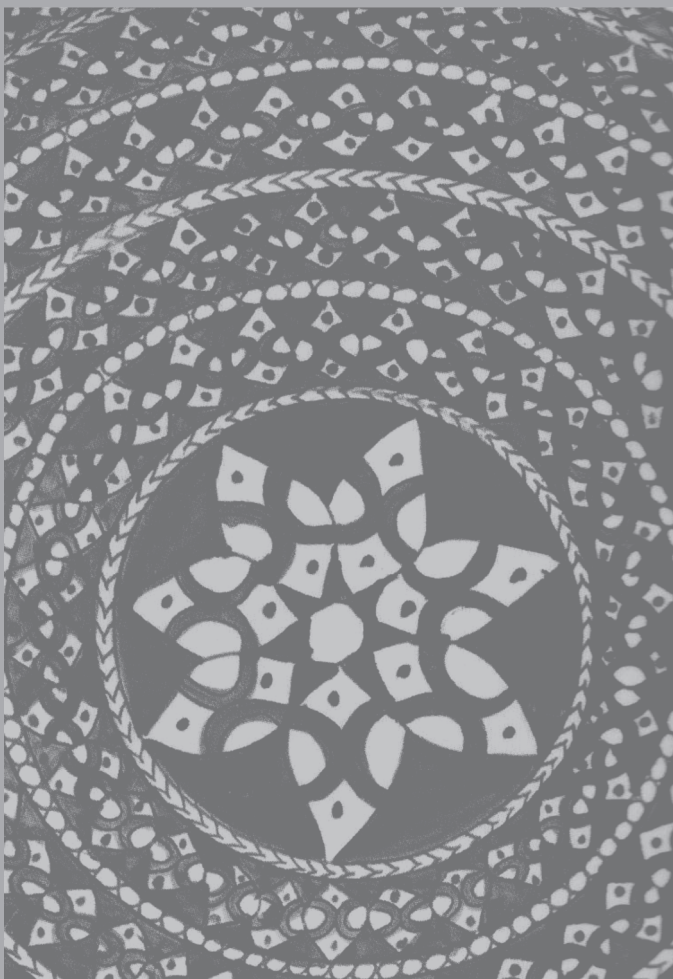


# REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

V.43 N.69 JAN.-JUN. 2023 ISSN 2359-0076



# Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v. 43 n. 69 jan./jun. 2023

ISSN 1676-515X (Impressa)  
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG

# UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida  
**Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

## FACULDADE DE LETRAS

**Diretora:** Sueli Maria Coelho

**Vice-Diretor:** Georg Otte

## CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

**Coordenadora:** Silvana Maria Pessôa de Oliveira

## CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

|                              |   |
|------------------------------|---|
| Ana Lúcia Esteves dos Santos | Mônica Valéria Costa Vitorino           |
| Luiz Fernando Ferreira Sá    | Raquel dos Santos Madanêlo Souza        |
| Lyslei de Souza Nascimento   | Roberta Guimarães Franco Faria de Assis |
| Matheus Trevizam             | Viviane Cunha                           |

## CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Annabela de Carvalho Vicente Rita, Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal  
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França  
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil  
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil  
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil  
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil  
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal  
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha  
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil  
Paulo Cunha, Universidade da Beira Interior (UBI), Covilhã/ Portugal  
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil  
Renata Soares Junqueira, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, SP/ Brasil  
Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil  
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil  
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil  
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil  
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

## ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG  
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha  
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil  
Fone: (31) 3409-5134  
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

# Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

|                 |                |       |       |        |                |
|-----------------|----------------|-------|-------|--------|----------------|
| Revista do CESP | Belo Horizonte | v. 43 | n. 69 | 191 p. | jan./jun. 2023 |
|-----------------|----------------|-------|-------|--------|----------------|

Direção:  
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:  
Marcus Vinícius Lessa de Lima (UFU)  
Renata Soares Junqueira (UNESP-Araraquara)  
Roberto Bezerra de Menezes (UFMG)

Revisão: Dos autores e dos organizadores.

Diagramação: Ana Paula Sanchez.

Secretaria: Seção de Periódicos – FALE/UFMG – Sala 2017

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,  
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,  
1979 -  
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir  
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-  
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869  
469

# S u m á r i o

## NOTA DE APRESENTAÇÃO

|   |   |
|---|---|
| Marcus Vinícius Lessa de Lima (UFU)     |   |
| Renata Soares Junqueira (UNESP)         |   |
| Roberto Bezerra de Menezes (UFMG) ..... | 7 |

## DOSSIÊ RETRATOS POÉTICOS I

|  |    |
|--|----|
| O absurdo da guerra em tinta e em verso: a arte como busca de justiça em poemas de Jorge de Sena e Carlos de Oliveira<br><i>The absurdity of war in ink and in verse: art as a search for justice in poems by Jorge de Sena and Carlos de Oliveira</i> |    |
| Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro .....   | 11 |
| Max Martins e a consciência crítica do <i>Anti-retrato</i><br><i>Max Martins and the critical consciousness of Anti-retrato</i>  |    |
| Marcus Vinícius Lessa de Lima .....  | 28 |
| O eu e o mundo: a inconstância do retrato drummondiano<br><i>Me and the world: the inconstancy of the drummondian portrait</i>   |    |
| João Vítor Sanchez.....  | 55 |
| Da sombra ao inacabamento: (auto)retrato e estética da desapareição em Evgen Bavcar e Donizete Galvão<br><i>From shadow to unfinished: (self)portrait and aesthetics of disappearance in Evgen Bavcar and Donizete Galvão</i>                          |    |
| Rangel Gomes de Andrade .....  | 74 |
| O (autor)retrato da melancolia pessoana: a deformação e o hematoma no <i>Livro do desassossego</i><br><i>The (self-)portrait of Fernando Pessoa's melancholy: the deformation and the bruise in The book of disquiet</i>                               |    |
| Gabriel Pedro Lopes .....  | 89 |

|   |     |
|---|-----|
| O olhar do viajante e a fotografia em poemas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen<br><i>The traveler's gaze and the photography in poems by Cecília Meireles and Sophia de Mello Breyner Andresen</i>   |     |
| Wendel Francis Gomes Silva .....  | 106 |
| Da presença de Edward Hopper nalguma poesia portuguesa moderna e contemporânea<br><i>The presence of Edward Hopper in some modern and contemporary portuguese poetry</i>  |     |
| Roberto Bezerra de Menezes .....  | 119 |
| A cabeça e as mãos: questões entre Herberto Helder e Alberto Giacometti<br><i>The head and the hands: issues around Herberto Helder and Alberto Giacometti</i>  |     |
| Mariana Pereira Guida .....   | 141 |
| Uma combinação: a poeta Adília Lopes e a artista Armanda Duarte<br><i>A combination: the poet Adília Lopes and the artist Armanda Duarte</i>  |     |
| Isabelle Ferreira Scalabrini Costa .....  | 152 |
| Adília Lopes: cruzamentos entre letra, fotografia e grafismos<br><i>Adília Lopes: an intersection between writing, photography and drawing</i>  |     |
| Maria Cristina Oliveira Fonte Boa .....   | 162 |
| Retratos de Antonio Conselheiro na Xilogravura e no Cordel<br><i>Portrayals of Antonio Conselheiro in Woodcut and Cordel</i>  |     |
| Laura Muriel Costa .....  | 173 |
| Seriedade e transitoriedade: retratos poéticos de Lygia Fagundes Telles nas dedicatórias de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira<br><i>Seriousness and transience: poetic portraits of Lygia Fagundes Telles in dedications by Carlos Drummond de Andrade and Manuel Bandeira</i> |     |
| Ana Caroline Moura Mendes .....   | 182 |



## Dossiê Retratos Poéticos I

O presente número temático da Revista do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulado precisamente “Retratos Poéticos I”, é, em parte, fruto do estágio pós-doutoral da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Pessôa, editora-chefe deste periódico, na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp – Campus de Araraquara, no primeiro semestre de 2023, sob a supervisão da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Soares Junqueira. Como parte da pesquisa levada a cabo na instituição, a disciplina “Retratos e autorretratos na poesia portuguesa moderna e contemporânea”, ministrada em maio de 2023, proporcionou muitas das reflexões que ora vêm a público cumprir o seu percurso acadêmico de continuar a abrir debates e questões pertinentes aos campos de saber das Humanidades, na sequência do Colóquio Interdisciplinar “Poesia e Outras Artes”, ocorrido em junho de 2023 na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp – Campus de Araraquara.

Partindo dessa premissa, o dossiê abre com o artigo de Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro, em que o autor analisa como dois poemas portugueses do século XX – um de Jorge de Sena, outro de Carlos de Oliveira – foram elaborados a partir de pinturas espanholas que tematizam a guerra. Conclui-se que os poemas, em termos de estilo, particularizam-se pelo modo como cada poeta interpretou a pintura a que se voltou, mas ambos, similarmente, opõem o absurdo da guerra à beleza da arte.

Em seguida, Marcus Vinícius Lessa de Lima trata do poeta brasileiro Max Martins, cotejando retratos poéticos distribuídos entre seus dois primeiros livros. Certos poemas do segundo livro, *Anti-retrato*, publicado em 1960, aparecerão como uma espécie de instância autocrítica da poética proposta oito anos antes, no livro de estreia de Max, *O estranho*.

Outro poeta brasileiro em atividade no século XX é tema do texto de João Vitor Sanchez. O “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, é lido pela perspectiva de um retrato que oscila entre o Eu e o Mundo. Inconstância, inconformidade, inadequação, paradoxo e contraste são termos importantes para a compreensão desse retrato, dando-nos a imagem dum sujeito que não se reconhece pronto para sua estadia no Mundo.

Por sua vez, Rangel Gomes de Andrade propõe uma discussão em torno de um poema-dedicatória do poeta mineiro Donizete Galvão destinado ao fotógrafo e filósofo esloveno Evgen Bavcar. A reflexão sobre o



autorretrato em ambas as produções, busca mostrar como a poesia de Galvão constrói-se no inacabamento, enquanto a fotografia de Bavcar alimenta-se da sombra, levando o pesquisador a propor uma “estética da desapareição”.

Na sequência, Gabriel Pedro Lopes parte do *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa/Bernardo Soares para analisar as imagens de deformação e desfiguramento de que faz uso o poeta para expressar-se, em termos que engendram melancolia, vazío e tédio. Sua hipótese intenta assinalar que a melancolia não é decorrente da autocontemplação, mas, sim, da consciência do sujeito no mundo.

As linhas que costuram a relação entre Sophia de Mello Breyner Andresen e Cecília Meireles são tema do artigo de Wendel Francis G. Silva, no qual evidencia a compartilhada ética em torno da experiência da viagem, elemento constitutivo de parte da produção de ambas as poetisas, com críticas contundentes ao turismo de massa e ao papel desempenhado pela fotografia num tempo que já indiciava a profusão de imagens deste princípio de século.

Por seu turno, Roberto Bezerra de Menezes mostra as relações dialógicas que poetisas portuguesas modernas e contemporâneas – João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel de Freitas, Adília Lopes e Daniel Jonas – estabeleceram com telas do pintor norte-americano Edward Hopper. Baseando-se no conceito de *écfrase* e no de “poética do iconotexto” de Liliane Louvel, o pesquisador busca acentuar esse diálogo de modo a mostrar as muitas formas de se acolher no seio da palavra a pintura e a visualidade que ela engendra.

Dando continuidade ao dossiê, o texto de Mariana Pereira Guida explora as relações entre a poesia e a prosa inclassificável de Herberto Helder e a arte de Alberto Giacometti, mostrando como a pergunta “O que é uma cabeça?” é produtiva para se inquirir a linguagem e o pensamento que lhe dá forma.

Já Isabelle Ferreira Scalabrini Costa, em gesto de *close reading*, analisa o texto “Uma exposição de Armanda Duarte”, da poeta portuguesa Adília Lopes, assinalando tanto a relação de espelhamento midiático entre as duas artistas quanto a ideia de que o referido texto é um exemplo de *écfrase* curatorial.

Em um segundo texto que trata da poética de Adília Lopes, Maria Cristina Oliveira Fonte Boa observa a presença de elementos gráficos no mais recente livro da poeta: *Pardais*, de 2022. Intercruzados aos poemas, caligrafia, fotografia e desenhos contribuem para uma textualidade

marcada pelo intimismo, pela problematização do fazer poético e da enunciação, e valorizadora de aspectos minoritários, escondidos ou esquecidos do cotidiano.

A figura do líder político e religioso Antonio Conselheiro recebe a atenção de Laura Muriel Costa. Apoiada na análise semiótica, a autora visita o texto e as xilogravuras das capas de dois folhetos de literatura de cordel e ressalta a centralidade de Antonio Conselheiro nas representações da comunidade de Belo Monte e da Guerra de Canudos, bem como a prevalência do traço religioso em seus retratos.

O dossiê encerra com o artigo de Ana Caroline Moura Mendes, que analisa duas dedicatórias poéticas feitas à brasileira Lygia Fagundes Telles, uma por Carlos Drummond de Andrade, outra por Manuel Bandeira, além de fotografias da escritora com esses poetas. O cotejo entre dedicatórias, fotografias e as próprias obras autoficcionais de Lygia realça a transitoriedade e a seriedade como traços característicos da imagem da escritora, concluindo-se que houve uma construção estratégica, arquitetada, dessa imagem.

O leitor notará que, com frequência, esses textos remetem a reflexões do século XX, que conheceu uma primeira difusão em larga escala da técnica fotográfica e enfrentou os problemas por ela colocados, tanto para as práticas artísticas quanto para a percepção humana e enunciação do real. Nesse sentido, pode-se destacar um gesto teórico recorrente nas páginas que se seguirão: afirmar o fundo de ausência sobre o qual se baseia toda tentativa de retrato, já que a imagem que fica não dá conta da transitoriedade a que se submete o seu modelo. Gostaríamos que tal aspecto — a transitoriedade — fosse também marca deste conjunto, não só porque a discussão encontrará sequência num segundo momento, ora em preparação, mas também, talvez principalmente, porque aqui se adicionam novos instantâneos a um pensamento da imagem. É enquanto amplia-se a profusão de imagens e perspectivas por elas abertas no mundo, esse pensamento não deixa de manifestar sua consciência de que ele próprio não é, não pode ser, definitivo.

Marcus Vinícius Lessa de Lima  
Renata Soares Junqueira  
Roberto Bezerra de Menezes

DOSSIÊ: RETRATOS  
POÉTICOS I



## **O absurdo da guerra em tinta e em verso: a arte como busca de justiça em poemas de Jorge de Sena e Carlos de Oliveira**

*The absurdity of war in ink and in verse:  
art as a search for justice in poems by  
Jorge de Sena and Carlos de Oliveira*

Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro

Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, São Paulo/ Brasil

[gustavo.fcl2010@yahoo.com.br](mailto:gustavo.fcl2010@yahoo.com.br)

<http://orcid.org/0000-0001-9271-7612>

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é fazer uma leitura comparativa entre dois poemas portugueses do século XX: “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, publicado por Jorge de Sena em *Metamorfoses*, de 1963, e “Descrição da guerra em Guernica”, de *Entre duas memórias*, publicado por Carlos de Oliveira, em 1971. Tais poemas são elaborados com base em pinturas que representam o tema da guerra: *Três de maio*, obra de Goya, do ano de 1814, e *Guernica*, pintura a óleo de Picasso, de 1937. Enquanto Jorge de Sena ostenta um estilo mais confessional, simulando uma carta, em estrofe única, Carlos de Oliveira constrói um poema fragmentado em dez partes, em tom objetivo e descritivo. Tais estilos vão ao encontro da interpretação de cada poeta acerca das pinturas que motivaram os textos e opõem o absurdo da guerra à beleza da arte. Para a análise, realiza-se um *close reading* dos textos literários, levando em consideração as metodologias da literatura comparada preconizadas por René Wellek (1994).

**Palavras-chave:** poesia portuguesa e outras artes; Jorge de Sena; Carlos de Oliveira.

**Abstract:** The aim of this work is to make a comparative reading between two Portuguese poems of the 20th century: “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, published by Jorge de Sena in *Metamorfoses*, from 1963 and “Descrição da guerra em Guernica”, from *Entre duas memórias*, published by Carlos de Oliveira, in 1971. These poems are based on paintings that represent the theme of war: *The May 3rd*, a work by Goya, from 1814, and *Guernica*, an oil painting by Picasso, 1937. While Jorge de Sena displays a more confessional style, simulating a letter, in a single stanza, Carlos de Oliveira constructs a fragmented poem in ten parts, in an objective and descriptive tone. Such styles meet each poet’s interpretation of the paintings that motivated the texts and oppose the absurdity of war to the beauty of art. For the analysis, a close reading of literary texts is carried out, taking into account the methodologies of comparative literature advocated by René Wellek (1994).

**Keywords:** Portuguese poetry and other arts; Jorge de Sena; Carlos de Oliveira

## Introdução

Neste trabalho, realiza-se uma leitura comparativa entre dois poemas portugueses de meados do século XX: “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, publicado por Jorge de Sena (1963) no livro *Metamorfoses* em 1963 e “Descrição da guerra em Guernica”, de *Entre duas memórias*, obra de Carlos de Oliveira (2021), publicada em 1971. A comparação é feita a partir daquilo que os textos literários, separados por menos de uma década, têm em comum: ambos retomam, de diferentes maneiras, as artes plásticas espanholas, ostentando a problemática da guerra como tema principal.

Jorge de Sena é conhecido poeta português do século XX, da geração de outros grandes artistas, como Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade. Em sua obra, revisitou diversos temas importantes para a cultura portuguesa, reinterpretando, por exemplo, a figura histórica de Camões e sua influência para o pensamento lusitano. Sempre bastante politizado, teve uma vida pública agitada, tendo-se afastado de Portugal no período salazarista para viver no Brasil, em cidades como Assis, Araraquara e Rio de Janeiro e, posteriormente,

mudando-se para os Estados Unidos. Afirma Jorge Vaz de Carvalho (2021, p. 110) que “se há escritor para quem o ato poético de criar vale essencialmente como experiência de liberdade é Jorge de Sena.” É essa liberdade, somada à resistência, que encontramos no poema “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, último texto por ele escrito em Portugal, em 25 de junho de 1959, poucos dias antes da viagem ao Brasil.

Carlos de Oliveira também guarda, em sua biografia, relação com o nosso país, pois aqui nasceu, no estado do Pará, em 1921. Autor de uma vasta e variável obra, guardou a marca de mudar e atualizar seus poemas ao longo das reedições dos livros. Para a estudiosa Ida Alves (2021, p. 166), as questões que fundamentam sua poética seriam as seguintes: “importância das palavras”, “transformação dos seres e das coisas no tempo”, “precariedade e brevidade de tudo”, “confronto entre céu e terra”, “contraste entre as ideias de transitoriedade e permanência – o processo da memória” e “o desejo de transformar a linguagem em via de acesso a outras realidades que no poema se edificam.” Grande parte desses temas e traços podem ser vistos em “Descrição da guerra em Guernica”, que será visto a seguir.

Salienta-se que este trabalho não pretende, de forma alguma, esgotar os dois poemas, que são longos, complexos, representativos dos autores e que guardam diversas possibilidades de interpretação e abordagem. Pelo contrário, busca-se, aqui, instigar novos olhares sobre determinados aspectos, abrindo portas para leituras comparativas e pesquisas sob outros vieses. Por isso, traçam-se apenas alguns pontos de contato e de distância entre os poemas, no tocante ao modo como trabalharam, no discurso lírico, o tema da guerra em diálogo com as artes plásticas. A hipótese é de que tanto Jorge de Sena quanto Carlos de Oliveira contavam com um mesmo ideal de função social da arte: como algo que, com o poder de significação, pudesse vencer o correr do tempo, impedindo o esquecimento de fatos injustos e, com isso, consubstanciando-se num modo de fazer justiça.

A hipótese é apresentada sob o método de análise comparatista, tomando como aportes os postulados de René Wellek (1994), que enfatiza a comparação a partir do texto literário em si, em seus elementos e na instância discursiva. Com base nisso, são feitas as interpretações, que levam em conta a relação com a História, a sociedade e outras artes. Nesse intuito, divide-se o trabalho em três tópicos: o primeiro, salientando alguns aspectos composicionais de “Carta a meus filhos

sobre os fuzilamentos de Goya”; o segundo, atido às partes inicial e final de “Descrição da guerra em Guernica”; e o terceiro, estabelecendo as semelhanças e diferenças entre os dois textos.

## 1 Jorge de Sena e a “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”

O livro *Metamorfoses: seguidas de quatro sonetos a Afrodite Anadiómena* é a sétima obra publicada por Jorge de Sena, em momento de maturidade estética, quando o autor já vivia no Brasil. Parte dos poemas foi aqui produzida e parte na Europa, mas o fato é que a composição foi planejada, advinda da ideia de metamorfosear em poesia diversas outras artes que, a princípio, seriam baseadas em obras expostas em museus. Segundo o escritor (SENA, 1963, p. 123), tal ideia teria nascido de uma promessa feita à múmia de Artemidoro, de quem sentira, em determinada visita a um museu, o “[...] olhar vindo, através dos séculos, a fixar-se em mim” (SENA, 1963, p.123). Assim, pretendia, através da arte poética, fixar os sentimentos apreendidos de outros artistas e de outras épocas. Nesse diapasão, afirma (SENA, 1963, p. 122):

Eu sei que os povos só valem como humanidade, nunca valeram como outra coisa. E a alegria que sinto, no Museu Britânico ou no Louvre, ante as coleções onde palpita uma vida milenária, não provém de esta ser milenária, estranha, distante, bárbara ou requintada, mas sim de eu sentir em tudo, desde as estátuas aos pequeninos objetos domésticos, uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas.

Talvez tenha sido esse ímpeto diante da atividade humana o motivador composicional da “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” (SENA, 1963, p. 87-91). O poema é o décimo sétimo dos dezenove presentes na parte “Metamorfoses” do livro de 1963. O próprio Jorge de Sena é quem afirma que, ao finalizar a escrita da “Carta” teria tido a impressão de que a série de poemas das *Metamorfoses* tinha se encerrado, nesse que é um verdadeiro testamento deixado por ele para a humanidade.

Embora o presente estudo busque apontar, pontualmente, alguns traços de contato e afastamento entre o poema de Jorge de Sena e o de Carlos de Oliveira, opta-se pela reprodução integral da “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, pelas especificidades do seu discurso, apresentado de forma corrida, numa estrofe só.

Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso.  
É possível, tudo é possível, que ele seja  
aquele que eu desejo para vós. Um simples mundo,  
onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém  
de nada haver que não seja simples e natural.  
Um mundo em que tudo seja permitido,  
conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer,  
o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós.  
E é possível que não seja isto, nem seja sequer isto  
o que vos interesse para viver. Tudo é possível,  
ainda quando lutemos, como devemos lutar,  
por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,  
ou mais que qualquer delas uma fiel  
dedicação à honra de estar vivo.  
Um dia sabereis que mais que a humanidade  
não tem conta o número dos que pensaram assim,  
amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,  
de insólito, de livre, de diferente,  
e foram sacrificados, torturados, espancados,  
e entregues hipocritamente à secular justiça,  
para que os liquidasse “com suma piedade e sem efusão de sangue.”  
Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,  
a uma pátria, uma esperança, ou muito apenas  
à fome irresponsável que lhes roía as entranhas,  
foram estripados, esfolados, queimados, gaseados,  
e os seus corpos amontoados tão anonimamente quanto haviam  
vivido,  
ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse memória.  
Às vezes, por serem de uma raça, outras  
por serem de uma classe, expiaram todos  
os erros que não tinham cometido ou não tinham consciência  
de haver cometido. Mas também aconteceu  
e acontece que não foram mortos.  
Houve sempre infinitas maneiras de prevalecer,  
aniquilando mansamente, delicadamente,  
por ínvios caminhos quais se diz que são ínvios os de Deus.  
Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,  
foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha  
há mais de um século e que por violenta e injusta  
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,



que tinha um coração muito grande, cheio de fúria  
e de amor. Mas isto nada é, meus filhos.  
Apenas um episódio, um episódio breve,  
nesta cadeia de que sois um elo (ou não sereis)  
de ferro e de suor e sangue e algum sêmen  
a caminho do mundo que vos sonho.  
Acreditai que nenhum mundo, que nada nem ninguém  
vale mais do que uma vida ou a alegria de tê-la.  
É isto o que mais importa – essa alegria.  
Acreditai que a dignidade em que hão-de falar-vos tanto  
não é senão essa alegria que vem  
de estar-se vivo e sabendo que nenhuma vez  
alguém está menos vivo ou sofre ou morre  
para que um só de vós resista um pouco mais  
à morte que é de todos e virá.  
Que tudo isto sabereis serenamente,  
sem culpas a ninguém, sem terror, sem ambição,  
e sobretudo sem desapego ou indiferença,  
ardentemente espero. Tanto sangue,  
tanta dor, tanta angústia, um dia  
– mesmo que o tédio de um mundo feliz vos persiga –  
não hão de ser em vão. Confesso que  
muitas vezes, pensando no horror de tantos séculos  
de opressão e crueldade, hesito por momentos  
e uma amargura me submerge inconsolável.  
Serão ou não em vão? Mas, mesmo que o não sejam,  
quem ressuscita esses milhões, quem restitui  
não só a vida, mas tudo o que lhes foi tirado?  
Nenhum Juízo Final, meus filhos, pode dar-lhes  
aquele instante que não viveram, aquele objeto  
que não fruíram, aquele gesto  
de amor, que fariam “amanhã”.  
E, por isso, o mesmo mundo que criemos  
nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa  
que não é só nossa, que nos é cedida  
para a guardarmos respeitosamente  
em memória do sangue que nos corre nas veias,  
da nossa carne que foi outra, do amor que  
outros não amaram porque lhes roubaram. (SENA, 1963, p. 87-91).

Jorge de Sena parte do quadro conhecido como *Três de maio*, do pintor espanhol Francisco Goya. Trata-se de obra romântica, marcante na produção do artista espanhol.

**Figura 1 – *Três de maio* – Pintura de Francisco Goya (1746 – 1828)**



**Fonte: Museo del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/>**

A cena de fuzilamento é focada numa figura de roupa branca, clareada por uma luminária, sem armas, em gesto de paz, com os braços abertos, diante de um grupo de homens também desarmados, abaixando ou cobrindo seus rostos ante ao medo do fuzilamento. Contra eles, o exército francês aponta os canos de suas armas. A luz salienta a figura desesperada do homem de branco, que sustenta, com os braços dirigidos aos céus, o ato de resistência. No restante da pintura, predominam-se os coloridos mais escuros, inclusive em relação aos soldados franceses, que estão contra a luz e com os rostos tornados para o chão. Representa-se o ataque das tropas francesas de Napoleão Bonaparte contra os cidadãos de Madri durante a invasão francesa de 1808. Walter Zanini (2002, p. 195) considera terem sido as invasões napoleônicas uma das causas responsáveis para o desencadeamento do período romântico na produção de Goya, fazendo-o “[...] considerar o feio, o demoníaco, o horror e o absurdo como meios preferenciais de penetração na realidade.”

Tal quadro é reproduzido na página 88 da primeira edição de *Metamorfoses*. Nas páginas seguintes, apresenta-se o poema “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”. O texto simula uma carta testamentária: o eu lírico, partindo do pressuposto de que o futuro não seja pacífico, parece apontar para o quadro de Goya e, a partir de sua interpretação do horror ali presente, passar aos filhos uma série de ensinamentos. No fundo, há uma grande mensagem para a humanidade, tirada de uma obra de arte e passada para outra, escrita, no poema-carta. Aliás, indo ao encontro da ideia de “carta”, o texto é uno, escrito num estilo prosaico, com versos livres e brancos e numa só estrofe.

Não há descrições pormenorizadas que analisem ou comentem aspectos da pintura. Há apenas uma evocação, que ocupa seis dos setenta e oito versos:

*Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,/ foi uma coisa,  
entre mil, acontecida em Espanha/ há mais de um século e que  
por violenta e injusta/ ofendeu o coração de um pintor chamado  
Goya,/ que tinha um coração muito grande, cheio de fúria/ e de  
amor [...] (SENA, 1963, p. 90, grifos nossos)*

É notável o uso do dêitico “este(s)”, repetido três vezes e que pode ser interpretado de duas maneiras. Primeiramente, tendo em vista que o poema é precedido pela reprodução do quadro, é possível perceber que o eu lírico aponta para ele, lançando os olhos dos seus filhos – e, conseqüentemente, de seus leitores – para a apreciação da obra, em especial para o horror que emana da figura central, cujos braços abertos, em súplica, aguardam o instante do fuzilamento. Em segundo lugar, com o uso do “este”, que denota proximidade, Jorge de Sena também presentifica sua própria obra, trazendo o terror representado por Goya para o bojo do texto literário. O horror e a injustiça, outrora representados pela tinta do pintor espanhol, ressurgem, em palavras, na carta em versos do poeta português. Ao reler a pintura, o poema vivifica a dor expressada pelo pintor que, como o poeta, tinha o coração “cheio de fúria/ e de amor” (SENA, 1963, p.90). Isto, inclusive, é um ponto que une ambos os artistas: dois ibéricos que, com fúria e amor, lutaram, através da arte, contra aquilo que julgavam injusto. Seguindo essa linha de raciocínio, o uso do *enjambement* é muito significativo: a pausa feita após a palavra “fúria”, no final do verso, quebra o ritmo de leitura, enfatizando seu contraste com a palavra “amor”: o que move o ato criativo de ambos é uma fúria levantada contra a injustiça e em nome do amor pela humanidade e pela liberdade.

O objetivo do eu lírico, ao trazer para o centro do poema o quadro de Goya, é ressaltar o potencial de resistência da arte. Isso se evidencia nos versos que antecedem a evocação do *Três de maio*: “[...] Mas também aconteceu/ e acontece que não foram mortos./ Houve sempre infinitas maneiras de prevalecer, [...]” (SENA, 1963, p.90). A conjunção adversativa “mas” emerge na metade do verso, como uma quebra, logo após o relato de diversas iniquidades vivenciadas pela humanidade no decorrer dos anos. Com o “mas”, reforça-se o poder da arte de permanecer: muitas pessoas injustiçadas ao longo da História morreram no anonimato. Basta que lembremos das terríveis fotografias do Holocausto: os milhares de corpos empilhados, descartados como lixo. A arte, porém, ao expressar tais horrores, convida-nos a não esquecer, a vermos o mundo pelo olhar do outro. É assim que Jorge de Sena constrói, no poema, o jogo entre parte e todo. Ao apontar para o quadro de Goya, está se referindo à arte como um todo, o que coaduna com as muitas artes metamorfoseadas em poesia no seu livro. Do mesmo modo, ao evocar o episódio espanhol de três de maio de 1808, ele nos remete a outros eventos desumanos de diferentes épocas: as guerras, o Holocausto, a colonização e a escravização.

Tudo isso se opõe ao conceito de “dignidade” humana, exposto no verso 49: o conselho do eu lírico para seus filhos é acerca disso. Essa dignidade, advinda da filosofia de Kant e, hoje, base axiológica da nossa Constituição, significa, para o eu lírico, a alegria de se estar vivo. E tal alegria não pode ser suprimida por nenhum estado de exceção – pensando nos termos de Agamben (2004) – e por nenhuma luta do homem contra o homem. É essa luta pela dignidade humana que o poeta lê na atitude de Goya ao representar os acontecimentos de três de maio de 1808 em Madri. E é essa luta que ele canta em seus versos e transfere como herança a seus filhos.

## 2 Carlos de Oliveira e a “Descrição da guerra em Guernica”

Contemporâneo de Jorge de Sena, Carlos de Oliveira começou sua carreira literária muito ligado ao neorrealismo português, mas, aos poucos, foi assumindo um estilo poético cada vez mais particular e original. Segundo Ida Alves (2021, p. 168),

É no confronto entre ausência e presença, passado e futuro, passagem e permanência, que *Cantata* define o traço mais forte da escrita de Carlos de Oliveira: a busca arqueológica de imagens vitais para o poeta e a inscrição de seu ser na linguagem, que se torna um corpo a desafiar o domínio do tempo.

O desafio do domínio do tempo, num ato de enfrentamento ao esquecimento das injustiças humanas, é o que dá o tom do poema “Descrição da guerra em Guernica”, do livro *Entre duas memórias*, de 1971. O texto é dividido em dez partes numeradas. Cada parte corresponde a uma só estrofe, o que dá ao leitor a possibilidade de interpretá-lo como um conjunto de dez poemas ou como um grande poema de dez partes. Cada estrofe corresponde a um fragmento da obra *Guernica*, produzida em 1937 por Pablo Picasso. Para os limites deste trabalho, reproduz-se, a seguir, apenas a primeira e a última parte do poema, que possibilitam dar, ao menos, uma ideia da totalidade do texto de Carlos de Oliveira.

Descrição da guerra em Guernica

I

Entra pela janela  
o anjo camponês;  
com a terceira luz na mão;  
minucioso, habituado  
aos interiores de cereal,  
aos utensílios  
que dormem na fuligem;  
os seus olhos rurais  
não compreendem bem os símbolos  
desta colheita: hélices,  
motores furiosos;  
e estende mais o braço; planta  
no ar, como uma árvore,  
a chama do candeeiro. (OLIVEIRA, 2021, p. 45).

X

O incêndio desce;  
do canto superior direito;  
sobre os sótãos,  
os degraus das escadas  
a oscilar;  
hélices, vibrações, percutem os alicerces;  
e o fogo, veloz agora, fende-os, desmorona  
toda a arquitetura;  
as paredes áridas desabam  
mas o seu desenho  
sobrevive no ar; sustém-no

a terceira mulher; a última; com os braços  
erguidos; com o suor da estrela  
tatuada na testa. (OLIVEIRA, 2021, p. 50).

A pintura de Picasso a que se refere o eu lírico de Carlos de Oliveira representa o massacre ocorrido em Guernica, na Espanha, durante a Guerra Civil, no mesmo ano em que o mural foi produzido. O pintor espanhol, por meio de tons alternados em claro e escuro, vale-se das técnicas de montagem e fragmentação do cubismo, numa obra composta a partir da fragmentação.

**Figura 2 – Guernica – Pintura a óleo de Pablo Picasso (1881-1973)**



**Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica> (Grifos nossos para marcar as estrofes de análise escolhidas)**

O poema de Carlos de Oliveira é uma grande descrição, em dez partes, de fragmentos dessa pintura de Picasso. Assim como o pintor, o poeta também trabalha com a dualidade, por meio do “confronto entre céu e terra” de que nos fala Ida Alves. O anjo, assim considerado pelo eu lírico é, ao mesmo tempo, um ser alado e um camponês, da terra. As luzes descritas estão contrapostas à escuridão dos escombros e da fuligem, refletindo a dualidade claro/escuro ostentada também em Picasso. Se na pintura há uma figura que entra pela janela com um candeeiro na mão, é o poema quem confere a ela a designação de “anjo camponês”. A partir de então, é o olhar dessa personagem que iremos acompanhar ao longo dos versos: é o anjo que percorre os olhos pelo cenário de

guerra, percebendo o horror ali exposto. Acompanhando esse olhar, notamos a minuciosa descrição da obra *Guernica*. A descrição é dada por coordenadas espaciais, como “O incêndio desce/ do canto superior direito” (OLIVEIRA, 2021, p. 50).

A perspectiva do anjo camponês estabelece uma tensão entre o rural/natural (“olhos rurais”, “interiores de cereal”, “colheita”, “planta”, “árvore”) e o industrial/bélico (“hélices”, “motores furiosos”). Da tensão surge uma espécie de incomunicabilidade: ele é incapaz de compreender a razão da barbárie da guerra. Por isso, lança luz à cena através da chama do candeeiro. As palavras usadas são significativas: a “chama”, que pode também sugerir um ato de chamamento e a atitude de “plantar” a luz no lugar, como resistência e permanência.

Nesse sentido, temos, no último poema da série, a tensão final, entre transitório e permanente. Vendo tudo ao redor ruir e desmoronar com o incêndio advindo do bombardeamento, o olhar do anjo detém-se na figura de uma mulher que, com os braços abertos, sustenta todo o cenário, impedindo que tudo desmorone. Há, de fato, essa figura na extremidade direita da obra de Picasso, porém, Carlos de Oliveira, por meio do “anjo camponês”, traz à tona uma leitura própria do ato de estar com os braços levantados: o sentido da resistência. A mulher resiste, sustentando a cena, do mesmo modo que Picasso, como resistência à desumanidade da Guerra Civil Espanhola, resistiu ao elaborar *Guernica* e, por sua vez, Carlos de Oliveira presentificou a pintura metamorfoseada no poema. O fato histórico, empírico, é transitório, mas a arte permanece nas tintas de Picasso e, em seguida, nas palavras do poeta português.

Um último sentido de permanência estabelecido pelo texto encontra-se na estrela tatuada na testa da mulher de braços abertos. Sobre isso, é interessante a leitura de Patrícia Pereira (2015, p. 90), ao demonstrar que, sendo a estrela um astro que continua brilhando mesmo após a morte, sua simbologia, no poema, poderia ser vista como um sinal de que “toda a tragédia [de *Guernica*] não será esquecida, apesar de sua morte”.

Para Manuel Gusmão (2010, p. 331), “a sobrevivência no ar transforma-se assim num gesto duplo [...] o de testemunho e o de promessa de reconstrução.” A reconstrução é feita artisticamente, por Picasso, no mosaico *Guernica* e, em diálogo, por Carlos de Oliveira, na “Descrição da guerra em *Guernica*”.

### **3 Entre Jorge de Sena e Carlos de Oliveira**

Tendo feito os apontamentos sobre o modo como cada poema retoma as pinturas para trabalhá-las textualmente, podemos traçar os principais pontos de semelhança e de distanciamento entre Jorge de Sena e Carlos de Oliveira. Fato interessante é que os dois escritores portugueses releem obras de artistas plásticos espanhóis. Lidamos, aqui, com quatro obras ibéricas, de países vizinhos que mantêm uma história mútua de aliança e confronto. Assim, o tema da guerra, nesse diálogo, parece assumir um forte poder de significação.

