org/art/miroirconvex.html. Acesso em 20 outubro 2006.

¹²⁰ METSYS, Quentin. Disponível em: http://freaks.monstrous.com/old_woman.htm. Acesso em: 28 novembro 2006.

Existe a possibilidade desta imagem ter sido criada para fazer parte da obra *Elogio da Loucura* e é provável, que também tenha servido como ponto de partida para a ilustração da personagem *A duquesa feia* criado por John Tenniel, para o livro de Lewis Carrol *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*.¹²¹ Podemos perceber a semelhança entre as duas ilustrações não apenas no chapéu e no véu que o cobre, como também nas deformações e expressões do rosto que, na provável recriação de John Tenniel – caricatura criada a partir de outra – tornaram-se ainda mais exageradas.

Contrapondo-se à sátira presente nessas outras obras do artista, o *Retrato de Erasmo de Rotterdam* contém um elogio ao retratado. A figura do humanista sobressai em um ambiente austero; as paredes revestidas de madeira trazem calor ao espaço e os livros postos irregularmente indicam que estão sendo utilizados; ocupam as duas únicas prateleiras e entre eles, pendurada, sobressai uma tesoura – provável alusão à mortalidade e à imprevisibilidade da vida¹²². Sentado, tendo como companhia a imprevisibilidade e a sabedoria, Erasmo escreve; no escuro de suas vestes, mãos e rosto parecem iluminados. Diante do retrato, Drummond parece ter estado em situação similar à do filósofo retratado: acompanhado da mesma imprevisibilidade e, tocado por uma sabedoria que o levou a afirmar a possibilidade do equilíbrio.

A pintura é parte de um díptico datado de 1517, quando o humanista esteve na Antuérpia a convite do amigo Pierre Gillis. Este, também retratado por Metsys, figura na outra parte da obra, que, atualmente, pertence a uma coleção particular.¹²³ O díptico dos dois amigos foi ofertado pelo artista a um terceiro, comum a ambos: Thomas Morus, de quem Erasmo recebeu a incumbência de publicar *A Utopia* e a quem o autor de *Elogio da Loucura* dedicou a sua obra mais conhecida.

¹²¹ Disponível em: www.jcanu.hpg.ig.com.br/art/art4sep/art0916.html. Acesso em: 22 outubro 2006.

¹²² TRESIDDER, Jack. O grande livro dos símbolos. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro. 2003.

¹²³ Disponível em: www.kfki.hu/~arthp/html/m/massys/quentin/3/erasmus.html. Acesso em: 3 novembro 2006.

Além do imaginário e do real



Gentil Homem Bêbado – Carlo Carrá¹²⁴

De Baudelaire o conselho:
É preciso estar sempre bêbado.
Além do imaginário e do real
é preciso estar sempre sóbrio
para pintar a bebedeira.

¹²⁴ 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.

“De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous!”¹²⁵. No poema em prosa *Enivrez-vous*, de modo imperativo, Baudelaire nos instiga a alcançar, de alguma forma, o enlevo, o êxtase; afirma que assim sugerem o vento, as vagas, as estrelas e até as horas - que assinalam o tempo - para que nos libertemos das amarras deste mesmo tempo. O poema do poeta francês inicia-se com a declaração: “Il faut être toujours ivre”, Drummond a ela remeteu-se, frente à pintura do italiano Carlo Carrá.

Na veemente obra de Baudelaire, Drummond surpreendeu a presença de singularidades que se contrapunham e caracterizavam o espírito contraditório, misterioso e revolucionário do poeta francês. Ivan Junqueira refere-se a essa “desconcertante e amiúde inexplicável comunhão entre emoção e rigor formal, esse conflito dilemático entre ascensão e queda, entre carne e espírito”¹²⁶ presentes na obra de Baudelaire, aliados à vocação para o precipício, o desconhecido. Tais características, atribuídas pelo crítico às grandes dificuldades vividas desde a infância pelo poeta - que se dizia ávido pelo obscuro e incerto -, propiciaram um lirismo prematuramente maduro e vigoroso. Sua influência vai ser melhor percebida, a partir da segunda metade do século XIX, quando a poesia moderna definiu seus rumos de modo mais nítido.

Em vários aspectos, há identificação entre Drummond e o poeta francês: ambos foram poetas das formas urbanas e em permanente conflito com o mundo que essas formas revelam; ambos alimentaram-se de contradições e ansiavam por harmonias que eles próprios consideravam impossíveis; os dois sofreram as pressões impostas pela existência limitada e exibiram sentimento de inadequação diante dos limites. Baudelaire dizia sentir-se destinado a ser eternamente solitário e Drummond afirmou que escrever era a tentativa de “resolver através dos versos, problemas existenciais internos. São problemas de angústia, incompreensão e inadaptação ao mundo.”¹²⁷

A ligação com as imagens plásticas foi outro caminho de aproximação entre os dois poetas. Ivan Junqueira fala do “extraordinário senso plástico e visual” do poeta francês, que o levou a ser crítico de arte, capacidade que, segundo este autor, remonta à infância, na qual Baudelaire já manifestava o culto e a paixão pela imagem. No poema *Le Voyage*¹²⁸, citado

¹²⁵BAUDELAIRE, Charles. *Les petits poèmes en prose*. Disponível em: www.franceweb.fr/poesie/baudel1.htm. Acesso em: 8 novembro 2006

¹²⁶BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 48.

¹²⁷RODRIGUES, Claufe e MAIA, Alexandra (org.). *100 anos de poesia: um panorama da poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: O Verso, 2001. p.120.

¹²⁸BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 48.

na introdução de Junqueira para *Flores do Mal*, Baudelaire relembra o prazer proporcionado pela contemplação de mapas e estampas, que davam ao menino uma ampla dimensão do mundo:

Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes
L'universo est égal a son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit.¹²⁹

Em Drummond também percebemos forte identificação com as imagens visuais. Esta identificação possibilitou a série que estamos trabalhando e também, como ocorria com Baudelaire, manifestava-se nas imagens que remetiam à infância do poeta.

