

UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

Phabulo Mendes de Sousa

DRUMMOND: LEITOR DE ARTES PLÁSTICAS

São Paulo
2020

Phabulo Mendes de Sousa

DRUMMOND: LEITOR DE ARTES PLÁSTICAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração: Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, campus de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Omar Khouri.

São Paulo
2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

S725d Sousa, Phabulo Mendes de, 1982-

Drummond: leitor de artes plásticas / Phabulo Mendes de
Sousa. - São Paulo, 2020.

203 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte e literatura. 2. Poesia brasileira. 3. Andrade, Carlos
Drummond de, 1902-1987. 4. Goeldi, Oswaldo, 1895-1961.
5. Guignard, 1896-1962. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Phabulo Mendes de Sousa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Omar Khouri (Orientador)
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Agnus Valente
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
UNESP – Instituto de Artes

Dr. Júlio César Mendonça
(Pesquisador Independente)

Prof. Dr. Nazir Ahmed Can
UFRJ – Departamento de Letras Vernáculas

São Paulo, 19 de agosto de 2020

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Omar Khouri, pela orientação cuidadosa, pela generosidade e caráter admiráveis e sobretudo pelas conversas e esclarecimentos que muito contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos professores desta banca, por seu tempo, carinho e dedicação à Tese.

Ao Prof. José Leonardo e ao Prof. Agnus Valente, por contribuir com a minha formação em Artes Visuais. Cada um, à sua maneira, colaborou, significativamente, para o desenvolvimento de minha capacidade crítica no campo das Artes, desde a minha graduação em Artes Visuais, nesta Instituição. Ao Prof. Nazir Can, pelas conversas produtivas em torno do campo artístico; ao Prof. Júlio Mendonça, por aceitar o convite e pelo olhar atento e cuidadoso.

Gostaria de agradecer também à equipe da biblioteca do *Instituto de Artes* da UNESP, em especial à bibliotecária Clarissa Eleutério, pela ajuda e atenção, nas muitas vezes que necessitei do serviço da biblioteca.

Por fim, àqueles que, direta e indiretamente, acompanham-me nesta travessia e com os quais pude compartilhar, em certos momentos, os muitos caminhos que podem ser avistados a partir da temática aqui escolhida. Cito, em especial: Fernando Aveiro, pela convivência, e Sami Besic, pela amizade e pelos debates sempre pertinentes.

RESUMO

Esta Tese estuda o diálogo interartes, mais precisamente aquele estabelecido entre a Literatura e as Artes Plásticas. Assim, tendo em mente o vasto campo que pode haver nesse diálogo, decidiu-se investigar a obra do poeta modernista brasileiro Carlos Drummond de Andrade, destacando os poemas que ele dedicou, explicitamente, às Artes Plásticas.

A primeira parte do trabalho apresenta uma *antologia*, feita a partir da reunião desses poemas. Nela, parte significativa dos poemas é dedicada a artistas plásticos brasileiros, principalmente, àqueles pertencentes à estética modernista, caso de Candido Portinari, Di Cavalcanti, Antônio Bandeira, Renina Katz, Fayga Ostrower etc. Além desses artistas, o olhar de Drummond voltou-se também para artistas de outras épocas, como Manuel da Costa Ataíde e Aleijadinho; assim como também percorreu outras manifestações artísticas, como a fotografia.

A partir da leitura atenta desses poemas, constatou-se a presença de quatro procedimentos estilísticos: o uso de biografemas, o poema-voto, as colagens e a metonímia visual, usados pelo poeta para a confecção das peças. A par desses procedimentos, decidiu-se abordar, de modo mais cuidadoso, apenas um poema nos capítulos seguintes. Assim, o segundo capítulo destina-se ao estudo da obra de Oswaldo Goeldi e o terceiro, à obra de Alberto da Veiga Guignard. Essa escolha permitiu investigar e analisar, mais detidamente, não só a poética verbal drummondiana, como também o universo visual desses artistas.

Como base teórica, a presente Tese utiliza estudos desenvolvidos por críticos e pesquisadores que problematizaram o frutífero diálogo interartes, assim como se vale da contribuição de pesquisadores que se debruçaram sobre os três principais pilares que compõem o trabalho: o poeta Carlos Drummond de Andrade e os artistas plásticos modernistas Oswaldo Goeldi e Alberto da Veiga Guignard.

Palavras-chave: Poesia; Artes Plásticas; Carlos Drummond de Andrade; Oswaldo Goeldi; Alberto da Veiga Guignard.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the interart dialogue focusing on the Literature and Visual Arts interface. While acknowledging the vast field already developed in this area, this dissertation investigates the work of the Brazilian modernist poet Carlos Drummond de Andrade. And, it sheds light on the poems that he explicitly dedicated to the Visual Arts. The first part of the dissertation introduces an anthology built on a collection of Drummond's poems. A significant part of these poems is dedicated to Brazilian artists, especially those belonging to the modernist aesthetic such as Candido Portinari, Di Cavalcanti, Antônio Bandeira, Renina Katz, Fayga Ostrower, among others. In addition, Drummond has also considered artists from other eras, for instance, Manuel da Costa Ataíde and Aleijadinho, and other artistic manifestations such as photography.

Based on a careful reading of these poems, it was observed the presence of four stylistic procedures applied by Drummond: the use of biografemas, "poema-voto", collages, and visual metonymy. After considering these procedures, it was decided to take a more conservative approach by analyzing only one poem in each of the following chapters. In this view, the second chapter is dedicated to the study of the work of Oswaldo Goeldi. And, the third chapter looks at the work of Alberto da Veiga Guignard. This choice allowed us to investigate and analyze, more closely, not only Drummond's verbal poetics but also the visual universe of these artists.

As for the theoretical framework, this dissertation draws on the literature developed by critics and researchers who raised questions about the fruitful interart dialogues. Furthermore, it builds on the researches' contributions who focused their work on this dissertation three main pillars: the poet Carlos Drummond de Andrade, and the modernist artists Oswaldo Goeldi and Alberto da Veiga Guignard.

KEYWORDS: Poetry, Visual Arts, Carlos Drummond de Andrade, Oswaldo Goeldi, Alberto Veiga Guignard.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mestre Guarany, <i>Carranca</i> , escultura em madeira, 92 x 27 x 43 cm. Galeria Estação, São Paulo.....	7
Figura 2 – Aldemir Martins, <i>flor</i> , 1970. Acrílico sobre tela, 55 x 46 cm. Coleção particular.....	29
Figura 3 – Candido Portinari, <i>Retrato de João</i> , 1959. Óleo sobre madeira, 33 x 22 cm. Rio de Janeiro. Coleção particular.....	33
Figura 4 – Candido Portinari, <i>Garimpeiro</i> , 1937. Carvão, 57 x 47,5 cm. Rio de Janeiro: Ciclos Econômicos – Palácio Gustavo Capanema.....	34
Figura 5 – Candido Portinari, <i>Garimpo em Minas Gerais</i> , 1956. Óleo sobre tela, 35 x 26 cm. Banco Central do Brasil, Brasília.....	34
Figura 6 – Candido Portinari, <i>São João da Cruz</i> , 1944. Óleo sobre madeira, 175 X 60 cm. Capela Mayrink (painel).....	35
Figura 7 – Candido Portinari, <i>Galo</i> , 1941. Pintura a óleo. 46 X 38 cm. Coleção S/A Fluxo.....	36
Figura 8 – Candido Portinari, <i>Mulher com galo</i> , 1941. Têmpera sobre tela, 60 X 72 cm. Coleção particular.....	36
Figura 9 – Candido Portinari, <i>O pranto de Jeremias</i> , 1944. Têmpera sobre tela, 191 x 179,5 cm. Série bíblica – Rádio Tupi de São Paulo.....	36
Figura 10 – Candido Portinari. Detalhe do painel interno do Palácio Gustavo Capanema (<i>azulejos</i>).....	37
Figura 11 – Candido Portinari, <i>Retrato de Carlos Drummond de Andrade</i> , 1936. Óleo sobre tela, 72 x 52 cm. Coleção particular.....	39
Figura 12 – Candido Portinari, <i>Retirantes</i> , 1944. Óleo sobre tela e tem 190 x 180 cm. MASP - Museu de Arte de São Paulo.....	40
Figura 13 – Tarsila do Amaral, <i>Abaporu</i> , 1928. Óleo sobre tela, 85 x 73 cm. MALBA – Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires.....	43
Figura 14 – Tarsila do Amaral. <i>A cuca</i> , 1924. Óleo sobre tela, 73 x 100 cm. Musée de Grenoble, França.....	45
Figura 15 – Tarsila do Amaral, <i>Distância</i> , 1928. Óleo sobre tela, 65 x 74,5 cm. Coleção particular.....	45
Figura 16 – Heitor dos Prazeres, <i>Pierrô e sambista</i> , 1964. Óleo sobre placa, 32 x 45 cm. Coleção particular.....	50
Figura 17 – Heitor dos Prazeres, <i>Roda de samba</i> , 1965. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm. Coleção particular.....	50

Figura 18 – Di Cavalcanti, <i>Nu deitado</i> (entre 1930 e 1935). Óleo sobre madeira. Museu Castro Maia, Rio de Janeiro.....	54
Figura 19 – Di Cavalcanti, <i>Mulheres na janela</i> , 1926. Óleo sobre cartão. Fundação José e Paulina Nemirovsky.....	54
Figuras 201 – Fotografia de Evandro Teixeira. Retiradas do livro <i>Evandro Teixeira: fotojornalismo</i> , (1982)	65
Figuras 21 – Fotografia de Evandro Teixeira. Retiradas do livro <i>Evandro Teixeira: fotojornalismo</i> , (1982)	65
Figuras 22 – Fotografia de Evandro Teixeira. Retiradas do livro <i>Evandro Teixeira: fotojornalismo</i> , (1982)	65
Figuras 23 – Fotografia de Evandro Teixeira. Retiradas do livro <i>Evandro Teixeira: fotojornalismo</i> , (1982)	65
Figuras 24 – Fotografia de Brás Martins da Costa. Retiradas do livro <i>Retratos na parede</i> (2012)	69
Figuras 25 – Fotografia de Brás Martins da Costa. Retiradas do livro <i>Retratos na parede</i> (2012)	72
Figuras 26 – Fotografia de Brás Martins da Costa. Retiradas do livro <i>Retratos na parede</i> (2012)	72
Figuras 27 – Fotografia de Brás Martins da Costa. Retiradas do livro <i>Retratos na parede</i> (2012)	75
Figura 282 – Oswaldo Goeldi, <i>Briga de rua</i> , 1926. Xilogravura. 14 x 15 cm, Coleção Marilu Santos.....	80
Figura 29 – Oswaldo Goeldi, <i>Urubus e Casa ao Fundo</i> , 1925. Xilogravura. 14,8 x 14,8 cm. Col. Maurício Fleury Buck.....	81
Figura 30 – Oswaldo Goeldi, <i>Beco maldito</i> , sem data. Bico de pena e nanquim sobre papel, 27,7 x 21,3 cm. Coleção Afonso Henrique Costa.....	83
Figura 31 – Oswaldo Goeldi, <i>Perigos do mar</i> , 1955. Xilogravura em cores. 14 x15,3 cm. Coleção Afonso Henrique Costa.....	85
Figura 32 – Oswaldo Goeldi. <i>Rua molhada</i> , sem data. Xilogravura, 21 x 27,5 cm. Coleção Marilu Santos.....	91
Figura 33 – Oswaldo Goeldi, <i>Casario</i> , sem data. Gravura em metal, 20 x 29,5 cm. Coleção Afonso Henrique Costa.....	95
Figura 34 – Oswaldo Goeldi, <i>Casas tenebrosas</i> , sem data. Xilogravura, 26,5 x 38,2 cm. Coleção Afonso Henrique Costa.....	95
Figura 35 – Oswaldo Goeldi, <i>Céu vermelho</i> , c. 1950. Xilogravura, 22 x 30 cm. Coleção Frederico Mendes de Moraes.....	101

Figura 36 – Oswaldo Goeldi, <i>Pescador perdido</i> , c. 1957. Xilogravura, 33 x 22 cm. Coleção Günther Pape.....	102
Figura 37 – Oswaldo Goeldi. <i>Noite terrível</i> . Sem data. Bico-de-pena. 24,5 x 23,5 cm. Fundação Biblioteca Nacional.....	113
Figura 38 – Oswaldo Goeldi. Sem título e sem data. Xilogravura, 15,5 x 14 cm. Coleção particular.....	117
Figura 39 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Violão pintado para Ângela Nelson Senna</i> . Óleo sobre madeira. Col. Museu Casa Guignard. Doação Mendes Júnior.....	130
Figura 40 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Os noivos</i> . 1937. Óleo sobre madeira. 58 x 48 cm. Coleção Museus Castro Maya/Iphan/Minc.....	133
Figura 41 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Família do fuzileiro</i> . c. 1938. Óleo sobre madeira. 58 x 48 cm. Coleção Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.....	135
Figura 42 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Vaso com flores</i> . 1933. Óleo sobre tela. 41 x 34 cm. Coleção Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.....	138
Figura 43 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Vaso com flores</i> . c. 1939 / 1941. Óleo sobre madeira. 37 x 34,5 cm. Coleção Ângela Gutierrez.....	138
Figura 44 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Retrato de Dora Vidal de Andrade</i> . 1941. Óleo sobre tela. Coleção Dora Vidal de Andrade.....	142
Figura 45 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Retrato Vera Pinheiro</i> . c. 1943. Óleo sobre madeira. 46 x 36 cm. Coleção de Vera Pinheiro.....	142
Figura 46 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Retrato de Semíramis Cerqueira</i> . 1935. Óleo sobre tela. 61 x 51 cm. Coleção particular.....	144
Figura 47 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Retrato de Patrícia Machado de Almeida</i> . c. 1949. Óleo sobre tela. 50 x 40 cm. Coleção particular.....	144
Figura 48 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Paisagem imaginante</i> . 1952. Óleo sobre tela. 100 x 80 cm. Coleção Maria Ângela de Almeida Magalhaes.....	148
Figura 49 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Paisagem imaginante</i> . c. 1961. Óleo sobre tela. 50 x 46 cm. Coleção Roberto Marinho.....	151
Figura 50 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Noite de São João</i> . 1942. Óleo sobre madeira. 80 x 60 cm. Coleção The Museum of Modern Art, New York.....	156
Figura 51 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Paisagem imaginante</i> . 1952. Óleo sobre madeira. 55 x 44 cm. Coleção Cândido de Paula Machado.....	159
Figura 52 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Paisagem imaginante</i> . 1961. Óleo sobre madeira. 53 x 42 cm. Coleção particular.....	162
Figura 53 – Fotografia de Alberto da Veiga Guignard. Ouro Preto, c. 1960.....	166

SUMÁRIO

Introdução	p. 1
1. Capítulo 1 – Breve Antologia	p. 5
1.1 Biografemas	p. 9
1.2 Poema-voto	p. 26
1.3 As colagens	p. 30
1.4 Metonímia visual	p. 47
1.5 Drummond e a fotografia	p. 57
2. Capítulo 2 – A Goeldi	p. 77
2.1 O universo vulturino	p.79
2.2 Cenografia melancólica	p. 94
2.3 Ruas de abandono	p. 100
2.4 Os pescadores	p. 102
2.5 Os instrumentos	p. 105
2.6 As noites	p. 107
2.7 José	p. 115
3. Capítulo 3 – A Guignard	p. 122
3.1 As obras	p. 136
3.2 Guignard, vida e obra	p. 146
3.3 O delicado mundo guignardiano	p. 155
Conclusão	p. 168
Bibliografia	p. 174
Anexos – Antologia poética	p. 181

Introdução

O ato poético e o pictórico são imanentes tanto à sensibilidade como à racionalidade.

Haroldo de Campos

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.

Alberto Manguel

Foi em solo latino que surgiu uma das mais conhecidas “fórmulas” para pensar o diálogo das artes, que consiste no símile “Ut pictura poesis”, elaborado por Quinto Horácio Flaco¹. Essa fórmula afirmava ser a poesia como uma pintura. Para Horácio há pontos em comum entre a poesia e a pintura. Em linhas gerais, a poesia pode ser vista como uma pintura, uma vez que ao lermos determinado texto, podemos elaborar mentalmente uma imagem extraída das palavras impressas no papel. De maneira análoga, quando olhamos uma pintura, somos capazes de extrair dela uma narrativa. Um quadro que contemplamos alimenta nosso olhar de tal forma que podemos supor um enredo. Mesmo estando estática, uma cena visual, por exemplo, carrega elementos (gestos, cores, objetos etc.) por meio dos quais é possível imaginar uma ou mais narrativas.

A comparação feita por Horácio é tão importante para pensar a relação entre poesia e pintura que, ao longo da história, foi retomada por outros artistas. No período renascentista, a doutrina de Horácio estava presente nas indagações e formulações artísticas de mestres como Leonardo da Vinci, por exemplo.

Para o crítico francês, Daniel Bergez,

¹ Esta parece ser a mais antiga referência, pelo menos para a cultura ocidental, traçada entre a poesia e a pintura. A tão conhecida “doutrina” encontra-se no texto “Epístola aos Pisões”, espécie de tratado destinado àqueles que pretendem desenvolver-se no terreno das artes. Nela, o pensador latino sugere parâmetros e preceitos que devem guiar a construção artística.

c'est la doctrine de « *Ut pictura poesis* » qui va servir de principal argument à la revendication pictural du sens. La référence à cette citation d'Horace (la poésie est comme la peinture) a fondé ce qu'on pourrait appeler le « moment classique » dans l'histoire de la peinture occidentale : une étape parmi d'autres, mais qui a servi d'index à toutes les évolutions ultérieures.²

Sabendo do caráter heterogêneo legado pela pintura, encontramos em alguns quadros diálogos mais estreitos com o texto literário. Ao pensarmos na tradição pictórica, sobretudo aquela elaborada por pintores renascentistas, deparamo-nos com quadros inspirados diretamente em textos. Desta forma, vemos, em diversas telas, referências visuais de cenas mitológicas, assim como uma infinidade de obras que retratam episódios e passagens bíblicas³.

Esse diálogo interartes ganha ainda mais força no início do século XX, com o advento das vanguardas europeias. Almejando a renovação do campo artístico, através de novas formas de expressão, escritores e pintores estabeleceram uma intensa “conversa”, por meio da qual a obra de um servia como inspiração e fonte de criação para o outro. Assim, a composição de muitos poemas ocorria a partir da transposição visual de obras plásticas, como também a concepção de um quadro podia resultar do contato estreito com um texto literário. É importante ressaltar que esse contato não se restringiu apenas ao território europeu. No Brasil, graças ao movimento modernista, o contato entre os mais variados artistas (pintores, escritores, poetas, escultores, músicos) foi também intenso e profícuo. Levando em consideração a importância e pertinência deste tema, isto é, o diálogo

² “É a doutrina do ‘ut pictura poesis’ que vai servir de argumento principal para a reivindicação pictórica do significado. A referência para essa citação de Horácio (a poesia é como a pintura) fundou o que se pode chamar o “tempo clássico” da história da pintura ocidental: uma etapa dentre outras, mas que serviu de índice para as demais evoluções posteriores” (Tradução do autor). BERGEZ, Daniel. “Figurer/signifier – La question du ‘sens’ de l’image”. In: *Littérature et peinture*. 2ª. ed. Paris : Armand Colin, 2011, p. 50.

³ Esta última referência deve-se ao fato do poderio da Igreja Católica na cultura ocidental. Segundo Bergez, “les tableaux à prétexte littéraire vont des lors se multiplier, bénéficiant notamment, en plus du font religieux déjà exploité au Moyen Âge, de la redécouverte de la mythologie antique”. As pinturas com pretexto literário vão se multiplicar, beneficiando especialmente, além do fato religioso já explorado na Idade Média, a redescoberta da mitologia antiga. (Tradução do autor). In: BERGEZ, 2011, p. 51.

interartes, a presente Tese visa a estudar o diálogo entre a poesia e as artes plásticas. Para tal tarefa, escolhi a obra poética do modernista brasileiro Carlos Drummond de Andrade. A escolha desse escritor deveu-se sobretudo à importância de sua poética para a renovação das Letras no Brasil. De acordo com José Guilherme Merquior, a obra de Drummond, frequentemente considerado “o ponto alto da poesia brasileira”, representa uma das realizações mais importantes da estética do modernismo. Isso porque sua poesia é ao mesmo tempo “um *reflexo* do mundo sociocultural e uma *reflexão* crítica sobre esse mundo”⁴.

Tendo em mente a capacidade reflexiva dessa poesia, destaquei, do conjunto poético drummondiano, apenas os poemas dedicados às artes plásticas. Após a leitura atenta de sua extensa obra, selecionei trinta e sete poemas, os quais carregam explicitamente referências e alusões a obras plásticas, por meio das quais podemos estabelecer um diálogo com determinado artista visual. Isto pode ser percebido já no título de muitos deles; outros, por sua vez, trazem essas referências ao longo do poema.

Essa seleção serviu para demarcar o *corpus* poético, sobre o qual procurei me debruçar no primeiro capítulo da Tese. Em linhas gerais, o objetivo consistiu em identificar quatro procedimentos estilísticos utilizados por Drummond para a feitura dos poemas: os biografemas, o poema-voto, as colagens e a metonímia visual. Portanto, no primeiro capítulo, não me detive, necessariamente, sobre um determinado poema, já que o intuito foi apontar a gama de artistas “retratados” pelo escritor. Neste sentido, os poemas aparecem, na maioria das vezes, “recortados” e não em sua totalidade. Interessava-me apontar, por exemplo, a presença da metonímia visual e para isso destaquei somente

⁴ MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira, 3ª. ed. SP: É Realizações, 2012, p. 29.

versos ou estrofes para comprovar a presença de tal procedimento. Como forma de melhor analisar o objeto de estudo, optei pela separação de cada procedimento. Contudo, é importante frisar, desde já, que esses procedimentos dialogam entre si constantemente, isto é, eles surgem nos poemas de modo misto, intercalando-se.

A última parte do primeiro capítulo, intitulada *Drummond e a fotografia*, foi dedicada a apenas uma manifestação artística: a fotografia. Para concebê-la, separei dois poemas de Drummond que tratam da fotografia, um dedicado a Evandro Teixeira e o outro, a Brás Martins da Costa. Para tal análise, apoiei-me nos estudos do semiólogo e crítico francês Roland Barthes, mais precisamente, nas considerações teóricas presentes em seu livro *Câmara clara*.

Assim, munido dos quatro procedimentos estilísticos e mais “próximo” da poética drummondiana, procedi à análise de dois poemas. A escolha deveu-se, principalmente, à complexidade encontrada em ambos. Para cada um desses poemas dediquei um capítulo. Desta forma, o segundo capítulo da Tese é dedicado ao gravador, desenhista e ilustrador, Oswaldo Goeldi, enquanto o terceiro, ao pintor Alberto da Veiga Guignard. Nestes capítulos, partindo da leitura que o poeta faz do rico e instigante universo pictórico desses significativos artistas plásticos, procurei aprofundar e problematizar alguns questionamentos encontrados em suas respectivas obras, a partir da “crítica poética” drummondiana.

No decorrer das leituras e das análises empreendidas, lancei mão de alguns teóricos e estudiosos que investigaram a obra dos artistas em questão (José Guilherme Merquior, Davi Arrigucci Jr., Aracy Amaral, Rodrigo Naves, Lélia Frota Coelho), como também me amparei, como forma de melhor estruturar e arregimentar a pesquisa, em outros que problematizaram o frutífero diálogo interartes (Daniel Bergez, Daniel Arasse, Júlio Plaza).

1 Capítulo 1 – Breve antologia⁵

Para dar conta desta antologia, proporei, em um primeiro momento, uma espécie de agrupamento, como forma de melhor situar os artistas abordados por Drummond. Para isso, usarei dois fatores como forma de distinção: o tempo / época em que viveram e a materialidade utilizada para a execução das obras.

Assim, por exemplo, o primeiro grupo é constituído por artistas contemporâneos do poeta. Dentre os que identifiquei neste grupo, a predominância é para a arte brasileira, produzida no decorrer do século XX, sobretudo aquela feita por artistas modernistas, ligados ao movimento de renovação das artes nacionais. São eles: Candido Portinari, Alberto da Veiga Guignard, Antônio Bandeira, Sylvia Chalhó, Aldemir Martins, Oswaldo Goeldi, Dália Antonina, Carlos Leão, Fayga Ostrower, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, J. Guimarães Vieira, Percy Deane, Augusto Rodrigues, Renina Katz, Wega Nery, Enrico Bianco, Augusto Bandeira, Maria Teresa Vieira, Iara Tupinambá, Heitor dos Prazeres, Thereza Miranda, Manuel Kantor⁶.

⁵ Todos os poemas que compõem esta antologia encontram-se no final do trabalho. Optei, durante a escolha do corpus, em não abordar o conjunto de poemas intitulado “Arte em exposição” que consta em *Farewell*, livro póstumo de poemas de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1996. Nesse conjunto, composto de 32 curtos poemas, Drummond se volta para importantes artistas europeus – sobretudo os pintores –, desde aqueles pertencentes ao início do período renascentista, chegando a alguns dos artistas consagrados das vanguardas europeias. Eis alguns deles: Miguel Ângelo, Da Vinci, Ticiano, Giorgione, Rubens, Velasquez, Goya, Bernini, Matisse, Van Gogh, Mondrian, Modigliani etc.

Decidi, neste trabalho, focar apenas nos poemas dedicados a artistas brasileiros – ou que produziram obras em território nacional, caso de Lasar Segall, por exemplo. Esta pode ser a primeira razão de não abordar os poemas de “Arte em exposição” no corpo do trabalho. O segundo fator que me levou a esta escolha consiste no modo de composição. Diferente dos demais poemas dessa breve antologia, em “Arte em exposição”, Drummond compôs poemas curtos, de dois a seis versos, o que nos lembra o formato dos “poemas pílulas”, tão difundidos no início do período modernista, feitos a partir da seleção de apenas uma obra de arte de determinado artista. Em sua maioria, os poemas partem de composições de artistas conhecidos e difundidos mundialmente. Assim, por exemplo, para tratar de uma das esculturas mais conhecidas de Bernini, importante escultor do século XVII, *Transverberação de Santa Teresa* – o título do poema já leva o nome da obra –, o poeta, sucintamente, escreve em três versos: “Visão celestial, doce delírio, / Da cabeça aos pés nus / êxtase (orgasmo) relampeia.” O conteúdo dos versos drummondianos, não somente nesse, mas em todos os demais poemas desse conjunto, exalta e resume, com golpe certo, aspectos essenciais para o entendimento da obra abordada. Ainda que não trate desses poemas aqui, eles constarão na antologia. Acredito que, com a análise aqui pretendida dos demais poemas, esses (Arte em exposição) serão, ainda que indiretamente, contemplados.

⁶ Neste grupo de artistas, encontramos pintores, gravadores, escultores. Alguns deles adentraram o século XXI, como Aldemir Martins, Enrico de Bianco, Fernando Goldgaber, Thereza Miranda, Iara Tupinambá,

Ainda no grupo de artistas visuais, há três deles que se distanciam temporalmente do poeta, assim como se diferenciam em relação aos procedimentos artísticos empregados por alguns dos artistas citados anteriormente. São eles: Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), Manuel da Costa Ataíde (mestre Ataíde) e Joaquim José da Natividade, artistas do chamado período barroco brasileiro, os quais se dedicaram, principalmente, à realização de obras (esculturas, no caso de Aleijadinho) e pinturas de teto (mestre Ataíde e Joaquim José Natividade) de algumas importantes igrejas localizadas no Estado de Minas Gerais.

Para finalizar o grupo de artistas visuais, existem três poemas de Drummond dedicados à outra manifestação artística, surgida no decorrer de século XIX, a fotografia. Os fotógrafos são: Fernando Goldgaber, Evandro Teixeira e Brás Martins da Costa. Este último, nascido também na mesma cidade do poeta, Itabira (Minas Gerais), preocupou-se em registrar, sobretudo, o cotidiano da cidade. Sobre essa manifestação artística específica, farei uma análise mais detalhada dos poemas, no final deste capítulo, intitulada *Drummond e a fotografia*.

Por fim, indo ainda mais longe, isto é, esgarçando um pouco mais o campo das artes visuais, Carlos Drummond de Andrade voltou-se também para manifestações artísticas, oriundas da cultura popular, mais precisamente para as carrancas (fig. 1).

Renina Katz e Wega Nery. O último artista citado, Manuel Kantor, é argentino, nascido em 1911. Em uma de suas viagens ao Brasil, estudou com Portinari.



Figura 1. Mestre Guarany, *Carranca*, escultura em madeira, 92 x 27 x 43 cm. Galeria Estação, São Paulo.

Trata-se de esculturas de madeira, feitas por artesãos, utilizadas nas proas de barcos, que navegavam, sobretudo, pelo rio São Francisco, no nordeste brasileiro. As carrancas participam do imaginário popular brasileiro, uma vez que, para os povos que habitam ao longo do rio São Francisco, essas esculturas, representadas em sua maioria por animais, resguardavam os navegantes dos mais variados perigos que poderiam existir durante a navegação, assim como impediam a presença de seres maléficos e sobrenaturais. Os dois artistas para quem Drummond compôs os poemas são: Francisco Biquiba La Fuente Guarany⁷, conhecido como Mestre Guarany e Paulo Pardal. Ao primeiro, o poeta dedicou um poema em homenagem ao seu centenário. Do poema, transcrevo os primeiros versos.

Centenário

Francisco Biquiba La Fuente Guarany
conjurou os seres malévolos das águas.
Com o poder de suas mãos meio espanholas,
meio índias, meio africanas,
totalmente brasileiras.
Das mãos de Guarany surdiram monstros
que colocados na proa dos barcos
protegiam os navegantes contra os terrores do rio.
Eram monstros benignos, conjunção de forças milenares

⁷ Encontrei, em pesquisas em livros e na internet, a grafia do nome de Mestre Guarany diferente da que Drummond utilizou em seu poema. Com isso, decidi usar a grafia dos nomes dos artistas tal qual consta na reunião de poesias completas de Carlos Drummond de Andrade, publicada pela editora Nova Fronteira.

enlaçadas na mente de Guarany.
(...)⁸

⁸ ANDRADE, Carlos Drummond. “Amar se aprende amando”. In: *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Teles; intr. de Silviano Santiago. 1^a. ed. 3^a. impr. RJ: Nova Fronteira, 2007, p. 1298. Todos os poemas de Drummond citados aqui constam desta edição. A partir de agora, citarei apenas o livro a que pertencem, seguido do número da página.

1.1 Biografemas

Aproveitando a leitura dessa estrofe, gostaria de destacar o que considero o primeiro procedimento estilístico usado por Carlos Drummond de Andrade na confecção de alguns de seus poemas, a saber, os dados biográficos dos artistas. Tomo emprestado o termo “biografemas” do crítico Roland Barthes. Em seu livro *A câmara clara*, ele afirma: “gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”⁹.

No poema em prosa anterior, a “apresentação” do mestre Guarany é feita através da ação resultante de sua profissão, a saber, a construção de carrancas, espécie de amuletos que não apenas “purificavam” as águas, como ainda tornavam as viagens “festivas e violeiras”. Ao longo dos vinte e um versos livres do poema, o poeta destaca as “mãos” de Guarany, “mãos calejadas e criadeiras”, como sendo o elemento responsável pela produção desses objetos. Aliado a isso, ele ainda enfatiza a importância do aspecto biológico. Francisco Biquiba, “irmão moreno do santo de Assis”, é oriundo da mistura de três etnias (índio, branco e negro) – o que o torna um “autêntico” brasileiro¹⁰.

Drummond une o fazer artístico a esse dado fundamental. Talvez daí resulte a importância desta feliz conjugação biológica, isto é, para produzir suas obras de maneira tão singular, mestre Guarany juntou, de forma “enlaçada”, particularidades de culturas e etnias

⁹. BARTHES, Roland. In: *A Câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. RJ: Nova Fronteira, 1984, p. 51.

¹⁰ A conjugação dessas três etnias remete-nos à figura lendária de Macunaíma, tão bem arregimentada por Mário de Andrade. O herói desta rapsódia, após enfrentar algumas peripécias, depara-se com uma espécie de rio encantado, no qual encontra a marca de um grande pé. Segundo o enredo do livro, esta marca é do peção de Sumé, quando andava pelo Brasil, pregando o evangelho, de acordo com a mitologia dos povos tupis do Brasil. O herói, então, decide banhar-se nela. Ao sair, transforma-se em loiro e de olhos azuis. Em seguida, os outros dois irmãos, Maanape e Jiguê, resolvem também banhar-se. Porém, como a água tinha lavado o “pretume” de Macunaíma, um deles fica da cor do bronze e o outro consegue apenas molhar as palmas das mãos e dos pés. Este episódio serve de alegoria para a construção das três etnias que originaram o povo brasileiro. No poema drummondiano, o sujeito poético “realça” o resultado satisfatório e fundamental da conjugação dessas etnias.

distintas. Assim, os “monstros benignos” construídos por suas mãos encontram-se diretamente atrelados ao saber popular cultivado por ele e impresso nas carrancas. Como dito anteriormente, esses “seres” colocados na proa dos barcos eram responsáveis por afastarem os “seres malévolos das águas”, protegendo, desta forma, as navegações.

O uso de dados biográficos se faz presente também no poema dedicado a Brás Martins da Costa, conterrâneo de Drummond. Transcrevo a quarta e última parte.

IV

(...)

Vai-me guiando Brás Martins da Costa,
sutil latinista, fotógrafo amador,
repórter certo,
preservador da vida em movimento.
Vai-me levando ao patamar das casas,
ao varandão das fazendas,
ao ínvio das ladeiras, à presença
patriarcal de Seu Antônio Camilo,
à ronha política de Seu Zé Batista,
ao semblante nobre do Dr. Ciriry,
às invenções de Chico Zuzuna,
aos garotos descalços de chapéu,
a todo o aéreo panorama
de serra e vale e passado e sigilo
que pausa, intato, no retrato.

A fotoviagem continua
ontem-sempre, mato a dentro,
imagem, vida última dos seres.¹¹

Vemos, nesta parte do poema, o sujeito poético referir-se ao fotógrafo como “sutil latinista, fotógrafo amador, / repórter certo, / preservador da vida em movimento”. Aqui, dados da vida de Brás Martins (1866 – 1937) são acoplados ao poema. As profissões, ou melhor, as muitas funções exercidas por este indivíduo contribuíram, de certa forma, para a formação de um olhar que soube captar as mais diversas intenções humanas, desde o “olhar melancólico” de mulheres à janela, à espreita do tempo, até a beleza oculta de moças, “não obstante as proibições seculares”, pertencentes a famílias

¹¹ Farewell, p. 1417.

que as acoassavam socialmente e subjetivamente (terceira parte do poema). Assim, vai Drummond, ao longo do poema, em sua contemplação, mostrando-nos as imagens que sua retina, pouco a pouco, capta. Em sua “fotoviagem”, ele nos convida mesmo a rever alguns indivíduos que conviveram e participaram da história da cidade.

A partir do “patamar das casas”, passando pelo “varandão das fazendas”, somos conduzidos “à presença / patriarcal de Seu Antônio Camilo, / à ronha política de Seu Zé Batista, / ao semblante nobre do Dr. Ciriry, / às invenções de Chico Zuzuna” e por fim vemos os “garotos descalços de chapéu”. Para obter esse efeito panorâmico, Drummond constrói seu poema como se estivesse guiando uma câmera cinematográfica, que captura as imagens fixas no papel, tornando-as dinâmicas e em constante movimento. O resultado percebido nessa cena povoada de “personagens” itabiranos revela, enfim, ao leitor/espectador um panorama “de serra e vale e passado e sigilo” da cidade itabirana.

Valendo-se de dados biográficos, Drummond dedica, em seu livro *Lição de coisas* (1962), o poema “Companhia” a mestre Ataíde. Diferente do poema anterior, dedicado a mestre Guarany, notam-se dados da vida deste artista já na abertura. Na primeira estrofe, lemos:

Alferes de milícias Manuel da Costa Ataíde
eu, paisano,
bato continência
em vossa admiração¹²

Nesse poema, composto de versos livres e brancos, a homenagem prestada a mestre Ataíde “camufla-se” através da admiração e da reverência. O qualificativo para se referir ao artista do período barroco, “alferes de milícias”, não apenas abre o poema, como também serve de eixo central, uma vez que é ele que parece estruturar o direcionamento dos demais versos.

¹² *Lição de coisas*, p. 478.

Manuel da Costa Ataíde foi um pintor, dourador, encarnador e entalhador mineiro do período barroco brasileiro. Nascido na segunda metade do século XVIII, na cidade de Mariana, exerceu também, além das funções ligadas ao campo artístico, o cargo, ainda que honorário, de alferes.

O uso desse aposto é estrategicamente pensado por Drummond. Primeiramente, consultando em sites ou mesmo em livros sobre a vida de Manuel da Costa Ataíde, percebi que a função de alferes, quando citada, é usada apenas de maneira “en passant”, isto é, essa função é colocada de forma subordinada às de cunho artístico¹³. Em outras palavras, quando se procura informações a respeito desse artista, o fato de ele ter sido alferes não configura a atividade mais importante por ele exercida, mas, sem sombra de dúvida, o fato de ter decorado o teto de importantes igrejas mineiras, ao lado de outros grandes artistas desse frutífero período.

Em vista disso, é interessante salientar que é esse o epíteto que Drummond escolhe para abrir o poema. A partir de seu uso, constata-se que a posição do sujeito poético é de alguém que nutre profunda admiração e também respeito pela figura de Ataíde, uma vez que, na condição de “paisano”, de sujeito comum, bate “continência” como forma de expressar sua admiração.

Em se tratando do âmbito militar, a ação de bater continência, uma das formas mais antigas e elevadas de respeito, é aplicada categoricamente e hierarquicamente, servindo para distinguir cargos e patentes. Transpondo-a para o contexto literário, esta ação, executada pelo poeta, corrobora, uma vez que é utilizada para finalizar três estrofes, à maneira de um refrão, a grande admiração que o poeta sente por Ataíde. O tom “elevado” do poema pode ser percebido também no plano sintático. Drummond, para falar de mestre

¹³ Manuel da Costa Athaide. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8486/manoel-da-costa-athaide>>. Acesso em: 18/02/2018.

Ataíde, vale-se da segunda pessoa do plural. Isto é perceptível pelo uso de pronomes e verbos (“vossa admiração”, “romperíeis”, “derramais”).

Designar mestre Ataíde alferes de milícias não é a única informação biográfica do poema. Como dito antes, este dado funciona apenas como “porta de entrada”. Na segunda estrofe, os dados sobre sua vida são apresentados de forma ainda mais precisa:

Há dois séculos menos um dia, contados na folhinha,
batizaram-vos na Sé da Cidade de Mariana,
mas isso não teria importância nenhuma
se mais tarde não houvésséis olhado ali para o teto
e reparado na pintura de Manuel Rabelo de Sousa.
(...)

Pela leitura dos versos, constatamos a precisão temporal indicada por Drummond. De acordo com ele, identificamos a data a que alude o poema, a saber, 17 de outubro de 1962, ano de publicação de *Lição de coisas*. A partir desse dado, podemos levantar a seguinte hipótese: o poema, ou parte dele, pode ter sido escrito em 17/10/1962, ano em que se comemora duzentos anos, acrescido de um dia, da data do batismo do pintor barroco, ocorrido em 18/10/1762, na Catedral Sé da cidade de Mariana, em Minas Gerais. A precisão com que o sujeito lírico lembra o batizado de mestre Ataíde, contribui para o teor prosaico impresso no poema, contido na ação de contar “na folhinha” os dias. Essa imagem nos remete diretamente a um ato corriqueiro e cotidiano – ainda que, nos dias atuais, a “folhinha” esteja acoplada às telas dos celulares. Se esta ação, na maioria das vezes, é usada como instrumento para se indicar o tempo, marcando sua passagem, em outras, ela pode ser sinônimo de espera: muitas pessoas aguardam ansiosamente por datas que consideram importantes e que não querem, por motivo nenhum, esquecer, como aniversários, datas festivas, feriados importantes etc, e, para isso, o calendário, impresso em papel (folhinha) ou acoplado aos meios digitais é ferramenta indispensável.

Levando em consideração o poema como um todo, a imagem da folhinha parece contrastar com o tom erudito e mais classicizante, que há em alguns versos, como aqueles em que se percebe o emprego do pronome de tratamento “vós”. Por ora, e apoiando-me aqui na leitura do crítico literário, Davi Arrigucci Jr., o contraste de tom é ponto essencial da poética drummondiana¹⁴. Sabendo da importância deste dado, essa questão será retomada e melhor problematizada posteriormente em outras análises. Gostaria, neste momento, de me deter no uso de informações biográficas como elemento compositivo dos poemas.

Ainda sobre esse poema, Drummond, contudo, parece não se apoiar somente nos dados biográficos. Arelados a ele, o poeta tece considerações mais “livres” em torno da vida de mestre Ataíde, as quais, devido à distância temporal e à ausência precisa de fontes, extrapolam e refazem aspectos da “realidade”. Em certo sentido, realidade histórica não é a matéria cabal e única para a composição do poema. Assim, por exemplo, o poeta não considera somente o fato de mestre Ataíde ter nascido na época (final do século XVIII, apogeu do estilo barroco no Brasil) e no local (Capitania de Minas Gerais, importante centro da atividade mineradora no Brasil Colônia) propícios para a construção de sua carreira artística, como elemento delimitador de sua arte, mas a ação de o pintor ter olhado para o “teto” de igrejas e observado atentamente as pinturas contidas nele.

Mesmo a crítica não apontando ao certo quem foram os mestres de Ataíde ou a maneira como aprendeu seu ofício, o olhar crítico e poético de Drummond aponta Manuel Rabelo de Sousa como uma das fontes inspiradoras do artista barroco, pois ele foi responsável por conceber, na segunda metade do século XVIII, a pintura do teto da nave central, da capela-mor, as duas cúpulas e o douramento dos altares laterais da igreja¹⁵, onde fora

¹⁴ ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração Partido - uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. SP: Cosac & Naify, 2002.

¹⁵ TIRAPELI, Percival. *Igrejas Barrocas do Brasil*. SP: Metalivros, 2008, p. 267.

batizado mestre Ataíde. Segundo Drummond, inspirado, inicialmente, na pintura de Manuel Rabelo, Ataíde, paulatinamente, foi exercitando o olhar. Esse “exercício” foi o que lhe possibilitou pintar, posteriormente, “outras tábuas de outros tetos” de igrejas, inscrevendo-se definitivamente “no azul-espço do teatro barroco do céu”, por meio de suas “cores insabidas”.

É sabido que Manuel da Costa Ataíde trabalhou com douramento e encarnação de imagens – dentre seus trabalhos mais expressivos, destaca-se o de Bom Jesus de Matosinhos, em que encarnou e dourou as imagens de Aleijadinho (1771 a 1818) –, mas dedicou-se principalmente à pintura de forros e tetos de igrejas. Seguindo os cânones importados de Portugal e o imaginário dominante de sua época, as cenas executadas por Ataíde, em geral, eram retiradas de gravuras e estampas de missais e livros sagrados, sobretudo da Bíblia. Isso porque, segundo Gombrich,

a arte da xilogravura e da estampa calcográfica logo se espalhou por toda a Europa. Existem gravuras à maneira de Mantegna e Botticelli na Itália, e outras dos Países Baixos e França. Essas estampas tornaram-se ainda um veículo através do qual os artistas europeus tomavam conhecimento das idéias uns dos outros. Nesta época, ainda não era considerado desonroso aproveitar uma idéia ou composição de autoria de outro artista, e muitos dos mestres mais humildes fizeram uso das gravuras como cadernos de modelos, aos quais recorriam como fonte de inspiração.¹⁶

Essa prática estendeu-se também para solo nacional, no período barroco¹⁷. Contudo, mestre Ataíde, ao transpor e adaptar essas imagens para outros espaços, como os tetos de igreja, o faz de forma singular. Dentre as características que marcam seu estilo, podemos destacar algumas, como: a simplificação das composições, o caráter intimista das cenas e a expressividade no desenho. Além dessas particularidades, existe ainda um fato curioso:

¹⁶ GOMBRICH, Ernst H. Josef. *A História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16^a ed. São Paulo: LTC, 2000, p. 285.

¹⁷ LEITE, Pedro Queiroz. *Face de Judas: de Rubens ao Aleijadinho e mestre Ataíde*. VI EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, 2010. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/pedro_queiroz_leite.pdf. Acesso em: 20/02/2018.

o artista usou como modelo para compor algumas de suas imagens seus próprios filhos e sua esposa mulata, rompendo, de forma ainda que indireta, os limites determinados pelo discurso religioso. De acordo com Marcos Hill, Ataíde concebe virgens e anjos mulatos, “mesclando o contexto erudito das gravuras com um gesto definitivo que confirma uma nova expressividade e a consciência de uma certa diferença constatada e desejosa de autonomia.”¹⁸

Além de Manuel Rabelo de Sousa, há ainda “o mestre mais velho” de Ataíde, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho¹⁹, uma das figuras mais conhecidas do barroco mineiro. No poema, o “raro Antônio Lisboa” aparece, “mano a mano”, num ato de comunhão fraternal, acompanhado por Ataíde, produtos de uma espécie de reminiscência imaginativa do poeta:

E porque
ao sairdes de vossa casinha da Rua Nova nos fundos do Carmo
encontro-vos sempre caminhando
mano a mano com o mestre mais velho Antônio Francisco Lisboa
e porque viveis os dois em comum o ato da imaginação
e em comum o fixais em matéria, numa cidade após outra,
porque soubestes amá-lo, ao difícil e raro Antônio Francisco,
e manifestais a arte de dois na unidade da criação,
bato continência
em vossa admiração.

Na quarta e última estrofe do poema, o poeta encontra, ao sair da “casinha da Rua Nova nos fundos do Carmo”, habitada por Ataíde, sempre “caminhando”, Ataíde e Antônio

¹⁸ HILL, Marcos. *Algumas Obras do Pintor Manuel da Costa Ataíde e Seus Comentários*. Cultura Visual – Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, v.1, n. 3, jan./jul. 2001.

¹⁹ Convém apontar aqui que, do ponto de vista cronológico, o primeiro poema de Drummond que encontrei sobre as artes, presente no livro *Brejo das almas* (1934), é dedicado a Aleijadinho. Nele, a presença de dados biográficos também pode ser notada. Transcrevo aqui a quarta estrofe: “Este mulato de gênio / lavou na pedra-sabão / todos os nossos pecados, / as nossas luxúrias todas, / e esse tropel de desejos, / essa ânsia de ir para o céu / e de pecar mais na terra; / este mulato de gênio / subiu nas asas da fama, / teve dinheiro, mulher, / escravo, comida farta, / teve também escorbuto / e morreu sem consolação.”

Lisboa. No percurso imaginativo deste sujeito, este encontro corrobora certa afinidade entre ambos os artistas, já que os dois partilham “em comum o ato da imaginação”.