Levando em conta o contexto histórico, sabe-se que o período de escrita dos poemas é bem próximo e encontra-se no pós-Segunda Guerra e no salazarismo em Portugal. Trata-se, pois, de um momento de tensão e reflexão profunda sobre a humanidade, a liberdade, os chamados “estados de exceção” e, de modo geral, sobre a guerra, uma vez que, além de se estar juntando os cacos das duas grandes guerras, o mundo passava pela tensão da Guerra Fria.

Os períodos históricos das pinturas, entretanto, são razoavelmente diferentes. Jorge de Sena retoma um quadro separado de si por mais de um século e meio, proveniente do Romantismo. Já Carlos de Oliveira relê uma obra modernista, pintada poucas décadas antes da escrita do poema e representando a Guerra Civil Espanhola, que aconteceu durante a adolescência do escritor.

A diferença dos momentos históricos revela a triste permanência da guerra no imaginário europeu, agravada pela violência salazarista e pela Guerra Fria. Isso pode corroborar para a interpretação de que ambos os textos literários estejam apontando, artisticamente, para o passado mais ou menos distante e deixando um aviso para os leitores: ‘não podemos esquecer’. Sendo escritores bastante politizados, não é de se estranhar que tanto Jorge de Sena quanto Carlos de Oliveira tivessem esse desejo de resistência através da arte, resistência tomada a partir de artistas que resistiram por meio de outros modos de expressão.

Seguindo a leitura comparativa, agora no aspecto formal, vê-se que os poetas se aproximam dos estilos das pinturas por eles relidas: o quadro de Goya representa uma só cena de horror, centrada na figura de branco com as mãos erguidas, na espera do fuzilamento. Do mesmo modo, o poema de Jorge de Sena também é uno, composto como carta-testamento numa única estrofe, centrada na alusão à pintura sobre o Três de Maio.



Já a pintura de Picasso é fragmentária, uma vez que obedece aos princípios do cubismo: recorte, uso de formas geométricas e remontagem. É possível interpretá-la a partir de diversos centros, recompondo-a na tentativa de ver ali a unidade do massacre em Guernica. A fragmentação desse cenário casa-se com o texto fragmentado de Carlos de Oliveira: pode-se ler “Descrição da guerra em Guernica” como um conjunto de dez poemas ou como um grande poema repartido em dez partes numeradas. Cada uma dessas partes estabelece um recorte na *Guernica* de Picasso, deixando-a ainda mais fragmentada no texto lírico, mas, ao mesmo tempo, propondo uma possibilidade de interpretação da obra como um todo.

O tom da escrita dos dois poemas é também bastante diferente e demonstra as especificidades de estilo de cada poeta. Jorge de Sena (1963, p. 89), por optar por um texto em forma de carta-testamento, faz uso de um discurso mais subjetivo, prosaico e com repetições de palavras e estruturas bem marcadas, como “conforme o *vosso* gosto, o *vosso* anseio, o *vosso* prazer,/ o *vosso* respeito pelos outros, o *respeito dos outros por vós*”. Nota-se que toda essa repetição reforça a ideia de alteridade.

Carlos de Oliveira, por sua vez, escolhe um tom mais objetivo: é um personagem, o chamado “anjo camponês” quem olha os escombros da guerra e é esse olhar que o leitor acompanha ao longo das dez partes da obra. O discurso é mais descritivo e calcado, principalmente, em imagens poéticas bastante sugestivas, como a “chama do candeeiro” plantada “como uma árvore” ou o “suor da estrela/ tatuada na testa”. Entretanto, muitas dessas imagens têm a ver também com a questão da alteridade, já que é o “anjo camponês” que tenta se colocar no lugar do outro, buscando compreender o horror diante dos seus olhos.

Diferenciam-se os poetas também no modo de referenciar as pinturas no discurso lírico. Jorge de Sena faz poucas alusões, mais ou menos no meio do poema, à obra de Goya que, na primeira edição de *Metamorfoses*, é reproduzida na página anterior ao começo de “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”. O eu lírico chama a atenção dos filhos para a expressão de horror que emana da contemplação do quadro, fazendo o uso do pronome “este(s)”. Valendo-se do sentimento causado pela observação, continua sua longa reflexão sobre as injustiças cometidas pela humanidade e sobre a responsabilidade que cada indivíduo tem perante a vida e ao respeito à dignidade humana.

Encontram-se também dêiticos que sinalizam, na pintura de Picasso, os pontos que o eu lírico de “Descrição da guerra em Guernica” enfatiza. Porém, diferentemente do poema de Sena, o de Carlos de Oliveira

faz uma verdadeira descrição do cenário de guerra exposto em *Guernica*. O ato de descrever, todavia, não se confunde com mera reprodução em palavras daquilo que está em tinta. Vai muito além: é uma interpretação pessoal que se estende pelos versos, obtida através dos olhos do “anjo camponês”, que é quem enquadra, narra, revela e interpreta o que está na obra de Picasso. É de se destacar que o diálogo com a pintura, embora evidente, não ocorre, em *Entre duas memórias*, do mesmo modo como em *Metamorfoses*, já que naquele não há a reprodução da pintura no livro.

Retomando o que Jorge de Sena (1963, p. 131) diz no posfácio ao livro de 1963, encontra-se uma afirmação que corrobora a interpretação aqui feita da “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya:

[...] acontece que o homem – se pode viver e criar abstrações – é pelo rosto e pelos seus gestos, e pelo que ele, com o olhar transfigura, que podemos, interrogativamente, incertamente, inquietamente, angustiadamente, conhecer-lhe a vida. E, se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria.

Como se nota, o escritor vê na poesia uma função social importante que é a de dar vida, pela linguagem poética, a acontecimentos históricos e, em especial, a vivências particulares transitórias. Se não fosse a poesia, com seu poder de sugestão, com a construção de sentidos organizados pela linguagem lírica, o sentimento de cada indivíduo se perderia com o passar dos anos, as injustiças e o modo como elas foram apreendidas seriam esquecidas. Pode-se ampliar essa função social para a arte como um todo: quando Goya, tocado pelo absurdo da guerra na Espanha, pinta o *Três de maio*, constrói um discurso imagético significativo que sobrevive ainda hoje, fazendo com que não nos esqueçamos do violento episódio ali representado. Ao retomar essa obra e vivificá-la em poesia, Jorge de Sena dá sua contribuição para o não esquecimento, levando o horror do acontecimento de 03.05.1808, lido a partir da pintura, para uma outra arte: a literatura. Assim, a arte vai vencendo o tempo, clamando, ao menos para os olhos dispostos, que todo aquele sangue derramado não tenha sido em vão.

Do mesmo modo, podemos pensar o intuito da poesia de Carlos de Oliveira. Nas palavras de Ida Alves (2021, p. 169),

A passagem irrevogável do tempo torna normal o movimento de esquecimento, essa outra forma de morte, contribuindo para o silenciamento das histórias, o apagamento das imagens e a

perda dos seres. A escrita de Carlos de Oliveira age para deter esse movimento, transformando a passagem em presença, o esquecimento em memória.

Marca de grande parte da obra do autor, essa construção do discurso poético como artifício para deter a passagem do tempo é presente de forma muito particular em “Descrição da guerra em Guernica”. A descrição da pintura em versos vai ao encontro daquilo que, provavelmente, teria movido Picasso: o testemunho, o não esquecimento e a expressão da arte como forma de resistência.

### Considerações finais

Como visto ao longo do trabalho, a resistência ante as injustiças humanas é o tema que move os quatro artistas: os pintores espanhóis Francisco Goya e Pablo Picasso, os poetas portugueses Jorge de Sena e Carlos de Oliveira. Os braços abertos do homem de branco em frente aos fuziladores do *Três de maio* dialogam com os braços abertos da mulher que testemunha os destroços de Guernica. A poesia recolhe esses braços abertos e lança, pela palavra, um grito de justiça contra o absurdo da guerra. É o que fazem Jorge de Sena em “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” e Carlos de Oliveira em “Descrição da guerra em Guernica”, cada um a seu modo e com seu estilo peculiar.

Os poemas interpretam, recriam e fazem reviver as pinturas, o que colabora para a permanência e a atualidade dessas obras plásticas e também do testemunho dado pelos pintores contra as iniquidades ocorridas em Espanha no século XIX e no século XX. A necessidade de não esquecer e a busca de uma espécie de justiça move os quatro artistas, fazendo do diálogo entre as artes uma maneira de permanecer no tempo, “em memória do sangue que nos corre nas veias” (SENA, 1963, p. 91) e do “desenho/[que] sobrevive no ar” (OLIVEIRA, 2021, p. 59).

Os leitores, ao interpretarem os versos, revivem o sentimento posto em palavras. Vivendo a arte, vivenciando-a, o que se espera é que, assim como o olhar do retrato na múmia de Artemidoro tocou Jorge de Sena, toquem novos leitores Goya, Picasso, Sena e Carlos de Oliveira para que nunca esqueçamos as injustiças cometidas na humanidade e, quem sabe, para que, num mundo possível, que valorize mais a arte, tenhamos uma sociedade mais justa.

## Referências

AGAMBEM, G. *Estado de exceção*. Trad. Iraci Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, I. A escrita poética de Carlos de Oliveira: corpo-fóssil. In: OLIVEIRA, C. de. *Trabalho poético*. Org. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021. p. 157-176.

CARVALHO, J. V. de. Jorge de Sena e as cores da liberdade. In: SANTOS, G.; RUAS, L.; CERDEIRA, T. C. (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 109-118.

GUSMÃO, M. A arte da poesia em Carlos de Oliveira. In: *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 315-338.

OLIVEIRA, C. de. *Trabalho poético*. Org. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

PEREIRA, P. R. A “Descrição da guerra em Guernica” por Carlos de Oliveira. *Revista Desassossego*, São Paulo, n. 13, p. 79-91, 2015.

SENA, J. de. *Metamorfoses: seguidas de quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*. Lisboa: Livraria Morais, 1963.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. F. (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

ZANINI, W. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 185-208.



## Max Martins e a consciência crítica do *Anti-retrato*

### *Max Martins and the critical consciousness of Anti-retrato*

Marcus Vinícius Lessa de Lima

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais/ Brasil

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo/ Brasil

lessa.lima@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0001-9632-5384>

**Resumo:** Nos dois primeiros livros do poeta Max Martins, *O estranho* (1952) e *Anti-retrato* (1960), há um número considerável de poemas que se permitem ler como retratos e autorretratos. O problema da impossível retenção do tempo e a forma ambígua de lidar com a relação entre ausência e memória são aspectos fundamentais da prática do retrato em âmbito pictórico. No entanto, o retrato poético verbal praticado por Max Martins coloca desde o início a dificuldade de seus meios representacionais não se pautarem na figuração visual e na iconicidade. A palavra, como meio de significação, convoca a imagem enquanto imagem mental, não literal ou ótica, abrindo espaço para uma vazão simbólica ampliada, *grosso modo*, menos controlada que a da imagem visual. A reflexão sobre esse desnível de materiais e meios dá lugar à hipótese de que *Anti-retrato* não se limite a encenar um drama do tempo — ancorado no conflito entre imagens da decadência e da permanência, da morte e da continuidade —, mas que, além disso, desempenhe um papel de autorreflexão sobre a própria obra, ao projetar uma instância crítica no interior do texto poético. Desse modo, o *anti-* de *Anti-retrato*, além de afirmar a impossibilidade de cristalizar o tempo na forma geral do retrato, também viria negar um específico retrato anterior, isto é, viria manifestar um afastamento, crítico e consciente, da poética proposta em *O estranho*, oito anos antes.

**Palavras-chave:** Max Martins; retrato; autorretrato; poesia contemporânea brasileira.

**Abstract:** In the first two books by the poet Max Martins, *O estranho* (1952) and *Anti-retrato* (1960), there is a significant amount of poems that could be read as portraits or self-portraits. The problem of the unretainable nature of time and the ambiguous treatment of the relation between absence and memory are fundamental traits of the portrait in visual arts. However, a poetical portrait that is verbal, such as the ones written by Max Martins, raises from the very beginning some difficult questions, since its representational devices do not depend on visual figuration and iconicity. A word *per se*, as a means of conveying meaning, evokes an image that is mental, not literal and optical, giving way to a broader symbolical output and, roughly speaking, less controlled than that of the visual image. Reflecting on this unevenness of materials and means advances the hypothesis that *Anti-retrato* not only stages a temporal drama — based on conflicting images of decay and permanence, of death and continuity —, but that it also proposes some sort of the poet’s self-reflection on his own work, and it does so by projecting an instance of critical discourse inside the very own poetic text. If so, the *anti-* in *Anti-retrato*, besides reaffirming that it is impossible to crystallize time on a portrait, would also negate a previous and specific portrait when it departs, critically and consciously, from the poetics proposed eight years earlier in *O estranho*.

**Keywords:** Max Martins; portrait; self-portrait; brazilian contemporary poetry.

## 1

tu, que agora nos olhas,  
o cigarro ainda ardendo nos dedos,  
de dentro da foto nos olhas,  
do outro lado outra margem o que for,  
vencedor,  
paranuncamais.

Age de Carvalho, “Marahu: segunda relação (*fotografia*)”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Em *Ainda: em viagem* (CARVALHO, 2015, p. 87).

Para iniciar, uma citação um pouco longa.

A morte efectiva não é o único horizonte da ausência: o retrato implica uma ausência essencial contemporânea da presença viva do seu modelo. [...] Se o carácter mais dramático da ausência aberta pelo retrato se prende com a evocação da morte — passada ou futura —, o seu carácter mais inquietante encontra-se ainda alhures: na possibilidade que a ausência não seja apenas ausência do modelo para o espectador do retrato, mas ausência a si-mesmo do seu original. [...] Mas segue-se de imediato a suspeita de que todo o retrato se comporta como uma máscara mortuária e que converte a ausência da pessoa presente em presença da pessoa ausente. Presença de uma máscara mais do que presença mascarada, quer dizer, presença que não recobre nem manifesta mais do que a concavidade de todo o seu volume. [...] O outro retira-se no abismo do seu retrato — e é em mim que ressoa o eco dessa retirada. [...] O retrato propõe uma aparição da desapareição: retém-na ao mesmo tempo que se submete a ela. (NANCY, 2014, p. 19-21; 89)<sup>2</sup>.

O trecho é de Jean-Luc Nancy, num livro cujo título poderíamos traduzir por *O outrorretrato (L'Autre Portrait)*. Tom e rumos da reflexão, como se nota com facilidade, são similares aos de Roland Barthes no seu muito conhecido ensaio de 1980, *A câmara clara* (2018, p. 14): “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. É claro que Roland Barthes falava, aqui, da fotografia em geral; mas não devemos esquecer que todo o seu percurso, toda a sua teorização da

---

<sup>2</sup> Sigo recorte e tradução feitos por Joana Matos Frias (2019, p. 76). No original: “*le décès effectif n’est pas le seul horizon d’absence: le portrait implique une absence essentielle contemporaine de la présence vivante de son modèle. [...] Si le caractère le plus dramatique de l’absence offerte par le portrait tient à l’évocation de la mort – passée ou future – son caractère le plus inquiétant se trouve encore ailleurs: dans la possibilité que l’absence ne soit pas seulement absence du modèle pour le spectateur du portrait, mais absence à soi-même de son original. [...] Mais il en suit aussitôt le soupçon que tout portrait se comporte comme un masque mortuaire et convertit l’absence de la personne présente en présence de la personne absente. Présence d’un masque plutôt que présence masquée, c’est-à-dire présence qui ne recouvre rien ni ne manifeste rien que le creux de tout son volume. [...] L’autre se retire dans l’abîme de son portrait – et c’est en moi que retentit l’écho de ce retrait. [...] Le portrait propose une apparition de la disparition: il la retient en même temps qu’il se soumet à elle.*”.

imagem fotográfica como perda irremediável de um instante na própria cristalização desse instante tinha como *motivo* um retrato da infância de sua mãe, já morta na ocasião da escrita do ensaio. A ausência da mãe, negada e reafirmada pelo retrato, é um dos *motivos* do texto em várias acepções da palavra — é um dos assuntos principais; é um elemento cujo retorno ao argumento é recorrente, tal como um fragmento musical que se repete sem cessar no decorrer da composição; mas a perda e o retrato representam também um motivo no sentido de serem a causa ou a razão para escrever, para inquirir essa perda específica e a ideia mais genérica do que seja a perda. E a escrita, no ensaio de Barthes, cedo se revela como tentativa de continuar, em forma de texto, uma vida perdida — e, nisso, pode aparentar-se à fotografia. A tentativa de reter a perda, no limite, o desejo de reverter a ausência é, além disso, a finalidade, o ponto de chegada que Barthes procura; objetivo para além de todo esforço, que acaba por definir-se como o horizonte paradoxal contra o qual se escreve.

Um autor como Plínio, o Velho, naturalista do século I d.C., jamais deve ter antecipado nada sequer próximo à fixação da luz no papel fotográfico, sendo incapaz, certamente, de experimentar impasses como os de Barthes ou Nancy diante do retrato. Ainda assim, em sua *Historia naturalis* (“História natural”), em meio aos livros dedicados à pintura, escultura e arquitetura, Plínio relatou uma curiosa anedota a respeito do surgimento do retrato em escultura, conforme transmitida a ele pela via da tradição.

Trabalhando com a terra, Butades de Sícion, um oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças a sua filha. Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou no fogo para endurecer junto com os outros vasos de barro. (PLÍNIO, 2004, p. 86)<sup>3</sup>.

Aqui, outra vez, a fixação material de uma imagem — agora, escultórica — vem cumprir seu ambíguo papel: substituir a ausência física, mas, ao fazê-lo, reafirmá-la indefinidamente. A perplexidade diante da perda — que é também uma forma de dizer *a impotência diante da*

<sup>3</sup> Edição do texto latino: Pline l’Ancien (1985). Conquanto não haja base evidencial concreta, acredita-se que Butades de Sícion deva ter florescido como pintor em torno de 600 a.C.



*morte* — decerto foi uma das mais remotas experiências humanas. É o que sugere Didi-Huberman (1998), confrontando material ainda mais antigo do que aquele a que se voltava Plínio, o Velho. Ao falar do lugar do rosto na pré-história da arte, e, para tanto, ao tratar de máscaras mortuárias, de crânios moldados em cerâmica e de crânios de natureza indiciária — isto é, aqueles que foram retirados de um morto para serem refigurados, refuncionalizados, trabalhados<sup>4</sup> —, George Didi-Huberman suspeita que haja alguma continuidade entre essas práticas e a do retrato.

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. [...] a questão do retrato seria uma questão de lugar. Ou uma mágica resposta do lugar à questão do rosto ausente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).

De um lado, objetos pré-históricos, que certa vez se sobrepuseram a rostos ausentes, de outro, os retratos pictóricos — ambos pressupõem um *lugar do rosto*. A continuidade entre essas práticas seria garantida por manifestarem, umas e outras, certa reação à morte, noutras palavras, por darem algum sentido ao reconhecimento da perda, criando, assim, uma espécie singular de objetos: aqueles que se situam entre a presença material de si próprios e a ausência existencial daquilo que lhes preenche de sentido.

---

<sup>4</sup> “Poder-se-ia dizer [...] que não falta nada às mais antigas sepulturas pré-históricas. Os crânios aí jamais são pura e simplesmente restos balbuciantes: eles são *trabalhados*, de uma maneira ou de outra, isto é, já plenamente dedicados à eficácia simbólica ou à matéria das imagens. Incisados, trepanados, seus orifícios frequentemente aumentados ou artificialmente fraturados, os crânios pré-históricos demonstram uma atenção extrema dada ao destino dos rostos. Suas convexidades invertem-se, eles se tornam taças que se enchem de substâncias insignes, ou às quais levam-se os lábios para libações especiais. Seus dentes são ornados com enfeites e decorados, como recompensa, de pedras, de pedaços de marfim ou de conchas. Separam-se suas mandíbulas como que para marcar melhor que a fala os abandonou” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 70, grifo do autor).

## 2

Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato! Que há de mais simples e mais complexo, de mais evidente e mais profundo?

Charles Baudelaire, “Salão de 1859”<sup>5</sup>

Meu objetivo, no entanto, não é voltar tão longe no tempo como Didi-Huberman. Gostaria, na verdade, de tratar de dois objetos artísticos bem próximos de nós, dois livros de poemas de meados do século passado, e, além do mais, de poemas compostos apenas por palavras. Com isso, surge uma dificuldade a se levar em conta: quando tratamos de um poema que é um retrato, um retrato-poema, ou — ressaltando a particularidade que mais interessa aqui —, quando estamos diante de um *retrato em palavras*, em que ele se aproxima e em que se distancia de um retrato no âmbito das artes pictóricas? Insistirei numa proposição bastante conhecida sobre o poema verbal, que pode auxiliar o raciocínio a prosseguir com comodidade daqui em diante.

Num de seus ensaios mais difundidos, Ezra Pound certa vez separou a poesia, que para ele, como sabemos, significa as formas de carregar de sentido a linguagem ou “energizá-la” (a palavra é de Pound), em três tipos: a *melopoeia* — quando as palavras são carregadas de qualidade sonora —; a *phanopoeia* — quando as palavras lançam imagens sobre a imaginação visual —; e a *logopoeia* — quando os sentidos das palavras, a pragmática ou os hábitos de uso, a sinonímia, a conotação e a ironia verbal estão em primeiro plano (POUND, 1968, p. 25)<sup>6</sup>. A *melopoeia* evidentemente está para além do universo pictórico puro e simples, já que ele não dispõe do som. Já onde as artes pictóricas contarão com a figuração literal, a *phanopoeia* configura-se no poema verbal como um apelo à visualidade. Pound, aliás, ainda considera que “[u]ma ‘Imagem’ é aquilo que manifesta um complexo intelectual e emocional

<sup>5</sup> Tradução brasileira: “A apologia da paisagem e a crítica do retrato” (BAUDELAIRE, 2006).

<sup>6</sup> Publicado no *New York Herald Tribune*, em 1929, o ensaio em questão é “*How to Read*”, cujas ideias foram mais desenvolvidas no livro de 1934, *ABC of Reading* (1991), com tradução brasileira de Augusto de Campos e José Paulo Paes (POUND, 2006). O ensaio que será citado logo abaixo é “A Retrospect”, publicado em 1918, no livro *Pavannes and Divisions*.

num só instante” (1968, p. 4, tradução minha)<sup>7</sup>, e, como é o caso de partimos dessa premissa, será preciso destacar o quanto a definição parece depender, para Pound, de efeitos que se manifestam no receptor:

a apresentação de tal “complexo” num único instante é o que garante aquela sensação de liberação repentina; aquela sensação de se estar livre dos limites de tempo e de espaço; aquela sensação de expansão repentina, que experienciamos na presença das maiores obras de arte. (POUND, 1968, p. 4, tradução minha)<sup>8</sup>.

Ainda que a visualidade do poema não seja literal<sup>9</sup>, mas mental, *grosso modo* psicológica, será nessa exata dimensão que ela terá algo a compartilhar com os efeitos provocados pela figuração de tipo literal. Uma impressão que é “intelectual e emocional” a um só tempo deve impor-se também quando estamos diante de um retrato (para ficarmos apenas em nosso território de interesse imediato), seja desenhado, pintado ou fotografado. A reação emocional ou a implicação sensível provocada pelo retrato será acompanhada por alguma espécie de racionalização, a exemplo da descrição do humor de quem é retratado ou do espaço em que aparece essa personagem, da reflexão sobre a técnica do artista, da comparação entre *este* retrato e *outros* retratos, entre *esta* personagem e *outras*, ou entre *esta* personagem e *nós*. Que não haja possibilidade de ordenar tais momentos numa linha temporal rígida é o suficiente para que a ideia de um *complexo intelectual e emocional* demonstre sua validade, tanto para o retrato num poema verbal quanto para o retrato pictórico.

A última das três dimensões da poesia para Pound, a *logopoeia*, dependerá da verbalidade de um texto, isto é, da presença de palavras ordenadas de modo que haja relação entre elas e produção de sentido daí decorrente, caracterizando um meio de representação que não é fundamentado *a priori* na figuração visual e na iconicidade. As imagens convocadas por uma cadeia verbal não são literais, ou seja, óticas; e por isso, ao compararmos as palavras com os meios de significação

---

<sup>7</sup> “An ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.”

<sup>8</sup> “It is the presentation of such a ‘complex’ instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.”

<sup>9</sup> Excetuam-se do raciocínio o poema concreto e o neoconcreto, a poesia em vídeo, a poesia visual, e afins.

mais convencionais das produções artísticas pictóricas, o caractere diferencial da verbalidade deverá se destacar. A ordenação das palavras numa cadeia de sentido e mesmo cada palavra em si participam de uma prática humana que é conceitual e convencional em um nível ao qual não podem chegar, em rigor, a cor, o traço, a forma, o contraste entre luz e sombra. Esses últimos elementos, mais dependentes da configuração do todo e da formação de um rígido sistema de relações, apenas se oferecem à apreciação como totalidade, isto é, todos juntos e de uma vez só. Quanto às palavras, se há língua compartilhada, remeterão uma por uma, e por princípio, ao significado, dando espaço a uma série de possibilidades interpretativas, de caminhos e decisões que se criam à medida que a leitura prossegue, ora anulando ou substituindo escolhas anteriores, ora integrando-se a elas. O poema verbal, enquanto o lemos, provocará uma vazão simbólica ampliada, menos controlada que a da imagem visual, e somente alcançará uma recepção definitiva — se isso sequer for praticável — quando conhecermos a soma difusa de todas as decisões interpretativas possíveis. Já os elementos composicionais da arte pictórica apelarão primeiro ou à iconicidade, ou, de modo geral, à visualidade, que só então será interpretada de forma verbal, reorganizada em pensamento linguístico e tornada discurso.

Não se trata de negar, para a arte, a permanente relação entre imagem visual e palavra, entre visão e conceituação<sup>10</sup>. O que reafirmo em meu raciocínio, na verdade, é a anterioridade ou primazia, para a linguagem verbal, do universo conceitual. Noutras palavras, ressalto o modo de ser de uma cadeia fônica que instiga antes de mais nada o significado verbal, o acesso instantâneo ao simbólico, lá onde a obra de arte pictórica deve contar, ao menos num primeiro momento, com uma recepção “muda”, isto é, com uma assimilação visual da imagem diante de mim em sua totalidade. Ainda que haja a segmentação dessa imagem em partes, impondo-se um roteiro de apreciação que transita de uma parte a outra e assim por diante, de todo modo seguiremos lidando com totalidades visuais, maiores ou menores, mas sempre em bloco.

---

<sup>10</sup> Excelente demonstração de que se trata de uma relação necessária foi feita por Jacques Rancière (2012) ao discutir o estado contemporâneo da questão da imagem.

## 3

O rio que eu sou  
não sei  
ou me perdi.

Max Martins, “Viagem”<sup>11</sup>

Agora, enfim, alcançamos o poeta. Oito anos após estreiar em livro, em 1952, com *O estranho*, Max Martins lança o *Anti-retrato*, que desde o título coloca a questão que nos interessa. Mas tal colocação é ambígua: na proximidade de um jogo paronímico, o *anti-* pressupõe e nega o *autorretrato*, ou, valorizando apenas a formação prefixal, o *anti-* vem opor-se à possibilidade de todo e qualquer retrato. O fato de não haver no conjunto nenhum poema homônimo ao livro, amplia um tanto a ambiguidade.

José Francisco da Silva Queiroz (2017), num acurado estudo a respeito das primeiras edições e da recepção inicial da obra de Max Martins, apresenta informações relevantes sobre o projeto gráfico de *Anti-retrato* em sua primeira publicação.

A capa dessa edição não possui os recursos sedutores tão explorados no século XX pelos editores; ou seja, os peritextos: título e nome do autor não estão visíveis. A contracapa também não apresenta qualquer informação relevante sobre gênero ou autoria, somente a editora e seu endereço estão impressos [...]; todas essas ausências parecem ser propositais. Se a capa, enquanto lugar que sustenta determinados peritextos, não recebe o título que denomina o livro do qual faz parte, por outro lado, ilustra pictoricamente o título da obra ao estampar um “anti-retrato”; isto é, o que se enxerga é uma imagem que sugere apenas rabiscos aleatórios, os quais não reproduzem ou representam nenhuma forma conhecida, nada é retratado, ou apenas abstratamente. O que se vê são apenas linhas negras e confusas sobre um fundo branco exercendo a função de um título imagético, o anti-retrato; e este título só é revelado verbalmente na página de rosto juntamente com o nome do autor. (QUEIROZ, 2017, p. 72).

---

<sup>11</sup> Em *Caminho de Marahu* (MARTINS, 2015a, p. 31).

Visitada tal dimensão gráfica, já se pode antecipar a extrema coerência com que a anulação especificamente do autorretrato será tratada no livro. Contudo, a ambiguidade que destaquei há pouco estaria toda aí. Afinal, não lidamos apenas com a ausência de um retrato do poeta: não se ignora facilmente como “nada é retratado” na capa. Talvez, a sugestão mais forte seja a de que se quisesse figurar a ausência — a própria e a do outro, do autorretrato e do retrato —, abarcando mesmo a percepção de que o livro visasse, do ponto de vista da prática editorial, antes o convite ao mistério do que à facilidade da convenção. Queiroz (2017, p. 75) sugere algo semelhante ao falar que essa primeira edição seria dotada de uma “presença artística incomum, [...] como se fosse um anti-livro”, impressão a que chega após extrapolar sua análise da capa para o miolo e, por fim, para certa dificuldade de legibilidade ou, digamos, certa opacidade característica dos poemas do volume.

No prefácio à edição mais recente, lançada na poesia completa do autor, Eliane Robert Moraes, depois de indagar-se sobre o título, diz o seguinte:

esboça-se [...] um estranho retrato do poeta ou, melhor dizendo, um autorretrato que, ao invés de fixar sua imagem, opera rigorosamente no sentido inverso. Vistos em conjunto, estes poemas compõem uma série de figuras absolutamente instáveis que, ao expor a provisoriedade de um corpo sujeito às transformações impostas pelos ciclos da vida, deixam ver a sua própria e incontornável finitude. [...] Trata-se, pois, de *um negativo do retrato*, mas também, e principalmente, de *um retrato em negativo*. (MORAES, 2018, p. 15, grifos meus).

Os dois sentidos que apontei mais acima aparecem em dependência — o retrato do poeta é o mediador entre o pensamento sobre *a vida* e a reflexão sobre *sua própria vida*. Essa aproximação se dá em paralelo a certas linhas de força da poesia de Max Martins, que extraio de alguns de seus melhores críticos: a via autobiográfica temática, que institui, como técnica poética, uma constante “encenação autobiográfica” (NUNES, 1992, p. 38); as “relações entre tempo e corpo” manifestadas pela sobreposição entre “o tempo e o corpo dos poemas” e “o tempo e o corpo do poeta”, atestando o “empenho em pactuar palavra e experiência” (MORAES, 2018, p. 13)<sup>12</sup>, que considero ligado a certa

<sup>12</sup> Davi Arrigucci Jr. (2015a, p. 17), em direção similar, fala de uma “experiência da carnadura concreta da linguagem, do corpo e do mundo”.

“tensão de contrários” (p. 16) temporalmente trabalhada no contraste entre “evocação do passado” e “presentificação” (p. 17); além disso, uma “atitude antimetafísica” e “um materialismo [...] palpável” (ARRIGUCCI JR., 2015a, p. 17), em equação com a “plena consciência da negatividade” e uma “visão trágica diante da morte” (p. 22). Importante também, e algo que Davi Arrigucci Jr. (p. 17) não deixa de notar, é que “a exposição direta do autorretrato em palavra” não se coloque numa perspectiva de todo individualista, mas, sim, a meio caminho entre a investigação de si e da intimidade, e a abertura ao mundo e ao outro. Em resumo, o pano de fundo da questão do retrato — e desse *Anti-retrato* em particular —, ou seja, a meditação sobre o tempo, sua passagem e a morte, passará aqui pela corporeidade do poeta, saliente como *persona* autobiográfica nos poemas. Um dos fundamentos, digamos, filosóficos dessa obra se revela no efeito físico da ação do tempo, o diário “trabalho de corrosão” (MORAES, 2018, p. 18) que impulsiona o eu e o mundo rumo a um destino comum: a decadência material<sup>13</sup>.

Nesse sentido, *Anti-retrato* encerra posicionando um sugestivo marco temporal, que Eliane Robert Moraes caracteriza como o dantesco *mezzo del cammin* de Max — o poema “1926/1959”. São trinta e três anos entre a primeira data, o nascimento do poeta, e a segunda. Para

---

<sup>13</sup> Seguindo Eliane Robert Moraes, três poemas trazem datas no título — “No penúltimo dia do ano de 1956”, “1958” e “1926/1959” —, e outros cinco evocam a tópica temporal — “Cidade outrora”, “Passado”, “No túmulo de Carmencita”, “Na praia o crepúsculo” e “Ciclo final”. A esta listagem, repetindo alguns títulos, adiciono outra, de poemas que aludem em maior ou menor grau à questão do retrato: “O estranho”, “O aprendiz”, “Max, magro poeta”, “No túmulo de Carmencita”, “Irene”, “Maria espuma e praia”, “Uns olhos como pássaros”, “Na praia o crepúsculo”, “1926/1959”. Desses, são legíveis enquanto autorretratos “O estranho”, “O aprendiz”, “Max, magro poeta” e “1926/1959”. Uma análise mais detida, para a qual não há espaço aqui, se encarregaria de demonstrar a negatividade na maneira como esses poemas abordam a passagem do tempo e sua ambígua conservação no retrato, melhor dizer, sua impossível retenção numa forma que se propõe como fixa. Afinal, apesar de serem retratos em negativo, uma vez publicados, esses poemas permanecem como que cristalizados formalmente. Concluindo a longa nota, e citando outra vez Moraes (2018, p. 21), “consciência da morte, ciência da matéria” [...] talvez seja [...] uma equação fundamental da poesia de Max”. Um resultado positivo de tal equação — aqui, ainda em escassos (mas relevantes) poemas —, seria a suspensão da ação do tempo facultada pelo êxtase erótico, diante de que Moraes (p. 19) afirma: “Eis a Pasárgada de Max”, “o reverso do implacável fado humano”.

atar as duas pontas de sua operação crítica, Moraes (2018, p. 20) infere que 1959, o ano anterior à publicação do livro, seria o provável ano de conclusão da sua escrita. A dedução, porém, não se sustenta em caso de recuperarmos importantes detalhes do primeiro contexto editorial do *Anti-retrato*: foi obra “editada em 1958 e venceu o concurso de poesia Vespasiano Ramos promovido pela Academia Paraense de Letras”, publicando-se, no entanto, apenas tardiamente, em 1960 (QUEIROZ, 2017, p. 143). Acrescente-se, ainda, que dois dos poemas da primeira edição já haviam sido publicados no ano anterior à premiação, em 13 de janeiro de 1957, no Suplemento Literário Letras e Artes do jornal *A Província do Pará*, em conjunto com outros três poemas (p. 143-144). A informação a respeito da edição em 1958 é suficiente para corrigir a inferência feita por Eliane Robert Moraes. Ressalvas feitas, assentando-se que o poeta tenha elegido como segundo marco temporal o ano em que completaria trinta e três anos — quaisquer que sejam as motivações da escolha e as conotações disparadas por ela —, nada disso invalidaria a totalidade da proposição de Moraes, já que o *mezzo del cammin* é entendido pela autora, por via barthesiana, como o momento em que uma vida humana se marca pela consciência da morte, isto é, quando “o sujeito se dá conta da finitude, não de maneira intelectual (pois sabemos todos que vamos morrer), mas de maneira afetiva (quando sentimos que vamos morrer)” (MORAES, 2018, p. 20). Vejamos o poema.

Já então é tudo pedra  
os dias, os desenganos.  
Rios secaram neste rosto, casca  
de barro, areia causticante.  
E onde outrora o mar  
— os olhos — búzios esburacados.

E tudo é duro e seco e oco,  
o sexo enlouquecido  
o osso agudo  
coberto de pó e de silêncios.

Havia uma ferida, a primavera  
que já não arde nem desfibra — seca  
a flor amarela escura  
anêmica impura  
— rato no deserto



caveira de pássaro  
exposta na planura. (MARTINS, 2018, p. 62).

O retrato proposto é, certamente, um autorretrato e plausivelmente um antirretrato; emoldura as marcas da passagem do tempo em um rosto, expondo-as em verbos no pretérito perfeito, mais-que-perfeito ou imperfeito — “Rios *secaram* neste rosto”, “*Havia* uma ferida” —, e em advérbios que remetem ao passado — “onde *outrora* o mar”. Esse mar ou se identifica com, ou dá passagem aos “olhos”, que, chegados ao tempo presente, serão matéria mineral, “búzios esburacados”: uma pressuposição de crânio. Tudo o mais nesse rosto é *secura* e corrosão — “casca/de barro, areia causticante”. E mesmo o que está para além do rosto situa-se no campo semântico do endurecimento mineral: nos versos iniciais, lemos que “então é tudo pedra/os dias, os desenganos”; no início da segunda estrofe, com abrangência ainda maior, “tudo é duro e seco e oco/[...] coberto de pó e de silêncios”; na terceira, a “ferida”, sobreposta à “primavera”, “não arde nem desfibra”, e essa complexa imagem da fixidez é tornada ambígua pela palavra “seca”, interpretada ou como um qualificativo que se pode associar a mais de um substantivo no entorno (“ferida”, “primavera” ou “a flor amarela escura” do verso seguinte), ou como um verbo no presente, unindo a rigidez daquilo que nem mais dói à passagem do tempo descritível apenas enquanto destruição paulatina. E a imagem que conclui o poema, onde antes chegávamos a observar os contornos de um rosto em ruínas, agora é um crânio — “caveira de pássaro/exposta na planura” —, acabando, livro e poema, num vislumbre do fim compartilhado por todo ser vivo. É evidente a negatividade com que se enquadra a questão temporal, bem como a totalidade árida, mineralizada, óssea que o poeta encontra ao tomar visão panorâmica desse arco de trinta e três anos e do percurso que neles se perfaz — leia-se, na vida e na poesia<sup>14</sup>. Gostaria, além do mais, de propor que esse poema e alguns outros de *Anti-retrato* formem um conjunto onde Max explorou um sistema de remissões internas à própria obra, dando vazão a uma consciência autorreflexiva e, em sentido forte, autocrítica. No último poema, em particular, o poeta parece acabar o livro como quem observa a terra devastada, mas também, ainda que sem anunciá-lo, como quem está por assumir o trabalho de reconstrução, levado a cabo,

---

<sup>14</sup> É justamente no *Anti-retrato* que o poeta assume seu compromisso com “a ideia de poesia enquanto arte exigente e ao mesmo tempo exercício de vida” (NUNES, 1992, p. 25).

afinal, mais de uma década depois, com *H'era*, de 1971. A perspectiva de “1926/1959” se constrói, contudo, apenas como retrospectiva; não há indício evidente de prospecção.