Lembramos novamente o poema *Pesquisa* e o olhar apaixonado do poeta, ainda menino, deslumbrando-se com a beleza das cores e das formas ao seu redor. A referência à imagem como estampa, constante nos versos de *Le voyage*, citados acima, também se encontra em *Pesquisa*, quando Drummond referiu-se à figura da camponesa no trigal.

O verso de Baudelaire presente no poema de *Arte em Exposição* já havia sido rememorado por Drummond em outra obra. Em *Sentimento do mundo*, ele citou o poeta francês, incorporando a tradução do “il faut être toujours ivre”, ao seu *Poema da necessidade*¹³⁰:

É preciso casar João,
é preciso suportar Antônio,
é preciso odiar Melquíades
é preciso substituir nós todos.
É preciso salvar o país,
é preciso crer em Deus,
é preciso pagar as dívidas,
é preciso comprar um rádio,
é preciso esquecer fulana.
É preciso estudar volapuque,
é preciso estar sempre bêbado,
é preciso ler Baudelaire,
é preciso colher as flores
de que rezam velhos autores.
É preciso viver com os homens,
é preciso não assassiná-los,
é preciso ter mãos pálidas
e anunciar O FIM DO MUNDO.

Nestes versos está exposto, claramente, o confronto do poeta com dissonantes sentimentos. Há uma percepção dos homens com seus limites e anseios e a escolha de Drummond de ser parte deles, de fazê-los o centro do seu poema. Entretanto, conforme

¹²⁹ Para o menino apaixonado por mapas e estampas/O universo é igual ao seu vasto apetite/Ah! Que grande é o mundo à luz dos castiçais! / Aos olhos da memória que pequeno é o mundo! (tradução livre)

¹³⁰ ANDRADE, Carlos Drummond. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1967. p.102.

evidencia Antonio Cândido¹³¹, tal escolha vai-se mostrar sempre tensionada pela subjetividade do poeta que tende a rivalizar com o mundo e tornar-se ela própria o assunto do poema. No *Poema da necessidade* encontramos um rol de tarefas a serem realizadas - muitas, pelo grau de dificuldade, nos lembram os trabalhos de Hércules; mas há um movimento de expansão do poeta na aventura de sair de si mesmo, na tentativa de cuidar, de salvar o mundo. As proposições dos versos têm naturezas diversas, abordando questões pessoais ou de teor social, objetivas ou subjetivas. Contudo, na última estrofe, Drummond expõe claramente o seu sentimento de impropriedade e solidão: é necessário viver com os homens, seus limites e fraquezas, contendo a vontade de acabar com eles (o poeta, que tinha a mania de picotar tecidos e papel, afirmava: “se não fizer isso, saio matando gente pela rua.”¹³²). À percepção desta impropriedade, segue-se a constatação de que é impossível atender a tantas demandas. Nesse poema, Drummond não vê solução para o mundo pela via da poesia e assim admite uma última tarefa heróica para o poeta: o anúncio do fim.

A apropriação do verso de Baudelaire no *Poema da necessidade* resulta em uma imagem poética bem diferente da que acontece nos versos que se referem à pintura de Carlo Carrá. No primeiro, a tradução do verso francês, seguida da afirmação de que é preciso ler o seu autor, parece indicar um necessário mecanismo de evasão face às tormentas impostas pelo mundo. Naquela fase dos anos 40, o poeta tem a tarefa hercúlea de ordenar um mundo em crise e termina por decretar a impossibilidade dessa ordenação.

No poema de *Arte em Exposição*, ao “É preciso estar sempre bêbado” de Baudelaire, contrapõe-se o “é preciso estar sempre sóbrio de Drummond”, que coloca esta sobriedade como condição para *pintar a bebedeira*. Conclui-se que, na maturidade, o poeta propõe que a lucidez funcione como elemento de equilíbrio ante a embriaguez. Em decorrência, a escolha, pelo poeta, das formas geométricas – e arquitetadas nessa fase em que Carrá, ainda atado ao cubismo, já buscava nas formas plásticas uma explicação metafísica que emprestasse sentido ao mundo – podem funcionar como um conselho ao artista e, em última instância, ao homem: buscar, em si, na própria consciência lúcida e na arte que traduz essa consciência, um modo de resistir à vertiginosa embriaguez imposta pela existência. Reitera-se aqui o anseio de conhecimento, de conclusão sábia, que vimos nos versos dedicados ao *Retrato de Erasmo de Rotterdam*.

¹³¹ CÂNDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977

¹³² RODRIGUES, Claufe e MAIA, Alexandra (org.). Carlos Drummond de Andrade. In *100 anos de poesia: um panorama da poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: O Verso, 2001.p.120.

Franklin Leopoldo e Silva comenta a busca de conhecimento, busca de sentido metafísico, estabelecendo uma relação entre o escritor e o filósofo. Seu comentário tem como lastro possíveis coincidências entre Bérson e Proust, no que concerne ao modo de percepção do tempo.¹³³ O autor salienta que, apesar de não haver uma identificação entre a obra literária e a filosofia – que têm modos diferentes de percepção do mundo e formas discursivas diversas – ambas se aproximam quando, trazendo em si o espanto e a perplexidade ao lidar com a apreensão e a compreensão do real, vão além dos significados a que estamos acostumados, buscando um desvendamento desse real. Deste modo, Franklin Leopoldo chega ao narrador proustiano instituído através da comunhão temporal com o real e, mais especificamente, alcança à *Recherche* proustiana que, segundo esse ponto de vista, mesmo sendo uma obra de ficção, reflete uma percepção da realidade, uma busca da verdade. Assim considerada, na obra de Proust, “a redescoberta do Tempo não é a representação literária do tempo vivido, mas a revelação da essência temporal da realidade”¹³⁴. O autor do texto afirma que a *Recherche* proustiana busca decifrar as aparências e chegar à verdadeira realidade e sua singularidade, preservando não o que configura o efêmero, mas sim o seu núcleo temporal que, remanescente na memória, supera o necessário esquecimento e ressurgue.