Por fim, o outro poema no qual destaco a presença de passagens biográficas é *Brasil/Tarsila*, dedicado à pintora Tarsila do Amaral. Publicado n’*As impurezas do branco* (1973), Drummond, neste poema, conjuga, em linhas gerais, a pintura de Tarsila e o comprometimento da artista em desvendar e traduzir o Brasil. É como se com Tarsila redescobríssemos o Brasil. Ou melhor, a sua pintura, como bem apontou um dos idealizadores e pilares do movimento modernista brasileiro, Mário de Andrade, precisava nutrir-se (e nutriu-se) de brasilidade. Para analisar os dados biográficos que compõem alguns versos desse poema, apoiar-me-ei na leitura certa feita por Aracy Amaral sobre a vida e a obra de Tarsila.

Transcrevo a primeira, das três partes, do poema:

Brasil / Tarsila

A Aracy Amaral

Tarsila
descendente direta de Brás Cubas
Tarsila
princesa do café na alta de ilusões
Tarsila
engastada na pulseira gótica do colégio de Barcelona
Tarsila
medularmente paulistinha de Capivari reaprendendo
o amarelo vivo
o rosa violáceo
o azul pureza
o verde cantante
desprezados pelo doutor bom gosto oficial.²⁰

²⁰ *As impurezas do branco*, p. 764.

Composto de versos brancos e livres, o poema apresenta liberdade compositiva análoga àquela almejada pelos artistas que conceberam e impulsionaram a Semana de Arte Moderna no Brasil, em 1922: Mário de Andrade, Oswald de Andrade.

A abertura do poema é feita, poeticamente, a partir da vida de Tarsila. Para isso, o poeta usa a repetição, nos quatros primeiros versos ímpares, do nome da artista, seguido de apostos, feitos a partir de dados biográficos. A primeira consideração baseia-se na genealogia de Tarsila, a saber, descendia da alta aristocracia brasileira. Ela, segundo Amaral, “descendente direta de Brás Cubas”, era neta e filha de fazendeiros de lavouras, “peculiar a São Paulo”, cuja própria estrutura, de classe, era fundamentada no poder da terra. Sua família possuía um expressivo capital financeiro, herança do passado, com o qual contavam com imóveis em São Paulo e muitas fazendas no interior paulista. Daí a riqueza com que conviveu na infância e em parte de sua vida. Contudo, devido à crise do café, em 1929, a riqueza da família foi radicalmente alterada. Como consequência, a vida opulenta e abastada de Tarsila desapareceu, ao longo dos anos.

“A princesa do café” nascera em Capivari, interior de São Paulo, “em meio à paisagem ondulada e sem arestas da hoje região dos canaviais paulistas, e sua primeira infância foi passada na fazenda São Bernardo”²¹. Drummond usa esta informação não somente para confirmar o poder financeiro proporcionado pelo “mundo” do café, mas também, sucintamente, para apontar o declínio e a ruína da oligarquia cafeeira: “princesa do café na alta de ilusões”.

A próxima imagem evocada sintetiza o ambiente escolar de Tarsila, período em que estudou na Espanha, ainda criança. Esses primeiros anos passados na Europa foram

²¹ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3ª ed. SP: Edusp; Ed. 34, 2003, p. 31.

bastante estimulantes, proporcionando-lhe uma enriquecedora experiência artística. Foi no colégio de Barcelona que realizou

sua primeira experiência em pintura, cujo êxito (de tão elogiado) a teria entusiasmado a prosseguir em outras tentativas, de volta ao Brasil, na fazenda: foi um *Coração de Jesus*, decalcado em seis meses de trabalho paciente. Quase um bordado, e mais um desafio que uma pintura. Sem qualquer criatividade, embora esse trabalho já evidencie em Tarsila a lentidão de seu trabalho no desejo de perfeccionismo que seria uma constante para a pintora em seu período máximo.²²

Tarsila retornaria à Europa tempos depois. Ela viajou no início da década de 1920 para Paris e retornou ao Brasil em 1922, após estudar na Académie Julian e depois na Académie Renard. Mesmo não tendo participado, com sua presença física, da Semana de Arte Moderna, ela manteve contato, através de cartas, com uma das principais pintoras modernistas, Anita Malfatti. Nesta estada em Paris, pintou algumas telas, influenciada pelo ambiente modernista europeu. Algumas delas lembram a ambientação dos quadros do pintor Pierre Bonnard, caso de (*Figura*) *Portrait de femme*, apelidada mais tarde pela artista de *Passaporte*, por ter sido aceita no “Salon de la Société des Artistes Français”, em 1922²³. É em seu retorno ao Brasil, e graças à convivência intensa com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Anita Malfatti, que aconteceu, paulatinamente a “conversão” ao modernismo brasileiro. Mesmo desembarcando em São Paulo, após a Semana de Arte Moderna, em junho de 1922, Tarsila experimentou intensamente a euforia que ainda impregnava na cidade, compondo assim, o grupo dos cinco, que se opunham frontalmente ao passadismo e ao academicismo artístico.

Nesse contato, instigada pelos demais, passou a investigar a identidade nacional na pintura. Apesar de ter vivenciado uma educação artística no exterior, ela, como bem

²² AMARAL, 2003, p. 38. Para mais detalhes e informações sobre a vida de Tarsila, no decorrer da primeira fase do modernismo nacional, é imprescindível a leitura do livro aqui citado de Aracy Amaral, o qual percorre, de forma primorosa, todo esse período.

²³ Idem, p. 62.

descreve Drummond, “medularmente paulistinha” e “jogada de brincadeira na festa antropofágica”, sentia necessidade de encontrar em solo nacional, sua fonte de inspiração. O advérbio “medularmente” utilizado pelo poeta atesta, em cheio, a dimensão pictórica almejada por Tarsila, ou seja, transpor para as telas o Brasil. Havia nela uma necessidade de retorno às fontes. Em carta enviada à sua família, confessa:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora de minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando.²⁴

O desejo de “abarcар” o Brasil, de registrá-lo artisticamente, por assim dizer, parece ecoar não só em Tarsila, mas também nos demais companheiros do grupo modernista. Mário de Andrade, em carta enviada ao jovem Drummond, nos idos dos anos 1920, alertando-o para a importância de não apenas pensar o Brasil, mas também escrever sobre ele, a fim de alcançar um “nacionalismo universalista”, afirma:

É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil, dizia eu noutra carta, a um rapaz de Pernambuco. (...) De que maneira nós podemos concorrer pra essa grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso continente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais.²⁵

A fixação da “presença nacional” de Tarsila dialoga estreitamente com as ideias defendidas e, amplamente divulgadas por Mário de Andrade. Assim, no caso da pintora, não era apenas o tema que deveria ser necessariamente nacional, as cores também teriam que traduzir esse país tão complexo e heterogêneo. Daí, talvez, o poema drummondiano anunciar as cores reaprendidas por ela e as quais traduziam tão bem nosso país: “o

²⁴ Idem, Ibidem, p. 101.

²⁵ ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. RJ: José Olympio, 1982, p. 15.

amarelo vivo / o rosa violáceo / o azul pureza / o verde cantante”.²⁶ Cores que confirmam e refletem o ambiente nacional, ainda que evitadas, nas academias, “pelo doutor bom gosto oficial”.

Passando para a segunda estrofe, Drummond destaca poeticamente outro importante dado biográfico de Tarsila, a saber, a viagem que o grupo de artistas modernistas, ao qual se juntou, fez a Minas Gerais.

Tarsila radar tranquilo
captando em traço elíptico
o vazio da rua de Congonhas com um cachorro e uma galinha servindo
de multidão
a mudez da rua de São João del Rei com duas meninas no cenário operístico de
casas e igrejas
o silêncio do desvio ferroviário
o sono da cidade pequena onde as casas são boizinhos espalhados em presépio.
(Tarsila, Oswald e Mário revelando Minas aos mineiros de Anatole.)

Drummond traduz sucintamente as imagens prosaicas captadas pelo “radar tranquilo” da pintora, que procurou, ao lado de Oswald e Mário, traduzir artisticamente o Brasil. Esse episódio faz alusão à conhecida viagem que esses artistas fizeram a Minas Gerais, “ciceroneando” o escritor francês Blaise Cendrars. A fim de “descobrir” o país, o último verso, colocado entre parênteses, ao passo que encerra uma ironia – era preciso não apenas que os brasileiros conhecessem o próprio território, mas também que o “revelassem” e difundissem aos próprios brasileiros, a fim de interpretá-lo artisticamente – aponta para a riqueza artística do barroco mineiro, fato que fez com que eles se convencessem “da importância desse passado tão recente”. É desse período que data o

²⁶ Buscando “vingar-se” da opressão acadêmica do bom gosto, quanto ao uso das cores, Tarsila afirma, em uma carta, que passou a usar em suas telas: “azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco”. AMARAL, 2003, p. 150. Drummond parece se valer no poema das mesmas cores citadas por Tarsila, apenas fazendo pequenas alterações.

lançamento do Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade, o qual comprova os ideais que esses artistas tanto buscavam. Segundo Omar Khouri,

Pau-Brasil é fase resultante da redescoberta do Brasil, cujo fato motivador maior foram: viagens ao Rio de Janeiro/carnaval e a viagem famosa a Minas Gerais - às cidades históricas - 1924, com Blaise Cendrars acompanhando, e cujo documento-marco é o já mencionado Manifesto Da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade ("A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos."). É de Tarsila a capa do livro do suíço-francês, do mesmo ano de 1924 (Paris, *Au Sans Pareil*): Feuilles de route . I. le Formose: magnífico desenho de *A Negra*.²⁷

E Aracy Amaral completa:

a Semana Santa passada em São João Del Rei despertava em Tarsila, de maneira definitiva, aquilo que ela, na temática e na magia de suas formas “tarsilianas” de recriação de toda uma flora-fauna, já estava realizando desde *A Negra* e *A Cuca*. A cor intrinsecamente nossa se incorporava, enriquecendo e dando nome a essa fase de sua pintura – certamente a de maior excelência e criatividade, e da qual a denominada “antropofágica” seria uma sequência num crescendo do elemento surreal-mágico em suas projeções pictóricas.²⁸

Para se referir a outra passagem da vida de Tarsila, Drummond transforma uma das falas da pintora em versos. Refiro-me justamente à quarta estrofe do poema, em que a pintora afirma querer ser em arte a “caipirinha de São Bernardo”.

Tarsila relâmpago
de beleza no Grande Hotel de Belo Horizonte em 24
acabando com o mandamento das pintoras feias
Quero ser em arte
a caipirinha de São Bernardo
A mais elegante das caipirinhas
a mais sensível das parisienses
jogada de brincadeira na festa antropofágica.

Essa estrofe debruça-se sobre uma faceta de Tarsila: sua elegância e beleza. Tarsila possuía um estilo próprio, o qual realçava ainda mais sua personalidade. A “mais elegante

²⁷ KHOURI, Omar. “Tarsila: um pouco mais – parte I”. In: *O livro das mil e uma coisas: textos breves sobre comunicação, semiótica, artes, (ex-) viventes etc et al* / Omar Khouri. SP: Nomuque Edições, 2011, p. 269.

²⁸ AMARAL, 2003, p. 152.

das caipirinhas” era cliente de Paul Poiret, um “costureiro-criador”, amigo do pintor Fernand Léger e considerado, pelo meio parisiense da época, um verdadeiro artista. A excentricidade artística de Poiret, que atuou mais intensamente nas duas primeiras décadas do século XX, seguramente despertou interesse em Tarsila. Em Paris, ela, muitas vezes instigada por Oswald, frequentava o ateliê de Poiret, tornando-se uma cliente assídua. Anos depois, é o próprio estilista que elabora sua toilette de casamento com Oswald de Andrade. A imagem de Tarsila, como mulher elegante e artista estava salvaguardada pelo estilista. Suas aparições em locais públicos parisienses não passavam despercebidas, uma vez que a própria Tarsila tinha conhecimento deste “status” e do seu sucesso como mulher linda.

Enfim, a imagem imponente de Tarsila é reiterada ao longo do poema por meio de qualificativos que sintetizam a beleza artística e física cantada por Drummond: “radar tranquilo”, “Tarsila relâmpago”, “musa radiante”, “dália sobrevivente” e ainda “Tarsila / amora amorável d’amaral”. Neste último, notamos, implicitamente, outra homenagem do poeta. Trata-se do estudo, de que aqui me utilizo, de Aracy Amaral sobre Tarsila. Em certo sentido, Drummond também homenageia a pesquisadora e crítica de arte. Esta hipótese pode ser corroborada não apenas pelo uso do neologismo “amorável”, cujo radical provém de “amor” e parece aludir ao trabalho “amoroso” de Aracy, mas também pelo fato deste adjetivo “conversar” com o sobrenome “Amaral” e dele se apropriar, por meio da aglutinação dos radicais “amaral” e “amor”.

Por meio de alguns epítetos, utilizados por Drummond para se referir aos artistas anteriormente citados: Francisco Biquiba La Fuente Guarany, Brás Martins da Costa, mestre Ataíde e Tarsila do Amaral, conseguimos perceber um dado importante acerca de alguns dos poemas drummondianos, a saber, o de colocar, em meio a versos que tratam

de particularidades e características da obra de um artista, dados ou informações biográficos. Entretanto, por se tratar de um grande poeta, em muitos casos, algumas informações passam por seu olhar sensível e ganham novos contornos. Como dito antes, este é o primeiro “impulso” poético que destaco, presente em alguns dos poemas que constam nesta antologia. Esse dado parece confirmar um dos fatores que instigam um indivíduo a voltar-se para a obra de outro, seja através da escrita, do desenho ou da pintura, levando-o a produzir outra obra, no caso em questão, um poema.

Esse feito parece confirmar também a predileção de alguém por outrem, uma vez que revela o interesse e a afinidade resultantes do contato com uma obra de arte. De acordo com Fayga Ostrower, “as formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso”²⁹. Partindo desse pressuposto, um indivíduo, ao se sentir atraído por uma obra de arte, por exemplo, atenta-se a ela por meio de sua percepção. Nesse caso, ele não apenas olha furtivamente para um quadro ou uma escultura, mas percebe e dele(a) se aproxima, estabelecendo, doravante, uma relação.

No caso poético, trata-se de escrever sobre aquilo que nos causa prazer, aquilo que nos desperta interesse. Interessamo-nos, às vezes, pela obra de um pintor ou de um escritor, porque, ao nos depararmos com um quadro ou um poema, nutrimos uma espécie de afinidade. Em alguns casos, isso pode advir de uma relação estreita e pessoal – caso de alguns poemas de Drummond; em outros, não sabemos explicar, em detalhes, o porquê de tal aproximação. É como se, de alguma forma, fôssemos atraídos desde o primeiro contato pela obra. Parece que, ao apreciar determinada manifestação artística, compreendemos ou partilhamos uma visão de mundo, ainda que, muitas vezes, não

²⁹ OSTROWER, Fayga. “Potencial”. In: *Criatividade e processos de criação*. 30. ed. Petrópolis, Vozes, 2014, p. 9.

conseguamos explicar. Em outras palavras, é como se “entendêssemos” o que “quis dizer” o artista.

Em francês existe o termo “coup de foudre” que serve para traduzir uma paixão arrebatadora, à primeira vista. Nesse caso, quando nos “apaixonamos” por uma obra, poderíamos afirmar que experimentamos um “coup de foudre” estético. Na verdade, experimentamos um prazer estético. Isto parece ser o caso de Drummond, quando diante da obra desses artistas. Entretanto, essa aproximação não passa apenas pelo crivo da subjetividade. Ela ganha contornos nítidos e racionais quando se transforma também em obra de arte: os poemas resultantes do “contato” com outras obras.

1.2 Poema-voto

A aproximação de Drummond da obra de um artista, às vezes, é feita em forma do que chamo aqui de “votos”. Dentre os procedimentos estilísticos aqui elencados, o poema-voto consiste no mais sucinto deles. Isso porque esse “procedimento” pode ser também entendido como uma maneira de construção poemática. Ou seja, Drummond elaborou, ao longo de sua vida, alguns poemas dedicados a artistas, os quais podem ser pensados como poemas de ocasião. Nesse sentido, a função de alguns deles é ser, eles mesmos, portadores de votos, sobretudo os de prosperidade, quando das festividades de ano novo, por exemplo. Neles, o desejo de prosperidade artística enlaça-se ao carinho nutrido pelo poeta a determinada pessoa. Em alguns dos poemas que aqui apresento, o poeta não só demonstra uma relação de amizade com determinados artistas, como também procura nutrir e preservá-la.

Cito três poemas como forma de exemplo.

A Sylvia Chalhó

Da cor mesma do céu
seja este ano pintado
para Sylvia Chalhó
azul de lado a lado³⁰

A Dália Antonina

Que o ano novo, abrindo a cortina,
dê sempre a nuance mais pura
e a mais leve, humana ternura
ao pincel de Dália Antonina³¹

De Aldemir Martins

De Aldemir Martins a flor
aberta sobre o Ano-Novo
mostra o mistério de uma flor

³⁰ *Viola de bolso I*, p. 338.

³¹ *Viola de bolso I*, p. 339.

que é sempre claro e sempre novo.

A flor aberta sobre o mundo
convida os seres ao amor
que, desde o alvorecer do mundo
infinito, cabe na flor.³²

Em relação aos demais poemas da antologia, os poemas elaborados para este fim são curtos. Distinguem-se, por exemplo, dos poemas anteriormente analisados, não somente do ponto de vista temático, mas também quanto à forma. Como se trata de poemas de “ocasião”, seu conteúdo delimita, quase exclusivamente, uma espécie de encontro social. Assim, não encontramos neles um aprofundamento temático, já que o intuito do poeta é demonstrar seu apreço pela obra de determinado artista.

Aqui, é o desejo de um ano novo próspero que configura o ponto em comum entre eles. Entretanto, os votos drummondianos parecem distanciar-se dos votos comumente feitos pelas pessoas. Numa relação entre familiares ou amigos, os votos mais corriqueiros que as pessoas desejam umas às outras, por meio de um cartão postal de boas festas, por exemplo, são os de paz, saúde, prosperidade e felicidade.

Nesses poemas, contudo, por se tratar de pintores, há uma espécie de adaptação dos votos. No primeiro deles, é com a mesma cor “azul”, predominante no céu, que Drummond deseja que seja tingido o ano de Sylvia Chalréo. À Dália Antonina, o poeta espera ação semelhante: que a “nuance mais pura / e a mais leve” do ano novo estenda-se também ao “pincel” da artista.

Já no poema ofertado a Aldemir Martins, a construção verbal poemática se vale de um jogo metafórico, que sintetiza, de certa forma, um ideal romântico e lírico. Drummond parte do símbolo de uma flor, imagem que parece fruto reminescente de uma tela ou

³² *Viola de bolso*, p. 370.

desenho do pintor (fig. 2), para, a partir daí, desejar, ao ano vindouro, a flor “abrindo-se” ao mundo, convidando “os seres ao amor”.

De acordo com o imaginário difundido no mundo ocidental, segundo o qual a figura de uma flor porta conotações positivas e satisfatórias à vida humana, como paz, alegria e, principalmente, amor, percebe-se, nos versos que encerram o terceiro poema, o desejo do poeta: ele espera que o mistério existente na imagem de uma flor, “sempre claro e sempre novo”, projete-se no mundo e contagie os homens de amor. É o sentimento de amor, ação capaz de modificar e impulsionar os corações humanos, que Drummond espera, valendo-se da imagem da flor, que seja plantado, possibilitando, assim, um ato de partilha e comunhão entre os indivíduos.

Quando olhamos a imagem da flor (fig. 2), notamos um certo espelhamento do verso drummondiano com o quadro de Ademir Martins. O lirismo presente nos versos “A flor aberta sobre o mundo / convida os seres ao amor / que, desde o alvorecer do mundo / infinito, cabe na flor” parece traduzir, verbalmente, a imagem de Ademir. Nela, o desenho de uma grande flor inunda o quadro. A tonalidade avermelhada – salvo o azul do caule e da “folha” – predomina na tela e marca, por sua vez, a alusão feita ao sentimento do amor. Sabemos do uso comum, difundido no imaginário popular, da cor vermelha como alusão ao amor. Amparando-se ainda no quadro, o convite pictórico ao amor também pode ser notado na maneira como o pintor elabora a flor “aberta sobre o mundo” e ofertada aos seres: tanto o desenho da folha em azul como as pétalas estilizadas da flor assumem o formato de corações, o que, de certa forma, parece nos remeter aos inúmeros desenhos pueris, os quais, para representar o amor e suas muitas variações, valem-se de desenhos em forma de coração.

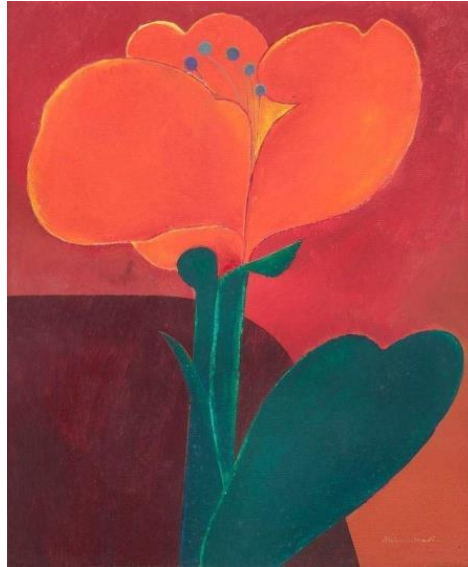


Figura 3. Aldemir Martins, *flor*, 1970.
Acrílico sobre tela, 55 x 46 cm. Coleção particular.

O desejo ofertado nesses poemas transparece claramente a ternura do poeta. Esse sentimento é percebido na forma como os poemas são construídos. Todos eles possuem esquema regular de rimas e versos, o que acentua a cadência lírica contida neles. Enfim, o conteúdo dos poemas lembra os votos que comumente vemos estampados em cartões, distribuídos em datas comemorativas, como aniversário, Natal e Ano Novo. Drummond espera que o ano vindouro seja, para estes artistas, um reflexo da arte que eles mesmos produzem.

1.3 As colagens

Outra característica compositiva dos poemas drummondianos é a capacidade de “organizar”, em um único poema, obras diversas de um artista, sejam elas quadros, gravuras, esculturas, fotografias etc. O olhar do poeta, sensível e atento, reúne, coerentemente, múltiplas imagens, conjugando-as, em alguns casos, em um único verso. Trata-se de uma espécie de colagem visual. Assim, a impressão que temos é de seguir o olhar de alguém, que nos convida a passear por imagens retiradas de obras distintas, como se estivéssemos percorrendo obras em um museu ou galeria.

As referências de que se vale para a construção dos poemas parecem partir de muitas obras e não somente de uma única – ressalto aqui, novamente, que esta particularidade foi um dos elementos que utilizei para a seleção da antologia proposta no presente trabalho. Em outras palavras, a condensação do olhar do poeta, em seu registro verbal, ganha certo dinamismo, já que um verso pode remeter a imagens de quadros ou gravuras diversos, por exemplo.

Fica evidente, então, o poder de síntese de Drummond. Partindo de seu expressivo repertório cultural³³, o poeta, por meio do “manejo” certo com as palavras, parece plasmar, por vezes, imagens variadas e agrupá-las em versos ou mesmo apenas em algumas expressões. Como forma de exemplificar esse procedimento estilístico, transcrevo um poema que descreve o mundo de “novas surpresas” de Portinari³⁴:

³³ Drummond, ao longo de sua vida, acompanhou de perto muitas manifestações artísticas, seja as produzidas por amigos artistas, seja apenas como espectador. Em sua extensa obra poética, há poemas dedicados não somente às artes que aqui já citei, mas também existem aqueles dedicados a cantores, atores e atrizes. Caso do “poema-apelo” que faz em nome de Nara Leão, durante o período ditatorial brasileiro, como forma de impedir sua prisão ou ainda os poemas que dedica a atores e atrizes internacionais, como: Charlie Chaplin, Greta Garbo e Joan Crawford.

³⁴ Existem, nesta antologia, seis poemas dedicados ao pintor modernista Candido Portinari, amigo do poeta. Portinari é o artista a quem Drummond dedicou mais poemas. Ele é o único artista brasileiro que consta no conjunto de poemas dedicados a artistas estrangeiros, intitulado *Arte em exposição*, citado anteriormente. O mais extenso dos poemas de Drummond à obra de Portinari constitui uma dupla homenagem. Por ocasião da comemoração dos 70 anos do pintor, Drummond fez 21 poemas, alusivos à série *Dom Quixote*, de 1956, feitas por Portinari, às quais, por sua vez, “homenageiam” um dos livros mais difundidos na cultura

Portinari

De um baú de folha-de-flandres no caminho da roça
um baú que os pintores desprezaram
mas que anjos vêm cobrir de flores namoradeiras
salta João Candido trajado de arco-íris
saltam garimpeiros, mártires de liberdade São João da Cruz
salta o galo escarlata bicando o pranto de Jeremias
saltam cavalos-marinhos em fila azul e ritmada
saltam orquídeas humanas, seringais, poetas de e sem óculos, transfigurados
saltam *caprichos* do Nordeste – nosso tempo
(nele estamos crucificados e nossos olhos dão testemunho)
(...)³⁵

Os elementos que povoam a obra pictórica de Portinari “saltam” “de um baú de folha-de-flandres no caminho da roça”. A primeira imagem do poema parece aludir, ainda que de forma passageira, a um dado biográfico do pintor, a saber, Candido Torquato Portinari nasceu na fazenda Santa Bárbara, próximo a Brodowski, interior de São Paulo, em 1903. De certa forma, assim como Tarsila do Amaral, o imaginário da “roça” e da infância vivida no interior, além de desempenhar papel importante na obra desse pintor, não passa despercebido aos olhos de Drummond.

Esse imaginário, para o poeta, é fonte inesgotável de inspiração. Fica claro, no decorrer dos versos livres que compõem o poema, o tom de candura, notado, sobretudo, pela forma personificada como o poeta vivifica o local onde residem os seres representados por Portinari. A ação de “saltar”, reiterada no poema – este verbo inicia oito versos do poema – ao mesmo tempo em que deflagra uma ação física, constrói uma alusão ao ambiente em que nasceu o pintor. É desse objeto prosaico que Portinari retira, pictoricamente, suas imagens. Em outros termos, este baú parece sintetizar, metaforicamente e “magicamente”, a fonte inspiradora do pintor.

ocidental, *D. Quixote*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes. O poema intitulado *Quixote e Sancho*, de Portinari, publicado em 1973, n' *As impurezas do branco*, revela duas leituras do poeta: a do texto de Cervantes e a dos cartões da série *Quixote*, de Portinari.

³⁵ *Viola de bolso I*, p. 331.

A enumeração feita a partir do verbo “saltar” faz referência a obras de Portinari, produzidas ao longo de sua carreira. Ao verificar sua vasta produção artística, pode-se identificar as imagens citadas no poema. Como forma de dar conta do “mundo” de Portinari, que salta do baú encontrado no “caminho da roça”, temos, num primeiro momento, em alguns dos seis versos de Drummond, imagens que aludem a uma obra precisa; em outros, há a alusão a imagens que podem se referir a obras diversas, uma vez que o pintor produziu um mesmo tema em suportes e técnicas variados. O intuito aqui, como dito antes, é apontar o procedimento “metonímico” de que se vale o poeta na construção de alguns poemas, ou seja, apontar como, a partir de uma seleção imagética, o poema abarca o universo pictórico de um artista. Convém lembrar também que não almejo encontrar, de maneira detetivesca, a imagem que condiz categoricamente com determinado verso, mas evidenciar o olhar poético de Drummond em relação a uma obra visual.

Na primeira ocorrência, “salta” do baú do pintor a imagem de seu filho, João Candido. Esta imagem parece aludir à obra *Retrato de João* (fig. 3), de 1959³⁶. Nela, seu filho é retratado em sua juventude. O quadro, que retoma a tradição do retrato, tão difundido no mundo ocidental, é composto apenas por parte do tronco do filho.

³⁶ O acervo das obras de Portinari encontra-se reunido e disponível no site: <http://www.portinari.org.br/#>. Todas as imagens aqui citadas foram consultadas neste site.

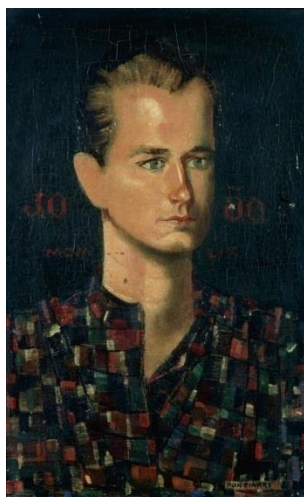


Figura 3. Candido Portinari, *Retrato de João*, 1959.
Óleo sobre madeira, 33 x 22 cm. Rio de Janeiro. Coleção particular.

A referência ao traje de “arco-íris” do filho do pintor, na ótica drummondiana, deve-se à camisa que ele está usando. Para compor essa vestimenta, o pintor utiliza pequenos retângulos de cores diversas: amarelo, azul, verde, vermelho e violeta. Essa multiplicidade de cores, aos olhos de Drummond, parece remeter ao fenômeno óptico e multicolor do arco-íris, em cujo exterior predomina a coloração vermelha, enquanto em seu interior nota-se um tom violeta. Embora encontremos, no retrato de João Candido, traços realistas na composição do rosto, o dado inusitado colocado pelo poeta, a saber, o traje arco-íris de sua vestimenta, ganha contornos menos realistas. Sabemos que se trata de uma camisa por causa da posição que ocupa no espaço do quadro e também pela separação que tem a “gola”, à altura do pescoço. Contudo, caso a separássemos do corpo, obteríamos apenas uma imagem composta de retângulos multicolores.

O segundo verso condensa duas imagens de Portinari. A primeira é a imagem de garimpeiros, retratada ao longo de sua carreira. Portinari representou homens desempenhando esta função em suportes diversos, desde o desenho até a pintura. Boa parte dessas imagens pertence a uma obra realizada por Portinari em 1936, quando foi convidado pelo ministro Gustavo Capanema para executar um conjunto de pinturas para

a futura sede do Ministério da Educação e Saúde. A série, denominada “Ciclos Econômicos”, compreendia pinturas que retratavam atividades diversas, dentre elas o garimpo (fig. 4). Vistas em conjunto, estes “Ciclos” representam, sob o prisma do desenvolvimento econômico, a formação da nação brasileira através dos tempos. Anos mais tarde, o pintor revisita esse tema compondo, em 1956, uma tela intitulada “Garimpo em Minas Gerais” (fig. 5). Embora percebamos uma alteração no modo de composição das obras com essa mesma temática – a pincelada ganha contornos mais livres no decorrer da vida do pintor –, é interessante notar que, no conjunto de imagens disponíveis no site *Projeto Portinari*, os títulos atribuídos às obras assemelham-se, assim como existe uma aproximação no modo de representar as figuras: em sua maioria, os homens estão um pouco curvados, portando nas mãos a bateia, recipiente de fundo cônico, usado durante o trabalho de garimpagem.

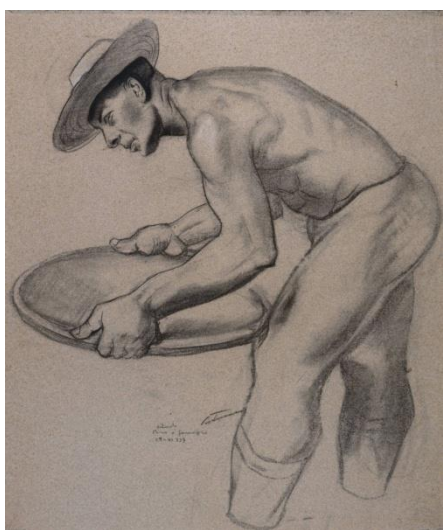


Figura 4. Candido Portinari, *Garimpeiro*, 1937. Carvão, 57 x 47,5 cm. Rio de Janeiro: Ciclos Econômicos – Palácio Gustavo Capanema.



Figura 4. Candido Portinari, *Garimpo em Minas Gerais*, 1956. Óleo sobre tela, 35 x 26 cm. Banco Central do Brasil, Brasília.

A imagem seguinte trata da figura de São João da Cruz, “mártir” da igreja católica, que se encontra na Capela Mayrink, no Rio de Janeiro, executada por Portinari em 1944. Nesta imagem, São João da Cruz (fig. 6), nascido no século XVI, um dos principais

representantes da ordem dos Carmelitas Descalços, encontra-se descalço e com as mãos erguidas, em meio a uma oração. O rosto, expressivo, traz linhas bem definidas. A boca, levemente aberta, acentua essa atitude. Nessa imagem, embora a posição do santo guarde certo caráter realista e dialogue com o modo como ele foi retratado por outros pintores, ao longo da história da arte, suas mãos destoam do resto do corpo, agigantando-se. O retrato de Portinari resume de modo expressivo a vida monástica de São João da Cruz, devotada à religião.



Figura 6. Candido Portinari, *São João da Cruz*, 1944.
Óleo sobre madeira, 175 X 60 cm. Capela Mayrink (painel)

A quarta referência pictórica a “saltar” do baú resulta de uma conjugação de várias obras. Para isso, Drummond cria a imagem “do galo escarlata bicando o pranto de Jeremias”. Em se tratando das obras de Portinari, a “imagem pictórica” criada pelo poeta nos reenvia para mais de uma obra. A primeira delas é a do galo (fig. 7), animal diversas vezes representado pelo pintor, a partir da década de 1940. Encontramos representações deste animal, às vezes sozinho, imponente, ocupando todo o espaço pictórico, noutras, ao lado

de mulheres (fig. 8), sobretudo. Há apenas uma tela, de cunho religioso, em que o galo aparece ao lado de um santo, mas não se trata do profeta Jeremias, mas sim de São Pedro.



Figura 75. Candido Portinari, *Galo*, 1941. Óleo sobre tela. 46 X 38 cm. Coleção S/A Fluxo.



Figura 6. Candido Portinari, *Mulher com galo*, 1941. Têmpera sobre tela, 60 X 72 cm. Coleção particular.

Quanto ao animal, em todas as pinturas encontramos um traço em comum: a cor escarlate da cabeça da ave. Em conjunto com esta imagem, Drummond “adiciona”, como se usasse a técnica da colagem, a imagem do pranto de Jeremias.



Figura 97. Candido Portinari, *O pranto de Jeremias*, 1944. Têmpera sobre tela, 191 x 179,5 cm. Série bíblica – Rádio Tupi de São Paulo.

Obra de 1944 (fig. 9), pertencente hoje ao MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) na qual vemos, em primeiro plano, a figura de Jeremias, um dos profetas do Antigo Testamento, chorando. Portinari usa linhas duras e firmes para a construção da imagem. Nela, as mãos e os pés do profeta – como em outras telas do pintor – são

avantajadas, o que acentua sua expressividade. Contudo, é o pranto de Jeremias o elemento visual destacado no poema. As lágrimas do profeta destoam da representação comumente imaginada, quando se pensa num choro. As gotas que caem de seus olhos possuem dimensão considerável, se comparadas com lágrimas que vemos rotineiramente. Além desse fator, elas são compostas de uma materialidade espessa. O caráter líquido próprio da lágrima converte-se em um material duro e denso. Em certo sentido, as lágrimas desse Jeremias parecem ser uma espécie de citação de algumas representações de choro feitas por Pablo Picasso. Assim, por exemplo, em alguns de seus quadros (*Mulher chorando*, 1937), encontramos procedimento pictórico semelhante ao utilizado pelo pintor brasileiro. É interessante ressaltar aqui que a *Série Bíblica* de Portinari foi inspirada no *Guernica* de Picasso.

Dessa forma, a crueza como as lágrimas são retratadas reitera a aflição do profeta, o qual, de acordo com a Bíblia, sofreu, demasiadamente, por não conseguir advertir seu povo contra a invasão da Babilônia e, sobretudo, contra as injustiças sociais e as negligências praticadas por aqueles que detinham o poder.

Logo depois, Drummond alude a um detalhe de outra obra de Portinari. Esta imagem é retirada de um dos painéis que ficam no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. É justamente aquele em que se veem, “em fila azul e ritmada”, cavalos-marinhos (fig. 10).



Figura 10. Candido Portinari. Detalhe do painel interno do Palácio Gustavo Capanema (azulejos).

A composição, encomendada pelo ministro Capanema, é feita de azul e branco, utilizando o tema da marinha. Aqui, encontramos outra faceta pictórica do pintor: as diagonais usadas para a composição do desenho conferem uma sinuosidade festiva – enfileirados, os cavalos-marinhos parecem flutuar no espaço – o que fisga o olhar do espectador. Na análise que faz dos painéis, Carlos Zílio afirma:

cria-se também um espaço complexo, formado por uma superposição de planos que dão a sensação de um amplo espaço sem recorrer a uma sensação ilusória de profundidade. Abre-se, portanto, um movimento incessante em que as formas azuis mais as figuras acabam por conter o espectador. Tem-se a sensação de um envolvimento, o espectador é como que capturado num remoinho formado pela trama das formas e das cores. O fato de não haver apelo à ilusão de profundidade ainda torna o mural mais desconcertante. Pois convida o espectador a ‘mergulhar naquele mar’, mas, ao mesmo tempo, fica claro que isso se dá no plano da imagem. Um mergulho em amplas curvas de exploração. Não mais os limites da razão ideológica, mas os da descoberta do impossível, do além, do mais ao fundo.

37

Após essas imagens mais “precisas”, Drummond continua a explorar visualmente, por meio das palavras, o universo pictórico de Portinari, conjugando, para isso, imagens diversas. Por meio da expressão “orquídeas humanas” (oitavo verso), o poeta faz referência a certas imagens do pintor, sobretudo aquelas em que há uma profusão de indivíduos. Cito, como exemplo, os corpos ritmados, apenas sugeridos por pequenos retângulos coloridos, convivendo em um mesmo espaço, presente na série *seringais*, onde vemos seres praticando gestos e ações distintos. Este mesmo verso dá conta também dos retratos que Portinari fez de alguns poetas, “de e sem óculos”: Olegário Mariano (1926), Manuel Bandeira (1931), e do próprio Drummond (uma pintura a óleo de 1936, onde se vê um Drummond de rosto magro e olhos cavados e expressivos (fig. 11).

³⁷ ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. RJ: Relume-Dumará, 2ª. Ed., 1997, p. 111.



Figura 118. Candido Portinari, *Retrato de Carlos Drummond de Andrade*, 1936. Óleo sobre tela, 72 x 52 cm. Coleção particular.

Por fim, o poeta termina sua “composição” visual, evocando, por meio da expressão “*caprichos do Nordeste*”, os quadros em que o pintor retratou as agruras sofridas pelos povos nordestinos. Antes de tratar desses quadros, convém destacar que Drummond parece ter tomado “emprestado”, do pintor espanhol Francisco de Goya, o termo *caprichos*. Goya chamou de *Los caprichos* uma série de gravuras, utilizadas para satirizar e criticar a sociedade espanhola de finais do século XVIII, sobretudo membros da nobreza e do clero. Um de seus efeitos estilísticos consistiu na deformação exagerada dos corpos de certos indivíduos retratados. Essa deformação física e visível servia como denúncia da hipocrisia e, concomitantemente, deflagrava as deformações morais humanas. Em linhas gerais, nessas gravuras, os vícios e as torpezas humanas são colocados em primeiro plano. Algumas gravuras apresentam-se mais realistas; noutras vemos criaturas fantásticas ou seres estranhos, frutos de visões delirantes.

Passando para solo nacional, os *caprichos* a que se refere o poeta parecem ser aqueles encontrados em quadros que denunciam a angústia e o sofrimento humanos. Destaco aqui sobretudo a série composta por *Retirantes*, *Criança morta*, *Emigrantes* e *Enterro na rede*. Nela, são os povos nordestinos, destituídos de esperança, necessitando enfrentar as mais

variadas formas de injustiça, os protagonistas. Como forma de denunciar o ambiente de miséria, os homens, as mulheres, os velhos e as crianças são retratados em grande escala, o que gera uma verdadeira monumentalização da tragédia. Esse agigantamento do corpo das figuras aponta para um paradoxo, uma vez que a “imponência” figurativa desses seres anônimos comprova apenas a forma degradante de suas vidas. São pessoas que vivem acoissadas e marginalizadas socialmente. A composição plástica, elaborada por Portinari, denuncia também a atmosfera degradante dos homens. Como forma de exemplificar os “caprichos” a que se refere o poeta, destaco o quadro *Retirantes* de 1944 (fig. 12).



Figura 12. Candido Portinari, *Retirantes*, 1944.
Óleo sobre tela e tem 190 x 180 cm. MASP - Museu de Arte de São Paulo.

Nele vemos ao todo nove indivíduos, dentre eles cinco crianças. A miséria aparece estampada já no primeiro olhar. Os indivíduos retratados estão estáticos, e a maioria deles confronta o olhar do espectador. Estão eles à espera de algo ou alguém que os retire do estado de sofrimento em que se encontram? Há quanto tempo perambulam sem destino? Suplicam por comida? Essas e outras muitas indagações nos vêm à mente quando defronte deste quadro.

Do ponto de vista pictórico, os corpos dessas figuras esqueléticas são fortemente delineados, em algumas partes por uma linha negra, não havendo uma delimitação precisa capaz de separá-los. As roupas são farrapos que, miseravelmente, se enredam no corpo. Há uma criança, à direita do quadro, semi-desnuda. Parte de sua barriga aparece, devido ao tamanho inapropriado da camisa, cuja estampa de losangos, lembra, ironicamente, motivos ligados à alegria e à festividade, mas que somente comprova aqui, amargamente, a escassez e a fome. A cena interdita qualquer motivo de felicidade. Os rostos, apenas sugeridos por contornos duros e densos, exibem um olhar de desalento. A boca de alguns deles é feita por traços tímidos, que parecem denunciar o assombro de suas vidas.

Como forma de acentuar ainda mais a dimensão trágica, na parte superior direita, avistamos uma silhueta do sol, também assombrado e sem luz. Ao seu redor, na verdade em todo o espaço do céu, os rabiscos negros das aves agourentas corroboram o ambiente seco e miserável, onde tudo parece não resistir às intempéries da natureza. Segundo Drummond, os quadros de Portinari que tratam do Nordeste resumem, de certa forma, o tempo dos homens, já que nossos “olhos”, ao captar a “realidade” plástica transfigurada de Portinari, “dão testemunho” da realidade palpável e concreta a que muitos indivíduos, anônimos, estão inseridos. Ao nos depararmos com essas pinturas, “estamos crucificados”. Não somente contemplamos uma determinada obra, mas somos “fisgados” por ela. De acordo com esse caminho interpretativo, o poeta coloca o indivíduo não como mero espectador que passa ileso diante da obra, mas como alguém que está “preso” nela. Como forma de sintetizar o complexo mundo desse pintor, Drummond, em um curto poema, escreve:

Lembrança de Portinari

O universo de Portinari
se às vezes dói, sempre fulgura
entrelaça, como num verso,

o que é humano ao que é pintura.³⁸

Em certo sentido, o trabalho de Portinari, ao inquirir a vida dos homens, revelando, às vezes, a miséria e o sofrimento humanos, atua de forma análoga ao poeta. Isso porque, nas palavras de Davi Arrigucci, Drummond

falou mais de perto, de nós mesmos e de nossa complicada existência, trazendo-nos a uma só vez a poesia misturada do cotidiano, desde a cota de vida besta de cada dia, até as perplexidades inevitáveis a que nos conduz o fato de ter de conviver, ler os jornais, amar ou simplesmente existir.³⁹

Esse mesmo procedimento estilístico (colagem visual a partir de muitas obras) é encontrado também no poema dedicado à Tarsila, visto anteriormente. Transcrevo do poema agora a terceira estrofe, como forma de exemplificação.

Tarsila acordando para o pesadelo
de assombrações pré-colombianas tão vivas agora como outrora
abaporu das noites na fazenda
bichos que não existem? mas existentes
cactos-animais, pedras-árvores,
monstros a expulsar de nossa mente
ou a recolher para melhor
seguir nosso traçado preternatural.⁴⁰

Fica evidente a alusão a algumas obras da pintora. Como dito anteriormente, Tarsila, como forma de encontrar uma expressão genuinamente brasileira, voltou-se, fervorosamente, para o que de mais singular havia em nossa cultura, sobretudo nas pinturas das fases pau-brasil e antropofágica. Assim, por exemplo, como destacou, em uma de suas cartas, a infância na fazenda – o contato com a natureza vista pela ótica infantil que observava tudo ao seu redor: pedras, bichos, árvores – e as histórias do “outro

³⁸ *Discurso de primavera*, p. 812.

³⁹ ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração Partido - uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. SP: Cosac & Naify, 2002, p. 20.

⁴⁰ *As impurezas do branco*, p. 765.

mundo” tão bem recriadas e transmitidas a ela, forneceram-lhe base para a concepção de suas obras. Drummond serve-se desses dados na construção de seus versos.



Figura 13. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928. Óleo sobre tela, 85 x 73 cm. MALBA – Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires.

Encontramos então a primeira referência plástica: o *Abaporu*, termo indígena oriundo do tupi e “reaproveitado” por Oswald de Andrade, que significa “homem que come”. A tela (fig. 13), presente de Tarsila a Oswald, foi a fonte inspiradora do *Manifesto Antropófago*, de autoria do próprio poeta, publicado em 1928. Esse quadro, referência fundamental para compreensão do movimento modernista brasileiro, parece resultar das pesquisas encabeçadas pelos artistas modernistas, os quais, além da “atualização” da linguagem, procuravam “descobrir” a verdadeira e genuína faceta do Brasil, seja nas artes plásticas, na música ou na literatura.

Dessa maneira, a imagem metamórfica do Abaporu foi retirada “das noites da fazenda”. O verso de Drummond Nesse sentido, as plantas e os animais convivem harmoniosamente aponta a fonte de onde “bebeu” Tarsila. Segundo ela, essa “figura solitária monstruosa”, sentada “numa planície verde”, de “pés imensos” e uma mão sustentando o “peso-pena da cabecinha minúscula” foi retirada das “estórias contadas pelas pretas velhas da fazenda

à criança na hora de dormir, repetidas dezenas de vezes e misturadas à lembrança inapagada dos servidores de cor, divulgando seus medos, lendas e superstições...”⁴¹. O poeta parte do imaginário plástico construído pela “Caipirinha vestida por Poirot” e chega a tempos passados, antes mesmo da chegada de Pedro Álvares Cabral.