Para aprofundar outra intuição de Eliane Robert Moraes, comparados os poemas “Cidade outrora”, de *Anti-retrato*, e “Do poema da infância”<sup>15</sup>, d’*O estranho*, encontraremos aí continuidade explícita entre os dois primeiros livros. E, se o poeta se encarrega com certa frequência de explorar tal rede de autorremissões intertextuais, não seria demais afirmar que nessa prática se esboça um outro traço relevante da sua poética. “Angelita dos quadris morenos e dos peitos em embrião” (MARTINS, 2015b, p. 30), do primeiro livro, reaparece no segundo fundindo-se com o espaço em volta — “Os seios de Angelita: eis a cidade” (2016, p. 32) — e expandindo-se até abarcar a passagem do tempo de uma vida, habilmente reduzida numa fórmula prosaica (e algo melancólica) de três momentos-chave — “Nascimento, casamento e morte”. Como também nota Moraes, se o nome “Angelita” se refere a uma única pessoa não é questão de interesse frontal<sup>16</sup>. É mais importante observar como é essa a palavra que

<sup>15</sup> “I//Que cabelos prende o laço róseo/flutuando entre nuvens?/(A menina do laçarote é loura, morena ou rica?)/Em que mala estará o Pierrot cor de jerimum?/Velocípede — revolução — Felisberto de Carvalho —/Angelita dos quadris morenos e peitos em embrião./Não me vejo menino sem Marieta./II//Em vão procurarás o leito/Em vão tuas mãos tatearão na treva/Teus passos nem sequer ouvidos/Na casa pequena da Cidade Velha./Jamais alcançarás desvelos/Nem de novo pardas nuvens no Cambão./O pão dos sábados/E as aventuras de Mário e Juvenal/Já não te comoverão/Na tristíssima volta ao lar paterno./Sem Marieta/Em vão tuas mãos tatearão na treva.” (MARTINS, 2015b, p. 30).

<sup>16</sup> De resto, a autora faz uma excelente análise da tópica temporal do poema, situando-a em relação ao livro inteiro e à questão mais geral da passagem irrefreável do tempo (ver MORAES, 2018, p. 21-24). Note-se, também, que “Cidade outrora” ainda participa de outro dos eixos principais dessa poética, um que encontra em *Anti-retrato* sua primeira configuração significativa: o erotismo e o êxtase sexual enquanto temática e razão formal, isto é, configuradora, dos poemas. O universo erótico opera, em Max, numa chave bastante negativa, regida pela percepção agônica da submissão humana à temporalidade e à morte como horizonte fatal (ver NUNES, 1992, p. 33-38) — noutras palavras, se o gozo sexual é um instante de plenitude, nem por isso deixa de ser marcado pela consciência de sua efemeridade. A exploração formal desse aspecto, por ora, é ainda bastante limitada em comparação com o que será feito nos livros posteriores; em geral, trata-se de alguns poemas que fazem coincidir os versos finais (e a conseqüente tendência ao repouso) com alguma descrição ou metáfora mais ou menos explícita do orgasmo: “o gesto falha inútil/e impetuosamente caímos sobre o

permite estabelecer um elo entre o primeiro e o segundo livros, e como o faz em conformidade com a reflexão sobre o fluxo implacável do tempo, iniciando nos “seios em embrião” e alcançando, no poema mais recente, uma complexa fusão — para manter os paralelos pictóricos — entre o *retrato* de Angelita e a *paisagem* da cidade.

Os seios de Angelita: eis a cidade  
 outrora curva sem princípio e bruma  
 onde a aurora nascia dos parapeitos lusos.  
 Nascimento, casamento e morte. O nome  
 e os musgos sobem pelo peito.  
 Salvo o jardim, somente a verdura  
 perdura nestes jarros como sombras  
 descendo dos ombros de Angelita  
 levemente inclinados no poente — agora. (MARTINS, 2018, p. 32).

O espaço temporalizado do poema, ou seu tempo especializado, compõe um ágil *ritornelo* a partir das marcações temporais — a presentificação inicial é feita por um advérbio com caráter dêitico (“*eis a cidade*”); logo seguem-no um advérbio que remete ao passado (“*outrora*”) e um verbo no imperfeito (“*a aurora nascia*”), e, então, duas vezes o presente, agora no tempo verbal (“*O nome/e os musgos sobem pelo peito*”; “*somente a verdura/perdura*”); o ponto de vista é tornado, depois, o mais imediato possível pela complementação entre gerúndio (“*descendo dos ombros de Angelita*”) e participípio (“*inclinados no poente*”), até completar-se o retorno, inclusive gramatical, com o dêitico que termina o poema: “*agora*”.

---

limo/deflorados e neutros para o dia.” (MARTINS, 2018, p. 52); “As coxas abertas frescas/dentro o mar lhes canta/planta/a branca espuma do amor/e esfria.” (p. 54); “a bolha efêmera cresce/na sombra e/sobra.” (p. 56); “Afinal a febre vomitava/o seu suor numa bacia.” (p. 61). Sem necessariamente implicar o artifício metapoético que acabo de descrever, chamam atenção, nos poemas de maior sugestão erótica, as imagens de derramamento, quebra, corte e ruptura — imagens de mudança ou fim irreversíveis: “asa/azul de vidro/que vibra antes de partir-se” (p. 58); “jarros/algo que jorrava e se quebrava” (p. 61); “decepado,/o tendão repousa separado/do novo” (p. 60); “corta a corda/última/que vibrava/partida agora” (p. 56). Um dos primeiros poemas de talhe erótico no *Anti-retrato*, com o sugestivo título “Amargo”, talvez forneça, e do modo mais explícito possível, um ingresso para adentrarmos o teatro de *Eros* que Max Martins então começava a construir: “E afinal o outro, o do amor amargo,/meu mar particular, o mais profundo,/com recifes sangrando, um mar sedento/e apunhalado” (p. 38).

Esboçada tal ponte entre os dois primeiros livros de Max, gostaria de estendê-la um pouco mais nas próximas páginas e lapidar melhor a hipótese. Ambos os volumes iniciam com um poema intitulado “O estranho”. Sob o signo da modernidade poética em chave brasileira que levou Benedito Nunes a reprovar *O estranho* na sequência do lançamento<sup>17</sup> — mas retratando-se, não esqueçamos, quarenta anos depois —, e reprovando de tabela o Drummond de *Alguma poesia*, *Brejo das almas*, e *José*, o poema de 1952 faz parte de um primeiro salto evolutivo do jovem poeta em sua arte. A estreia em livro sedimentaria o abandono do metro parnasiano<sup>18</sup> e a adoção do verso-livre de matriz moderna, terreno estético que apenas tardiamente se abriu aos poetas paraenses do círculo de convívio e da geração de Max<sup>19</sup>.

Não entenderás o meu dialeto  
nem compreenderás os meus costumes.  
Mas ouvirei sempre as tuas canções  
e todas as noites procurarás meu corpo.  
Terei as carícias dos teus seios brancos.  
Iremos amiúde ver o mar.  
Muito te beijarei  
e não me amarás como estrangeiro. (MARTINS, 2015b, p. 29).

<sup>17</sup> Em 1952, Benedito Nunes dizia o seguinte: “[a] primeira impressão que desperta a leitura desse livro de estreia é a ligação constante de seus versos com o que o movimento modernista teve de superável: o anedótico, a facilidade das soluções poéticas, e o desprezo formal pelo verso como unidade rítmica” (NUNES, 1992, p. 22).

<sup>18</sup> Concepção métrica que comparece em apenas um poema d’*O estranho*, um soneto que leva o nome da forma (MARTINS, 2015b, p. 40), e, é verdade, parece deslocado do conjunto, reforçando a distância entre a estética subjacente a ele e a dos demais poemas.

<sup>19</sup> Benedito Nunes (1992, p. 18) fala da fundação, por Haroldo Maranhão, do Suplemento Literário da “Folha do Norte”. Durando de 1946 a 1951, divulgava-se nessas páginas uma literatura conhecedora das principais vanguardas e tendências então contemporâneas, brasileiras ou estrangeiras. Teria sido esse o fator propulsor dos esforços de renovação que passaram a ser empreendidos por Max e os demais poetas de seu grupo, distanciando-se da estética parnasiana de seus primeiros escritos. O Suplemento ainda é descrito por Benedito Nunes (p. 19-20) sob a ótica de um espaço vivo de produção literária, veículo em que não só se davam a conhecer certas tendências, mas também onde jovens e velhos poetas podiam praticar, publicar, encontrar leitores e pares, num cruzamento de duas gerações: “a segunda leva de poetas modernistas” (p. 19) e a geração de Max e do próprio Benedito, nascidos nas imediações dos anos 20.

O poema insinua a tópica erótica, mas com muito mais sutileza (ou com muito menos corporalidade) do que Max começará a fazer já a partir do segundo livro. Além disso, o tratamento do erotismo, aqui, ainda é direto, isto é, sem a projeção da sexualidade em signos espaciais, marca posterior dessa poética, em imagens que, como observou Benedito Nunes (1992, p. 33), “sexualizam a Natureza e naturalizam o sexo”. Para ver ambas as diferenças em conjunto, basta recortar versos como “todas as noites procurarás meu corpo./Terei as carícias dos teus seios brancos.” e compará-los com, do *Anti-retrato*, o “ocaso duro coito/dos cactus/nuvens menstruadas/testículos/entre espinhos” (MARTINS, 2018, p. 55), de “Tema em A”, ou “morder o/hímen adocicado/[...]entre duas coxas/do polo ao pólen” (p. 57), de “O amor ardendo em mel”. De resto, não há nesse primeiro “O estranho” nenhum aspecto formal que mereça comentário delongado, a não ser o verso livre e sem rimas que para Max, a essa altura, viria substituir a concepção parnasiana de poema. Em dicção bastante discursiva, simulando a estrutura de uma lírica dialógica e endereçada à segunda pessoa, o poema não faz mais que reencenar, disfarçado na lira amorosa, a conhecida tópica moderna da inadequação do poeta. O tal “estranho”, ao que tudo indica, o sujeito lírico, é aquele cujo dialeto e cujos costumes são incompreensíveis, e a quem o fato de ser amado como se não fosse estrangeiro é algo digno de nota. Esse lugar-comum da incongruência ou impertinência do poeta — e decerto da poesia, afinal o poema introduz a ideia de um dialeto incompreensível logo no primeiro verso — aparece retemperado por uma percepção de humanidade compartilhada. Mas, para encontrá-la, deve-se ir exatamente por um terreno que tende a se esquivar da linguagem cotidiana e dos hábitos sociais: a comunidade só entra em pauta quando o contato erótico físico é o meio de aproximar pessoas a ser levado em conta, se bem que posto bem ao lado de um apelo discreto à universalidade da música (“ouvirei sempre as tuas canções”), no verso imediatamente anterior ao que primeiro aborda o erotismo como fricção entre corpos.

Antes de passar ao outro poema “O estranho”, o de 1960, dentre os autorretratos do segundo livro há um, com o título “Max, magro poeta”, que se destaca não só pela explicitude do autorretratar-se, mas também pela quase literalidade do juízo crítico que propõe para a poesia praticada pelo seu autor.

Max, magro poeta  
na paz dos prados de aquarela  
acaso amaste o lírio  
colhido às pressas  
entre os teus sapatos?  
Será que encontraste  
em contraste com a flor  
a ponta do punhal  
dentro da flor?

Procura no teu bolso a bússula<sup>20</sup>  
e a âncora no teu peito  
deste barco prestes a partir  
de tua garganta.  
Na quilha enferrujada,  
na popa ressequida  
descobrirás a ilha.

Magro poeta, o sol dos muros  
ainda anotas  
mas, e o sal que escorre  
dentro das pedras?

Ao pouso inesperado duma asa,  
contempla a mosca:  
no seu ventre ferve-lhe o poema. (MARTINS, 2018, p. 31).

A começar pelo título e primeiro verso, o qualificativo extrapola a remissão à conhecida magreza física do poeta; do ponto de vista que nos interessa, há uma forte sugestão de que esse “magro poeta”, interpelado na segunda pessoa, seja também o produtor de uma “magra poética”, carente de substância, superficial no sentido forte, isto é, incapaz de aprofundamento. É recorrente no poema a oposição entre o exterior de um objeto ou imagem e a sondagem de seu interior — “a flor”, mas “a ponta do punhal/dentro da flor”; “o sol dos muros”, mas “o sal que escorre/dentro das pedras” —, numa retórica que aparenta repreender a incapacidade em alcançar a interiorização desejada. Fala-se de uma nau — onde pesa

---

<sup>20</sup> Consta “bússola” não “bússula” nas obras completas de Max Martins de 1992 (p. 293) e na de 2001 (p. 319), reforçando a impressão de um erro de digitação na edição mais recente.

a conotação de um poema (“barco prestes a partir/de tua garganta”), ou, em escala maior, de uma obra poética a ser conduzida —, e também ela dá sinais de desgaste: sua “quilha enferrujada”, sua “popa ressequida”; mas é exatamente nesses elementos que está “a ilha” por ser descoberta, insinuando, agora em vocabulário marinho, a procura e o encontro. De resto aos “prados de aquarela” — paisagem que é mera superfície, imagem simplificada em elementos, dotada de certa planura e facilidade artística — opõe-se o amor, ainda não realizado, a certo “lírio” que fora “colhido às pressas” entre os sapatos. Os meios de uma valiosa aproximação poética às coisas parecem estar bem próximos; porém, para encontrá-los, é preciso intensificar a busca, que, nesse poema, se confunde a um processo de interiorização, tanto no eu — dentro do bolso, “a bússula”; no peito, “a âncora” —, quanto no refinamento de um olhar capaz de penetrar as coisas. Os versos finais serão paradigmáticos: a metonímia que vai da “asa” à “mosca” é o que convoca um processo de contemplação, desencadeado por um verbo no imperativo (“contempla”); então, há um vislumbre do interior onde o poema é gestado — “no seu ventre ferve-lhe o poema” —, como se aguardasse o poeta ser capaz de despertar o sentido no que é aparentemente insignificante, afinal, trata-se do ventre duma mosca. Uma formulação de Benedito Nunes (1992, p. 32) vem bastante a calhar: em *Anti-retrato*, “a encenação autobiográfica não mais se limitará à lírica do vulgar” e isso vê-se bem na “réplica à ‘vida besta’” que “Max, magro poeta” ensaia — extrapolar a observação do cotidiano, rasgar e penetrar o tecido dos dias torna-se uma *ars poetica*, mesmo que ainda seja, aqui, muito mais almejada, pressentida, sugerida do que normativa.

Agora, retornemos ao segundo “O estranho”, para testar a hipótese de ser plausível que o poema inicial de *Anti-retrato*, homônimo ao livro anterior, venha fixar uma baliza semelhante à que, conforme comentei mais acima, “1926/1959” deixa ao final do volume.

Alheio — contudo tão próximo.  
Em ti busco a dor que me corrige  
na tarde  
em um a um dos teus perigos  
que reduzo em flor para meu uso  
particular, estranho.  
O teu grotesco  
na impossibilidade de me deter  
já me consola.

Ajusto as botas que me levam ímpar  
calejado,  
de gravata e triste. (MARTINS, 2018, p. 29).

“O estranho” não é mais o sujeito lírico, como fora no poema de 1952; agora, parece assimilar-se ao interlocutor em segunda pessoa projetado pelo texto. Mas a palavra “estranho” no sexto verso oscila entre ou uma adjetivação do “uso/particular” daqueles “perigos” reduzidos “em flor”, ou um vocativo direcionado ao destinatário do poema, e, nesse ponto, não é possível uma decisão taxativa. Chama atenção a dinâmica ambígua que passa por quase todos os versos: há algo que já é conhecido — “tão próximo” —, ou que é buscado — “Em ti busco a dor que me corrige” —, mas aquilo que se conhece é também distante — “Alheio” é a primeira palavra do primeiro verso. Além do mais, a busca anunciada em primeira pessoa passa por um processo de redução, como sinalizei acima, e que, ao implicar o uso como finalidade, se permite ler como o procedimento de tornar palatável algo: trata-se de uma busca, portanto, que não é mera busca, mas apropriação e modificação. Até o nono verso, o vocabulário é de uma notável qualidade disfórica — a correção vem pela dor, que é conscientemente buscada; os perigos são sorvidos em forma de flor (aliás, dor/flor é o clichê simbólico e sonoro reaproveitado aqui); o “grotesco”, substantivado, é aquilo que consola. E a referência à “impossibilidade de me deter”, embora não se fale em nenhum processo consciente, postula um distanciamento inevitável.

Numa visão de conjunto, esse poema talvez cumpra uma função discursiva parecida com a de “1926/1959”, cada qual ocupando um dos polos opostos do *Anti-retrato*, início e fim. Em “1926/1959”, o vocabulário corrosivo descreve o envelhecimento do corpo de quem medita sobre o tempo e prepara terreno para o que virá, talvez o próximo livro. “O estranho” de 1960 parece remeter ao percurso já feito, ao livro publicado antes, que, de resto, é duas vezes referenciado: uma, por seu título ser *O estranho*; outra, por ter igualmente começado num poema com esse mesmo título. Os três últimos versos do poema mais recente, de elevada conotação autorretrativa, sugerem que um processo de afastamento vá ocorrer daqui em diante, referindo-se à preparação de um caminho (“Ajusto as botas”) e a algum endurecimento provocado pelo que já ocorreu (afinal, há a menção a ter-se tornado caloso). Mas, ao fazê-lo, singulariza o estado atual de coisas, já que o qualificativo “ímpar”, no antepenúltimo verso, traz as acepções daquilo que é único, daquilo que



se liberou de seu par, daquilo que é sem igual. E, mesmo se o tratarmos em sentido numérico estrito, fala daquilo que não é divisível por dois, reforçando o sentido de singularização, já que um par de livros é o que Max publicara até ali. Se há algo de retrospectivo nesse poema, também há, precisamente na estrofe final, um direcionamento prospectivo.

É preciso retomar um fato que mencionei de passagem. Benedito Nunes retratou-se de sua crítica inicial a *O estranho*, e o fez num ensaio que se tornou fundamental para toda recepção séria da obra de Max Martins, lançado como prefácio à primeira reunião da sua poesia, em 1992. Porém, Benedito contava com a visada panorâmica disponível depois de quarenta anos, tanto do seu próprio aparato crítico quanto do percurso poético de Max, idem para a obra e o impacto de Drummond no panorama literário brasileiro. Ao jovem poeta, contudo, igualmente próximo da crítica e do primeiro livro, não seria estranha alguma coincidência com a reprimenda juvenil de Benedito Nunes. Não assumo que o poeta subscreveu ao juízo do amigo — o que, diga-se de passagem, é impossível avaliar —, mas o distanciamento da estética subjacente a *O estranho* é notável no segundo livro<sup>21</sup>. Manifesta-se, em ordem temática,

---

<sup>21</sup> A concepção estética d'*O estranho* explica-se, para Benedito Nunes, em termos drummondianos. Do Drummond de *Alguma poesia*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo* e *José*, o crítico oferece, em sua retratação de 1992, um parâmetro de comparação para a chave do cotidiano, *lira do vulgar*, presente no livro de estreia de Max: “o talhe piadístico [...] tem por medida o cômico do cotidiano naquela tonalidade morna e tediosa do verso final de ‘Cidadezinha qualquer’ (‘Êta vida besta, meu Deus.’), que marca a lírica do prosaico, do vulgar” (NUNES, 1992, p. 28). Um poema n'*O estranho* que segue explicitamente essa direção, inclusive citando Drummond, é “Poema” (MARTINS, 2015b, p. 46), marcado também pelo humor autoderrisório, outra aparente lição drummondiana. Quanto ao corte d'*O estranho*, o parâmetro que Benedito Nunes encontra no Drummond inicial é o seguinte: “pela expressão sintética, marcadamente elíptica, essa lírica breve, de interrompido surto, aparentando incompletude na composição [...], quase sempre visando a um rápido registro, à maneira de tomada fotográfica, é, comparada ao encadeamento lógico do estilo poético tradicional, uma lírica fragmentária” (NUNES, 1992, p. 29). Nesse sentido, ver d'*O estranho* o “Muaná da Beira do Rio” (MARTINS, 2015b, p. 37). Se for preciso uma fórmula sumária da influência do Drummond de até *Sentimento do mundo* sobre o jovem Max, Benedito Nunes (1992, p. 30) se encarrega de oferecê-la: o que o mestre ensina vai “da síntese ao humor, da paródia à soltura da prosa no verso”. Mas é também o amigo crítico que afasta a ideia de um Max diluidor de Drummond, afirmando que o ensinamento do mestre, desde o primeiro livro, “argamassa as qualidades que diferenciam o discípulo”, dentre

no afastamento do anedótico em prol da densa reflexão sobre o tempo e do trabalho singular (mas, neste momento, ainda incipiente) com o erotismo, que depois se tornará emblemático dessa poética. Formalmente, surge um corte em geral mais breve, marcado e consciente do verso (explicitando-o como unidade rítmica), e, salvo poucos dos poemas de *Anti-retrato*, a sintaxe é bem menos afim quer à chave prosaica, quer à dicção discursiva. Além do mais, a apresentação fragmentária de cenas ou ideias, bem como aquilo que o jovem Benedito Nunes (1992, p. 22) chamara de “facilidade das soluções poéticas” dão lugar ao pensamento do poema como um construto condensado, isto é, como apresentação de um todo que não é união de partes isoladas, mas correlação semântica de cada palavra com as demais, num detalhado trabalho sintático, submetido, inclusive, a uma funcionalização (ora lúdica, ora filosófica) dos elementos mórficos.

Seguindo uma ideia geral de desenvolvimento poético por crises e resoluções, também postulada por Benedito Nunes<sup>22</sup>, *Anti-retrato* estaria situado logo após dois graves impactos no aprendizado do ofício por parte do poeta. Numa evolução que instaura em conjunto mudança e continuidade, algo do livro anterior fica no segundo, sobretudo uma tensão sem descanso com o tempo passado, em que a retórica rememorativa tende a se aliar a certa visualidade metafórica, por exemplo, em poemas como “Apelo” e “No túmulo de Carmencita”<sup>23</sup>. Contudo, o argumento pede, ainda assim, que seja demarcada a direção da mudança. Primeiro, a convivência com o poeta norte-americano Robert (ou Bob) Stock, que se mudou para Belém entre 1951 e 1952, introduzindo a Max e seu grupo, em traduções livres para o português, a poesia moderna em língua inglesa, além de Blake e Dickinson, Coleridge e Keats, Shakespeare. Do convívio com essas traduções e com a doutrina poética do seu tradutor, duas lições principais: uma “lição de sobriedade, de comedimento verbal,

---

as quais “o senso parodístico”, “a rememoração descritiva”, “a visualidade abstrata das ‘metáforas lancinantes’” oswaldianas (ANDRADE, 1995, p. 43), e “o contrastante regime de imagens que polariza a criação poética [...] entre um espaço interior [...] e um espaço exterior” (NUNES, 1992, p. 30).

<sup>22</sup> “[A] poesia de Max, longe de ter tido um curso evolutivo tranquilo, desenvolveu-se aos sobressaltos, descontinuamente, em surtos de criação que formam sucessivos ciclos entre o livro de 1952 e o atual [de 1992]” (NUNES, 1992, p. 27).

<sup>23</sup> Penso em versos como “Almas dos que ergui do chão partido/tais como pedras fecundadas” (MARTINS, 2018, p. 43), em “Apelo”, ou “As tranças se soltaram no tempo/e se perderam no espelho sem fim” (p. 44), de “No túmulo de Carmencita”.

e também, pelo ângulo dos *imagists*, de uso econômico da imagem”; a “contraparte ética” seria “a moral empenhada à poesia, como valor principal norteando o exercício da arte feita prática de vida, solitária e ascética” (NUNES, 1992, p. 24), à qual me referi brevemente mais acima. Somada a esse impacto, sua intensificação após a leitura d’*O homem e sua hora*, de Mário Faustino, lançado em 1955, e da página poético-crítica que Faustino conduziu de 1956 a 1959 no Suplemento Literário do “Jornal do Brasil”, intitulada “Poesia-Experiência”. A partir dali, Max teria dado acabamento às lições retiradas do convívio com Bob Stock.

Defendendo a condição da poesia como ofício intelectual sério, social e historicamente responsável pelo desenvolvimento da língua, a plataforma doutrinária dessa ação, apoiada na poética pragmatista de Pound e exposta por Mário Faustino em seus “Diálogos de Oficina”, que postulavam a diferença e o entrosamento entre *linguagem prosaica e linguagem poética*, esta considerada autêntica quando eficaz, e assim criadora de objetualidades novas, contribuiu [...] para o segundo salto poético de Max Martins. (NUNES, 1992, p. 24-25, grifos do autor)<sup>24</sup>.

Benedito Nunes pontua, no entanto, que o avanço sobre essas concepções somente se completaria a partir do terceiro livro, *H’era*, de 1971, já investindo em larga medida na tematização explícita da própria *poiesis*, que em Max Martins equivale ao destaque posto, em ato, de forma encenada, sobre o “ato” do ato poético. Noutras palavras, boa parte dessa obra consistirá em poemas que, enquanto discutem seu próprio caráter de artifício, projetam sua fabricação ou artesanania sobre o tempo da leitura, construindo-se (e anunciando-se construídos) conforme os versos avançam diante dos olhos do leitor. Em que pese a insinuação de alguns versos, como “um país obscuro e virgem,/tanto quanto a linha/imaginária do poeta” (MARTINS, 2018, p. 48), ou a declarada reflexão sobre a palavra no poema “A coisa”<sup>25</sup>, *Anti-retrato* aparenta ser, sob esse

<sup>24</sup> Nos “Diálogos de Oficina”, uma das seções da página “Poesia-Experiência”, Mário Faustino divulgava sua reflexão ensaística sobre poesia e crítica. Três desses ensaios, “Para que poesia?”, “O poeta e seu mundo” e “Que é poesia?” abrem a coletânea póstuma *Poesia-Experiência* (1976). Ver Fernandes e Fernandes (2021) para uma contextualização detalhada e comentários sobre os ensaios no livro de 1976.

<sup>25</sup> “Lá do olhar a cúpula/lunar que tece/esfera e gaze/a coisa insone/de suor e incenso/a arquejar dobrada/mais do que fruta/ou pétala ou luta/quase morrer/submersa nasce/em tempo e brasa/massa/saliva áspera: o nome.” (MARTINS, 2018, p. 59).

ângulo, um livro insatisfeito. Reconhece uma limitação e sabe qual ideário mobilizar para enfrentá-la, mas ainda não chegou a converter as ideias num máximo de ferramentas disponíveis para o ofício poético, o que aqui equivale a dizer que, se soube trazer a própria poesia para a vitrine, apenas a trouxe como manequim inerte. O resultado, de toda forma, é o primeiro posicionamento de Max na direção duma “perspectiva da poesia como ‘trabalho de arte’, [...] composição intelectualmente controlada do poema, enquanto objeto estético autônomo” (NUNES, 1992, p. 32). E, além do mais, mérito reconhecível quando se tem visão de conjunto dessa obra, o segundo livro é também o que anuncia o avanço pela via erótica, que será uma das linhas mestras da poética de Max.

“O aprendiz” é um curioso poema que sedimenta o caminho interpretativo que venho propondo. Combina a perspectivação da fábrica poética à tonalidade autoderrisória, ambos já sugeridos pelo título, pois um aprendiz implica que há um ofício a ser aprendido, mas também o estado ainda principiante dessa instrução. Posicionado entre “O estranho” e “Max, magro poeta”, forma uma espécie de tríptico de autorretratos que abrem o *Anti-retrato*.

Da ponta do arame  
a frase  
sem (o) equilíbrio  
escapa.

Tentar o vento  
o vulto de uma vela  
com o frio alicate  
tanto resulta  
madeira inerte  
ou rocha lisa.

Do côncavo do seio  
da curva do arame  
partir(ia) o pássaro. Foge  
nervo dorido  
(asa)  
grito.

A imagem branca  
dorme na concha  
real mas inútil  
que o arame fere

inútil. (MARTINS, 2018, p. 30).

Tentar a *poiesis*, aqui, resulta numa vanidade considerável. Para além de aludir ao delicado equilíbrio da arte do funâmbulo, o “arame”, ferramenta do aprendiz, “fere/inútil”, um invólucro inteiriço (“a concha/real mas inconsútil”), sem extrair dele a “imagem branca” procurada; quando há frase, é frase que “escapa/sem (o) equilíbrio”. O outro utensílio fabril, “o frio alicate”, não é suficiente, e imobiliza, endurece, em “madeira inerte” ou “rocha lisa” os signos moventes do “vento” e do “vulto de uma vela” — nesses versos, os adjetivos “frio”, “inerte” e “lisa” contribuem para a impressão de que o aprendiz alcança resultados sem vivacidade, insípidos, preguiçosos, homogêneos. Na terceira estrofe, o “pássaro” ou é partido, no sentido de despedaçado — com evidente carga negativa —, ou, acaso fosse partir como quem é liberado — “partiria”, eliminando os parênteses na leitura —, apenas escapará ao aprendiz, que, sem poder controlar sua partida, vê os versos descambarem numa sonoridade plangente, sugerida, não sem ironia, pelo “nervo dorido” e o “grito”, em contraste com a “(asa)” que permanece retida entre parênteses, e, aliás, como que intangível, porque solta no espaço da página.

Um tríptico, portanto: “O estranho”, remetendo ao livro anterior; “O aprendiz”, tratando da arte apenas tentada e ainda falhada; e “Max, magro poeta”, um derrisório tribunal de si. Autorretratos à sua maneira, se os três poemas iniciais de *Anti-retrato* compuserem de fato a projeção de uma autoconsciência crítica, adiciona-se ao *anti-* a terceira camada de sentido que tateei até aqui. Ao *anti-* que nega a possibilidade do retrato, pois nega que o tempo se possa reter num objeto artístico, junta-se o *anti-* que desfaz o autorretrato, pois é ao meditar sobre o próprio corpo que o poeta percebe como o tempo é irrefreável para si e para todos. A esses dois *anti-*, o terceiro soma-se como perspectiva da própria obra, já que, para Max — e acredito que, em geral, para poetas que habitam similar encruzilhada entre poesia e vida —, a meditação sobre problemas universais não se dissocia do pensamento sobre o próprio ofício. “*Anti-retrato* — aparentemente um *anti-estranho*”, disse Benedito Nunes (1992, p. 32). Talvez seja o caso de repeti-lo, com mais um pouco — mas só um pouco — de certeza.

## Referências

ANDRADE, O. de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7. ed. São Paulo: Globo, 1995.

ARRIGUCCI JR., D. A outra margem de Marahu. In: MARTINS, M. *Caminho de Marahu*. Belém: Ed. UFPA, 2015a. p. 13-27.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 7. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BAUDELAIRE, C. A apologia da paisagem e a crítica do retrato (1846, 1859). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 10: os gêneros pictóricos. Trad. Magnólia Costa (coord.). São Paulo: Editora 34, 2006. p. 121-130.

CARVALHO, A. de. *Ainda: em viagem: poesia*. Belém: Ed. UFPA, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista de artes visuais*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998. Disponível em: <O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto | PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais (ufrgs.br)>. Acesso em: 13 jun. 2023.

FAUSTINO, M. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERNANDES, J. M.; FERNANDES, B. Os ensaios longos do poeta-crítico Mário Faustino. *Remate de males*, Campinas, v. 41, n. 2, p. 569-595, jul./dez. 2021. Disponível em: <Os ensaios longos do poeta-crítico Mário Faustino | Remate de Males (unicamp.br)>. Acesso em: 14 jul. 2023.

FRIAS, J. M. *Faceless books: algumas notas*. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, Minho, n. 1 (Especial), p. 67-80, 2019. Disponível em: <Faceless books | Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade (uminho.pt)>. Acesso em: 01 jun. 2023.

MARTINS, M. *Anti-retrato*. Belém: Ed. UFPA, 2018.

MARTINS, M. *Caminho de Marahu*. Belém: Ed. UFPA, 2015a.

MARTINS, M. *Não para consolar; Poemas reunidos: 1952-1992*. Belém: Edições Cejup, 1992.

MARTINS, M. *O estranho*. Belém: Ed. UFPA, 2015b.

MARTINS, M. *Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: Ed. UFPA, 2001.

MORAES, E. R. O corpo e os dias. In: MARTINS, M. *Anti-retrato*. Belém: Ed. UFPA, 2018. p. 13-24.

NANCY, J.-L. *L'Autre Portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2014.

NUNES, B. Max Martins, poeta aprendiz. In: MARTINS, M. *Não para consolar; Poemas reunidos: 1952-1992*. Belém: Edições Cejup, 1992. p. 17-43.

PLINE l'Ancien. *Histoire naturelle — Livre XXXV*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

PLÍNIO, o Velho. História natural (livro 35). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *Apintura: Vol. 1. O mito da pintura*. Trad. Magnólia Costa (coord.). São Paulo: Editora 34, 2004. p. 73-86.

POUND, E. *ABC da Literatura*. 11. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, E. *ABC of Reading*. Londres; Boston: Faber and Faber, 1991.

POUND, E. *Literary Essays of Ezra Pound*. Nova Iorque: New Directions Books, 1968.

QUEIROZ, J. F. da S. *Por uma história da recepção da obra de Max Martins*. Campinas: Pontes Editores, 2017.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.



## O eu e o mundo: a inconstância do retrato drummondiano

### *Me and the world: the inconstancy of the drummondian portrait*

João Vitor Sanchez

Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, São Paulo/ Brasil

[jv.sanchez@unesp.br](mailto:jv.sanchez@unesp.br)

<http://orcid.org/0000-0002-9867-1974>

**Resumo:** Este artigo estabelece a relação existente entre a poesia e o retrato drummondiano. O eu lírico posto em questão oscila entre a sua perplexidade com o mundo e o tratamento de suas próprias feições individuais. Essas duas faces distintas parecem guardar compartimentos uma na outra. Eu e o Mundo – erigidos lado a lado a partir de um contínuo movimento que os aproxima e os afasta numa espécie de simbiose espontânea e inconstante. “Poema de sete faces”, publicado em 1930, em *Alguma poesia*, é analisado como objeto especialmente oportuno à reflexão de alguns desses fundamentos presentes na postura estabelecida pelo poeta diante do seu retrato. Analisaremos de modo esparso cada uma das estrofes, atentando-se especialmente para a inconstância do Eu retratado que ora se vê, ora se exclui. Ora se outorga, ora se nega. Alguns dos símbolos destacados para compreensão desse retrato são: a insuficiência e a inconformidade desse sujeito *gauche* que não se sente pronto para o que veio – ao Mundo.

**Palavras-chave:** Drummond; Gauche; Retrato; Poesia.

**Abstract:** This article establishes the relationship between poetry and the Drummondian portrait. The lyric self in question oscillates between his perplexity with the world and the treatment of his own individual features. These two distinct faces seem to keep compartments in each other. I and the World – built side by side from a continuous movement that brings them together but also pushes them apart in a kind of spontaneous and



fickle symbiosis. “Poema de sete faces”, published in 1930 in *Alguma poesia*, is analyzed as a privileged object to observe these fundamental movement in the posture of the poet in front of his portrait. We will analyze each of the stanzas in a sparse manner, paying special attention to the inconstancy of the portrayed speaker, which is sometimes seen, sometimes excluded. Sometimes granted, sometimes denied. Some of the symbols that stand out for the understanding of this portrait are the insufficiency and the non-conformity of this *gauche* subject who does not feel ready for what he came for – the World.

**Keywords:** Drummond; Gauche; Portrait; Poetry.

## Introdução

A poesia de Drummond carrega uma constelação de enigmas que perfazem o caminho sinuoso percorrido por um eu lírico que teima cautelosamente em obter o “reconhecimento do fato” (CANDIDO, 1977, p. 95). O fato, este objeto a ser reconhecido, pode se manifestar através das mais variadas imagens e formas; porém, qual seja o fato, nota-se o dispendioso sentimento que acompanha a atitude inquieta daquele que tenta se compreender, experienciando a sensação onerosa que é resultado do constante trabalho para reconhecer as vastas particularidades de si mesmo.

Por mais que isolado, o indivíduo drummondiano se depara com os pedregulhos que se revolvem no solo do mundo, sempre operando diálogos com aquilo que o circunda. Essas duas grandezas postas lado a lado (Eu e Mundo), por vezes, coexistem nos arredores de um mesmo texto, onde o entendimento perpassa tanto a intimidade tímida, quanto a multidão descarrilhada que o desassossega. O importante ensaio de Antonio Candido (1977), *Inquietudes na poesia de Drummond*, e o texto igualmente relevante, *Primeira poesia*, escrito por Alcides Villaça (2006), são dois dos principais fios condutores para o entendimento dessas particularidades presentes na tensão entre indivíduo e sociedade na obra drummondiana; temática expressamente trabalhada no percurso argumentativo deste ensaio.