Segundo Leopoldo e Silva, as manifestações artísticas podem nos proporcionar novas percepções do real, nos fazendo apreender o que está além dele e, simultaneamente, dentro de nós. Deste modo, cria-se o indispensável elo que nos faz participar do que ali está presente e que faz a Arte portadora de um saber, que a torna próxima da filosofia. O autor do texto remete-se a Bergson que afirma ser a nossa forma de percepção habitual mais direcionada para agir sobre o mundo do que para conhecê-lo. Recortada, articulada, tal forma perde, segundo o filósofo, o que a realidade tem de mais substancial que é a *temporalidade* e a *mobilidade, o ser como devir*. Segundo Franklin Leopoldo, a visão do artista, em geral, prende-se mais ao perceber que ao pensar, já que aspira representar e não conceituar. Evidente que, trabalhando com Bérson, Franklin Leopoldo desvia-se do apreço que Drummond manifesta à lucidez e salienta a distração e o desfoque que, segundo o filósofo, caracterizam o olhar do artista. No entanto, o seu ensaio torna-se interessante para demonstrar uma ânsia de conhecimento metafísico que, estando em Proust, esteve em seu contemporâneo Carrá e foi detectada por Drummond. Para esse último, insistimos, Carrá – e

¹³³ SILVA, Franklin Leopoldo. BERGSON, PROUST / Tensões do tempo. In Tempo e História (org. Aduato Novaes). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras.

ele próprio em sua identificação com o pintor que comenta – buscam essa verdade do mundo pela via lúcida. Dessa maneira, Drummond reafirma aquilo que está no centro de *Farewell*: uma busca de sentido para a existência; busca feita por alguém que se sente no fim do percurso existencial.

No entanto, a despeito do elogio à lucidez, o conselho de Baudelaire não deixa de ser reafirmado por Drummond, de modo que a embriaguez é novamente tomada como via de acesso a um sentido para a vida. Mas agora esse primeiro caminho tem seu complemento dialético numa segunda via: referindo-se à criação artística, o poeta afirma que é a mente lúcida, que se introduz e define a plasticidade das formas.

Franklin Leopoldo ressalta que a manifestação artística é resultante de uma extrema tensão entre um modo de percepção, que, se por um lado, pressupõe uma visão indeterminada, por outro, requer também, uma linguagem, uma técnica, frutos do raciocínio, procedentes de um outro tipo de conhecimento. Conjugando estas duas vertentes, o criador vai trabalhar a própria interioridade e aquela do objeto, buscando coincidências, sendo sensível à temporalidade e às suas transformações.

Em *Acasos e Criação Artística*, Fayga Ostrower¹³⁵ aproxima-se da afirmação dessa necessária associação embriaguez/ lucidez na elaboração da obra. De acordo com a sua visão, a articulação entre as duas disposições torna possível as escolhas e os procedimentos em relação à matéria, forma e técnica a serem trabalhadas, para que a expressão de uma visão subjetiva do real possa ser traduzida em uma obra, que é objetiva. Nesta etapa posterior do processo, a imaginação do autor pode especular sobre possíveis soluções, contudo, apenas conhecendo e agindo é possível testar e modificar possibilidades, além de concretizá-las. A autora salienta que essas modificações e indefinições presentes no impulso criador, o qual se afasta do padrão ou do que é pré-concebido, não pressupõem a ausência de intenção ou de idéias.

Segundo Drummond, é necessário ir além da percepção do real e do que a imaginação acrescenta a esta percepção: “Além do imaginário e do real / é preciso estar sempre sóbrio / para pintar a bebedeira”. A busca de expressar o que foi apreendido pressupõe uma sobriedade, um equilíbrio que se contrapõe à sensação de inebriamento característica do primeiro momento, o da percepção. Se antes foi preciso a leveza do olhar embriagado para

¹³⁴ SILVA, Franklin Leopoldo. BERGSON, PROUST / Tensões do tempo. In Tempo e História (org. Adauto Novaes). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras. p. 149.

¹³⁵ OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. 2. ed. Rio de Janeiro, Elsevier. 1999

capturar a fugidia realidade, depois é necessário sobriedade para concentrar-se na sua representação e alcançar o que se coloca “além do imaginário e do real”.

A tela *Gentil homem bêbado*, também conhecida como *O cavaleiro embriagado* data de 1916, época em que Carlo Carrá, buscava o que declarou ser o “equilíbrio entre arte e tradição, natureza e arte”¹³⁶. Anteriormente, Carrá participou de diversos movimentos artísticos, frequentou o grupo anarquista e tornou-se, por um tempo, seguidor do futurismo, movimento extremamente nacionalista que pretendia romper completamente com o passado e suas manifestações. Entre 1909 e 1916, seus seguidores, na Itália, acreditavam que esta, aprisionada às tradições, precisava ser encaminhada para o futuro - sempre visto como algo “excitante e glorioso”¹³⁷ - para o mundo da tecnologia. Fascinados pelo progresso, seus adeptos exaltavam a velocidade e as novidades tecnológicas, glorificando a guerra como “única higiene para o mundo”. Extremamente violento em sua proposta, o Futurismo apoiou a primeira guerra mundial, estimulando seus seguidores a lutarem e a se engajarem. Seu líder, Filippo Marinetti, aconselhava “viver a guerra pictoricamente, estudando-a em todas as suas maravilhosas formas mecânicas (trens e fortificações militares, feridos, ambulâncias, hospitais, paradas militares, etc)”¹³⁸. Carrá também buscou novas formas de expressar-se, ainda que sem as contundências do líder futurista: em manifesto publicado em 1913, propunha que os sons, os ruídos e os odores fossem incorporados às linhas, volumes e cores dos trabalhos plásticos.

Paralelo ao desenvolvimento do futurismo na Itália, em Paris, outros artistas também propunham uma revolução na pintura; eram os cubistas. Buscando analisar a forma e o espaço, eles acabavam por decompor os objetos em fragmentos e facetas que apresentavam os diversos pontos de vista em relação a esses objetos. Esta forma de pintar vai influenciar os futuristas, que buscaram acrescentar, à fragmentação do cubismo, a idéia de movimento.