Omar Khouri, na precisa análise feita dessa obra, abarca não somente os procedimentos pictóricos, cerebralmente usados por Tarsila, como toca em questões de ordem ideológica. Segundo ele, no *Abaporu*

predomina a forma cilíndrica, seguida da esférica e da cônica, que é insinuada. Sol, céu, chão. Figura humana e cactus. As formas que definem o humano/humanoide não diferem essencialmente das que definem o vegetal. Cores: amarelo, laranja, azul, verde o que, inevitavelmente remete ao Brasil, às cores convencionais do nosso País. Uma leitura, um retrato do Brasil, diria. Uma figura de cabeça mínima, pé e mão direitos enormes, encontra-se sentada e é como que abordada por uma câmera/olho em contre-plongée. Daí, deformações decorrentes e a cabeça minúscula, que, apoiada no braço esquerdo, faz lembrar O Pensador, de Rodin – referência óbvia (citação como dizem). Porém, o pensador de um pensar pequeno: uma pessoa que pensa, mas pensa pequeno, que está a matutar. Um país que pensa pequeno? Sentada num chão que indicia um precipício e que faz simetria com as costas da figura. Um país à beira do precipício? Uma ante-visão do desastre de 1929 que, afetando gravemente o setor cafeeiro, afetaria fatalmente Tarsila? Premonição? O fundo: um cenário com sol/olho/rodela de laranja que fita antes o espectador: não é a fonte de luz que incide sobre a figura, sobre o cactus, que projeta uma quase-sombra no céu-cenário, ou uma espécie de aura. Nenhum compromisso com uma suposta verdade, sequer com a verossimilhança. Um máximo de informação com um mínimo de recursos gráficos/pictóricos.⁴²

Nesse sentido, as pinturas de Tarsila funcionam como mecanismo interpretativo do Brasil. Elas não apenas retratam o país, que no início do século XX, começa, timidamente, a se modernizar, mas, sobretudo, captam o país primitivo que pulsa latente, preservando um imaginário repleto de superstições, registrando em cores e desenhos “assombrações pré-colombianas tão vivas agora como outrora”. É esse mundo, ainda despoluído da visão

⁴¹ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3ª ed. SP: Edusp; Ed. 34, 2003, p. 280.

⁴² KHOURI, Omar. “Tarsila: um pouco mais – parte II”. In: *O livro das mil e uma coisas: textos breves sobre comunicação, semiótica, artes, (ex-) viventes etc et al* / Omar Khouri. SP: Nomuque Edições, 2011, p. 270.

eurocêntrica, onde brotam os “cactos-animais” ou as “pedras-árvores” de Tarsila. Além de *Abaporu*, explicitamente identificado no poema, encontramos outras telas que exemplificam as características pictóricas da artista citadas por Drummond e reiteradas por Khouri. Dentre elas, aponto *A cuca*, de 1924 (fig. 14) e *Distância*, de 1928 (fig. 15). Na primeira delas, encontramos quatro animais: a cuca, que dá título ao quadro, um sapo, um tatu e um outro bicho inventado. Esses animais estão em uma floresta, onde fauna e flora, estilizadas, são recriadas pela pintora. Não encontramos um jogo de perspectiva claro. Nesse sentido, as plantas e os animais convivem harmoniosamente: os traços “geometrizados” dos seres inventados – o “amarelo vivo” que dá vida à cuca, ser mitológico do folclore brasileiro, têm a mesma pureza da cor que as plantas revestidas de “verde cantante”. A imaginação criativa de Tarsila, ao registrar a “inspiração” local, tão característica de nosso país, não o faz de modo ingênuo. Antes, vale-se de técnica apurada, fruto de suas pesquisas e estudos no continente europeu. Nesse sentido, ela parte das descobertas plásticas, introduzidas pelas vanguardas modernistas, para dar vida às representações genuinamente nacionais.



Figura 14. Tarsila do Amaral. *A cuca*, 1924. Óleo sobre tela, 73 x 100 cm. Musée de Grenoble, França.

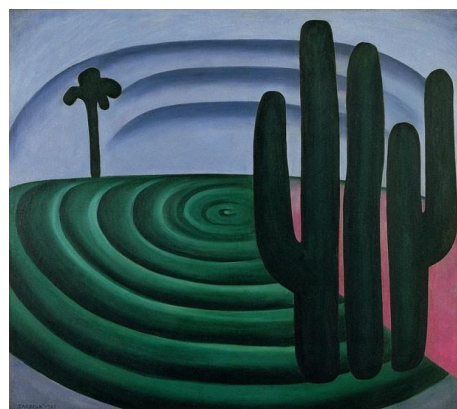


Figura 159. Tarsila do Amaral, *Distância*, 1928. Óleo sobre tela, 65 x 74,5 cm. Coleção particular.

Na tela *Distância* notamos a mesma precisão do traço existente em *A cuca*. Nela, no canto direito, vemos delinear a forma de três estáticos e imponentes cactos. Logo depois deles, como forma de dividir o espaço, há uma faixa, um tanto arredondada, de rosa vivo. Ao

fundo, mais à esquerda da tela, pintada também de verde, há a figura de outra árvore, que nos lembra o desenho de uma palmeira. O céu, por sua vez, é representado por tons azulados, pintados em forma de elipse. De modo análogo, Tarsila compõe, com tons verdes, o espaço que parece representar um amplo campo de terra. Convém salientar que toda a composição, exceto as plantas verticalizadas, dentre elas os “cactos-animais”, únicos seres vistos em sua totalidade, são construídos a partir de um movimento circular, o que faz com que a paisagem extrapole os limites da tela. Assim, o olhar do espectador é direcionado para além do quadro, já que deve preencher os contornos sugeridos por essas faixas circulares, de cores puras, tanto as que formam a parte inferior, destinada a representar a terra, como a superior, que representa o céu. Com isso, a “distância” a que alude o título parece ser fruto do jogo pictórico, cerebralmente equilibrado pela artista, entre as linhas verticais e horizontais do todo compositivo. Parece que estamos diante de uma imagem tropical, mas que carrega “ares” surrealistas.

1.4 Metonímia visual

Tendo em mente a seleção dos poemas aqui propostos, o olhar de Carlos Drummond de Andrade, na maioria dos casos, não cita apenas uma obra, de modo específico. Os múltiplos olhares lançados por ele, na captura de uma obra, ao invés de abarcar sua totalidade, apropria-se antes de detalhes. Nesse sentido, o poeta parece se valer de uma espécie de metonímia visual, cuja função consiste em estabelecer uma relação da parte pelo todo ou vice-versa.

Dessa maneira, às vezes, a cor utilizada por um pintor é o que desperta sua atenção. Noutras, um elemento, dentre os muitos que compõem a obra, como uma personagem em meio a tantas outras, é o que fisga o olhar do poeta. Nos poemas vistos anteriormente, essa particularidade poética torna-se bastante visível. Das fotografias de Evandro Teixeira, por exemplo, o poema, após apresentar, nas três primeiras estrofes – poeticamente e tecnicamente – a fotografia enquanto linguagem, nas demais, chama a atenção para alguns detalhes contidos nas imagens do fotógrafo. Assim, um “colchão atirado ao vento” ou ainda a beleza de uma “moça em flor no Jóquei Clube” (quinta estrofe) são os elementos escolhidos para a tessitura do poema. De forma análoga, Drummond parte de detalhes de quadros de Portinari para a feitura do poema “Portinari”, já tratado aqui, como o “galo escarlata” ou os “garimpeiros” que saltam do “baú de folha-de-flandres” do pintor.

Com isso, ainda que em alguns poemas o detalhe é o que salta à primeira vista, o olhar do espectador, ao identificar a obra em questão, deseja captá-la em sua totalidade. Assim é a sensação despertada no poema-homenagem, espécie de agradecimento do poeta ao “querido” Heitor dos Prazeres.

A Heitor dos Prazeres, Artista

Querido Heitor dos Prazeres,
que estás na esfera celeste:
é hora de agradecer-te
os prazeres que nos deste.

Por tua pintura e música
passa um fluido de poesia.
Poesia das coisas simples
unidas em melodia.

O pierrô apaixonado
e a sambista da Mangueira,
saudosos, aqui ao lado,
celebram-te a noite inteira.

Noite de festa no Rio,
noite de danças e cores,
em que teus pincéis e notas
embalam nossos amores.

Querido Heitor dos Prazeres:
as injustiças sofridas
hoje se apagam. Reluz
a tua arte em nossas vidas.⁴³

O universo cândido e lírico deste artista, preocupado em mostrar a “poesia das coisas simples” da vida é condensado verbalmente por Drummond por meio de detalhes de obras, usados como elementos visuais que, sucintamente, representam a ambientação pictórica que brota do quadro como um todo. Dentre essas figuras, há o pierrô apaixonado e a sambista da Mangueira.

O poema é composto de cinco quartetos e possui metrficação regular – redondilha maior – e esquema de rima que obedece a uma regularidade nos versos pares. É interessante perceber que esta escolha formal corrobora a temática do poema. Ao enfatizar alguns dos personagens retratados muitas vezes por Heitor dos Prazeres, como o pierrô e a sambista, Drummond une as duas facetas artísticas desse artista: os prazeres deixados por ele carregam um “fluido de poesia” tanto no campo visual, como no campo musical.

⁴³ *Viola de bolso III*, p. 1438-1439.

Além de pintor autodidata, Heitor dos Prazeres foi também (e antes da pintura) compositor de samba. Nascido no Rio de Janeiro em 1898⁴⁴, a música esteve presente desde cedo na vida desse multiartista, o qual, ao lado de importantes compositores cariocas, como Cartola, Oswaldo Cruz e Paulo da Portela, firmaram e propagaram as linhas essenciais daquilo que se tornou conhecido, em todo o mundo, como o samba tipicamente brasileiro. Nesse sentido, o detalhe pictórico que consta neste poema aparece atrelado a esta outra manifestação artística desempenhada por Heitor dos Prazeres: a música.

Ainda segundo os versos de Drummond, “um fluido de poesia” passa melodicamente pela pintura e música desse artista, fazendo com que seus “pincéis” e suas “notas” “embalem nossos amores”. São seus pincéis (pintura) e suas “notas” (música) que, juntos, trazem-nos alegria. A conjugação dessas duas manifestações artísticas, feitas, a partir das coisas simples, aparece condensada na ação do verbo “embalar”, que pode aludir tanto à visão – seus quadros festivos acalantam nossa retina, muitas vezes cansada e fatigada devido aos problemas e às dificuldades da vida – como também pontua seu uso mais comum, a saber, as composições musicais produzidas por Heitor nos alegram e divertem. Analogamente, sua obra desempenharia a função de uma pessoa que está com uma criança de colo e a embala, carinhosamente em seus braços, proporcionando-lhe um ambiente favorável ao descanso e à tranquilidade.

Drummond retira do mundo plástico desse *Artista* a imagem (e também composição) do “pierrô apaixonado” e da “sambista da Mangueira” como forma de resgatar a sensação de alegria que o espectador experimenta, quando diante de tais obras. Contudo, como já visto em poemas anteriormente analisados, caso do poema dedicado a Portinari, o pierrô e a

⁴⁴ HEITOR dos Prazeres. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres>. Acesso em: 20/03/2018.

sambista estão presentes não apenas num único quadro, mas podem ser vistos em muitas telas.

O pintor parece tomar emprestada da *Comeddia dell'Arte* a figura do seu pierrô, amplamente difundida na cultura ocidental. Em linhas gerais, este personagem é representado como um palhaço inevitavelmente entristecido, por causa dos contratempos amorosos com sua amada, Colombina, que o deixa, num primeiro momento para ficar com Arlequim. Segundo a narrativa, só depois é que os dois, Pierrô e Colombina, terminam juntos.



Figura 16. Heitor dos Prazeres, *Pierrô e sambista*, 1964. Óleo sobre placa, 32 x 45 cm. Coleção particular.

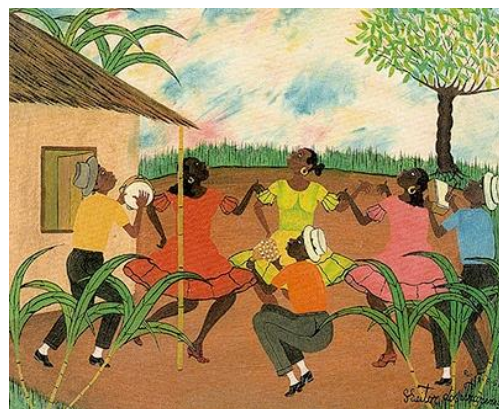


Figura 1710. Heitor dos Prazeres, *Roda de samba*, 1965. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm. Coleção particular.

Assim, em 1964, Heitor dos Prazeres faz uma tela, denominada *Pierrô e sambista* (fig. 16), onde vemos a sambista, no lado esquerdo, (uma mulher de vestido vermelho com os dois braços levantados, dançando), o próprio pierrô, no centro da tela, (vestido de azul, estático, e um tanto contemplativo). Por fim, há outro homem à direita do quadro, dançando em ritmo parecido com o da sambista – na verdade ele parece acompanhá-la na dança –, portando trajes predominantemente brancos e com um instrumento musical em uma das mãos. Heitor dos Prazeres aproxima para a realidade à sua volta, genuinamente brasileira, a triangulação amorosa extraída dessa narrativa. A colombina é substituída pela figura da mulata sambista; enquanto o Arlequim encarna a figura emblemática do

malandro carioca. Todavia, além desta obra, que parece ecoar diretamente nos versos drummondianos, a figura do pierrô é encontrada em outras telas, caso de *Ensaio com Pierrot*, de 1963.

Já a referência à “sambista da Mangueira”⁴⁵ povoa a vasta obra plástica deste pintor. Na verdade, não seria arriscado afirmar que a figura da sambista compõe mesmo parte de sua sintaxe visual, uma vez que, em muitas telas, há alegres mulheres, dançando e festejando, ao lado de homens que tocam instrumentos, como o cavaquinho, o violão e o pandeiro. Essas mulheres guardam algo de semelhante: são retratadas no momento em que dançam e possuem a cabeça direcionada levemente para o alto. Em muitas imagens, é como se elas estivessem cantando e, concomitantemente, acompanhando, com o corpo, a música do ambiente. Dentre as muitas obras em que esta figura aparece, cito algumas: *Roda de samba*, 1965 (fig. 17); *Passos de samba* (1949); *Fundo de quintal* (1954); *Tocando cavaquinho* (1954).

Percorrendo o vasto campo poético drummondiano, a referência ao samba amplamente difundido na cidade do Rio de Janeiro, lar do poeta por muitos anos, ecoa em muitos de seus poemas. Como forma de exemplificar, destaco “Morro da Babilônia”, poema em que a musicalidade produzida por aqueles que povoam os subúrbios cariocas, apesar da vida hostil e das muitas “injustiças” enfrentadas, pode servir como pano de fundo para o poema dedicado a Heitor dos Prazeres.

Morro da Babilônia

À noite, do morro
descem vozes que criam terror
(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral
Quando houve revolução, os soldados se espalharam no morro,
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.

⁴⁵ O qualificativo “da Mangueira” criado por Drummond parece remeter à tradicional escola de samba carioca, Mangueira, que teve como um dos fundadores o próprio Heitor dos Prazeres.

Alguns chumbados, morreram.
O morro ficou mais encantado.

Mas as vozes no morro
não são propriamente lúgubres.
Há mesmo um cavaquinho bem afinado
que domina os ruídos da pedra e da folhagem,
e desce até nós, modesto e criativo,
como uma gentileza do morro.⁴⁶

Como se trata de um poeta, cujo lirismo meditativo – como bem pontua Davi Arrigucci – está entranhado em sua escrita, às vezes, o detalhe não se traduz verbalmente pela descrição de uma figura explicitamente perceptível em um quadro, desenho ou fotografia. O “mecanismo” que garante o “detalhe” apontado em alguns poemas encontra sua síntese na reflexão e na capacidade crítica desse sujeito que sabe bem olhar e apreciar uma determinada obra. Dessa forma, o que lemos em um ou mais versos não se trata somente de um detalhe pictórico, mas uma formulação condensada, rigorosamente elaborada, que serve para nos reenviar não apenas a uma imagem específica, mas a uma gama de obras que tratam do mesmo tema.

Como forma de exemplo, passemos aos dois poemas feitos a outro importante pintor modernista, Di Cavalcanti. Neles, o tema escolhido para “cantar” a pintura de Di são as mulheres. Dentro do amplo e variado universo temático desse artista, o olhar do poeta se volta para a maneira singular como ele retratou a mulher. Na verdade, pensando hoje em seu legado pictórico, a singular representação feminina de suas pinturas participa do imaginário das artes plásticas nacionais.

Assim, em um dos poemas, *Pacto* – poema que homenageia os setenta anos do pintor – a “investigação” drummondiana transparece já na forma do poema. Das nove estrofes que

⁴⁶ *Sentimento do mundo*, p. 73.

o compõem, as sete primeiras encerram-se com questionamentos em torno da pintura de Di, não apenas indagando sobre procedimentos formais, mas também construindo perguntas de cunho especulativo-interpretativas. Todas as questões lançadas procuram entender o “pacto” que Di “fez com a mulher”. Nesse sentido, o poema encontra na relação do pintor com as mulheres a “mola propulsora” para o fazer artístico. Embora a referência à mulher percorra todo o poema, transcrevo as três primeiras estrofes como forma de pontuar esse questionamento:

Pacto

Que união floral existe
entre as mulheres e Di Cavalcanti?
Se o que há nelas de fero ou triste
a ele se entrega, confiante?

Que chave lhe deram, em São Cristovão
para abrir a porta dos olhos
– e no labirinto escuro se acendem
lumes de paixão, ignotos?

Quem lhe soprou a ciência plástica
de resumir em cor o travo
das mais ácidas, o mel intenso
das suburbanas, o peso imenso
de corpos que sonham dar-se?⁴⁷

A imagem descritiva da mulher, “diluída” nestas estrofes, é exemplo crucial do que nomeio aqui “metonímia visual”. Quando lemos algumas expressões, como: “o travo das mais ácidas”, “o mel intenso das suburbanas” ou ainda a imagem síntese, poeticamente encontrada por Drummond: “o peso imenso / de corpos que sonham dar-se”, somos levados a imaginar as várias telas em que Di prestou homenagem à mulher.

As qualidades e os atributos femininos presentes no poema remetem não somente a uma tela específica, mas aos inúmeros quadros e desenhos elaborados a partir desta temática.

⁴⁷ *A vida passada a limpo*, pp. 437-438.

São muitas as mulheres pintadas por Di e uma das primeiras indagações lançadas por Drummond é questionar o modo como se dava tal aproximação, em outras palavras, como era feita “a união floral” entre ele e as mulheres.

Para isso, o poeta, seguramente rememorando as expressões das muitas mulheres que se deixaram retratar, revela um aspecto singular dessas representações. Na maioria das vezes, as mulheres de Di Cavalcanti encontram-se resguardadas. Para o poeta, é como se nelas algo de “fero ou triste” transparecesse através do pincel do artista (fig. 18). E é justamente essa condição que intriga o poeta: como elas deixavam-se retratar, entregavam-se “confiantes”? Nesse sentido, as indagações do poeta, procurando entender como se dava a relação entre Di e as mulheres, apontam para uma característica crucial, percebida em suas pinturas: a maneira particular e enigmática como muitas dessas mulheres foram retratadas.



Figura 1811. Di Cavalcanti, *Nu deitado* (entre 1930 e 1935). Óleo sobre madeira. Museu Castro Maia, Rio de Janeiro.

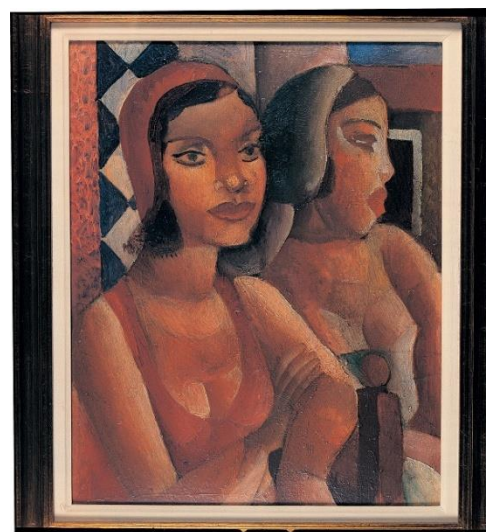


Figura 19. Di Cavalcanti, *Mulheres na janela*, 1926. Óleo sobre cartão. Fundação José e Paulina Nemirovsky.

Restringindo um pouco mais essa temática, como bem especifica o poema, o pintor parece voltar-se mais para um tipo particular de mulher: as mulatas e as morenas. É de seus corpos que Di soube extrair a “pegajosa linguagem de desejo”. Para adentrar o campo

visual do pintor, podemos, por meio desse recorte poético, bastante pontual e certo, pensar em algumas telas de Di Cavalcanti em que notamos a presença desses qualificativos femininos. Dentre elas, cito: *Mulheres na janela*, 1926 (fig. 19); *Mulheres e caminhão* (1932), pintadas entre 1930 e 1935 e *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930). Esta última, uma de suas obras mais conhecidas.

A síntese poética de Drummond, na tentativa de abarcar a figura da mulher eternizada pela “linguagem” de Di, pode ser encontrada nas telas citadas acima. Dentre elas, duas em especial, *Nu deitado* e *Mulheres na janela*, revelam claramente o “mel das suburbanas” de que fala o poeta. Mais ainda, traduzem o aspecto genuinamente brasileiro do pintor em relação à execução do tema. Embora a maneira como as mulheres são retratadas nessas pinturas nos remeta à tradição pictórica – quantos retratos de mulheres, à janela, não foram executados ao longo da história? Quantos nus femininos não vemos expostos em museus, muitos remontando a épocas e a contextos diversos? – a singularidade da cor, sobretudo o uso de tons terrosos, transparece o “sangue moreno-sulfúrico” que pulsa das veias dessas mulheres, decididamente brasileiras.

Parece haver um movimento duplo nessas pinturas. Se percebemos um diálogo com a tradição, uma vez que a maneira como representa a mulher deitada, por exemplo, em *Nu deitado* (fig. 18), nos faz pensar em imagens de nus femininos amplamente difundidos na história da arte, como a famosa *Maja desnuda* de Goya, notamos explicitamente também uma diferença: a mulher deitada, compondo quase toda a tela, possui características genuínas e particulares que a faz pertencer a uma determinada realidade. Este fator, segundo Mário Pedrosa, é essencial para se entender a presença feminina em Di, uma vez que, para colocar “negras, índias e mulatas, mulheres lascivamente em repouso ou dançando”, ele usa a “curva sensual” de suas figuras, dotando-as com o “calor de suas

cores”⁴⁸. Assim, poderíamos pensar que o poema de Drummond vai ao encontro do raciocínio de Pedrosa. O poeta enxerga no traço das figuras de Di Cavalcanti o “calor pedindo mudez”, que exala dos corpos femininos.

⁴⁸ PEDROSA, Mário. “Di Cavalcanti, um mestre brasileiro”. Em: *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. Otilia Arantes (org.), 1ª ed. SP: EDUSP, 2004, p.184.

1.5 Drummond e a fotografia

Há três⁴⁹ poemas de Drummond, na antologia que aqui apresento, sobre fotografia. Neles, em linhas gerais, o poeta não “trata” apenas de imagens presentes em algumas fotografias, mas, no momento em que se debruça sobre elas, extrapola a mera descrição e passa a tecer considerações a respeito da Fotografia (refiro-me aqui ao conceito abrangente de Fotografia), apresentando-nos particularidades desta manifestação artística.

Assim, tendo em mente a construção poemática de Drummond, para amparar a leitura e a análise desses poemas, utilizarei as reflexões do estudioso francês Roland Barthes, presentes em seu livro, *A Câmara clara*. Assim, sabendo da complexidade dessa manifestação artística, não proporei um estudo aprofundado e histórico da fotografia. Antes, usarei alguns procedimentos apontados por Barthes, que servirão de apoio para a leitura dos poemas. Transcrevo abaixo os poemas: o primeiro dedicado a Evandro Teixeira⁵⁰; o segundo, a Brás Martins da Costa⁵¹.

⁴⁹ Dentre os poemas que Drummond dedica à fotografia, utilizarei, nesta análise, apenas dois deles: o de Evandro Teixeira e o de Brás Martins da Costa. Isto pelo fato de o poema dedicado ao fotógrafo Fernando Goldgaber pertencer à categoria que antes chamei “poema-voto”. Este poema é um dos três pertencentes ao conjunto intitulado “Cartão de natal”, que consta no livro *Viola de bolso*. Como o próprio título indica, além de sua extensão – curta em relação aos demais – o conteúdo dele sintetiza, em linhas gerais, o agradecimento do poeta a uma imagem que lhe foi enviada.

⁵⁰ Evandro Teixeira Almeida nasceu em Irajuba, Bahia, em 1935. Fotógrafo, que se destacou em diversos campos da cobertura jornalística, desde os temas políticos até a fotografia de esporte. Iniciou sua carreira jornalística em 1958. Mais tarde, em 1963, transferiu-se para o *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, onde reside até hoje. Registrou, ao longo de sua carreira, fatos relevantes da história brasileira, como a chegada do general Castello Branco (1900-1967) ao forte Copacabana, durante o golpe militar de 1964 e a repressão ao movimento estudantil no Rio de Janeiro, em 1968. É autor dos livros: *Fotojornalismo* (1982) e *Canudos 100 anos* (1997). Em: EVANDRO Teixeira. Em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7623/evandro-teixeira>>. Acesso em: 14/08/2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

⁵¹ Brás Martins da Costa foi, além de fotógrafo, latinista, jornalista e tabelião. Nascido em 1866, em Bom Jesus Amparo, Minas Gerais. Deixou um legado de mais de 300 negativos. Neles há o registro de cenas, que marcam o cotidiano da cidade, como: saída de tropeiros para o sertão, enterros, procissões, além de retratos. Talvez o mais conhecido deles seja o do próprio Drummond, com apenas dois anos de idade. Quando lançamos na internet o nome desse fotógrafo, é inevitável haver a associação com o nome do poeta. Isso se deve, em boa parte, à publicação, em 1982, do livro de fotografias *No tempo do Mato Dentro*, organizado por Robinson Damasceno Reis, Altamir José de Barros e Mariza Guerra de Andrade. Foi por ocasião dessa publicação que Drummond escreveu seu poema sobre Brás Martins. Em 2012, o livro foi reeditado e sofreu algumas alterações: o título passou a ser *Retratos na parede* e incluiu-se o poema de Drummond, dedicado ao fotógrafo. Agora, as fotografias de Brás Martins são acompanhadas pelos poemas drummondianos.

Diante das fotos de Evandro Teixeira

A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo sob a luz,
e dois olhos não são bastantes
para calar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.

É preciso que a lente mágica
enriqueça a visão humana
e do real de cada coisa
um mais seco real extraia
para que penetremos fundo
no puro enigma das figuras.

Fotografia - é o codinome
da mais aguda percepção
que a nós mesmos nos vai mostrando
e da evanescência de tudo
edifica uma permanência,
cristal do tempo no papel.

Das lutas de rua no Rio
em 68, que nos resta
mais positivo, mais queimante
do que as fotos acusadoras,
tão vivas hoje como então,
a lembrar como a exorcizar?

Marcas da enchente e do despejo,
o cadáver insepultável,
o colchão atirado ao vento,
a lodosa, podre favela,
o mendigo de Nova York
a moça em flor no Jóquei Clube,

Garrincha e Nureyev, dança
de dois destinos, mães-de-santo
na praia-templo de Ipanema,
a dama estranha de Ouro Preto,
a dor da América Latina,
mitos não são, pois que são fotos.

Fotografia: arma de amor,
de justiça e conhecimento,
pelas sete partes do mundo
a viajar, a surpreender
a tormentosa vida do homem
e a esperança a brotar das cinzas.⁵²

⁵² *Amar se aprende amando*, pp. 1297-1298.

Imagem, terra, memória

Sobre uma coleção de velhas fotografias de
Brás Martins da Costa

I

Vejo sete cavaleiros
em suas selas e silhões.
As diferentes idades não
distinguem uns dos outros.
Os varões, as amazonas,
os meninos, seus corcéis
e suas mulas serenas
estancaram. Dentro em pouco
vai começar a viagem
no país do mato-fundo.
Eles sete nos convidam
a percorrer este mundo
miudinho dentro do mundo
e grande maior que o mundo
em cada lasca de ferro
cada barba
cada reza
cada enterro
mato-dentro.

II

Aqui chegamos pois à velhice do Guarda-Mor
com seus quarenta e seis descendentes em volta,
sua mocidade revolucionária ao lado de Teófilo Ottoni,
marcando o fim da era do Oitocentos
e um silêncio de igreja que a procissão
vai incensando, vai gregoriando pelas ruas principais.
Súbito, a menina crucificada
na postura de Cristo repete o holocausto
que os pecadores insistem em não compreender.
É indispensável, é urgente levantar o cruzeiro,
sinal de culpa e resgate
sobre interesses e podres de família,
sobre fazendolas hipotecadas
de gado, milho, café, carrapato redoleiro,
erguê-lo à altura majestática do Pico do Cauê,
se não mais alto, muito mais ainda.
Braços robustos tiram-no do chão
e o vão alçando com fervor e suor
até que ele paire sobre as consciências arrependidas.
Os padres, o Senhor Bispo, o Santo Padre invisível-presente
velam o sono, vigiam o acordar e o labutar do povo,
entre velocípedes, ornatos florais,
cães fiéis aos pés de seus donos de botas
e uma honrada banda de música, Euterpe morena,
a encher de arte e vibração o território parado.

III

Olha

a ambiguidade melancólica do rosto dessa mulher à janela
que abre para mares impossíveis de liberdade,
enquanto passa em cortejo o alvo corpo do anjinho
no rumo direto do céu
onde com minha Mãe estarei, estaremos todos
na santa glória um dia.

Moças, ó moças

que emergis da piscina do tempo sem uma ruga
a marcar vossos rostos:
no pesado gorgorão dos vestidos de missa,
ressuscitais a moda abolida, a sempre moda.
Na chapa de vidro descoberta no arcaz
gravada ficou a beleza que a opressão familiar
não empalidece, não destrói.
Belas não obstante as proibições seculares
que vos condenavam ao casamento sem amor, ao sexo abafado,
ao tio-com-sobrinha, ao primo rico ou de futuro,
moças do Rio Doce de perfume silvestre,
hoje pousais no solo abstrato,
esse amplo solo que a memória estende
sobre o vazio de extintas gerações.

IV

Fecho este álbum? Ou nele me fecho
em urna luminosa onde converso e valso,
discuto compra e venda, barganha, distrato,
promessa de santo, construção de cerca,
briga de galo, universais assuntos?
Os sete cavaleiros se despedem.
Só agora reparo:
Vai-me guiando Brás Martins da Costa,
sutil latinista, fotógrafo amador,
o repórter certo,
preservador da vida em movimento.
Vai-me levando ao patamar das casas,
ao varandão das fazendas,
ao ínvio das ladeiras, à presença
patriarcal de Seu Antônio Camilo,
à ronha política de Seu Zé Batista,
ao semblante nobre do Dr. Ciriry,
às invenções de Chico Zuzuna,
aos garotos descalços de chapéu,
ao todo aéreo panorama
de serra e vale e passado e sigilo
que pousa, intato, no retrato.

A fotoviagem continua
ontem sempre, mato a dentro,
imagem, vida última dos seres.⁵³

⁵³ Farewell, pp. 1415-1417.

Como dito antes, para a análise aqui pretendida, os dois poemas serão lidos, concomitantemente, à luz das reflexões de Barthes. Logo, não tratarei de apenas um poema, num primeiro momento, para em seguida passar a outro, mas mesclarei passagens e versos de ambos. O intuito deste diálogo é descrever e apontar aspectos convergentes presentes nos poemas e, de certa forma, problematizados também por Roland Barthes.

Nas três primeiras estrofes do poema dedicado a Evandro Teixeira, o poeta, antes de descrever as fotografias propriamente ditas (e das quais está “diante”, como bem atesta o título do poema) procura definir a fotografia como um procedimento, no qual é imprescindível a existência e a manipulação de um objeto físico – uma câmera – sem a qual não se podem obter as imagens. Assim, nas sextilhas que compõem as sete estrofes, Drummond lança mão de algumas considerações sobre a fotografia. Dentre elas, uma que chama a atenção aparece sintetizada na imagem paradoxal do segundo verso da primeira estrofe. Ao descrever alguns dos elementos que podem ser captados por uma câmera: pessoas, lugares e objetos, por exemplo, o poeta se vale de duas ações antitéticas que, segundo ele, estão “por trás” do ato fotográfico. São elas: expor e ocultar. De certa forma, essas ações parecem estruturar o ato fotográfico. Embora consigamos apreender os objetos e as coisas que nos cercam por meio da visão, o olho humano parece não ser capaz de desnudar o que muitas vezes se encontra oculto na realidade. Nesse jogo ambíguo, é necessária, para haver Fotografia, a presença da “lente mágica” que possibilita essa ação. Esse utensílio⁵⁴, tão difundido nos dias de hoje e acessível a muitos, graças ao avanço tecnológico, é o fator que enriquece a visão humana. Em outras palavras, ainda que nós,

⁵⁴ Adentrando mais no seu caráter físico e mecânico, é importante salientar que a Fotografia, enquanto resultado de um instrumento concreto, a câmera, consiste em “uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz). Segundo Roland Barthes, foi isso que “permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado”. Em: “A Câmara clara”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. RJ: Nova Fronteira, 1984, p. 121.

seres humanos dotados de sentidos, consigamos, através da visão, ver o mundo e as muitas coisas que o povoam, não somos capazes de “catar o que se oculta no rápido florir de um gesto”, impresso, por vezes, em uma fotografia. Apesar de ver, corriqueiramente, pessoas, objetos e lugares, não conseguimos, na maioria das vezes, enxergar aquilo que somente a fotografia expõe e desnuda. Esse desnudamento se dá graças à extração de um “real” ainda mais “seco” que o real das coisas a que estamos acostumados a ver.

De acordo com o poema, o olho humano é capaz de ver as coisas ao seu redor, distinguir cores, tamanhos, formas, mas parece que lhe falta a capacidade de penetrar fundo “no puro enigma das figuras”. Esta ação só se completa quando nos deparamos com a “aguda percepção” presente nas fotografias, as quais, por sua vez, são registradas por certos indivíduos, que, ao manipular acertadamente a câmera fotográfica, eterniza instantes passageiros e efêmeros.

Assim, por exemplo, é a fotografia, pensada aqui em todo o seu processo, desde o clique do fotógrafo que congela determinada imagem, até a sua passagem para o papel, que revela, por exemplo, a delicadeza de um voo de uma ave que paira no céu ou ainda a maneira singular de um gesto de uma pessoa retratada em meio a tantas outras. Nesse sentido, a ação de olhar para o céu e ver pássaros ou ainda olhar rotineiramente para pessoas no dia a dia, ainda que confirme nossa existência, parece não ser suficiente para a apreensão de detalhes, muitas vezes mínimos e pontuais, responsáveis em proporcionar a “mágica” encontrada “no rápido florir de um gesto”, captada por uma fotografia.

O fotógrafo, com seu olhar cuidadoso e assertivo, munido de seu instrumento físico, “sua lente mágica”, é capaz de apreender imagens que, após serem reveladas, têm o poder de mostrar aos homens não somente a impiedosa e rápida presença do tempo, mas também a efemeridade das coisas. De acordo com Barthes, “o gesto essencial do *operator* é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmera) e que esse gesto

é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele”⁵⁵.

Isto porque o fotógrafo, a meu ver, pode ser pensado como um acrobata. Da mesma forma que este realiza acrobacias, por meio de gestos e movimentos surpreendentes, aquele deve “desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância, ele deve desafiar as do interessante: a foto se torna surpreendente a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada”⁵⁶. Nesse sentido, o fotógrafo aguarda, pacientemente, o momento certo para a captura da imagem a que almeja.

Para ampliar ainda mais o fértil campo dessa manifestação artística, Roland Barthes aponta dois elementos constituintes da fotografia. Esses elementos funcionam como mecanismos que possibilitam melhor apreciar uma imagem. O primeiro deles é o *studium*, entendido por ele como uma percepção geral e totalizante de uma imagem. Em outras palavras, o *studium* traduz a capacidade que algumas fotografias têm de prender o olhar do espectador. Assim, diante delas, sentimo-nos atraídos, embora, muitas vezes, não entendamos o porquê de tal atração. Elas nos sequestram, de certa forma.

Já o segundo elemento é o *punctum*. Segundo Barthes, o *punctum* pode ser descrito como uma “picada”, “pequeno buraco”, “pequena mancha”, “pequeno corte”. É interessante notar, para melhor compreender a função desse elemento, a reiteração do adjetivo “pequeno” na classificação oferecida pelo crítico. Isso confirma o seu papel, uma vez que ele “punge” e “fere” a atenção do indivíduo, no momento quando nosso olhar “perambula” por determinada imagem. Quando somos atraídos pelo *punctum*, nosso olhar para, estaciona num ponto determinado da imagem, e só depois passa a contemplar o campo amplo de que faz parte. Apoiando-se na terminologia literária, o *punctum*

⁵⁵ Barthes, Roland. *A Câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. RJ: Nova Fronteira, 1984, p. 54.

⁵⁶ Idem, pp. 56-57.

estabelece com o *studium* uma relação metonímica. A pequena brecha aberta pela presença do *punctum* faz com que a imagem, em sua totalidade (*studium*), ganhe um novo estatuto, passando a ser melhor contemplada.

Convém ressaltar que esses dois elementos atuam de forma conjunta, logo não se deve estabelecer uma relação de “poder” ou de subordinação entre eles. Trata-se antes de uma co-presença, na qual ambos se entrelaçam. Seguindo este raciocínio, a união desses elementos orienta visualmente o sujeito de tal modo que surgem novas ações em relação ao simples ato de ver e apreciar uma imagem. Da empatia inicial despertada por uma fotografia (*studium*), percorrem-se novos caminhos cujo direcionamento nos leva não só à surpresa (*punctum*), como também nos desperta outras ações, como: sentir, notar, refletir, pensar, indagar, cogitar. Enfim, a existência desses dois elementos se faz presente, poeticamente, na escrita de Drummond.

Inicialmente, quando o poeta está diante das fotos de Evandro Teixeira, parece predominar, em seus versos, a presença do *studium*. Após as três primeiras estrofes, dedicadas a falar da Fotografia em si, as três que se seguem descrevem, de modo mais abrangente, objetos, lugares e pessoas. Os versos que compõem essas estrofes (4, 5, 6) podem ser vistos à luz do *studium*, uma vez que descrevem cenas, lugares e pessoas que, por sua vez, parecem dar conta da imagem descrita como um todo. Em outras palavras, quando lemos / vemos as imagens apontadas por Drummond, tem-se a impressão de estar vendo a imagem em sua totalidade. Não é para os detalhes que o olhar do poeta se volta, mas para a imagem como um todo que configura cada fotografia.

Ao todo, Drummond retrata doze imagens. São elas: “lutas de rua no Rio” (fig. 20) no período ditatorial brasileiro (quarta estrofe); “marcas da enchente e do despejo”; “o cadáver insepultável”; “o colchão atirado ao vento” (fig. 21) ; “a lodosa, podre favela”; “o mendigo de Nova York” (fig. 22); “a moça em flor no Jóquei Clube” (quinta estrofe);

“Garrincha e Nureyev”, “dançarinos” únicos de passos precisos; “mães-de-santo na praia-tempo de Ipanema”; “a dama estranha de Ouro Preto” (fig. 23) e “a dor da América Latina” (sexta estrofe).

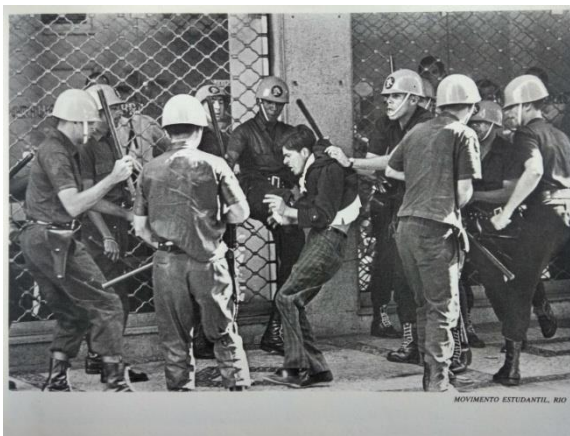


Figura 2012. Evandro Teixeira. *Evandro Teixeira: fotojornalismo.*



Figura 2113. Evandro Teixeira. *Evandro Teixeira: fotojornalismo.*



Figura 22. Evandro Teixeira. *Evandro Teixeira: fotojornalismo.*



Figura 23. Evandro Teixeira. *Evandro Teixeira: fotojornalismo.*

Elencadas dessa maneira, fica mais fácil percebermos o caráter abrangente dessas imagens, isto é, o *studium*. O foco das fotografias encontra-se no objeto central que o compõe. A última das imagens apontadas por Drummond confirma esta hipótese. De todas, ela é a mais abrangente, já que não se podem entrever elementos precisos (lugar, pessoa ou objeto) que a constituam. O poeta sintetiza-a apenas como a “dor da América

Latina”. Assim, por exemplo, a “dor” presente neste verso parece fazer referência às muitas imagens de Evandro Teixeira que revelam o sofrimento humano, sobretudo aquele que resulta das injustiças entre os homens, da mesma forma que pode ser sintetizada em algumas das imagens descritas anteriormente, como a imagem da favela, ou ainda aquela que retrata as marcas “da enchente e do despejo”, uma vez que são imagens que revelam sofrimento e miséria, ações recorrentes em países pobres, principalmente aqueles que compõem a América Latina.

É interessante notar que Drummond destaca, poeticamente, a faceta peculiar de Evandro Teixeira, a saber, o seu trabalho como fotojornalista. Este importante fotógrafo brasileiro retratou acontecimentos importantes, não só do ponto de vista político-social do Brasil, como também cultural, tanto em âmbito nacional, como internacional. Dentre eles: o auge da repressão de governos ditatoriais, a presença de líderes políticos e religiosos em solo nacional e inúmeros conflitos internacionais.

Em se tratando do poema, a primeira imagem, retirada das “lutas de rua no Rio, em 68”, período que compreende o ápice da ditadura militar no Brasil, serve de base para Drummond compor a quarta estrofe. Além de registrar esse obscuro período político da vida nacional, há também outras imagens que remetem diretamente ao cotidiano desigual e miserável que ainda assola o país, como: as “marcas da enchente e do despejo”, “o colchão atirado ao vento” e “a lodosa, podre favela”.

O registro dessas imagens aponta a função social que se pode extrair da fotografia, já que ela tem o poder, ora de registrar ações condenatórias praticadas pelos homens, as quais, quando presentificadas pela fotografia, revelam o teor acusatório que elas imprimiram e que muitas vezes, parece “tão” vivo “hoje”, como no momento em que foram capturadas, ora servem como instrumento para denunciar a injustiça e o sofrimento humanos – a imagem do “mendigo de Nova York”, ao mesmo tempo em que revela a “tormentosa

vida” enfrentada por muitos seres, parece atualizar e, por conseguinte, denunciar uma realidade presente não apenas naquele território, mas sobretudo em países menos desenvolvidos.

Assim, atos desumanos que ocorreram no passado, graças à fotografia e ao seu papel de “cópia” da realidade, ao nos convidar a recordar a história e o sofrimento por que passaram e continuam passando muitos indivíduos, podem servir como forma de “exorcizar” ações condenatórias, que não devem ser repetidas. Nesse sentido, a fotografia atua como um mecanismo antitético: ela nos lembra uma ação que devemos esquecer. Em certos momentos, é preciso estar sempre alerta e não nos esquecermos de atos ou ações que não devemos repetir.

Além do viés social das imagens, este fotógrafo também captou cenas que traduzem, de maneira pontual, aspectos culturais não só do Brasil, mas de outros povos e culturas. A importância e a influência da cultura africana no Brasil, por exemplo, foram traduzidas por meio da imagem das “mães-de-santo” e de suas oferendas e cultos junto à “praia-templo de Ipanema”. O uso do termo “praia-templo” resume, de um só golpe, a síntese encontrada pelo poeta para descrever a recorrência desta manifestação religiosa.

Mais duas imagens que traduzem aspectos culturais de um povo são as das duas personalidades de países distintos e de distintas atuações, mas que, no olhar poético do fotógrafo e do poeta, praticam ações similares. A foto do dançarino e coreógrafo russo, Rudolf Nureyev, um dos mais celebrados dançarinos do século XX, é colocada, pelo poeta, ao lado de outra figura que, a seu modo, desempenha função análoga à de Nureyev, ainda que seu campo de atuação não tenha sido os palcos, mas os campos de futebol. Trata-se de Garrincha, Manoel Francisco dos Santos, jogador brasileiro, cujos dribles desconcertantes, quando de posse de uma bola em campo, assemelhavam-se a uma dança genuinamente bem executada. Por meio dessas duas figuras emblemáticas, Drummond,

ao construir uma aproximação metafórica, valendo-se da profissão do primeiro (balé) e transpondo-o para o universo do segundo (futebol), revela também singularidades dessas nações: o exímio balé russo e a singularidade do futebol brasileiro.

Se as imagens de Evandro Teixeira parecem mais atreladas à figura do *studium*, as de Brás Martins parecem estar relacionadas diretamente ao *punctum*. A primeira diferença que salta aos olhos do leitor ao comparar os poemas é a extensão. Enquanto o poema de Evandro Teixeira apresenta sete estrofes, cada uma delas contando com seis versos metrificados de maneira regular (versos octossílabos); o poema de Brás Martins é extenso – ao todo são 91 versos, brancos e livres. Com essa extensão, o olhar do leitor, conduzido pelo olhar drummondiano, passeia mais demoradamente entre as fotografias. Isso se dá pelo detalhamento que faz o poeta em determinadas imagens, não apenas descrevendo-as, de maneira abreviada, como o fez com as imagens apresentadas no poema de Evandro Teixeira, mas, principalmente, convidando-nos a deambular para além delas. Graças às descrições mais detalhadas que apresenta – algumas delas indicando o *studium* – o poeta ora se detém sobre uma imagem vista, ora parte para reflexões provenientes dela. Transcrevo um exemplo:

Vejo sete cavaleiros
em suas selas e silhões.
As diferentes idades não
distinguem uns dos outros.
Os varões, as amazonas,
os meninos, seus corcéis
e suas mulas serenas
estancaram. Dentro em pouco
vai começar a viagem
no país do mato-fundo.
Eles sete nos convidam
a percorrer este mundo
miudinho dentro do mundo
e grande maior que o mundo
em cada lasca de ferro

cada barba
cada reza
cada enterro
mato-dentro.

Drummond abre seu poema com a descrição poética desta imagem fotográfica. O primeiro verso e a estrofe de que faz parte apresenta, paulatinamente, a primeira imagem de Brás Martins, mostrada em sua totalidade: “vejo sete cavaleiros”. Drummond, para a construção da estrofe, vai do elemento totalizante e perceptível até o mais sutil e metafórico. Em outras palavras, ele parte da generalização para a particularidade. Isto se dá, em um primeiro momento, graças à descrição feita. Na imagem propriamente dita de Brás Martins são sete pessoas que compõem a foto (fig. 24).



Figura 24. Brás Martins da Costa. *Retratos na parede*.

Na ótica de Drummond, essas sete pessoas são vistas como cavaleiros. Inicialmente, a imagem que nos vem à cabeça, quando lemos a palavra “cavaleiros”, na maior parte dos casos, é que estamos falando de homens, seres do sexo masculino. Contudo, à medida que adentramos a leitura da estrofe, percebemos que Drummond fala de pessoas distintas. Ao olhar a fotografia de Brás Martins, nota-se que os “cavaleiros” citados no poema são: três homens, duas crianças e duas mulheres.