O *reconhecimento do fato*, seja de si, seja do mundo, é parte de uma temática contínua. Em *A rosa do povo*, livro de 1945, por exemplo, encontra-se o emblemático poema “Retrato de família”, onde o poeta esboça o tema da retratação, enfocando o efeito da passagem do tempo

sobre os traços da família fotografada. O poema “Legado”, que compõe o livro *Claro Enigma*, perfaz o balanço de questões profundamente pessoais que o itabirano se propõe a investigar, dessa vez, no formato de uma espécie de autorretrato poético que discute o percurso de escrita e os consequentes efeitos do seu legado poético. Outro é o poema “Não se mate”, integrante da coleção *Brejo das almas*, que evoca o nome Carlos como substância a ser explorada sob o feixe desse autorretrato lírico que nos demonstra a imagem do mineiro ressentido e melancólico. Contundentemente, podemos observar que a questão do autorreconhecimento e da retratação constituem certa continuidade temática na integridade da obra.

O que se propõe aqui, é contemplar as relações coparticipativas na formulação desse autorreconhecimento, que é parte da obstinação lírica do poeta. Para isso, analisa-se o “ Poema de sete faces”, publicado em 1930, em *Alguma poesia*. Este que é o poema de abertura do primeiro livro do poeta, texto que agrega alguns dos primeiros elementos especialmente oportunos para compreensão da imagem pela qual o eu lírico nos apresenta, dentro de uma tradição pessoal, o seu universo literário.

Ao longo do ensaio, a questão do reconhecimento será traçada a partir da lógica representativa do retrato. Este gênero incumbido de expressar e descrever as impressões que um pode vir a ter de si, do mundo e das coisas que, invariavelmente, o permeiam. A condição do retrato enquanto gênero de representação primordialmente ligado à pintura e, subsequentemente, à fotografia, será direcionada para discutir o lugar do retrato e, logo, do autorreconhecimento. No argumento final do ensaio, a fenomenologia do retrato é abordada a partir de dois textos canônicos sobre o tema, *A câmara clara*, de Roland Barthes (1984), e *Sobre fotografia*, de Susan Sontag (2004); costurando as aproximações possíveis entre a noção de retrato e a feição da voz lírica de Carlos.

O argumento central do ensaio consiste em expor o perfil pessoal que o poeta traça no poema por meio de um mosaico de faces, que concebem e sintetizam o seu Eu; fotografando-se poeticamente, em uma espécie de preparação para a pose, momento em que a voz lírica reúne as características fundamentais dos seus trejeitos. O rosto, o temperamento e a natureza desse sujeito são visualizados a partir do fragmento das sete faces que o compõem, dispersadas ao longo das sete estrofes do poema, ora visando o mundo, ora a si mesmo; característica de inconstância (entre indivíduo e coletivo) que formaliza o semblante dessa face drummondiana elaborada.

Para fins argumentativos, o percurso ensaístico, primeiro, estabelece uma análise do poema, concebendo sete interpretações de sete das fragmentações que compõem a pose elaborada de Carlos (acanhada, inquieta, isolada e tímida); em sequência, o texto fundamenta a noção de inconstância lírica, o que significa, em nosso contexto, a autorrepresentação e/ou o reconhecimento que se alterna entre os polos do Eu e do Mundo, digladiando por um espaço no poema; e, enfim, por meio da investigação das influências que as noções subjetivas do retrato fotográfico podem vir a exercer na voz lírica drummondiana, o ensaio conclui o seu percurso.

## 2 A inconstância das sete faces

### POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
Disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.  
As casas espiam os homens  
que correm atrás de mulheres.  
A tarde talvez fosse azul,  
não houvesse tantos desejos.  
O bonde passa cheio de pernas:  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.  
Porém meus olhos  
não perguntam nada.  
O homem atrás do bigode  
é sério, simples e forte.  
Quase não conversa.  
Tem poucos, raros amigos  
o homem atrás dos óculos e do bigode,  
Meu Deus, por que me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.  
Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.  
Eu não devia te dizer

mas essa lua  
mas esse conhaque  
botam a gente comovido como o diabo. (DRUMMOND, 2013,  
p. 11).

Na primeira estrofe a invocação do anjo torto, que clama na sombra: “Vai Carlos! ser *gauche* na vida”, talha no poema o “batismo” à inadequação do eu lírico – (ser *gauche*). O eu lírico se define por meio de um nome homônimo ao do poeta – Carlos – o que nos aponta, cautelosamente, para o teor autorreferencial do poema, esboço definidor que emerge da boca do anjo que o nomeia. Entretanto, menos interessante é o nome no verso, e mais o fato de que Carlos é sobretudo um *gauche*, nascido já em ocaso. Isto é, “não é apenas a face da insuficiência, mas a certeza ativa da impossibilidade de administração das contradições” (VILLAÇA, 2006, p. 15). A sina é definitiva e reduz Carlos ao destino retorcido e ao caminho sinuoso previamente traçado. De antemão a figura torta, como numa ordem insípida, taxa a razão melancólica e descolorida pela qual o eu lírico a partir de então se orientará.

Em sequência, na próxima estrofe, Carlos omite o rosto nas lentes diretas do poema, enquanto a reflexão se inaugura através de uma prosopopeia, as casas; objetos inanimados do mundo (aqui provavelmente representando o próprio Mundo) que se tornam motrizes da ação do verso (espionar): “As casas espiam os homens”. Ou seja, não são os homens aqueles que espiam o interior das casas, mas na verdade são elas que, assujeitadas, espiam o movimento, o desejo desses homens “que correm atrás de mulheres”.

Estes versos retorcem noções geralmente fixas de interioridade e exterioridade. A casa, metáfora para o Mundo, torna-se signo de um juízo que pesa, no par de versos seguintes, sobre a fruição de tantos desejos que afetam, invariavelmente, o *gauche*, que suspeita do Mundo. Assim, inadequado, ele mergulha na privação do desejo, por aflição diante do peso do juízo do Mundo inoculado pelo olhar sorrateiro das casas. A desconfiança afeta o Eu recluso que mira com receio a cena descrita, mas que também observa, a partir de um olhar poético-demiúrgico, ao longe e com certa prepotência, os outros que constelam sobre a descrição; como se Carlos fizesse parte sem fazer, embebido de uma provável inveja contra um sentimento de impossibilidade que o faz um sujeito acanhado.

A prepotência do eu lírico desconfiado, que olha por cima, como numa panorâmica sobre o mundo, o leva até a plena impossibilidade de presenciar em si mesmo o desejo. E assim, as cores que o cercam refletem

esse impasse figurado na forma de um céu que não chega nem mesmo a ser azul, está sem cor, cinza, vazio; pois o mundo pulveriza o Eu, o que faz restar apenas a inadequação e o acanhamento.

A terceira estrofe abre o campo do poema para o contraste de duas instâncias irresolutas, irreconciliáveis: (O bonde cheio de pernas) e (meu coração/meus olhos). Representantes respectivos do Mundo e do Eu, fluuando ambos, frente a frente, em uma luta contra o desajuste. O eu lírico retrata, neste momento, o exterior que o circunda, que é o bonde brasileiro lotado, repleto de pernas “brancas pretas amarelas”; a lotação do transporte simboliza a imagem de uma Multidão que, neste contexto, ocupa, assim como a casa, a função de ser símbolo do Mundo que de alguma forma pontua a fragilidade do indivíduo.

Na composição estética do “Poema de sete faces”, o Eu é um ser isolado e claustrofóbico inserido no âmago das multidões.

Na poesia brasileira, esse sentimento da multidão urbana amadureceu com o modernismo paulista, que projetou a ainda provinciana Paulicéia à condição de uma ‘ville tentaculaire’ e trouxe para a discussão dos afrontados beletristas da época os temas da velocidade industrial, da cultura de massa, da história nacional, da psicanálise e das vanguardas estéticas (VILLAÇA, 2006, p. 16).

Entre a Multidão extática e o Indivíduo estático, o Eu lamenta. A voz poética suspira, e se posiciona como parte do retrato descrito, suportando a lotação massiva: “Para que tanta perna, meu Deus,/ pergunta meu coração.”. Nestes versos, vem à tona o mal-estar do sujeito isolado e enraizado na superfície das metrópoles abarrotadas. Todavia, apesar do desconforto, a voz lírica atenta-se para o fato de, ao Mundo, não querer enfatizá-la. Neste estado, o órgão interior, oculto dentro do corpo (o coração), incute no peito do sujeito a lamentação, mas o órgão externo, visível e exposto (o olho), é incapaz ou não quer demonstrá-la. O órgão visível se cala, finge naturalidade e a nada transparece: “meus olhos/ não perguntam nada.”. Aos poucos se constrói o sentimento tímido, encalacrado no peito da voz lírica, como um prelúdio desse retrato que gradualmente fica embaraçado.

Na quarta estrofe, finalmente a face e o retrato, propriamente dito, se revelam. Lê-se: o rosto “[d]o homem atrás do bigode”, que “Quase não conversa./ Tem poucos, raros amigos”. Chamo atenção para o fato de que nesta estrofe, o poema suplanta a visão alheia à autoidentificação do

sujeito. E, por isso, na estrofe talvez se confunda retrato e autorretrato. O Mundo, o Bonde, a Casa, a Multidão espiam o sujeito à sua frente, que, por não preencherem a intimidade mais profunda de Carlos, o interior, veem somente o que para eles está na categoria da aparência, – o sujeito forte, simples e sério; – eles veem o que é autorizado, o que é externo e está à altura dos olhos.

Nessa altura do discurso poético, a contraposição entre a aparência enganosa e o retrato íntimo do poeta retoma o problema da inconstância drummondiana, que se resigna em meio ao conflito insolúvel do público e do privado, o Eu e o Mundo, que digladiam para transparecer nos versos o comedimento e a extrema visão sentimental.

Logo após, na quinta estrofe, umas das estrofes curtas do poema, o tom lamentoso enfatiza o retrato da condição do sujeito moderno de viés nietzschiano, isolado no mundo, contra o mundo, *per se*, abandonado. “Se a estrofe anterior mostrava a inteireza da figura e da personalidade, indicadas num *ele* descritivo e prosaico, esta fala encarna agora a fragilidade absoluta, acentuando liricamente a sensação mais profunda” (VILLAÇA, 2006, p. 29, grifos do autor).

Pois então notamos uma estreita relação de antítese entre a quarta e a quinta estrofe que bem exemplificam a tal economia inconstante do Eu drummondiano, que a todo tempo pondera e revê, acanhado e medido por detrás do mundo público. Se na quarta estrofe temos contato com trechos que descrevem a aparência externa de Carlos, como se estivesse sendo observado por passantes na rua, que o dizem homem simples e forte; na quinta estrofe, acessamos a intimidade das dores que exclamam do seu interior, reverberando sua fraqueza e complexo incômodo. Neste instante,

[...] ressurgue o sujeito dividido – agora mais dramático na intensa polarização das duas faces contraditórias: administração consciente da imagem pública em diálogo imediato com a confissão aberta de um cósmico abandono. (VILLAÇA, 2006, p. 29-30)

O terceto “Meu Deus, porque me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco” simboliza esse abandono profuso e contínuo que agoniza esse sujeito que não consegue encontrar amparo nem sequer na metafísica, no divino, proveniente da sua mitologia teológica cristã. As forças lhe são tomadas, e o que sucede o lamento é a confissão *gauchesca* de quem reconhece no próprio retrato a constante fraqueza diante da solidão em um vasto mundo.

Drummond (2008) apresenta o sentimento lamentoso sobre a fraqueza neste próximo trecho retirado de carta remetida a Alceu Amoroso Lima, em 1 de junho de 1931, o que aproxima ainda mais o aspecto ficcional do poema à biografia do poeta. Drummond revela a Alceu:

Aprendi desde cedo a viver para dentro, construindo o meu mundo porque não me adaptava ao de fora. *Sentia-me fraco, ridículo, incapaz de ação.* [...] Com o tempo, verifiquei que meus versos são apenas a transposição de estados íntimos, quase sempre dolorosos, e hoje o que faço é só isso, apenas isso: confissão direta, ou quase, de mágoas, desvarios e desejos não realizados, reflexos dos fatos de minha vida sentimental. Quase não posso publicar esses versos porque, isso equivaleria a me mostrar nu no meio da rua. *Minha expulsão do colégio de jesuítas influiu também no sentido de acabar com toda a religião,* e não era muita, que possuía do berço e de educação, mas já abalada pela irregularidade dessa educação e pelo abandono a mim mesmo em que sempre vivi, no domínio da alma. Convicções políticas, filosóficas, estéticas, não as tenho. (DRUMMOND, 2008, p. 79-80, grifos meus).

Quase terminando, na penúltima estrofe, o poema retoma a imagem sólida do Mundo, agora não mais escamoteada por outros signos, como a casa e o bonde, mas invocada por meio da inteireza da expressão “Mundo mundo vasto mundo”, o verso canônico consagra a antítese da insuficiência drummondiana que reverbera as questões estreitas do Eu na interminável experiência com o mundo, preso a essa dinâmica de pura inadequação.

Nesse momento, a voz lírica especula “se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução”. Esse par de versos é talvez o que melhor sintetiza o retrato dessa economia inconstante do Eu, que se resume em negar completamente o Mundo ou então incorporá-lo integralmente na busca por seu novo batismo: “Raimundo”. Entretanto, o sujeito é irresoluto, e por esta razão dificilmente supera a sina exposta no princípio do poema: ser *gauche*, pessoa desviada da norma, sujeito que, quando no Mundo, sente-se fora dele.

“Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é meu coração” conclui essa reflexão. Afinal, o que se depreende é que se o vasto, desvairado e pulverizante mundo fosse engolido por essa intimidade ainda mais vasta, o Eu, sentimental, racharia feito um contentor de cerâmica fina. Esse contraste desmedido entre o público (Mundo) e o privado (Eu), conserva tanto a preocupação latente com os problemas da humanidade,

quanto os conflitos do indivíduo que se perde num mundo aturdido e ao mesmo tempo inexplicável.

O conteúdo da carta remetida a Alceu Amoroso Lima que repercute lamentos existenciais semelhantes aos expressados pelo poeta no poema, reforça ainda mais as linhas de incômodo que delineiam a confiança desse retrato:

O que me preocupa, afinal de contas, é a solução de uns certos problemas freudianos que enchem a minha vida e dos quais eu tenho que me libertar, sob pena de suicídio (em que tenho pensado inúmeras vezes, mas sem a necessária coragem) ou de loucura, para a qual não é difícil encontrar exemplos em minhas origens. Como vê, coloco-me inteiramente à margem da discussão sobre as diretrizes que é dado ao homem contemporâneo escolher para o seu rumo pessoal. Vou por um desvio, que é escuro e sem alegria, e não tenho certeza de chegar ao fim. (DRUMMOND, 2008, p. 80).

Ao final, na última estrofe do poema, Carlos se aparta do Mundo (se é que é possível), *sintetiza* o argumento e então se *recolhe* (VILLAÇA, 2006, p. 33). Enquanto isso, abre espaço à noite e à melancolia individualíssima, revestida sem muita solenidade de um sentimento de comoção individual. A confiança da sétima estrofe, a sétima face, pondera todas as outras; e nos demonstra que a epifania lacunar é resultado do encontro soturno com “essa lua” e “esse conhaque” que “botam a gente comovido como o diabo.”

O sujeito, mesmo após a travessia do difícil percurso para revelação de seis das suas faces anteriores, inocula nos versos a sua reticência com relação à composição final de seu retrato. Nessa estrofe, o encerramento da confiança se dá, finalmente, por meio da seguinte adversão: “Eu não devia te dizer/ mas [...]”. O que, no fim, corrobora a proposta de Antonio Candido (1995, p. 68) de que a imposição do Eu na poesia de Carlos Drummond de Andrade é “tirânica” e “patética”, e que em vista disso é expressa quase sempre sob a pena da aparência de uma *máscara que o encobre*, a fim de demonstrá-lo “sério, simples e forte”, feito um rosto escondido atrás do bigode (VILLAÇA, 2006, p. 28).

A última estrofe ilumina as predecessoras e nos demonstra a índole do Eu imóvel e pensativo que calcula as “aflições cósmicas em confissão de mesa de bar, mineiramente ponderando o risco de ter sido inconveniente” (VILLAÇA, 2006, p. 33-34). A relação dessas sete faces, semiassumidas pelo eu lírico, segue o fio inconstante do público



e do privado, do Eu e do Mundo, afundando uma nas margens da outra. Nesse sentido, o autorretrato do poeta abocanha o mundo inserido em seu contexto. Parece impossível resistir à inconstância. O Itabirano: “Não era íntimo, era público. Não se dava a ninguém, mas se doava a todos [...]. Mais que nacional, é ecumênico.” (FILHO, 1991, p. 75), tem consigo *apenas duas mãos* e, à parte isso, *todo o sentimento do mundo*.

### 3 Eu e o Mundo

Como bem se sabe, a poesia drummondiana dos seus dois primeiros livros é regida por um eu lírico que oscila entre a sua perplexidade com o mundo e o tratamento de suas feições individuais.

O sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse a *registrar-los*, embora o faça da maneira anti-convencional preconizada pelo Modernismo. Este tratamento, mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assuntos de poesia (CANDIDO, 1977, p. 95).

Essas duas faces apontadas por Antonio Candido, especialmente abordadas no “Poema de sete faces”, guardam compartimentos uma na outra, para que ao fim do poema convivam ou pelejem confusamente, o que talvez nos revele uma relação um tanto perturbada de *fraternidade*. Acarretando uma espécie de aceitação mútua (ou negação mútua) de uma parte pela outra: Sociedade e Indivíduo – Eu e o Mundo – erigidos a partir de um contínuo movimento que os aproxima e afasta em um mesmo corpo. Essas partes colaboram, mas também se digladiam e se esgrimam numa espécie de simbiose espontânea e inconstante que darão luz ao retrato ponderado.

A proposição então é esta: o sujeito poético de Carlos Drummond de Andrade acanhado por uma autorreferência (quer a fuga da autorrepresentação gloriosa), que, conseqüentemente, o engendra, como numa espiral incontrolável, na busca por um tipo de autorreconhecimento que sobrevoe o outro, o mundo e o conflito geral. Eu e o Mundo permutam-se verso a verso, poema a poema, por isso, cruzam-se a todo momento.

De acordo com os argumentos do crítico Antonio Candido (1997), em seu canônico ensaio “Inquietudes na Poesia de Drummond”, a relação instalada entre essas duas instâncias fundamentais faz parte de um repertório subjetivamente contraditório e inquieto.

[...] de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese. O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade. Isto parece contraditório, a respeito de um poeta que sublinha a própria *secura* e recato, levando a pensar numa obra reticente em face de tudo que pareça dado pessoal, confissão ou crônica da experiência vivida. Mas é o oposto que se verifica. Há nela uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda a sua parte mais significativa depende das metamorfoses ou das projeções em vários rumos de uma subjetividade tirânica [...]. (CANDIDO, 1977, p. 96).

Por esta razão, a relação entre sociedade e indivíduo se estabelece como paradoxo poético. Apesar do eu lírico nutrir a vergonha pela autorrepresentação, o autorretrato abriga nele, naturalmente, algum substrato individual que se incorpora de forma “tirânica e patética, pois cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu” (CANDIDO, 1995, p. 96). Por esse motivo, não existe no poema necessariamente uma síntese que resume as partes do retrato que correspondam ao individual e/ou ao coletivo. No fim, nos deparamos com um conjunto de fragmentos dispersos que dão origem à inconstância do retrato drummondiano. O que de fato se revela como enigma, uma espécie de paradoxo lírico que não escapa nem do Eu e nem do Mundo.

Adensando a linha de raciocínio, se a expressão da subjetividade (a preponderância tirânica do Eu) na poesia for considerada a espinha dorsal que dá sustentação ao corpo do poema, notamos a dissolução desse ser rígido a cada passo que o mundo e suas criações se modernizam, rompendo com tempo e espaço, coisa e sujeito, o que não acontece diferentemente na poesia de Drummond.

Paulo Henriques Britto (2008), poeta e tradutor, revela algumas dessas mesmas angústias criadoras, ao mensurar as mudanças de época e estética que alteraram a noção de subjetividade na poesia; o que serve, a nós, de reforço para compreensão também da inconstância drummondiana. Diz o poeta contemporâneo:

[...] descobri que minha idéia de escrever poesia como forma de expressão pessoal correspondia a uma visão romântica e ultrapassada de poesia. O verdadeiro poeta de meu tempo era uma espécie de engenheiro que, dentro de um programa estético coletivo, elaborava um projeto de obra e ia construindo poemas que realizassem na prática este projeto; os sentimentos individuais, as emoções, não tinham qualquer relevância para o trabalho do poeta. (BRITTO, 2008, p. 12).

Certamente o sentimento de subjetividade não ruiu integralmente na poesia moderna e nem mesmo na contemporânea. Entretanto, como podemos observar no caso específico da poesia do itabirano, ela se manteve sob a forma de determinada desconfiança e desconfiguração. Questão que, de alguma maneira, se observa na inconstância representativa, na construção do autorretrato e, logo, na subjetividade operada pelo eu lírico. O sentimento moderníssimo de Drummond altera as lentes pelas quais o poeta se compreende.

A fisionomia subjetiva deste sujeito drummondiano é cindida, fragmentada tal qual as faces que decompõem o seu todo. O espaço da intimidade do poema é compartilhado com as categorias aterradoras do mundo. Tendo em vista a inadequação da voz drummondiana, o eu lírico torna-se tímido, acanhado, uma figura forjada pelas sinas existenciais que foram impostas pelas circunstâncias dadas; e que, portanto, geralmente prestam o reconhecimento do universo íntimo a partir de um paralelismo mais ou menos ordenado com o mundo. A subjetividade em Drummond é central, porém a manifestação do Eu integra um processo oneroso, como se essa presença fosse insuficiente e/ou tiranicamente egocêntrica.

Agora, se esses são aspectos centrais para elucidar o tratado que dá forma à fisionomia do Eu drummondiano (oculto, acanhado, medido, mas à mostra, mesmo que com remorso e incerteza), sem dúvida esses mesmos elementos estarão também visíveis nas tentativas do eu lírico de se autorretratar; vê-se que está sempre equilibrado sobre esta cordabamba que oscila e pendula. Se por um lado o eu lírico usa o Mundo como ambiente para expressar seus ímpetos mais pessoais, por outro, camufla-se por trás dessa vasta fachada, onde a intimidade também lhe escapa ao convocar as particularidades desse mesmo indivíduo, existencialmente, inconformado com o Mundo.

Afinal, “para quem o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai” (CANDIDO, 1995, p. 97) – tema melhor explicitado nas obras

subsequentes do poeta, a partir de 1935 - certamente o autorretrato “punirá” a imagem que considere egocêntrica e/ou individualmente estreita. Em suma, Carlos se encontra em meio a sina já preestabelecida (como o destino traçado pelo anjo torto), mas através dela, empreende um esforço para alcançar o autorreconhecimento; interpretando e demonstrando sua subjetividade latente que transborda mesmo quando este se considere irrelevante e/ou inferior a qualquer outra circunstância que o tenha tragado.

Deste modo, nota-se que o tratamento dessa tal inconstância traz à tona um retrato discursivo de cunho multifacetado, que nos guia pelas veredas desse particular “curto-circuito essencial do discurso drummondiano, que se dá entre os pólos da condição individual e isolada do sujeito moderno, nos labores da difícil auto-identificação [...]” (VILLAÇA, 2006, p. 14). O sujeito está cindido, e dele saem sete faces, sete fragmentos, sete passos que nos colocam diante dessa imagem produzida, dessa pose retratada, que age feito uma confissão meticulosamente ponderada, que se externaliza por intermédio desse Eu que, mesmo em meio ao desconforto, nos revela as particularidades que compõem o seu rosto, os seus traços e a sua voz.

#### **4 A timidez vencida pelo retrato**

No ensaio, *A câmara clara*, o filósofo Roland Barthes (1984) especula sobre um dos estopins presentes na ação fotográfica – os preparativos para a pose – resguardada na atitude retratista. Nesse exemplo, a pose é a performance, mais ou menos consciente, selecionada para permanecer eternamente como imagem esculpida pelas luzes da objetiva fotográfica. Obviamente, dentre as atitudes iniciais para composição de um retrato qualquer, talvez devêssemos focalizar também os sujeitos presentes nos dois lados da lente; quem produz atentamente a pose e quem, a partir desse instante, mensura artisticamente a captura do retrato imaginado. Ambas são atitudes igualmente predecessoras, separadas por uma lente. De um lado, aquele que posa para ser retrato e, de outro, aquele que contempla para produzir retratos. Sendo que, em determinadas circunstâncias, como a do autorretrato, se é pose e retrato simultaneamente. Ele, sujeito, está aqui e lá ao mesmo tempo.

A questão apresentada por Barthes compreende a imagem para além do puro efeito técnico possibilitado pela ferramenta fotográfica. Para o filósofo, o retrato está sempre embebido de algo subjetivo. A

imagem não se manifesta como simples produto do objeto mecânico, pois a pose do retratado não é somente um efeito técnico do operador, e nem mesmo uma atitude plena de consciência do alvo retratado. A pose se define pela “intenção” que se instala em meio às partes que integram o retrato produzido, afinal, “[...] ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho.” (BARTHES, 1984, p. 117). De toda forma, a pose que se performa diante do retrato exacerba os limites da fotografia ou da pintura ou da escultura. Tornando-se parte do discurso retratista. Por isso, pode ser transformado em palavra, assumindo ou não a poesia como matéria bruta de sua produção.

Carlos Drummond de Andrade inaugura a sua obra poética com o poema que aqui foi analisado, tangenciando intimamente o gênero do retrato. Nele, o poeta explora uma porção de nuances que figuram, simbolicamente, a imagem de Carlos, homônimo, e em partes autobiográfico. Por essa razão, nos parece especialmente oportuno para a discussão do retrato na poesia, que o poeta erija, a cada estrofe, essas facetas que nos demonstram, como numa pose predileta, a imagem simbólica que representa o retrato/autorretrato do Eu drummondiano. O poema, ao realizar a descrição de sete dessas faces que se amalgamam, alcança a complexidade fragmentada de uma pose produzida.

Por outro lado, o autorretrato produzido pela voz lírica, se constitui às custas de um grande esforço para superação de sua timidez congênita, acerca de seu embate inconformado com o mundo. Afinal de contas, a dificuldade em encontrar a eloquência necessária para a composição do autorretrato, sem que se sucumba ao fado de narcisismos frívolos, determina a continuidade dessa questão poética que se repercute por toda a obra do poeta, a inconstância. Esse dilema “trata-se de um problema de identidade ou identificação do ser, de que decorre o movimento criador da sua obra na fase apontada, dando-lhe um peso de inquietude que a faz oscilar entre o eu, o mundo e a arte, sempre descontente e contrafeita.” (CANDIDO, 1977, p. 96). A voz tem ânsia de dizer, mas, recalcada e farta de receios, não diz. É, pois, por esse motivo que guarda nos silêncios do texto seus momentos de maior intimidade.

Como se sabe, Drummond era poeta das dores metafísicas, dos incômodos burocráticos e das coisas impeditivas; calcou-se também nos boletos, nas parcelas de tragédia que embriagam a vida rasteira e nas filas de bois que deixam rastros de tristeza de certa graça melancólica; tornou-

se o cantador de uma genuína metafísica ordinária que contempla tanto o coletivo, quanto o indivíduo. Um poeta comedido que não grita, mas sussurra; que demonstra e, paradoxalmente, também se oculta.

Deste modo, para corroborar a construção da fileira de retratos que foram abordados neste texto, evocamos a imagem do poeta Carlos Drummond de Andrade concebida por um segundo, pelo também poeta Armando Freitas Filho (2003). Este último, quem bem nos resume os problemas de identificação e timidez drummondiana. Em seu ensaio *Três Mosqueteiros* (2003), Armando coleciona o retrato de seus mestres, quatro dos representantes que incorporam o seu *paideuma* poético pessoal, descrevendo-os como fotografias amareladas pela oxidação do tempo; investigando o que para ele melhor define as suas respectivas obras poéticas. Entre os mestres estão: Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e, fundamentalmente, Carlos Drummond de Andrade.

As descrições nos guiam, pertinentemente, pelas veredas de cada uma dessas produções responsáveis pela formação de Armando em matéria de poesia. Especificamente ao trabalhar o retrato do poeta itabirano, impregna-o de camadas nostálgicas e inspiradas de quando o mineiro perambulava, a pé, pelas ruas do Rio de Janeiro. Ao estilo retratista, Armando dá origem ao seu:

O outro era Drummond. O *gauche*. O uma faca só lâmina de olhos azuis atrás de óculos de aço. Lá vem ele, econômico, pelo pátio do Ministério da Educação. O de versos surpreendentes e inesquecíveis. [...] Como entender o mundo, a vida ‘tão cotidiana’, os encontros bruscos do amor, a metafísica, sem a ampla plataforma de lançamento de sua obra? Muitas vezes o acompanhei de longe profundamente grato pela contemporaneidade, nas ruas do Rio. Como andar tão rápido, se não move os braços? [...] Andava por um corredor invisível que era só dele. Por essa razão, não esbarrava em ninguém, mesmo indo a toda, de cabeça baixa. Sua presença comum, funcionária, era, por paradoxo, formidável, singular. [...] Nunca vi desviar o olhar para se ver. Era um claro enigma de eterno terno e gravata. [...] Não era íntimo, era público. Não se dava a ninguém, mas se doava a todos. [...] Sem se matar conseguiu morrer quando quis.” (FILHO, 1991, p. 75).

A descrição assim admirada de Armando saúda a singularidade formidável do poeta, contudo, o retrato de sete faces não é assim tão solene, como o que provém da inspiração do admirador. No poema, o retrato

ou autorretrato drummondiano parece sempre ressaltar com deboche e autodepreciação a maneira como o poeta se posta diante do espelho. Drummond esboça um retrato lírico contido, ensimesmado e suspeito. As sete faces parecem fugir de qualquer intenção que venha a revelar a plenitude do rosto escamoteado por debaixo dessa timidez costumeira.

No texto “Na caverna de Platão” – presente em *Sobre fotografia* – Susan Sontag (2004) aproxima o desejo pela criação fotográfica-retratista, esse *voyeurismo* documental, ao signo da perda. O retrato, a memória desejanse, é gerado à custa de um estreito elo que a foto tem com a nostalgia e o esquecimento. Fotografa-se para lembrar o momento morto. Retrata-se para trancafiar na imagem o tempo esvaído. O fotógrafo busca o que o olhar sem a câmera não foi capaz de aprisionar e, desta maneira viciosa, coleciona essas frações de tempo selecionadas feito troféus. O retratista conquista através da imagem guardada, o desejo pela intervenção na memória, e funda, assim, uma espécie de vontade que dá preferência ao registro.

No caso das documentações drummondianas, as faces não têm a mesma dignidade que a dos troféus colecionáveis. As faces descritas são sempre insuficientes; Carlos está torto feito um rosto que se perdeu desenhado no mundo. Uma imagem decomposta, perdida, encontrada em fragmentos a cada passo que se dá adentro ao poema. O eu lírico recolhe as frações desse retrato cindido em sete partes, aglutinando-as esparsamente. Os fragmentos reunidos geram imagens enigmáticas tanto do indivíduo autorretratado quanto do mundo do qual ele fala, ambos profundamente mal compreendidos.

A incompreensão é contundentemente explorada nas estrofes que aludem a cada uma das faces. Pois se o conhecimento de intimidade está ligado ao entendimento do funcionamento do mundo, no fim, o poeta desconhece ambos.

Face a face, esses espelhos supõem critérios incompatíveis de conhecimento e representação do mundo: o mito desdenha a razão pragmática, mas tão logo aludido esfuma-se no ar e oculta-se ao modo dos enigmas [...]. (VILLAÇA, 2006, p. 14)

O enigma drummondiano floresce dessa especial incompreensão, sentida por um indivíduo solitário que desenha, sem muito saber, as faces do próprio rosto numa noite de lua.

No “Poema de sete faces”, Drummond esboça o retrato metafísico de todos os seus incômodos. Como bem se sabe, desde Barthes até Sontag, todo retrato tem íntima ligação com o morto. A pensadora, mais especificamente, afirma que há no desejo pela captura dos momentos qualquer coisa de predatório, um desejo de mortificação e violação.

Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado. (SONTAG, 2004, p. 25).

Desta mesma maneira, as relações de poder podem ser vistas em qualquer foto onde há qualquer sujeito como referente. Nestes termos, a voz lírica de Drummond pode ser considerada assassina e assassinada. Ela não se fotografa de maneira propriamente dita, mas se empenha para a confissão de sete de cada uma das faces que compõem o seu retrato. Carlos é um *voyeur* que, mesmo que tímido, inaugura sua obra com uma poesia de ordem retratista. E para isso, luta contra a timidez “congênita” para abordar no poema um de seus problemas mais latentes: a insuficiência de um Eu inadequado, que está imerso em um Mundo onde a compreensão lhe custa muito. Drummond se fotografa, mas na foto existe uma figura torta.

## 5 Conclusão

No retrato drummondiano estão postas as incertezas e as perguntas irreconciliáveis que o sujeito atesta durante sua melancólica, inadequada e sentimental estadia no mundo. A partir disso provém a tensão essencial que existe entre o público e o privado na lírica do poeta, responsável pela formação de uma série de imagens que figura a inconstância desse discurso reticente e pensativo. Por se pretender tímido demais para a pose, ele utiliza do Mundo como subterfúgio para a expressão dos desconfortos que dizem respeito a esse universo tão particular. Cósmico e personalista. Desse contraste desmedido e bem ponderado entre o público e o privado germina o símbolo profícuo da sina que rege a voz desse discurso: o *gauche*. É como se a insuficiência e a inconformidade do sujeito fossem a unidade básica da sua existência. Por esse motivo, não consegue abdicar completamente da magnitude do Mundo para tratar exclusivamente desse indivíduo solitário e confuso.



A preparação para a pose de cada uma das sete faces retratadas pressente uma ferroadá, a luz de uma foto, que se volta contra o próprio corpo do ‘Eu’ pensativo que recua a cada passo que se revela e que, embora saiba tratar de si, se considera parte indissociável dos sentimentos presentes no mundo. Não é individualista ao ponto de negar sua condição coletiva. Afinal, nesse retrato, todo e qualquer movimento que se dirige a si mesmo, colabora para a compreensão da sua estreita relação com os obstáculos do mundo, vide as pedras no meio do caminho. Drummond, o poeta *gauche*, cria hipérboles de funcionário público, catalisando a dor odiosa das pequenas coisas que no fim se tornam imperiais. Drummond opera, no seu “Poema de sete faces”, a forma mais genuína de se experimentar a metafísica dos dias comuns que se redundam, remoendo o coletivo e o indivíduo. Uma pose preparada que abarca a inconstante relação do Eu e do Mundo.

## Referências

- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRITTO, P. H. Poesia: criação e tradução. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./dez. 2008.
- CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- DRUMMOND, C. *Alguma poesia*. Posfácio de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DRUMMOND, C. Carta de Carlos Drummond de Andrade a Alceu Amoroso Lima. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas*, São Paulo, FFLCH/USP, n. 8/9, p. 79-80, 2008.
- FREITAS FILHO, A. Nominal. In: *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Fronteira, 2003. p. 64.
- FREITAS FILHO, A. Três Mosqueteiros. In: MASSI, A. (org.). *Artes e ofícios da poesia*. São Paulo; Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura e Ofícios, 1991.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VILLAÇA, A. Primeira poesia. In: *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Data de submissão: 19/07/2023

Data de aprovação: 29/08/2023



## Da sombra ao inacabamento: (auto)retrato e estética da desaparição em Evgen Bavcar e Donizete Galvão

### *From shadow to unfinished: (self)portrait and aesthetics of disappearance in Evgen Bavcar and Donizete Galvão*

Rangel Gomes de Andrade

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo/ Brasil

rangel.g.andrade@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0003-1324-9422>

**Resumo:** O poeta mineiro Donizete Galvão abre o livro *O homem inacabado* (2010) com um poema-dedicatória intitulado “Para Evgen Bavcar”, em que estabelece um diálogo com o trabalho e o pensamento do fotógrafo e filósofo esloveno Evgen Bavcar. A partir da menção explícita ao fotógrafo cego, propomos analisar os autorretratos de Bavcar em comparação com os poemas de Galvão em que, embora elíptica, é possível notar uma prática (auto)retratista. Na poesia de Galvão, o (auto) retrato é vincado pelo *inacabamento*, enquanto que, na fotografia de Bavcar, pela *sombra*. Ambos os recursos produzem o que denominamos de uma *estética da desapareição*, isto é, procedimentos que elidem o objeto de representação e jogam com as noções de presença e ausência do eu no poema e na imagem.

**Palavras-chave:** Donizete Galvão; Evgen Bavcar; poesia brasileira contemporânea; fotografia; autorretrato.

**Abstract:** Donizete Galvão, poet from Minas Gerais, opens the book *O homem inacabado* (2010) with a dedication-poem entitled “Para Evgen Bavcar”, in which he establishes a dialogue with the work and thought of the Slovenian photographer and philosopher Evgen Bavcar. Based on the explicit mention to the blind photographer, we propose to analyze Bavcar’s self-portraits in comparison with Galvão’s poems in which,

although elliptical, it is possible to notice a (self)portrait practice. In Galvão's poetry, the (self)portrait is marked by *incompleteness*, while in Bavcar's photography, by *shadow*. Both resources produce what we call an *aesthetics of disappearance*, procedures that elide the object of representation and play with the notions of presence and absence of the self in the poem and in the image.

**Keywords:** Donizete Galvão; Evgen Bavcar; contemporary Brazilian poetry; photography; self-portrait.

## 1 Introdução

Donizete Galvão (1955-2014), poeta mineiro natural de Borda da Mata (MG), autor de, entre outros, *Mundo mudo*, de 2003, *Ruminações*, de 1999, e *A carne e o tempo*, de 1997, abre *O homem inacabado* (2010), seu último livro publicado em vida, com um poema dedicado ao fotógrafo esloveno cego Evgen Bavcar (n. 1946).