A obra mais conhecida de Carrá é *O funeral do anarquista Galli*, que revela a violência que cercou este enterro. Em 1904, a polícia matou, em Milão, o ativista e pretenderam enterrá-lo fora do cemitério local, na tentativa de evitar que o fato fosse transformado em um acontecimento político. Os anarquistas resistiram e o funeral transformou-se em uma batalha. Carrá testemunhou a veemência do acontecimento e, vivamente impressionado, vai descrevê-lo, bem mais tarde, em sua auto-biografia intitulada

¹³⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Botmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras. 1992

¹³⁷ LAMBERT, Rosemary. *A Arte do século XX*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1982. p. 22

¹³⁸ HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. Trad. Luís Antonio Araújo. São Paulo: Cosac y Naify Edições, 2001.

La mia vita (Milão, 1943). Fez também um esboço que serviu de ponto de partida para a tela futurista.¹³⁹



*Esboço para o funeral do anarquista Galli - Carlo Carrá*¹⁴⁰

No esboço, percebe-se o contraste de proporções e postura entre os anarquistas e a polícia. Os primeiros, a pé, levam o caixão e parecem criar, com os próprios corpos, um muro de proteção ao redor do esquife do companheiro morto. Ao redor deles, a massa de policiais, a cavalo, forma um outro muro que impede o movimento dos que estão a pé e avança agressivamente sobre eles. A sombra desta massa projeta-se no chão. O mesmo tratamento dado à sombra dos policiais estende-se para a parte superior do esboço, parecendo criar uma moldura ao redor dos anarquistas que, mesmo oprimidos, chamam a atenção, colocados no centro da obra.

A forma como foi trabalhada esta imagem resulta bem diferente daquela que podemos perceber na imagem seguinte: a tela criada por Carlo Carrá, dentro dos princípios futuristas, cuja dinâmica vai transmitir, de um outro modo, a tensão e a violência dos acontecimentos que cercaram o funeral do anarquista.

¹³⁹EVERETT, Martyn. Disponível em: raforum.apinc.org/article.php3?id_article=893 - 26k. Acesso em 17 novembro 2006.

¹⁴⁰ CARRÁ, Carlo. *Esboço para o funeral do anarquista Galli*. Disponível em: www.roberto-crosio.net/1citta/FUTRI20.jpg. Acesso em: 19 de novembro de 2006.



O funeral do anarquista Galli - Carlo Carrá¹⁴¹

Os dois trabalhos foram realizados muito tempo depois do acontecimento, mas ambos em 1911 e, portanto, as impressões latentes no tempo e significadas por Carrá poderiam conduzi-lo a imagens semelhantes. Os componentes das duas imagens são os mesmos: dois grupos de pessoas em conflito, um esquife, cavalos, bandeiras. Contudo, a obra acima difere bastante do esboço anterior e não apenas pela diversidade da técnica utilizada. A multiplicação das posições dos corpos dá a idéia de simultaneidade dos movimentos, enquanto as denominadas “linhas de forças” conduzem não apenas direção das formas no espaço, mas também o olhar do observador. Repetição e justaposição de formas e cores vibrantes tornam mais intenso o movimento e traduzem o caos e a emoção do que está sendo representado.

A cena do funeral adquiriu nessa pintura, notadamente, movimento e intensidade mas, além disto, aí foi revelado um vigor que não aparecia na primeira imagem criada. Na tela futurista, sobre os ombros dos anarquistas quase encobertos, o caixão vermelho ganha outra proporção e parece caminhar sozinho, oscilante, mas abrindo caminho entre os policiais. Diferente da imagem que vimos no esboço, na qual o grupo anarquista aparece oprimido e

¹⁴¹ CARRÁ, Carlo. *O funeral do anarquista Galli*. Disponível em : www.homolaicus.com/arte/futurism/images/funerali.jpg. Acesso em 19 novembro 2006.

cercado completamente pela cavalaria, vê-se, na tela, que esse grupo consegue abrir um espaço no centro da cena, dividindo a massa policial.

A diferença de atitude do pintor na criação das duas imagens referentes ao mesmo acontecimento poderia ser consequência da própria técnica que caracteriza o movimento futurista. Ao representar o acontecimento do passado, utilizando características – ação, cores, espaço – da nova forma, que se contrapunha à tradição e acrescentando a esta o forte conteúdo emotivo que caracterizava a sua obra, uma visão anterior foi reformulada e uma imagem renovada também foi proposta. A imagem de uma reação.

No final de 1916, com a ausência ou a morte na guerra de muitos dos seus participantes, o futurismo vai se dispersando. Marinetti porém prosseguiu com o movimento e acabou identificando-se e participando do fascismo, além de colocar-se ao lado de conservadores aos quais havia combatido. Entretanto, pretendendo “reconstruir o universo”¹⁴², sintetizar e abarcar arte e vida, o movimento, extremamente polêmico, propiciou algumas mudanças importantes na Arte, notadamente na Literatura – trazendo novas possibilidades semânticas e visuais para a linguagem – e nas Artes Plásticas – com a procura de um modo de representação inovador, como vimos acima.

Anteriormente Carrá já vinha afastando-se da postura contundente e mais teorizante do futurismo e fez algumas viagens a Paris, aproximando-se dos cubistas. Esta é uma época de grandes mudanças. Em seu estudo sobre artistas do século XX, mais propriamente no capítulo sobre a Metafísica, Argan¹⁴³ afirma que, desde 1910, De Chirico, outro pintor italiano, opunha ao total engajamento da Arte futurista, uma pintura alheia à realidade. Ele negava a possibilidade de uma Arte engajada socialmente, acreditando que as manifestações artísticas não deveriam ter vínculo com o real e que “sua razão de ser era ser-em-contradição”¹⁴⁴. Do encontro de De Chirico e Carlo Carrá, ambos mentalmente enfermos em um hospital militar, surge uma nova forma de pintura: a Metafísica – que retirava das coisas as suas associações habituais e, muitas vezes, alterava o uso da perspectiva e da sombra. Além disso, figuras humanas eram simbolizadas por manequins, enquanto objetos díspares, mesmo desconexos, eram realisticamente apresentados, provocando novos e inquiridores

¹⁴² HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. Trad. Luís Antonio Araújo. São Paulo: Cosac y Naify Edições, 2001. p. 43.

¹⁴³ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Botmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 372.