Estes indivíduos ganham outra dimensão no poema. Aqui, percebemos a primeira “movimentação” poética de Drummond. Tendo em mente que esse registro fotográfico pertence a, até então, Itabira do Mato Dentro, de fins do século XIX e início do XX, e participa do objetivo almejado por Brás Martins, a saber, captar o cotidiano de uma cidadezinha do interior mineiro, dentro, por sua vez, desse imenso território nacional, imerso em contradições, o verso de Drummond altera-a, conferindo-lhe outro status. De acordo com a ótica drummondiana, os sete homens da imagem de abertura do poema não são simples homens que logo partirão para uma viagem, mas antes cavaleiros que começarão “dentro em pouco” uma viagem “no país do mato-fundo”. Com isso, o contexto histórico e corriqueiro dessas pessoas é redimensionado, já que, na visão do poema, aparecem envoltas em uma “auréola” cujo objetivo consiste em deslocá-las para uma outra realidade.

Apoiando-se em outras imagens que se mesclam a essa, sobretudo a evocação da figura dos “varões” (os três homens, um no canto esquerdo e dois no direito da fotografia), das “amazonas” (duas mulheres, mais ao centro) e dos “corcéis” – versos 5 e 6 – o poeta, analogamente, compara a viagem habitual desses indivíduos a um imaginário ligado ao passado, evocando ora a mitologia clássica ocidental, sobretudo aquela do período greco-romano, ora o período medieval europeu, em que cavaleiros montados em seus corcéis partiam em busca de aventura, desbravando terras desconhecidas, enfrentando perigos e demonstrando sua força e coragem. O que Drummond faz é conjugar esses dois universos, traduzindo o cotidiano de sua cidadezinha natal, valendo-se de referências literárias, “banhadas” em um imaginário repleto de aventuras. Assim, por exemplo, os “varões”, “as amazonas” e “seus corcéis” são colocados lado a lado com os homens, as mulheres e as crianças de Itabira, montados em seus cavalos e mulas.

Assim como notamos um deslocamento metafórico quanto à descrição das pessoas da fotografia de Brás Martins, Drummond, ao passar para a ação que será feita pelos seres descritos no início da estrofe (versos 1 a 8), vale-se não mais de signos que podem ser perceptíveis na imagem que contempla, mas parece partir para além delas. De acordo com o poeta, não será apenas uma simples viagem, cotidiana e rotineira, que estas pessoas farão, como visitar um parente em outra cidade próxima a Itabira, por exemplo – podemos imaginar que esta fotografia retrata a saída de uma família em direção a algum outro local, ou talvez a chegada? – mas a viagem que extrapola a ação de um mero deslocamento físico.

Nesse sentido, podemos pensá-la de duas maneiras. A primeira delas consiste na viagem real e concreta, propriamente dita, que farão os membros dessa pequena comitiva, os quais, ao percorrer esse “mundo miudinho”, descobrem “em cada lasca de ferro” ou em cada “reza” ou “enterro” um universo “grande maior que o mundo”. A segunda maneira de compreendermos essa “viagem” é concebê-la como uma ação não mais física, mas contemplativa. Isto é, o poeta nos convida a compartilhar visualmente a coleção de fotografias que está folheando. A viagem a que alude Drummond, aqui, será o descortinar das próprias imagens de Brás Martins, assim como o destrinchar de minúcias que elas trazem.

As imagens abordadas até o momento parecem referir-se a apenas uma fotografia, esteja ela atrelada ao *punctum* ou ao *studium*. Entretanto, no poema de Brás Martins, deparamo-nos com versos que resultam de uma espécie de colagem imagética. Drummond age como um artista plástico que se vale de elementos distintos para compor uma colagem. Em outras palavras, ele parte de imagens pertencentes a fotografias diversas para compor alguns versos. Para melhor perceber esse procedimento estilístico, cito alguns versos da segunda estrofe (versos 20 a 23):

(...)

Os padres, o Senhor Bispo, o Santo Padre invisível-presente
velam o sono, vigiam o acordar e o labutar do povo,
entre velocípedes, ornatos florais,
cães fiéis aos pés de seus donos de botas

(...)

Aqui, Drummond, em um mesmo verso mescla imagens pertencentes a fotografias distintas, confirmando o procedimento de colagem imagética. Ao passear pelas imagens de Brás Martins, encontramos algumas imagens que retratam os membros da igreja católica. Se em algumas delas notamos a presença de mais de uma pessoa pertencente à Igreja, como um padre, por exemplo, noutras percebemos um grupo formado por membros eclesiásticos (fig. 25). Assim, o verso “Os padres, o Senhor Bispo, o Santo Padre invisível-presente” parece não se referir a apenas uma fotografia específica de Brás Martins, mas a várias delas (fig. 26).



Figura 25. Brás Martins da Costa.
Retratos na parede.



Figura 2614. Brás Martins da Costa.
Retratos na parede.

Como forma de “mapear” o cotidiano de Itabira, no livro que reúne grande parte de suas imagens, *Retratos na parede*, o fotógrafo registrou, em algumas delas, a vida religiosa da cidade, seja por meio de retratos de membros da igreja, seja por meio de atos que remetem

diretamente ao contexto religioso, como procissões ou enterros. Pensando a partir desse viés, a enumeração que encerra este verso pode ser vista sob vários prismas. Enumero alguns deles: (i) podemos pensar cada elemento desta enumeração como fotografias distintas, configurando assim três fotografias; (ii) “os padres” e o “Senhor Bispo” poderiam pertencer a uma mesma imagem; (iii) a fotografia do “Santo Padre invisível-presente”, graças ao adjetivo empregado pelo poeta, abriria por sua vez, a mais leituras. Estaria ele, como se trata de uma presença-ausência, tanto na primeira imagem, como na segunda ou ainda poderíamos pensá-lo em ambas, uma vez que a sua presença pode ser experimentada de maneira alusiva e metafórica. Por fim, a figura do “Santo Padre”, não estaria em nenhuma das fotografias, uma vez que o poeta poderia estar contemplando apenas uma imagem em que, metonimicamente, estivesse presente a imagética religiosa, como no caso de um enterro ou um aglomerado de pessoas em torno de uma procissão, onde não se vislumbresse, obrigatoriamente, a figura física de um padre.

Enfim, se do ponto de vista acadêmico, essa conjugação imagética lembra o procedimento de colagem das artes plásticas, a sucessão de imagens poderia também evocar o folhear das páginas do próprio álbum de fotografia – o que é confirmado no primeiro verso da IV parte do poema, quando o sujeito, ao acabar de ver as velhas imagens do álbum e após a interação com elas, questiona-se ao fechá-lo, se ele mesmo não tenha ficado no álbum, atraído pelas imagens, como alguém seduzido pelo canto das sereias. Então, indaga a si mesmo, se as imagens não o teriam tragado para o imenso oceano de possibilidades que elas oferecem, uma vez que despertaram nele sensações e impressões diversas.

Aguçado pela capacidade que a fotografia tem de transportar o indivíduo para outros espaços, deslocando-o temporalmente, o poeta, em alguns versos, tece considerações em torno de imagens que outro espectador, à primeira vista, pode não necessariamente captar.

É o caso de versos da III parte do poema. Drummond, ao olhar para uma das muitas imagens, observa:

Olha
a ambiguidade melancólica do rosto dessa mulher à janela
que abre para mares impossíveis de liberdade,
enquanto passa em cortejo o alvo corpo do anjinho
no rumo direto do céu
onde com minha Mãe estarei, estaremos todos
na santa glória um dia.
(...)

O verso que abre essa terceira parte traz o verbo que conjuga essa ação no imperativo: “olha”. Assim, ainda que a cena descrita esteja estática e resida no passado, o olhar contemplativo de Drummond presentifica-a, trazendo-a para “perto” de si e de quem está lendo. A sensação despertada por esses versos pode-se traduzir como um convite – a quem lê – a também apreciar as imagens contidas no álbum de Brás Martins.

Redobra-se esse movimento de presentificação quando se atenta para a particularidade do olhar drummondiano para a imagem. Ele a descortina a partir de um outro olhar. A foto é vista pela leitura que o sujeito faz do olhar de uma “mulher à janela” que acompanha o cortejo. É para ele que o poeta quer que nos atentemos, mais especificamente para a sua “ambiguidade melancólica” (fig. 27).



Figura 2715. Brás Martins da Costa.
Retratos na parede.



(detalhe)

Chamar a atenção para este dado, a saber, o olhar enigmático da mulher, valendo-se dos termos de Barthes, parece comprovar a presença do *punctum*. Como dito anteriormente, o *punctum* é o elemento responsável por “fisgar” o olhar do espectador. Ele é o dispositivo cuja função consiste em realçar a imagem, uma vez que reconfigura ou rearranja o todo de que faz parte. Ainda que, na maioria das vezes, ele não seja o elemento principal ou assuma uma posição de destaque na imagem em que está inserido, quando percebemos sua existência, a imagem que ora olhávamos, ganha contornos novos. Ou melhor, ela passa a ser vista de outra maneira, já que a sua “porta entrada” agora é feita e estabelecida por esse elemento.

No caso drummondiano, como se trata de um enterro de uma criança, o elemento que parece despertar a atenção do espectador, num primeiro momento, é justamente a presença de um corpo infantil dentro de um caixão, sendo acompanhado por pessoas que, em sua maioria, constituíam sua família. Ao presenciarmos uma ação como essas, supomos um ambiente tomado de tristeza e sofrimento. Entretanto, o olhar do sujeito que

contempla essa imagem é deslocado. Ele o direciona para uma figura que não parece compor o primeiro plano da imagem vista / descrita. Quando a ação mais comum e habitual seria voltar-se para a ação centralizadora da imagem, isto é, o cortejo em si e a ação que o gerou: a morte da criança, o poeta repara, perspicazmente, para o teor paradoxal do olhar “melancólico” de uma mulher que, como ele ao descrever a imagem percebida, acompanha o enterro.

Enfim, o caráter histórico da fotografia converte-se em tempo presente. Em outras palavras, o olhar enigmático da mulher faz com que Drummond extrapole os componentes visuais da fotografia e passe a tecer considerações para além do terreno do figurativo. Ao dizer que o olhar daquele indivíduo “abre para mares impossíveis de liberdade”, não é mais apenas *para* a imagem vista que o poeta escreve, mas é *sobre* ela.

A Goeldi

De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde os vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.

És metade sombra ou todo sombra?
Tuas relações com a luz como se tecem?
Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e a da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irrealidade do real.

Estás sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones.
Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! Mas pressinto
no glauco reflexo furtivo
que lambe a canoa de teu pescador
e na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes
uma dádiva de ti à vida.

Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõe-se a rosa em teu louvor.⁵⁷

⁵⁷ *A vida passada a limpo*, pp. 431-432.

O poema que Drummond dedica a Goeldi é seguramente um dos mais complexos dessa coletânea. Nele percebemos não apenas o mundo desolado retratado por Goeldi, repleto de personagens à deriva, mas também o assombro dos muitos caminhos solitários, traçados, a corte seco, por esse artista.

Assim como em outros poemas, Drummond se vale de alguns procedimentos estilísticos, citados no capítulo anterior, para a construção deste. Dentre eles, destaco tanto a referência (colagem) de obras, quanto o uso (sutilíssimo) de dados biográficos.

Para a leitura aqui pretendida, proporei, inicialmente, uma análise detalhada do poema em si. Em seguida, passarei a considerações sobre o universo das artes plásticas, apontadas pelo olhar “crítico” do poeta e por fim, farei uma leitura comparativa entre os dois universos: o literário e o plástico.

2.1 O universo vulturino

Os trinta e oito versos livres e brancos, divididos em seis estrofes, procuram, poeticamente, dar conta do mundo goeldiano. O verso que abre o poema “de uma cidade vulturina” resume, de modo certo, o universo desse artista. Esta condensação ocorre principalmente graças ao adjetivo “vulturina”, que ilustra, figurativamente, a cidade de onde “veio”⁵⁸ este gravador, ilustrador, desenhista e professor.

Etimologicamente, esse vocábulo significa aquilo que é relativo ao abutre, isto é, algo que diz respeito à natureza dessa ave de hábitos necrofágicos, uma vez que se alimenta de seres mortos e em estado de decomposição. Por causa desse fato, quando pensamos na figura de um abutre, logo nos vem à mente imagens carregadas de conotações um tanto depreciativas, nas quais vislumbramos um cenário, onde há um animal perseguidor, carnívoros e voraz. A imagem dessa ave aparece associada, na maioria das vezes, a ambientes hostis e degradantes, nos quais um ser bestial no comer, ventripotente e insaciável “reina” em primeiro plano.

Em se tratando do poema, é esse adjetivo que apresenta e instaura a ambientação plástica nas obras de Goeldi. Em linhas gerais, vemos em suas imagens um ambiente desolado e pouco acolhedor, de onde brotam seres que povoam as “avenidas de assombros”, as ruas desertas, os becos escuros, as “casas inabitáveis”, nos quais os “vagabundos peixes esqueletos” (fig. 28) movimentam-se como se estivessem em um redemoinho, vagam erroneamente ou simplesmente se “postam em frente” de uma casa ou de um local deserto, à espera de um acontecimento incerto – e que nunca ocorrerá.

⁵⁸ Oswaldo Goeldi nasceu no Rio de Janeiro em 1895, mas passou dos seis aos 24 anos na Suíça. O qualificativo atribuído por Drummond, poeta que passou grande parte de sua vida também no Rio de Janeiro, parece aludir à ambientação soturna predominante na obra desse artista.



Figura 2816. Oswaldo Goeldi, *Briga de rua*, 1926. Xilogravura. 14 x 15 cm. Coleção Marilu Santos.

A atmosfera assombrosa que se extrai desse cenário melancólico é corroborada pela escolha lexical. Por um lado, há a repetição da consoante “v”, sonora e fricativa, presente em quatro vocábulos, nos quatro primeiros versos do poema (um em cada verso): “vulturina”, “vieste”, “avenidas” e “vagabundos”. O impedimento de parte do ar, quando pronunciamos essas palavras, contribui decisivamente para acentuar o ar fantasmagórico dos ambientes habitados pelos personagens de Goeldi. Soma-se a isso, a ausência de vírgulas na enumeração do quarto verso: “vagabundos peixes esqueletos”, o que torna esses seres ainda mais indistintos, já que, dada a condição de solidão em que se encontram, parecem não apenas pertencer a uma mesma classe, indefesa e errante, mas compartilhar e comungar o mesmo ambiente inóspito. Não há diferença entre eles. Hesitam constantemente, sem direção e sem esperança.

O termo “vulturina” é tão significativo para o entendimento do poema que podemos pensá-lo como um hiperônimo, cujos hipônimos podem ser recuperados no decorrer dos versos, principalmente a partir da terceira estrofe. Para acentuar esse ambiente, enumero os seguintes vocábulos e expressões que reforçam esta condição: “preto no preto”, “sol, noturno”, “diferentes espécies de trevas”, “a treva do entardecer e da manhã” (3ª estrofe);

“céu nublado”, “atmosfera de chumbo”, “morte de guarda-chuva”, “urubus” (4ª estrofe); “tarja sanguínea”, “teus negrumes” (5ª estrofe).

Dentre eles, destaco a figura dos urubus – um dos animais mais retratados por Goeldi – usada pelo próprio poeta, na quarta estrofe, ao se valer da descrição de uma de suas composições (fig. 29). Essa ave, pertencente à ordem dos cathartiformes, faz parte do grupo de abutres do novo mundo. Pensando metaforicamente, o uso desse animal parece reforçar o cromatismo instaurado, anteriormente, pelo termo “vulturino”.



Figura 2917. Oswaldo Goeldi, *Urubus e Casa ao Fundo*, 1925. Xilogravura. 14,8 x 14,8 cm. Col. Maurício Fleury Buck.

O procedimento metonímico que apontei no primeiro capítulo parece resultar de uma figura retórica, muito usada ao longo da história literária ocidental, denominada *ekphrasis*, que consiste, no sentido genérico, em uma descrição. Entretanto, como bem adverte Álvaro Cardoso Gomes, com o passar do tempo e graças à diversidade de usos, esse conceito ao invés de somente

se referir à simples descrição, apresentando-se, por conseguinte, como contrafação do mundo natural, com a consequente enumeração de seres e objetos, começa a ter um sentido mais restritivo, porém, mais significativo: como aquele

tipo de descrição em que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal, ao se utilizar de expedientes retóricos que possam mimetizar os expedientes técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas telas.⁵⁹

Nos poemas drummondianos, nota-se a presença da descrição ecfástica, como descrita acima. Isto é, o poeta utiliza a expressão verbal para descrever, em alguns versos, particularidades encontradas em algumas obras. Essas particularidades variam de poema para poema. No caso da primeira estrofe, são alguns ambientes e personagens descritos que pertencem à gama de coisas e de seres retratados por Goeldi: avenidas, casas inabitadas, vagabundos, peixes, esqueletos. Entretanto, não se trata aqui de simples descrição. Drummond adapta e manipula a expressão verbal, procurando reproduzir, verbalmente, aquilo que a retina é capaz de captar no plano visual. Tal procedimento torna-se visível quando atentamos, por exemplo, para a descrição (imagem síntese), citada anteriormente, da cidade vulturina. O uso estratégico dessa imagem, mais uma vez, parece abarcar a ambientação presente em grande parte da produção pictórica de Goeldi. O que se vê na maior parte de suas obras – algumas de pequenas dimensões – é uma ambientação soturna, melancólica e demasiadamente solitária⁶⁰. Enfim, explicitamente vulturina.

O uso da descrição ecfástica é percebido também em outros versos. Destaco mais duas descrições que nos reenviam diretamente para algumas obras: (i) a que finaliza a quarta estrofe: “a morte de guarda-chuva / comanda / poças de solidão, entre urubus” e (ii) a que aparece na quinta estrofe: o “glauco reflexo furtivo / que lambe a canoa de teu pescador”. Assim como procedeu no poema dedicado a Portinari, Drummond, com essas descrições, faz uma espécie de colagem. Ele não alude diretamente a uma determinada gravura, por exemplo, mas compõe uma imagem que está presente em várias delas.

⁵⁹ GOMES, Álvaro Cardoso. “Um conceito de ekphrasis”. In: *A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins*. SP: Ateliê editorial, 2015, p. 20.

⁶⁰ Essa temática será retomada de modo mais cuidadoso, quando abordar a produção artística de Goeldi, à luz dos direcionamentos encontrados no poema de Drummond. Por ora, ficarei somente na análise do poema.

Assim, a imagem da morte de guarda-chuva, da primeira descrição, é recorrente e insistente em seus trabalhos, seja nos desenhos ou nas xilogravuras. Dentre os muitos desenhos de Goeldi, há um em que a imagem da morte aparece de guarda-chuva (fig. 30). Nele, a morte, que parece seguir seu caminho, obstinada e ativa, olha, repentinamente, para traz. Esta ação provoca, em quem a vê, uma espécie de susto. É como se ela, durante o seu percurso habitual e corriqueiro, ao mirar-nos, ainda que por instantes, lembrasse-nos, impiedosamente, da nossa condição ínfima e efêmera. Há um humor – negro – que se extrai desse desenho. Do que se protege a morte para portar um guarda-chuva? Este utensílio serve como uma forma de disfarce? Estaria a morte apenas encenando? O fato de portar objetos utilizados pelos mortais torna sua presença menos macabra ou somente a corrobora?



Figura 30. Oswaldo Goeldi, *Beco maldito*, sem data.
Bico de pena e nanquim sobre papel, 27,7 x 21,3 cm.
Coleção Afonso Henrique Costa.

Na colagem construída por Drummond, a morte de guarda-chuva aparece atrelada a mais duas imagens: as poças de solidão e os urubus. Das poças de solidão, retomo as considerações que usei para me referir à imagem de abertura do poema: o adjetivo

“vulturina”. Assim como esse termo, elas, as “poças de solidão”, funcionam como imagens abrangentes, pois podem ser vistas em várias paisagens. Goeldi fabrica seres e objetos, ilhados, em meio a “poças de solidão”. Nesse sentido, apoiando-me na literatura, tanto essas “poças de solidão” quanto o caráter vulturino, que envolvem os ambientes goeldianos, podem ser vistos como *topos*, ou seja, imagens genéricas que povoam as obras, uma vez que constituem peças essenciais de sua sintaxe visual.

Como dito antes, dos animais retratados por Goeldi, os urubus têm papel de destaque. Podemos encontrá-los nos mais diversos suportes trabalhados pelo artista: desenho a bico de pena, nanquim e carvão, xilogravura ou gravura em metal. Em algumas imagens, essas aves agourentas andam pelas ruas, perscrutando-as, como se delas fossem também habitantes. Ora aparecem ao lado de homens, e, assim como eles, “passeiam” tranquilamente por ruas solitárias e locais abandonados, ora são avistadas, em pleno voo, em meio a redemoinhos e turbilhões.

Há uma xilogravura de Goeldi que serve para ilustrar a segunda descrição feita por Drummond: a do “glauco reflexo furtivo / que lambe a canoa de teu pescador” (fig. 31). Porém, como nas demais descrições, o uso desse termo, que faz alusão direta à cor verde, servirá de referência não somente para essa imagem, como para outras em que Goeldi se valeu da mesma coloração. Nesse caso, ainda que o verde retrate pictoricamente o mar, não se trata aqui de uma paisagem apaziguadora. Antes, o “glauco reflexo furtivo” que lambe a canoa desses pescadores é colocado de maneira abrupta, haja vista o título da obra: *perigos do mar*. A agitação da água torna-se densa e grave devido à coloração esverdeada.



Figura 3118. Oswaldo Goeldi, *Perigos do mar*, 1955. Xilogravura em cores. 14 x 15,3 cm. Coleção Afonso Henrique Costa.

O último verso da primeira estrofe encerra uma análise crítica – e ao mesmo tempo abreviada – da obra de Goeldi. Ao apresentá-lo como “pesquisador da noite moral sobre a noite física”, o poeta aponta para a capacidade plástica de Goeldi em “apropriar-se” da imagem da noite, concebida enquanto fenômeno físico e observável, para construir uma outra espécie de noite. Não mais aquela que podemos contemplar com os sentidos, mas uma noite cujos atributos delimitam a personalidade daqueles que nela estão inseridos. Ou seja, os homens, os peixes, os vagabundos e os muitos outros seres ou elementos que perambulam pela noite ou apenas estão circundados por ela, do modo como Goeldi os concebe, deixam transparecer algo que escapa à mera carapuça física. Eles andam por ruas, becos e avenidas ou simplesmente pairam à deriva em algum local, sem direção. Esses seres estão desolados e sem rumo. Em suas vidas, parece não haver perspectiva. Assim, a noite física que, em um primeiro momento, parece acolhê-los, na verdade transmuta-se em elemento que atesta impiedosamente a frágil condição que possuem, seja pelo cerceamento social com que precisam, constantemente, lidar, seja pelo desamparo emocional, já que estão condenados ao mundo.

Drummond investiga não só os aspectos mais gerais e recorrentes na obra de Goeldi, como também detecta singularidades. Na segunda estrofe, o poeta anuncia o quão o artista está empenhado em captar a “essência” das criaturas. Para isso, Goeldi extrai o “vitriolo” dos seres que fabrica. Esse substantivo, importado do campo da química, refere-se a um líquido incolor, extremamente tóxico e com alto poder de corrosão, conhecido também como ácido sulfúrico concentrado. Dito de outra maneira, essa substância química, aos olhos do poeta, é análoga ao elemento essencial das criaturas. Goeldi, com seu traço inflexível e seus cortes secos e firmes, consegue captar o que de mais subjetivo se pode extrair de um ser. A existência dessa extração ganha contornos ainda mais graves e pungentes quando sabemos da situação miserável desses seres: estão “condenados ao mundo”. Nesse sentido, Goeldi opera como um cirurgião que consegue retirar somente a substância fundamental que possibilita a existência de um ser, transpondo-a para o campo visual, através, principalmente, das “diferentes espécies de treva”, fabricadas por ele. Ao longo do poema, notamos o modo estratégico como Drummond recupera esse importante aposto especificativo. A pesquisa plástica é o que permite a Goeldi extrair “o vitriolo das criaturas” (2ª estrofe), como também o possibilita a “sempre” inspecionar “as nuvens e a direção dos ciclones” (3ª estrofe).

Das facetas artísticas de Goeldi, Drummond destaca uma: a de xilogravador. Esse dado aparece de forma explícita na segunda estrofe do poema:

(...)
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitriolo das criaturas
condenadas ao mundo.

O terceiro verso dessa estrofe aponta o material que Goeldi utilizou para fabricar suas gravuras: a madeira. Foram os cortes feitos nela que produziram suas imagens. Contudo, o olhar poético de Drummond extrapola a mera ação de gravar a madeira. Esse material,

usado para obtenção de uma matriz, parece ganhar vida, pois dele porejam “exílio e memória”. Os dois substantivos empregados para compor esse verso não apontam – como numa descrição ecfrástica – para imagens específicas, antes fazem alusão direta ao tema que parece abarcar algumas delas. Isso parece só ser possível graças à maneira inflexível utilizada por Goeldi, durante o fazer artístico. Assim, da mesma forma que precisamos ler o vocábulo “vitriolo” sob um prisma metafórico, a memória e o exílio que porejam das madeiras servem, metonimicamente, de referência para algumas cenas e situações por ele retratadas.

No decorrer do poema, Drummond trata de outros aspectos mais gerais da obra goeldiana. As perguntas que iniciam a terceira estrofe: “És metade sombra ou todo sombra? / Tuas relações com a luz como se tecem?”, evidenciam o jogo de contraste tão bem executado por Goeldi, principalmente em suas gravuras. Os traços firmes delimitam coisas, espaços e seres e “através do gesto repetido e intenso, com superposições de incisões, excessivas e nervosas, que abrem zonas em branco, de luz, contrastando pretos e brancos”, o artista constrói uma espacialidade onde seres e planos interagem, garantindo “uma tensão que nunca é apreendida como um todo, mas como recortes, com perspectivas múltiplas que impossibilitam o horizonte”.⁶¹

Nesse espaço, ele arquiteta “diferentes espécies de treva”, responsáveis pela elaboração de “objetos”, dentre eles a produção, paradoxalmente, de um sol “noturno”. O objetivo desse mecanismo pictórico é causar a impressão de que diante de algumas gravuras, percebemos, na maneira como as coisas estão dispostas espacialmente, “a erosão do tempo no silêncio” que paira nas atmosferas povoadas de seres incomunicáveis, apontando-nos, mesmo, “a irrealidade do real”.

⁶¹ GERALDO, Sheila Cabo. “Goeldi e o anti-modernismo”. In: *Goeldi: modernidade extraviada*. RJ: Diadorim editora, 1995, p. 78.

Gostaria de destacar aqui mais uma imagem recorrente que aparece em algumas gravuras: aquela formada por uma “tarja sanguínea” que “irrompe” dos seus “negrumes”. A tarja a que se refere o poeta é percebida em diferentes contextos e situações, servindo ora como o despontar do céu, ora como coloração de um guarda-chuva. O intuito do artista, na visão drummondiana, é ocasionar, concomitantemente, por meio dessa “inserção” de cor no campo negro de uma imagem, não apenas uma espécie de “escândalo”, mas também servir como uma verdadeira “dádiva” à vida. Isso porque a inserção do vermelho deve ser entendida de maneira dúbia. Em algumas imagens, a cor rubra parece aludir ao resplandecer do dia, com todo o seu fulgor; noutras, pontos avermelhados parecem sanguificar o ambiente, atribuindo-lhe uma dimensão terrificante, servindo como anúncio trágico.

O paradoxo, e seu fértil terreno, percorre todo o poema. Ele se faz presente tanto no plano sintático, quanto no campo semântico. Primeiramente, chamo a atenção para o uso de duas orações adversativas. Uma na primeira estrofe: “... rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis / mas entupidas de tua coleção de segredos”; e a outra na última: “não sinistra, / mas violenta / e meiga”.

A primeira ocorrência decorre, de certa forma, de uma descrição, ainda que genérica, dos ambientes de Goeldi: as “casas inabitáveis”. Quando olhamos suas gravuras, percorremos diversos locais e ambientes. Contudo, neles parece não habitar ninguém. É como se essas casas existissem, ironicamente, para não comportar pessoas. Aqui, a imagem paradoxal torna-se mais instigante. Sabe-se que as casas, de modo geral, simbolizam a união e a propagação dos indivíduos. Uma casa é como um “retiro”, um porto seguro.

Contrariamente, as muitas casas de Goeldi encontram-se, assim como as figuras que por elas passam, sozinhas. Entretanto, essa solidão serve de dispositivo para armazenar, ou melhor, abarrotar a coleção de segredos desse artista. O fato de não haver pessoas

habitando-as, torna-se justificável, segundo Drummond, pelo fato de elas precisarem ocultar, vertiginosamente, a coleção de segredos de Goeldi.

A segunda adversativa fecha o poema. A oração, iniciada pelo conectivo “mas”, retoma a natureza da dádiva da obra goeldiana à vida, apontada no final da estrofe anterior. Não se trata de uma dádiva “sinistra, / mas “violenta / e meiga”. O jogo contraditório incide aqui duplamente. Os adjetivos escolhidos para montar essa contraposição podem ser lidos de duas maneiras. Na primeira delas, o poeta desloca o significado que se pode retirar do par “sinistra/violenta”. Inicialmente, esses adjetivos pertencem, sob um certo viés ideológico, a um mesmo campo semântico. Ou seja, algo considerado sinistro carrega consigo características ou ações violentas, ocasionando, por exemplo, consequências nefastas e nocivas à vida.

Nesse sentido, ao criar essa oposição, Drummond manuseia a palavra de maneira parecida com o que faz Goeldi com as diferentes formas de negrume, presentes em suas obras. Dessa forma, um termo que deveria servir como complemento e sinônimo de outro, (sinistro/violento) é empregado de modo a gerar uma oposição, a partir de uma espécie de complementaridade.

Segundo Antônio Candido, o trabalho poético de Drummond “produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a ideia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade”⁶². Em outros termos, é como se o poeta tomasse emprestado o “preto no preto” da palheta visual de Goeldi e o transportasse para o reino das palavras. Além desse, existe também outro par contraditório, formado pelos vocábulos “violenta” e “meiga”. Diferente do anterior, nesse, a contradição está explícita e, de certa forma,

⁶² CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários escritos*. SP: Duas Cidades, 2004, p. 92.

apresenta-se de modo compreensível. Uma ação violenta ocasiona destruição, confusão ou transtorno e se distancia, por conseguinte, de um ambiente meigo, calmo e harmônico. Uma atitude meiga, por sua vez, denota ações tranquilas, delicadas e benignas, opondo-se radicalmente aos atributos gerados por um ato de violência. Aqui, Drummond escancara o confronto de ideias. Se usássemos a analogia visual – como a que propus antes – o par “violento/meigo” choca-se frontalmente, funcionando aqui como o contraste existente entre branco e preto, medularmente pensado e executado por Goeldi.

Drummond assinala a contradição existente nas obras de Goeldi. Por mais que suas imagens nos remetam a situações degradantes e deploráveis – seres solitários passeiam de guarda-chuva em ruas desertas ou abraçam-se na solidão, no breu da noite – elas são fundamentais para uma melhor compreensão do mundo, sobretudo quando se trata de uma realidade latente e marginalizada, como a existente em países como o Brasil. Em suas obras, apreendemos uma dimensão humana, ora desolada, ora sofrível e violenta, com as quais, muitas vezes, convivemos cotidianamente, mas sequer notamos. De certa forma, diante de uma obra de Goeldi é como se nosso olhar passasse a melhor enxergar a realidade que nos circunda e com a qual lidamos diariamente.

O modo como Drummond manipula e contorce as palavras é notado também no último verso do poema. Nele, o poeta anuncia o resultado satisfatório que Goeldi obtém graças à maneira singular como elabora as cores. Para isso, o poeta encontra na imagem da rosa a maneira de homenagear o artista. Entretanto, tendo em mente o cromatismo predominante nas obras de Goeldi – os diferentes tipos de negrumes, o preto no preto, a tarja sanguínea – atribuir uma “rosa” em louvor a ele, participa do mecanismo particular desse poeta em remodelar as palavras, para, com isso, obter novas roupagens. Assim, dentre os temas retratados por Goeldi, decididamente não nos deparamos com flores, muito menos percebemos, em seu campo cromático, a presença da cor rosa. Drummond

utiliza esse atributo como uma metáfora para agradecer o legado artístico e potente deixado por Goeldi.



Figura 3219. Oswaldo Goeldi. *Rua molhada*, sem data. Xilogravura, 21 x 27,5 cm. Coleção Marilu Santos.

Na xilogravura *Rua molhada*, sem data, vemos um ambiente solitário e deserto (fig. 32). Há apenas alguns seres (animais) e objetos, delimitados com o mesmo traço – espesso – do ambiente. Logo à frente, avistamos um animal (um gato ou uma ratazana?) no exato momento em que, por instantes, para e hesita. Seu objetivo é vasculhar o local. À sua frente, uma espécie de lata de lixo está tombada. Parece haver dejetos no meio dessa rua deserta. Um pouco depois do animal, há um guarda-chuva, jogado (cuidadosamente) no chão. Não há sinal de seu dono. Ele, solitário como um ator no centro do palco, parece protagonizar o ambiente. Mais para o fundo, outros animais: quatro urubus. Procuram por restos de coisas, nesse cenário degradante e esquecido. Pela maneira como são colocados, os urubus parecem “passar” pelo local. Esta ambientação parece-lhes propícia. Na calmaria da noite, numa rua deserta, repleta de coisas abandonadas, eles não serão incomodados. Não existe nenhum humano para lhes expulsar dali. Para enfatizar a solidão da cena, parece ventar. Percebemos esse dado graças ao pano vermelho que pende de uma

espécie de poste, logo abaixo dos urubus. Essa única mancha vermelha salta aos nossos olhos, não apenas pela informação cromática, quente e expressiva, mas, sobretudo, porque atesta ainda mais o desamparo que predomina no ambiente. A cor vermelha que balança com o vento anuncia, metaforicamente, tanto uma presença vital – apesar de inoportuno, seres perambulam ali – como serve de instrumento para ratificar o teor agourento desse ambiente. Somos captados por ela, quando estamos diante da imagem. A incomunicabilidade entre os seres torna-se ainda mais explícita, quando reparamos na maneira como Goeldi os coloca espacialmente. Eles também, sob o peso da noite, pairam sozinhos. Mesmo o pequeno grupo de urubus surge de forma errática.

Parto da solidão que poreja dessa imagem para apontar outra característica estilística de Drummond na construção de seu poema: a inserção de dados biográficos dos artistas. Como havia assinalado antes, isso é feito, com Goeldi, de modo sutilíssimo. A exclamação que abre a penúltima estrofe: “tão solitário, Goeldi!” é suficiente para demarcar uma característica desse artista: a vida solitária. Assim, esse qualificativo parece dar conta do modo como passou sua vida. Em uma entrevista concedida ao jornal *A Manhã*, publicada em 1944, Goeldi, ao ser questionado sobre as primeiras “experiências” artísticas que fez, responde:

As minhas primeiras experiências foram feitas a bico de pena. Enchi centenas de cartões com árvores sacudidas por ventanias, árvores isoladas como seres, caminhos perdidos nos campos, caminhos perdidos entre casarões fantásticos, figuras grotescas de seres humanos, espelho fiel do meu drama interior que assim achou uma evasão, dando-me um equilíbrio, salvando-me dum fracasso mais do que certo.⁶³

Fica claro aqui que a obra de Goeldi, de certa forma, pode ser lida como um espelho de sua vida, ou melhor, ela reflete muito suas inquietações. Como ele mesmo afirma, as

⁶³ RUFINONI, Priscila Rossinetti. “Apêndice”. In: *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. SP: Cosac Naify e Fapesp, 2006, p. 256.

“árvores isoladas” e os “caminhos perdidos” por ele retratados, seja inicialmente através do desenho, seja, posteriormente, pelas gravuras, conferem-lhe um estado de solidão e de isolamento. Se o que vemos, pensando em sua obra de modo totalizante, são pessoas solitárias que andam por ruas abandonadas, sem direção, e seres, de várias ordens e espécies, perdidos na noite ou rodopiando nela, esses seres, segundo ele, constituem seu mundo e sua realidade, que se mostram também solitários. É como se, para não se perder, ele precisasse incansavelmente reproduzir (encher centenas de cartões) cenários desolados e solitários, encontrando, assim, uma forma de equilíbrio e se sentisse, de certa maneira, acompanhado.

Enfim, é possível perceber o grau de solidão que o artista parecia experimentar em um trecho da carta que enviou a Marcelo Grassmann, em 1951. Dando conta de gravuras prometidas a Grassmann, Goeldi escreve: “incluirei dois dos meus últimos trabalhos feitos agora. Verás que sombras mais pesadas descaram sobre minha alma” ⁶⁴.

⁶⁴ Idem, p. 261.

2.2 Cenografia melancólica

Em um ensaio sobre a obra de Oswaldo Goeldi, Rodrigo Naves afirma:

a obra de Goeldi de fato impressiona pela amplitude e profundidade das questões que apresenta. Os homens que vagam pelas superfícies negras de suas gravuras não têm para onde ir, embora estejam sempre a caminho. São seres urbanos e mantém com a cidade um contato estreito – partilham a sua cor. Apenas uma estreita faixa de luz os separa do ambiente em que se movem.⁶⁵

A amplitude de que fala Naves pode servir, valendo-se das palavras de Drummond, para exemplificar a ambientação “vulturina” presente em sua extensa obra. O ambiente solitário e desencantado, tanto nas gravuras como nos desenhos, é perpassado por uma espécie de solidão que assola os lugares – a maioria deles externos. Assim, as avenidas de assombro, os becos, as ruas desertas, os muros, as casas inabitáveis funcionam como palco de onde brotam os seres, também solitários, que passam, “sempre a caminho”, mesmo não tendo uma direção precisa.

Como disse antes, o qualificativo “vulturina”, empregado estrategicamente no primeiro verso que abre o poema drummondiano, condensa, em boa parte, a dimensão espacial pretendida por Goeldi. Se, de um lado, esse termo alude ao ambiente agourento de aves – urubus – que procuram restos mortais para se alimentar; por outro, ele abarca, metaforicamente, a ambientação triste e desesperançosa, construída, a cortes secos e precisos, por Goeldi.

Com isso, muitas questões podem ser extraídas dessa “cenografia” melancólica. A solidão (não apenas dos homens que caminham sem direção, mas também de outros seres e coisas presentes em alguns ambientes) seguramente é a que salta, num primeiro olhar. Os lugares, as gentes e os objetos de Goeldi aparecem envoltos em solidão. Paradoxalmente, é ela que os acolhe.

⁶⁵ NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. SP: Cosac Naify, 1999, p. 7.

Em algumas imagens, esse sentimento revela a condição de descaso, desamparo e miséria enfrentada por muitos indivíduos, sobretudo aqueles que vivem à margem da sociedade: mendigos, pescadores, carroceiros, prostitutas, ladrões, ou seja, figuras que “não conseguem ocultar uma solidão de fundo que seus papéis sociais tenderiam a amenizar, por fazê-las funcionar dentro de um sistema que tem a sua lógica”⁶⁶. Esse sistema, excludente e perverso, separa os poucos que acumulam fortunas, daqueles que apenas procuram uma forma de sobreviver, andando sempre na “corda bamba” e instável da vida. Em se tratando de Brasil, Goeldi, assim como muitos outros artistas modernistas, parece voltar-se para aqueles homens e mulheres que não usufruem – e nem podem – da vida social. O que lhes resta é perambular à noite, sempre a caminho, ainda que não tenham um destino certo a seguir. Rodopiam na noite, e mesmo a “indesejada das gentes”, com todo o seu poder aniquilador e com o qual não podemos lutar, parece estar, paradoxalmente, solitária. Protegendo-se contra alguma intempérie, segura firme seu guarda-chuva e, de esguelha, nos observa (fig. 30). Aqui, ela não se parece mais com a reguladora implacável do tempo. Antes, ganha atributos de um mortal, que sozinho, como os demais, vaga pelas ruas.



Figura 33. Oswaldo Goeldi, *Casario*, sem data. Gravura em metal, 20 x 29,5 cm. Coleção Afonso Henrique Costa.



Figura 34. Oswaldo Goeldi, *Casas tenebrosas*, sem data. Xilogravura, 26,5 x 38,2 cm. Coleção Afonso Henrique Costa.

⁶⁶ NAVES, 1999, p. 8

A cenografia melancólica e soturna faz-se presente tanto em *Casario* (fig. 33) como em *Casas tenebrosas* (fig. 34). Nessas imagens percebemos claramente o “ar das avenidas de assombro”. Nelas não há ninguém, avistamos apenas casas inabitadas. Na gravura em metal (fig. 33), o olhar do espectador depara-se com um cruzamento de ruas – sutilmente colocado na parte inferior da imagem.

Nesse sentido, um observador que tem diante de si esse cenário, ladeado de casas abandonadas, vê-se abrir uma possibilidade: ir adiante e seguir o trajeto ou virar logo à esquerda. Contudo, escolher um ou outro caminho não configura encontrar uma saída, uma vez que, nesse cenário, ruas como estas brotarão ao longo da trajetória, seja ela breve ou longa. Embora haja um caminho – parece não haver impedimento – não existe uma direção precisa. Aqui, como em outras imagens de Goeldi, as direções são imprecisas. É esse impasse que parece mais angustiar quem, porventura, ousar percorrê-las.

A desolação desse ambiente torna-se ainda maior devido à noite. Parece ser sempre noite nas gravuras e nos desenhos de Goeldi. Em *Casas tenebrosas* (fig. 34), a noite, com seu implacável véu, faz com que o ambiente se torne mais trevoso e sombrio. Os cortes duros produzidos pela goiva delimitam precariamente o ambiente. Se nos atentarmos para o espaço como um todo, as linhas que formam os objetos (ruas, casas, poste) são apenas sugeridas. É o nosso olhar que tem de completá-las. A maioria delas aparece como em um turbilhão. Esse efeito faz com que o desenho das casas assuma uma dimensão fantasmagórica. Não vemos sua estrutura por completo – as casas apenas se insinuam.

Assim, por exemplo, as linhas acumuladas no canto direito da gravura sugerem apenas um espaço. Essas linhas podem apontar para o início ou fim de uma rua, como também podem servir como complemento de uma construção, a qual, devido à negrura do ambiente, não é possível identificar. A noite carrega consigo a incerteza, que por sua vez, parece ser a diretriz da imagem, já que delimita a ambientação sugerida pela gravura.

Entretanto, como bem apontou Drummond, em Goeldi, enxergamos não só a noite física, mas, acoplada a ela, uma outra espécie de noite: a noite moral, resultado da “pesquisa” desse gravador. Para melhor apreendermos a dimensão dessa noite moral, chamo a atenção para os procedimentos pictóricos de que se utilizou o artista.

Primeiramente, em se tratando da gravura em metal (fig. 33), vemos uma verdadeira “dança” rítmica das linhas na construção do espaço. Isto é, as ruas, as casas, as portas, as janelas, o poste, a escada, uma bandeira que pende de uma “sacada” e o sol “noturno” que surge timidamente no horizonte – colocado mais para a direita – resultam ora da aproximação, ora da distância das linhas.

Quando as linhas estão acumuladas, em frenesi, elas enturvam e ensombram determinados ambientes. É o caso das duas janelas que ficam ao alto, mais para a esquerda e das portas que se apresentam ao fundo, mais à direita. Ainda que haja pontos de iluminação no desenho, devido ao agrupamento das linhas, dentro dessas casas impera uma espécie de negrume que corrobora o teor assustador e lúgubre da imagem. Ali parece não habitar ninguém. Nesse cenário reina a desolação.

A “atmosfera de chumbo” incide não só em *Casario* (fig. 33), mas também em *Casas tenebrosas* (fig. 34). Este fato se deve graças às colorações que contrastam com o preto: o vermelho encarnado (quase como um espelhamento, mais à direita) e o roxo (à esquerda, logo acima do poste). Assim, tanto uma cor como a outra funcionam como elemento corroborante para a dimensão espessa e melindrosa do local (estaria representando, o vermelho do chão, uma poça de sangue?). Aqui, o tom paradoxal e, de certa forma, enigmático, domina o espaço. Nele, como na outra imagem, a dimensão assombrosa invade esses espaços.

A noite, em Goeldi, não marca uma temporalidade convidativa ou festiva – como bem “pintaram” e difundiram alguns escritores, sobretudo os vinculados à estética romântica

– mas arregimenta o teor acossado de certos ambientes. Se nos transportássemos para um ou para o outro local, experimentaríamos sentimentos como: insegurança, medo e angústia. Esses sentimentos nos vêm à tona, no momento em que nos deparamos com o movimento convulsionado de seus traços. Definitivamente, não há espaço para cantar a harmonia da vida. Se utilizei, antes, a metáfora da dança para tratar das linhas, retomo-a mais uma vez. Parece evidente que, na maioria dos ambientes goeldianos, estamos diante de uma verdadeira “dança macabra”, resultante de modulações e crispações pictóricas. Sugeridos, às vezes, por feixes luminosos, o “céu nublado” e a “atmosfera de chumbo” que envolvem suas imagens resultam de um esforço mínimo. Goeldi trabalha apenas com o traço essencial⁶⁷. Nas xilogravuras, por exemplo, um corte preciso já basta para delimitar um espaço ou um objeto. Dessa forma, é preciso redobrar a atenção para enxergarmos a bandeira que pende em *Casario* (fig. 33). Ela se encontra quase no centro da imagem, mas, devido ao ambiente soturno, aliado à confluência enérgica das linhas, não a enxergamos de maneira explícita. Ela parece ser o resultado das “diferentes espécies de treva”, tão bem alinhavadas por Goeldi. Nesse cenário, tudo parece repousar de forma cambiante.

Ainda sobre a relação com a luz, Rodrigo Naves afirma que

essa exterioridade da luz envolverá todo o universo de Goeldi numa atmosfera de abandono. As pessoas, as coisas e animais que vemos do lado de cá do mundo parecem carecer de uma energia que aquela luminosidade lhes forneceria. Vem daí a lentidão das cenas, essa enorme distância que se instala entre tudo e todos, pois nada poderá aproximá-los. (...) Nas gravuras e nos desenhos em que eles não estão presentes a mudança é pouca – apenas uma desolação que se estende ainda mais homogeneamente sobre a Terra, sem pesar em demasia somente sobre certas personagens.⁶⁸

⁶⁷ Segundo Ronaldo Brito, esse procedimento revela uma faceta extraordinária de Goeldi, pois a “aplicação constante sobre os rudimentos do desenho, sem nenhuma afetação de virtuosismo, atesta a profissão de fé de Goeldi: a recusa da máquina e da produtividade mecânica”. In: “Goeldi: o brilho da sombra”. *Novos Estudos*. n° 19. São Paulo: CEBRAP, 1997, p. 76.

⁶⁸ NAVES, 1999, p. 26.

A atmosfera de abandono, segundo Carlos Drummond de Andrade, se dá pelo fato de que os personagens de Goeldi são “criaturas condenadas ao mundo”. Os seres – vagabundos, peixes, esqueletos, urubus – além de não terem uma direção, não parecem contar com qualquer tipo de amparo. Vivem como que suspensos, socialmente e afetivamente. Se pensarmos nos vagabundos que vagam à noite – mais uma noite em claro, das muitas outras que precisam suportar – deparamo-nos com seres errantes que andam por ruas, sem encontrar abrigo que os conforte. Como não desempenham função social, encontram-se marginalizados, ou seja, são seres solitários, condenados a apenas vagar, ininterruptamente.