O poema-dedicatória, intitulado “Para Evgen Bavcar”<sup>1</sup>, estabelece um diálogo com o trabalho e o pensamento do fotógrafo, que também é filósofo e teórico da arte. No ensaio “O corpo, espelho partido da história” (2003b), Bavcar reflete sobre a relação entre corpo e história em uma perspectiva na qual o corpo deficiente é pensado como espaço em que, se, por um lado, estão inscritas as cicatrizes do progresso, por outro, pode constituir o local da utopia, ao possibilitar um novo modo de perceber o mundo: “A deficiência é, portanto, o desnível entre a percepção do mundo tal como é e tal como poderia ser.” (BAVCAR, 2003b, p. 190). Em trabalho anterior (ANDRADE; VICENTE, 2017), dedicamo-nos a explorar, tomando como ponto de partida o poema de Galvão dedicado a Bavcar, as interrelações entre as reflexões do fotógrafo no referido ensaio e as figurações do corpo que perpassam *O homem inacabado*, enfocando principalmente o recurso à estética expressionista presente no livro. No

---

<sup>1</sup> O poema em questão não será objeto de análise, mas para que o leitor tome conhecimento, seguem-se os versos: “que o anjo distraído de Klee / proteja aqueles de corpo incompleto / sacrificados à máquina / mutilados pela guerra / jogados de encontro às rochas // zele pelo corpo ferido / oculto pelas palavras / preso em próteses / coberto por máscaras // que o anjo distraído de Klee / guarde aqueles colhidos na engrenagem / produtora de ruínas” (GALVÃO, 2010, p. 7).

artigo em questão, apontamos para a identificação do poeta com o fotógrafo com base na percepção que ambos compartilham do corpo deficiente, enquanto resultado da violência perpetrada pelo progresso, mas também pelo modo com que ambos refletem sobre a possibilidade de experimentar o mundo por meio da câmera e da escrita enquanto próteses, isto é, artificios técnico-artísticos que moldam o modo com que o corpo mutilado percebe a realidade ao mesmo tempo que possibilita transfigurá-lo.

O paralelo entre Bavcar e Galvão, no entanto, restringia-se apenas a aspectos gerais de suas obras e de questões trazidas à tona pelas reflexões ensaísticas do fotógrafo, mas a referência explícita a Bavcar no poema que abre o livro de Galvão nos impele a refletir sobre a existência de pontos de contato mais profundos entre o trabalho do fotógrafo e os poemas de *O homem inacabado*. Em razão disso, neste trabalho procuramos propor um diálogo entre fotografia e poesia, tomando como ponto de aproximação e comparação entre os dois artistas fotos e poemas em que estão presentes o autorretrato fotográfico e poético.

Na série de fotografias de Bavcar (2003a) intitulada “auto-retratos” assim como nos poemas em que Galvão figura um sujeito marcado pela cisão e pelo inacabamento podemos observar uma prática (auto)retratista, mais explícita no primeiro caso, mais velada no segundo, vincada por um olhar circunstanciado e oblíquo sobre o eu, que preza mais pela representação vaga e incerta que pela exatidão de formas e imagens. Os autorretratos de Bavcar que elegemos para análise são marcados pela *sombra*, noção tomada de empréstimo do estudo de Rodrigo Baroni (2020), enquanto que os de Galvão são marcados pelo que denominamos, com base no adjetivo presente no título *O homem inacabado*, de *inacabamento*.

Ambos os elementos constituem efeitos que criam um jogo entre revelação e ocultamento, entre figuração e desaparecimento do eu, a que denominamos, de modo geral, de *estética da desapareição*.

## **2 Estética da desapareição: do (auto)retrato fotográfico ao poético**

Nascido na antiga Iugoslávia, Evgen Bavcar perdeu a visão ainda na infância, após uma sequência de acidentes. Mais tarde, durante a adolescência, começou a fotografar e, anos depois, tornou-se um fotógrafo reconhecido principalmente pelo uso da técnica do *light painting*, de lanternas para fotografar no escuro, assim como pelos ecos surrealistas presentes em sua obra.

Bavcar (2003b, p. 186) afirma, em reflexão sobre sua prática fotográfica, que “fotografar é escrever com a luz”. Tratar-se-ia, então, de um gesto que inscreve formas luminosas sobre uma tela preta, tela esta que constitui o próprio universo no qual está imerso o fotógrafo enquanto sujeito privado da visão. A obra de Bavcar (2003b, p. 187), segundo o próprio, visa a um apagamento do mundo exterior para dar lugar ao mundo interior, o que o leva a considerar-se “exteriormente iconoclasta e interiormente iconófilo”. Em outras palavras, Bavcar se considera um demolidor das imagens visíveis e um cultor de imagens invisíveis; daí ver-se menos como fotógrafo que “iconógrafo”, alguém que capta as imagens por um “ato mental” (BAVCAR, 2003b, p. 187). Através de tal ato, Bavcar (BAVCAR, 2003b, p. 187) procura revelar uma realidade oculta e transcendente:

Deficiente da imagem visual física, tento exprimir, por meio da máquina fotográfica, as aparições que se formam dentro de mim e que, como tais, se tornam um pouco as imagens da transcendência invisível.

A filosofia estética de Bavcar (2001), como exposta no ensaio “A luz e o cego”, passa mesmo pela ideia de uma luz engendrada nas trevas, nascida do interior da câmara obscura onde se forma a imagem fotográfica, a qual, por sua vez, é convertida em reflexo das projeções internas do artista:

A câmara obscura é um método efêmero do apagar da luz para que esta possa melhor se fazer valer. Na minha própria experiência, o aparelho fotográfico não é mais do que um acessório técnico com o qual eu tento exprimir minha situação existencial. (BAVCAR, 2001)

Pode-se dizer que a tela preta de Bavcar é uma espécie de negativo do papel em branco onde o poeta inscreve as palavras do poema. Mas a poesia moderna, como demonstra o clássico estudo *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich (1978, p. 19–21), opera a partir da negatividade e da obscuridade, tanto em termos temáticos como formais. Trata-se de uma poesia que nasce da relação conflituosa entre o poeta e o mundo, em particular o mundo urbano moderno.

A poesia de Donizete Galvão, embora situada em um contexto histórico diferente do enfocado por Friedrich, também está imersa em negatividade, como aponta Eduardo Sterzi em posfácio à *Poesia reunida* de Galvão<sup>2</sup>. Para o crítico, há uma “dominante obscura” que atravessa

---

<sup>2</sup> No momento em que este texto foi redigido, a *Poesia reunida* de Donizete Galvão encontrava-se no prelo, com publicação prevista para setembro de 2023 pela editora

toda a obra do poeta, levando Sterzi a falar em uma “ontologia negativa” que prevalece na poética de Galvão. De livro em livro, segundo o crítico, o poeta mineiro parece “encarar, sem descanso, a treva, e sempre mais de frente.” *O homem inacabado*, enquanto livro derradeiro da obra de Galvão, pode ser visto, então, como a culminação desse processo, no qual a carga opressiva da vida na metrópole encharca de trevas a lírica do poeta.

De todo modo, o que convém reter aqui, pela via da negatividade, é a íntima correlação entre o gesto poético e o fotográfico. Susan Sontag (2004, p. 112), no ensaio “O heroísmo da visão”, enfatiza essa proximidade ao contestar a ideia preconcebida de que o paralelo da fotografia moderna se encontraria na pintura, que tornou-se, ao longo do século XX, cada vez mais conceitual, enquanto que a poesia moderna, ou ao menos uma certa linhagem dela, tendeu mais à visualidade. Trata-se, neste caso, da imagem absoluta, autônoma, em geral estática, tal como a imagem congelada no tempo captada pelo obturador da câmera fotográfica.

A poesia e a fotografia modernas, portanto, percorreram uma trilha semelhante ao longo do século XX, distanciando-se do realismo e enveredando pelas trilhas do onirismo, da fratura imagética e da metáfora abstratizante, percurso que na poesia foi demonstrado pelo mencionado estudo de Friedrich (1978), enquanto que, na fotografia, o ensaio de Sontag (2004) é exemplar ao demonstrar o modo com que a fotografia, resultado do desenvolvimento técnico alcançado no final do século XIX, afasta-se gradativamente da reprodução mimética da realidade, à qual parecia condenada, e passa a operar uma metamorfose estética do real pelo uso de modos de composição inventivos, ângulos inusitados e efeitos disruptivos.

Para a ensaísta norte-americana, o compromisso da poesia moderna com a autonomia da linguagem alcançado na virada do século XIX para o XX equipara-se ao compromisso com a autonomia da imagem na fotografia que passa a ser produzida a partir da segunda década do século XX:

Ambos supõem descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória: arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de modo elíptico, de acordo com as imperiosas mas não raro arbitrarias exigências da subjetividade. (SONTAG, 2004, p. 112)

Com efeito, as fotografias feitas por Bavcar operam esse gesto de deslocamento destacado por Sontag. Algumas delas assemelham-se a imagens extraídas de sonhos, um sonho no qual o sonhador pode ser visto a tatear os objetos com que está a sonhar.

À guisa de exemplo, na imagem a seguir (Imagem 1) é possível ver a mão do fotógrafo tocando a máscara de um pierrô cujos olhos estão encobertos por uma mancha negra. A mesma mancha encobre também a ponta dos dedos da mão que o toca, como se a metaforizar uma cegueira, isto é, uma escuridão compartilhada entre o sujeito e o objeto. A máscara branca e as franjas de cetim ao redor do pescoço, no entanto, ao formar uma espécie de auréola em torno da face melancólica, parecem sugerir uma luz que irradia para fora da escuridão. O retratado torna-se, assim, uma projeção do retratista, uma figuração onírica de seu eu.

Imagem 1 - Sem título



Fonte: (CENTRO DE FOTOGRAFIA, 2020.)

O gesto de Bavcar de introduzir a si mesmo em suas fotos configura, segundo Fernanda Magalhães (2004, p. 76), um ato performático. Ao fazer de sua existência física parte integrante da obra, Bavcar elide a distância entre o artista e o mundo representado. Seu olhar – o toque, a que ele mesmo denomina “olhar de perto” (BAVCAR, 2003b, p. 182) – não se mantém friamente distante da realidade a sua frente, mas integra-se a ela, como se a incorporar o gesto criador à criação no duplo ato de revelar o mundo para si, por meio dos sentidos, e para nós, através da

imagem fotográfica. O olhar aproximado do fotógrafo descortina uma nova realidade, dando a ver o invisível. Como forma de retribuição, Bavcar tem o costume de solicitar aos que veem que descrevam as imagens feitas por ele, num gesto de partilha em que o visual serve ao verbal e vice-versa. Imagem e palavra, portanto, solicitam um ao outro na prática fotográfica de Bavcar.

Em artigo dedicado aos autorretratos do fotógrafo esloveno, cujas considerações fundamentam as análises das fotografias empreendidas nas próximas páginas, o pesquisador Rodrigo Baroni (2020, p. 34, itálicos no original) desenvolve o conceito de “*imagem-mancha*”, um elemento de indeterminação presente nos autorretratos de Bavcar que, ao impor resistência à identificação imediata do referente, devolve o olhar ao observador, denunciando sua própria cegueira diante da imagem.

A isso acrescentaríamos aquilo que denominamos de uma *estética da desapareição*, um efeito produzido por procedimentos pictóricos (no caso do fotógrafo) e verbais (no caso do poeta), que elidem o sujeito representado, transformando-o em rastro ou vestígio.

Nesse sentido, podemos remeter a Jacques Derrida (2010, p. 66–67), em suas considerações sobre o autorretrato. Segundo o filósofo, o autorretrato nasce do olhar do pintor que retrata a si mesmo diante de um espelho cujo ponto focal é substituído pela imagem imaginária do espectador que observa o retratado. Autorretratar-se é, desse modo, retratar um outro, duplicar-se. Ao se retratar, o retratista desaparece diante de si mesmo. Assim, para Derrida (2010, p. 70–71), o autorretrato já se constitui como ruína antes mesmo de ser concebido; ele é uma máscara na qual o signatário se vê desaparecer quanto mais tenta se recapturar. A condição existencial do autorretrato constitui, portanto, uma “*ficção performativa*” (DERRIDA, 2010, p. 70), isto é, produz e mobiliza efeitos de ilusão referencial.

As questões levantadas por Derrida e Baroni podem ser observadas na foto seguinte (Imagem 2). Nela, mais ao fundo do quadro, é possível ver um homem de costas rente a uma parede iluminada por um holofote na qual a sombra de uma planta, que se encontra em primeiro plano, é refletida. O homem, que sabemos ser o retratista, estende a mão para tocar a sombra na parede, como num gesto de apreensão do mundo pelo seu negativo.



Imagem 2 - Sem título, série “Auto-retratos”



Fonte: (BAVCAR, 2003a)

A sombra adquire uma existência particular na fotografia: é a sombra de uma sombra, visto que a representação fotográfica em si mesma já enseja um duplo daquilo que representa. Pode-se dizer, portanto, que a luz da câmera dá vida a uma sombra (o ícone fotográfico) enquanto que a luz que incide sobre a planta – elemento da natureza que parece imergir das trevas – produz uma segunda forma de vida negativa: a sombra na parede que, por meio do gesto de BAVCAR, adquire estatuto de real. O ícone, parece sugerir o fotógrafo, é mais real e mais vivo que o seu referente. Também o capote e o chapéu escuros criam a ilusão de que o corpo do retratado está fundido com a mancha negra na parede, dirimindo sua existência concreta e deixando no lugar apenas sua sombra, que adquire volume, corpo e existência própria.

Essa ideia é reforçada pela próxima foto (Imagem 3), em que o efeito em negativo, pela inversão que produz, faz com que a sombra da bicicleta projetada no chão de asfalto irradie halos de luz nos aros e em todo o seu contorno, conferindo-lhe mais vitalidade e radiância que a imagem real do fotógrafo. Em contraste com a estaticidade da imagem de Bavcar em pé ao lado da bicicleta, a sombra parece deter movimento, efeito reforçado pela leve inclinação no eixo da fotografia.

Imagem 3 - Sem título, série “Auto-retratos”



Fonte: (BAVCAR, 2033a)

A sombra dá a impressão de que Bavcar de fato está montado sobre a bicicleta em movimento, opondo o homem estático à sua contraface cinética. O que a foto nos sugere é que a existência do fotógrafo acontece pelo negativo, isto é, o negativo fotográfico possibilita que ele realize o que a realidade física lhe impede: colocar-se em movimento livremente sobre uma bicicleta. O verdadeiro retrato, portanto, é o da própria sombra, este duplo que é, para Bavcar, o verdadeiro eu que a imagem fotográfica é capaz de revelar e trazer à tona.

Note-se que, tanto nesta quanto na foto anterior, ao ocultar ou distorcer os traços fisionômicos do rosto, Bavcar subverte as normas do retrato, retraindo os marcadores de identidade individual e tornando sua presença na imagem meramente alusiva. Através desse gesto de desaparecimento, o que prevalece nos autorretratos é o negativo do ser, que adquire existência plena.

Da *sombra* que vinca os autorretratos do fotógrafo esloveno, passamos ao *inacabamento*, à incompletude, ao eu fraturado que é o aspecto central dos dois poemas de Galvão que analisaremos a seguir.

O primeiro deles, intitulado “O corpo desdobrado” (GALVÃO, 2010, p. 8), é o poema que vem logo a seguir ao poema-dedicatória a Bavcar que abre o livro:

O corpo  
do homem velho  
e feio  
esconde um outro corpo  
imaturado  
dividido  
entre a aceitação da derrota  
e a teia dos desejos  
que ainda o enredam.  
O homem velho  
e feio  
é duplamente culpado  
por ter gasto,  
sem se dar conta,  
sua quota de juventude  
e invejar agora  
o corpo  
alheio.

Tanto neste como no poema que analisaremos a seguir, “Fachada”, não há o uso da primeira pessoa do singular, o “eu” que permitiria estabelecer uma relação mais objetiva entre o sujeito empírico e o poético. Nos dois poemas o sujeito é referido apenas como “o homem”, um ser prototípico, um tipo humano genérico desprovido de individualidade. No entanto, como aponta Derrida (2010, p. 70), a identificação entre retrato e retratado não constitui um dado objetivo da obra, mas sim uma conjectura externa a ela, o que torna o estatuto do autorretrato, de acordo

com o filósofo, sempre hipotético. Nesse sentido, podemos pensar “o homem” presente nos poemas de Galvão como uma projeção do poeta ao mesmo tempo individualizada e universal, singular e coletiva, um ser consecutivamente concreto e abstrato. Em suma, uma figuração da condição humana. E que condição é esta que os poemas nos oferecem? De modo geral, a do inacabamento, de um ser que vive a angústia da falta.

Em “O corpo desdobrado”, mais especificamente, há uma cisão entre dois corpos que habitam um mesmo invólucro: de um lado o homem, demarcado por uma adjetivação depreciativa (“velho” e “feio”) e pela resignação diante do mundo (“a aceitação da derrota”); de outro lado, um corpo dito “imaturo”, oculto na sombra do corpo velho. Esse outro corpo, espécie de reminiscência da juventude perdida, encontra-se ainda enredado na “teia dos desejos”, sustenta um resquício de vigor e ímpeto de autorrealização, embora fadado à degradação e ao ostracismo.

Há, ainda, uma leve conotação erótica: tratar-se-ia de uma potência não realizada de um eu de outrora ou de uma potência desejada – e invejada – do corpo de outrem? O afastamento gráfico desse corpo “alheio” reforça a ideia de distância e alienamento, assim como de um corpo que se desdobra em outro. Seria o corpo de um(a) amante? De fato, o poema permanece em uma linha muito tênue entre a identidade e a alteridade, entre o eu e o outro. Há esse movimento de duplicar-se e desdobrar-se que o perpassa, seja pela divisão dos versos, cindidos em dois períodos completos – embora não haja divisão de estrofes –, formando um díptico; seja pela repetição anafórica no início e na metade do poema.

Ao final, o retrato que o poema nos oferece é o de um ser cindido entre uma existência resignada e um latente desejo reprimido que se manifesta sob a forma de ressentimento, uma figura disfórica em cuja sombra reside uma vitalidade potencial (a “quota de juventude”), mas que fora perdida. Parece haver mesmo uma cisão e uma falta originária que vinca a existência desse eu poético desde os tenros anos, impressão reforçada pelos versos de outro poema presente em *O homem inacabado*, intitulado “Resposta”: “Na infância, o que se grava na carne permanece. / O sentimento de humilhação por se sentir / torto / fraco / desastrado / quatro-olhos. // Aprende-se a viver inacabado, / a esconder, constrangido, o corpo / nas penumbras.” (GALVÃO, 2010, p. 29). A imagem que fica é a de uma sina existencial, de alguém fadado a um destino inexorável e que carrega em si uma falta essencial. Trata-se, em suma, de um retrato melancólico.

Já o poema “Fachada” (GALVÃO, 2010, p. 9), ainda que também opere sobre um sentimento de falta congênita, detém uma percepção ainda mais profundamente desencantada e mórbida a respeito de qualquer possibilidade de realização existencial. A ruína é, aqui, inerente ao ser. Leia-se:

Logo vai terminar o prazo  
para o homem construir sua fachada.  
Ele continua em andaimes.  
Provisório.  
Exibe máscaras cambiantes.  
Sua face inconclusa,  
sustentada por ferragens,  
parece esconder que,  
em todos esses anos de obra,  
ergueram-se inúteis plataformas  
para edificar um escombros.

O léxico arquitetônico do poema solicita a ideia de um edifício (o corpo), cuja “fachada”, metáfora para o rosto, está em permanente e indefinido processo de construção. O rosto, enquanto superfície superior frontal do corpo que carrega em si as marcas da individualidade humana, é o responsável por singularizar e conferir identidade ao homem. Mas o rosto do eu poético não encontra uma face definida, está em constante transformação, permanentemente instável, alternando diferentes máscaras, meros artifícios, formas ilusórias que exhibe para ocultar sua verdadeira condição existencial: o escombros. A imagem que o poema parece sugerir é a de um edifício condenado, mas cuja fachada, palavra que em sentido figurado remete a algo que só existe em aparência, ilude aqueles que o veem de fora.

Não há, então, o que edificar; esse ser figurado pelo poema já se encontra, de antemão, em ruínas. Há nele apenas vazio, desolação, uma existência provisória e condenada ao isolamento, aspecto sugerido pelo afastamento gráfico do próprio vocábulo “provisório”. Qualquer sentido positivo de construção do eu é aqui subtraído pela perspectiva negativa de que esse eu não passa de uma farsa. Daí seu desaparecimento na anonimidade de um “homem” que segue uma vida de operário de si mesmo até o vencimento do “prazo”, eufemismo cruel para a morte, visto sugerir, pela associação com a ideia de um “prazo de validade”, a imagem de um indivíduo reduzido à condição de mercadoria descartável; um sujeito, portanto, reificado.

O poema compõe, desse modo, um retrato da ruína, um rosto sem forma definida cuja face proporciona uma visão do homem como ser incompleto por natureza, preso a uma existência cambiante, instável, cerceada pelo vazio e sem qualquer perspectiva de transcendência espiritual.

Note-se também que, tanto no caso de “O corpo desdobrado” quanto de “Fachada”, mas especialmente neste último, o senso de vazio e desolação presente nos poemas é enfatizado tanto pela composição poética desprovida de rimas, como pelo ritmo seco, áspero e sem musicalidade dos versos. Nesse sentido, os dois poemas afastam-se de uma forma mais tradicional de lirismo não só pela mitigação da subjetividade individual, mas também pela composição descompassada, beirando, com isso, o antilírico.

Enfim, entre os poemas de Galvão e a fotografia de Bavcar, pode-se observar que a noção de autorretrato, enquanto modo de composição que produz uma imagem do eu a partir do enfoque na face do artista que retrata a si mesmo, é diluída e desconstruída pelos procedimentos mobilizados pelo poeta e pelo fotógrafo. Do eu o que resta é o rastro, o resíduo, a sombra; a face é substituída por um corpo que é sentido mais como ausência que presença, ou talvez, poderíamos dizer, como a presença de uma ausência.

### 3 Considerações finais

Enquanto que a *incompletude* marca os (auto)retratos poéticos de Galvão, nos dois autorretratos de Bavcar a *sombra* constitui o seu aspecto central. Se o fotógrafo opera um ocultamento pela deformação ou elipse do rosto na imagem, o poeta produz um apagamento elocutório do eu ao ocultar-se e diluir-se em um tipo humano prototípico cujas dimensões físicas são demarcadas por uma adjetivação disfórica que reforça a condição de falta, de cisão e fratura existencial. Ambos os artistas, portanto, lidam com a imagem do corpo em uma chave elíptica e alusiva, elidindo os elementos de representação e figuração até os limites do desaparecimento.

A negatividade que perpassa e envolve o corpo nas obras de Bavcar e Galvão finca seus fazeres fotográfico e poético, mas enquanto que, no primeiro, a negatividade é abraçada como potência capaz de possibilitar a superação da limitação física, em Galvão essa negatividade é angustiada e dolorosa, ainda que possibilite produzir uma relação de

cumplicidade e fraternidade entre o poeta e outros indivíduos – a legião de “homens” anônimos – que experienciam o mundo pelo avesso, envolto pelo que nele há de trevas, como é o caso do próprio Bavcar.

Portanto, consideramos que aquilo que denominamos aqui de *estética da desapareição*, em que o eu ao mesmo tempo está presente e ausente na obra por meio de diferentes modos de composição poética (o *inacabamento*) e fotográfico (a *sombra*), constitui o ponto de contato que vincula o trabalho do poeta ao do fotógrafo, iluminando assim, como a sombra na parede, a referência a Bavcar no poema inaugural de *O homem inacabado*.

## Referências

ANDRADE, R. G.; VICENTE, A. L. Expressionismo e reificação: o corpo como espaço de resistência em *O homem inacabado* de Donizete Galvão. *Texto Poético*, v. 13, n. 23, p. 485–507, 2017. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/423>. Acesso em: 6 jun. 2023.

BARONI, R. F. Evgen Bavcar: autorretratos e as imagens-mancha. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, v. 5, n. 1, 24 ago. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/163196>. Acesso em: 27 mai. 2023.

BAVCAR, E. A luz e o cego. *Benjamin Constant*, n. 19, 2001. Disponível em: <http://revista.ibc.gov.br/index.php/BC/article/view/580>. Acesso em: 28 mai. 2023.

BAVCAR, E. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

BAVCAR, E. O corpo, espelho partido da história. Trad. Paulo Neves. In: NOVAES, A. (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b. p. 175–190.

CENTRO DE FOTOGRAFIA. Evgen Bavcar: O que há entre o fotógrafo e a fotografia? 2020. Disponível em: <https://foto.espm.br/evgen-bavcar-o-que-ha-entre-o-fotografo-e-a-fotografia/>. Acesso em: 3 jun. 2023.

DERRIDA, J. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian., 2010.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

GALVÃO, D. *O homem inacabado*. São Paulo: Portal, 2010.

MAGALHÃES, F. O corpo performático de Evgen Bavcar. *Revista de Educação*, n. 16, p. 73–78, jun. 2004. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reeducacao/article/view/287/270>. Acesso em: 6 jun. 2023.

SONTAG, S. O heroísmo da visão. In: SONTAG, S. *Sobre fotografia: ensaios*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 99-128.

Data de submissão: 25/07/2023

Data de aprovação: 21/08/2023





## O (autor)retrato da melancolia pessoana: a deformação e o hematoma no *Livro do desassossego*

### *The (self-)portrait of Fernando Pessoa's melancholy: the deformation and the bruise in The book of disquiet*

Gabriel Pedro Lopes

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo/ Brasil

gp.lopes@unesp.br

<http://orcid.org/0009-0009-5511-2679>

**Resumo:** Este artigo tem como foco analisar a maneira pela qual a deformação e o desfiguramento da autopercepção registrados no tecido pessoano abordado, o *Livro do desassossego*, engendram e subsidiam o senso de melancolia, vazio e tédio, isto é, a comunhão íntima entre a forma descritiva que Bernardo Soares, semi-heterônimo de Pessoa, utiliza para apresentar seu retrato em face dos outros externos com os efeitos de sentido produzidos. Para isso, parte-se do método dedutivo a fim de consolidar as exposições propostas – no caso, buscam-se estudos acerca da melancolia, tédio e autorretrato para incidir, no rosto pessoano, conclusões retiradas das descrições selecionadas. Diante disso, a pesquisa constatou que Soares carrega um asco no contemplar-se, considerando-o como vil; implicitamente, revela-se a ideia de que a autoconsciência é solapadora ao ego. Portanto, a melancolia não é decorrência de se contemplar, mas, sim, implicação direta da consciência do Eu em seu lugar no mundo. Por fim, nota-se que a voz do texto arbitrariamente transmuta sua face aos moldes melancólicos (face esquelética e inexpressiva) ao passo que ressalta a potência dos externos (faces robustas e vívida), pontos descritivos que demonstram seu apequenamento e, por extensão, seu rombo interno. Na construção das referências, chamam-se Ferrari & Pizarro (2017) e Zenith (2011) na introdução do *Livro* para formular os

itinerários da obra analisada; Didi-Huberman (1998) na visão sobre o rosto, retrato e suas demarcações simbólicas; Scliar (2003) e Svendsen (2006) na consolidação da melancolia e tédio e Lopes (2014), Anghel (2014) e outros na análise do corpus.

**Palavras-chave:** *Livro do desassossego*; Fernando Pessoa; Bernardo Soares; retrato; melancolia.

**Abstract:** This article focuses on analyzing the way that the deformation and disfigurement of self-perception registered in the work, *The book of disquiet*, engender and subsidize the sense of melancholy, emptiness and boredom; in other words, the intimate communion between the descriptive form that Bernardo Soares, Pessoa's semi-heteronym, uses to outline his portrait in relation to others with the effects of meaning produced. For this, the deductive method is used to consolidate the proposed considerations. In view of this, the research found that Soares is disgusted with contemplating himself, considering it as vile act; implicitly, he reveals the idea that self-consciousness is ego-undermining. Therefore, melancholy is not a result of contemplating oneself, but rather a direct implication of the consciousness of the Ego in its place in the world. Finally, it is noted that the voice of the text arbitrarily transmutes its face into melancholic molds (squalid and inexpressive face) while it emphasizes the strongness of the external ones (robust and vivid faces), descriptive points that demonstrate its diminution and, by extension, its internal hole. In the construction of references, Ferrari & Pizarro (2017) and Zenith (2011) are called in the introduction of *The book* to formulate the itineraries of the analyzed work; Didi-Huberman (1998) in the vision about the face, portrait and its symbolic boundaries; Scliar (2003) and Svendsen (2006) in the consolidation of melancholy and boredom and Lopes (2014) and Anghel (2014) and other names in the analysis of the corpus.

**Keywords:** *The book of disquiet*; Fernando Pessoa; Bernardo Soares; portrait; melancholy.

## 1 Introdução

O *Livro do desassossego* beira o sonho e o devaneio lúcidos, é um labirinto em que o Minotauro é o próprio Pessoa<sup>1</sup>; concretiza-se nele a ruptura com a realidade meramente palpável (e impossível) para abarcar o plano interno e subjetivo (e plausível). Ressoam-se, aqui, as sensações e os entendimentos particulares da voz do texto, Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros que sente o mundo em um sono contínuo, principalmente por sua intrínseca melancolia, que se transfigura em uma lente através da qual ele enxerga as coisas comuns. Na contramão da vasta amplitude temática, uma pauta recorrente na obra é o mal-estar interno, o tédio e a ideia do vazio.

Pensando que a angústia e o tédio desfiguram a percepção de mundo de uma pessoa, o objetivo deste artigo é unir a forma por meio da qual Soares se caracteriza, expõe sua face nos meandros do *Livro* e a compara com a face de outros indivíduos, de modo a engendrar, nas descrições/distorções faciais, sua aguda melancolia. A abordagem deste estudo é de natureza teórica e encontra-se na área de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, tendo como seu subsídio pesquisas biográficas e documentais tanto no que tangem à contextualização do autor e obra quanto ao estudo do desânimo interno e do rosto.

Ainda na construção desta pesquisa, utiliza-se o método dedutivo como seguimento analítico. Parte-se de conceitualizações e estudos no tocante à melancolia, tédio e retrato para buscar uma equiparação de imagens entre o arquétipo melancólico e a forma facial descrita por Soares a fim de constatar – ou não – se há deformações nos rostos narrados e, caso a prerrogativa anterior for positiva, como essas injetam a ideia do vazio interior no tecido pessoano selecionado.

Para tal finalidade, na segunda seção, recorre-se, em primazia, aos estudos de Silvina Rodrigues Lopes (2014), Patricio Ferrari & Jerónimo Pizarro (2017) e Richard Zenith. Em um terceiro momento, os estudos de Georges Didi-Huberman (1998) serão o solo teórico sobre o retrato e o autorretrato. No que diz respeito ao estudo da melancolia e tédio para a quarta seção, usam-se as pesquisas de Moacyr Scliar (2003) e Lars Svendsen (2006); e, na análise dos fragmentos selecionados, utiliza-se Golgona Anghel (2014) e Silvina Rodrigues Lopes (2014) e outros estudiosos do *Livro*. Feita a introdução, passa-se, agora, a uma síntese sobre a obra selecionada.

---

<sup>1</sup> Tal qual diz Ondjaki no documentário *Grandes Livros* (2009) sobre o *Livro do desassossego* (2011).

## 2 Um livro-sonho: o desassossego inacabado

Richard Zenith, pesquisador pessoano, na introdução da edição usada como corpus deste estudo, diz que a obra “não é um livro, mas sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura” (PESSOA, 2011, p. 11). É, também, uma obra inacabada, pois Pessoa a escreveu até o fim de sua vida; a obra rompe a estrutura mínima dos gêneros literários, não se enquadrando em autobiografia, poesia ou alguma outra coisa literária – é uma extrema vagueza potencializada pela prosa poética, teoria de Jean-Yves Tadié (1994), em que o sintagma verbal, rompendo sua camada meramente unilateral, abraça a plurissignificação. Sobre essa teoria, Tadié (1994, p. 4) diz:

A dupla natureza desses livros tem como consequência que, no momento de conhecer se não nosso mundo, ao menos um mundo imaginário, o sentido se constitui em uma linguagem tirânica, e no momento de usufruir dessa linguagem coloca-se novamente o enigma das significações: tal é o lugar da troca entre a narrativa e o poema.

Bernardo Soares, o personagem-autor, é um ajudante de guarda-livros que registra, quase em fluxos de consciência, as reverberações das coisas em seu interior. Apesar de não ser o único autor do *Livro*, Soares – a começar em 1928 – é a voz mais referida ao se falar da obra. O próprio Fernando Pessoa o chamava de semi-heterônimo pelo fato de as características intrínsecas desse aproximarem-se em demasia da vertente ortônima – a crítica acrescenta tal comentário nomeando-o de *alter ego* (“outro eu” do Latim), ponto que alimenta os debates acerca da aproximação discursiva entre a estética de Soares com a de Pessoa e a construção plural da consciência humana, ideia consolidada pelo autor ao formar os heterônimos. Vicente Guedes, o segundo autor da obra, é a voz que traria um ar mais diarístico à obra e a abandonaria em por volta de 1920, projeto retomado por Soares, como afirmam Ferrari & Pizarro (2017, p. 331). O ano de publicação da primeira edição foi em 1982 pela Editora Ática.

Pessoa deixou pouquíssimas informações a respeito do principal autor do *Livro do desassossego* (2011); na voz dos mesmos pesquisadores citados, resta-se

apenas o registro do seu nome ('B. Soares') encimando uma lista de contos – visto que o livro por si composto iria ser publicado em nome de Fernando Pessoa, cuja assinatura, manuscrita e dactilografada, consta do final de alguns trechos. (FERRARI & PIZARRO, 2017, p. 558)

Uma das poucas informações é uma conhecida carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935, na qual o poeta aborda sua mutilação literária e explica a alcunha de “semi-heterônimo”:

Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. **É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela.** (PESSOA, 1986, p. 343, grifos nossos)

No tocante às pautas, há, no *Livro*, uma vasta multiplicidade de temas que cingem o viver humano: questões filosóficas, sociais, políticas, existenciais etc. Dentro desse último ponto, percebe-se, quase de modo obsessivo, um questionar contínuo acerca da consciência em face do desejo, o que é tangível e o que é impossível; um duelo entre o sonho com a monotonia gritante das coisas comuns. A consequência direta desse digladio é o tédio.

Bernardo Soares elege pontos de vista que sejam aberturas do mundo contra aquilo que o nega, fecha. O tédio fecha o mundo, é feito de ‘negações noturnas’; a insônia faz parte do movimento da escrita: aproxima-se do sono e do sonho na fuga à consciência; aproxima-se da vigília desconhecendo limites à lucidez. (LOPES, 2014, p. 50-51)

Entretanto, sobre a consciência, vale destacar que em toda a produção pessoana esse não é o eixo central para a formação da unicidade particular do ser; as obras seguem uma linha lógica no que tange à impossibilidade consciente de se assimilar o real. Justamente em reverberação disso, a produção de Pessoa traz uma ênfase tanto sinestésica quanto onírica. Já que o real não é visível à consciência, é fundamental que a razão tenha seu “cérebro” no corpo, não em um gozo puramente hedonista – no sentido estreito – voltado estritamente ao prazer sensível, mas, sim, como mirando a única maneira de “provar o real” por sua incapacidade cognitiva e lógica de ser compreendido diretamente por observações ou reflexões.

No que diz respeito à construção formal da obra, é fundamental ressaltar que o poeta português nunca publicou uma única edição do *Livro*, expondo suas potenciais ânsias editoriais ou a suposta organização sequenciada dos fragmentos. Nesse sentido, a construção fica completamente a cargo do editor. Assim, cada edição é uma imersão distinta ao (des)ligamento lógico pessoano. Contemplados os básicos pontos sobre o corpus deste estudo, volta-se, agora, a um breve comentário sobre o retrato, rosto e autorretrato à reflexão de Didi-Huberman (1998).

### 3 O retrato: a morada nostálgica

O rosto é o perfil da subjetividade de um Eu; nele encontram-se os seus atributos distintivos e a questão do retrato começa, nesse contexto, “talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62). Ou seja, a noção de retrato – e consequentemente do autorretrato – nascem do desvanecimento da feição querida, que enseja uma ânsia de se suprir a ausência, reter algo para que não perca (eternamente).

Didi-Huberman, em *O rosto e a terra* (1998), faz uma pintura histórica sobre a representação da face humana através do tempo; o referido historiador das artes realça o teor simbólico do perfil dos retratos: uma maneira de preencher o vazio da morte e suprir a ausência além da nostalgia. Na arte rupestre, por exemplo, “o rosto humano não existia, que, em todo caso, era desprovido de significação, ou até que era afetado por um tabu” (1998, p. 64); havia uma única indicação plana sobre o rosto: um ponto sem caracterizações identitárias. Correndo o tempo, sabe-se que, no sítio neolítico de Jericó, havia um povo que enterrava seus mortos em grupo e realizava um culto aos crânios (1998, p. 72) – sem uma forma clara de identidade, recorrendo à lembrança recorrente da morte.

A arte arcaica como um todo não carrega uma preocupação estética dos rostos; há, entretanto, uma configuração interna que ressalta a nostalgia e a brevidade: representa-se o perecimento, o apagamento dos caracteres particulares. Com o transcorrer da história, as faces começaram a ganhar atributos particulares – os rostos transpassaram a concretude meramente abstrata para um perfil figurativo e mimético. Nesse sentido, o retrato é, simbolicamente ausência e presença, apagamento e concretude.

Em muitas culturas antigas, retomar, de algum modo, a feição do ente querido por um retrato – por máscaras ou pelo crânio, preenchê-lo ou não – é presentificar aquilo que é memória e nostalgia. O autorretrato viria, nesse sentido, uma tentativa de eternizar uma fatia do ego em um determinado período ou tempo; uma forma de prender a feição jovem, por exemplo, no esticar temporal de modo que, mesmo idoso, com um rosto metamorfoseado pelo tempo, seja possível, nostálgicamente, ver-se no espelho do passado por meio do congelamento da face antiga. Contempladas as fundamentais partes acerca do retrato pelo âmbito histórico, passa-se, agora, aos comentários pontuais sobre a ascensão da melancolia.