¹⁴⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Botmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 372.

relacionamentos. Em verbete referente a Carrá¹⁴⁵, Argan refere-se ao ano do encontro entre os dois artistas como 1916. Já no capítulo dedicado à Metafísica, o mesmo autor coloca que em 1915, Carrá “passa do Futurismo para a metafísica”¹⁴⁶. O Dicionário Oxford de Arte¹⁴⁷ também refere-se a este encontro com duas datas diversas (1915 e 1917) e, finalmente, Humphreys¹⁴⁸ cita 1917 como o ano do início da parceria entre os dois artistas.

Referimo-nos a estas datas controversas, porque o quadro de Carrá *Gentil homem bêbado* traz escrito junto à assinatura o ano de 1916 e na obra já percebemos as características da pintura metafísica. É provável então que, nesta época, ele e De Chirico já houvessem tido o encontro e iniciado pesquisas em comum. No quadro vemos, em primeiro plano, a reprodução de uma cabeça humana, figura posta sobre um pedestal, em uma mesa. No lugar do olho, há um vazio e apenas a sua forma escura repete a cor colocada no fundo do quadro. Ao redor desta cabeça e em segundo plano, objetos variados: garrafa, bastão, copo e uma caixa, também vazia. A pintura de Carrá foi realizada em meio à primeira guerra mundial, conflito que pretendia acabar com todas as guerras e deixou dez milhões de pessoas massacradas ou inválidas. Poderíamos pensar que, diante deste horror, nada há para ser guardado e é melhor que não hajam olhos. A proposta metafísica é estar além da realidade e não se relacionar com ela. Entretanto, a mesma Arte que propunha esta distância, ao dispor os elementos do real de forma a provocar relações tão diferentes e inusitadas, provocava também a percepção do observador, assumindo uma posição frente a esta mesma realidade da qual pretendia, teoricamente, distanciar-se.

Carlo Carrá percebeu a força desta estranha pintura – a metafísica, contudo não conseguiu ou não pretendeu ausentar-se dos fatos históricos. Suas obras datadas desta época, ainda que tenham a atmosfera que caracteriza esta proposta, permanecem mais ligadas à realidade histórica. Posteriormente, o pintor acabou por afastar-se desta pintura e passou a interessar-se pelas obras dos mestres do início da Renascença. Pretendeu agregar os resultados da Arte Moderna às raízes da pintura do renascimento italiano, mas especificamente a Giotto e Masaccio. Este movimento de retorno às tradições traduziu-se nas suas obras pela busca por um naturalismo na representação de paisagens, nas quais podem ser percebidos o mistério e a serenidade herdados da pintura metafísica. Continuando dentro

¹⁴⁵ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Botmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras. 1992. p. 657.

¹⁴⁶ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Botmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras. 1992. p. 372.

¹⁴⁷CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

¹⁴⁸HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. Trad. Luís Antonio Araújo. São Paulo: Cosac y Naify Edições. 2001.

desta perspectiva de procura de apoio na tradição italiana, Carrá tornou-se membro do *Novecento*, uma congregação de profissionais da área de arte, convencionalistas que se contrapunham a inovações e pretendiam o mesmo naturalismo inspirado na arte clássica italiana. Ao grupo pertenciam artistas de variados estilos, que se uniam em torno da criação de uma arte autônoma e tradutora do real e da retomada da tradição e da cultura nacional¹⁴⁹. O agravamento destas posições resultou em atitudes reacionárias que aproximaram os artistas, cada vez mais, do fascismo. O grupo foi desfeito em 1945. Carrá prosseguiu o seu trabalho voltado para a mesma temática mas, segundo a crítica, o longo convívio com a tradição resultou em uma pintura freqüentemente estereotipada. O artista morreu em Milão, em 1966.

¹⁴⁹ CARRÁ, Carlo. Disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?. Acesso em 20 novembro 2006.

CONCLUSÃO

Ao iniciar este trabalho, fizemos referência à percepção de um pacto entre a imagem da cadeira pintada por Van Gogh e o poema criado por Drummond, motivado por essa pintura. Outras parcerias e outros vínculos tornaram-se igualmente surpreendentes, à medida que nos aproximávamos mais da letra do poeta e das imagens plásticas criadas pelos artistas eleitos por ele, para compor a série *Arte em Exposição*,

Van Gogh, artista, completa-se em Drummond que, sendo artista, é também seu receptor. Segundo Sartre, a leitura de uma obra é “um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro”¹⁵⁰. Se o criador, através da metamorfose que a Arte pode proporcionar, recupera, evidencia e transmite a sua percepção dos acontecimentos, apenas através dos olhos do outro esta recuperação é desvendada e consagrada. O espectador participa da tarefa de “recuperar” o mundo, na medida em que consagra o que lhe foi revelado. A sua imaginação, aliada à do artista, reconstitui, acrescenta e vai além do que foi criado. Assim, o processo artístico sempre pressupõe um pacto, um entendimento entre duas subjetividades.

Antes de encontrar-se com esse outro – que será o receptor da obra – o autor encontra-se com várias subjetividades que circulam nas formas da cultura e portanto entra em parcerias com vários outros que também estarão presentes no ato da recepção. Quando definiu a imaginação, Bachelard falou da capacidade de formar imagens que vão além da realidade, enfatizando, nesse processo, a importância das confluências e das trocas possíveis entre imagens. Toda obra de arte emerge de múltiplos encontros, mesmo porque a própria imaginação estabelece diálogos, que envolvem confrontos e associações.

Drummond nos lembra que essa busca de entendimento inicia-se internamente, no âmbito da própria subjetividade, que põe suas sete faces a dialogar. Em dois dos poemas que escolhemos para análise, o poeta reporta-se à criação como resultante da associação de diferentes sensações ou estados mentais (como a *santidade* e a *insanidade*, referidas nos versos feitos ao Erasmo, de Metsys), que podem mesmo ser contraditórios (como a *bebedeira* e a *sobriedade* dos versos desencadeados pela obra de Carrá). Estas sensações, de algum modo, aproximam-se, tocam-se. Cabe àquele que cria, perceber quando e como vinculá-las, para que a obra aconteça e o *pacto generoso* a que se refere Sartre possa ser seguidamente estabelecido ou renovado.