2.3 Ruas de abandono

Assim, não só os indivíduos, mas os animais e também os objetos compartilham do mesmo destino vacilante e incerto. Os urubus não aparecem sobrevoando os céus. Eles andam pelas ruas, sempre à espreita de algo. De maneira análoga, alguns objetos (cabides, guarda-chuvas, cadeiras, chapéus), ainda que sejam retratados em determinado espaço, anunciam, paradoxalmente, a ausência, uma vez que a presença desses utensílios serve antes para atestar o sentimento de solidão e de abandono de um determinado local.

Sabendo da relevância dos ambientes externos para Goeldi – suas cenas se passam, majoritariamente, nas ruas – eles não configuram um local de encontro ou de troca. O que vemos, em várias delas, são as muitas “poças de solidão”, apontadas por Drummond, as quais acentuam ainda mais a incomunicabilidade dos homens. Assim, por exemplo, se vemos em uma imagem mais de um indivíduo, eles estão, na maioria das vezes, ainda que próximos espacialmente, em silêncio: ora porque seguem caminhos distintos, ora porque devem enfrentar situações adversas, como tempestades e ventos fortes ou ainda a solidão e a miséria humanas.

Nesse sentido, o artista subverte o sentido e a função das ruas, comumente compartilhado entre os homens. Aqui, elas não se apresentam como locais onde as pessoas se encontram e, de certa forma, estabelecem relações. Contrariamente, as ruas externalizam a ausência de comunicação entre os seres, assim como deixa entrever a apatia, esmagadora, que parece incidir sobre eles.



Figura 35. Oswaldo Goeldi, *Céu vermelho*, c. 1950. Xilogravura, 22 x 30 cm. Coleção Frederico Mendes de Moraes.

Em *Céu vermelho* (fig. 35), embora vejamos dois homens na rua – o que poderia parecer, à primeira vista, um encontro –, o ambiente é tomado por uma (sutil) desolação. A atmosfera noturna reforça o caráter de anonimato desses dois indivíduos. Cada um deles parece seguir seu caminho, a esmo. Seus olhares não se cruzam. Embora o homem que está mais à direita da imagem, esteja, aparentemente, parado, não parece ser para o outro que ele olha. Na verdade, Goeldi, assim como o faz com muitos elementos em suas obras, indefine os seres, sejam eles animais ou pessoas. Vemos apenas um fino traço contornar a figura desses homens. Seus rostos não guardam contornos que os singularizem. Em muitas imagens, os indivíduos sequer apresentam-se de frente – encontram-se de costas ou de perfil, como se não pudessem adiar o passo. Percebida por esse ângulo, a presença desses dois homens parece assinalar mais um desencontro e marcar, amargamente, a falta de sociabilidade entre eles.

2.4 Os pescadores

Oswaldo Goeldi, durante sua trajetória artística, teve predileção por certos temas. Uma das profissões retratadas muitas vezes por ele foi a dos pescadores. Muito dessa investida deve-se ao fato de Goeldi dar um “sentido novo” para as figuras marginalizadas pela sociedade. Assim, não apenas os pescadores, mas também os miseráveis, os trabalhadores rudes e as prostitutas protagonizam algumas imagens suas. Isso se dá por eles manterem “com a vida uma relação mais autêntica”. Por viverem “apagados” socialmente, “o que os engrandece não é apenas só uma recusa à lógica do lucro, com sua hipocrisia e violência. Em sua precariedade levam uma vida que não oculta a fragilidade humana.”⁶⁹ Como forma de exemplificar a presença da figura dos pescadores em Goeldi, chamo a atenção para a imagem seguinte.



Figura 36. Oswaldo Goeldi, *Pescador perdido*, c. 1957. Xilogravura, 33 x 22 cm. Coleção Günther Pape.

Em *Pescador perdido* (fig. 36), a ambientação trágica é antecipada já pelo título da obra. Formalmente, podemos dividir a imagem em dois planos complementares. Enquanto o pescador ocupa o lado direito; no esquerdo, há um peixe, de grandes proporções. Diferente de outras imagens de pescadores feitas por Goeldi – em algumas delas, os

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 9.

pescadores, calmos e tranquilos, em terra, parecem esperar por algo, como o fim de fortes chuvas ou temporais, para só então se lançar, novamente, ao mar – nessa, ele capta um momento preciso de angústia e medo, experimentado por um indivíduo em alto mar.

Esse pescador está em desespero. Com as mãos para o alto, ele, petrificado, procura ajuda. Enquanto a mão esquerda segura um remo, a outra está sobre a cabeça. O desespero percebido pelo gesto das mãos é acompanhado também por sua expressão facial – é interessante apontar que essa é uma das poucas xilogravuras de Goeldi em que se percebe, mais detalhadamente, a definição de traços de rostos de seres humanos. Sua boca entreaberta e seus olhos arregalados atestam o pavor e o medo provocados pela agitação do mar, os quais se acentuam com a aparição do peixe.

Aqui parece não haver saída. Se a dimensão espacial das imagens goeldianas é, em sua maioria, apenas sugerida, isto é, seus traços não demarcam, de modo preciso, os espaços, nessa há uma completa subversão do ambiente. Olhando a imagem como um todo, detectamos que o local retratado é o mar, revoltoso e agitado. Entretanto, a forma como o peixe é mostrado, sobretudo pela dimensão assumida, faz com que o ambiente marítimo transmute-se.

Assim, por exemplo, o peixe, com sua grandiosidade, salta das águas revoltas e conquista o mesmo plano que o homem, em sua frágil canoa. As linhas secas de Goeldi, tanto as usadas para representar a água, como as que contornam a figura do peixe, dão, ao local, uma dimensão sólida e concreta.

Sob esse ângulo, instaura-se uma contradição. Num primeiro olhar, parece que Goeldi sobrepôs – como numa colagem – um ambiente a outro. Partindo dessa linha interpretativa, do lado esquerdo, repousa um peixe, como se compusesse uma natureza morta e, do outro, um homem em apuros. Contudo, percebendo os demais signos da

imagem e, principalmente, vendo-os mais detidamente, a ideia de planos distintos desaparece.

Só então avistamos uma única imagem: o desespero de um homem frente à fúria das águas. Isso se torna claro, quando percebemos o ambiente em sua totalidade: vemos um pescador de chapéu, dentro de sua canoa, aterrorizado com a aparição – quase fantasmagórica – de um imenso peixe, que está prestes a atacá-lo. Percorrendo a imagem com mais atenção, notamos ainda a presença de uma ave que ali sobrevoa, tranquilamente, bem acima da grande cabeça do peixe. Os demais traços e linhas compõem, indistintamente, os espaços ao redor – o mar, principalmente. A maneira como a canoa é retratada intensifica o pânico e o apavoramento do homem – vemos apenas parte dela, a outra talvez esteja já submersa na água.

A ambientação soturna faz irromper duplamente o medo. Dessa maneira, a indefinição do ambiente físico e o peso da noite aumentam o sentimento de desespero desse pescador. A noite não só interfere na visão desse homem, assustado, que procura, ainda que em vão, sair dessa situação terrificante, como também, retratada através dos cortes certos de Goeldi, impede que tenhamos uma ampla visão do que se passa ali: o peixe avança em direção ao pescador, o qual, por temor, não consegue encará-lo e parece se lançar ao mar, procurando uma forma de contornar essa aflição ou então é para nós, espectadores, que seus braços procuram encontrar amparo e proteção?

2.5 Os instrumentos

Como artista, Goeldi começou com o desenho. Era daquelas pessoas que desenhavam intensamente, enchendo cadernos e cadernos de desenhos. Começou a gravar (preto e branco) apenas em 1924. Contudo, seu universo pictórico, seja o desenho ou a gravura, buscou sempre captar situações que, em linhas gerais, denunciassem a solidão e a angústia do homem, principalmente daqueles que vivem desprotegidos, não só afetivamente, mas, sobretudo, socialmente.

Da madeira, como poucos artistas, ele soube retirar apenas o essencial. Extraiu desse material somente as linhas e os traços fundamentais para a construção de suas obras. Em se tratando de forma, econômico será o qualificativo adequado, se quisermos enquadrá-lo em determinada categoria. A economia de seus traços afasta os excessos. A impressão que nos causa as obras de Goeldi é análoga ao trabalho de um poeta que consegue obter um leque de significados, valendo-se apenas de poucos signos verbais. A meu ver, da mesma maneira que um poeta precisa apanhar, acertadamente, uma palavra, a fim de construir um verso dotado de ritmo, preciso e potente, Goeldi parece operar com as goivas, ferramentas utilizadas para gravar a madeira. Vendo por essa ótica, as palavras do poeta se convertem em linhas nas mãos do artista, resultantes de cortes – ora sutis, ora intensos – responsáveis por construir a atmosfera, muitas vezes lúgubre e agourenta, que transparece de suas imagens. São essas linhas que garantem a luminosidade em suas imagens e, ao mesmo tempo, vivificam a escuridão das gravuras.

O mundo desamparado dos que andam sem destino por ruas e becos, daqueles destituídos de sociabilidade, é projetado, plasticamente, de maneira “amarga” e sem nenhum traço idealizante. Dessa forma, das casas abandonadas em uma rua deserta, por exemplo, não é apenas a ideia de solidão que se pode captar. Do ambiente mais prosaico e cotidiano, como cômodos abandonados, praças ou ruas por onde, vez ou outra, encontram-se

homens e animais, extraímos uma atmosfera melancólica e soturna e, como apontei antes, principalmente, fantasmagórica.

Assim, um desenho de Goeldi em que se vê uma simples praça, local que deveria proporcionar lazer e encontros, converte-se em um cenário de desolação e assombro. Os homens que por acaso passam ali – alguns apressados – não demonstram querer manter nenhum tipo de contato com outros que, às vezes, cruzam seus caminhos. Cada um segue uma direção. Alguns deles, nessas mesmas “avenidas de assombro” empunham seus guarda-chuvas, como forma de se protegerem de fortes ventanias e de temporais. Outros, abatidos pelo mau tempo, apenas “rodopiam” em frente a casarões inabitados. O teor terrificante de algumas – pequenas – gravuras resulta também da distorção e do desfiguramento de seres. O rosto de certos indivíduos, alguns com trajes galantes e festivos, assemelha-se a caveiras que andam, harmoniosamente, pelas ruas com seus guarda-chuvas. Já o corpo de outros apresenta, em certas partes, uma acentuada distorção. Como forma de dar conta desse universo “vulturino”, Manuel Bandeira, em 1930, apresentando o álbum *10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi*, escreveu:

a imaginação de Oswaldo Goeldi tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a soledade das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso ermo das ruas pela noite morta dos cais pedrentos batidos pela violência dos sóis explosivos, – arte de panteísmo grosseiro, em que as coisas elementares, um lampeão de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora. Um admirável artista!⁷⁰

⁷⁰ GOELDI, Oswaldo. RJ: Solar Grandjean de Montigny, 1981, p. 83.

2.6 As noites

O ambiente noturno constitui parte de sintaxe visual de Oswald Goeldi. Percorrendo suas obras, vemos que a noite desempenha papel essencial. E como bem apontado por Carlos Drummond de Andrade, Goeldi não apenas pesquisou e investigou (plasticamente) a noite física, mas também – e acertadamente – foi um pesquisador da noite moral. Nesse sentido, a noite, fenômeno físico e perceptível, foi usada por esse artista como porta de entrada para se chegar a outros questionamentos, tanto os que almejam traduzir sensações de ordem subjetiva, como aqueles que denunciam problemas de ordem social.

Partindo desse pressuposto, e levando em consideração a complexidade temática presente na obra poética de Drummond, passo agora a uma leitura comparativa entre esses dois artistas. Para isso, pautarei a figura da noite como ponto em comum entre eles.

Drummond, em seus livros iniciais, sobretudo os publicados na década de 1940, caso de *Sentimento do Mundo* e *A rosa do povo*, empreendeu, poeticamente, também uma pesquisa da noite moral sob a noite física. Como forma de retratar e problematizar um período “partido”, tanto em relação à política, nacional e internacional, como em relação aos homens – os sentimentos nesse turvo período histórico, devido às guerras, aos regimes ditatoriais e às opressões de várias espécies, também se encontravam partidos, muitos deles tolhidos e cerceados –, o poeta encontrou na imagem da noite uma metáfora como forma de traduzir os muitos impasses com os quais os homens precisavam (e precisam) lidar.

Para exemplificar o modo como o poeta concebe a presença da noite, citarei trechos de alguns poemas, presentes nos primeiros livros de Drummond. O primeiro excerto que destaco pertence ao poema “A noite dissolve os homens”. Transcrevo dele parte da primeira estrofe.

A noite dissolve os homens

A noite desceu. Que noite!
Já não enxergo meus irmãos.
E nem tampouco os rumores
que outrora me perturbavam.
A noite desceu. Nas casas,
nas ruas onde se combate,
nos campos desfalecidos,
a noite espalhou o medo
e a total incompreensão.
A noite caiu. Tremenda,
Sem esperança...
(...) ⁷¹

O universo goeldiano, no diálogo aqui proposto, ecoa já no título desse poema, graças, em boa parte, ao uso do verbo “dissolver”, aliado a seu agente: a noite. Ela é descrita sem nenhuma conotação positiva, já que configura o elemento responsável pela dissolução dos homens. Estamos longe, aqui, daquela visão da noite agradável, afável e dotada de lirismo. A noite anunciada pelo poeta não acalanta, nem protege os homens. Ao contrário, assim como percebemos em parte significativa da atmosfera plástica de Goeldi, essa noite instaura um ambiente sombrio e duvidoso.

Em Drummond, esse fenômeno físico, cotidianamente repetido, reveste-se de atributos humanos. Por meio da personificação, a noite, com sua presença marcante e impiedosa, não apenas “desce”, de maneira reiterada, (versos 1 e 5), como também “cai” (verso 10) imponente sobre as casas, as ruas, os campos, os homens e mesmo sobre os rumores. Nesse sentido, a dissolução apontada no título não incide somente sobre os homens. Ela impede mesmo que rumores sejam compreendidos. Não se trata apenas de dissolver coisas concretas e palpáveis. A atuação da noite dilui e extermina até mesmo ruídos, murmúrios e rumores, produzidos por seres ou coisas. A figura da noite é onipotente.

Valendo-se das próprias palavras do poeta, esse movimento “de queda” é análogo àquele produzido pelo jogo de sombras construído por Goeldi, responsável por originar suas “avenidas de assombro”, pelas quais os homens, os animais e os seres de toda espécie

⁷¹ *Sentimento do mundo*, p. 83.

andam, indistintamente. Não só os rumores são interrompidos pela noite, como também é ela que impede que determinado sujeito, que vaga por uma rua, veja e reconheça seus irmãos. Passando para o plano visual, podemos pensar esse sujeito perdido na noite, como um dos muitos homens que povoam, solitariamente, as gravuras e os desenhos de Goeldi. É esse empecilho, por sua vez, que impede a comunicação e, conseqüentemente, a sociabilização entre os homens. Assim como um sujeito, nas imagens de Goeldi, segue um trajeto, sem vacilar o passo, mesmo não possuindo uma direção precisa, a presença implacável da noite parece atuar sobre os seres retratados no poema drummondiano. Assim, paradoxalmente, embora os “campos” encontrem-se já desfalecidos, a noite ainda espalha a incompreensão e o medo, ocasionando apreensão e incerteza. Nesse cenário, não há possibilidade de esperança, uma vez que “tremenda” a noite caiu. Vendo dessa perspectiva, parece não haver “ombros” que suportem o peso da noite.

O medo é uma das ações propagadas pela noite. O homem, *dentro* dela, sente-se solitário e abandonado. O carinho ou qualquer forma de afeto sequer podem ser compartilhados. A noite, como um muro intransponível, bloqueia-os, fazendo com que os homens experimentem um completo alheamento. Isso porque, de acordo com José Guilherme Merquior,

O interesse da poesia de Drummond é sempre – ainda que antes – a atmosfera moral; entretanto, dir-se-ia que ele já não busca surpreendê-la através da observação das maneiras *de ser ou de agir*, mas antes – diretamente – pela indicação das maneiras de sentir.⁷²

Mais adiante, em 1945, n’*A rosa do povo*, Drummond escreve:

Passagem da noite

É noite. Sinto que é noite
não porque a sombra descesse
(bem me importa a face negra)
mas porque dentro em mim,

⁷² MERQUIOR, José Guilherme. “Da ‘vida besta’ ao sentimento do mundo”. In: *Verso universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira, 3ª. ed. SP: É Realizações, 2012, p. 75.

no fundo de mim, o grito
se calou, fez-se desânimo.
Sinto que nós somos noite,
que palpítamos no escuro
e em noite nos dissolvemos.
Sinto que é noite no vento,
noite nas águas, na pedra.
(...) ⁷³

Nesse poema, o poeta dá continuidade à pesquisa da noite moral sob a noite física. Vemos aqui como o sujeito experimenta a passagem de uma para outra, nesse caso, como a noite física, transmuta-se, paulatinamente, em noite moral, diluindo todos os seres (“sinto que nós somos noite”).

Podemos dizer que a ação de sentir é experimentada, inicialmente, no plano concreto, palpável. Isso pelo fato desse sujeito percebe o cair da noite. Em um primeiro momento, é a sombra da noite que turveja sua visão. Contudo, o uso do verbo “sentir” empregado, anaforicamente, antecipa – ou sinaliza? – a presença da outra espécie de noite que se processa dentro dele, subjetivamente.

Quando dizemos que sentimos algo, os sentidos responsáveis por captar tal sensação variam. Temos assim, desde uma percepção física e sensorial: posso sentir o gosto de uma comida (paladar), a aspereza de um objeto (tato) ou ainda a luz forte do sol (visão); como posso experimentar uma sensação subjetiva: certas ocasiões e contextos nos causam diferentes sensações: alegria, medo, felicidade, angústia, entusiasmo, rancor etc. Posso também experimentar uma sensação física e abstrata, ao mesmo tempo, ou seja, uma resultante da outra.

No poema, é para essa dubiedade que parece apontar Drummond. Assim, se a sombra percebida por sua visão, inicialmente, anuncia a presença da noite física, com sua “face negra”, ela aponta também para a outra noite que é gestada dentro do sujeito. Essa espécie

⁷³ *A rosa do povo*, p. 132.

de noite, gerada “no fundo”, desanima e emudece. Parece não haver lugar para os desejos e as vontades. Diante dela, mesmo o grito que poderia ser dado, estanca.

A conjunção da noite exterior com a noite interior converte o sujeito também em noite. Dá-se então, mais uma vez, a dissolução: “palpitamos no escuro / e em noite nos dissolvemos”. Com isso, não somente ele, perdido e sem rumo, transforma-se nela, mas todos os demais seres e coisas dissolvem-se na noite. O que parecia ser apenas uma sensação subjetiva e particular ganha amplidão e passa a abranger não só os homens, que com ele compartilham o ambiente, mas também atinge tudo que o cerca: “sinto que é noite no vento, / noite nas águas, na pedra”. A noite, com toda sua potência, é capaz de tudo transformar. Não há formas de escapar de sua presença, já que sua ação tenebricosa assola todos. Em outras palavras, o sujeito lírico, nesses poemas, parte da “paisagem” perceptível da noite física para chegar à noite que brota dentro dos homens. Ao fazê-lo, vê-se dissolvido. Seu corpo, dentro da noite e inserido nela, converte-se em noite.

No poema “Dissolução”, a noite, mais uma vez, é a porta de entrada para a investigação interior empreendida pelo sujeito que assiste à chegada da noite e, pouco a pouco, insere-se nela até desaparecer, como os demais seres e coisas, completamente nela. Diante da implacável chegada da noite, ele, apático, deve não somente aceitá-la, mas também conviver com os “seres” e as “coisas” que brotaram dela.

Dissolução

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
(...) ⁷⁴

⁷⁴ *Claro enigma*, p. 247.

Valho-me agora desse percurso poético para pensar a obra pictórica de Goeldi, a partir do recorte da imagem da noite. Começamos pela percepção física desse fenômeno. Em *Céu vermelho* (fig. 35), faz-se noite. Ou melhor, parece mesmo que sempre é noite nas imagens de Goeldi. Por uma rua deserta, com algumas casas e casarões vazios, vemos dois homens. Cada um parece seguir seu caminho. Ainda que parte do céu seja vermelho, o ambiente se reveste de trevas.

Esses seres são anônimos. Sabemos que se trata de homens somente pelos traços que servem de contorno para suas figuras. As casas parecem perscrutá-los. Contudo, não há ninguém nelas. Dessa “atmosfera de chumbo”, reina a incerteza e o medo. Esperança parece não haver. Da mesma forma que não existe, nesse ambiente trevoso, espaço para o convívio. Há somente a noite “tremenda” que tudo domina. Pelo movimento das linhas, perto das árvores, parece ventar ali.

Esses dois homens parecem presenciar a chegada da noite, que, inflexível, descenderá sobre as casas, as ruas, os objetos, sobre eles mesmos. A noite não se trata somente de um fenômeno físico que ofusca a luz. Por meio dela, nascerá um ambiente hostil e melindroso. O desenho das coisas e dos objetos (postes, casas, muros, árvores, janelas), através dela, ganhará novos contornos. Assim, por exemplo, uma das casas, ao fundo dessa imagem, cuja porta irradia luz vermelha, parece ganhar vida. Esse vermelho que se assemelha à mancha sanguínea que se esboça no céu (seria ele um prolongamento dela?), torna o ambiente – que, à luz do dia, pode abrigar pessoas e servir de moradia e proteção – um local enigmático e, no mínimo, inquietante. Um dos homens que se posta à frente dessa porta, hesita.

A noite, como ação capaz de tudo dissolver, pode ser percebida mais claramente em *Noite terrível* (fig. 37).



Figura 37. Oswaldo Goeldi. *Noite terrível*. Sem data.
Bico-de-pena. 24,5 x 23,5 cm. Fundação Biblioteca Nacional.

Esse desenho, feito a bico-de-pena e nanquim, resulta, sobretudo, da sobreposição de linhas. Ora finas, ora espessas, elas constroem um ambiente, onde é possível ver uma casa ao fundo, com duas portas e duas janelas. As demais construções (?) que ladeiam essa casa frontal são apenas sugeridas. Assim, enquanto a sinuosidade das linhas (principalmente as horizontais e as verticais) dão forma à fachada da casa ao fundo, as demais se espalham pelo espaço, em ritmo mais frenético e caótico. Aqui, a noite impera, ou melhor, é ela quem conduz as linhas, as quais constroem a paisagem fria, solitária e um tanto assustadora. É como se a noite perpassasse por tudo.

Em Goeldi, a matéria que constrói os objetos é a noite. Nesse sentido, ela instaura uma ambientação, em que tudo parece hesitar. As coisas que vemos nesse desenho parecem estar em sobressalto, dando-nos a impressão de que algo está ainda por fazer: as coisas mostram-se inacabadas e, de certa forma, incertas. Com isso, muito do que vemos – ou temos a impressão de ver – configura-se antes como uma ideia que, comumente, concebemos. Assim, por exemplo, as linhas mais densas que se acumulam mais para o alto, no canto esquerdo, parecem contornar, em ritmo vacilante, as folhas de uma árvore. Essa impressão ocorre graças à imprevisibilidade do véu noturno que tudo encobre.

Ainda seguindo as indicações de Drummond, a noite gesta uma “ordem outra de seres / e coisas não figuradas”. A imagem que apontei antes, nessa perspectiva cambiante, pode também levar a outra figura, diferente de folhas. Estamos vendo folhas de uma árvore ou apenas o vulto delas? Graças ao acúmulo frenético das linhas que procuram dar conta da noite, o teor fantasmagórico é capaz de produzir – de maneira ainda mais ambígua e indefinida – uma coisa que se encontra ao lado da construção ao fundo, à direita. Essas linhas envolvem um ser outro que não podemos distinguir claramente, pois nos impede a implacável noite. Trata-se somente de um beco escuro que se prolonga ao lado direito da casa ou presenciamos o momento preciso em que um ser é dissolvido pela noite?

Como apontado antes, os homens que perambulam nas imagens de Goeldi, em sua maioria, não têm uma direção precisa. Eles andam, mas não sabem aonde chegarão, assim como parecem desconhecer o porquê de tal trajeto. Essa indefinição faz transparecer certa angústia e solidão. Eles sempre caminham solitários. E se vemos, às vezes, indivíduos acompanhados, o silêncio e a incompreensão os envolvem. Não há nada que pode ser compartilhado: do modo como se apresentam, não há espaço para compaixão, trocas ou afetos.

2.7 **jósé**

Em 1942, Drummond publica seu quarto livro de poesia, *José*, que contém, ao todo, doze poemas, incluindo o poema que dá título ao livro. Segundo José Guilherme Merquior, José “é a máscara de um eu tornado genérico, imediatamente identificável ao homem da rua”⁷⁵. Aproveito as palavras de Merquior para pensar os muitos homens de rua que povoam as imagens de Goeldi. De certa forma, a solidão experimentada pelos simples trabalhadores, os bêbados, os pescadores, as prostitutas e os mendigos por ele retratados, parece análoga à de José, tido como uma “das primeiras penetrações populares do verso drummondiano”⁷⁶. Transcrevo o poema:

José

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

⁷⁵ MERQUIOR, 2012, p. 89.

⁷⁶ Idem, p. 91.

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio — e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?⁷⁷

Para a leitura proposta aqui, gostaria de destacar, do poema, a faceta impessoal assumida por José, cujo nome abre para uma generalização. Ao passo que lemos o poema, percebemos que esse José assume a identidade de muitos, podendo representar, com isso, vários indivíduos, em diferentes contextos e situações. Não se trata de alguém com características próprias – na primeira estrofe, o poeta reforça, paradoxalmente: “você que é sem nome”.

⁷⁷ José, p.106-107.

Nesse sentido, o substantivo próprio, que intitula não só o poema como também o livro, parece funcionar antes como adjetivo. É esse nome-adjetivado que serve para marcar a generalização almejada por Drummond. São muitas as facetas de José. De forma parecida, muitas são as situações que se lhe apresentam, todas reforçando, direta ou indiretamente, a ideia de isolamento, exclusão e impossibilidade.

Como no universo de Goeldi, não há saída para esse José. Ele está sozinho, sem mulher, sem amigos, sem discurso e sem carinho. Logo, a sensação de inadaptação que atinge o personagem poemático pode servir de máscara para revestir os inúmeros homens anônimos que brotam das gravuras e dos desenhos de Goeldi.



Figura 38. Oswaldo Goeldi. Sem título e sem data. Xilogravura, 15,5 x 14 cm. Coleção particular.

Na verdade, como são tristes os homens de Goeldi. Na imagem acima (fig. 38) notamos o quão solitário se encontra esse sujeito. Ele, em primeiro plano, aparece deitado, curvado sobre si mesmo. As linhas que contornam sua figura não destoam das demais que marcam o espaço. E da mesma maneira que elas constroem um local hesitante, realçam a fragilidade humana, ao passo que atestam seu anonimato. O desamparo experimentado por esse ser não se apresenta apenas no plano físico, mas – e principalmente – no plano subjetivo.

É noite. Nas casas, ao fundo, não há indícios de pessoas. Na rua também não há. A escuridão que cerca o ambiente atravessa, talvez com a mesma intensidade, o corpo desse indivíduo. O vermelho febril do “sol noturno”, acima das casas, aparece também em parte do corpo do homem. Perspicazmente, Goeldi constrói uma espécie de espelhamento. O encarnado do sol possui, nessa gravura, uma espécie de correspondente: o “coração” agigantado desse homem abandonado. E tudo mais ao redor é noite e solidão.

Essa mancha vermelha em seu corpo, em um primeiro momento, parece representar o próprio coração, órgão cuja simbologia nos reenvia diretamente à vida, uma vez que quando pensamos em uma imagem que simbolize a vida, em linhas gerais, é o coração que temos em mente. Vendo dessa perspectiva, é como se, apesar da solidão e da miséria por que passa, esse ser ainda se mantém vivo. Esse enorme coração que “pulula” de seu corpo atesta sua efêmera existência.

Entretanto, pensando na realidade, violenta e excludente, na qual esse indivíduo está inserido, esse “coração” incrustado em seu peito sinalizaria, contrariamente, não mais a vida e sim a morte.

Desse ponto de vista, essa marca vermelha aludiria à ideia de ausência e de vazio, apontando, metaforicamente, ao menos, para duas formas de ausência: (i) ao invés de marcar a presença de um coração, com toda a sua latência e vitalidade, ela denunciaria a falta dele – esse “José” seria somente mais um dos muitos indigentes que “sangram” até a morte, nas ruas das grandes cidades brasileiras, pois não tem a quem recorrer, muito menos aonde ir, e (ii) assinalaria, no plano subjetivo, a ausência de laços afetivos – sem mulher, sem carinho, sem ninguém que o ampare – ao mesmo tempo que apontaria a falta de compaixão entre os homens, muitos dos quais, diante de uma realidade marginalizada, como essa retratada por Goeldi, tornam-se apáticos e indiferentes uns com os outros,

contribuindo para a proliferação da miséria física e sentimental, que vitimiza muitos homens.

Diante disso, a única coisa que lhe resta é curvar-se sobre si mesmo e esperar – ainda que não saiba o que. Nenhuma outra ação que o retire dessa cruel realidade parece existir. Com a “luz” apagada e o frio da noite, ele já não pode gritar, nem gemer. Em se tratando do poema drummondiano, nem mesmo a ação de andar, ainda que à toa, dada a José, parece haver aqui. Ele já não anda mais. Procura em si mesmo, “bicho”⁷⁸ indefeso, uma forma de proteção.

Voltando ao poema *José*, apoio-me na fórmula horaciana “ut pictura poesis”, citada no primeiro capítulo, para dar continuidade a esse diálogo. A ekprasis encontrada em alguns versos do poema permite aproximar, ainda mais, esses dois universos. Versos como: “a luz apagou”, “a noite esfriou” (primeira estrofe), “com a chave na mão / quer abrir a porta” (quarta estrofe) e “sozinho no escuro”, “sem parede nua / para se encostar”, “sem cavalo preto / que fuga a galope” (sexta estrofe) ilustram bem o universo goeldiano. A ausência de luz e a chegada da noite fria podem traduzir a palheta do “preto no preto” de Goeldi. As imagens criadas pelo poeta – tanto a do homem com uma chave na mão, à procura de uma porta que não existe, como a da ausência de parede para se encostar ou ainda a da fuga fracassada – servem como metáfora para as muitas situações de impedimento e de cerceamento enfrentadas pelos muitos homens que povoam as imagens de Goeldi.

Para exemplificar essas situações, volto-me à gravura de que tratei antes, *Pescador perdido* (fig. 36). Aqui, ainda que o ambiente seja outro – esse pescador debate-se contra os perigos do mar – a sensação por ele experimentada é análoga ao sentimento de

⁷⁸ O uso desse substantivo me reenvia ao conhecido poema de Manuel Bandeira, *O bicho*. Nele, o sujeito lírico fica horrorizado, ao constatar que o que via não se tratava de um bicho que engolia vorazmente tudo o que achava “na imundície do pátio”, mas sim de um homem.

impedimento elencado nos versos de Drummond. Tanto nas imagens extraídas do poema quanto nas que vemos nos desenhos e gravuras, não há saída. O homem “qual bicho do mato” está acuado. Em seu horizonte não se esboça, mesmo que com traços finos e frágeis, nenhuma saída ou solução.

Para Merquior, a grande “contribuição do verso drummondiano consistiu em apreender o sentido profundo da evolução social e cultural do seu país”. Assim, no momento em que o Brasil passava por sua metamorfose “de subcontinente agrário em sociedade urbano-industrial”, o poeta soube, como poucos, construir uma poética cujo lirismo volta-se não só para a análise social como também para a poesia do eu, procurando destrinchar, “o significado humano do estilo existencial moderno”.⁷⁹ Assim, não seria arriscado afirmar que o objetivo almejado pelo poeta ecoasse também no fértil terreno plástico de Goeldi, artista que se interessou desde cedo em investigar problemas ligados ao destino final humano e à enigmática natureza dos homens, ou seja, problemas do seu próprio ser.

Enfim, a leitura de alguns poemas de Drummond permite-nos afirmar que esses dois artistas partilham temas parecidos. Guardadas as particularidades do verso e da imagem, em ambos visualizamos a pesada mão da solidão e do abandono que abate, em muitos momentos, os seres. Vendo dessa perspectiva, se usei algumas passagens do poema para iluminar o universo de Goeldi, a última estrofe de *José* confirma e reitera ainda mais essa aproximação. Nesse sentido, penso mesmo que ela pode servir como uma legenda que sintetizaria, em cheio, o universo plástico desse artista, pois aponta para as variadas formas de impedimentos tão bem construídas, imagetivamente, por ele.

A derradeira imagem do poema nos remete ao negrume das telas de Goeldi. Com sua visão comprometida devido ao escuro, José procura em vão manter-se firme. E, apesar de

⁷⁹ Merquior, 2012, p. 324.

não haver suportes para auxiliá-lo (“parede nua” para se sustentar ou “cavalo preto” que o socorra), José ainda “marcha”, sem saber para onde, repetindo o mesmo gesto dos muitos indivíduos retratados por Goeldi: eles precisam sempre andar, sem direção e sozinhos.

De forma análoga, o realismo pungente das imagens de Oswaldo Goeldi parece ecoar em alguns versos de Carlos Drummond de Andrade. Em ambos, a denúncia de uma realidade social excludente e desigual é explícita. Entretanto, tanto o artista plástico quanto o poeta partem da exterioridade – ou seja, da realidade palpável e perceptível – para investigar, em seguida, aspectos subjetivos do homem. Nesse sentido, questões em torno da existência humana brotam dessas duas linguagens: o drama do cotidiano que perpassa parte considerável das gravuras de Goeldi pode ser também lido em muitos poemas drummondianos.

As múltiplas interrogações direcionadas a José, no poema de Drummond, encontram eco não somente nos seres solitários goeldianos, como também servem como instrumento de denúncia de um mundo excludente e carente de afetos. Nesse mundo parece não haver lugar para a compaixão. O que se vê, em abundância, são as misérias humanas: o amor não veio, como também não veio o “bonde”, o “dia” e a “utopia”. Aqui se instaura uma verdadeira tristeza coletiva, a qual parece vir de mãos dadas com o medo. Juntos dissolvem, por meio da noite – física e moral – tudo: homens, objetos, animais, sentimentos, sensações.

3 **Capítulo 3 – A Guignard**

Caro pintor Guignard, que está enfermo:
daqui desta cidade, onde perdura
o eco fantasista de teus passos
pelos caminhos claros da pintura;

do Rio, onde teus quadros mais festivos,
evadindo-se às lindes da matéria,
à prisão dos museus, ao pobre tempo,
voam livres no céu, em luz etérea;

onde Stendhal, turista mais sensível,
correria os cafés, sem que jamais
sua procura atenta e minuciosa
neles recuperasse teus murais,

pois o São Sebastião, as caravelas,
em Barata Ribeiro, e os verdes ramos
ofertados aos pobres, já sumiram,
só florescendo em nós, que os recordamos;

e da grande madona que confiaste,
a um sorveteiro humilde, nada resta,
em porta material se convertendo,
o que é porta do céu para a alma em festa;

daqui, porém, onde outros testemunhos
falam de ti às gentes distraídas,
como, no hotel, essa parede súbita
que multiplica, ao sol, as nossas vidas,

cantando em passarinhos e folhagens,
em cores mais sutis que a própria cor,
de vez, Guignard, que pintas o teu sonho,
e na raiz do sonho vela o amor;

daqui, onde retratos de meninas
continuam meninas, murmurando
um segredo infantil de seiva e bruma,
desvendado por ti, anjo pintando;

deste Rio amoroso e cristalino,
onde algum banco de azulejo
e casas de ilusão abrem cenários
para as moças que pintas, e que eu vejo,

sem registro civil, incorporadas
ao puro mito poético da Jovem,
que a todo mal resiste, e resplandece
quando, em torno de nós, os males chovem;

daqui te mando, amigo, esta mensagem

à casa de saúde onde repousas
do teu muito cismar em nuvens e anjos,
que, entre todos os bens, são tuas cousas.

Aníbal e Rodrigo – dois apenas
citarei, mas são muitos, e o flamante
fuzileiro naval e sua noiva,
comigo fraternizam neste instante.

Amigos e modelos, em conjunto
afetuoso, por sobre a Mantiqueira,
fazem-te esta visita sem palavras,
fruto de simpatia verdadeira.

Volta, Guignard, de corpo restaurado,
ao mundo material, de onde extraías
o delicado mundo guignardiano,
entre balões, nas altas serranias.⁸⁰

Antes de passar ao poema, gostaria de apontar alguns dados biográficos sobre este artista.

Alberto da Veiga Guignard nasceu em 25 de fevereiro de 1896, em Nova Friburgo (Est. do Rio de Janeiro). Pertencera a uma família abastada. Seu pai, de quem muito gostava, morre cedo, em 1907. Logo após essa tragédia familiar, sua mãe se casa com o barão alemão Von Schilgen e então partem para Europa. Ainda na infância, Guignard viaja por muitos países europeus, como: França, Suíça, Bélgica, Alemanha, Itália, Áustria.

Sua formação artística deu-se na Europa. Em 1915, ingressa na Real Academia de Munique, onde será aluno de Hermann Groeber e Adolf Hengeler. Durante esse período expõe alguns quadros e desenhos em locais variados, como no Glas Palast (1923) em Munique; na XXXI Exposição de Belas Artes (1924) no Rio de Janeiro; no Salon d'Automne (1927), no Salon des Indépendants (1929) em Paris. Em 1929 transfere-se definitivamente para o Brasil, passando a viver no Rio de Janeiro.

Em 1922, ainda na Europa, tem um breve casamento com Anna Döring. O pintor não voltará mais a se casar. Ao longo de sua vida, contudo, nutriu paixões por diversas

⁸⁰ *Viola de Bolso I*, p. 332.

mulheres. Mesmo não sendo recíproco o amor que sentia por elas, Guignard procurava viver intensamente a “relação”. Dentre suas paixões, destaco a que considero uma das mais arrebatadoras. Em 1932, o pintor conhece a pianista paulista Amalita Fontenelle, por quem estará apaixonado até 1938. Essa paixão fez com que Guignard elaborasse um álbum (*Álbum de Amalita*), com mais de 100 desenhos, dedicados à sua musa.

Foi professor de desenho e pintura, em algumas cidades do Brasil, como no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. Munido dos sólidos conhecimentos artísticos aprendidos na Europa, Guignard formou, no Brasil, muitos alunos. Dentre eles: Iberê Camargo, Amílcar de Castro, Maria Campello, Geza Heller, Vera Mindlin et alii. Sua carreira artística foi intensa, o que lhe possibilitou participar de muitas exposições, nacional e internacionalmente.

Em 1944, passa a morar e trabalhar em Belo Horizonte, a convite de Juscelino Kubitschek, prefeito da cidade, na época. É nesse período que acontece o contato com a paisagem mineira, tão representativa e significativa para sua obra. A partir da década de 1950 viaja muito a Ouro Preto, ali fincando longas temporadas. Em 1956, torna-se hóspede da casa de seu médico, Santiago Americano Freire, onde permanecerá vários anos. Poucos meses antes de falecer, em 1962, Guignard instala-se em Ouro Preto, morando provisoriamente em casa cedida por Pedro Aleixo. E mesmo debilitado (diabético, com insuficiência cardíaca e respiratória), nesse mesmo ambiente, Guignard dá início a aulas de arte para um pequeno grupo, formado por seis moças e um rapaz. Falece a 26 de junho de 1962.

Inserido no meio artístico nacional, Guignard fez amizade com muitos artistas, sobretudo aqueles responsáveis pela implantação do movimento modernista brasileiro: Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswaldo Goeldi, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Carlos Drummond de Andrade etc.

No poema dedicado ao pintor Alberto da Veiga Guignard, Drummond deixa transparecer a admiração que sente por esse artista. Se considerarmos como um todo, o poema parece estabelecer certa aproximação com o gênero epistolar. Nesse sentido, poderíamos chamá-lo de um poema-carta ou ainda, valendo-se dos próprios termos do poeta, de um poema-mensagem: “daqui te mando, amigo, esta mensagem” (11ª estrofe). Ao longo dele – quatorze estrofes, cada uma com quatro versos decassílabos – há certos indícios que parecem comprovar esta hipótese.

O primeiro deles consta já no primeiro verso: “Caro pintor Guignard,...”. O uso da palavra “caro” é recorrente em início de mensagens, sobretudo em cartas, e, nos dias atuais, e-mails. Valendo-se dos elementos da comunicação, esta expressão atesta não apenas a presença do emissor (poeta), como também de seu receptor / destinatário (Guignard). É para ele que o poeta envia a mensagem.

Seguindo essa direção, além do verso introdutório, notam-se outras construções que nos remetem ao gênero epistolar. No poema, assim como em uma carta, torna-se perceptível a mensagem que o poeta quer transmitir: ele, que está no Rio de Janeiro, espera que seu amigo, o pintor Alberto da Veiga Guignard, recupere-se logo e volte de “corpo restaurado / ao mundo material”. Isso porque não apenas ele (o poeta) ficará contente com o retorno de Guignard, como também outros amigos (Aníbal e Rodrigo; o fuzileiro naval e sua noiva).

A espacialidade é outro aspecto que aproxima o poema do conteúdo que pode haver em uma carta/mensagem, sobretudo quando se pensa em alguém, estando distante, que envia notícias a outrem, relatando lugares visitados ou ainda compartilhando descobertas e curiosidades sobre um determinado local. No caso de Drummond, a cidade do Rio de Janeiro, de onde escreve, é o local de onde partirá esse poema-mensagem. A referência à cidade aparece em cinco estrofes: “daqui desta cidade” (primeira estrofe); “do Rio”

(segunda estrofe); “daqui” (sexta, oitava e décima primeira estrofes); “deste Rio” (nona estrofe). Essa reiteração, além de delimitar o local de onde fala o poeta, servirá também como um local de referência para apontar não somente o ambiente em que Guignard viveu parte de sua vida (1929 a 1943), mas também de onde se inspirou e realizou muitas obras. Além disso, é a cidade que abriga muitos de seus trabalhos.

É também durante a leitura do poema que se evidencia o carinho, o apreço e o afeto do poeta para com o pintor. Se, em uma primeira leitura, o verso introdutório pode sinalizar certo “distanciamento” entre ambos, principalmente pelo emprego do termo “caro”, o emprego da segunda pessoa do singular (“teus quadros mais festivos”; “teus murais”; “confiaste”; “pintas”; “repousas”; “ti”; “te” etc), assim como algumas expressões: “Aníbal e Rodrigo... / ... e o flamante / fuzileiro naval e sua noiva, / comigo fraternizam neste instante” (13ª estrofe), estabelecem uma relação de proximidade.

Nesse sentido, Drummond parte da esfera do mero admirador e apreciador da poética visual de Guignard e adentra o terreno da “familiaridade”, já que deixa transparecer o carinho que sente pelo pintor, da mesma forma que espera, o mais rápido possível, a recuperação do amigo (corpo restaurado) e seu retorno à vida cotidiana e artística.

O desejo do poeta pode ser lido também como uma espécie de “apelo”. O primeiro verso da última estrofe revela essa vontade. O verbo “voltar” empregado no imperativo corrobora tal pedido, o qual pretende chegar ao artista enfermo em forma de mensagem poemática. E aqui, mais uma vez, a ideia de uma carta ronda o poema. Quando Drummond utiliza, para abrir sua última estrofe, o verbo “volta”, faz algo semelhante a alguém que escreve a uma pessoa querida, que está distante, pedindo para que seu regresso não tarde.

Nesse poema, algumas características encontradas no conjunto de poemas que intitulei de “poema-voto”, no primeiro capítulo, fazem-se presentes. Entretanto, aqui, os votos almejados por Drummond não antecipam nenhuma data festiva, como natal ou ano novo – caso dos poemas analisados anteriormente. No poema dedicado a Guignard, os “votos” transparecem o desejo de que o pintor restabeleça sua saúde: “Volta Guignard, de corpo restaurado”.

Além desta, convém ressaltar que esse poema também carrega traços das outras características apontadas no primeiro capítulo, como o uso de biografemas, das colagens e da metonímia visual.

Começamos pelo biografema. Drummond utiliza-o em alguns momentos. A primeira ocorrência, fruto da imaginação, ocorre já na terceira estrofe, quando o poeta concebe o escritor francês Stendhal como um turista que percorre a cidade do Rio de Janeiro, de maneira “atenta e minuciosa”, à procura dos murais de Guignard. O teor hipotético desses versos é sustentado pela correlação verbal presente na estrofe: o futuro do pretérito (correria) e o pretérito imperfeito do subjuntivo (recuperasse). É interessante notar que nas demais estrofes, a predominância é para o modo indicativo, principalmente o presente.

Ainda que estejamos no terreno da possibilidade, para Drummond, não seria mais possível, mesmo para um ser inteligente e sensível, como é o caso de Stendhal, recuperar os murais que Guignard pintara, já que estas imagens foram perdidas. Quanto ao paradeiro dos murais, retomarei mais adiante, ao passar para a estrofe seguinte. Detenho-me agora nessa e, sobretudo, na imagem desse escritor.

Henri-Marie Beyle, conhecido como Stendhal, nasceu em 23 de janeiro de 1783 e faleceu em março de 1842. Durante sua vida, escreveu muitos livros. Dentre eles, destacam-se: *O vermelho e o Negro* (1830) e *A Cartuxa de Parma* (1839). Além de escritor, também

foi crítico de arte, pois era um admirador e apreciador das artes. É para esta última função que parece voltar-se Drummond ao citá-lo no poema. Isso porque, ao longo da vida, Stendhal adotou a Itália como sendo sua segunda pátria, chegando mesmo a exilar-se em Milão, em 1817. Durante este período pôde visitar muitas cidades italianas, cujo patrimônio artístico é imensurável, como Roma, Florença e Nápoles.

Ao nomeá-lo “turista mais sensível”, o poeta parece fazer alusão a um de seus livros, *Memórias de um turista*, publicado em 1838, texto em que o autor mistura crítica de arte em meio a recordações pessoais. Nele, Stendhal narra as viagens feitas por cidades europeias, descrevendo as memórias extraídas desses locais, principalmente as impressões que experimentou, ao contemplar algumas cidades e obras artísticas.

É a partir dessas memórias que se difundiu, posteriormente, na cultura ocidental, a “síndrome de Stendhal”, resultado de uma espécie de “indigestão” artística. Em outras palavras, essa síndrome ocorre quando alguém experimenta uma overdose de beleza. Segundo Stendhal, certas obras de arte – aquelas cuja beleza artística é capaz de nos inebriar – são capazes de nos afetar de tal maneira, quando delas estamos diante, que nos sentimos “sufocados” por nossas emoções. Sentimo-nos tão inebriados com tamanha beleza que podemos produzir reações psicossomáticas diversas, como taquicardia, tontura, sufocação.