#### 4 O retrato da melancolia

Em 1621, Robert Burton lança seu livro *A anatomia da melancolia*, um estudo extremamente detalhado, à época, sobre as raízes melancólicas e como se livrar delas. O livro foi um sucesso, tornando-se um *best seller*, apesar de suas 1417 páginas. Tal estouro de venda carimba um certo fascínio popular acerca da temática e exponencia a ânsia de entender suas causas e possíveis soluções.

No período de publicação do livro, a humanidade passava por inúmeros progressos – era um tempo de grandes revoluções econômicas e políticas. Com o princípio do pensamento capitalista tomando forma, as desigualdades sociais acentuam-se; nota-se uma “brusca alternância entre otimismo e pessimismo, entre euforia e desânimo, verdadeira bipolaridade emocional que se traduz em incerteza quanto ao futuro” (SCLIAR, 2003, p. 16). As práticas hedonistas desfrutavam de todos os prazeres possíveis, porém, com o emergir da sífilis, o tema da morte tornava-se cada vez mais comum, acelerando o pêndulo bipolar e subsidiava a vinda da melancolia. Freud, consolidador da base psicanalítica, em *Luto e melancolia*, de 1917, conceitua a melancolia como um luto prolongado e patológico que rompe uma perda comum; é uma ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego – ou seja, no luto, o mundo torna-se pobre; na melancolia, é o ego que definha. Esta, por sua vez, é consequência da individualidade já marcada no princípio da bipolaridade do século XV e XVII, como afirma Scliar (2003, p. 191). Por sua vez, a teoria humoral, de Hipócrates de Cós – cujos ensinamentos foram passados sem uma marcação textual autoral –, começou associar a melancolia a alterações

químicas. Humor, nesse contexto, é “um líquido ou parte fluida do corpo, compreendido neste, para sua preservação, pode ser inato e congênito, ou adventício e adquirido” (BURTON, 2011, p. 37).

Portanto um estado interno melancólico poderia ser uma característica física intrínseca ou um desequilíbrio de fluidos corpóreos. Assim, quem secretava em excesso a bÍlis negra teria uma visão de mundo mais pessimista e profunda. Aliado a isso, pela condenação da acÍdia em virtude de seu caráter pecaminoso por ir contra o Louvor de Deus e, em ecos da ideia capitalista, começou-se a instaurar o conceito do tÉdio. O tÉdio, na voz de Lars Svendsen (2006, p. 34),

Pressupõe subjetividade, isto é, consciência de si. A subjetividade é uma condição necessária, mas não suficiente para o tÉdio. Para ser capaz de se entediar, o sujeito deve ser capaz de perceber como um indivíduo apto a se inserir em vários contextos de significado, e esse sujeito reclama significado do mundo e de si mesmo. Sem tal demanda, não haveria tÉdio. Animais podem carecer de estÍmulos, mas quase certamente não podem se entediar.

O tÉdio estÁ umbilicalmente ligado à crítica acerca de sua prÓpria condição. A clara consequênciA de tais perguntas a si mesmo é a tendênciA a uma perda de mundo, pois as coisas não anunciam um significado verdadeiro. A consciênciA dessas informações torna a não-significação intolerável – cria-se o vazio e a urgênciA de preenchê-lo; nada traria a ânsiA de uma questão norteadora e significativa –, forma-se uma vontade, obsessiva, de possuir um sentido claro e absoluto sobre a existênciA. À guisa disso, pode-se trazer alguns trechos que tangem a melancolia ou tÉdio como pontos centrais de reflexões, como o fragmento 263, o qual pode ser visto como um longo tratado sobre o tÉdio. Eis um recorte:

O tÉdio... É talvez, no fundo, a insatisfação da alma íntima por não lhe termos dado uma crença, a desolação da criança triste que intimamente somos, por não lhe termos comprado o brinquedo divino. É talvez a insegurança de quem precisa mão que o guie, e não sente, no caminho negro da sensação profunda, mais que a noite sem ruído de não poder pensar, a estrada sem nada de não saber sentir... (PESSOA, 2011, p. 262-263)

O tÉdio e a melancolia, porém, não são sinnimos, embora possam coexistir e exponenciar o rombo interno. O tÉdio rompe as medidas temporais e concentra-se no presente – o que aconteceu e o que



virá não interferem na consolidação desse, ao passo que “a melancolia é caracterizada pela nostalgia de um tempo que existiu outrora (ou eventualmente de um futuro esperado)” (SVENDSEN, 2006, p. 101). O tédio é repetição e imanência e a melancolia, ruminação. Ambos trazem uma nulidade no Eu, que passa a variar entre a estagnação temporal e um saudosismo intenso paralisante, formando um indivíduo constantemente cansado, sem perspectiva – um transeunte interno que vagueia randomicamente. Ambos não têm uma cura direta – além do conformismo, que apenas alivia (em partes). Abordados os básicos pontos sobre a melancolia e tédio, parte-se à análise dos fragmentos selecionados do *Livro do desassossego* (2011).

## 5 O hematoma no retrato de Soares

O *Livro do desassossego* é a descrição de um hematoma que não é curado. Silvina Rodrigues Lopes afirma que o movimento do desassossego se consolida na recorrência sobre a insônia, a qual é uma engrenagem de escrita que mantém a tensão entre o cansaço e a inquietude, a descrição e a conjectura (2014, p. 49). Sobre isso, também, Svendsen (2006, p. 101) afirma que “o tédio profundo está relacionado, fenomenologicamente falando, à insônia, em que o ‘eu’ perde sua identidade na escuridão, preso num vazio aparentemente vazio” – naturalmente, alimenta-se e consolida-se o senso melancólico que paira sobre grande parte dos fragmentos, como se esse fosse, inclusive, um aspecto coesivo fundamental, de ordem formal para a construção da obra. Passa-se, portanto, à análise da desfiguração.

Diante disso, o fragmento 466 é um tratado sobre o ato de contemplar-se, o qual é censurado pela natural impossibilidade de se conhecer, como se o *Daemon*, Natureza ou Deus não permitisse ao homem percepções de si além da anatômica. Assim como afirma Beatriz Anselmo, Soares, no trecho, pode ser visto como um “Narciso invertido ou mascarado” (2008, p. 89). Outrora, contemplar-se era possível apenas abaixando até a superfície de um rio – e curvar-se para essa função revelaria tal ato vil. Assim, o espelho veio para contaminar os indivíduos acerca de sua própria condição.

O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos.

Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver.

O criador do espelho envenenou a alma humana. (PESSOA, 2011, p. 412)

O rosto é o palácio da identidade e, portanto, da consciência; para Soares, ver-se é um atentado à Vida, haja vista que essa ação subjaz externas noções de si, e a forma cartesiana *cogito ergo sum* é uma injeção demasiado intensa para as percepções e sentidos, pontos hipervalorizados pelo semi-heterônimo pessoano:

O semi-heterônimo, em viagem rumo à sua essência, parece mostrar-se assustado com o que o espelho pode revelar-lhe: o nada. Assim, ao contrário de Narciso, que quis ver a sua verdadeira imagem, Soares só se mira num espelho que, côncavo ou convexo, seja capaz de distorcer a sua imagem, fragmentá-la, multiplicá-la, desintegrá-la, transformá-la, enfim, numa figura polimorfa que parece a encarnação da própria persona, da máscara do ator. (ANSELMO, 2008. p. 90)

Em soma da citação, traz-se a fala de Rodrigues (2009), “do mesmo modo, na tentativa de olhar-se de dentro, o autorretratista percebe o que lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto” (2009, p. 21). Ou seja, ao contemplar-se, notam-se os pontos não-vistos de si, o que constrói, mais ainda, a autoconsciência. No que tange à esfera facial e seus desdobramentos, Golgona Anghel afirma que, na obra, “as máscaras, os espelhos, as faces do rio são superfície de reflexo e meditação quando a proximidade extrema do objecto do nosso olhar, a indeterminação dos ‘sonhos vagos’ ou a luz demasiado forte dissolve os contornos e liberta um ‘rosto à deriva’, uma boca-paisagem” (2014, p. 86).

Nesse sentido, no *Livro*, o rosto é o lugar do possível – não do real-concreto, posto que se transforma e se transfigura de acordo com os processos interiores que se irrompem no plano externo, ou, como afirma a citada pesquisadora, “a pregnância da exteriorização é tanta que a transmutação determina uma perda de identidade” (ANGHEL, 2014, p. 87), tal qual é notório no fragmento 56, em que, contemplando uma foto, o hematoma de Bernardo Soares pulsa ao longo das descrições.

O sócio capitalista aqui da firma, sempre doente em parte incerta, quis, não sei por que capricho de que intervalo de doença, ter um retrato do conjunto do pessoal do escritório. E assim, antes

de ontem, alinhámos todos, por indicação do fotógrafo alegre, contra a barreira branca suja que divide, com madeira frágil, o escritório geral do gabinete do patrão Vasques. Ao centro o mesmo Vasques; nas duas alas, numa distribuição primeiro definida, depois indefinida, de categorias, as outras almas humanas que aqui se reúnem em corpo todos os dias para pequenos fins cujo último intuito só o segredo dos Deuses conhece.

Hoje quando cheguei ao escritório, um pouco tarde, e, em verdade, esquecido já do acontecimento estático da fotografia duas vezes tirada, encontrei o Moreira, inesperadamente matutino, e um dos caixeiros de praça, debruçados rebuscadamente sobre umas coisas enegrecidas, que reconheci logo, em sobressalto, como as primeiras provas das fotografias. Eram, afinal, duas só de uma, daquela que ficara melhor.

Sofri a verdade ao ver-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei. Nunca tive uma ideia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta fruste. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. O patrão Vasques está tal qual é — o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rígido completando. A energia, a esperteza, do homem — afinal tão banais, e tantas vezes repetidas por tantos milhares de homens em todo o mundo — são todavia escritas naquela fotografia como num passaporte psicológico. Os dois caixeiros viajantes estão admiráveis; o caixeiro de praça está bem, mas ficou quase por trás de um ombro do Moreira. E o Moreira! O meu chefe Moreira, essência da monotonia e da continuidade, está muito mais gente do que eu! Até o moço — reparo sem poder reprimir um sentimento que busco supor que não é inveja — tem uma certeza de cara, uma expressão directa que dista sorrisos do meu apagamento nulo de esfinge de papelaria.

O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não era? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjunto?

— Você ficou muito bem, diz de repente o Moreira. E depois, virando-se para o caixeiro de praça, “É mesmo a carinha dele, hein?” E o caixeiro de praça concordou com uma alegria amiga que me escorreu para o lixo. (PESSOA, 2011, p. 91-92)

No referido fragmento, as distorções faciais ficam mais explícitas e concretas, indicando, visualmente, os símbolos internos de Soares. A impossibilidade de ver-se foi rompida pelo retrato – a eternização de um instante – e, como contemplar a própria face é tocar com os olhos a própria condição, o ajudante de guarda-livros desfigura sua face, ensejando-lhe seu estado de alma (melancólico). Isso é potencializado pela comparação, afinal os seres se encontram no trato social a partir de um eixo nevrálgico como guia – no caso, as faces alheias, como se faz perceptível em: “a minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras” (PESSOA, 2011, p. 91).

A face tibia e raquítica revela uma potência interna minguada e diminuta, sem dinamicidades ou expressividades; uma existência acuada na qual as coisas são mornas, cinzas, sem intensidade. A inexpressividade também abarca o tédio, haja vista que nele as coisas se tornam banais e sem um significado maior – uma apatia em relação às coisas é formada e a inexpressão é um sintoma da acepção banal dos entes. A magreza do rosto revela a inanição e o desarranjo internos do personagem-autor, como se confirma no fragmento 39:

Nem se quer representei. Representaram-se. Fui, não o ator, mas os gestos dele  
Tudo quanto tenho feito, pensado, sido, é uma soma de subordinações, ou a um ente falso que julguei meu, por que agi dele para fora, ou de um peso de circunstâncias que supus ser o ar que respirava. Sou, neste momento de ver, um solitário súbito, que se reconhece desterrado onde se encontrou sempre cidadão.  
No mais íntimo do que pensei não fui eu. (PESSOA, 2011, p. 75)

Esse paradoxo de uma vida suposta, mas não a existência real, revela a amargura de Soares: um luto por vivências inautênticas, forjadas e representadas passivamente; uma tibieza que se perfaz no fechamento de semblantes, tendo em vista que, como dito, a face simboliza a identidade. Portanto o rosto de um ser sem uma representatividade interior consolidada iria, naturalmente, totalizar-se na emaciação e na inexpressividade. Forma-se, dessarte, um retrato da melancolia corroborado pelo fragmento 60, intitulado “Intervalo doloroso”<sup>2</sup>: “se me perguntardes se sou feliz, responder-vos-ei que não o sou” (PESSOA, 2011, p. 96).

---

<sup>2</sup> Existem seis fragmentos com esse mesmo título, o que reforça ainda mais o caráter melancólico e a ânsia de abordar tais pontos de sofrimento.

No influxo das descrições citadas, encontram-se as faces alheias – do patrão Vasques, dos caixeiros viajantes e de Moreira. Nelas, há imagens altivas e briosas, com potências que ofuscam a opaca forma do semi-heterônimo. O patrão sustenta dinamicidade com seu olhar e bigode rígidos – despontam energia e força, uma face na qual se revelam certezas sobre suas condições. Idem com os caixeiros e com Moreira, sobretudo esse, pois, nas palavras de Soares: “está muito mais gente do que eu!” (PESSOA, 2011, p. 91).

Ao mirar um moço com altivez em face na mesma fotografia, o semi-heterônimo pessoano é tomado por algo não muito bem descrito: “reparo sem poder reprimir um sentimento que busco supor que não é inveja” (PESSOA, 2011, p. 91). Sensação da ordem do inominável, uma certa desistência de todos contemplarem um semblante firme, e não sua pessoa. Da ânsia de possuir tamanha força no rosto à desistência, o personagem-autor tem certeza apenas de seu apagamento nulo em face dos outros.

Todos no retrato, além de Soares, carregam uma feição forte e verdadeira de si, uma eloquência facial simbólica que expõe o Imo particular de tal maneira que a amplitude característica entre esses enterra o semblante parco do personagem-autor. Inclusive, tais traços descritos retomam o entendimento sobre a teoria humoral descrita por Hipócrates.

O sanguíneo é forte, musculoso, gosta de companhia, de comida, de bebida. O melancólico é magro, pálido, taciturno, lento, silencioso, desconfiado, invejoso, ciumento, solitário – a solidão, aliás, é causa e consequência da melancolia, assim como a inatividade. (SCLIAR, 2003, p. 72)

Por reverberação ao dito, Bernardo Soares é uma máscara implantada à face do esvaziamento. Sua distorção facial pode ser vista como uma reconfiguração de sua identidade a um rosto arbitrariamente inserido através do vazio. No contexto de Soares, Beatriz Anselmo afirma:

A utilização da máscara tem como intuito transformar, modificar o sujeito, fazendo com que ele se torne outro(s). No caso de Bernardo Soares, a sua falta de identidade faz com que ele seja as máscaras que veste. Portanto, perder ou despir uma de suas máscaras não significa somente perder uma das personagens criadas para com ele contracenar no palco da vida real – passe o aparente paradoxo –, mas, sobretudo, significa perder o que ele é capaz de ser. Tudo o que ele cria, tanto as realidades artificiais de

sua obra de arte, quanto a própria vida, depende dos artefatos que manipula; e quanto mais ele se aproxima do real, maior é a sua necessidade de se mascarar. (ANSELMO, 2008, p. 89)

Entretanto é fundamental ressaltar que as descrições são arranjadas pelo próprio Bernardo Soares; é um contar em primeira pessoa contaminado pela lente (melancólica) do Eu. Todas as comparações faciais são subsidiadas por sensações bem construídas acerca da autodesfiguração em detrimento da externa camada da qual os alheios são pertencentes. Nesse viés, fazem-se, no *Livro*, exposições particulares embebidas de ideias subjetivas, as quais saltam e pulsam na medida em que os semblantes são formados. É uma máscara, como dito, arbitrariamente colocada.

A infecção do Eu, porém, revela, como um espelho interior, a forma pela qual Bernardo Soares pinta sua imagem fragmentada pela ácida angústia que o acomete e como ele, diante das mais distintas formas, silhuetas e faces, enxerga seu próprio rosto diminuto e, ao mesmo tempo, pulsante, não em dilatação, mas em contração.

Bernardo Soares, como dito, encontra-se na perdição de si pelas sensações – o mundo é, para ele, explosão epidérmica. No fragmento 453, o personagem-autor pinta uma autoimagem ampla no sentir, denotando que sua face real não se localiza na frente da identidade, o rosto, mas no mais profundo local em que se resguardam os sentidos. À voz analítica de Eduino Orione, “é justamente porque se autorretrata a partir da sensação, que Bernardo Soares a opõe à ação” (2016, p. 156):

Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável. Todos os detalhes se me gravam desproporcionadamente a fazerem parte de um todo. Só me ocupa de mim. O mundo exterior é-me sempre evidentemente sensação. Nunca me esqueço de que sinto. (PESSOA, 2011, p. 453-454)

E é justamente pela sensação que o autor-personagem sente o toque nulo de si. Na camada absurda das faces, sobrevém à superfície o que a subjetividade apresenta. No caso de Bernardo Soares, está a nostálgica lembrança de sensações antigas e a ânsia por uma vida impossível, irreal e suposta: ser inteiramente o Eu sem se fazer outro. Entretanto, como sustenta Orione (2016), “ocorre que, como, neste livro, uma sensação particular adquire dimensão existencial mais ampla, a descoberta central de Soares (a vacuidade do eu) é acompanhada de uma

outra não menos decisiva, que lhe é concomitante” (ORIONE, 2016, p. 163). É um círculo vicioso no qual a negação da realidade enseja uma ânsia por sentir as coisas ou pela efusão onírica; ambas, todavia, subsidiam uma consciência real acerca de si de maneira a reparar, no silêncio do pensamento, a sensação insuportável de sentir nada. Eis a síntese de toda angústia do ajudante de guarda-livros, “o coração, se pudesse pensar, pararia” (PESSOA, 2011, p. 47).

## 6 Considerações finais

O *Livro do desassossego* transborda as estruturas básicas dos gêneros literários. Sua instabilidade interna rasga o nó narrativo sequencial potencializado pela prosa poética e desola o leitor nos desencontros de Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros visto, pela crítica, como um *alter ego* de Fernando Pessoa; é um semi-heterônimo que vive à margem de si mesmo, na beirada do abismo interior, fragmentando-se durante suas inúmeras reflexões, sobretudo acerca de si mesmo.

Os fragmentos confirmam que Soares carrega um certo asco na ação de ver-se, posto que, como já foi exposto, olhar-se revela, narcisicamente, as falhas – é um ataque desmesurado ao ego, que, dependendo de seu estado interno, pode se romper mediante a tal revelação, deixando a dor existencial, por vezes latente, mais sensível e dolorosa. A melancolia não é a decorrência de se contemplar – haja vista que ela, no *Livro*, é um estado contínuo – mas, sim, consequência direta da consciência do eu em seu lugar no mundo.

Tendo em vista que a melancolia é entendida, dentre inúmeras teorias e críticas, como o luto prolongado por uma ferida narcísica e o mal-estar pela consciência de seu lugar no mundo, a análise feita confirmou que Bernardo Soares transmuta sua face através da pupila desgastada pelo vazio interno e pelo narrar em primeira pessoa, dando-lhe um aspecto tíbio, diminuto, parco e inexpressivo, ao passo que, nos rostos alheios, existem brio, potência, ação e dinâmica, alterações faciais que subsidiam – em sua autodescrição – a melancolia pela qual o personagem-autor passa.

O rosto, tal qual denota Didi-Huberman (1998), é o palácio da identidade, o receptáculo da unicidade do ser. Nele, residem as marcas da vida, como a passagem no tempo no grisalho do cabelo, o afundamento das rugas e sulcos e outros pontos. Na dor de olhar o próprio reflexo em

um rio ou em um retrato num movimento “narcísico às avessas”, para Soares, mora a consciência de lugar no mundo, ponto a partir do qual o rosto cansado e fatigado revela, no sussurro das expressões, o cansaço de contemplar-se, implantar uma máscara fictícia e sempre enxergar nada.

## Referências

ANGHEL, G. Fernando Pessoa pseudônimo de Bernardo Soares. In: MARTINS, P. S.; ANGHEL, G.; GUERREIRO, F. (org.). *Central da poesia: o Livro do Desassossego*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2014. p. 85-96.

ANSELMO, B. M. Máscara e representação no *Livro do desassossego*. 2008. 108f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp - Campus de Araraquara, 2008.

BURTON, R. *A anatomia da melancolia*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. *Revista de artes visuais*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351>. Acesso em: 27 jul. 2023.

LOPES, S. R. Escrita do desassossego, movimento insone. In: MARTINS, P. S.; ANGHEL, G.; GUERREIRO, F. (org.). *Central da poesia: o Livro do Desassossego*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2014. p. 49-61.

ORIONE, E. J. de M. O problema da sensação no “Livro do desassossego”. *Revista desassossego*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 154-164, ago. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/114277>. Acesso em: 30 ago. 2023.

PESSOA, F. *136 pessoas de Pessoa*. Ed. de Patricio Ferrari & Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

PESSOA, F. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. 3 ed. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PESSOA, F. *Obra poética e em prosa*. Org. António Quadros. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1986. (3 vol.).



RODRIGUES, M. A. As formas de escrita do eu no “Livro do Desassossego”, de Fernando Pessoa. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, v. 5, n. 6, p. 11-24, 2009. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/2097>. Acesso em: 30 ago. 2023.

SCLIAR, M. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SVENDSEN, L. *Filosofia do tédio*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

TADIÉ, J.-Y. *Le récit poétique*. Trad. Ana Luiza Camarani. Paris: Gallimard, 1994.



## O olhar do viajante e a fotografia em poemas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen

*The traveler's gaze and the photography in poems by Cecília Meireles and Sophia de Mello Breyner Andresen*

Wendel Francis Gomes Silva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

wendel.francis@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-5217-8665>

**Resumo:** Esse artigo tem como objetivo evidenciar o modo que Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen manifestam uma certa ética em relação à experiência da viagem e, como um desdobramento possível dessa temática, demonstram igualmente uma aproximação crítica em relação ao turismo e à fotografia. Para alcançar esse objetivo, realiza-se a análise comparativa dos textos selecionados que abordam essa problemática. Observa-se a presença de traços distintivos entre a experiência do viajar e do olhar, em oposição ao turismo de massa e a fotografia. Conclui-se que, nesses textos, o sujeito literário enuncia uma ascendência da experiência estética por meio do olhar do viajante e do poeta em comparação ao mero registro irrefletido das máquinas fotográficas, denunciando o comportamento alienado perante os espaços em que a história se inscreve, sugerindo uma atitude mais contemplativa e lenta diante do mundo.

**Palavras-chave:** Cecília Meireles; Sophia de Mello Breyner Andresen; fotografia; viagem.

**Abstract:** This article aims to highlight the way in which Cecília Meireles and Sophia de Mello Breyner Andresen manifest a certain ethics in relation to the travel experience and, as a possible development of this theme, they also demonstrate a critical approach in relation to tourism

and photography. To achieve this objective, a comparative analysis of selected texts that address this issue is carried out. We observe the presence of distinctive features between the experience of traveling and looking, as opposed to mass tourism and photography. It is concluded that, in these texts, the literary subject enunciates an ascendancy of the aesthetic experience through the look of the traveler and the poet in comparison to the mere thoughtless record of the cameras, denouncing the alienated behavior before the spaces in which history is inscribed, suggesting a more contemplative and slower attitude towards the world.

**Keywords:** Cecília Meireles; Sophia de Mello Breyner Andresen; photography; travelling.

O presente trabalho é o resultado parcial de pesquisa realizada ao longo do mestrado<sup>1</sup>, que teve como ponto de partida a seguinte questão norteadora: qual seria a relação entre a poesia e a viagem no século XX? Na tentativa de encontrar uma resposta possível, escolhemos duas importantes autoras desse período, no Brasil e em Portugal, que buscaram pensar a experiência de viajar. Propusemos a análise comparativa de poemas e crônicas de viagens de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen, considerando roteiros em comum figurados pelas autoras, em especial, Portugal, Itália e Índia. Dessa forma, localizamos textos que tiveram como tema principal a viagem, a partir da referência direta a certos espaços visitados pela poética dessas escritoras. Seguimos, ao longo do percurso de investigações, a hipótese de haver, no corpus selecionado, uma certa ética sobre a experiência da viagem e, como um desdobramento possível da relação poesia-viagem, observou-se também uma aproximação crítica com o turismo e a fotografia. A esse respeito, depreendemos que o sujeito poético enuncia uma ascendência do olhar do viajante e do poeta em relação ao mero registro mecânico das máquinas fotográficas e à reprodução desenfreada de imagens, ponto que será o alvo de nossas considerações nesse texto.

---

<sup>1</sup> O trabalho final intitulado “Roteiros e Paisagens Literárias: Leituras dos Poemas de Viagem de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen” foi defendido e aprovado em fevereiro de 2023.

Como preâmbulo para a discussão central do texto, partimos do ponto de que, tanto na obra de Cecília Meireles, carioca descendente de portugueses, quanto na de Sophia de Mello Breyner Andresen, portuguesa nascida no Porto, importantes autoras e poetisas-viajantes, observa-se uma aproximação com a temática da viagem e um posicionamento crítico em relação à prática turística. Essa primeira oposição entre turista e viajante sugere uma reflexão sobre esses sujeitos emblemáticos e arquetípicos que se consolidam mais amplamente a partir das viagens realizadas nos séculos XIX e XX, provocando repercussões sobre a experiência de deslocamento no mundo.

Em relação a Cecília, Ana Maria Lisboa de Mello, no texto “A arte de viajar na poesia de Cecília Meireles”, afirma que a descrição do viajante feita pela autora demonstra um sujeito que se detém diante do que vê, buscando o próprio senso de pertencimento à história que contempla nas paisagens que visita, dessa forma “a viajante faz-se poeta e cria a partir da experiência da viagem um lugar de memória – o poema” (2003, p. 190). Já na poética de Sophia, podemos pensar a viagem a partir da maneira que a autora portuguesa lida com sua matéria poética, tal como observa Silvana Rodrigues Lopes no texto “Escutar, nomear, fazer paisagens”, a partir do “pensamento da sua própria possibilidade, isto é, da possibilidade de uma relação própria com as coisas e com os outros.” (2003, p. 52).

Em entrevista concedida a Pedro Bloch, Cecília, por exemplo, afirma que “Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano.” (1964, p. 37). Esse “alongamento” do horizonte humano que se dá por meio da experiência de encontro com o “outro” pode ser compreendido como uma recusa a um olhar que transforma esse “outro” em uma figura exótica, ao turismo de massa e ao mero registro fotográfico, atitude que a autora materializa em seus textos de viagem, nos quais são evidenciadas formas de experimentar o mundo que levam em consideração a mediação do próprio conhecimento prévio sobre os espaços visitados e a relação afetiva que se desenvolve com cada roteiro.

O sujeito enunciativo que se apresenta nos textos de viagem cecilianos parece instituir uma certa “poética do viajar”, isto é, uma forma de pensar e figurar a viagem que se traduz em atitude ética e estética em relação a esses espaços. Na crônica “Roma, turistas, viajantes”, por exemplo, lemos o seguinte excerto: “O viajante olha para as ruínas [...] e já não pode dar um passo: elas o convidam a ficar, a escutá-las,

a entendê-las. Dirige-se a um museu, a um palácio, a um jardim e tudo está repleto de ecos [...]” (2016, p. 106). O viajante ceciliano evidencia seu desejo de permanecer e escutar as ruínas que encontra nos espaços que visita: busca escutá-las porque reconhece nelas ecos de um passado remoto; procura entendê-las porque vê naqueles palácios, jardins e sítios arqueológicos as fieis testemunhas de eventos históricos; deseja ficar para que possa aceitar o convite silencioso das paisagens. Nesses instantes, a autora busca na experiência empírica a matéria de sua escrita, mas não se restringe a esse aspecto mais circunstancial da viagem; a palavra alada transmuta-se em fabulação e exercício de encontro com o passado, buscando a memória de um tempo perdido.

Em oposição à essa experiência do viajante, Luís Antônio Contatori Romano, em volume intitulado *A poeta-viajante: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles* (2014), sistematiza um importante estudo sobre essa questão, detalhando os elementos que descrevem o verdadeiro viajante e seu inverso, o turista. Segundo Romano (2014, p. 121), “na crônica ‘Pergunta em Paris’, de 1952, Cecília Meireles [introduziria] pela primeira vez a distinção entre turistas e viajantes”. Essa diferenciação apareceria também na crônica “Quando o viajante se transforma em turista”, de 1953, e na crônica “Roma, turistas e viajantes”, textos nos quais “podemos encontrar a expressão carregada de lirismo de experiências de viagens, além de reflexões em que a autora busca distinguir dicotomicamente as formas como turista e viajante experimentam a viagem” (2014, p. 123). Vejamos um trecho da crônica “Roma, turistas e viajantes” e algumas das distinções que Cecília estabelece entre esses sujeitos:

Grande diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é criatura feliz, que parte por este mundo com sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário nos dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, [...] olhando o que lhe apontam. [...]. O viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro — um futuro que ele nem conhecerá. (2016, p. 104).

No trecho acima, o sujeito enunciatador descreve o turista como uma “criatura feliz”, “com fotografias por todos os lados, listas de preços, pechinchas dos quatro cantos da terra” (2016, p. 107). Porém, qual seria essa felicidade referida? De acordo com a descrição apresentada, a felicidade do turista se traduziria por contentamento superficial, por passagem alienada pelas paisagens e seres do mundo, por um conhecimento acanhado da cultura e dos hábitos do outro, por uma relação com as paisagens mediada apenas pela imagem reproduzida dos espaços que visita. Basta-lhe uma coleção de cliques mecanicamente realizados ao longo do trajeto para que possa replicar os passos ligeiros e desatentos de sua fugaz estadia, comportamento que é sinônimo de uma sociedade capitalista que transformou a experiência da viagem também em um artigo de consumo, comercializado e vendido aos lotes. Luís Antônio C. Romano confirma que, além disso,

Para Cecília, enquanto o turista está ligado à efemeridade das experiências, à informação, o viajante detém-se demoradamente em cada coisa, visa não à informação estrita, mas à experiência estética diante das coisas olhadas e à tentativa de restaurar a aura delas, reintroduzindo-as, imaginariamente, nas relações que mantinha com seu contexto original. (2014, p. 125).

De forma semelhante, observa-se, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma relação ética — palavra que permeia a extensa fortuna crítica da autora — com a experiência da viagem, demonstrando ainda mais um elemento que manifesta a busca pela unidade enunciada em sua obra e mais um ponto de sinergia com a poética da escritora brasileira. Apesar de, a princípio, a temática da viagem aparentemente não aparecer com tanta recorrência nos primeiros livros da escritora, Eucanaã Ferraz, no prefácio de *Coral e outros poemas* (2018), afirma que, a partir de *Geografia* (1967), “a palavra solar de Sophia alcança então uma expressão sólida e marcada pela experiência.” (2018, p. 32). Neste livro, “se encontram as luzes das praias do Algarve e das ilhas gregas” (2018, p. 32) e poemas como “Descobrimento”, que traz à tona o “maravilhamento do encontro primordial com as terras brasileiras”. (2018, p. 32). O tema do descobrimento aparecerá fortemente no livro *Navegações* (1983), e “a viagem permanecerá como tema central do livro seguinte, *Ilhas* (1989). E também aqui as paisagens geográficas e culturais vão além de Portugal e Grécia, e as alusões são de diferentes ordens.” (2018, p. 37).

Entre as diversas viagens realizadas pela autora, o encontro com a Grécia, ocorrido pela primeira vez em 1963 na companhia de Agustina Bessa-Luís, parece ter produzido ecos reconhecíveis na poesia de Sophia, perceptíveis, por exemplo, a partir de maior recorrência a itinerários e referências a espaços gregos. Tal viagem parece representar, para Sophia, um desejo de regresso a si própria, constituindo a memória viva da história que é revisitada em cada um dos museus e ruínas, permitindo um aprendizado que se dá por meio da travessia empreendida pelo sujeito através dos espaços e lugares de memória. Nesse sentido, encontramos o poema “Foi no mar que aprendi”, publicado em *Búzio de Cós e outros poemas* (1997).

Por isso nos museus da Grécia antiga  
Olhando estátuas frisos e colunas  
Sempre me aclaro mais leve e mais viva  
E respiro melhor como na praia.

Aqui — como convém aos mortais —  
Tudo é divino  
E a pintura embriaga mais  
Que o próprio vinho. (2018, p. 867).

Observa-se, nesses versos, uma experiência em relação aos espaços culturais dos museus. Perante as “estátuas frisos e colunas”, o sujeito observador busca relacionar-se com a paisagem por meio do olhar, invadido por luminosidade e leveza. Os museus da Grécia antiga associam-se à respiração que também experimenta na praia, espaço de renovação, de encontro e de movimento contínuo. O advérbio “aqui” presentifica a enunciação, como se o sujeito se pronunciasse a partir daquele espaço em que “tudo é divino”. Relembramos que na poética de Sophia, a divindade está alinhada e inserida com e na *physis*. Portanto, esse encontro só é tangível por meio dos sentidos, nesse caso, o olhar (“Olhando estátuas frisos e colunas”), o olfato (“respiro melhor como na praia”) e o paladar (“E a pintura embriaga mais/ Que o próprio vinho”).

Ainda sobre a experiência de visitar a Grécia, entrevistada por Lúcia Sigalho e Sandra Martins para *Vida Mundial*, documentário semanal da imprensa, Sophia comenta suas percepções a respeito desse mesmo espaço, em especial após 1963, em seus retornos a esse roteiro de sua predileção:

Eu tenho ido muitas vezes à Grécia. O que muda é o aumento do turismo. Na Grécia, como em toda a parte, o turismo está a estragar muito as coisas. Porque há um turismo comercial, que não é o turismo das pessoas, mas sim o turismo do negócio turístico. Não é propriamente a viagem mas só o negócio. As pessoas vão arrastadas pela propaganda. A propaganda tem, na nossa época, um papel aterrorador. É uma forma de ditadura na vida das pessoas. (ANDRESEN, 1989, s.p.).

Nesse ponto, evidencia-se a crítica da autora em relação ao movimento turístico não somente naquele espaço, mas em toda a parte, motivado principalmente pelo interesse do capital financeiro, pelas transações comerciais, pelas luzes ofuscantes das propagandas. Sophia compara a propaganda a uma “forma de ditadura na vida das pessoas”, demonstrando sua aversão aos impactos que essa prática teria sobre o turismo, convertendo-o em mero “negócio”. De forma análoga, o sujeito enunciador dos versos de “São Tiago de Compostela”, publicado no livro *Ilhas* (1989), recusa-se igualmente a submeter-se ao comportamento turístico nesse conhecido roteiro de peregrinação: “A São Tiago não irei/ Como turista. Irei/ — Se puder — como peregrino/ Tocarei a pedra e rezarei/ Os padre-nossos da conta como um campesino. (2018, p. 776).

Nos versos destacados, o sujeito lírico prefere buscar a experiência como a de um peregrino a ter de visitar aquele espaço como turista. O peregrino visita os lugares que considera sagrados em busca de uma revelação sobre si e sobre o divino, como se se deslocasse por um roteiro de autoiluminação pelo qual o ser entra em comunhão com a divindade por meio da experiência sensível. Igualmente, o sujeito lírico nesses versos coloca-se em atitude devocional tocando a pedra de São Tiago e rezando “como um campesino”. Implicitamente, o sujeito também denuncia a presença dos turistas nesse espaço de devoção e fé: “não irei/ como turista”.

Podemos perceber a mesma crítica ao comportamento dos turistas em espaços culturais-no poema “Turistas no museu”:

Parecem acabrunhados  
Estarrecidos lêem na parede o número dos séculos  
O seu olhar fica baço  
Com as estátuas — como por engano —  
Às vezes se cruzam

(Onde o antigo cismar demorado da viagem?)



Cá fora tiram fotografias muito depressa  
Como quem se desobriga daquilo tudo  
Caminham em rebanho como os animais  
(ANDRESEN, 2018, p. 875).

O poema apresenta uma interessante figuração dos turistas e de seu comportamento. O acabrunhamento parece ser a única atitude possível perante as obras de arte no museu, desalento que surge como reação àquilo que não compreendem, nem buscam compreender. Decodificam as informações nas paredes, “o número dos séculos”, porém essa informação também não os afeta. Sophia compara, no poema, o olhar “baço” dos turistas ao olhar vazio das estátuas, tal como no poema “A estátua” (ANDRESEN, 2018, p. 346), publicado no livro *No tempo dividido* (1954), com “seus olhos cegos e vazios”. Há momentos raros em que esses olhares, os das estátuas, “cegos e vazios”, e os dos turistas, “baço com as estátuas”, parecem cruzar-se, como se aquelas mesmas figuras de pedra e mármore pudessem denunciar, silenciosamente, o vazio no olhar dos turistas.

O verso seguinte indica-nos o valor ético que o sujeito enunciador não localiza naquela cena, o que motiva a pergunta retórica estrategicamente posicionada entre as estrofes: “Onde o antigo cismar demorado da viagem?”. Nesse verso, a autora de *Navegações* evidencia parte de seu posicionamento em relação às viagens, propondo assim um cismar demorado. Nos versos que seguem a esse questionamento, o sujeito enunciador descreve parte da cena observada: “Cá fora tiram fotografias muito depressa/ Como quem se desobriga daquilo tudo/ Caminham em rebanho como os animais” (2018, p. 875), denunciando o uso da fotografia como forma de desobrigar o olhar, atitude que revela a alienação daqueles sujeitos perante os espaços culturais. Seu comportamento, portanto, só poderia ser comparado ao dos animais, caminhando a esmo, arrastados pela multidão que constituem.

Nessa linha de raciocínio, compreendemos que, para Sophia, viajar não é mero deslocamento, observação vazia, olhar fascinado ou megalomania conquistadora. Relembramos que, no discurso que proferiu em 1984, em ocasião da premiação de *Navegações*, publicado no ano anterior, a autora afirma que o tema daquele livro seria “fundamentalmente o olhar, aquilo a que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento. Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos” (2018, p. 756). Esse olhar “à proa dos barcos” é o olhar primordial, o que se direciona para o desconhecido e o observa face a face.