¹⁵⁰ SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989. p. 46

Drummond escolheu, como pontos de partida para seus poemas, obras plásticas que têm datas e procedências as mais variadas. Os seus versos, diante destas imagens, não buscaram interpretações ou respostas; também não pretenderam explicá-las. Antes, propuseram novas inquiuições, ampliando aquelas inerentes às imagens plásticas. Fica também ampliado o nosso modo de olhar que se, inicialmente, vaga entre duas diferentes manifestações artísticas, depois percebe, entre as duas imagens de autores e modos de expressão diversos, ausência de limites rígidos. Esta sensação de proximidade (devida talvez às similitudes existentes entre a imagem plástica e a poética) – que nos guiou ao longo do trabalho – deve-se à percepção de que o processo associativo gera uma nova sintaxe, provocada pela contigüidade das duas imagens que, mesmo resguardando as particularidades de cada uma, cria a possibilidade de conjugá-las.

Retomando agora o início da reflexão, voltamos novamente o olhar para *A cadeira*, criada por Vincent Van Gogh, no final de 1888. Desta mesma época é uma outra tela sua, na qual está pintada uma outra cadeira. Ambas fazem parte do mesmo cenário: uma casa amarela em Arles, no sul da França. Nesse lugar, o pintor holandês sonhou construir uma comunidade de artistas, que pesquisassem, trocassem experiências e usufríssem a luz do Mediterrâneo. Mas, para falarmos destas cadeiras, precisamos nos reportar a fatos anteriores.

O homem angustiado, conforme definição de Drummond, nasceu no dia 30 de março de 1853 e, desde o início da vida, conviveu com a fatalidade. Seus pais puseram-lhe o nome de um irmão morto, que nascera no mesmo dia e mês que ele, no ano anterior. Filho e neto de pastores, fazia parte de uma família com longa tradição de ministros religiosos e de comerciantes, sendo que alguns negociavam com quadros. Evidentemente todo este cenário vai influir no comportamento do homem contraditório, ao mesmo tempo místico e realista, arrebatado e recolhido; visionário.

Van Gogh apaixonou-se violentamente algumas vezes e desiludiu-se sempre - jamais foi correspondido. Buscou consolo em um intenso sentimento religioso, que procurava colocar a serviço de um ideal de humanidade: tornou-se preceptor de crianças e, posteriormente, missionário entre mineiros. Exaltado, declarava então uma “nostalgia de Deus” que não permitia renúncia ou desistência. Foi rejeitado pelos superiores da Igreja e, uma vez impossibilitado de realizar, através da religião, este anseio por Deus, deu a este desejo um outro destino: a Arte. O irmão Théo, que sempre lhe foi próximo, comprometeu-se a ajudá-lo moral e materialmente, a fim de que Vincent pudesse desenvolver a sua pintura. Segundo muitos biógrafos, a partir deste compromisso entre os irmãos, Van Gogh lançou-se

efetivamente à carreira de pintor.¹⁵¹ Futuramente, escreverá em carta para Théo: “Tenho uma necessidade enorme de – direi a palavra? – religião; então, à noite, vou para a rua pintar as estrelas.”¹⁵²

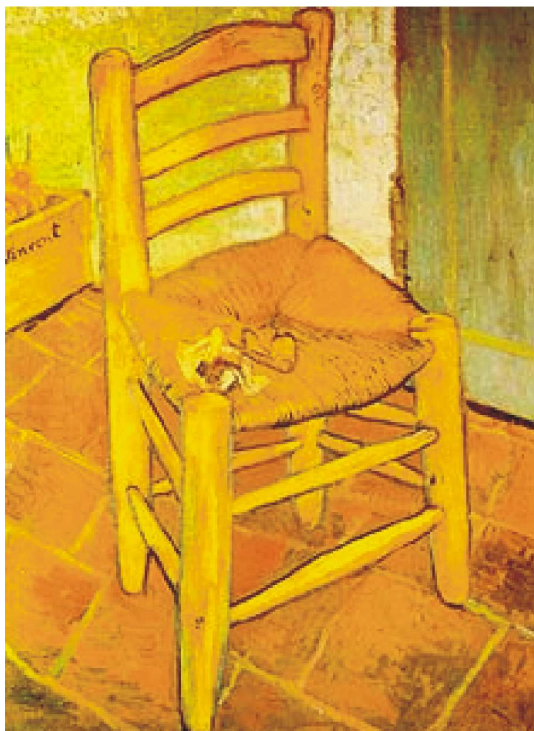
Entre os anos de 1886 e 1888, Vincent morou em Paris e entrou em contato com o trabalho dos impressionistas. Fascinado pelo movimento, conviveu com artistas como Seurat, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin, de quem se tornou mais próximo. Contudo, a sua instabilidade emocional prosseguia e se acentuava. Muitos dos auto-retratos realizados nesta época já revelam um olhar desvairado que o autor das pinturas reconhecia como seu e por isso temia. Apesar das trocas e estímulos que lhe trouxeram a convivência em Paris, o pintor resolveu que estaria melhor longe da efervescência desta cidade.

Em fevereiro de 1888, aos 35 anos, partiu para Arles no sul da França. Pretendia criar nesta região os estúdios do sul, espécie de comunidade, onde aqueles pintores que tanto amavam a luz pudessem usufruir a intensa luminosidade da região. Lá, Van Gogh instalou a “Casa dos amigos”, acreditando que viver e produzir em conjunto seria o ideal para os artistas. Trabalhava incessantemente, enquanto aguardava a chegada daqueles com os quais pretendia dividir o sonho. Nas cartas ao irmão referia-se principalmente a Gauguin que finalmente, em outubro do mesmo ano, graças à ajuda de Théo, chegou a Arles. Ao menos aparentemente, seguro e decidido, ele tornou-se uma espécie de mentor para Vincent. Contudo, para o pintor francês, a experiência em Arles não tinha o mesmo significado que para Van Gogh. A convivência entre os dois, que agravava a diferença de propósitos, resultou em desacordos e atritos que, acrescidos ao excesso de trabalho, foram minando o já precário equilíbrio emocional de Vincent. O conhecido episódio da orelha cortada foi o auge desta crise. Após discussão violenta com Van Gogh, na qual decidiu partir, Gauguin foi seguido pelo amigo e o surpreendeu atrás de si com uma navalha. Vincent sobressaltado fugiu para casa, onde se mutilou. À angústia do retorno à solidão e à sensação de fracasso em relação a um trabalho sem reconhecimento, juntou-se a culpa. Sobre todos estes fatos pairava a sempre renovada presença da loucura. Vincent foi internado em um hospital psiquiátrico.