Assim, aproveitando o “caminho” hipotético traçado por Drummond, poderíamos pensar que, em se tratando dos murais de Guignard, não seria mais possível alguém (nem mesmo o próprio Stendhal, ser de extrema sensibilidade, com seu olhar atento e minucioso) experimentar a síndrome, uma vez que esses murais desapareceram.

O uso do biografema pode ser também percebido quando nos atentamos para a temporalidade do poema, mais precisamente na data que Drummond compôs seu texto.

Nesse sentido, o poema parece ter sido escrito em junho de 1962. Para ser mais preciso, a partir do dia 19 de junho do referido ano. De acordo com os dados biográficos de Guignard, foi no dia 19 de junho de 1962, que o pintor se sentiu mal, em sua casa, em Ouro Preto. Logo depois foi transferido para Belo Horizonte e internado na Casa de Saúde São Lucas, em Belo Horizonte⁸¹. Nesse mesmo local, falece sete dias depois, no dia 26 de junho. Do poema de Drummond, a referência a este local encontra-se em dois momentos. O primeiro, mais explícito, está na décima primeira estrofe (daqui te mando, amigo, essa mensagem / à casa de saúde onde repousas); a segunda alusão é feita na décima terceira, quando o poeta e outros amigos, fazem uma “visita sem palavras”, “por sobre a Mantiqueira”.

Além desse dado biográfico de Guignard, a imagem dos amigos que torcem, do Rio de Janeiro, por sua recuperação, corrobora também o uso do biografema. Dessa maneira, as referências do poeta partem do plano físico e real e adentram o terreno fértil da criação artística. Para exemplificar o primeiro plano, destaco a figura dos dois amigos citados: Rodrigo e Aníbal.

O Rodrigo de que trata o poema refere-se a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nascido em Belo Horizonte em 1898 foi, além de escritor, advogado e jornalista. Dentre seus trabalhos, destaca-se o comando do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN). Rodrigo foi um artista herdeiro do movimento modernista de 1922 e por isso acompanhou de perto as modificações artísticas introduzidas por esses novos artistas, dentre eles Guignard.

Convém apontar também que foi Rodrigo M. F. Andrade quem chamou Carlos Drummond de Andrade para trabalhar, em 1945, na Diretoria do Patrimônio Histórico e

⁸¹ FROTA, Lélia Coelho. *Guignard: arte, vida*. RJ: Campos Gerais, 1997, p. 222.

Artístico Nacional, o qual mais tarde se tornará chefe da Seção de História, na divisão de Estudos e Tombamento.

Ainda na extensa pesquisa que Lélia Coelho Frota fez sobre Guignard, quando trata das pinturas realizadas em outros suportes, como tetos e paredes, ela destaca uma feita na “cidade amor-inspiração” do pintor, Ouro Preto, em 1946, na casa dos amigos Rodrigo e Graciema M. F. de Andrade.

Aproveito este dado para reiterar uma ação recorrente, ao longo da vida de Guignard: o fato de presentear, corriqueiramente, amigos com pinturas. Essas pinturas, no entanto, como bem observou Frota, extrapolavam o campo da pintura tradicional. Guignard pintou como forma de agradecimento a amigos que lhe hospedavam⁸²: tetos de casas e de apartamentos, portas, armários, camas e até mesmo uma pintura feita para o violão de Ângela Nelson Senna (fig. 39).



Figura 39. Alberto da Veiga Guignard. *Violão pintado para Ângela Nelson Senna*. Óleo sobre madeira. Col. Museu Casa Guignard. Doação Mendes Júnior.

Aníbal Monteiro Machado é o segundo. Aníbal, nascido em Sabará, em 1894, foi, além de escritor, crítico de arte e professor. Formou-se em direito, no Rio de Janeiro, em 1917.

⁸² Na década de 1940, quando é convidado a ficar em Itatiaia, entre os anos 1941 e 1942, Guignard, como forma de agradecer a estadia no Hotel Repouso Itatiaia, do amigo Robert Donati, deixa seus traços em alguns ambientes: desde pinturas em portas e paredes do local até mesmo desenhos para os menus de Natal deste estabelecimento. In: FROTA, 1997, p. 99.

Em sua vida, as artes sempre desempenharam uma função de destaque. Em seu livro sobre a vida e a obra de Guignard, Lélia Frota Coelho faz algumas considerações sobre Aníbal Machado em relação à obra do pintor. Além de amigo de Guignard, foi também crítico de arte e apreciador de sua obra.

No final da década de 1920, Guignard faz uma série de desenhos, a lápis ou bico-de-pena, sobre favelas. De acordo com Lélia F. Coelho,

esses desenhos participaram da Mostra de Arte Social organizada em setembro de 1935 por Aníbal Machado, Álvaro Moreyra e Santa Rosa no Clube Municipal, Rio de Janeiro. Juntamente com Guignard, expuseram Portinari, Di Cavalcanti, Alcides Rocha Miranda, Santa Rosa, Ismael Nery (homenagem póstuma), Segall, Cícero Dias, Goeldi, entre outros. Aracy Amaral comenta o sentido histórico da exposição, a primeira no gênero no Brasil, e refere-se à importante conferência que Aníbal Machado ali realizou, depois estampada na revista *Movimento* (1935)⁸³.

Em outro momento, Frota cita partes de uma crítica feita por Aníbal, que consta no catálogo da exposição de Guignard inaugurada em 6 de julho de 1937, realizada na Nova Galeria de Arte:

Mergulhada na *féerie* vegetal do Jardim Botânico, Guignard trouxe de lá, ainda rescendentes de vida, alguns de seus aspectos coloridos, suas árvores, suas flores – nenúfares e vitórias-régias –, seus bambuzais em arcos góticos, tudo irradiando as cores da flora tropical no sol das manhãs⁸⁴.

É importante ressaltar que Aníbal trabalhou como crítico de artes plásticas no *Diário de Minas*, juntamente com os poetas Carlos Drummond de Andrade e João Alphonsus de Guimarães. É nessa época que se dá o início da amizade com Drummond.

⁸³ FROTA, 1997, p. 36.

⁸⁴ Idem, p. 41.

Além desses amigos reais, “dois apenas / citarei”, há ainda o “flamante / fuzileiro naval e sua noiva”, que “fraternizam” também com o poeta. Ora, esses dois novos amigos pertencem não somente ao plano físico, mas também estético, uma vez que foram captados (modelos) pelos pincéis de Guignard.

Valendo-se dessa referência, Drummond faz uma espécie de embaralhamento do mundo real com o mundo pictórico. O uso dessa imagem gera uma ambiguidade. Por meio dela podemos pensar que esses dois amigos – o flamante fuzileiro naval e sua esposa – sejam os próprios indivíduos que foram retratados pelo pintor, como também essa referência seja uma forma de alusão à representação pictórica de ambos. Essa segunda possibilidade torna-se mais clara quando nos atentamos para o emprego do adjetivo “flamante”, caracterizando o fuzileiro e para o vocábulo “modelos” presente na décima terceira estrofe.

Segundo o *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*, de Francisco Ferreira Azevedo, alguns sinônimos de flamante são: caloroso, ardente, queimante, incandescente, em chamas etc. Levando em consideração estes termos, o poeta, ao tratar do flamante fuzileiro e sua noiva, parece ter em mente a obra *Os noivos*, de 1937 (fig. 40).

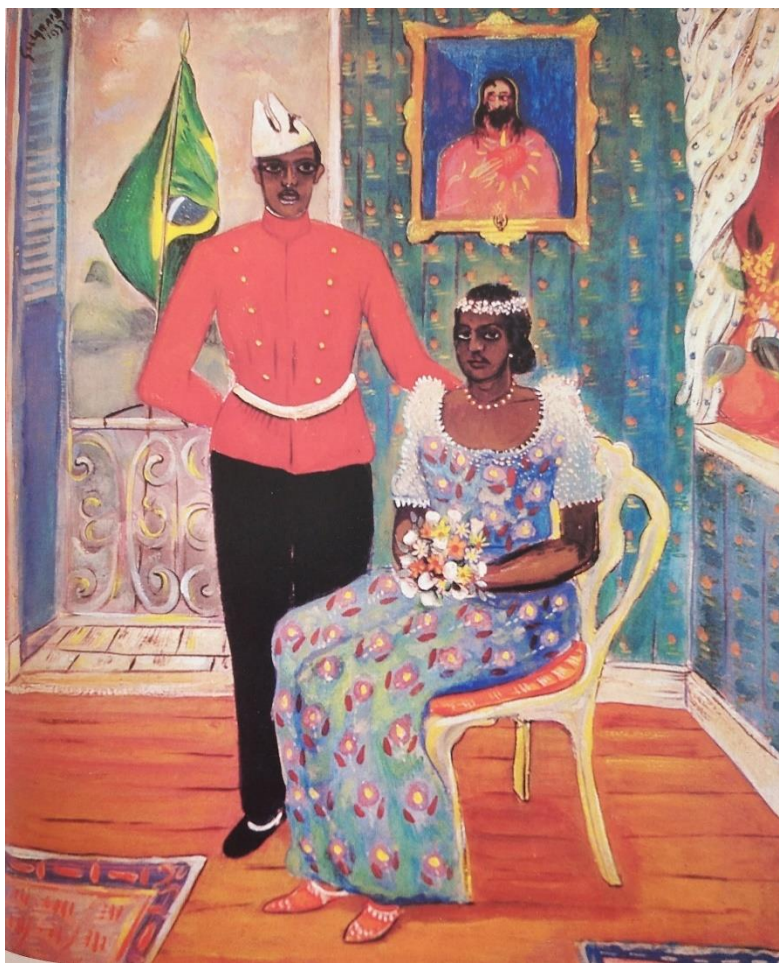


Figura 40. Alberto da Veiga Guignard. *Os noivos*. 1937. Óleo sobre madeira. 58 x 48 cm. Coleção Museus Castro Maya/Iphan/Minc.

Nela vemos em primeiro plano o casal – o fuzileiro naval, flamejante com seu casaco vermelho, ao lado da noiva, sentada. Ele apoia um dos braços na cadeira e outro mantém atrás das costas. Esse gesto transparece o respeito que ele tem tanto pela futura esposa, como para com o momento atual, ou seja, seu matrimônio. Eles estão em uma sala. Como modelos, ambos têm o olhar para frente, como se mirassem o pintor. Instalaram-se nesse local, pois parece que acabaram de selar a união, ou seja, casaram e se dirigiram ao local para que Guignard os pintasse.

Ao fundo, à esquerda, vemos uma sacada e dela, hasteada, uma bandeira nacional. Mais à direita do aposento, bem acima da cabeça da noiva, há um quadro com a figura de Cristo (estaria ele abençoando esse matrimônio?), pintado todo de vermelho, num fundo azul –

seus olhos vidrados parecem duas esferas em chamas, assim como seu coração vermelho de grande dimensão, contornado por pequenos traços amarelados. Mais ao lado da noiva, à direita, percebemos a presença de um vaso com flores – também ele vermelho – repousado em um recuo na parede cujo fundo é da mesma cor. Levando em consideração a presença desses elementos, o emprego do adjetivo “flamante” empregado inicialmente para se referir ao homem retratado, ganha uma dimensão mais abrangente quando passamos a observar a tela como um todo.

O local onde se encontram os noivos, ele todo parece inflamar-se, graças à presença da cor vermelha. Nesse sentido, não são apenas os elementos citados anteriormente que flamejam (o casaco do fuzileiro, o Cristo, o vaso e a parede), como também outros elementos que os cercam: o chão do aposento; o forro da cadeira onde está sentada a noiva; traços que despontam dos dois tapetes, retratados em parte; o sapato da noiva; as flores que adornam seu vestido; algumas flores presentes no arranjo que segura com as mãos; mais flores que compõem o tema do papel de parede e, por fim, uma estreita faixa vertical colocada bem à esquerda do quadro. Convém apontar também que há algo nesse quadro – a maneira como Guignard pinta as flores ora como adornos, ora como representação – que nos lembra os interiores de Matisse. É como se esses elementos aludissem, constantemente, à prática pictórica.

É preciso frisar aqui que, além dessa obra, há ainda outra que o pintor dedica à família do fuzileiro. Trata-se de uma composição de 1938, *Família do fuzileiro*, também óleo sobre madeira. Esta, adquirida por Mário de Andrade, no II Salão de Maio, em São Paulo, integra hoje o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB- USP).

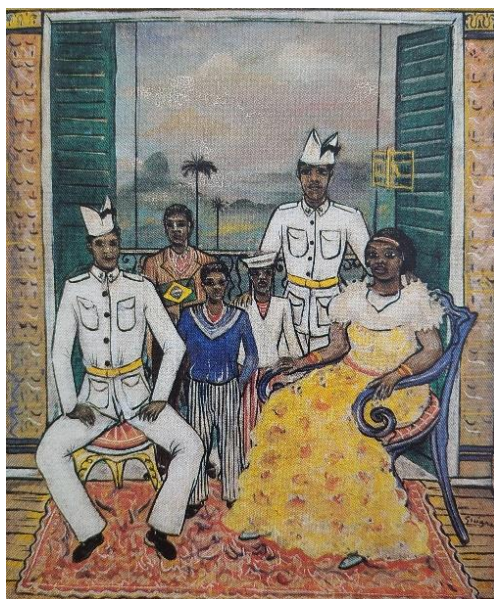


Figura 41. Alberto da Veiga Guignard. *Família do fuzileiro*. c. 1938.
Óleo sobre madeira. 58 x 48 cm. Coleção Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.

Diferente da obra anterior (fig. 40), nessa o aspecto flamante (vermelho) é mais sutil. Junto a ele, existem outras tonalidades: branco, azul, verde, amarelo. Além disso, existem mais pessoas no quadro: cinco homens e uma mulher. Deles percebemos um casal à direita – a mulher sentada e um homem a seu lado, com um braço apoiado à cadeira, numa posição parecida com a d’*Os noivos* (não seriam os noivos retratados um ano depois do matrimônio?); outro homem sentado (irmão de um deles?) e três meninos no centro. Ao fundo, vemos uma paisagem distante – morros e dois altos coqueiros. Pela sinuosidade do contorno da paisagem, parece tratar-se da cidade do Rio de Janeiro.

3.1 As obras

Agora passo à análise das obras citadas por Drummond ao longo do poema. Para isso, usarei mais dois conceitos apontados no primeiro capítulo: as colagens e a metonímia visual. Como já citado, essas características são recorrentes na poética drummondiana. Caso olhemos para o conjunto dos poemas dedicados às mais variadas manifestações artísticas, perceberemos, ora num, ora noutro, a presença não somente desses dois elementos, como também dos demais.

pois o São Sebastião, as caravelas,
em Barata Ribeiro, e os verdes ramos
ofertados aos pobres, já sumiram,
só florescendo em nós, que os recordamos;

O poeta começa, na quarta estrofe, citando o São Sebastião e as caravelas, em Barata Ribeiro. O primeiro verso aponta para obras de Guignard, já o segundo, para o local onde elas ficavam. Ao promover esse agrupamento, Drummond faz uso da colagem visual, isto é, ele organiza em um só conjunto, imagens que não necessariamente estavam agrupadas. É o recorte de seu olhar que permite essa espécie de agrupamento.

Em relação a essas obras, trata-se de algumas de suas primeiras pinturas decorativas, feitas na década de 1930, no Café Progresso, situado na Rua Barata Ribeiro, mesma rua onde morava Guignard, na época. Esse e outros cafés despertavam a curiosidade de alguns artistas, como o próprio Drummond, Cícero Dias, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes e tantos outros, que, segundo Manuel Bandeira, eram “grandes admiradores dessa pintura incorreta, mas prodigiosamente sincera”. A referência a essas obras, no poema de Drummond, ganha contorno mais nítido e detalhado na minuciosa descrição que delas fez Bandeira:

O Café e Restaurante Progresso, pertencente ao Sr. Francisco Rocha, estabelecido à Rua Barata Ribeiro, n.º 218, tem as suas paredes enriquecidas com três pinturas à têmpera do conhecido artista.

(...)

Na parede à direita de quem entra, está o painel assinado – as três caravelas de Cabral, limitada lateralmente a pintura por dois golfinhos, ao alto a data de 1500, embaixo uma concha sobre a qual passa uma fita com o nome do descobridor do Brasil.

Na parede à esquerda, a primeira pintura representa o martírio de São Sebastião, colocado no primeiro plano, amarrado a uma árvore e traspassado por seis flechas. Um São Sebastião atlético e formosíssimo. O fundo é uma paisagem de montanhas, como a que se descortina antes de chegar ao túnel da Mantiqueira. A cena é delimitada por uma imitação de molduras. A segunda pintura é uma natureza morta – um vaso de flores (girassóis, margaridas, lírios e outras florinhas menores) posto sobre o peitoril de uma janela – as fronteiras do quadro –, através da qual se vê um fundo de montanhas.⁸⁵

O destino dessas pinturas, infelizmente, foi trágico. O proprietário do estabelecimento resolveu recobrir, em 1942, com tinta de parede os painéis de Guignard. Segundo Drummond, embora tenha desaparecido a pintura, a sua lembrança é guardada na memória daqueles que puderam de perto vê-las e contemplá-las.

Após referir-se às caravelas, o poeta lamenta também o sumiço dos “verdes ramos / ofertados aos pobres”. Quando faz essa alusão, Drummond parece não se remeter a, necessariamente, uma pintura especificamente de Guignard. Se o olhar do poeta, na composição de muitos dos poemas dedicados às artes, vale-se do uso de detalhes, aqui esse olhar redobra a atenção, promovendo um recorte ainda mais preciso e sutil. Para tratar dessa imagem, apoio-me não apenas no uso de detalhes, mas retomo também a ideia de biografemas, uma vez que, ao tratar da descrição guignardiana, Drummond, indiretamente, aponta aspectos significativos da vida desse artista, cuja vida fora humilde e devotada à arte.

Dessa forma, ao observar suas pinturas, percebemos o uso recorrente de ramos e de flores. Quando Drummond faz uso dessa citação, ele não só aponta uma característica pictórica, como também assinala um dado da personalidade de Guignard: a sua humildade para com os demais.

⁸⁵ Podemos notar, na descrição do Bandeira a presença de temas caros ao pintor e com os quais ele trabalhará ao longo de sua vida. In: BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. RJ: José Olympio, 1966, p. 55.

Em se tratando das obras de Guignard, encontramos “ramos verdes” nos seus muitos vasos com flores (figs. 42 e 43), enfeitando roupas de algumas das pessoas que retratou ao longo da vida ou ainda servindo como adorno de paredes e tetos. O uso recorrente desses ramos comprova, concomitantemente, o doce lirismo da poética do artista, como também confere à obra um estado de candura, beleza e pureza.



Figura 42. Alberto da Veiga Guignard. *Vaso com flores*. 1933. Óleo sobre tela. 41 x 34 cm. Coleção Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.



Figura 43. Alberto da Veiga Guignard. *Vaso com flores*. c. 1939 / 1941. Óleo sobre madeira. 37 x 34,5 cm. Coleção Ângela Gutierrez.

O aspecto cândido e humilde extraído das obras faz parte também da personalidade de Guignard. Ele, “o manso” – segundo Alexandre Eulálio –, não somente retratou pessoas humildes, como também estabelecia uma relação fraterna, sem qualquer forma de estranhamento com os demais, tanto com os que detinham poder, como com os mais pobres. Segundo Frota,

a sua história de vida é repleta de encontros fraternos, sem fronteiras, com pessoas pobres, homens, mulheres, crianças. Ele não apenas convivia com estas pessoas com naturalidade, como a muitas retratou espontaneamente, oferecendo-lhes não só o resultado desse trabalho, como, quando calhava, dinheiro, roupas. Caboclos das Serras de Itatiaia, das fazendas perto de Ouro Preto onde era hospedado, condutores de bonde do Rio, auxiliares de serviço da Biblioteca Nacional, o servente Floriano, da Escola do Parque, a filha do garçom que estava doente, sua

cozinheira, mulheres da noite, garotinhos das ruas de Ouro Preto, é inesgotável a lista dos indivíduos de classes sociais diversas da sua com que Guignard conviveu⁸⁶.

O olhar de Drummond, ao contemplar o conjunto das imagens que adornavam as paredes do Café Progresso, “retira” apenas essas. Em certa medida, são essas as imagens que ficaram na retina do poeta e despertaram-lhe interesse. De acordo com Daniel Arasse “os detalhes são escolhidos pela sua beleza intrínseca e eles refletem o gosto daquele que os selecionou”⁸⁷. Logo, foram elas que chamaram a atenção de Drummond, quando frequentava o local. Dalí ele soube extrair a beleza que fulgurava desses desenhos.

Na quinta estrofe, a imagem seguinte que recorda o poeta pode ser lida também a partir do biografema. Aqui, de forma parecida, o poeta também lamenta o desaparecimento da “grande madona” que Guignard ofertou a um “sorveteiro humilde”. Mais adiante, o verso seguinte parece apontar para o suporte em que se convertera a obra, a saber, uma porta. Mais uma vez Drummond parece mesclar ao detalhe da obra (a grande madona), um dado pertencente à vida do pintor, isto é, sua generosidade para com os demais, principalmente os mais simples, caso do humilde sorveteiro. Aqui não estamos mais no Café Progresso, mas ainda permanecemos na rua Barata Ribeiro ou então nas proximidades dela.

No dedicado estudo de Lélia Coelho Frota, há uma passagem em que a autora, a partir de suas pesquisas, trata do desaparecimento de uma obra de Guignard, anunciado por Múcio Leão, em um artigo de jornal, publicado em 1942: “dessa vez se tratou de uma Madona, ‘uma tela muito grande (...) uma formosa Madona com o menino’, que Guignard não tinha onde colocar quando saiu da Rua Barata Ribeiro para ir morar na Avenida Atlântica”⁸⁸.

Lendo *en passant*, poderíamos imaginar, num primeiro momento, que essa Madona se trata da mesma obra referida no poema. Entretanto, a imagem da *Madona com o menino*,

⁸⁶ FROTA, 1997, p. 147.

⁸⁷ ARASSE, Daniel. *Le détail*. Paris: Flammarion, 1996, p. 5.

⁸⁸ FROTA, 1997, p. 60.

citada por Frota, constava em uma grande tela; enquanto a recordação da grande Madona, no poema, não especifica o suporte. Teria Guignard realizado essa Madona em uma madeira e depois dado ao sorveteiro, que, por sua vez, a transformara em uma porta?

Levando em conta apenas as informações contidas no poema, deparamo-nos com duas hipóteses plausíveis: a primeira é que o episódio realmente ocorrera, haja vista a maneira como Guignard tratava e se relacionava com as pessoas. Assim, como era de seu feitio, dar como presente uma pintura executada em suportes variados parecia ser um ato recorrente desse artista. A outra hipótese seria pensar essa “informação” como sendo resultado do uso do biografema, ou seja, Drummond fabricara um episódio sobre a vida de Guignard, o qual, mesmo não se passando na realidade, exemplifica, pontualmente, a maneira como vivia e se relacionava o pintor.

Assim, embora apresentem “versões” distintas, tanto a primeira como a segunda complementam-se, sobretudo quando pensamos na maneira como viveu Guignard e também na forma como estabelecia relações com os demais. Enfim, ainda que nada tenha restado dessa obra, a recordação feita pelo poeta serve como forma de “imortalizá-la”, já que sua reminiscência paria no mesmo plano das demais obras de Guignard espalhadas por museus, galerias e coleções particulares.

A outra imagem que consta no poema alude não apenas a uma obra específica, mas a muitas delas. Essa citação consta na oitava estrofe, quando o poeta menciona os “retratos de meninas” feitos pelo pintor. Ao fazer tal referência, Drummond vai muito além da mera descrição e aponta considerações de ordem crítica. Essa alusão mais abrangente comprova o outro procedimento da poética drummondiana: a metonímia visual.

daqui, onde retratos de meninas
continuam meninas, murmurando
um segredo infantil de seiva e bruma,
desvendado por ti, anjo pintando;

Assim, ele não trata de um retrato apenas, mas de muitos deles. Esse dado, num primeiro momento, comprova a apreciação do poeta pelo trabalho de Guignard. Provavelmente, Drummond acompanhou exposições desse artista, principalmente as que ocorreram no Rio de Janeiro, quando os dois lá habitavam. A leitura do restante da estrofe reitera tal hipótese. Nos “retratos de meninas” vistos por Drummond, as meninas “continuam meninas, murmurando / um segredo infantil de seiva e bruma”.

O teor desses versos aponta para considerações que estão para além da mera descrição de um quadro em si. O poeta não descreve uma obra em que há um retrato de menina, atentando-se a particularidades da obra, como local em que se encontrava a modelo, roupas usadas, adereços etc. Entretanto, por meio de seu olhar crítico e analítico, revela uma característica recorrente nesses retratos: Guignard consegue, da maneira como retrata essas meninas, extrair a “seiva” e a essência, responsáveis por mantê-las sempre portadoras do “segredo infantil”. Em certo sentido, é como se o pintor conseguisse guardar, com primor, a pureza que caracteriza esse período da vida humana.

Como forma de exemplificar as considerações drummondianas, destaco dois retratos de meninas. O primeiro é de Dora Vidal de Andrade (fig. 44) e o segundo de Vera Pinheiro (fig. 45).



Figura 44. Alberto da Veiga Guignard. *Retrato de Dora Vidal de Andrade*. 1941. Óleo sobre tela. Coleção Dora Vidal de Andrade.



Figura 45. Alberto da Veiga Guignard. *Retrato Vera Pinheiro*. c. 1943. Óleo sobre madeira. 46 x 36 cm. Coleção de Vera Pinheiro.

Sobre o retrato de Vera Pinheiro, Frota comenta:

Datará de 1940, pelo verismo do desenho, o lindo retrato de Vera Pinheiro, filha do engenheiro pernambucano José Ferreira de Castro Chaves, também residente no Rio. Vera conta que, quando estava pintando o retrato de seu irmão Eduardo, ela, com 4 anos, ficava desenhando ali perto, na mesa, no chão. Quando se cansava, Guignard a segurava no colo e assim continuava pintando⁸⁹.

Da citação de Frota, chamo a atenção para a ternura do pintor, a partir do ato de segurar a criança no colo e continuar seu trabalho. Parece que Guignard não se posicionava apenas como um pintor que executa uma encomenda, sem atentar-se ao local onde está inserido, mas fazia questão de demonstrar carinho e afeto pelos indivíduos.

Quanto a esses dois retratos, a pincelada de Guignard é rápida. Ela não se demora em detalhes. No retrato de Dora Vidal (fig. 44), por exemplo, partes de sua blusa são apenas sugeridas: as linhas negras que contornam a vestimenta da menina são tênues e fugidias. Há aqui uma espécie de “esfumaçamento” derivado da junção de cores: o tom terroso da

⁸⁹ FROTA, 1997, p. 114.

blusa convive harmoniosamente com algumas pinceladas vermelhas, em diagonal, assim como os “borrões” brancos que parecem “apagar”, sobretudo no lado esquerdo da tela, parte da vestimenta. Para a feitura do rosto, as linhas continuam finas e sutis. Nariz, boca (vermelha) e olhos (azuis) sutilmente expressivos.

Em ambos os retratos, as meninas mantêm fixo o olhar. Olham para o pintor. Elas sabem que estão sendo retratadas. Há uma espécie de névoa que compõe o fundo dessas imagens. É interessante destacar que boa parte dos retratos de Guignard tem como plano de fundo uma paisagem, na maioria das vezes, bem ampla e indefinida: serranias, morros, algumas árvores. Ao lado do retrato de Dora Vidal (fig. 44), à esquerda, bem ao lado da cabeça da menina, o pintor traça, sutilmente, uma linha tímida, sugerindo o contorno de um morro. Essa é a única informação do quadro que alude a uma espacialidade.

Já no retrato de Vera Pinheiro (fig. 45) não encontramos nenhum traço sugerindo espaço. À frente está a menina, encarando-nos firmemente, e ao fundo, em diagonais, vemos linhas finas e multicolores (tons azuis, verdes, amarelos). Não há cenário aqui. Guignard as coloca em um local indeterminado.

Valendo-se do texto drummondiano, é como se essa indefinição espacial corroborasse a apreensão do “segredo infantil” captado pelo pincel de Guignard. Desse modo, para a execução dos retratos, ele se preocupou apenas em registrar o período cândido que marca a infância. Em certo sentido, a vaporosidade do ambiente onde se encontram essas meninas é o elemento que resguarda a inocência e a “seiva” que se podem extrair da infância.



Figura 46. Alberto da Veiga Guignard. *Retrato de Semíramis Cerqueira*. 1935. Óleo sobre tela. 61 x 51 cm. Coleção particular.

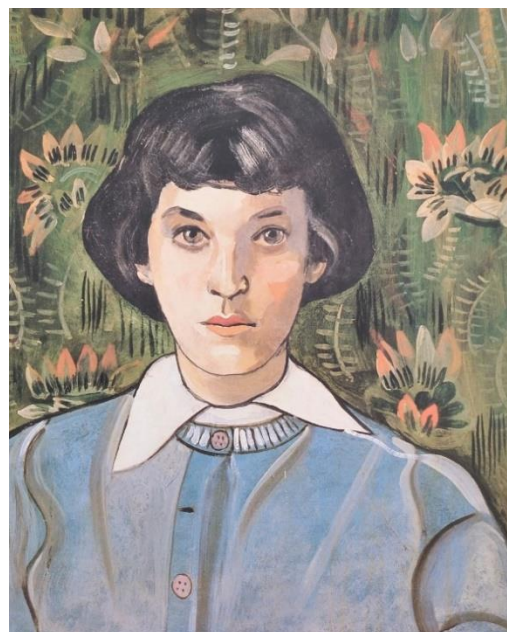


Figura 47. Alberto da Veiga Guignard. *Retrato de Patrícia Machado de Almeida*. c. 1949. Óleo sobre tela. 50 x 40 cm. Coleção particular.

Nas estrofes seguintes (nona e décima), Drummond utiliza também o procedimento da metonímia visual. Para isso, ele, como Guignard o fez no plano plástico, “pinta”, verbalmente, um cenário indefinido, que serve como metonímia para exemplificar muitos outros:

deste Rio amoroso e cristalino,
onde algum banco de azulejo
e casas de ilusão abrem cenários
para as moças que pintas, e que eu vejo,

sem registro civil, incorporadas
ao puro mito poético da Jovem,
que a todo mal resiste, e resplandece
quando, em torno de nós, os males chovem;

Os objetos que constam nesta paisagem são os “bancos de azulejo” e as “casas de ilusão”. O uso do pronome indefinido “algum” intensifica o teor indefinido da expressão, o qual se acentua com a força da imagem seguinte, “casas de ilusão”. Em seguida, ele explicita o porquê desse cenário: os bancos de azulejo (meio) e as casas de ilusão (local) servem

de repouso para as moças retratadas. Esse é o “cenário” usado por Guignard como forma de “imortalizá-las”.

Seguindo o mesmo caminho de indefinição sugerido por Drummond, teço algumas considerações, como forma de melhor traduzir a síntese imagética presente nesses versos. Dessa forma, por meio da visualidade extraída das palavras, avistamos, em um ambiente indefinido, (em que local pairará as casas de ilusão onde residem essas moças?) moças sentadas em “algum banco de azulejo”. Percebe-se, através dessa especificidade, o olhar cuidadoso do poeta em singularizar a materialidade desse utensílio doméstico. Essas moças não estão sentadas em qualquer banco, mas em um banco de azulejo.

Ao passarmos para a décima estrofe, constatamos a destreza analítica de Drummond, uma vez que seu registro poético extrapola o campo plástico guignardiano. Os dois primeiros versos da estrofe apresentam o que “vê” o poeta, ou seja, uma síntese elaborada a partir dos retratos de moças de Guignard. Drummond aponta um aspecto singular presente nesses quadros, a saber, o pintor, ao retratar uma determinada moça, consegue captar a essência pura do “mito poético da Jovem”. Mesmo mantendo a singularidade de cada uma das moças que retratou, Guignard conseguiu extrair a essência, elemento comum a todas elas, que as mantém “eternamente” jovens.

Nessa linha interpretativa, assim como nos quadros das meninas (figs. 44 e 45), esses retratos excedem o terreno da individualidade. Parece não mais se tratar de uma moça específica, pertencente a uma determinada família e que goza de certa condição social, mas de um ser mítico que representa o estado “puro” da condição da *Jovem*, livre das obrigações sociais impostas pelo meio em que vivem e desobrigadas a exercer os diversos papéis sociais. Segundo o poeta, essas moças, graças ao brilho que carregam e que serve como uma forma de proteção, resistem às mais diversas maneiras de males que assolam todos os homens.

3.2 Guignard, vida e obra

Para a construção de seu poema-mensagem, Drummond entrelaça aspectos da vida e da personalidade de Guignard em meio às obras pictóricas. Assim, como forma de potencializar o desejo que algumas pessoas (amigos de Guignard, incluindo o próprio poeta) nutrem em relação à recuperação do pintor, o poeta atribui dinamicidade e vivacidade às obras.

Como apontado anteriormente, a cidade do Rio de Janeiro é o local de onde partirá esse poema-mensagem. Para enviá-lo, Drummond faz um passeio imagético através de algumas obras de Guignard. Analogamente, é como se o poeta estivesse em um museu, contemplando-as. Contudo, dessa “visita” ele não sai ileso, uma vez que relembra particularidades sobre algumas delas, como também, com seu olhar atento e refinado, tece considerações sobre o que lhe despertou interesse. Assim, não temos somente um poeta, mas um poeta-crítico. Por meio de sua síntese poemática, Drummond destaca pontos fundamentais para a compreensão da obra plástica de Guignard.

Como dito antes, o tempo verbal que predomina nas quatorze estrofes que compõem o poema é o presente do indicativo. Salvo a terceira e a última estrofes, as demais marcam ações que ocorrem no momento da enunciação. A utilização desse tempo comprova o movimento elaborado por Drummond, isto é, constatar a importância artística de Guignard, seja através da presentificação e da personificação das obras, seja a partir de sua personalidade.

Em se tratando do próprio Guignard, o poeta afirma que o “eco fantasista” dos passos do pintor, que residiu um bom tempo no Rio de Janeiro, ainda lá perduram. Por mais que ele não esteja mais presente, alguns de seus murais, retratos e paisagens estão preservados pictoricamente e espalhados pela cidade.

O “eco fantasista” a que alude Drummond parece referir-se também à maneira particular como o pintor executava suas obras. Guignard, do modo como registrava paisagens, naturezas-mortas ou retratos, deixava transparecer certa fantasia. Isso era alcançado ora pela maneira como manjava e dispunha a tinta na tela, criando uma espécie de desmaterialização das coisas, por meio do efeito aquarelado da tinta a óleo; ora pelo uso de alguns signos pictóricos, como pequenas flores e ramos, “adereços” que atribuem um ar de fantasia e de ludicidade a pessoas, a coisas ou a paisagens retratadas. Para Alexandre Eulálio, Guignard

escondia-se num fantasiar cidades e mais terras, e gente, santo, planta, como que disfarçando: às vezes ficava só o nome escuro, ‘Beco da Sombra’; ou era o balão incendiando-se na tarde luminosa, enquanto que fogos, margaridas altíssimas, queimavam-se em torno de minúsculas igrejas mineiras numa baixada de sonho, terra e céu confundidos.⁹⁰

Em seu poema, Drummond personifica algumas obras de Guignard. Essa personificação ocorre em certos momentos. O primeiro deles aparece na segunda estrofe.

do Rio, onde teus quadros mais festivos,
evadindo-se às lindes da matéria,
à prisão dos museus, ao pobre tempo,
voam livres no céu, em luz etérea;

Nela, o poeta afirma que os quadros mais festivos de Guignard, desprendendo-se das “amarras” que os prendem, sejam elas físicas ou não, ganham vida e “voam” no céu, livres como pássaros. Quando se refere aos quadros mais festivos de Guignard, Drummond parece aludir mais diretamente às paisagens imaginantes (figs. 48 e 49), pertencentes à última fase do pintor⁹¹.

⁹⁰ EULÁLIO, Alexandre. *Os brilhos todos*. Org. Carlos Augusto Calil. Prefácio de Vilma Areas. 1ª ed. SP: Cia das Letras, 2017, p. 64.

⁹¹ Segundo Frota, o termo “imaginantes” aplicado a essas paisagens coincide com os anos finais da vida de Guignard e configura a síntese e a fusão em permanente devir da vivência do pintor com as cidades



Figura 48. Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem imaginante*. 1952. Óleo sobre tela. 100 x 80 cm. Coleção Maria Ângela de Almeida Magalhaes.

Em linhas gerais, nas paisagens imaginantes⁹² o espaço ganha amplidão. Terra e céu são vastos. Entre eles pairam, como se bailassem e estivessem despregados de chão – mesmo que em alguns momentos conseguimos ver algum elemento pictórico que nos assegure a

históricas de Minas, mais especificamente, com Ouro Preto. Ao tratar dessas paisagens, usarei a mesma nomenclatura da autora. In: FROTA, 1997, p. 227.

⁹² Consultando outros catálogos sobre Guignard (Edições Pinakothek, 2005, por exemplo) algumas paisagens intituladas por Lélia Coelho Frota como “imaginantes” são nomeadas “Noite de São João” ou simplesmente “São João”. Algumas delas foram tituladas pelo próprio pintor.

ideia de chão – casas, igrejas, seres, árvores, trens, balões, tudo em formato diminuto. São eles os elementos que compõem a dança visual – tão equilibrada! – orquestrada por Guignard. Aqui, o pintor transforma-se em um maestro que conduz, harmoniosamente, sua orquestra. Esses elementos possuem uma intrínseca melodia visual e ainda que estejam – visualmente – longe um dos outros, tudo parece participar desse dinamismo pictórico.

Essas obras, segundo Drummond, para ganhar a amplidão do espaço, precisam se livrar de três formas de aprisionamento.

A primeira delas são “as lindes da matéria”. O uso dessa expressão, poeticamente sucinta, nos leva a duas leituras possíveis: (i) uma prisão concreta, ocasionada pelos suportes que sustentam uma tela pintada, seja o próprio chassi seja a moldura a ela acoplada, posteriormente; (ii) os próprios objetos retratados na obra evadem-se da tela. Nesse sentido, é como se eles se desmaterializassem do invólucro que os mantém unidos aos objetos representados e se convertessem também em luz etérea.

A segunda prisão seria a dos locais destinados a guardar as obras: os museus. O uso dessa imagem, em certo sentido, gera um ruído, pois o objetivo destas instituições é justamente salvaguardar as obras, garantido, assim, sua existência.

Já a última forma de prisão é ainda mais emblemática. Os “quadros mais festivos” de Guignard devem também libertar-se do “pobre tempo”, isto é, nem mesmo o tempo poderá enquadrá-los ou categorizá-los em relação à sua existência. O poeta espera, enfim, que essas obras se libertem de qualquer ideia de prisão. Para isso ele constrói, por meio dessas imagens, um movimento de expansão, que vai desde uma prisão concreta e perceptível a uma forma de prisão abstrata.

Percorrendo essa linha de raciocínio, desprender-se de todo e qualquer mecanismo de aprisionamento é o caminho pretendido pelo poeta para que essas obras atinjam um status

de presentificação constante. A liberdade inscrita poeticamente por Drummond funcionaria, analogamente, como a liberdade plástica que parece haver nos objetos e nas coisas retratados por Guignard. Em se tratando das paisagens imaginantes, tudo ali parece planar livremente no céu. Não há nada capaz de aprisioná-los. As diminutas igrejas, os balões, um trem que vez ou outra cisma em passar, os seres ali colocados, tudo parece suspenso, tudo parece oscilar, transformando-se também em luz etérea.

Ainda no poema há “ecos” desses quadros festivos. Na última estrofe, após passar por algumas obras de Guignard, Drummond finaliza o poema com a seguinte referência: ele pede que o pintor volte, curado, para o mundo material de onde extraía o “delicado mundo guignardiano, / entre balões, nas altas serranias”. A figura dos balões é seguramente uma das imagens mais singulares da pintura de Guignard. A presença desses elementos contribui, de forma decisiva, para a efetivação do constante fantasiar guignardiano.



Figura 49. Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem imaginante*. c. 1961. Óleo sobre tela. 50 x 46 cm. Coleção Roberto Marinho.

A outra personificação que gostaria de destacar apresenta-se sutilmente. Ela surge na oitava estrofe e é formada por uma ação também sutil: o ato de murmurar.

daqui, onde retratos de meninas
continuam meninas, murmurando
um segredo infantil de seiva e bruma,
desvendado por ti, anjo pintando;

Agora são “os retratos de meninas” que murmuram, como forma de também resguardar a essência e a pureza da infância – período tão importante a nós, seres humanos – traduzido pelo poeta como “segredo infantil de seiva e bruma”, espécie de elixir cuja função parece ser a de manter preservada a *Infância* em estado puro.

Assim como na primeira, o elemento capaz de “eternizar” a personificação presente na ação é a presentificação: as meninas, mesmo depois do registro pictórico e graças a ele, continuam murmurando a “chave” capaz de traduzir a infância, florescência da vida. É como se, de certa forma, toda vez que alguém se colocasse diante dos quadros de meninas de Guignard, pudesse perceber, através do murmurejo desses seres, também esse segredo infantil, característico do desabrochar da vida.

Apesar de ter enfrentado alguns empecilhos e adversidades ao longo da vida, tanto de ordem pessoal quanto social, os versos com que Drummond pinta Guignard revelam uma figura cândida, humilde e bondosa. Não são para as complicações, como os problemas do pintor com o álcool ou ainda as muitas frustrações amorosas, que Drummond enfatiza em seu poema, mas o lado carinhoso e altruísta do pintor.

Como citado antes, segundo Lélia Frota Coelho, Guignard era extremamente bondoso com as pessoas. Estabelecia amizade não somente com os mais abastados, que gozavam de boa condição social, mas também seu olhar se voltava para os mais humildes. Assim, em algumas ocasiões, oferecia suas obras como forma de pagamento. Esses pagamentos não se restringiam simplesmente ao aspecto monetário, ele as oferecia como forma de agradecimento, uma maneira de retribuir um favor prestado.

pois o São Sebastião, as caravelas,
em Barata Ribeiro, e os verdes ramos
ofertados aos pobres, já sumiram,
só florescendo em nós, que os recordamos;

Na quarta estrofe do poema, Drummond explicita essa característica ao afirmar que os verdes ramos ofertados aos pobres – alusão metonímica a algumas de suas obras – desapareceram. Contudo, em nós, eles continuam florescendo. Aqui, mais uma vez, o poeta se vale de uma imagem paradoxal, feita pelo par desaparecer/florescer. O fato de

eles terem desaparecido fisicamente, não impede, naqueles que tiveram a oportunidade de vê-los, que esses “ramos verdes” sejam rememorados, já que estão guardados na memória. Um único e singelo detalhe tem o poder de reter na lembrança uma obra, ao mesmo tempo que a mantém sempre presente.

e da grande madona que confiaste,
a um sorveteiro humilde, nada resta,
em porta material se convertendo,
o que é porta do céu para a alma em festa;

Em seguida, na quinta estrofe, há mais um exemplo que comprova a bondade do pintor. Ele confiara a um sorveteiro uma de suas obras: uma grande madona. O verbo escolhido por Drummond para delimitar a ação do pintor deixa transparecer um aspecto de sua personalidade: ele não utilizou o verbo “dar”, e sim o verbo “confiar”. Nesse sentido, podemos supor, então, que havia uma relação de proximidade entre Guignard e o sorveteiro humilde, pois o ato de confiar exige e demanda, dentre outras coisas, uma certa temporalidade. Não é comum confiar em alguém que mal conhecemos. Além disso, essa ação pode pressupor ainda outra: a amizade. Um dos fatores que geralmente os indivíduos se valem para estabelecer uma amizade é a confiança. Assim, não seria equivocados pensar que Guignard confiou ao sorveteiro a grande madona não apenas pela sua humildade, mas porque mantinha com ele uma relação de amizade.

Segundo Drummond, o presente artístico que o pintor ofertara ao sorveteiro ganhou novas configurações. O destino da “grande madona” não parece ter sido o de adornar a casa do singelo homem. Ela se convertera em porta material. Em outras palavras, parece que o sorveteiro utilizou o presente confiado por Guignard em um simples aparato doméstico: uma porta.

No caminhar poético drummondiano, como se tratava de alguém com condições materiais reduzidas, aquela grande obra – executada provavelmente em uma madeira –

transformou-se em uma simples porta material. Guignard, ao entregá-la, certamente não se importou com o destino que teria. Caso o fizesse, teria, por exemplo, cobrado novamente o “presente” ou ainda se indignado com o fato de sua obra perder sua “essência” artística e converter-se em mero acessório utilitário.

Em seu poema, Drummond, valendo-se da polissemia, ressignifica o sentido do vocábulo “porta”. Desse modo, se a obra de Guignard se tornou uma simples porta, esse mesmo objeto, por sua vez, junta-se ao “coro” das demais obras do pintor, citadas ao longo do poema, e converte-se em “porta do céu para a alma em festa”. De certo modo, mesmo desempenhando o papel de uma porta material, ela, por conter imagens executadas por Guignard, transforma-se em uma espécie de “portal” que leva a outros “mundos”, proporcionando, naqueles podem contemplá-la, uma verdadeira festa visual.

Por ser um sujeito com essa personalidade, Alberto da Veiga Guignard é visto por Drummond como um “anjo pintando” (oitava estrofe). O aposto dado ao pintor corrobora a visão que o poeta dele concebe. Como dito antes, o modo como se relacionava com os demais à sua volta, tanto profissionalmente como pessoalmente, pressupunha sempre apreço e carinho. Essa expressão, junto a outras espalhadas no poema, reforça a imagem cândida construída pelo poeta. É como se, de certa forma, ele colocasse uma espécie de “auréola”, cristalina e reluzente, em torno da cabeça de Guignard. Ele, que tanto cismava em nuvens e anjos e em cujas obras havia um constante fantasiar.

3.3 O delicado mundo guignardiano

Gostaria agora de traçar algumas considerações em torno da obra de Guignard. Para isso, partirei de alguns apontamentos poéticos de Drummond, ou melhor, de alguns “ecos críticos” encontrados ao longo de seu poema. O objetivo aqui é identificar características que formam o “delicado mundo guignardiano”, expressão retirada de um verso da última estrofe.

Do poema, destaco três expressões usadas por Drummond para tratar do mundo plástico de Guignard. Em certo sentido, elas podem ser vistas como características singulares desse “delicado mundo guignardiano”, uma vez que funcionam como síntese de sua sintaxe visual. São elas: *eco fantasista* (primeira estrofe), o *flutuar constante* (segunda estrofe) e a *sutileza da cor* (sétima estrofe). Para melhor analisá-las, proporei um recorte em sua produção visual, enfatizando as obras do pintor intituladas “paisagens imaginantes”.

Essa escolha deveu-se, em boa parte, também ao poema drummondiano. Na última estrofe, o último verso, ao especificar o mundo de Guignard, cita dois elementos que estão presentes nessas paisagens: os balões e as altas serranias. Portanto, essa última imagem alude diretamente a elas.