Em oposição à presença da fotografia turística, descrita como gesto alienado perante as paisagens, o olhar do viajante, nos poemas de Sophia, é o “olhar que busca o aparecer do mundo, o surgir do mundo, o emergir do visível e da visão.” (2018, p. 817). Diferente do turista, o viajante parece ser um sujeito que descobriu alguma verdade sobre o mundo a partir de seu olhar. Semelhantemente, na poética cecilianiana, o verdadeiro viajante é aquele cujo olhar demora-se sobre as coisas, buscando os sentidos apagados pelo tempo. Nesse ponto, as autoras aproximam-se de uma concepção de poesia que é também revelação das coisas, o que se dá em parte por um estado de atenção sensorial: uma forma de (re) descobrimento do mundo, em parte mediada pela viagem em si mesma.

Em textos escritos por Cecília Meireles, tais como “Roma, turistas e viajantes”, o registro fotográfico do turista também se sobrepõe e substitui, em grande medida, a possibilidade da relação direta com o mundo e com a experiência diante da obra de arte, como se o mero registro pudesse desobrigá-los desse contato, desumaniza-os ao ponto de caminharem como animais em rebanho, valendo-se da metáfora utilizada por Sophia. Na concepção dessas autoras, o poeta deve ser um inquiridor vasculhando nas ruínas do mundo antigo uma linguagem que responda às suas inquietações íntimas, ainda que isso pareça, à primeira vista, desligado de seu próprio tempo, crítica inclusive dirigida tanto a Cecília quanto a Sophia.

Considerando a importância do “olhar” para Cecília e Sophia, observa-se como as autoras não se ausentaram de elaborar também uma crítica à prática desenfreada da reprodução de imagens, aproximando-se daquela questão já apontada por Walter Benjamin no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: a perda da “aura” das obras de arte, causada pela evolução técnica dos meios de reprodução. Nesse importante ensaio, Benjamin argumenta que a “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. [...] Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido [...]”, transportando-o para o domínio da produção e do consumo seriado (BENJAMIN, 1987, p. 168). Assim como esse fenômeno provocara um efeito atrofiador também na constituição do humano, destituindo a obra de arte de sua “aura”, na poética de Cecília e Sophia, a viagem turística, facilitada imensamente pela massificação dos meios de transporte, provocaria um fenômeno social de reificação das paisagens e itinerários, transformados em mero pano de fundo para os turistas e suas máquinas de fotografia.

Retomando a crônica “Roma, turistas e viajantes”, Cecília afirmaria, por exemplo, que “os olhos do turista são a sua máquina. Como se não soubesse ver as coisas diretamente, e sim através da sua reprodução.” (2016, p. 105). Mediada, em grande parte, pela fotografia, pelas facilidades, pelos interesses mercantilistas e pelo movimento frenético da modernidade, o fenômeno da viagem, então, degenera-se em experiência superficial, temporária, na qual os sujeitos veem não o mundo, mas uma imagem pálida de si mesmos e das promessas vendidas pelas agências de turismo. Em “Infelizmente, falharam as fotografias”, publicado em *Poemas de viagens* (1940-1964), o sujeito lírico declara a falência da técnica de reprodutibilidade perante a experiência do sujeito.

Infelizmente, falharam as fotografias,  
e, assim, não me poderás ver diante do asceta  
de roupa vermelha, à sombra do arco.

E assim não poderás ler na sua face:  
“Que dizer, para que se entendesse...?”

Nem poderás ler na minha:  
“Tudo entendido. Não precisa dizer nada.”  
Mas as fotografias falharam.  
E aquele momento já fugiu para trás, no caminho do tempo.  
Aqueles duas sombras foram ficando cada vez mais longe.  
A compreensão, que perdura, é sem retrato. (2017, v. 2, p. 405)

Nesse texto, o sujeito encena um breve momento de revelação súbita e silenciosa que ocorre entre o poeta-viajante e o asceta. A fotografia não é capaz de retratar o encontro, porém o sujeito enunciador e o leitor podem revisitar essa mesma memória como se a vissem de um ponto de vista do observador onisciente. Nessa paisagem, ali está o asceta de “roupa vermelha” a meditar “à sombra do arco”, distante das luzes e de holofotes, vivendo em um limiar entre a obscuridade e a luz e, por esse mesmo motivo, capaz de compreender igualmente a sombra e a luz. Em um breve instante, viajante e asceta comunicam-se pelo olhar, comunicação silenciosa que se dá em um único momento. Porém, “infelizmente”, a fotografia não seria capaz de captar o diálogo imaginado e silencioso, o “momento já fugiu para trás, no caminho do tempo”, e as duas figuras, viajante e asceta, ficaram na sombra da memória, cada vez mais distante. A compreensão, todavia, “é sem retrato” e, conseqüentemente, perene.

Dessa forma, a escritora parece traçar um paralelo entre a fotografia e o turismo ao defender, implicitamente, a ascendência da experiência estética em relação à mera reprodução da obra de arte, assim como da experiência da viagem em relação ao movimento turístico.

Na poesia de Sophia, encontramos o poema “As fotografias” (*Dual*, 1972), no qual o sujeito enunciativo apresenta um registro sinestésico que não poderia ser fruto de mera reprodução, visto que tais “fotografias” parecem capazes de guardar para sempre certas impressões vivenciadas no mundo empírico.

Era quase no inverno aquele dia  
Tempo de grandes passeios  
Confusamente agora recordados —  
A estrada atravessava a serra pelo meio  
Em rugosos muros de pedra e musgo a mão deslizava —  
Tempo de retratos tirados  
De olhos franzidos sob um sol de frente  
Retratos que guardam para sempre  
O perfume de pinhal das tardes  
E o perfume de lenha e mosto das aldeias (2018, p. 617).

No poema acima, o sujeito parece rememorar um tempo distante, “tempo de grandes passeios”, “tempo de retratos tirados”, em um “quase inverno”, instantes “confusamente agora recordados”. Desses momentos, restaram “retratos que guardam para sempre”, não a imagem das coisas do mundo ou dos sujeitos que habitavam aquela paisagem, mas o “perfume do pinhal das tardes/ e o perfume de lenha e mosto das aldeias”. As impressões sinestésicas evocadas parecem indicar que o retrato, que resistiu parcamente ao tempo, não se trata do registro mecânico e despreocupado dos turistas, mas do registro que permanece na memória por meio das sensações evocadas pelas imagens, o frio, a luminosidade direta do sol contra os olhos, o toque da mão sobre os “rugosos muros de pedra e musgo”, “o perfume de pinhal das tardes” e o “perfume de lenha e mosto”. A fotografia, nesse poema, parece-nos semelhante a uma forma de “ruína”, um espectro sobrevivente do passado, mas que não deixa as mãos vazias, inundando a palavra poética de sensações vivenciadas e eternizadas nos versos.

Considerando as reflexões sobre a importância do olhar e sobre a viagem no século XX, em oposição à fotografia desenfreada e a intensificação do movimento turístico, a análise dos textos, nas obras dessas duas autoras, demonstra-nos que o sujeito poético recusa a

aceleração da vida impressa pelo tempo do consumo fácil, a reificação da experiência, a mecanização do olhar e a fotografia como mero gesto turístico. Ao defender uma certa ética perante a experiência da viagem, as autoras também defendem o direito à experiência estética que se dá por meio do olhar e denunciam aquele comportamento alienado diante dos espaços em que a história se inscreve, sugerindo uma atitude mais contemplativa e lenta diante do mundo. Essa difícil tarefa, que apresentamos como cerne das nossas discussões a partir da leitura dos textos de Cecília e Sophia, estende-se também ao leitor, convidando-o a uma excursão atenta aos domínios de sua própria subjetividade fragmentada, sob o escrutínio da ética proposta pelas autoras. No contato com as paisagens visitadas, por meio do olhar atento, ter-se-ia a possibilidade de compreender melhor aquilo que é parcialmente enterrado pelo esquecimento histórico perante o olhar contemplativo do poeta e do viajante, podendo ser restaurado, ainda que parcialmente, como exercício da escrita, da leitura e da memória.

## Referências

ANDRESEN, S. de M. B. Luzes de Sophia. *Revista Vida Mundial*, Lisboa, Série IV, n. 2, p. 96-103, 31 mai. a 06 jun. 1989. Entrevista concedida a Lúcia Sigalho e Sandra Martins. Disponível em: <https://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/05.html>. Acesso em: 15 jul. 2022.

ANDRESEN, S. de M. B. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BLOCH, P. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. *Revista Manchete*, n. 633, Rio de Janeiro, p. 34-37, mai. 1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/56387>. Acesso em: 15 fev. 2022.

DE MELLO, A. M. L. A arte de viajar na poesia de Cecília Meireles. *Organon*, Porto Alegre, v. 17, n. 34, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29983>. Acesso em: 01 jul. 2023.

FERRAZ, E. Breve percurso rente ao mar. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 17-42.

LOPES, S. R. Escutar, nomear, fazer paisagens. In: *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003. p. 49-75.

MEIRELES, C. *Crônicas de viagem*. 2. ed. São Paulo: Global, 2016.

MEIRELES, C. *Poesia completa*. São Paulo: Global, 2017.

ROMANO, L. A. C. *A poeta-viajante: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles*. São Paulo: Intermeios-Fapesp, 2014.

VENTURA, L.; FONTANA, K. B. A questão da imagem e da arte na era de sua reprodutibilidade técnica digital hipermediática. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 21, n. 229, p. 31-42, 26 jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/58726>. Acesso em: 18 jul. 2023.



## Da presença de Edward Hopper nalguma poesia portuguesa moderna e contemporânea

### *The presence of Edward Hopper in some modern and contemporary portuguese poetry*

Roberto Bezerra de Menezes

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

robertobmenezes@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9504-5388>

**Resumo:** A presente reflexão parte da identificação do frequente diálogo de poetas portugueses, desde a segunda metade do século XX, com a obra pictórica de Edward Hopper. Poemas de João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel de Freitas, Adília Lopes e Daniel Jonas são aqui evocados para se pensar o lastro deixado por essas telas e essa mundividência cada vez mais “do nosso tempo”. Para isso, é feita uma breve retomada do conceito de éfrase, sobretudo as proposições de James Heffernan e Claus Clüver, para se chegar ao pensamento de Liliane Louvel sobre a relação texto/imagem, por ela denominada de *poética do iconotexto*. Com isso, espera-se mostrar as muitas formas de se acolher no seio da palavra a pintura – e a visualidade que ela engendra –, tomando como ponto de partida a poesia portuguesa moderna e contemporânea.

**Palavras-chave:** Éfrase; Poética do Iconotexto; Poesia Portuguesa; Edward Hopper.

**Abstract:** The present reflection starts from the identification of the frequent dialogue between Portuguese poets, since the second half of the 20th century, with the pictorial work of Edward Hopper. Poems by João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel de Freitas, Adília Lopes and Daniel Jonas are evoked here to think about the ballast left by these canvases and this worldview that is increasingly “of our

time”. For this, a brief resumption of the concept of ekphrasis is made, especially the propositions of James Heffernan and Claus Clüver, to arrive at Liliane Louvel’s thought on the text/image relationship, which she called the poetics of the iconotext. With this, we hope to show the many ways of embracing painting – and the visuality it engenders – within the word, taking modern and contemporary Portuguese poetry as a starting point.

**Keywords:** Ekphrasis; Poetics of the Iconotext; Portuguese poetry; Edward Hopper.

## Abertura

Em Portugal, é seminal o volume *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Sena, para se pensar o diálogo da poesia com outras artes. Nessa obra, Sena dedica-se a meditar sobretudo a partir da pintura, mas também da escultura, da arquitetura, da fotografia e até mesmo do primeiro satélite artificial da Terra, *Sputnik I*. A música, por sua vez, teve seu lugar de destaque no volume *Arte de música*, de 1968. Essas duas obras podem ser consideradas verdadeiras nascentes de importantes poéticas vindouras, como são exemplos a de João Miguel Fernandes Jorge, no que compete à relação com os objetos plásticos, e as de Manuel de Freitas e Rui Pires Cabral na recorrência à música. Mais recentemente, em 2019, encontramos no volume *Ágora*, de Ana Luísa Amaral, uma emulação da estrutura de *Metamorfoses*, com a convivência lado a lado de poemas e imagens, neste caso, de pinturas com motivos bíblicos.

Para esta reflexão, selecionei poemas de poetas portugueses que também se relacionam diretamente com imagens pré-existentes, neste caso com telas de Edward Hopper, norte-americano que produziu suas maiores obras na primeira metade do século XX: João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel de Freitas, Adília Lopes e Daniel Jonas.

Antes de analisar o modo como os poemas aqui selecionados convivem com as telas e o universo retratado por de E. Hopper, contudo, se faz necessário retomar alguns aspectos atinentes à discussão dos estudos interartes.

Não é raro encontrar nas discussões da área um foco maior no conceito de éfrase e nos desdobramentos dele derivados. Um dos mais conhecidos estudos acerca da longa presença da éfrase na literatura é o volume *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), de James A. W. Heffernan. Na sua genealogia da éfrase, Heffernan



nos assinala um possível primeiro exemplo considerando-se o Ocidente: a descrição do escudo de Aquiles já quase no final do canto XVIII da *Iliada*. Daí, passa por nomes como Virgílio, Dante, Shakespeare, Keats, Auden, William Carlos Williams e Ashbery<sup>1</sup>, nos apresentando um percurso do uso da écfrase pela literatura que muito ajuda a compreender o atual estado não só da poesia moderna e contemporânea que busca na pintura um sedimento do qual faz uso para sua dicção, mas também dos estudos interartes, responsáveis por mapear tanto esses usos como assinalar as nuances que compõem a grande gama de práticas nesse campo da linguagem, inclusive com o surgimento do museu e do que ele representa para a experiência estética. Segundo essa visão de Heffernan, “*ekphrasis is the verbal representation of visual representation*” (1993, p. 3, itálicos do original), definição que, segundo aponta Claus Clüver, vem a excluir do jogo a pintura não representativa, a escultura e a arquitetura, por exemplo. Segundo ele, seria necessário redesenhar essa definição, pelo que propõe: “a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema sígnico não-verbal”<sup>2</sup> (1998, p. 41), abrindo os campos de investigação na área de estudos.

Por sua vez, Liliane Louvel, buscando tratar a questão em outros termos, propõe a ideia de *poética do iconotexto* para se pensar a presença de descrições picturais em diversos textos. O lugar que o iconotexto ocupa, entre imagem e texto, confere-lhe uma essência dialógica, que atua na criação de um imaginário: “esta zona onde o texto se põe a sonhar com a imagem” (2006, p. 217), daí sua “heterogeneidade fundamental” (2006, p. 195). Segundo Louvel, o iconotexto – sempre uma emulsão, nunca uma fusão de texto e imagem (2006, p. 195) –, é definido pela “presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (2006, p. 218). Ressalta, entretanto, que o iconotexto não está

numa situação de ancoragem no real, mas [...] duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade. (2006, p. 192-193)

<sup>1</sup> Jonathan Ellis (2022, p. 340) tece críticas à seleção de James Heffernan, acusando-lhe de ater-se quase totalmente a poetas homens, deixando os nomes femininos com um papel abaixo do secundário, o que o faz, no referido artigo, voltar-se para nomes, em língua inglesa, que podem suprir tal ausência sentida no estudo de Heffernan.

<sup>2</sup> No original: “*the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system*”.

Nesse sentido, em vez de termos uma relação significante/significado, passa-se a uma relação significante/significante/significado, trazendo implicações diretas para o texto e para a leitura que dele se deverá fazer. Daí que, em sua décima aporia acerca da écfrase, Joana Matos Frias (2016, p. 38) diga:

A competência intermedial de leitura que a écfrase solicita é de natureza triangular e não binária (Mitchell): após o reconhecimento da conversão pelo poeta do objecto visual num objecto verbal, o leitor é levado a reconverter a representação verbal em representação visual [...].

## Da poesia portuguesa e da pintura de E. Hopper

Indo, pois, à poesia, começo com uma obra que reúne três nomes: João Miguel Fernandes Jorge, Jorge Molder e Joaquim Manuel Magalhães. *Uma exposição*, volume coletivo de 1980, conta com a seguinte contribuição de cada um: 23 poemas (22 numerados + “O último”) de João Miguel Fernandes Jorge; 21 fotografias de Jorge Molder; e 25 poemas de Joaquim Manuel Magalhães, cujos títulos, em sua maioria, retomam os de telas de E. Hopper, firmando o diálogo explicitamente pretendido.

Na abertura, há uma pequena nota que esclarece muitos aspectos da gênese desse livro-projeto:

Este conjunto de fotografias e poemas, cujo arranjo gráfico em livro foi executado por João Botelho, refere a obra do pintor norte-americano Edward Hopper (1882-1967).

Se as fotografias se prendem a uma intenção inicial, proposta por Jorge Molder, de tratamento do tema da noite por esse pintor, os poemas vieram a afastar-se desse primeiro propósito.

As fotografias mostram um caminho imaginado para um personagem: o criado de *Nighthawks*.

Os títulos do segundo conjunto de poemas são os de quadros de Hopper.

Em qualquer dos trabalhos se poderão descobrir referências e contágios dessa obra. Sem que, todavia, haja qualquer tentativa de paráfrase quer visual quer verbal. (1980, p. 4).

Destaque-se desse breve texto, essencialmente, as diferenças entre as propostas dos três colaboradores e a ideia de resistência à paráfrase, que será significativa para compreender os poemas de João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães aqui em *exposição*.

Todavia, antes de ir aos poemas selecionados dos dois poetas, é importante destacar o papel desempenhado pelas fotografias de Jorge Molder nesse livro-objeto. Dispostas como eixo central que se interpõe às duas seções de poemas, a de Fernandes Jorge que abre e a de Magalhães que encerra o volume, essas fotografias de Molder – quem, de acordo com Magalhães, em um texto (1989/90) que busca recordar os acontecimentos acerca do referido livro, foi o responsável pela ideia de produzir uma obra em diálogo com Edward Hopper –, usam e abusam do preto & branco, do contraste entre sombra e luz, de espaços vazios e noturnos, de janelas, portas e vidros, de figuras incógnitas. Veja-se<sup>3</sup>, de modo a materializar visualmente esses aspectos, as seguintes reproduções de fotografias de Molder: a primeira da série, em que a legenda dá a ver a ideia do personagem assinalado na nota de abertura; a que também figura na capa do livro – porque claramente remete para a mais famosa tela de Hopper, “Nighthawks”, que posteriormente irá aqui ser exposta e comentada; e, por fim, uma terceira para corroborar o ambiente soturno acima descrito.

Figura 1 – Fotografia de Jorge Molder (1980, p. 35)



<sup>3</sup> A primeira reprodução foi retirada diretamente do livro *Uma exposição*, enquanto as duas seguintes, em melhor qualidade, foram obtidas no volume de António Sena

Figura 2 – Fotografia de Jorge Molder (SENA, 1998)



Figura 3 – Fotografia de Jorge Molder (SENA, 1998)



---

intitulado *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997*. Agradeço a generosidade de Luis Manuel Gaspar, que possibilitou o acesso a ambas as publicações.

Assinalado o campo visual sobre o qual nasceram as linhas que costuram esse volume, vejamos agora exemplos verbais dos dois poetas desta *exposição*, título que, por si só, dá a ideia de que os poemas também adquirem aqui aspectos relativos a obras plásticas em ambientes expositivos, como se de um museu se tratasse: uma *exposição* visual e verbal que dá a ler e a ver: a ver o que a escrita enseja, a ler o que a imagem articula.

Começemos, pois, por João Miguel Fernandes Jorge, cuja série de 23 poemas, como dissemos, abre o volume. De início, é importante assinalar que João Miguel Fernandes Jorge é um poeta e prosador que também exerce um significativo papel na crítica, nomeadamente a que se volta para as artes plásticas, em títulos como *Paisagem com muitas figuras* e *Um quarto cheio de espelhos*. Desse seu interesse deriva, em grande parte, a imensa quantidade de títulos de poesia que evocam pinturas, desenhos, esculturas etc., como *Museu das Janelas Verdes*, *O lugar do poço*, *Jardim das Amoreiras*, entre muitos outros, com casos em que essas evocações são um dado cultural com o qual o poema dialoga e do qual se alimenta, cabendo ao leitor promover aproximações e distanciamentos, e, em outros, em que o diálogo se dá na presença das duas superfícies no papel: a plástica e a poética.

No geral, os poemas de Fernandes Jorge que constituem essa obra não se apoiam numa noção clássica de éfrase, isto é, não se destinam à descrição de objetos visuais para reconstituí-los pela palavra, e também não se limitam a uma nova *aparição* que remeta muito diretamente à original. Antes, parece importar a ele usar dos elementos visuais para provocar elementos verbais, ou seja, o poema. Entretanto, e exatamente por isso, transcrevo um dos poemas que mais se aproxima do oposto do que é a tônica geral desse conjunto, posto que envereda para uma imagem poética mais vincada à descrição e ao prolongamento de aspectos detectáveis no desenho de Hopper em causa. Leia-se o poema e, na sequência, veja-se um desenho de E. Hopper:

8

Pum! Pum! Diz o cowboy.  
A aba do chapéu erguida.  
Uma pistola engatilhada  
em cada mão.  
A espora brilhando.  
Suada camisolinha de algodão  
sob a camisa de cor.  
É quase um passo de mágica. (1980, p. 14).

Figura 4 – Edward Hopper, *Cowboy*, c. 1906-1914.

**Pincel, nanquim e aquarela transparente e opaca sobre papel, 55,1 x 37,8 cm, Nova York (NY), Whitney Museum of American Art.**

Nota-se, desde logo, que as curtas sentenças de que se fazem o poema são, em muitos dos casos, descrições de aspectos relevantes do desenho, como a aba do chapéu erguida, as duas pistolas engatilhadas e o brilho na espora da bota esquerda, a única que aparece. Mas outros elementos são supostos, formando uma espécie de acréscimo do poeta, de que a onomatopeia inicial imitando o som de tiro e o suposto suor da camisolinha são os exemplos mais patentes. Além disso, no último verso, há a remissão a “um passo de mágica”, numa possível evocação ao mundo circense e/ou aos filmes de *bang bang*, isto é, uma dimensão fantasiosa dessa cena.

Esse exemplo, portanto, alia duas frentes: a descrição da imagem, mais próxima de uma ideia comum de éfrase, e o acréscimo de aspectos imaginados, um olhar que a põe em movimento, baseado na imaginação, conferindo uma anterioridade e uma posteridade a uma cena que é, antes de tudo, um ponto fixo imutável. Essa distinção encontra eco na

proposição de Lessing, em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), segundo a qual a pintura está para a estaticidade como a poesia está para a dinamicidade (Cf. LESSING, 1998).

Por sua vez, Joaquim Manuel Magalhães tinha como horizonte inicial o que não deveria fazer, isto é, para ele, era fundamental, como relata em sua “Memória”, “não parafrasear” (1989/90, p. 75) essas telas, diretriz também exposta na nota inicial do volume. Segundo admite, também era questão maior não repetir formulações anteriores notáveis, como as *Metamorfoses* de Sena e a “Descrição da Guerra em Guernica”, de Carlos de Oliveira. Tomando então esses limites como princípios norteadores, Magalhães mergulha no imaginário de Hopper e o toma para si como um espaço a que lhe interessa povoar.

Antes de passar à leitura do poema selecionado, entretanto, gostaria de ressaltar que este poeta é um ferrenho reescritor, ou seja, reescreve sucessivamente e obsessivamente seus poemas, efetuando cortes por vezes profundos e radicais naquilo que anteriormente publicou. Os poemas de *Uma exposição*, depois republicados em *Alguns livros reunidos* (1987) e em *Consequência do lugar* (2001), sofreram inúmeras reformulações. Por acaso, o poema abaixo transcrito é um dos poucos que não sofreu significativa alteração, tendo apenas o poeta eliminado um espaço em branco entre duas estrofes para formar uma só, alteração que nos parece pertinente e, por esse motivo, nos servimos dessa versão:

*A Woman in the Sun*

Ao inútil céu azul ferido  
partiu por entre as árvores  
pela rampa de betão e de metal.  
Que vou eu fazer?

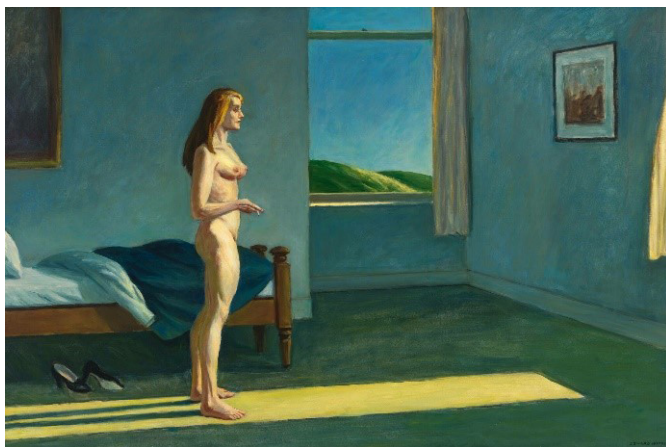
Nunca mais voltar

lembrar-me do passado mais feliz,  
manter aceso o lume do repouso  
e rir-me

nesse entardecer  
nas outras manhãs  
como se devem rir  
vivos mas esfacelados  
os náufragos  
ao baterem noutra chão. (2001, p. 219).

Veja-se a pintura de E. Hopper a que o título do poema faz referência, parte do conjunto produzido mais ao fim da vida do pintor norte-americano:

Figura 5 – Edward Hopper, *A Woman in the Sun*, 1961.



Óleo sobre tela, 101,6 x 152,4 cm,  
Nova York (NY), Whitney Museum of American Art.

É natural, nesse movimento de leitura, buscar por similaridades e pontes entre texto e tela, e nessa busca podemos encontrar “referências” e “contágios”, para usar dos termos da nota inicial, que ecoam do pictural para o verbal: o céu azul que se confunde com a cor das paredes do quarto, a porção de verde do campo ao fundo, o lume solar a invadir o espaço. Entretanto, Magalhães dá a essa cena uma nova vida, confere-lhe um passado, uma circunstância um tanto abstrata, mas captável pelas janelas que o poema deixa entreabertas: a separação, a solidão, a resiliência perante as adversidades da vida, em suma, o poema opera a partir de uma ausência sentida também na pintura. Nesse sentido, podemos dizer, com Márcia Arbex (2013, p. 25) – e Mourier-Casile e Moncond’huy (1996) ao fundo –, que “A imagem é, sobretudo, um dispositivo próprio a gerar a ficção, instalando por vezes a ficção no cerne da imagem”.

Desse gesto dialogante de Magalhães, é interessante ressaltar, ainda, que na sua “Memória”, publicada quase uma década após o livro, ele assinala o papel que a visita aos originais desempenhou



no percurso de composição desses poemas. Para ele, não fosse “uma retrospectiva da obra gráfica de Hopper no Whitney” e a “hipótese de encontrar em museus muitos dos seus quadros”, de “pouco teriam valido as reproduções” (1989/90, p. 74). E completa:

Os tamanhos, as cores, as intensidades, mais uma vez a matéria, interferiram comigo de modo decisivo e, mais do que originar palavras, pediam-me que retirasse muitos excessos vocabulares que tinha descritivamente acumulado quando em confronto com meras reproduções. Julgo ter sido o facto de a força principal de qualquer obra não residir nos seus assuntos ou nas suas técnicas, mas no complexo processual que só é captável quando a totalidade está presente diante de nós [...]. (1989/90, p. 74).

Não será mais de estranhar, portanto, a ausência de elementos precisamente voltados para uma ideia de descrição pictural ou de éfrase, subsistindo o poema mesmo deslocado de seu contexto dialogante.

Curiosamente, tem opinião contrária Antoine Compagnon numa de suas *Crônicas digitais*, intitulada precisamente “Hop, Hop, Hopper!”, que, desde logo, já anuncia, por meio desse eco onomatopaico, a animação do que chama de “turismo cultural” (2022, p. 138) com os últimos dias de uma exposição do pintor norte-americano no Grand Palais, em Paris, em 20134:

Não tenho nada contra Hopper, até gosto, encontro nele os Estados-Unidos de minha infância ; mas não é muito diferente de ver seus quadros em fotos, calendários ou animação virtual, pois ele aplica sua pintura sem espessura. (2022, p. 136-137)

Ora, o que era fundamental para Magalhães, e influiu de modo determinante no seu fazer poético dialogante, é elemento ausente para Compagnon. Dadas as circunstâncias relatadas na referida crônica (a multidão mais interessada no *frisson*, sobretudo), não é de se espantar que essa experiência estética tenha dado poucos frutos.

---

<sup>4</sup> Apesar de não entrar na presente discussão, Daniel Jonas, em poema intitulado “Esperando por Hopper”, de *Passageiro frequente* (2013, p. 47-49), faz referência ao Grand Palais e à espera evidenciada no título, decorrente das grandes filas, sendo uma possível menção à exposição também visitada por Antoine Compagnon. Nesse caso, o poeta faz colidir dois planos artísticos: a peça de Samuel Beckett, *Esperando Godot*, com a presença da personagem Vladimir no poema, e Edward Hopper, nome que assina as obras em exposição.

Na sequência cronológica das obras selecionadas para este estudo panorâmico, surge *Os infernos artificiais* (2001), de Manuel de Freitas. Em um dos poemas desse livro, temos um diálogo explícito com a tela *Nighthawks* logo em seu título, mas, é necessário pontuar, mediado por um outro diálogo anterior, o que Tom Waits estabeleceu com a obra do pintor norte-americano na concepção de seu terceiro álbum de estúdio, nomeado precisamente “Nighthawks at the diner”, de 1975. Reparemos desde logo que a capa do álbum remete diretamente para a mais famosa tela de Hopper, sobretudo o espaço do “diner”, encerrado por um vidro que nos separa e ao mesmo tempo nos aproxima, porque ressalta, do que ali dentro está se passando. Essa evocação, portanto, irá permear esteticamente o álbum e o poema de Freitas em causa, num movimento de *mise en abîme*.

Figura 6 – Tom Waits, *Nighthawks at the diner*, Asylum Records, 1975.



Vejamos então o poema na íntegra e, na sequência, a tela de 1942 de E. Hopper:

### NIGHTHAWKS AT THE DINER

Não sei se existe isto de que falo,  
mas deixa-me reparar um pouco  
no teu modo ternamente animal  
de confundir palavras e sentimentos,  
num quase-silêncio desabrigado e informe.

Um corpo serve para muito pouco,  
desde os caprichos da libido  
às infecções urinárias. Coisas às vezes  
parecidas que disfarçamos com vinho  
e com uns restos de astúcia. Não me ouças,  
se não quiseres. Ainda não se perdeu o lume  
das mãos redondas com que te despes  
a um canto, singularmente igual  
ao que de ti recordo num outro Inverno  
distante. Deixemo-nos ficar esta noite,  
enquanto Tom Waits nos volta a falar  
de um camião chamado *Phantom 309*  
ou de outra coisa qualquer, singularmente  
igual – um pouco mais triste, talvez.  
Não é isso que importa. Também cada um de nós  
terá um dia de se despistar ao encontro  
de alguma certeza irrisória e no entanto mortal.

Que o vinho não acabe, entretanto, e  
que as canções não pereçam nesta noite  
cativa do lume mas friamente corrupta.  
Só nos teus lábios posso encontrar os teus lábios.  
Eis uma parva verdade a que por vezes regresso,  
mais importante decerto do que a *sagesse* de Verlaine  
ou do que aquele velho bar onde dantes, pelo  
fim da tarde, cumpríamos o amor. Deixa lá, no exacto  
sítio da morte, essa teimosa paixão que não morre  
nem finge viver. Tudo isto é inútil, embora  
o empadão estivesse bom e eu já não saiba sequer  
quantos anos passaram desde que um ao outro  
oferecemos o engano e a miséria de um rosto.  
O vinho depressa acabou, e é entre os teus seios  
que agora adormeço, como se houvesse um lugar.

Daqui a algumas horas esperar-nos-á,  
 crudelíssimo, o terror lépido de mais um domingo  
 absolutamente dispensável. Só então saberemos  
 o que desta noite há-de a memória roubar.  
 Talvez um perfume a doer-lhe feliz, ou as roucas  
 onomatopeias de uma certeza insegura  
 – do lado mais esquivo da morte.

Mas bastam-me para já as mãos redondas  
 gentis que fazem chover o teu nome  
 sobre as ruas desertas do meu coração. (2022, p. 165-166).

Figura 7 – Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942.



Óleo sobre tela, 76,2 x 144 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, Coleção dos Amigos da Arte Americana.

Notemos desde logo que a tela de Hopper é um dos pontos de partida para o poeta estabelecer pontes com o mundo “real”, palavra que irá perseguir e atormentar a poética de Freitas<sup>5</sup>, mundo este reconstruído e recodificado poeticamente no poema. Segundo o pintor,

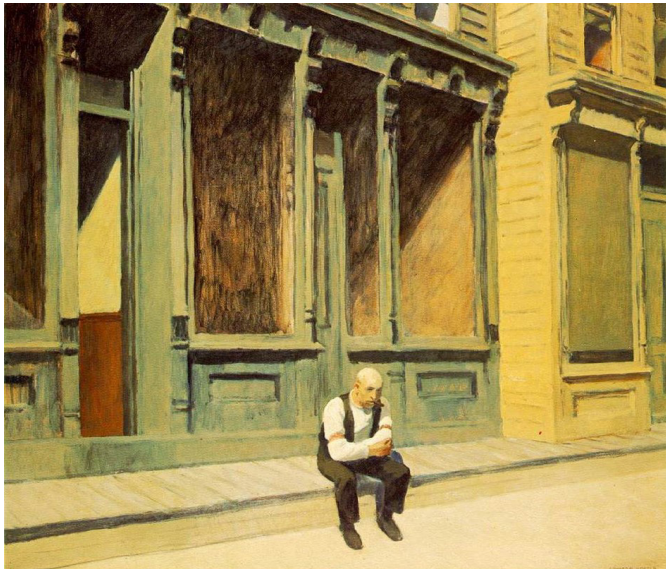
*Nighthawks* mostra a minha ideia sobre uma rua à noite; não se trata necessariamente de algo particularmente solitário. Simplifiquei a cena e aumentei o restaurante, tendo pintado, inconscientemente, sem dúvida, a solidão numa grande cidade. (*apud* RENNEN, 2001, p. 80)

<sup>5</sup> A esse propósito, consultar MENEZES, 2021.

Podemos inclusive dizer que, nesse caso, interessa não só *Nighthawks*, mas o conjunto da obra de Hopper, pelo que ela acrescenta para se conhecer a mundividência de seu universo tão reconhecível e igualmente particular.

Acerca dessa amplitude dialógica ofertada pelo poema, vejamos na sequência a tela intitulada “Sunday”, que apresenta a perspectiva externa de um bar/comércio, com luz solar e um atendente ou trabalhador aparentemente num momento pós-trabalho. Nela, podemos vislumbrar o tal “domingo” no poema acima, uma espécie de por vir que em alguma medida funciona como um ponto de repetição que o sujeito quer evitar: “Daqui a algumas horas esperar-nos-á,/ crudelíssimo, o terror lépido de mais um domingo/ absolutamente dispensável.” (FREITAS, 2022, p. 166). Destaque-se ainda que essa imagem percorre não só o encerramento do poema, mas também dá título à seção em que ele se encontra: “Les dimanches de la vie”, ecoando a expressão-título do romance de Raymond Queneau.

Figura 8 – Edward Hopper, *Sunday*, 1926.



Óleo sobre tela, 73,6 x 86,3 cm,  
Washington, DC, The Philips Collection.

Essa cena, portanto, conta com uma constituição derivada imageticamente do pictural, mas também com uma trilha sonora, como se de um filme se tratasse. A música em questão, cantada por Tom Waits e composta por Tommy Faile, outro cantor norte-americano, tem, na voz do primeiro, uma cadência próxima da falada e sua materialização remete muito à voz de um homem bêbado cantarolando. “Big Joe and Phantom 309”, ligeiramente reformulada por Tom Waits para a ocasião, é a 17ª música desse álbum, gravado com uma plateia convidada para simular uma sessão ao vivo num clube de jazz. A história por trás da canção – a de caroneiro que topa com um homem chamado Big Joe e sua Phatom 309, ganhando dele uma carona, depois descobrindo se tratar de uma carona fantasma – adentra o espaço do poema: “Também cada um de nós/ terá um dia de se despistar ao encontro/ de alguma certeza irrisória e no entanto mortal.” (FREITAS, 2022, p. 165). A cidade e suas ruas desertas, nessa ambientação noturna, perfazem a natureza desse sujeito, amenizada pelo afeto que cultiva e canta no poema.

Na sequência, passemos para Adília Lopes, poeta que tem na relação com a pintura e com as artes visuais em geral uma vertente significativa, ainda a ser explorada. E. Hopper surge nessa *Dobra* no seguinte poema de *César a César* (2003), da seção intitulada “Violeta”:

É um  
quadro  
de Edward Hopper  
de 1924  
chama-se  
«New York pavements»  
mostra  
uma freira  
a empurrar  
um carrinho de bebê  
contra o vento  
pelas ruas  
pelos passeios  
de Nova Iorque  
o véu  
do hábito  
da freira  
esvoaça

Que freira  
desalmada!  
comenta  
uma amiga

Este  
quadro  
de Edward Hopper  
que tenho  
em postal  
puxa-me  
ou empurra-me  
a alma (2014, p. 506).

A tela<sup>6</sup> a que se refere o poema é a seguinte:

Figura 9 – Edward Hopper, *New York Pavements*, 1924.