Estes acontecimentos ocorreram em Dezembro de 1888, poucos dias depois de Van Gogh pintar duas telas, com duas diferentes cadeiras.

¹⁵¹ CABANNE Pierre. *Van Gogh*. Série Grandes Artistas. Tradução de M.H.Bairrão Oleiro. Verbo.

¹⁵² Citada por: CABANNE Pierre. *Van Gogh*. Série Grandes Artistas. Tradução de M.H.Bairrão Oleiro. Verbo. p. 156.



A cadeira – Van Gogh ¹⁵³



A cadeira – Van Gogh ¹⁵⁴

A da esquerda, considerada a do próprio Van Gogh, tem sobre ela um pacote de tabaco, juntamente com o cachimbo, que sempre o acompanhava. Vincent a descreve, em carta a Théo, como uma “cadeira de madeira e palha toda amarela sobre lajotas vermelhas contra uma parede (durante o dia).”¹⁵⁵ Na mesma carta, ele descreve com detalhes a cadeira à direita: “A seguir a cadeira de Gauguin vermelha e verde, efeito noturno, parede e assoalho vermelhos e verdes, sobre o assento, dois romances e uma vela.”¹⁵⁶

Podemos perceber inúmeros contrastes entre as duas pinturas. Na da esquerda, as cores nos reportam à luz do sol, tão querida por Van Gogh. A sua carta ao irmão afirma que esta é uma imagem diurna - “durante o dia”, escreve ele. O cachimbo que aí está aparece depois em um dos auto-retratos, que pintou com a orelha cortada. Na cadeira da direita, que tem braços e assemelha-se a uma poltrona, a presença dos livros parece ser homenagem prestada àquele que era considerado por Vincent como seu guia intelectual; em cartas ao irmão, Van Gogh manifestava-se claramente dependente desse guia. O “efeito noturno”, citado pelo pintor, talvez pretendesse revelar o enigma e os receios que cercavam a convivência entre os dois artistas. A esta “imagem noturna” da cadeira, Van Gogh também se

¹⁵³ GOGH, Vincent Van. *A cadeira*. Disponível em: www.montableau.com/FR/g/gogh/783.htm. Acesso em 22 novembro 2006.

¹⁵⁴ 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.

¹⁵⁵ GOGH, van Vincente. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM Editores S/A 1997, p.91

¹⁵⁶ Idem. Op. Cit.

referiu, ao crítico Albert Furier, poucos meses antes de sua morte em julho de 1890. Explicava que naquela obra tentara pintar o “lugar vazio”¹⁵⁷ de Gauguin.

Cabanne afirma ser a cadeira de Gauguin aquela “com dois livros e uma candeia acesa”¹⁵⁸ e o próprio Van Gogh assim a descreve em carta, já citada, ao irmão Théo. Podemos concluir então que a imagem reproduzida na edição de *Arte em Exposição* da Salamandra/Record não é a da cadeira do pintor, mas a do seu amigo. É o “lugar vazio” deixado por Gauguin, expressão do sofrimento causado pela perda de um parceiro. Contudo, acreditamos que esta informação não é essencial para o acontecimento ao qual nos reportamos: o poema criado por Drummond, a partir da cadeira criada por Vincent. Importante é o lastro substancial e comum que existe entre as duas pinturas do artista: ambas são metáforas de uma impossibilidade de comunhão e aliança e expressam a angústia do criador diante dessa comunicação impossível.

A angústia adivinhada na pintura é talvez a mesma que alimenta a obra do poeta, que sempre pretendeu um entendimento entre os homens. Essa angústia tem um momento de intensidade extrema, no último livro, *Farewell*. De forma mais específica e referindo-se também a um vínculo partido, essa angústia faz-se acompanhar pela dor da perda, nos versos do poema *A um ausente*¹⁵⁹, provavelmente dedicados ao escritor Pedro Nava que, aos 80 anos, se suicidou.

Tenho razão de sentir saudade,
tenho razão de te acusar.
Houve um pacto implícito que rompestes
e sem te despedires foste embora.
Detonaste o pacto.
Detonaste a vida geral, a comum aquiescência
de viver e explorar os rumos de obscuridade
sem prazo sem consulta sem provocação
até o limite das folhas caídas na hora de cair.
.....

No poema, Drummond acusa o amigo suicida – que com um ato ultrapassou os limites de todos os atos – de ter rompido com as leis da amizade e da natureza. Como Van Gogh, o poeta também perdeu o esteio da presença do companheiro. Reclama da saudade, de uma parceria interrompida e remete-se à vida como “a comum aquiescência de viver”, concordância entre partes, detonada por aquele que decidiu a própria partida.

¹⁵⁷ CABANNE Pierre. *Van Gogh*. Série Grandes Artistas. Tradução de M.H. Bairrão Oleiro. Editorial verbo. p.170

¹⁵⁸ Obra citada. p.170

¹⁵⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record. 1997. p. 41

Em síntese, ao findar esta pesquisa, percebemos uma certa ironia. Escolhemos a obra de Van Gogh, para iniciar este trabalho, acreditando que, acompanhada pelo poema de Drummond, a imagem seria uma excelente ilustração da possibilidade de parceria entre os homens, parceria que ficaria idealmente expressa pelo entendimento entre a expressão poética e a linguagem plástica. No entanto, aprofundadas as leituras, percebemos que *A Cadeira* resultou justamente do fracasso na comunicação, da impossibilidade de uma comunhão. O acordo entre artistas, pretendido por Vincent, não foi possível.