As primeiras aparições desta forma de pintura surgem no final da década de 1930. As imagens que selecionei abaixo (figs. 50 a 53) mostram a alteração, paulatina, dessas paisagens ao longo dos anos. Ainda que aqui me refira a um suporte mais tradicional de pintura, ou seja, às pinturas feitas em madeira, as paisagens imaginantes foram executadas também em outros suportes, adornando, por exemplo, armários e tetos de casa⁹³.

⁹³ Na década de 1950, por exemplo, Guignard executa dois grandes painéis, com paisagens imaginantes. O primeiro, em 1955, executado em quatro grandes folhas de armário, de 1,56 cm x 45 cm, na residência de



Figura 50. Alberto da Veiga Guignard. *Noite de São João*. 1942. Óleo sobre madeira. 80 x 60 cm. Coleção The Museum of Modern Art, New York.

Parece ter sido a partir de um tema caro ao pintor, a saber: as noites de São João, que surge o desenho imagético que persistirá nas paisagens imaginantes. Segundo Lélia Frota Coelho, as noites de São João ficaram registradas na memória de Guignard, pois, quando criança, ele assistia, ao lado do pai, às noites de festividade dedicadas ao santo. Foi nesse contexto que pôde contemplar, maravilhado, o encanto da noite, com suas fogueiras e, sobretudo, seus balões.

Gerty von Smigay, em Belo Horizonte; o segundo, em 1959, é feito sobre as portas de um armário, na casa de Hélio Hermeto.

A primeira imagem (fig. 50) parece confirmar esta hipótese. O título da obra já explicita o tema. Trata-se de uma *Noite de São João*. Nessa tela, adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1942, já conseguimos identificar alguns signos visuais que compõem a sintaxe recorrente nas paisagens imaginantes, como morros, serras, árvores, igrejas, seres humanos, balões, tudo em escala diminuta.

Podemos dividi-la em três partes. Casas e igrejas em um primeiro plano; ao fundo, morros e matas e entre eles, quatro igrejas “plantadas” ao longe; por fim, acima dessa paisagem, nuvens acinzentadas formando um céu meio turvo. No alto, flutuam os balões. É noite e tudo parece reluzir.

Os pequenos traços brancos que contornam os tetos das casas e das igrejas reforçam essa luminosidade. O olhar de Guignard para a composição da obra parece ser o de uma criança que avista o mundo ao seu redor como se estivesse, encantado, apreciando as coisas pela primeira vez. Nesse sentido, a construção de tudo o que ali se vê é fruto de uma imaginação expressiva e muito cuidadosa. Detalhes diminutos são registrados pelo contorno suave de seu pincel: telhados, sacadas, grades de ferro, palmeiras, portas, cruzes, tudo graciosamente sugerido.

O ambiente aqui é dinâmico. Os balões sobem no ar, as pessoas movimentam-se. Esse dinamismo ganha ainda mais força quando reparamos no cenário multicolor: tons de vermelho, verde, azul e amarelo, com variações de intensidade.

Diminutas pessoas passeiam pelo ambiente. Parece que se dirigem às igrejas, a fim de festejar a noite de São João. Nos becos avistam-se ainda alguns transeuntes. Há uma concentração deles (pelo delicado contorno do pincel, homens e mulheres) na entrada de duas das muitas igrejas que povoam esse espaço: a instalada no centro do quadro e outra, mais abaixo, à direita. Dentro delas a luminosidade é intensa: de lá brota uma forte luz

amarela, que, aliada ao pontilhado branco que as envolve – como se estivesse adornando-as – corrobora, em cheio, o teor fantasista.

Nessa *Noite de São João* o “eco fantasista” parece resultar da somatória desses elementos. E isso ocorre, em grande medida, pela adoção do ponto vista escolhido pelo pintor para retratar a paisagem. A perspectiva é sempre do alto, o que confere uma espécie de miniaturização das coisas. Na amplidão desse espaço, avistamos uma infinidade de coisas e seres. Todos em perfeita harmonia. De acordo com Ronaldo Brito,

nas *Noites de São João* de Guignard os vários planos se confundem e se distinguem como passes de mágica e sonho – é uma percepção atual querendo resgatar o mito de um mundo organizado por sensações solidárias. Nessas telas, no tempo histórico específico delas, no tênue real de sua linguagem, o Brasil conseguiu se realizar assim. Por alguns momentos fugazes, o Brasil existiu, plenamente, como um conjunto de sensações solidárias.⁹⁴

Minas Gerais converteu-se no local escolhido por Guignard para efetivar esse constante fantasiar. Dentre as muitas cidades, Ouro Preto – local onde passou os últimos anos de sua vida – foi sua cidade “amor-inspiração”. Guignard transportou para as telas – o professor que tanto encorajava seus alunos a pintar direto de uma paisagem contemplada – os múltiplos pontos de vista da cidade, com seu constante ziguezaguear de ruas íngremes e suas muitas igrejas, despontando do alto de morros. Dessa forma, conseguiu, com maestria e domínio singulares, captar as linhas, as cores e os volumes das coisas e dos seres a que, pacientemente, assistia e com os quais, a cada novo olhar, se maravilhava. Sobre a relação que mantinha com a paisagem mineira, Ferreira Gullar, um dia após a morte do pintor, escreve:

Guignard, cuja fidelidade aos aspectos mais puros da paisagem brasileira e à beleza mais escondida das cidades coloniais de Minas Gerais servia como um poderoso instrumento de autoconhecimento dos nossos valores estéticos mais permanentes, foi um pintor de luminosa trajetória profissional.
(...)

⁹⁴ BRITO, Ronaldo. “Só olhar”. In: *A modernidade em Guignard*. RJ: PUC / Empresas de Petróleo Ipiranga, 1983, p. 11.

E a busca estética incessante de Guignard pelas ruas e vielas de Ouro Preto era, sem dúvida, o impulso adequado à força de seu instinto real: nesta cidade, que ele amou por toda a vida, via um mundo submerso, trazido à beleza e vivificado pelo seu desenho e pela sua pintura.⁹⁵

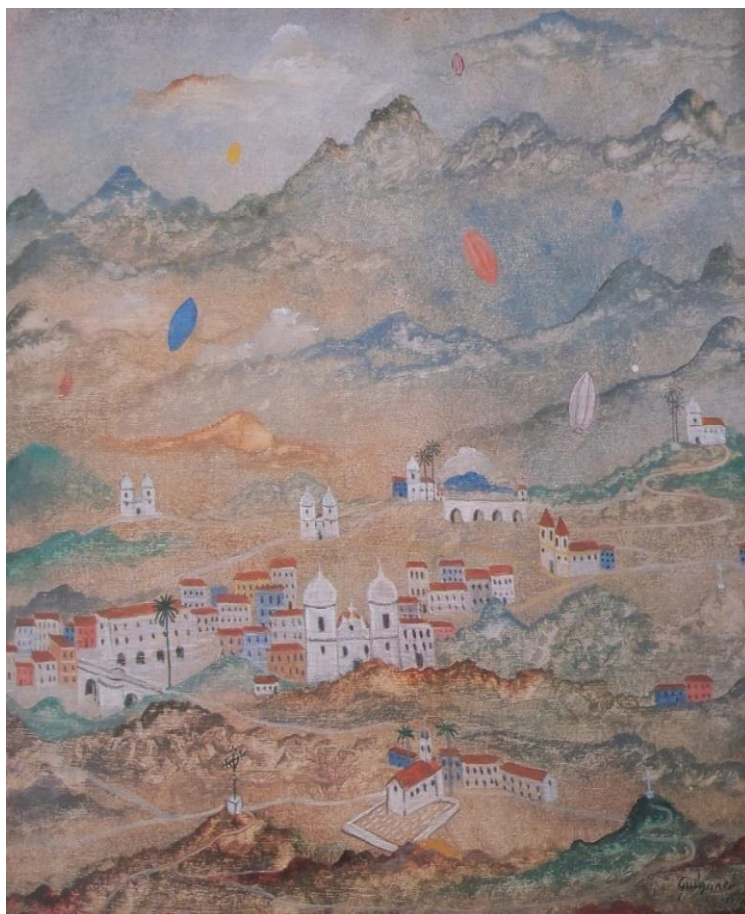


Figura 51. Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem imaginante*. 1952. Óleo sobre madeira. 55 x 44 cm. Coleção Cândido de Paula Machado.

A imagem acima (fig. 51) é intitulada *Paisagem imaginante*. Nela, executada dez anos após a *Noite de São João* (fig. 50), percebemos claramente uma mudança no trato com a paisagem. O que chama a atenção, logo num primeiro momento, é a diluição do espaço. Na desmaterialização que parece ocorrer aqui, céu e terra aparecem imbricados.

⁹⁵ GULLAR, Ferreira. “Guignard”, *Jornal do Brasil*. RJ: 27/06/1962.

Alguns elementos, próprios da sintaxe guignardiana, fazem-se presentes: as casas e as igrejas – em número menor – diluem-se no espaço. Agora, a presença de vegetação é percebida graças à aparição, esporádica, de uma palmeira: sete ao todo. Os balões ainda flutuam no espaço, porém seus contornos, assim como o dos demais elementos, são tênues e delicados. A delimitação entre céu e terra torna-se ambígua, uma vez que as altas montanhas se esbarram e se confundem com as nuvens. Ou melhor, ambas parecem ter a mesma materialidade.

O contraste entre os elementos atenua-se consideravelmente. Não há mais o brilho intenso da noite, como na imagem anterior. Nesse sentido, a paisagem como um todo está envolta em uma só superfície, é como se houvesse um véu acinzentado recobrendo tudo. As cores que aqui percebemos: tons de azul, vermelho, marrom, amarelo, verde estão como que conjugados com o ar. Se olharmos mais atentamente, nesse mundo, essencialmente aéreo, a luz parece incidir e emanar de todas as coisas. As cintilações advindas do contorno das casas e das igrejas (fig. 50) desaparece. O cenário torna-se meio turvo e opaco.

A palheta de cores usadas pelo pintor, na concepção de um mundo rarefeito, gera certa ambiguidade. Essa dubiedade pode ser percebida, quando nos atentamos para os variados tipos de elevações. Assim, em um primeiro olhar, essas elevações parecem desempenhar a função de montanhas e morros. Sobre eles, repousam algumas coisas: casas, igrejas, palmeiras. Entretanto, perscrutando melhor a tela, essas mesmas elevações assemelham-se às nuvens, já que estão dispersas em um local que parece estar prestes a evaporar. Tudo parece flutuar. Sobre cenários análogos a esse, Rodrigo Naves indaga-se:

Pois como encontrar dimensões num território tão imaterial, que parece pairar além das definições, e que agora é profundidade, instantes depois torna-se puro véu, para logo após transformar-se numa garoa fina, que dilui a consistência das coisas?⁹⁶

⁹⁶ NAVES, Rodrigo. “O Brasil no ar: Guignard”. In: *A forma difícil*. SP: Cia das Letras, 2011, p. 175.

Segundo Frota e outros críticos, a instabilidade presente nas paisagens imaginantes de Guignard deve muito a Leonardo da Vinci, mais precisamente, às suas paisagens. Guignard, em vida, nutriu verdadeiro fascínio pelo artista renascentista. Em certo sentido, podemos afirmar que o mundo montanhoso que se ergue em suas paisagens imaginantes parece ter como fonte de inspiração as paisagens de Leonardo.

Certas paisagens de Guignard parecem ecoar os picos montanhescos que se erguem, solitários e distantes, de algumas pinturas de Da Vinci. Contudo, na visão do pintor modernista, essas elevações não se encontram mais distantes e inabitadas. Transportadas para o cenário brasileiro, elas se diluem-se e passam a dominar todo o espaço da tela. Sobre elas, nos deparamos com os seres e as coisas tão caros ao pintor modernista.

Além da inspiração de Leonardo, há, na obra de Guignard, sobretudo nessas paisagens, uma inegável presença da arte chinesa. Um ponto convergente entre elas é a ideia de profundidade que se distancia da perspectiva linear que supõe um ponto privilegiado de fuga. De acordo com Carlos Zílio, “trata-se, com efeito, de uma dupla perspectiva, como se o observador estivesse no alto, gozando de uma visão global da paisagem”. Além disso, continua o crítico, outro ponto comum entre ambas é a concepção do espaço através de cheios e vazios: “a pintura oriental é pensada a partir de uma relação entre montanha e água, que constituem dois polos entre os quais circula o vazio representado pela nuvem⁹⁷. De maneira semelhante, percebemos a existência de vazios que separam, no caso de Guignard, terra e céu. As montanhas que se multiplicam nas paisagens imaginantes são

⁹⁷ ZÍLIO, Carlos. “Com a cabeça nas nuvens”. In: *A modernidade em Guignard*. RJ: PUC / Empresas de Petróleo Ipiranga, 1983, p. 20.

separadas por vazios cuja função parece ser a de sugerir um espaço não mensurável, como se esse ambiente fosse produto de um sonho.

Como num experimento, Guignard vai, gradativamente, alterando ainda mais suas paisagens. Como teve uma vida devotada à arte, nunca parou de pesquisar e de experimentar. Seu olhar, sempre investigativo, vai maquinando à procura de novas formas de conceber temáticas já visitadas – caso das paisagens imaginantes. A imagem seguinte (fig. 53) trata de uma paisagem imaginante concebida em 1961, um ano antes de sua morte.



Figura 52. Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem imaginante*. 1961.
Óleo sobre madeira. 53 x 42 cm. Coleção particular.

Aqui vemos uma redução considerável dos signos visuais de sua poética. Em comparação com a *Noite de São João* (fig. 50), a qual considero uma espécie de “fonte primeira” para as paisagens posteriores, das muitas casas e sobrados que lá havia, nesta, o pintor apresenta apenas as igrejinhas – oito – espalhadas, harmoniosamente, pelo espaço. Os homens continuam aqui, porém os traços que os formam não passam de sutis pontilhados pretos. Agora são todos indistintos.

A exuberante vegetação também cede lugar à aparição, quase fantasmagórica de cinco palmeiras – mais abaixo do quadro – e de duas espécies de plantas que flutuam, mais acima, à direita e à esquerda da tela. Um trezinho, colocado um pouco acima do centro do quadro, corta a paisagem (de onde veio e para onde irá?). Os morros e as elevações montanhosas são apenas pressentidos, não há mais linhas definidas que os sustentem. Por fim, os balões, signos plásticos tão caros a Guignard, enfeitam o espaço: cinco deles já flutuam no céu, enquanto dois, prestes a ganhar a amplidão do espaço, estão sendo preparados por alguns indivíduos.

Nessa paisagem imaginante o eco fantasista aludido por Drummond explicita-se e aprofunda-se. Podemos conferir a ela o atributo de imaginante, uma vez que parece ser fruto da invenção criativa do pintor e de seu constante fantasiar. De acordo com Lélia Coelho Frota,

por meio de pinceladas cada vez mais aguadas, fluidas, que muitas vezes deixam entrever o suporte, ele distribui a cor cinza-esbranquiçada de tal maneira que esta vai absorvendo a forma com o domínio de uma espacialidade plena. Os altos picos de montanhas leonardesco-guignardianas, que vinham ondulando, expressionistas, por tantos momentos anteriores nas suas paisagens imaginantes, emergem, sempre, da nuvem vaporosa, de cinza esbranquiçado, que esgarça a matéria do mundo.⁹⁸

⁹⁸ FROTA, 1997, p. 229.

O quadro como um todo se esvai, rompendo “as lindes da matéria”, como bem apontou Drummond. O espaço parece tomado por uma “espécie de nebulosa primitiva”⁹⁹ de onde brotam novas formas de seres. A névoa, que tudo parece abarcar, faz com que todos os elementos aqui presentes flutuem, atingindo “os caminhos claros da pintura”. A sensação que temos é que, como os balões, tudo parece subir aos ares. O uso estratégico da cor¹⁰⁰ – ou melhor, o uso sutilíssimo da cor: um amarelo terroso aquarelado, “borrões” de azuis, cinzas e brancos – corrobora a imprecisão desse ambiente onírico¹⁰¹.

Nele, a atmosfera de sonho se dá graças ao uso certo das cores. E ainda que em alguns pontos o espaço parece turvar-se (acima, mais à esquerda da tela), as pinceladas tênues e ondulantes de Guignard insistem em tudo liquefazer. Aqui, a solidez das coisas cede lugar à instabilidade e à volatilidade. O olhar do pintor transformou, substancialmente, o mundo.

E nós, quando olhamos uma paisagem como essa, somos convidados a contemplar o universo esvoaçante de Guignard. Parece que participamos de “uma espécie de respiração contida que nos envolve em seu moroso vaivém”¹⁰². O nosso olhar não encontra nenhuma forma de apoio. Ao contrário, ele também parece borboletear sobre uma e outra coisa. Se em um instante olhamos para o trenzinho que está passando, logo em seguida, ficamos surpresos com a subida de um balão. Mais adiante, um ponto reluzente nos desperta o interesse e então somos fisgados por uma igreja, quase translúcida, que flutua em algum ponto do espaço. Assistimos à desmaterialização do mundo a partir do ambiente

⁹⁹ BACHELARD, Gaston. “A nebulosa”. In: *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. SP: Martins Fontes, 1990. p. 201.

¹⁰⁰ Cláudio Valério Teixeira, em estudo sobre técnicas e processos na pintura de Guignard, cita os pigmentos recomendados pelo pintor: branco, ocre claro, lilás, terra umbra, azul colbalto, azul ceruleum (para céu), vermelho, amarelo, verde esmeralda, preto, carmin. In: GUIGNARD, Alberto da Veiga; FROTA, Lélia Coelho et al. *Alberto da Veiga Guignard, 1896-1962*. RJ: Pinakothek, 2005.

¹⁰¹ As paisagens leonardesco-guignardianas podem ser encontradas em quadros de temática diversa das paisagens imaginantes. Assim, elas podem ser percebidas também no fundo de *Vasos com flores* (figs. 42 e 43) ou ainda em alguns retratos de moças, caso do *Retrato de Semíramis Cerqueira* (fig. 46).

¹⁰² NAVES, 2011, p. 177.

montanhoso de Minas. Os morros e as elevações que se precipitam na paisagem vão perdendo, paulatinamente, sua concreção.

E o ar parece ser o elemento responsável em criar o processo de desmaterialização dessas paisagens, pois é ele, segundo a simbologia, “o meio próprio da luz, do alçar voo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre a terra e o céu”¹⁰³. Assim, no decorrer dos anos e graças ao convívio intenso com a paisagem mineira, Guignard – estando em Ouro Preto, pôde, como um estudante esmerado e dedicado, aprimorar seu olhar para com aquela realidade – procurou plasticamente maneiras de reinventá-la, através da imaginação.

Quando trato da imaginação, não penso na maneira tradicional e recorrente de pensar esta faculdade tão cara aos homens, isto é, o ato de formar imagens. Mas me refiro àquela proposta por Bachelard, para quem a imaginação

é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*.¹⁰⁴

Ora, parece ter sido essa forma de imaginação a de Guignard. Foi a partir de sua ação imaginante que ele conseguiu “deformar” a paisagem mineira, por exemplo. Foi esse tipo de imaginação que lhe possibilitou libertar-se das amarras sugeridas pelas “imagens primeiras” – aquelas captadas corriqueiramente pelo olhar – e, por meio de seu constante fantasiar, fez com que ele as ultrapassasse e criasse muitas outras, imaginantes.

Enfim, por se tratar de um estudo dedicado ao diálogo interartes, gostaria de finalizar esse capítulo “unindo” também duas linguagens. A primeira é um registro fotográfico, no qual

¹⁰³ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Coord. Carlos Sussekind; trad: Vera da Costa e Silva [et al.] 6ª ed. RJ: José Olympio. 1992, p. 68.

¹⁰⁴ BACHELARD, 1990. p.1.

vemos Guignard contemplando a paisagem que tanto amou: a cidade de Ouro Preto, e a segunda é um poema de Cecília Meireles, dedicado tanto ao amigo de longa data, quanto à cidade.

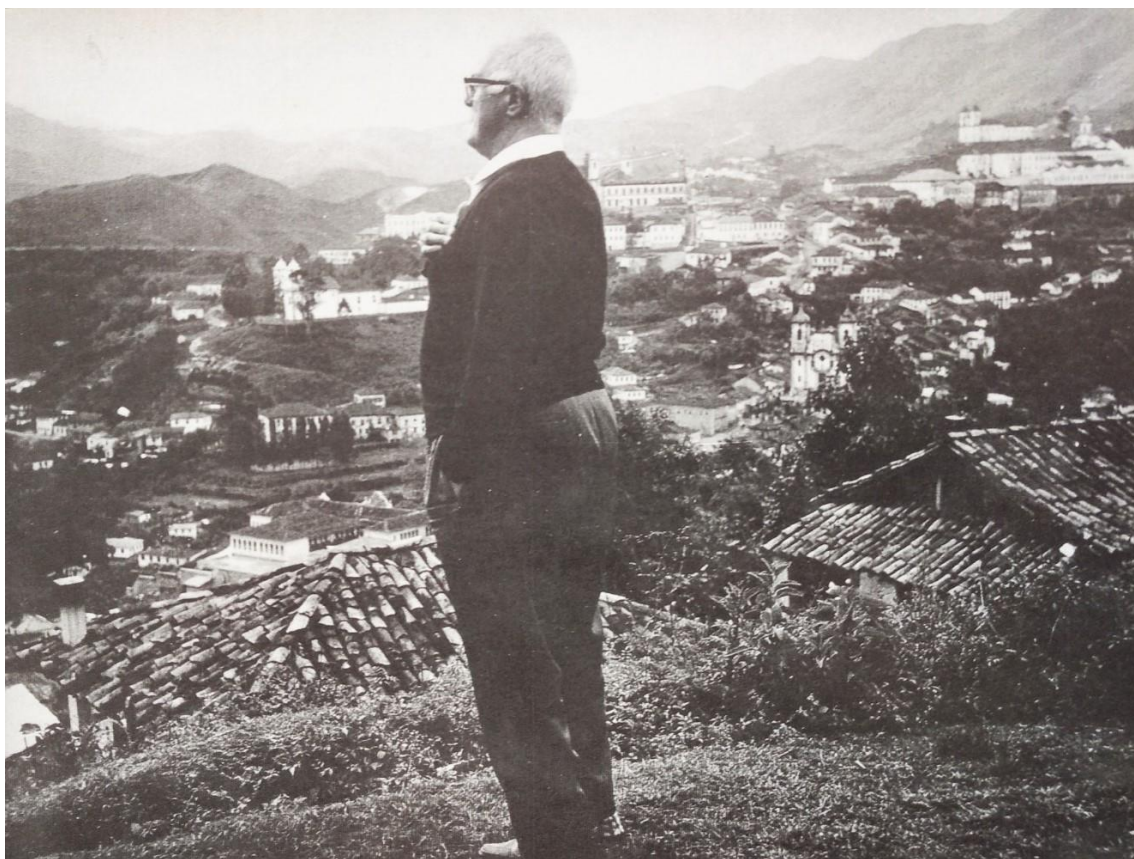


Figura 53. Ouro Preto, c. 1960.

O que é que Ouro Preto Tem?
Tem montanhas e luar
Tem burrinhos, pombos brancos
Nuvens vermelhas pelo ar.
Tem procissões nas ladeiras
com dois sinos a tocar
opas de todas as cores
anjinhos a caminhar.
Tem Rosário, São Francisco
Santa Efigênia, Pilar...
Tem altares e oratórios
cadeirinhas de arruar.
Tem casas de doze janelas,
estudantes a cantar...
Tem saudades e fantasmas

ouro por todo lugar.
Tem santos de pedra-sabão
calçadas de escorregar.
E ali, na Rua das Flores,
na varandinha do bar,
tem a figura risonha
do grande pintor Guignard
que Deus botou neste mundo
para Ouro Preto pintar.¹⁰⁵

¹⁰⁵ MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Vol. II. RJ: Nova Fronteira, 2001, p. 1342.

Conclusão

Júlio Plaza em *Tradução Intersemiótica* afirma que

o homem, para sobreviver, começa a transmutar o mundo em signos, em palavras e imagens, tomando posicionamentos e delineando as fronteiras da realidade em nosso entendimento. Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu pensamento em signos os quais são pensados por outros signos em série infinita, pois o próprio “homem é signo”¹⁰⁶

Plaza, ao afirmar que é próprio do ser humano conceber signos para realizar a transmutação do mundo, ilustra, de modo exemplar, o objetivo almejado nesse trabalho, a saber, o diálogo interartes. Se o homem – para sobreviver e, conseqüentemente, se expressar – vale-se de signos para traduzir a realidade que o cerca, quando o poeta modernista Carlos Drummond de Andrade “traduz” verbalmente os signos plásticos, já concebidos por outros artistas, ele parece corroborar e potencializar ainda mais essa capacidade humana, uma vez que Drummond esquematiza e concebe signos verbais a partir de signos provindos do universo pictórico, os quais, por sua vez, foram traduzidos da realidade.

Após leituras atentas e cuidadosas de toda a obra poética drummondiana, organizei uma antologia, com 38 poemas drummondianos dedicados, explicitamente, às artes plásticas. No primeiro capítulo da Tese, procurei abordar o maior número possível deles. Para realizá-lo, elenquei quatro procedimentos estilísticos, recorrentes nesses poemas. Foram eles: o uso de biografemas, o poema-voto, as colagens e a metonímia visual.

Percebi que esses procedimentos, ora de forma explícita, ora de maneira mais sutil, “orientavam” a construção de muitos versos. Assim, enquanto alguns deles foram elaborados, majoritariamente, a partir da ótica de um só procedimento, por exemplo,

¹⁰⁶ PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. SP: Perspectiva, 2013, p. 46.

predominava em certo poema o uso da colagem visual; noutros, notava-se a presença de dois ou mais procedimentos.

A par desta constatação, foi que decidi analisar, no segundo e no terceiro capítulos, apenas um poema. Assim, o segundo capítulo fora destinado à obra visual de Oswaldo Goeldi e o terceiro à de Alberto da Veiga Guignard. Por se tratar de um estudo cujo propósito era o de identificar o diálogo interartes, ou seja, de verificar a tradução intersemiótica feita pelo poeta modernista – a literatura dialogando com as artes plásticas – dediquei as partes iniciais desses dois capítulos à análise cuidadosa do texto verbal e, conseqüentemente, à verificação do modo como o poeta utilizou os procedimentos estilísticos citados acima.

Após a ênfase no texto poético, busquei trilhar outros caminhos. Para isso, apoie-me nas considerações poético-críticas colocadas por Drummond, e, a partir delas, debruçei-me sobre o universo plástico de Goeldi e de Guignard. Trata-se, seguramente, de dois artistas – assim como é Drummond para a literatura – cujas obras, oriundas do movimento modernista, são fundamentais para entender e pensar a renovação das artes no País.

A maneira como Drummond concebe seus poemas antecipa, de certa forma, particularidades da sintaxe visual de ambos os artistas. Em se tratando da forma verbal, enquanto o poema dedicado a Goeldi parece dialogar com os preceitos da estética modernista: ele é composto de versos brancos e livres; o poema que faz para Guignard é regular: são quatorze quartetos, em versos decassílabos, com rima nos versos pares. A estrutura poemática escolhida por Drummond para tratar da poética visual de cada um deles alude, a meu ver, à maneira como esses artistas traduziram, em signos visuais, a realidade em suas obras.

Nesse sentido, os versos livres que problematizam o universo goeldiano parecem dialogar com a temática “seca” e solitária presente em suas gravuras; já a regularidade do poema dedicado a Guignard corrobora o lirismo e a sutileza que transparecem do delicado mundo

pictórico concebido pelo pintor. Isto porque, de acordo com a tradução intersemiótica, quando se almeja traduzir de uma linguagem para outra, o artista penetra “pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais”¹⁰⁷.

Apoiando-me na busca empreendida por Drummond, gostaria de destacar algumas considerações sobre esses dois artistas, apontando singularidades e particularidades.

A primeira delas é para o suporte. Goeldi parece ter encontrado na linguagem da xilogravura – principalmente – seu caminho artístico. A maneira como lidava com a madeira, na execução de seus desenhos, evidencia, como dito antes, o gosto que nutria pelo essencial. Em seu universo vulturino não há lugar para “floreios”, muito menos para excessos. Em linhas gerais, para traduzir a solidão e o desamparo humanos, Goeldi trabalhava com cortes certos. Assim, por exemplo, os muitos seres que contemplamos em suas obras marcham sem destino, como que tragados por uma densa noite. Esse ambiente é lúgubre e nele parece não existir saída, ainda que, em sua maioria, “os vagabundos peixes esqueletos”, estando a céu aberto, povoem suas “avenidas de assombro”.

Já Guignard usava pinceis e preparava, com esmero, todo o aparato que precisava para realizar suas obras. Ao longo de sua vida, passou por diversos temas, como: naturezas-mortas, retratos, paisagens e temas ligados à religião. Em todos eles, soube, como poucos, imprimir sua delicada “marca”. O desenho parece ser o ponto de partida para a elaboração de suas pinturas. Se repararmos bem, na maioria delas – como se manuseasse um fio de lâmina, como bem apontou Omar Khouri – Guignard deixa transparecer a graciosidade e a maestria do desenho.

Diferente de Goeldi, que elaborou uma verdadeira “pesquisa” sobre a noite, não somente a física, mas também a noite moral, as obras de Guignard, no geral, percorrem os

¹⁰⁷ PLAZA, 2013, p. 71.

“caminhos claros da pintura”. Guignard “canta” a luz em seu esplendor, Goeldi nos apresenta um mundo com suas variadas formas de negrumes.

Goeldi e Guignard tiveram uma educação europeia. Anos depois, munidos de técnicas e referências e, principalmente, a par das inovações artísticas promovidas pelos movimentos de vanguarda, transferiram-se, por razões diversas, para o Brasil. Aqui chegando, constataram o atraso artístico nacional e procuraram, cada um a seu modo, maneiras de superá-lo.

Voltaram-se para o Brasil e desenvolveram, ao longo de décadas, uma sintaxe visual que traduzisse a realidade de que participavam. Goeldi, como pesquisador da noite física sobre a moral, como bem apontou Drummond, em número considerável de obras, elegeu como figuras principais de suas obras os que vivem à margem da sociedade: miseráveis, bêbados, prostitutas, pescadores. Seres, incomunicáveis, que nada parecem possuir: laços afetivos, trabalho, moradia; seres cuja sobrevivência está sempre em risco. A cada dia, esses indivíduos, sempre solitários, precisam lidar com as pedras (escancaradas) no meio do caminho.

Nesse sentido, o “Brasil”¹⁰⁸ que serve de cenário para Goeldi não se assemelha, certamente, ao de um país tropical, iluminado, tomado por uma natureza exuberante que encanta o olhar. A luz em Goeldi parece aprisionada. Ela não invade a rua e banha, com sua luminosidade, os seres e as coisas. Visualizamos, em alguns momentos, pequenos feixes de luz, seja através de um raiar acanhado de sol ou ainda pelo brilho febril de uma lâmpada.

¹⁰⁸ O uso das aspas deve-se à indefinição dos cenários retratados por Goeldi. Acredito que as suas muitas ruas de abandono podem ilustrar recantos encontrados em diversos locais, sobretudo aqueles de países marginalizados, como o Brasil.

Já Guignard muito traduziu a paisagem brasileira. Há obras em que recria, por exemplo, montanhas de Itatiaia, alguns cenários cariocas, como o Jardim Botânico e a lagoa Rodrigo de Freitas. Mas a sua maior ênfase parece ser, a partir do momento que por ela se apaixona, a paisagem mineira e, dentre suas cidades históricas, o pintor elege Ouro Preto como cidade inspiração. Para conceber esses cenários, o pintor guia-se pelos “caminhos claros da pintura”. A luminosidade, em Guignard, é algo perceptível e mais ainda, intenso. Assim, podemos percebê-la ora no esplendor do dia ora no brilho das noites iluminadas de São João.

Contudo, com o passar dos anos, sua “realidade” pictórica parece esgarçar-se. Guignard vai, num crescendo, retirando a solidez das coisas e convertendo tudo em um mundo atmosférico. E para alcançar tal objetivo, intensifica ainda mais a luminosidade. Tudo parece transparecer e mesmo desmaterializar-se.

Podemos contrastar, então, os cenários elaborados por esses dois artistas. Enquanto as cenas goeldianas são obscuras, ausentes de sinais vigorosos de luminosidade, a palheta guignardiana parece dialogar intrinsecamente com a luz, melhor ainda, a luz configura um elemento essencial de sua sintaxe visual.

Nessa ótica, ambos parecem recriar, através de seus signos visuais, tão peculiares, a realidade brasileira. Por um lado, as pequenas xilos de Goeldi iluminam um grave desequilíbrio social: seu lúgubre cenário de abandono e solidão serve como denúncia de uma realidade social, que atinge milhões de pessoas. Por outro lado, a representação da paisagem brasileira, em Guignard, pode ser pensada como um *trompe l’oeil*, isto é, a imagem não é aquilo que, à primeira vista, aparenta ser. Um olhar rápido e descuidado pode imaginar que o mundo plástico de Guignard, graças, em muito, ao constante fantasiar, ilustra a realidade brasileira, a qual conta com a presença de elementos

essenciais à convivência humana, como a felicidade e alegria. Tudo ali parece estar em perfeita harmonia.

Entretanto, vendo com mais atenção – aproximando-se desse universo tão amplo e povoado de coisas diminutas, onde, de vez em quando, avistamos um balãozinho pegando fogo – esse mesmo olhar pode se deparar com um certo impasse.

Há algo por fazer nas paisagens guignardianas. Elas seguem incertas, como ilhas em um território desconhecido. Dessa maneira, a ausência de uma base sólida é o que faz, segundo Rodrigo Naves, o país vivenciar um eterno marasmo, uma vez que a natureza que o circunda, com “sua morosa diferenciação” é formada por uma matéria rala em que nada é sólido e tudo está em constante flutuação e fadado a uma existência apenas atmosférica.¹⁰⁹

Enfim, devo ao olhar atento e minucioso de Carlos Drummond de Andrade o acesso primeiro dessa Tese, já que ele, orientando-se pelas palavras, elaborou poemas carregados, essencialmente, de carga visual. Por meio do contato paciente que tive com esses poemas, pude apreciar, com mais precisão, a poética drummondiana destinada a pensar as artes plásticas para, posteriormente, investigar e analisar a produção de alguns artistas brasileiros, dando ênfase para a poética de Oswald Goeldi e de Alberto da Veiga Guignard.

¹⁰⁹ NAVES, 2011, p. 180.

Bibliografia

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3ª ed. SP: Edusp; Ed. 34, 2003

_____ *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*. SP: Nobel, 1984.

_____ *Artes plásticas na Semana de 22*. 5ª. ed. SP: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. RJ: José Olympio, 1982.

_____ *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª. ed. SP: Martins Fontes, 1978.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Teles; intr. de Silviano Santiago. 1ª. ed. 3ª. Impr. RJ: Nova Fronteira, 2007.

_____ *Uma forma de saudade. Páginas de diário*; Org. Pedro Augusto Graña Drummond. SP: Cia das Letras. 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Boltmanne F. Carotti. SP: Companhia das letras, 1992.

ARASSE, Daniel. *Le détail*. Paris: Flammarion, 1996.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração Partido - uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. SP: Cosac & Naify, 2002.

ARTE BRASILEIRA HOJE / por Mário Pedrosa [et al.]; coord. geral: Ferreira Gullar. RJ: Paz e Terra, 1973.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. 3ª ed. RJ: Lexikon, 2016.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. SP: Martins Fontes, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. RJ: José Olympio, 1966.

BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. RJ: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Marta Rossetti. *Coleção Mário de Andrade*. Apresentação José Midlin. 2ª ed. rev. e ampl. SP: IEB / USP, 1998.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. 2ª ed. Paris : Armand Colin, 2011.

BONI, Paulo César. A Fotografia a Serviço da Luta contra a Ditadura Militar no Brasil. Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.8, n. 12, p.217-252, jan./jun., 2012.

BRITO, Ronaldo. “Goeldi: o brilho da sombra”. In: *Novos Estudos*. nº 19. São Paulo: CEBRAP, 1997.

_____ “Só olhar”. In: *A modernidade em Guignard*. RJ: PUC / Empresas de Petróleo Ipiranga, 1983.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. 2ª ed. SP: Ateliê editorial, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas :ensaios de teoria e crítica literária*. SP: Perspectiva, 1992.

CÂNDIDO, Antonio. *Vários escritos*. SP: Duas Cidades, 2004.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE. *Entrevistas*. Org. Larissa Pinho A. Ribeiro. RJ: Beco do Azougue, 2011.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Coord. Carlos Sussekind; trad: Vera da Costa e Silva [et al.] 6ª ed. RJ: José Olympio. 1992.

DI CAVALCANTI - No subúrbio da modernidade. Curadoria: José Augusto Ribeiro. SP: Pinacoteca do Estado, 2017

EULÁLIO, Alexandre. *Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura*. Org. Carlos Augusto Calil. SP: Instituto Moreira Salles; Ed. 34, 2012.

_____ *Os brilhos todos*. Org. Carlos Augusto Calil. Prefácio de Vilma Areas. 1ª ed. SP: Cia das Letras, 2017.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. SP: Annablume, 2011.

FROTA, Lélia Coelho. *Ataíde: vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____ *Guignard: arte, vida*. RJ: Campos Gerais, 1997.

GERALDO, Sheila Cabo. *Goeldi: modernidade extraviada*. RJ: Diadorim editora, 1995.

GOELDI E NOSSO TEMPO. SP: Museu de Arte Brasileira, 1995.

GOMBRICH, Ernst H. Josef. *A História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16ª ed. São Paulo: LTC, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins*. SP: Ateliê editorial, 2015.

GRAVURA E MODERNIDADE. Texto e curadoria de Carlos Martins. SP: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

GUIGNARD, Alberto da Veiga; **FROTA**, Lélia Coelho et al. *Alberto da Veiga Guignard, 1896-1962*. RJ: Pinakothèque, 2005.

GUIGNARD. *Uma seleção da obra do artista*. Curadoria Sônia Salzstein; apresentação Marilena Chauí. SP: Centro Cultural São Paulo, 1992.

GULLAR, Ferreira. *Guignard*, Jornal do Brasil. RJ: 27/06/1962.

HEITOR DOS PRAZERES: um pierrô apaixonado na BM&F. Curadoria: Antonio Carlos Abdalla. SP: BM&F Brasil, 2005.

HORACE. *Oeuvres*. Trad. e Introd. François Richard. Paris: Garnier-Flammarion, 1976.

KATZ, Renina. *Renina Katz*. SP: Edusp, 1997 (artistas da USP, 6)

KHOURI, Omar. *O livro das mil e uma coisas: textos breves sobre comunicação, semiótica, artes, (ex-) viventes etc et al* / Omar Khouri. SP: Nomuque Edições, 2011.

LEITE, Pedro Queiroz. *Face de Judas: de Rubens ao Aleijadinho e mestre Ataíde*. VI EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, 2010.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. SP: Companhia das Letras 2001.

MATRIZES DO EXPRESSIONISMO NO BRASIL: Abramo, Goeldi e Segall. Texto de Tadeu Chiarelli, Aníbal Machado, Sonia Salzstein. SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Vol. II. RJ: Nova Fronteira, 2001.

MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. Prefácio Júlio Castañon Guimarães. RJ: Record, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira, 3ª. ed. SP: É Realizações, 2012.

NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. SP: Cosac Naify, 1999.

_____ *A forma difícil*. SP: Cia das Letras, 2011.

_____ *Dois artistas das sombras*. SP: Cia das Letras, 2019.

NOVAES, Aduino et al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

NO ATELIE DE PORTINARI, 1920-45. Curadoria: Annateresa Fabris. SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011.

NO TEMPO DO MATO DENTRO. Coordenação Altamir José de Barros, Robinson Damasceno dos Reis; fotos Brás Martins da Costa; poemas Carlos Drummond de Andrade; texto histórico Jussara França. s.l.p. :Fundação João Pinheiro, s.d.

O ATELIE DE OSWALDO GOELDI: experiências gravadas. Curadoria: Lani Goeldi. SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 30. ed. Petrópolis, Vozes, 2014.

_____ *Universos da arte*. RJ: Ed. Campus, 1983.

OSWALDO GOELDI: mestre visionário. Curadoria, pesquisa e textos: Noemi Ribeiro. SP: Galeria de Arte do Sesi, 1996.

OSWALDO GOELDI: sombria luz. Curadoria: Paulo Venâncio Filho. Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

PASTOUREAU, Michel. *Preto: história de uma cor*. Trad. Lea P. Zylberlicht. SP: Ed. Senac / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. Otília Arantes (org.), 1ª ed. SP: EDUSP, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. SP: Martins Fontes, 2005.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. 1ª ed, 2ª reimpr. SP: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Errâncias*. SP: Editora Senac, 2000.

PORTINARI. Poemas de Nicolas Guillén, Rafael Alberti, Carlos Drummond, Mário de Andrade. Museu de Arte de São Paulo. SP: Habitat, 1954.

PORTINARI LEITOR. Curadoria e textos: Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris. SP: Museu de Arte Moderna, 1996.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. SP: Cosac Naify e Fapesp, 2006.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. RJ: Arbor, 1983.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes*. Trad. Maria Cecília de Q. M. Pinto e Maria Helena R. Cunha. SP: Cultrix, 1983.

STENDHAL. (Henry Beyle). *Mémoires d'un touriste*. Paris: Ed. Calmann-Lévy. 1927.

TARSILA: ANOS 20. Textos: Aracy Amaral [et al.]; org. Sonia Salzstein. SP: SESI, 1997.

TARSILA VIAJANTE. Textos: Aracy Abreu Amaral, Regina Teixeira de Barros. SP: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. SP: Cosac Naify, 2001.

TEIXEIRA, Evandro. *Evandro Teixeira: fotojornalismo*. Textos de Carlos Drummond de Andrade, Marcos Sá Correa, Antonio Callado e Otto Lara Rezende. 2ª. ed. Rio de Janeiro: JB, 1982, não paginado.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas Barrocas do Brasil*. SP: Metalivros, 2008.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. SP: Cosac Naify, 2006.

ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. RJ: Relume-Dumará, 2ª. Ed., 1997

_____ “Com a cabeça nas nuvens”. In: *A modernidade em Guignard*. RJ: PUC / Empresas de Petróleo Ipiranga, 1983.

SITES

A viagem das carrancas. Disponível em

<https://siteantigo.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/viagem-das-carrancas>. Acesso em 02/01/2019.

Chalréo, Sylvia. *A musa de Maracangalha*. Disponível em

<https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2014/01/04/noticias-pensar,150128/a-musa-de-maracangalha.shtml>. Acesso em 15/07/2018.

Di Cavalcanti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/dicavalcanti>;',',width=799,height=448,

scrollbars=yes,left=0,top=0'). Acesso em: 05 de Jan. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em 17/10/2018.

Kantor, Manuel. Disponível em:

<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Manuel%20Kantor/>. Acesso em 03/08/2018.

Manuel da Costa Athaide. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8486/manoel-da-costa-athaide>. Acesso em: 18/02/2018.

Mariana (MG). In: *IPHAN*. Disponível em

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/272>. Acesso em: 17/02/2018.

Portinari, João Cândido. In: *Projeto Portinari*. Disponível em

<http://www.portinari.org.br/#>. Acesso em: 25/02/2018.

ANTOLO GIA POÉTICA

O VOO SOBRE AS IGREJAS

Vamos até a Matriz de Antônio Dias
onde repousa, pó sem esperança, pó sem
lembrança, o Aleijadinho.

Vamos subindo em procissão a lenta
ladeira.

Padres e anjos, santos e bispos nos
acompanham
e tornam mais rica, tornam mais grave a
romaria de assombração.

Mas já não há fantasmas no dia claro,
tudo é tão simples,
tudo tão nu,
as cores e cheiros do presente são tão
fortes e tão urgentes
que nem se percebem catingas e rouges,
boduns e ouros do século 18.

Vamos subindo, vamos deixando a terra lá
embaixo.

Nesta subida só serafins, só querubins
fogem conosco,
de róseas faces, de nádegas róseas e
rechonchudas,
empunham coroas, entoam cantos, riscam
ornatos no azul autêntico.

Este mulato de gênio
lavou na pedra-sabão
todos os nossos pecados,
as nossas luxúrias todas,
e esse tropel de desejos,
essa ânsia de ir para o céu
e de pecar mais na terra;
este mulato de gênio
subiu nas asas da fama,
teve dinheiro, mulher,
escravo, comida farta,
teve também escorbuto
e morreu sem consolação.

Vamos subindo nessa viagem, vamos
deixando
na torre mais alta o sino que tange, o som
que se perde,
devotas de luto que batem joelhos, o
sacristão que limpa os altares,
os mortos que pensam, sós, em silêncio,
nas catacumbas e sacristias,

São Jorge com seu ginete,
o deus coberto de chagas, a virgem cortada
de espadas,
e os passos da paixão, que jazem inertes na
solidão.

Era uma vez um Aleijadinho,
não tinha dedo, não tinha mão,
raiva e cinzel, lá isso tinha,
era uma vez um Aleijadinho,
era uma vez muitas igrejas
com muitos paraísos e muitos infernos,
era uma vez São João, Ouro Preto,
Mariana, Sabará, Congonhas, era uma vez
muitas cidades
e o Aleijadinho era uma vez.



ATAÍDE

Alferes de milícias Manoel da Costa Ataíde:
eu, paisano,
bato continência
em vossa admiração.

Há dois séculos menos um dia, contados na
folhinha,
batizaram-vos na Sé da Cidade Mariana,
mas isso não teria importância nenhuma
se mais tarde não houvésseis olhado ali
para o teto
e reparado na pintura de Manuel Rabelo
de Sousa.
O rumo fora traçado.
Pintaríeis outras tábuas de outros tetos
ou mais precisamente
romperíeis o forro para a conversação
radiante com Deus.

Alferes
que em São Francisco de Assis de Vila Rica
derramais sobre nós no azul-espço
do teatro barroco do céu
o louvor cristalino coral orquestral dos
serafins
à Senhora Nossa e dos Anjos;
repórter da Fuga e da Ceia,
Testemunha do Poverello,
dono da luz e do verde-veronese,

inventor de cores insabidas,
a espalhar por vinte igrejas das Minas
“uma bonita, valente e espaçosa pintura”:
em vossa admiração
bato continência.

E porque
ao sairdes de vossa casinha da Rua Nova
nos fundos do Carmo
encontro-vos sempre caminhando
mano a mano com o mestre mais velho
Antônio Francisco Lisboa
e porque viveis os dois em comum o ato da
imaginação
e em comum o fixais em matéria, numa
cidade após outra,
porque soubestes amá-lo, ao difícil e raro
Antônio Francisco,
e manifestais a arte de dois na unidade da
criação,
bato continência
em vossa admiração.

ATAÍDE À VENDA?

– Quanto quer pelo Ataíde?
fala ao padre lazarista
o emissário paulista
de olhar guloso na “Ceia”
que na aguda serrania
ilumina qual candeia
as ruínas do Caraça.
Dou duzentos, dou quinhentos,
oitocentos mil cruzeiros
por esse quadro... – Não, não!
– Já que estou com a mão na massa,
reforço meus *argumentos*,
ofereço-lhe um milhão.
Pintura aqui nesses altos,
na friúra desolada
destas rocas, destes longes,
não tem sentido nem vez.
Só peregrinos e monges
podem *curti-la*. Melhor
é levá-la quanto antes
para o conforto envolvente
do Palácio Bandeirantes.
– Já disse: não. – Ah, desculpe,
prefere que se desfaça
a obra de Mestre Manuel

no desgaste que lhe inflige
o dente roaz do Tempo
em sua faina cruel?
Quer ver Cristo desbotado,
carcomido, atomizado,
mancha pálida no pano?
Seus bem-amados discípulos,
sua mesa, seu pão ázimo,
sua colação simbólica,
sua postura litúrgica,
e sua mensagem mística,
sumindo, pasto de traça,
de cupim e de pobreza,
neste sem-fim do Caraça?
– Deus é grande... – Deus ajuda
a quem, esperto, madruga.
E daí, meu padre, atente
que milagre brasileiro
anda bastante vasqueiro.
Pegue logo esse dinheiro
e com ele faça obras,
obras, obras e mais obras
que a casa do Irmão Lourenço
está pedindo, e que, feitas,
serão atrativo imenso
à multidão de turistas.
Bote piscina, *playground*,
cassino – um “Monte Cassino”,
bote som sofisticado
com Rachel Welch e quejandas
bailando pelas varandas!
– Jamais... – Jamais? Que pecado,
recusar a minha oferta!
Eis que outro sacerdote,
de mansinho e de oiça alerta,
já sonhando com um caixote
só de notas de quinhentos
abarrota a arca murcha
da magra comunidade,
puxa o primo pela manga,
sussurra-lhe: – É bom negócio.
Deus decerto não se zanga,
se vige a necessidade.
Os dois discutem: – Não, não.
– Ora essa, meu irmão.
Vai-se a pintura, mas fica
a nossa vida segura.
Já se criam dois partidos
entre os padres pressionados
e já novos compradores
em enxames voadores

e propostas tentadoras
ferem o doce silêncio
em que, à tarde, ressoa
a melodia dos poemas
de Henriqueta Lisboa
sobre a vívida montanha.
Vende, não vende. Vendemos?
Que vale ter Ataíde
e não ter teto e parede?
Ser um sacrário de arte,
a mais pura arte mineira,
orgulho do nosso Estado
e da alma brasileira,
sem ter como restaurar
a velha casa de ensino
onde ensinamos a amar
as criações do passado?
Debatem os lazaristas
o grave dilema, enquanto
Manuel da Costa Ataíde
e sua tela, suprema
esperança de resgate
da indigência caracense,
viram tema de comércio.
Corre, corre, Aureliano,
vai, Conselho de Cultura,
depressa, Assembleia, vai,
salva os padres agonizados
da prontidão que os achaca,
e salvando-os, preservando-os
da mercantil ameaça,
salva a arte, salva a glória,
salva o máximo tesouro,
a riqueza que não passa:
Cristo-Ceia do Caraça!



PINTURA DE FORRO

Olha o dragão na igreja do Rosário.
Amarelo dragão envolto em chamas.
Não perturba os ofícios.
Deixa-se queimar, maçã na boca,
olhos no alto:
olha a Virgem
entregando o rosário ao frade negro
na igreja dos negros.

Dragão dividido

entre a sensualidade da maçã
e a honra inefável concedida
ao negro que ele não pôde devorar.



A SYLVIA CHALRÉO

Da cor mesma do céu
seja este ano pintado
para Sylvia Chalréo:
azul de lado a lado.

A SYLVIA CHALRÉO

As pequeninas casas multicores
e a gente humilde, que pintaste a esmo,
serão signos de amor, por entre flores,
quando o homem se liberte de si mesmo.

Ruas, cidades de Sylvia:
sob a pura claridade,
em todas as casas vive a
graça da fraternidade.

Graça em que, de coração,
ela quer que eu participe,
pois me sabe seu irmão
em Charles-Louis Philippe.

O povo bom e simples, suas cores
vistosas, pelo campo... Tão Brasil!
Ó pintura de Sylvia, onde tu fores
Levas algo de nós, puro e gentil.



A DÁLIA ANTONINA

Que o ano novo, abrindo a cortina,
dê sempre a nuance mais pura
e a mais leve, humana ternura
ao pincel de Dália Antonina.



DE ALDEMIR MARTINS

De Aldemir Martins a flor
aberta sobre o Ano-Novo
mostra o mistério de uma flor
que é sempre claro e sempre novo.

A flor aberta sobre o mundo
convida os seres ao amor
que, desde o alvorecer do mundo,
infinito, cabe na flor.



CARTÕES DE NATAL

I

A graça das formas
na alegria da flor
do céu mágico de Paul Klee:
o Natal vem até mim, anúncio
de que o mundo se faz e refaz
como brinquedo de garoto meditativo,
não à maneira dos deuses criadores
da angustia, do tédio, da morte.
Entre dois silêncios irmãos
nesta manhã do Tempo,
os dias sejam guardados
em cofre de serenidade sob vigilância
do pássaro que decifra
o segredo das horas perfeitas
e proclama a infinita
invenção da Vida.

II

Este leãozinho que Fernando
Goldgaber envia ao meu zoo
e que, alegre, vem desejando
felicidade no seu vôo,
mostra que o bicho mais feroz
é, no fundo, uma boa-praça.
Aproveitemos todos nós
sua lição de amor e graça.



BOAS FESTAS

A Antônio Bandeira

Caro pintor Bandeira.
que tua mão certa

encontre a cada dia
essa fina alegria

de reinventar o mundo,
tornando-o mais profundo,

mais claro e vaporoso.
Há no espaço gracioso

em que teu sonho move
e liberta e comove

a essência dos objetos,
não sei que ultra-secretos

enigmas e doçuras.
Bandeira, são as puras

raízes da tua arte.
Com ela, em toda parte

descobrirás aquilo
que teu olhar tranquilo

vai sempre transformando
(amar se aprende amando).

Modelador de brumas,
formas raras, espumas,

unindo a fantasia
à visão que inebria,

- Seja-te o ano propício,
e a esse teu nobre ofício.



ARTE VISUAL

Na folhinha de dezembro
o dia reservado
à festa de Portinari
lembra aos homens que a pintura
está viva.

No alvoreço de dezembro

o dia natal de Portinari
ensina à gente que a pintura
está sempre nascendo.

Na mágica de dezembro
Portinari pintura poesia
abraçam-se compondo
um sonho único e real.

~

Um anjo barroco
para me guiar
talvez seja pouco.
Sou tão pecador.
Então pelo ar
dois anjos propícios,
de amigo favor,
vêm me visitar.
Não é brincadeira,
não são artifícios
na pluma do vento,
são, neste Advento,
artes do meu bom
Guimarães Vieira,
A quem de retorno
esse par de anjos
leve, ano-bom,
doçuras sem par.

~

Olho e vejo
nas fachadas de azulejo
mais que simples aparência
tempo morto.
Sinto nelas a constância
do pensamento-desejo
de instaurar em linha e cor
a casa certa do home
— paz, amor,
tempo vivo —
bem sutilmente, à maneira
de J. Guimarães Vieira.

~

Uma negrinha tão branca
uma negrinha tão pura
que em seu redor fica branca
a vida mais triste e escura.

Percy Deane, ao figurá-la

com tal encanto e doçura,
decerto quis ver a Terra
assim tão branca, tão pura.

~

Desde cara a cara fechada
abriu-se em risada fagueira
ao ver-se tão bem retratada
pela mão de Augusto Bandeira.



PORTINARI

De um baú de folhas-de-flandres no
caminho da roça
um baú que os pintores desprezaram
mas que anjos vêm cobrir de flores
namoradeiras
salta João Cândido trajado de arco-íris
saltam garimpeiros, mártires da liberdade,
São João da Cruz
salta o galo escarlata bicando o pranto de
Jeremias
saltam cavalos-marinhos em fila azul e
ritmada
saltam orquídeas humanas, seringais,
poetas de e sem óculos, transfigurados
saltam caprichos do nordeste – nosso
tempo
(nele estamos crucificados e nossos olhos
dão testemunho)
salta uma angústia purificada na alegria do
volume justo e da cor autêntica
salta o mundo de Portinari que fica lá no
fundo
maginando novas surpresas.

A MÃO

Entre o cafezal e o sonho
o garoto pinta uma estrela dourada
na parede da capela,
e nada mais resiste à mão pintora.
A mão cresce e pinta
o que não é para ser pintado mas sofrido.
A mão está sempre compondo
módul-murmurando
o que escapou à fadiga da Criação
e revê ensaios de formas

e corrige o oblíquo pelo aéreo
e semeia margaridinhas de bem-querer no
baú dos vencidos.

A mão cresce mais e faz
do mundo-como-se-repete o mundo que
telequeremos.

A mão sabe a cor da cor
e com ela veste o nu e o invisível.
Tudo tem explicação por que tudo tem
(nova) cor.
Tudo existe por que foi pintado à feição de
laranja mágica,
não para aplacar a sede dos companheiros,
principalmente para aguçar-la
até o limite do sentimento da Terra
domicílio do homem.

Entre o sonho e o cafezal
entre guerra e paz
entre mártires, ofendidos,
músicos, jangadas, pandorgas,
entre os roceiros mecanizados de Israel,
a memória de Giotto e o aroma primeiro
do Brasil
entre o amor e o ofício
eis que a mão decide:
Todos os meninos, ainda os mais
desgraçados,
sejam vertiginosamente felizes
como feliz é o retrato
múltiplo verde-róseo em duas gerações
da criança que balança como flor no cosmo
e torna humilde, serviçal e doméstica a
mão excedente
em seu poder de encantação.

Agora há uma verdade sem angústia
mesmo no estar-angustiado.
O que era dor é flor, conhecimento
plástico do mundo.
E por assim haver disposto o essencial,
deixando o resto aos doutores de Bizâncio,
bruscamente se cala
e voa para nunca-mais
a mão infinita
a mão-de-olhos-azuis de Cândido Portinari.

QUIXOTE E SANCHE, DE PORTINARI

I / SONETO DA LOUCURA

A minha casa pobre é rica de quimera
e se vou sem destino a tropejar espantos,
meu nome há de romper as mais
nevoentas eras
tal qual Pentapolim, o rei dos Garamantas.

Rola em minha cabeça o tropel de batalhas
jamais vistas no chão ou no mar ou no
inferno.
Se da escura cozinha escapa o cheiro de
alho,
o que nele recolho é o olor da glória
eterna.

Donzelas a salvar, há milhares na Terra
e eu parto e meu rocim, corisco, espada,
grito,
o torto endireitando, herói de seda e ferro,

e não durmo, abrasado, e janto apenas
nuvens,
na fêrvida obsessão de que enfim a bendita
Idade de Ouro e Sol baixe lá das alturas.

II / SAGRAÇÃO

Rocinante
pasta a erva do sossego.
A Mancha inteira é calma.
A chama oculta arde
nesta fremente Espanha interior.

De geolhos e olhos visionários
me sagro cavaleiro
andante, amante
de amor cortês e minha dama,
cristal de perfeição entre perfeitas.

Daqui por diante
é girar, girovagar, a combater
o erro, o falso, o mal de mil semblantes
e recolher no peito em sangue
a palma esquiva e rara
que há de cingir-me a fronte
por mão de Amor-amante.

A fama, no capim
que Rocinante pasta,
se guarda para mim, em tudo a sinto,
sede que bebo, vento que me arrasta.

III / O ESGUIO PROPÓSITO

Caniço de pesca
fisgando o ar,
gafanhoto montado
em corcel magriz,
espectro de grilo
cingindo loriga,
fio de linha
à brisa torcido,
relâmpago
ingênuo
furor
de solitárias horas indormidas
quando o projeto a noite obscura.

Esporeia
o cavalo,
esporeia
o sem-fim.

IV – CONVITE À GLÓRIA

— Juntos na poeira das encruzilhadas
conquistaremos a glória.

— E de que me serve?

— Nossos nomes ressoarão nos sinos de
bronze da História.

— E de que me serve?

— Jamais alguém, nas cinco partidas do
mundo, será tão grande.

— E de que me serve?

— As mais inacessíveis princesas se curvarão
à nossa passagem.

— E de que me serve?

— Pelo teu valor e pelo teu fervor terás uma
ilha de ouro e esmeralda.

— Isto me serve.

V / UM E QUATRO

A Z

b y

A&b Z&y

Ab yZ

ABYZ

quadrigeminados
quadrimembra jornada
quadripartido anelo
quadrivalente busca
unificado anseio

um cavaleiro um cavalo um jumento um
escudeiro

VI / O DERROTADO INVENCÍVEL

— Gigantes!

(Moinhos
de vento ...)

— Malina

mandinga,

traça

d'espavento!

(Moinhos e moinhos
de vento...)

— Gigantes!

Seus braços

de aço

me quebram

a espinha,

me tomam

farinha?

Mas brilha

divino

o santelmo

que rege

e ilumina

meu valimento.

Doído,

moído,

caído,

perdido,

curtido,

morrido,

eu sigo,

persigo

o lunar

intento:

pela justiça no mundo

luto, iracundo

VII / CORO DOS CARDADORES E

FABRICANTES DE AGULHAS

Epa!

Pula, gordo,

vira balão

de São João,
bãobalalão
senhor capitão
de banha balofa
e jeito vilão!

Epa!
Baixa, gordo,
cara de bufão,
bola no chão
bãobalalão
senhor capitão
de bafo balordo
e roto calção!

Epa!
Salta e baixa,
truão,
baixa e pula,
glutão,
catrapus,
bolo de feijão
dãodarãodandão!

VIII / A LÃ E A PEDRA

- Olha Alifanfarrão e seus guerreiros!
Olha Brandabarrão e Miaulina!
Micocolembó, vê! mais Timonel!
- Senhor, eu vejo apenas uns carneiros.

A lança em riste avança e fere a lâ,
traspassa ovelhas como se varasse
o coração de feros inimigos.

- Chega, senhor, esta peleja é vã.

(Não chega, não, até que a boca sangue
e dentes saltem,
costelas partam-se
e role o corpo,
colchão de dores,
do herói vencido
não por Ali
mas a pedradas
de enfurecidos
pastores.)

IX / EXDRUXULARIAS DO AMOR PENITENTE

Neste só, nestas brenhas
aonde não chega a música
da voz de Dulcinéia

que por mim não suspira
e mal sabe que existo,
vou fazendo penitência
de amor.

Vou carpir minhas penas,
vou comover as rochas
com lavá-las de lágrimas,
vou rompê-las a grito,
ensandecer as águias,
cativar hipogrifos
e acarinhar serpentes,
vou

arrancar minhas vestes
de ferro e de grandeza
E sacar os calções
e de gâmbias de fora,
documentos do sexo
cinicamente à mostra,
para que aves e plantas
desfrutem o espetáculo,
farei micagens mil,
plantarei bananeira
e darei cambalhotas,
saltos mortais, vitais
de amor

de amor

de amor.

X / PETIÇÃO GENUFLEXA

Ó terrível
castigador de demônios
ó benigno
defendedor de humilhados
esteio e guarda-sol da honra
espelho de galanteria
vaso de olentes machas virtudes
rocha da vontade em movimento
contínuo,
despachai, meu amo, este requerimento.
A ilha
a ilha
a ilha prometida
esta danada ilha
dai-me com urgentíssima prestança.
De beijos cubro vossas mãos
por mim e por Teresa
futura prima dama
Pança.

XI / DISQUISIÇÃO NA INSÔNIA

Que é loucura ser cavaleiro andante

ou segui-lo, como escudeiro?
De nós dois, quem o louco verdadeiro?
O que, mesmo vendado,
vê o real e segue o sonho
de um doido pelas bruxas embruxado?
Eis-me, talvez, o único maluco,
e me sabendo tal, sem grão de siso,
sou – que doideira – um louco de juízo.

XII / BRIGA E DESBRIGA

— A fatigada festa de correr
perigos sem moedas
já me pesa nos ossos.
Exijo o meu salário de loucura
e contagem de tempo de serviço.

— Amigo Sancho, vai-te à merda,
que não prezo favores mercenários
e posso ter duzentos escudeiros
só de renome eterno ambiciosos.

— Senhor, deixar-vos? Nunca.
Já me derreto em choro arrependido.
Sigo convosco, sigo
até o ultimíssimo perigo
sem outra paga além de vosso afeto.
Abraçemo-nos, pois, de almas lavadas,
que meu destino
é ser, a vosso lado,
o grosso caldo junto ao vinho fino.

XIII / O MACACO BEM INFORMADO

Pergunta a este macaco o teu passado
e ele dirá o certo e o imaginado.

O que te sucedeu na estrada lura
jamais vista de humana criatura

foi delírio ou concreta realidade,
visão inteira ou só pela metade?

Como aferir, em cada ser, a parte
que tem raiz numa insondável arte

(de Deus ou do Tinhoso) que transforma
o banal em sublime, e o sonho em norma?

Tudo isto e muito mais, por um pataco
Saberás, consultando este macaco.

XIV / NO VERDE PRADO

Gentil caçadora
que a nós nos caçastes,
esse é cavaleiro
dos Leões chamado;
eu, seu escudeiro
ante vós prostrado.
Formosa Duquesa,
qual prêmio e consolo
de nossas andanças
mal-aventuradas,
dai-vos vosso riso.
Dama resplendente,
Duque excelentíssimo,
que vosso castelo
seja paraíso
de grades franqueadas
a dois vagamundos.
A troco de cama,
candeia e pernil,
juramos prestar-nos
a vossos debiques
de alegres fidalgos
a falcoar a vida
qual jogo inocente
de ferir e rir.
Seremos jograis
e bobos da corte
mantendo aparência
de heróis romanescos,
e ao vos divertir
a poder de estórias
passadas na mente
de meu amo gira,
nós nos divertimos
com vossa malícia
rimos de vos rirdes,
ou eu pelo menos
que por ser sabido
sábio de ignorar
O fumo dos sonhos –
rio pelos dois
(Nada disso eu digo
mas no fundo eu penso.)

XV / O RECADO

Cavaleiro que vai de cavalo
parado

e tibum! Ralo o corpo no solo
magoado...

Foi por artes, talvez, de escudeiro
culpado?

Não. Destino é o seu, para sempre
traçado:

Cai de costas ou cai de catrâmbias,
coitado.

Deste jeito é que dá o seu triste
recado

de saber cada dia seu sonho
frustrado

e, no barro do chão, recompô-lo
maior.

XVI / AQUI DEL-REI

Ai, aqui onde estou,
no gancho do carvalho,
javali me comeu
e só resta de mim
este grito de horror.
Sou defunto, me acudam
e talvez ressuscite
para sair correndo
nas pernas devoradas.
Ai, sou o meu fantasma
enganchado de medo
na forquilha da árvore
e de calção rasgado,
o meu rico, o meu belo
calção desperdiçado.

XVII / AVENTURA DO CAVALO-DE-PAU

Corta-vento	rompe-nuvem	beira-céu
fura-sol	espeta-pau	apaga- estrela
vai		
cavalo-estalo	cavalo-abalo	cavalo-bala

em demanda do Gigante
Malambruno
vai voando vai chispando vai
levando
a coragem com o medo na garupa
vai guerreiro vai certo vai
a lugar nenhum, vai na ilusão
da farsa no jardim, entre risadas.

XVIII / SAUDAÇÃO DO SENADO DA CÂMARA

Oh, seja bem-vindo
em seu esplendor
o vulto preclaro
do Governador.

(Na Barataria
ou seja onde for,
é sempre ilustríssimo
o Governador.)

Aqui vos saudamos
com temor e flor.
(É como se acolhe
Um Governador.)

Gracioso Dom Sancho
valente senhor!
(Vamos governar
O Governador.)

XIX SOLILÓQUIO DA RENÚNCIA

Volto pelos caminhos
à procura de mim
que de mim se perdera
ao me sentir governo.
Governar, que doidice,
afrouxado cárcere
de insônias e cuidados.
Que vale, policiar
o interesse dos homens,
puni-los ou premiá-los,
se do poder, escravo
se tornou Sancho, o livre
lavrador de outros tempos,
que em seu boi, seu rafeiro,
suas roças meninas
e tudo que cabia
num alqueire de terra
fundara seu império
e nele
governava a si mesmo?
Pelos caminhos volto
à procura de Sancho
para de novo Sancho
saber-me e conferir-me
com dobrado prazer.

XX / NA ESTRADA DE SARAGOÇA

Eram pastores de sol
ninfas douradas
brotando da casca das árvores
a me cercarem
entre murmúrios de prata líquida
e borboletas lampejantes.
Agora, touros,
furiobufantes
é que me envolvem,
derrubam, pisam
entre lanças e aboios inimigos
no tropel de combate desigual
que não me faz calar:
Proclamo nestes bosques a beleza
de ninfas e pastoras
e a beleza maior que o eco prolonga
de Dulcineaiaieiaieiaieia.

XXI / ANTEFINAL NOTURNO

Dorme, Alonso Quejana.
Pelejaste mais do que a peleja
(e perdeste).
Amaste mais do que amor se deixa amar.
O ímpeto
o relento
a desmesura
fábulas que davam rumo ao sem-rumo
de tua vida levada a tapa
e a coice d'armas,
de que valeu o tudo desse nada?
Vilões discutem e brigam de braço
enquanto dormes.
Neutras estátuas de alimárias velam
a areia escura de teu sono
despido de todo encantamento.
Dorme, Alonso, andante
petrificado
cavaleiro-desengano.

LEMBRANÇA DE PORTINARI

O universo de Portinari,
se às vezes dói, sempre fulgura:
entrelaça, como num verso,
o que é humano ao que é pintura.



LEMBRANÇA DE SÃO FRANCISCO

Lembrança do São Francisco
por mão de Paulo Pardal,
a carranca de Isaías
me livra de todo risco
e vai remando meus dias
com sua força fluvial.



CENTENÁRIO

Francisco Biquiba La Fuente Guarany
conjurou os seres malévolos das águas.
Com o poder de suas mãos meio
espanholas,
meio índias, meio africanas,
totalmente brasileiras.
Das mãos de Guarany surdiram monstros
que colocados na proa dos barcos
protegiam os viajantes contra os terrores do
rio.
Eram monstros benignos, conjunção de
forças milenares
enlaçadas na mente de Guarany.
As águas purificaram-se, as viagens
tornaram-se festivas e violeiras.
E ninguém temia a morte, e o louvor da vida
era uma canção implícita no cedro das
carrancas.
Os tempos são outros. Onde as carrancas?
Onde os barcos, as travessias melodiosas
de antigamente?
O Rio São Francisco está sem mistério e
poesia?
A poesia e o mistério pousaram
no rosto centenário de Francisco, irmão
moreno
do santo de Assis, também ele miraculoso,
pelo poder de suas mãos calejadas e
criadeiras.



CARRANCAS DO RIO SÃO FRANCISCO

As carrancas do rio São Francisco
largaram suas proas e vieram
para um banco da rua do Ouvidor.

O leão, o cavalo, o bicho estranho
deixam-se contemplar no rio seco,
entre cheques, recibos, duplicatas.
Já não defendem do caboclo-d'água
o barqueiro e seu barco. Porventura
vem proteger-nos de perigos outros
que não sabemos, ou contra assaltos
desfecham seus poderes ancestrais
o leão, o cavalo, o bicho estranho
postados no salão, longe das águas?
Interrogo, perscruto, sem resposta,
as rudes caras, os lenhados lenhos
que tanta coisa viram, navegando
no leito cor de barro. O velho Chico
fartou-se deles, já não crê nos mitos
que a figura de proa conjurava,
ou contra os mitos já não há defesa
nos mascarões zoomórficos enormes?
Quisera ouvi-los, muito contariam
de peixes e de homens, na difícil
aventura da vida de remeiros.
O rio, esse caminho de canções,
de esperanças, de trocas, de naufrágios,
deixou nas carrancudas cataduras
um traço fluvial de nostalgia,
e vejo, pela rua do Ouvidor
singrando o asfalto, graves, silenciosos,
o leão, o cavalo, o bicho estranho...



DIANTE DAS FOTOS DE EVANDRO TEIXEIRA

A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo sob a luz,
e dois olhos não são bastantes
para calar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.

É preciso que a lente mágica
enriqueça a visão humana
e do real de cada coisa
um mais seco real extraia
para que penetremos fundo
no puro enigma das figuras.

Fotografia - é o codinome
da mais aguda percepção

que a nós mesmos nos vai mostrando
e da evanescência de tudo
edifica uma permanência,
cristal do tempo no papel.

Das lutas de rua no Rio
em 68, que nos resta
mais positivo, mais queimante
do que as fotos acusadoras,
tão vivas hoje como então,
a lembrar como a exorcizar?

Marcas da enchente e do despejo,
o cadáver insepultável,
o colchão atirado ao vento,
a lodosa, podre favela,
o mendigo de Nova York
a moça em flor no Jóquei Clube,

Garrincha e Nureyev, dança
de dois destinos, mães-de-santo
na praia-templo de Ipanema,
a dama estranha de Ouro Preto,
a dor da América Latina,
mitos não são, pois que são fotos.

Fotografia: arma de amor,
de justiça e conhecimento,
pelas sete partes do mundo
a viajar, a surpreender
a tormentosa vida do homem
e a esperança a brotar das cinzas.



IMAGEM, TERRA, MEMÓRIA

*Sobre uma coleção de velhas fotografias de
Brás Martins da Costa*



Vejo sete cavaleiros
em suas selas e silhões.
As diferentes idades não
distinguem uns dos outros.
Os varões, as amazonas,
os meninos, seus corcéis
e suas mulas serenas
estancaram. Dentro em pouco
vai começar a viagem
no país do mato-fundo.

Eles sete nos convidam
a percorrer este mundo
miudinho dentro do mundo
e grande maior que o mundo
em cada lasca de ferro
cada barba
cada reza
cada enterro
mato-dentro.

II

Aqui chegamos pois à velhice do Guarda-Mor
com seus quarenta e seis descendentes em volta,
sua mocidade revolucionária ao lado de Teófilo Ottoni,
marcando o fim da era do Oitocentos
e um silêncio de igreja que a procissão
vai incensando, vai gregoriando pelas ruas principais.
Súbito, a menina crucificada
na postura de Cristo repete o holocausto
que os pecadores insistem em não compreender.
É indispensável, é urgente levantar o cruzeiro,
sinal de culpa e resgate
sobre interesses e podres de família,
sobre fazendolas hipotecadas
de gado, milho, café, carrapato redoleiro,
erguê-lo à altura majestática do Pico do Cauê,
se não mais alto, muito mais ainda.
Braços robustos tiram-no do chão
e o vão alçando com fervor e suor
até que ele paire sobre as consciências arrependidas.
Os padres, o Senhor Bispo, o Santo Padre invisível-presente
velam o sono, vigiam o acordar e o labutar do povo,
entre velocípedes, ornatos florais,
cães fiéis aos pés de seus donos de botas
e uma honrada banda de música, Euterpe morena,
a encher de arte e vibração o território parado.

III

Olha

a ambiguidade melancólica do rosto dessa
mulher à janela
que abre para mares impossíveis de liberdade,
enquanto passa em cortejo o alvo corpo do anjinho
no rumo direto do céu
onde com minha Mãe estarei, estaremos todos
na santa glória um dia.

Moças, ó moças
que emergis da piscina do tempo sem uma ruga
a marcar vossos rostos:
no pesado gorgorão dos vestidos de missa,
ressuscitais a moda abolida, a sempre moda.
Na chapa de vidro descoberta no arcaz
gravada ficou a beleza que a opressão familiar
não empalidece, não destrói.
Belas não obstante as proibições seculares
que vos condenavam ao casamento sem amor,
ao sexo abafado,
ao tio-com-sobrinha, ao primo rico ou de futuro,
moças do Rio Doce de perfume silvestre,
hoje pousais no solo abstrato,
esse amplo solo que a memória estende
sobre o vazio de extintas gerações.

IV

Fecho este álbum? Ou nele me fecho
em urna luminosa onde converso e valso,
discuto compra e venda, barganha,
distrato,
promessa de santo, construção de cerca,
briga de galo, universais assuntos?
Os sete cavaleiros se despedem.
Só agora reparo:
Vai-me guiando Brás Martins da Costa,
sutil latinista, fotógrafo amador,
o repórter certo,
preservador da vida em movimento.
Vai-me levando ao patamar das casas,
ao varandão das fazendas,
ao ínvio das ladeiras, à presença
patriarcal de Seu Antônio Camilo,
à ronha política de Seu Zé Batista,
ao semblante nobre do Dr. Ciriry,

às invenções de Chico Zuzuna,
aos garotos descalços de chapéu,
ao todo aéreo panorama
de serra e vale e passado e sigilo
que pousa, intato, no retrato.

A fotoviagem continua
ontem sempre, mato a dentro,
imagem, vida última dos seres.



PACTO

Que união floral existe
entre as mulheres e Di Cavalcanti?
Se o que há nelas de fero ou triste
a ele se entrega, confiante?

Que chave lhe deram, em São Cristóvão,
para abrir a porta dos olhos,
– e no labirinto escuro se acendem
lumes de paixão, ignotos?

Quem lhe soprou a ciência plástica
de resumir em cor o travo
das mais ácidas, o mel intenso
das suburbanas, o peso imenso
de corpos que sonham dar-se?

E o que ele aprendeu do corpo
sem alma, porque toda a alma
como uma víbora calma,
coleia na pele do rosto?

E essa pegajosa linguagem
de desejo a surdir da gruta,
e esse suspiro, aí Deus, telúrico,
de sangue moreno-sulfúrico?

É o Rio que, feito rio
de vivências, lhe flui nas tintas
de um calor pedindo nudez?
O engenho de cana avoengo,
a mastigar doçuras de vez?

São os instintos em grinalda,
em movimento lento e grave,
tão majestoso, que a pintura antiga
explode nos jogos modernos

da angústia?

Tudo é pergunta, na criação,
e tudo canta, é boca,
no belveder dos sessenta anos,
entre nuvens escravas.

Multiamante,
Di Cavalcanti fez pacto com a mulher.

UMA FLOR PARA DI CAVALCANTI

Esta é uma flor para Di,
uma flor em forma di-
ferente: de flor-mulher,
desabrochada onde quer
que exista amor e verão.
Verão como a cor cinti-
la nas curvas, e sorri
nesse púrpuro arrebol
que Di tirou do seu Ri-
o coado de mel e sol.
Uma flor-pintura, zi-
nindo o canto de amor
que acompanhou toda a vi-
da o pincel, o gozo-dor
de criar e de sentir, di-
vina e tão sensual recao
que coube, na terra, a Di.



A PAISAGEM NO LIMITE

Este mundo não existente
existe, sim, hoje fundado
por Maria Teresa Vieira:
uma proposta de alegria,
de comunhão em cores altas,
de vida atenta à vibração
de cristalinos sinos mágicos.
Suas paisagens são províncias
esperando nossa visita:
florescentes longe do tédio,
da violência e do desamor,
no limite pairam do sonho,
onde novo real se inaugura
no coração mesmo da cor.



FOLHEANDO DISEGNI, DE KANTOR

Kantor:
o desenho torna-se modo de possuir as coisas
o desenho torna-se modo de absorver a coisa
o desenho torna-se modo de viver a coisa
o desenho torna-se modo de oferecer a coisa
em sua realidade não circunstancial.

Kantor:
a palavra torna-se a última projeção do desenho
a palavra transporta o desenho para o sentimento do desenho
a palavra incorpora-se ao desenho
a coisa o desenho a palavra
fundem-se em generosa radiação.

Kantor:
invade o país dos signos e deles faz sua mansão.



ANTE UM NU DE BIANCO

Quanto mais vejo o corpo, mais o sinto existente em si mesmo, proprietário de um segredo, um sentido - labirinto particular, alheio ao ser precário.

Cada corpo é uma escrita diferente e tão selada em seu contorno estrito que a devassá-la em vão se aflige a mente: não lhe penetra, na textura, o mito.

Trabalho eterno: a mão, o olhar absorto no gesto fulvo e nu da moça andando como flor a mover-se fora do horto.

Só o pintor conhece como e quando o corpo se demonstra na pureza que é negação de tempo e de tristeza.

MOTIVOS DE BIANCO

Melodiosas mulheres movem-se libertas da corrupção do vestido e, como jangadas ou feixes de trigo, são variações de concretitude tamisadas de sonho, forma plena, bastante, sob a luz que esmerilha a pelúcia das coisas.

O mar invade o quadro,
a sala,
o contemplante,
num fulgor de balanço,
e entre os raios da rede ilumina-se e dança
o negro cavername
da água ou de nós mesmos, em marulho.

Sobre os infindos olhos esféricos do boibumbá
— lanternões acesos na alegria religiosa do povo menino do Brasil —:
festa
folia
flauta
coração da terra.

Assim Bianco, viajando
a cor e seus compartimentos encantados, registra o ofício de homens e mulheres jungidos à natureza por uma chispa de ouro, um cipó telúrico, semente de amor explodindo em cântico.



FIGURAS DE CARLOS LEÃO

O corpo feminino revelado em sua linha virginal e eterna (cada manhã, surpresa e novo encontro a cada novo olhar que nele pouse): são de Carlos Leão estas figuras fruto de sua mão ou se criaram por si mesmas, à luz dos movimentos

que a mulher vai fazendo e desfazendo
no simples existir da intimidade?
A melodia corporal expande-se
contraí-se, tudo é música no gesto
ou no repouso. O sono, esse escultor
modela raras formas e aparências.
Carlos Leão, que tudo vê e sente,
recolhe-se no seu traço, com amor.



NOTÍCIA DE SEGALL

Segall desaparecido
ressurge no preto-e-branco
da linha pura
 lacônica
 exata
conta a gravidade do ser
perdido
numa aventura sem explicação
se não existisse o amor
antecâmara da piedade
e a poesia
erva renitente no ar sem raiz
poesia que elimina o som
e volta à linha
como as criaturas voltam a si mesmas
na visão de Segall prospectivo-nostálgica.

A seu gesto
a madeira o cobre o ácido revelam
entre sulcos aquele
que conduz à negação do labirinto
ao essencial das coisas
cicatriz
relâmpago
tristeza depositada no quarto
de velório no florir da moça
no ver
no simples ver o visto todo dia
em seu carvão de rude e mel
no objeto exposto
com desespero contido
 filtrado
 pacificado
sobre a dor bíblica intemporal
e a dor contemporânea
que podemos pegar de tão doendo
até pressentir a doçura do conhecimento

solidário.

Somos chamados
a compreender e a amar num ato único
as formas as gentes os animais retirados da
noite
para a festa de serenidade melancólica
no coração-estúdio de Lasar Segall
aberto em confissão
aos murmúrios da terra.



BRASIL / TARSILA

A Aracy Amaral
Tarsila
descendente direta de Brás Cubas
Tarsila
princesa do café na alta de ilusões
Tarsila
engastada na pulseira gótica do colégio de
Barcelona
Tarsila
medularmente paulistinha de Capivari
reaprendendo
 o amarelo vivo
 o rosa violáceo
 o azul pureza
 o verde cantante
desprezados pelo doutor bom gosto oficial.

Tarsila radar tranquilo
captando em traço elíptico
o vazio da rua de Congonhas com um
cachorro e uma galinha servindo de
multidão
a mudez da rua de São João del Rei com
duas meninas no cenário operístico de
casas e igreja
o silêncio do desvio ferroviário
o sono da cidade pequena onde as casas
são bozinhos espalhados em presépio.
(Tarsila, Oswald e Mário revelando Minas
aos mineiros de Anatole.)

Tarsila acordando para o pesadelo
de assombrações pré-colombianas tão
vivas agora como outrora
abaporu das noites na fazenda

bichos que não existem? mas existentes
cactos-animais, pedras-árvores,
monstros a expulsar de nossa mente
ou a recolher para melhor
seguir nosso traçado preternatural.
Tarsila mágica,
meu Deus, tão simples,
alheia às técnicas analíticas de Freud
e desvendando
as grutas, os alçapões, as perambeiras
da consciência rural,
expondo ao sol
a alegria colorida da libertação.

Tarsila relâmpago
de beleza no Grande Hotel de Belo
Horizonte em 24
acabando com o mandamento das pintoras
feias

*Quero ser em arte
a caipirinha de São*

Bernardo

A mais elegante das caipirinhas
a mais sensível das parisienses
jogada de brincadeira na festa
antropofágica.

Tarsila
nome brasil, musa radiante
que não queima, dália sobrevivente
no jardim desfolhado, mas constante
em serena presença nacional
fixada com doçura,
Tarsila
amora amorável d'amaral
prazer dos olhos meus onde te encontres
azul e rosa e verde para sempre.



FAYGA OSTROWER

Fayga faz a forma
flutuar e florir na pauta
musicometálica.
Água forte, água tinta
água fina
lavam
a crosta da terra
varam

a delicada ordenação das estruturas
manifestam
o diáfano.

Fayga exige à madeira
suas paisagens concentradas
mundos lenhosos que sobem à vida
no coro de cores, cor
ressoando nas coisas, independentes de
som.

Fayga faz e perfaz
a fundação de objetos líricos
sob superfícies falazes.
Depois bloqueia a luz, e a espessa
atmosfera do Não volve em depósito
de infinitos esquemas
vibrando noturnamente.

Fayga é um fazer,
filtrar e descobrir
as relações da vista e do visto
dando estatuto à passagem
no espaço: viver
é ver sempre de novo
a cada forma
a cada cor
a cada dia
o dia em flor no dia.



PINTURA DE WEGA

À tona do mundo irrompem
os mundos de Wega
violentos
verdenatais, vermelhoníricos
sobressaltando a natureza.
O último? O primeiro
dia da criação implanta
a densa vida tensa
em que a terra é criação do homem
e a criatura revela sua íntima
dramática estrutura.



A HEITOR DOS PRAZERES, ARTISTA

Querido Heitor dos Prazeres,
que estás na esfera celeste:
é hora de agradecer-te
os prazeres que nos deste.

Por tua pintura e música
passa um fluido de poesia.
Poesia das coisas simples
unidas em melodia.

O pierrô apaixonado
e a sambista da Mangueira,
saudosos, aqui ao lado,
celebram-te a noite inteira.

Noite de festa no Rio,
noite de danças e cores,
em que teus pincéis e notas
embalam nossos amores.

Querido Heitor dos Prazeres:
as injustiças sofridas
hoje se apagam. Reluz
a tua arte em nossas vidas.



EXPOSIÇÃO

Não canto
as armas e os barões assinalados.
Canto
as arcas e os baús de Minas Gerais
já sem ouro e diamantes,
sem escrituras de terras e de escravos,
sem belbutinas, veludos,
chamalotes,
rendas.
As arcas e os baús despojados
de turvos segredos familiares,
mas guardando ainda e sempre
um não sei quê de eterno,
a respiração discreta, o silêncio,
a vida recolhida
dos mineiros do Setecentos,
que Iara Tupinambá,
veio mostrar na Galeria Chica da Silva
receiando com flores? criando
o tempo-e-alma em forma de objeto.



DE THEREZA MIRANDA

De Thereza Miranda as casas
meditam no tempo e no espaço.
Há um silêncio isento de asas
no céu que eu, cativo, abraço.

De Thereza Miranda as ruas
são roteiros de solitude.
Nelas vão ocultar-se, nuas,
memórias que o progresso elude.

De Thereza Miranda o Cristo
dilacerado – é seu destino –
tem um negro brilho imprevisto,
e da gravura brota um hino.



TRANSFIGURAÇÃO

Renina
extrai da matéria muda paisagens
cantantes.
As linhas e os ritmos surgem do silêncio do
metal
como a sereia surge do pélago.
É um bailar de movimentos regidos pela
sabedoria
da arte severa.
Renina fere fundo. E meigamente.
Pela energia do seu lirismo
desnastram-se as virtudes do real.
A visão se duplica. Será talvez inúmera.
A mão infalível de Renina
aereamente domina
a Terra, transfigurada em melodia visual.



é preciso estar sempre sóbrio
para pintar a bebedeira.

ARTE EM EXPOSIÇÃO

CASAMENTO DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS COM A POBREZA (Sasseta)

O amor te escolheu
por seres a mais casta
entre virgens ideais.
A união é do ar
e da água e do pão
em migalhas.

AUTO RETRATO (Soutine)

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

MÚSICOS CEGOS (Velasquez)

Violino e guitarra são videntes,
olham pelos olhos dos cantantes.

RETRATO DE MADAME HÉROTERNE (Modigliani)

Plantada na torre do pescoço
a cabeça, na altura
mal percebe nossas inquietações de
planície.

O GRITO (Munch)

A natureza grita, apavorante.
Doem os ouvidos, dói o quadro.

LEDA (Da Vinci)

Já gozaste demais, diz Leda ao cisne.
Que venha logo Jove cataclismo.

GENTIL HOMEM BÊBADO (Carrá)

De Baudelaire o conselho:
É preciso estar sempre bêbado.
Além do imaginário e do real

ODALISCA VERMELHA (Matisse)

A indolência da odalisca em rosa rubra
respira paz de lânguido fervor.
A sensualidade se dilui:
pura cor.

A CADEIRA (Van Gogh)

Ninguém está sentado
mas adivinha-se o homem angustiado.

A CIGANA ADORMECIDA (Henri Rousseau)

Para te acordar
do sono profundo
disfarço-me: leão
que ao te roçar
esquece a missão.

A PONTE DE NANTES (Corot)

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

A ANUNCIAÇÃO (Fra Angelico)

O anjo desprende-se da arquitetura
para dar a notícia
precisamente conforme a traça
de sublime arquiteto.

ALMOÇO SOBRE A RELVA (Manet)

Conversamos placidamente
junto da nudez
que pela primeira vez
não nos alucina.

VÊNUS E O ORGANISTA (Ticiano)

O som envolve a nudez
e chega ao cachorrinho.

O músico esquece a partitura.
As pulseiras de Vênus não escutam.

TIRADENTES (Portinari)
Faz-se a burocrática justiça.
O trono dorme invencível vingado.
Postas de carne do sonhador
referem o caminho das minas.
CAFÉ NOTURNO (Van Gogh)
Alucinação de mesas
que se comportam como fantasmas
reunidos
solitários
glaciais.

TRANSVERBERAÇÃO DE SANTA TERESA
(Bernini)
Visão celestial, doce delírio,
da cabeça aos pés nus
êxtase (orgasmo) relampeia.

RETRATO DO CASAL ARNOLFINI (Jan van Eyck)
A imagem reproduz-se até o fim.
O casal sem filhos
gera continuamente nos espelhos
a imagem de perpetuo casamento.

SALOMÉ (Giorgione)
Que instinto maternal, que suavidade
embala esta cabeça decepada?

VÊNUS ADORMECIDA (Giorgione)
Acalanta no sono
o púbis acordado.

O JARDIM DO MANICÔMIO (Van Gogh)
O jardim onde passeia a ausência da razão
é todo ele ordem natural.
A terra acolhe o desvario
que assimila a verdura e a leveza do ar.

VOLTAIRE (Houdon)

O mundo não merece gargalhada. Basta-
lhe
sorriso de descrença e zombaria.

SAPATOS (Van Gogh)
Cansaram-se de caminhar
ou o caminho se cansou?

AUTO-RETRATO COM COPO DE VINHO
(Chagall)
Seja celebrada a alegria nas alturas
por cima dócil das mulheres.
A cavalo melhor se chega ao céu.
QUADRO I (Mondrian)
Universo passado a limpo.
Linhas tortas ou sensuais desaparecem.
A cor, fruto de álgebra, perdura.

CARNAVAL DE ARLEQUIM (Miró)
Descobri que a vida é bailarina
e que nenhum ponto inerte
anula o viravoltar das coisas.

FUZILAMENTO NA MONCLOA (Goya)
Balé de tiros gritos corpos derrubados.
A lanterna tranquila
acena para a esperança da Ressurreição.

AS TRÊS GRAÇAS (Rubens)
Curvilíneos volumes se consultam
e concluem:
beleza e redundância.

PIETÀ (Miguel Ângelo)
Dor é incomunicável.
O mármore comunica-se,
acusa-nos a todos.

A DUQUESA DE ALBA (Goya)
Ser o cachorrinho da Duquesa
é de certo modo
ser uma partícula da Duquesa.

GIOCONDA (Da Vinci)
O ardiloso sorriso.
Alonga-se em silêncio
para contemporâneos e pósteros
ansioso, em vão, por decifrá-lo.
Não há decifração. Há o sorriso.

RETRATO DE ERASMO DE ROTTERDAM
(Quentin Metsys)
Santidade de escrever,
insanidade de escrever
Equivalem-se. O sábio
equilibra-se no caos.



A GOELDI

De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde os vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas
inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a
noite física.

Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para
extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.

És metade sombra ou todo sombra?
Tuas relações com a luz como se tecem?
Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e a da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irreabilidade do real.

Estás sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones.

Céu nublado, chuva incessante, atmosfera
de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! Mas pressinto
no glauco reflexo furtivo
que lambe a canoa de teu pescador
e na tarja sanguínea a irromper, escândalo,
de teus negrumes
uma dádiva de ti à vida.

Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõe-se a rosa em teu
louvor.



A GUIGNARD

Caro pintor Guignard, que está enfermo:
daqui desta cidade, onde perdura
o eco fantasista de teus passos
pelos caminhos claros da pintura;

do Rio, onde teus quadros mais festivos,
evadindo-se às lindes da matéria,
à prisão dos museus, ao pobre tempo,
voam livres no céu, em luz etérea;

onde Stendhal, turista mais sensível,
correria os cafés, sem que jamais
sua procura atenta e minuciosa
neles recuperasse teus murais,

pois o São Sebastião, as caravelas,
em Barata Ribeiro, e os verdes ramos
ofertados aos pobres, já sumiram,
só florescendo em nós, que os recordamos;

e da grande madona que confiaste,
a um sorveteiro humilde, nada resta,
em porta material se convertendo,
o que é porta do céu para a alma em festa;

daqui, porém, onde outros testemunhos

falam de ti às gentes distraídas,
como, no hotel, essa parede súbita
que multiplica, ao sol, as nossas vidas,

cantando em passarinhos e folhagens,
em cores mais sutis que a própria cor,
de vez, Guignard, que pintas o teu sonho,
e na raiz do sonho vela o amor;

daqui, onde retratos de meninas
continuam meninas, murmurando
um segredo infantil de seiva e bruma,
desvendado por ti, anjo pintando;

deste Rio amoroso e cristalino,
onde algum banco de azulejo
e casas de ilusão abrem cenários
para as moças que pintas, e que eu vejo,

sem registro civil, incorporadas
ao puro mito poético da Jovem,
que a todo mal resiste, e resplandece
quando, em torno de nós, os males
chovem;

daqui te mando, amigo, esta mensagem
à casa de saúde onde repousas
do teu muito cismar em nuvens e anjos,
que, entre todos os bens, são tuas cousas.

Aníbal e Rodrigo – dois apenas
citarei, mas são muitos, e o flamante
fuzileiro naval e sua noiva,
comigo fraternizam neste instante.

Amigos e modelos, em conjunto
afetuoso, por sobre a Mantiqueira,
fazem-te esta visita sem palavras,
fruto de simpatia verdadeira.

Volta, Guignard, de corpo restaurado,
ao mundo material, de onde extraías
o delicado mundo guignardiano,
entre balões, nas altas serranias.