Ainda assim, pretendemos, com alegria, reiterar a percepção do pacto entre as imagens plástica e poética, que ilustram o início deste trabalho. Afinal, diante dessa imagem que remete a uma parceria desfeita, uma nova parceria foi estabelecida: a do artista Van Gogh com o poeta Drummond, que adivinhou a angústia do pintor e comungou do sofrimento manifestado em sua tela. Deu-lhe expressão literária. Podemos imaginar que o sonho que Vincent não conseguiu realizar na casa em Arles foi, de um outro modo, realizado por Drummond. Anfitrião generoso, em *Arte em Exposição*, o poeta abriga e possibilita o convívio entre tantas e tão diversas imagens, proporcionando-nos, com a sua percepção, a amplitude da nossa.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Bernadette Siqueira (org.). *História da Filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ABRIL CULTURAL. *Dürer: Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética* 55. edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- 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.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo I*. 6. edição. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo II*. 4. edição. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Cadeira de Balanço: crônicas*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell*. 3. edição. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *O amor natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Botmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les petits poèmes en prose*. Disponível em: www.franceweb.fr/poesie/baude11. Acesso em: 08/11/ 2006.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. I. 8. edição. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BRANDI, Ana Cláudia. Disponível em: www.rehagro.com.br/. Acesso em: 29/08/2006.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Susskind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.
- CABANNE, Pierre. *Van Gogh*. Tradução de M.H.Bairrão Oleiro. Série Grandes Artistas. São Paulo: Verbo, 1971.

CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.

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

CARRÁ, Carlo. *Esboço para o funeral do anarquista Galli*. Disponível em: www.roberto-crosio.net/1_citta/FUTRI20.jpg. Acesso em: 19 novembro 2006.

CARRÁ, Carlo. *O funeral do anarquista Galli*. Disponível em: www.homolaicus.com/arte/futurism/images/funerali.jpg. Acesso em 19 novembro 2006.

CARTA, Luís, MARGULIES, Marcos (coordenação). BARDI, P. M. (supervisão). *Rubens: Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

ECO, Humberto. *História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

EVERETT, Martyn. www.raforum.apinc.org/article.php?id_article=893 - 26k. Em 17/11/2006

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

GIORGIONE, Jorge. *A tempestade*. Disponível em: www.gaccruz.uaivip.com.br/giorgione_tempestade.jpg. Acesso em 09/09/ 2006.

GOGH, Vincent Van. *A cadeira*. Disponível em: www.montableau.com/FR/g/gogh/783.htm. Acesso em 22/11/2006.

GOGH, Vincent Van. *A cadeira*. Disponível em: www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/iconografia/visXIX_88c.htm. Acesso em 12/07/2005.

GOGH, Vincent Van. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1997.

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

HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. Trad. Luís Antonio Araújo. São Paulo: Cosac y Naify Edições, 2001.

LAMBERT, Rosemary. *A Arte do século XX*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro/Zahar Editores S.A. 1982.

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

LETTS, Rosa Maria. *Renascimento*. Trad. Álvaro Cabral. Cambridge University Press. Rio de Janeiro: Círculo do Livro/Zahar Editores S.A., 1982.

LIMA, Luís Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

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.

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*.

MAINSTONE, Madeleine e Rowland. *O barroco e o século XVII*. São Paulo: Zahar Editores/Círculo do Livro, 1982.

MANN, Thomas. *A gênese de Doutor Fausto*. Tradução Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001.

MARGULIES, Marcos [et al.]. *Giorgione: Gênios da Pintura*. Luís Carta (coord.) São Paulo: Abril Cultural, 1968.

METSYS, Quentin. *Mulher velha grotesca*. Disponível em: http://freaks.monstrous.com/old_woman.htm. Acesso em 29/12/2006.

METSYS, Quentin. *O banqueiro e sua mulher*. Disponível em: www.library.thinkquest.org/20868/ang/cat/g009.htm. Acesso em 29 /12/2006.

MOURA, Flávio. *Davi Arriguci fala sobre Drummond*. Disponível em: www.p.hp.uol.com.br/tropico/html/textos/1484,1.sh1. Acesso em 27/08/ 2006.

NARDINI, Bruno. *Mitologia: o primeiro encontro*. Trad. Marcella Mortara. São Paulo: Círculo do Livro.

NOVA CULTURAL (org.). *Os grandes artistas: vida obra e inspiração dos maiores pintores*. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. 2. edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do Intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Economica. 1998.

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

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

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

POMERANTZ, León (pesquisa e texto). *Rubens: Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

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

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

RODRIGUES, Claufe e MAIA, Alexandra (org.). *100 anos de poesia: um panorama da poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: O Verso, 2001.

RUBENS, Pieter Paul. *O rapto das filhas de Leucipo*. Disponível em : www.topofart.com/images/artists/Peter_Paul_Rubens/paintings/rubens004.jpg. Acesso em 06/10/2006.

RUBENS, Pieter Paul. *Paisagem*. Disponível em: <http://www.artandarchitecture.org.uk/fourpaintings/rubens/large/r06.jp>. Acesso em 06 outubro 2006.

SILVA, Franklin Leopoldo. BERGSON, PROUST: Tensões do tempo. In *Tempo e História* (org. Aduato Novaes). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras.

SOUTINE, CHAIM. *Carcaça de Boi*. Disponível em: www.hofesh.org.il/freeclass/parashat_hashavua/02/07_shmini/soutine.jpg. Em 06/10/ 2006.

STITES, Raymond. *Las Artes y el hombre*. Trad. espanhola Jaime Bofill y Ferro. Barcelona: Editorial Labor, 1951.

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

TENNIEL, John. *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Disponível em: www.jcanu.hpg.ig.com.br/art/art4sep/art0916.html. Acesso em: 22/12/2006.

TIZIANO. *Vênus e o Organista*. Disponível em: <http://www.viaartis.org/images/Tiziano/pr420.jpg>. Acesso em: 27/12/2006.

TIZIANO. *Vênus de Urbino*. Disponível em: http://blog.uncovering.org/archives/uploads/2006/060228_venus-urbino_ticiano.jpg. Acesso em: 02/09/2006.

TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VAN GOGH, Vincent. *A cadeira*. Disponível em:

www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/iconografia/visXIX_88c.htm. Acesso em 12/06/2005.

VAN GOGH, Vincent. *A cadeira*. Disponível em: www.montableau.com/FR/g/gogh/783.htm. Acesso em 22/11/ 2006.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. São Paulo: Nova Fronteira. 1980.