**Óleo sobre tela, 61 x 73,7 cm, Norfolk (VA),  
The Chrysler Museum, doação de Walter P. Chrysler Jr., 83.591.**

<sup>6</sup> Em estudo da obra de E. Hopper, Ivo Kranzfelder (1996, p. 125, 128) assinala a proximidade da referida pintura com a famosa *Summertime*, de 1943, destacando o quanto *New York Pavements* pode ser vista como uma versão menos profana daquela,

Como podemos perceber ao cotejar poema e pintura, a primeira parte do texto é precisamente uma descrição da cena ali pintada. Data, título, a presença da freira a empurrar o carrinho de bebê, as calçadas (passeios) de NY, o vento e o véu do hábito esvoaçante: são esses os pontos que chamam a atenção do sujeito ao apreciar a tela numa reprodução em forma de postal, fazendo-nos recordar da discussão de Benjamin (2015) sobre a reprodutibilidade técnica e sobre as implicações, para a experiência estética, de estar perante uma reprodução de uma pintura, não de um quadro autêntico, num museu, por exemplo. Neste caso, trata-se de um momento de intimidade, dividido com uma amiga que, no poema, ganha espaço com a reprodução de uma fala sua: “Que freira desalmada!”, ela diz reagindo à cena. Podemos supor que essa percepção se deva ao estranhamento de ver uma freira com um (seu?) bebê, ou ainda pela suposta velocidade de deslocamento da freira calçada afora.

Numa espécie de reação à reação da amiga, o poema encerra com uma imagem que funde o movimento pra sempre suspenso do puxar ou do empurrar o carrinho de bebê com a ideia de alma, retirada do “desalmada” proferido pela amiga, mas que, aqui, ganha uma nova nuance ao ser associada à relação estabelecida pela voz poética com tal tela e/ou cena, cuja porção interior é alterada por esse contato visual. Não podemos, entretanto, descartar que, neste caso, a percepção da amiga trazida para o poema contenha uma abertura para o humor e, quiçá, para a ironia, sendo este um dos motivos possíveis para a escolha de tal tela: “É raro encontrar na obra de Hopper esta ponta de humor que aqui descobrimos”, assinala Ivo Kranzfelder (1996, p. 125).

Também não é demasiado recordar que, nesta poética, é profusa a presença de freiras, de mulheres religiosas e também de solteiras e virgens, cujo exemplo máximo pode ser a recriação de Marianna Alcoforado em *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O regresso de Chamilly* (2000) – o nome assim escrito com dois “n”, como se de um espelhamento em diferença se tratasse. Num desses poemas em que brinca com as identidades de Maria José e Adília, chega mesmo a dizer: “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira/ freira poetisa barroca” (2014, p. 318). Ressalte-se ainda que o título do livro em que se encontra tal poema,

---

baseadas num mesmo espaço, mas com figuras femininas em trajes e posições completamente distintas: o vestido esvoaçante e semitransparente da tela de 1943 e o hábito religioso visto parcialmente na de 1924.



*César a César*, é uma referência bíblica, tal como aparece no Evangelho segundo Mateus (22, 21): “Pagai as coisas de César a César; e as coisas de Deus a Deus” (2017, p. 131).

O último exemplo é retirado do livro *Bisonte*, de Daniel Jonas. Já em outra ocasião tratei desse poema, num texto intitulado precisamente “Daniel Jonas e a pintura” (Cf. MENEZES, 2019), mas volto a ele para não só procurar ver novos elementos como também para colocá-lo ao lado desses outros poemas que dialogam diretamente com o universo pictórico de E. Hopper. Vejamos abaixo o poema:

#### HOPPER NO CAFÉ

Quem são estes  
trovejando das vagas hertzianas  
como títeres de alguém?

E estes aqui  
ordeiramente sentados,  
robertos, outrossim, de outrem?

Velhos conhecidos,  
os da televisão, e os do salão,  
mestres uns, discípulos outros.

Mas não o empregado de balcão  
atrás da torneira da cerveja:  
ele pensa (se pensasse)

uma coisa antiga  
e imóvel como se o motivo  
fosse Górgona no barril. (2016, p. 66).

O título, “Hopper no café”, faz com que pensemos na presença do pintor norte-americano num determinado café, ocupando o posto de observador que conferimos a este sujeito poético ao longo da leitura. Podemos inclusive aventar a possibilidade de este sujeito vestir as lentes de Hopper, movimento decorrente da coincidência de circunstâncias do poema e da tela. Como em Hopper, sobretudo em *Nighthawks* (Figura 7), o cenário é o de um café-restaurant, povoado de pessoas (os sentados, o empregado balcão) e de vozes (tv), mas todas elas mecanizadas a um nível extremo, repetidoras de uma dinâmica social vazia e sem qualquer profundidade: “ele pensa (se pensasse)”. A imobilidade do empregado de balcão perante o nada ganha maior contraste com a possibilidade sugerida

pelo poema de que a sua paralisia seria decorrente da presença de uma Górgona no barril, um motivo deveras mais profundo – e mítico/literário – que o vazio penetrante que se abate sobre a cena (e as pessoas no mundo nosso contemporâneo). Permanece, portanto, percepção de que tanto as figuras da pintura de Hopper quanto as que povoam o café do poema são desprovidas de vida interior, assemelhando-se a mercadorias de uma vitrine que, ao fim e ao cabo, é uma das leituras possíveis de *Nighthawks*.

Guardadas as semelhanças entre as duas cenas – ou dois instantâneos –, o poema de Jonas, em vez de descrever em palavras o que o quadro nos mostra em pinceladas, faz uso da ambientação ali consagrada para dirigir questionamentos ao seu tempo, demonstrando um acentuado estranhamento em relação aos lugares e às pessoas, em suma, ao modo de vida e de habitação do mundo de seus pares. Mas, afinal, não é este um princípio basilar do poeta e da poesia, o de *estranhar* os lugares-comuns da vida e da linguagem?

Ora, feito esse curto trânsito por poetas e poemas, podemos encerrar com algumas conclusões em modo de retomada dos pontos principais do que foi apresentado: em João Miguel Fernandes Jorge e em Joaquim Manuel Magalhães, sobressai a ideia de que a poesia feita em consonância com a pintura não deve resultar numa forma de paráfrase em palavra daquilo anteriormente vislumbrado em imagem; por sua vez, em Manuel de Freitas a proliferação de diálogos em abismo mediada pela música encontra nesses planos um modo de compor paisagens poéticas, sobretudo as paisagens noturnas em ambientes ébrios; já Adília Lopes centraliza seu ponto de vista numa figura feminina e nas vozes que, no poema, são modificadas na relação com a obra, mesmo se tratando de uma reprodução em cartão postal, índice da intimidade domiciliar – e quiçá agorafóbica – frequentemente encontrada nessa poética; e, por fim, Daniel Jonas apropria-se das lentes de Hopper para tecer uma crítica ao mundo contemporâneo, povoado de vozes tagarelas e corpos vazios de sentido e de propósito. Acreditamos que esses poetas são, pois, representativos das muitas relações possíveis entre poesia e pintura desde a segunda metade do século precedente, mas sobretudo neste nosso tempo profuso de imagens em velocidade.

## Referências

ARBEX, M. *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA. Português. Bíblia – Novo Testamento: os quatro evangelhos. Trad. do grego, apres. e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CLÜVER, C. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In: ROBILLARD, V.; JONGENEEL, E. (ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 35-52.

COMPAGNON, A. *Crônicas digitais – Postagens no The Huffington Post*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

ELLIS, J. Poesia ecfástica: dentro e fora do museu. Trad. Fernando Baião Viotti. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 42, n. 67, p. 334-352, 2022. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/22037/1125614614>. Acesso em: 24 jul. 2023.

FREITAS, M. de. *Levar caminho I*. Lisboa: Averno, 2022.

FRIAS, J. M. Écfrase: 10 aporias. *eLyra – Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*, n. 8, p. 33-40, 2016. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150>. Acesso em: 23 jul. 2023.

HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993.

JONAS, D. *Bisonte*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

JONAS, D. *Passageiro frequente*. Lisboa: Língua Morta, 2013.

JORGE, J. M. F.; MOLDER, J.; MAGALHÃES, J. M. *Uma exposição*. Lisboa: Na Regra do Jogo, 1980.

KRANSFELDER, I. *Edward Hopper 1882-1967: visão da realidade*. Trad. José Luís Luna. Köln: Taschen, 1996.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Trad. Márcio Selligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOPES, A. *Dobra – Poesia reunida 1983-2014*. 2ª ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

LOUVEL, L. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M. (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 191-220.

MAGALHÃES, J. M. *Consequência do lugar*. Lisboa: Relógio D’Água Editores3, 2001.

MAGALHÃES, J. M. Memória de um livro: “Uma Exposição”, *Via Latina – Fórum de Confrontação de Ideias*, Coimbra, D.G.A.A.C., p. 74-75, inverno de 1989/90.

MENEZES, R. B. de. Daniel Jonas e a pintura. *Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS*, [S. l.], v. 2, n. 22/1, p. 38–64, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3694>. Acesso em: 27 abr. 2023.

MENEZES, R. B. de. Voltar ao real (uma vez mais)? Manuel de Freitas depois de Joaquim Manuel Magalhães. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 19, n. 2, p. 238-257, 2021. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2347>. Acesso em: 25 mai. 2023.

RENNER, R. G. *Edward Hopper 1882-1967: transformações do real*. Trad. Casa das Línguas. Köln: Taschen, 2001.

SENA, A. *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.



## **A cabeça e as mãos: questões entre Herberto Helder e Alberto Giacometti**

### ***The head and the hands: issues around Herberto Helder and Alberto Giacometti***

Mariana Pereira Guida

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

marianapereiraguida@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-1482-4719>

**Resumo:** O trabalho procura aproximar o poeta madeirense Herberto Helder e o artista plástico suíço Alberto Giacometti a partir de uma leitura das relações entre a cabeça e as mãos nas duas obras. O ponto de partida da análise é a epígrafe do livro de poemas *Servidões* (2013), de Herberto Helder, que faz menção a um episódio da vida de Giacometti ensejado por uma pergunta que mobilizou suas experimentações estéticas e que pautará as considerações deste texto: O que é uma cabeça?

**Palavras-chave:** Alberto Giacometti, Herberto Helder; cabeça; mãos.

**Abstract:** The work seeks to compare the Madeiran poet Herberto Helder and the Swiss artist Alberto Giacometti from a reading of the relationships between the head and the hands in their works. The introduction of the analysis is the epigraph of the book *Servidões* (2013), by Herberto Helder, which mentions an episode in the life of Giacometti occasioned by a question that mobilized his aesthetic experiments and which will guide the considerations of this text: What is a head?

**Keywords:** Alberto Giacometti, Herberto Helder; head; hands.

## 1. Cabeça impossível

Este texto procura aproximar o poeta madeirense Herberto Helder e o artista plástico suíço Alberto Giacometti a partir de uma leitura das relações entre a cabeça e as mãos nas duas obras. O ensejo dessa leitura é a epígrafe do livro de poemas *Servidões* de 2013, que remonta a um conhecido episódio da biografia de Giacometti, a sua expulsão do movimento surrealista por André Breton<sup>1</sup>:

ANDRÉ BRETON – Des têtes! Mais tout le monde sait ce que c'est qu'une tête.

ALBERTO GIACOMETTI – Moi, je ne sais pas<sup>2</sup>.  
(HELDER, 2015, p. 7).

A partir desse momento, identifica-se na obra de Giacometti um processo de “retorno ao real”, mais especificamente um retorno ao questionamento acerca do real que fomentara as experimentações das vanguardas no início do século XX, questionamento para o qual o movimento surrealista, naquele momento, já possuía todas as respostas. O não saber manifestado por Giacometti no diálogo com Breton é uma boa via de entrada para quem se interessa em conhecer um pouco mais de sua obra, porque revela um traço de seu fazer artístico um tanto curioso e envolvente: a todo momento, muitas vezes sob arroubos de irritação consigo próprio, o artista atestava a inviabilidade do que fazia: constantemente, lemos testemunhos acerca da insatisfação de Giacometti com o próprio trabalho nos relatos ensaísticos de Jean Paul Sartre, Jean Genet e James Lord, três dos vários amigos que retratou, sobretudo, após seu retorno a Paris, em 1945, com o fim da Segunda Guerra.

Podemos identificar aí uma questão de fundo na qual a “cabeça impossível” coloca-se como centro irradiador de outras impossibilidades. A experiência do que se procura captar no gesto artístico é de tal ordem incapturável que nenhum regime estético é capaz de estabilizá-la em uma forma que a contemple plenamente, e as obras que ignoram essa fissura

---

<sup>1</sup> A questão da cabeça humana foi o tema central das pesquisas de Giacometti ao longo de sua vida, bem como o motivo de sua exclusão do grupo surrealista em 1935, durante uma discussão com o líder do movimento, André Breton. O evento é lembrado por Balthus, artista plástico e amigo de Giacometti, no episódio “Alberto Giacometti: Qu'est ce qu'une tête?” da série documental *Palettes*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dAImdQaPN6I>. Acesso em: 01 set. 2023.

que rasga o real não levam, talvez possamos assim dizer, o real a sério. É isso que se experimenta nos relatos e nos registros em vídeo que adentram o ateliê do artista e, por ventura, o flagram de braço estendido com um fino pincel em uma das mãos diante de uma tela, ou de pé, bastante próximo a uma de suas figuras longilíneas de gesso, sobre a qual os dedos ávidos trabalham. Nesse sentido, é possível dizer que é diante de uma mesma aporia que as mãos se detêm: “Se não posso fazer uma pintura, também não posso fazer uma escultura” (LORD, 1998, p. 62), ele diz.

Sartre nos propõe como isso pode ser pensado a partir dos entrecruzamentos das técnicas de pintura e escultura com vistas a um mesmo fim:

Tentei mostrar em outro texto que ele vinha à escultura como o pintor, pois trabalhava uma figurinha de gesso como se fosse um personagem em um quadro. Giacometti confere a suas figurinhas uma distância imaginária e fixa. Inversamente, posso dizer que ele vem como escultor à pintura, pois desejaria que tomássemos por um vazio verdadeiro o espaço imaginário que a moldura limita. (SARTRE, 2012, p. 53-54).

Figura 1 – Quatro figurinhas sobre um pedestal (1950)



É difícil saber até que ponto o tipo de impasse relatado por Giacometti acometia pessoalmente um poeta-ilha como Herberto Helder, mas o fato é que, sem dúvidas, o problema da fissura a que nos referimos repõe-se constantemente na sua obra através daquilo que Maria Lúcia Dal Farra descreve como “(...) um modo absolutamente rigoroso de dizer o arbitrário, um jeito de fazer cada palavra ser, com segurança, outra coisa que não ela mesma” (DAL FARRA, 1998, p. 17). Para além disso, essa mutabilidade também se faz por um movimento interartístico em sua escrita, como se obedecesse a uma “técnica da atenção ardente”, como lemos, acerca da escrita e do cinema, no seu texto “Cinemas”, publicado na Revista *Relâmpago* em 1998, ou ainda em um trecho do texto “(memória, montagem)” de *Photomaton e vox* do qual destaca-se a asserção: “Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte” (HELDER, 2017, p. 140).

A busca por esse instante tão impossível quanto o instante do olhar que Giacometti procurava reproduzir pode ser pensada como uma ação sobre o hiato experiência/linguagem que se dá pela manipulação da metáfora ou da imagem. A imagem, conforme lê-se em “Cinemas”, é “um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta.” (HELDER, 1998, p. 7). Notemos agora como o elemento abstrato do tempo imprime-se no espaço material das imagens em outro texto de *Photomaton e vox*, “(as transmutações)”:

Escultura: objecto.

Objectos para a criação de espaço. Espelhos para a criação de imagens. Pessoas para a criação de silêncio.

Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio.

Objectos para a criação de silêncio. (HELDER, 2017, p. 80).

Parte-se aí da nomeação em sua função clássica de definição “a escultura é um objeto” que divide, separa e hierarquiza o nome (sujeito) e sua predicação (objeto). Essa lógica classificatória permanece logo em seguida, em um conjunto de definições orientadas pelo princípio da finalidade que se sucedem como assertivas isoladas não apenas pela natureza distinta dos seres nomeados como também pelo ponto final. A última delas, por sua vez, nos coloca um problema, pois a palavra



“pessoa” pelo próprio contexto em que está inserida, nos levaria a predicções atinentes à identificação ou à representação. Ocorre que o texto frustra essa expectativa justamente com o silêncio, instrumento de que os poetas se valem para talhar os fluxos sonoros, abrindo incisões de ausência no *continuum* de vibração sonora e dando corpo a um ritmo.

## 2. Mão, outra, mão negra

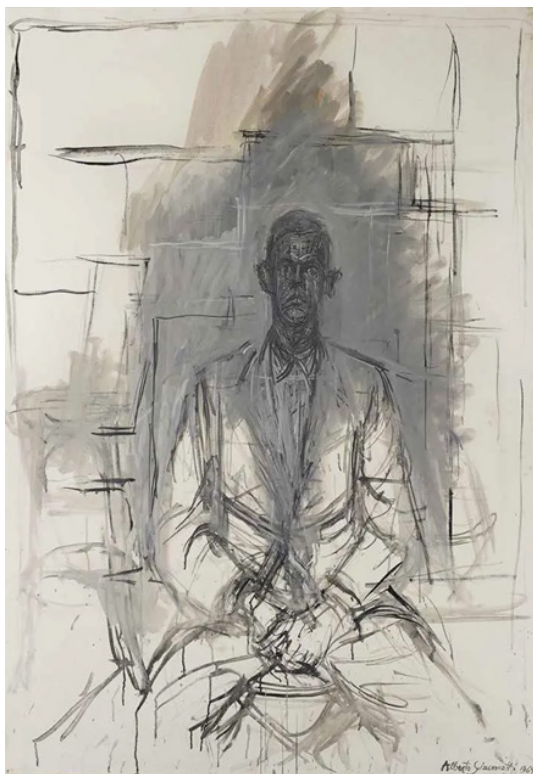
Uma vez notado esse “ponto cego” da nomeação já não lemos mais o texto com os mesmos olhos e a própria noção de criação como um fenômeno inaugural da linguagem começa a nos parecer mais complexa e obscura do que de início. É aí que a lógica hierárquica do sujeito produtor de um objeto inverte-se no parágrafo seguinte e os objetos passam à condição de sujeito/objeto em uma lógica subordinativa de atribuição de finalidades, à exceção da primeira palavra, “objeto”, e da última, “silêncio”, que, pelas posições que ocupam, só podem funcionar como sujeito e objeto, respectivamente, o que é reforçado na última assertiva: “Objectos para a criação de silêncio”. A consistência da noção de objeto aplicada à arte foi posta em causa por Herberto em uma autoentrevista publicada no jornal *Público* em 1990, texto no qual pontua que o conceito “celebérrimo” de poema como objeto era um “lugar-comum” estabelecido “num terreno movediço”; mas aqui não se trata apenas do poema, como já pudemos aventar, mas de uma técnica, um truque demoníaco, como se lê em “(a carta do silêncio)” de *Photomaton e vox*:

Esse truque demoníaco de apagar de repente no espelho o empenhamento da nossa imagem, a evaporação total dos indícios de que fomos os espiões de uma identidade, uma apaixonada ligação, a magnificência do retrato - é isso que nos rouba o peso e subtrai a nós mesmos, aos espelhos da matéria. (HELDER, 2017, p. 167).

Isto é, no centro do fazer artístico parece haver uma zona de indefinição que passa por diferentes graus de autonomização do artista e da obra no qual um outro tipo de inscrição que não o figurativo é posto em causa. A premissa de que somos espiões de uma identidade nos convida a um movimento investigativo semelhante ao que consumia Giacometti, que, vale lembrar, não buscava um aspecto oculto, essencial ou velado pela aparência do que pintava ou esculpia. “Já tenho muita dificuldade com o exterior para me preocupar com o interior” (LORD, 1998, p. 55), foi o que

disse a James Lord em uma das longas conversas que acompanharam o processo de pintura do retrato de Lord, uma das últimas obras do artista. Podemos pensar que Giacometti estava, via pintura e escultura, estendendo ao paroxismo a pura superficialidade da imagem ao tensionar as noções de matéria e modelo, pessoa e identidade, forma e fundo. O relato do crítico, acompanhado das 18 imagens fotografadas do seu retrato ao longo do processo, nos aproxima dessas idas e vindas do olhar que vão da plena nitidez ao apagamento total da cabeça na pintura. É o que acontece no terceiro dia, durante uma pausa nos trabalhos motivada pela chegada de um editor no ateliê. A descrição de Lord trata de um dos inúmeros repúdios que o artista faz aos resultados alcançados até então e um comentário do editor, que também examinava a tela: “É magnífico. O modo como a imagem parece surgir e desaparecer é realmente vertiginoso.”.

Figura 2 – Um retrato de James Lord (1964)



Destacamos também uma outra observação de Lord que nos parece importante para a compreensão da obra sob o ponto de vista daquele “acto pelo qual se transforma a realidade”, lido em “Cinemas”. Durante uma conversa, na sexta seção, Giacometti menciona um episódio que lhe ocorrera à época em que retratava o professor japonês Isaku Yanaihara:

Yanaihara estava posando para mim e subitamente Genet entrou no ateliê. Achei que ele parecia tão estranho com aquele rosto tão redondo, tão rosado e aqueles lábios inchados, mas não disse nada. Então entrou Diego, e tive a mesma impressão. Nele, também, o rosto parecia rosado e todo redondo, e os lábios bastante inchados. Eu não compreendia por quê. Aí, de repente, percebi que estava vendo Diego e Genet tais como eles devem ter aparecido para Yanaihara. Tinha me concentrado por tanto tempo e tão intensamente no rosto de Yanaihara, que este tinha se tornado a norma para mim, e durante um breve instante – foi uma impressão bastante fugidia – enxerguei os brancos da maneira como as pessoas que não são brancas devem vê-los. (LORD, 1998, p. 51-52).

A experiência narrada por Giacometti nos diz de uma absorção do artista pelo retrato, como se ele passasse a ver com os olhos de Yanaihara; e aqui é preciso lembrar que essa transposição se dá pelas mãos, sob a dinâmica própria do gesto que conecta a visão a aspectos puramente físicos, como a pressão feita sobre as cerdas com determinada quantidade de tinta sobre a tela, a profundidade dos sulcos abertos com a passagem dos dedos pela massa de argila ou mesmo o latejar da “bic cristal preta doendo nas falangetas”, como nos dirá um verso de Herberto em *A faca não corta o fogo*.

Figura 3 – Giacometti e Yanaihara



Poderíamos é, claro, associar essa dimensão gestual à estética da performance, muito mobilizada na arte contemporânea, mas vale lembrar, como o fez Didi-Huberman em “O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto” (2012), que mesmo a complexidade da abstração em inscrições parietais como as de Lascaux, por exemplo, não nos permite tratá-las em termos de “habilidade representacional” (2012, p. 65) e os estudos de Leroi-Gourhan em *O gesto e a palavra* (1983) nos mostram que sobre esse caráter não figurativo assenta uma correspondência entre as mãos e a cabeça que se verifica tanto na arte pré-histórica como, posteriormente, na escrita. A verticalização do corpo ao longo da evolução da espécie permite que a mão, com o utensílio, e a cabeça, com a palavra, articulem “a distância entre o traçado onde admitimos ver um bisonte e o bisonte propriamente dito” (1983, p. 190). Tais tipos de inscrições não são, segundo Leroi-Gourhan, expressão de uma forma, mas de um ritmo, “suporte de um contexto oral irremediavelmente perdido” (1983, p. 191).

A obra, então, pensada como resultante instável do processo de transposição dessa distância entre cabeça e mãos nos leva a tomá-la em seu aspecto metalinguístico: “uma figura de Giacometti é o próprio Giacometti produzindo seu pequeno nada local.” (SARTRE, 2012, p. 59). Poderíamos dizer, assim, que a imagem de Yanaihara traduz a instabilidade daquele instante de impressão bastante fugidia em que Giacometti e Yanaihara eram impossivelmente um só rosto, ou ainda aquela “ressurreição do instante exactamente anterior à morte” de que nos fala Herberto Helder.

Arriscando uma analogia com uma série de três textos de difícil penetração, presentes em *Photomaton e vox*, proporíamos o seguinte: Há aqui a história de uma só mão contada em (*mão*), “mão que aprendeu a ser imóvel, mas pensa” e “Poderia ser uma escultura. Mas ela sabe também que não é a mão estética” (HELDER, 2017, p. 55). A “mão que nunca falou” (HELDER, 2017, p. 56), a trataremos aqui por mão-objeto. De igual modo, há a história de uma mão (*outra*), mão multiplicativa, pulsante. A uma de suas “crias” que escapou da ponta dos dedos de um operário e estrangulou-o e a outras “mãos sem gente” que redigem, imprimem e distribuem jornais e textos como este (HELDER, 2017, p. 56-57), designaremos o nome mão-sujeito. Ocorre que há ainda a história da terceira mão, (*a mão negra*) singular e sutil, porque move-se invisível por um texto que não fala de mãos, mas do “extremo poder dos símbolos” que consiste na “astúcia criminal da contradição” obtida pelo

“choque de símbolo contra símbolo” (HELDER, 2017, p. 58). Perfaz-se por dentro e por fora no ato da escrita, cujo valor “reside no facto de em si mesma tecer-se ela como símbolo, urdir ela própria a sua dignidade de símbolo” (HELDER, 2017, p. 59). Essa mão que “chega a escrever negro e conforme yai escrevendo mais negra se torna” (HELDER, 2017, p. 60) evade-se da nomeação e quanto mais tentamos tangê-la com conceitos mais ela se mostra e se esconde na escuridão.

### 3. Coroação

Experimentamos, assim, a cegueira que conduz o ato de criação, tal como Jean Genet quando toca as esculturas de Giacometti desviando delas o olhar:

Meus dedos refazem o percurso dos de Giacometti, mas enquanto os dele buscavam apoio no gesso úmido ou no barro, os meus repõem seus passos com segurança nos dele. E — por fim! — minha mão vive, minha mão vê. (GENET, 2000, s.p.)

O relato de Genet nos permite sugerir um último desdobramento desse trânsito por entre a cabeça e as mãos nas obras de Herberto e Giacometti: a de que a fruição dessas obras nos permite refazer o processo de criação na intimidade de seu completo despojamento subjetivo, percorrendo o limiar sensível/inteligível. Esse refazimento está no cerne do trabalho artístico, na medida que ele não “cria” um “objeto” do nada, mas retoma o desejo de desfazer a distância entre a imagem que vemos e a imagem que nos olha, como podemos ler no dístico inicial de *Poemas canhotos* (2015), último livro de Herberto publicado segundo organização do poeta: “a amada nas altas montanhas/ o amador ao rés das águas” (HELDER, 2015, p. 7).

Trata-se de um dístico que remete ao primeiro verso do primeiro poema do “Tríptico” de *A colher na boca* (1961): “ ‘Transforma-se o amador na coisa amada’, com o seu ” que, por sua vez remete ao primeiro verso do soneto camoniano “Transforma-se o amador na cousa amada”. A repetição que marca o retorno a uma origem obliterada, tal como o da citação infiel de Camões em 1961, pode também ser lida em uma de suas transformações, no início do poema seguinte:

coisa amada nas montanhas  
amador ao rés das águas  
por mais que subam as águas

e arrebatem as montanhas  
e as engulam inteiras  
haverá coroas de pedra  
sustentadas pela espuma  
a coisa amada é coroa  
pesando em minha cabeça  
assim os ferros nas águas  
como entram na carne branda  
os espigões da memória  
se a coisa amada me lembra  
e tanto me dói na memória  
e através da minha dor  
se torna tão poderosa  
coisa amada nas montanhas (HELDER, 2015, p. 8).

É um poema construído em torno de repetições e choques de símbolos contra símbolos à guisa do rearranjo da matéria verbal em outro/mesmo símbolo. A ausência de pontuação demanda o fôlego necessário ao amador para alcançar a coisa amada, mas com a intensidade do fluxo das águas que sobem as montanhas e as engolem inteiras o poema segue ao cume do pensamento onde, impossivelmente, o peso imóvel da coroa de pedra sustenta-se pela agitação das águas, na leveza da espuma. Uma cena erótica, certamente, em que o rigoroso encadeamento sintático enlaça elementos de natureza tão díspares quanto ferro, água e carne. O poema nos remete à unidade dessa cópula em seu auge nos espigões da memória, uma coroação pela qual o eu lírico transforma-se em um outro e mesmo eu e sente, em virtude da coisa amada, o poder da própria dor sentida em outrem: esta mesma uma outra coisa amada nas montanhas.

A leitura do poema nos remete à circularidade das repetições de um ritmo cujo centro é a própria urdidura do poema, sua coroação, ponto onde cabeça e mãos se unem por meio de um gesto. Estamos dentro desse ritmo, mas também fora, muito distantes dele, isso porque não é à nossa vontade que obedecemos, mas à do poema, assim como as estátuas de Giacometti: “É a própria estátua que decide a que distância se deve vê-la, como a etiqueta da corte decide a que distância se deve falar ao rei” (SARTRE, 2012, p. 51). Assim como nós, Herberto e Giacometti pareciam ter ciência das servidões que lhes impunham suas obras. Objetos para a criação de silêncio, sejam eles poema, estátua, retrato ou símbolo: pertencentes a uma “era defunta”, parafraseando Jean Genet, trabalhados

pelo tempo e a noite “em sua eternidade que passa (...)”, ou melhor (e ainda com Jean Genet), “resíduos de um cozimento terrível: apagadas as chamas, isso é o que restaria. Mas que chamas!” (GENET, 2000, s.p.).

## Referências

DAL FARRA, M. L. Vôo de teco-teco sobre a poesia de Herberto Helder. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 31, p. 17-22, 1998. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5409/6103>. Acesso em: 01 set. 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte – Revista de Artes Visuais*, v. 9, p. 61-82, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27751>. Acesso em: 01 set. 2023.

GENET, J. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. (E-book).

HELDER, H. As turvações da inocência. *Público*, Lisboa, p. 29-31, 4 dez. 1990.

HELDER, H. Cinemas. *Relâmpago*, Lisboa, n. 3, p. 7-8, 1998.

HELDER, H. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

HELDER, H. *Servidões*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

LEROI-GOURHAN, A. Os símbolos da linguagem. In: *O gesto e a palavra – vol. II – Memória e ritmos*. Porto: Edições 70, 1983. p. 187-215.

LORD, J. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SARTRE, J.-P. *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*. Org. e trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.



## Uma combinação: a poeta Adília Lopes e a artista Armanda Duarte

### *A combination: the poet Adília Lopes and the artist Armanda Duarte*

Isabelle Ferreira Scalabrini Costa

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

isabellescalabrini@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5084-5800>

**Resumo:** A partir do texto “Uma exposição de Armanda Duarte” (LOPES, 2014, p.644), da poeta portuguesa Adília Lopes, podemos perceber uma relação de espelhamento midiático (MOSER, 2006, p.55) entre a poeta e a artista Armanda Duarte. Realizando uma espécie de *écfrase curatorial*, conceito elaborado recentemente por Lancman e Pereira, a poeta descreve as obras de arte de Duarte, realizando a transposição da exposição de arte contemporânea para o texto literário e, conseqüentemente, descreve também a sua poética, pois podemos identificar elementos em comum entre a produção da poeta e da artista.

**Palavras-chave:** Adília Lopes; Armanda Duarte; espelhamento midiático; *écfrase curatorial*; arte contemporânea; poesia portuguesa

**Abstract:** Starting from the text “Uma exposição de Armanda Duarte” (LOPES, 2014, p.644) from the portuguese poet Adília Lopes, we can notice that there is a “media mirroring” relation (MOSER, 2006, p.55) between the writer and the artist Armanda Duarte. Performing some kind of “curatorial ekphrasis”, a concept elaborated by Lancman and Pereira, the poet makes the transposition between the contemporary art exhibition and the literary text, in consequence, she also describing her poetry, because we can identify some common elements in both the poet’s and the artist’s productions.



**Keywords:** Adília Lopes; Armanda Duarte; media mirroring; curatorial ekphrasis; contemporary art; portuguese poetry

A obra de arte  
não é um ajuste  
de contas  
é um ajuste  
de cantos

Adília Lopes (2014, p. 269).

A poeta portuguesa, Adília Lopes, desde o momento em que despertou a atenção dos estudiosos da poesia portuguesa, recebe destaque por sua poética dialógica. A recepção crítica menciona frequentemente a prática citacional que incorpora diversos autores da biblioteca particular da poeta em seus poemas. Além das leituras, Adília também dialoga com outras artes, incluindo em seus textos uma espécie de museu particular a partir da convocação de outros artistas e suas obras de arte. A intermedialidade, ou seja, a interação concreta entre duas artes, de acordo com Walter Moser (2006, p. 63), está presente na poética dessa autora, que apresenta uma curiosa relação com as artes visuais.

Uma figura que recebe destaque na escrita adiliana é Armanda Duarte, artista plástica contemporânea portuguesa que ilustrou as capas de alguns livros da poeta, como a primeira edição de *Floribela Espanca Espanca*, de 1999; *César a César*, de 2003; *Poemas Novos*, de 2004 e de *Le vitrail la nuit • A árvore cortada*, de 2006. Foi a Duarte que dedicou as edições de *Dobra: poesia reunida*. Armanda também é mencionada em alguns poemas como, por exemplo, “Armanda Duarte (1961)”, uma espécie de poema-homenagem bem humorado, publicado no livro de 2002, *A-mulher-a-dias*. A ele se somaria o texto publicado em *Andar a pé* (2013) em que Armanda é também uma figura mencionada: “Sábado de manhã/ estar com a Armanda e o Gonçalo/ no café/ a ver jornais/ a tagarelar/ a beber café e água” (LOPES, 2014, p. 672), em que podemos perceber alguma intimidade entre esse sujeito poético e a artista.

Destacamos, a seguir, um texto de Adília que nos permite ter acesso também aos objetos artísticos mencionados por ela, pois tratar esse texto a partir de seu caráter intermediário, “permite uma compreensão

dos fenômenos literários atravessados pela imagem em suas múltiplas dimensões ou estratos; permite ativar a conscientização da materialidade e da midialidade dos objetos artísticos” (ARBEX, 2022, p. 232).

“Uma exposição de Armanda Duarte” foi publicado em *Os namorados pobres* (2009), que, segundo nota das edições de poesia reunida, seria “feito de poemas que, ao longo dos anos, foram ficando, por acaso, fora dos livros que publiquei e que ainda gosto” (LOPES, 2014, p. 694). Ou seja, trata-se de um livro composto por poemas e que está presente somente nas edições de reunião de poesia, nas edições de *Dobra*. Na edição mais recente da reunião de sua poesia, de 2021, o texto está incluído em *Onze*<sup>1</sup> (p. 617).

Nesse texto, Adília descreve e apresenta a exposição da artista e realiza um trabalho semelhante ao de curadora, pois, apesar do estudo estar presente somente nos livros e não próximo às obras de arte na galeria, realiza-se a transposição<sup>2</sup> da exposição de arte para o texto literário. Sendo assim, ao visitar a exposição “Uma combinação”, instalada no ano de 2008 em Lisboa, na Plataforma Revólver, a autora descreve as obras de arte à sua maneira, realizando ainda uma espécie de *écfrase curatorial*, conceito elaborado por Lancman e Pereira no texto “Écfrase curatorial: uma categoria contemporânea” (2020), em que apresentam a écfrase a partir da ideia de transposição de uma mostra artística ou de uma exposição para um texto literário, onde é explorada a relação entre as obras expostas, a partir do olhar do curador ou observador (LANCMAN; PEREIRA, 2020, p.159).

Partindo do conceito mais abrangente e atual da écfrase, apresentado por Clauss Clüver (2019), em que o pesquisador afirma podermos considerar qualquer tipo de transposição intermediática de uma representação visual para uma representação verbal como écfrase

---

<sup>1</sup> *Onze* é mais um livro inserido na reunião de poesia de 2021. Trata-se de poemas publicados em 2008 pela *Telhados de Vidro*. Parece ser uma prática da autora reorganizar as publicações que são inseridas na *Dobra*.

<sup>2</sup> Podemos pensar no termo “transposição” a partir de Irina Rajewsky, que considera a *transposição midiática* como aquela que realiza a criação de um produto a partir de uma transformação de mídias. Ou seja, criar uma mídia a partir de outra mídia, como um filme criado a partir de um romance (RAJEWSKY, 2012, p. 24). No caso de Adília, a transformação ocorre entre uma exposição de arte contemporânea e um texto literário. Claus Clüver menciona, ao definir a écfrase, a transposição intermediática, inserindo o conceito de intermedialidade no termo.

(CLÜVER, 2019, p. 252), as autoras do conceito de écfrase curatorial ainda consideram a écfrase performativa e arquitetônica como parte da curatorial. Nesta perspectiva, o caráter da corporeidade de quem realiza a descrição da exposição de arte é levado em conta, pois a transposição é feita pelo sujeito que adentra na exposição e percebe a espacialidade e o caráter sensorial das obras de arte.

Vejamos, então, como a transposição da exposição de arte para o texto literário é feita por Adília Lopes. Ao início, adentramos na obra da artista: “A exposição de Armanda Duarte chamada ‘Uma combinação’ está instalada num sótão. Também o atelier de Armanda Duarte fica num sótão. O espaço da exposição e o espaço do atelier correspondem-se” (LOPES, 2014, p. 644). Já neste trecho, a poeta apresenta a espacialidade cotidiana da exposição, que foi instalada em um ambiente semelhante ao atelier da artista, acentuando que os locais públicos, da mostra, e privado, onde desenvolve-se o trabalho artístico, correspondem-se. A seguir, mais um dado nos é apresentado sobre o espaço da exposição: “Entra-se nesta galeria como numa nave românica. É um lugar de recolhimento.” Esse local de recolhimento é apresentado como uma “nave românica”, ou seja, assemelhar-se-ia à arquitetura das igrejas, ao espaço central onde os fiéis se localizam durante as celebrações de missas.

É curioso pensarmos que a temática da religiosidade católica está presente na obra de Adília, sendo apresentada como uma das características biográficas de Adília Lopes/Maria José mencionadas em entrevista para a revista *Inimigo Rumor*:

Eu sou uma mulher, sou portuguesa, sou lisboeta, sou poetisa, sou linguista (todos somos), sou física, sou bibliotecária, sou documentalista, sou míope, tenho quase 41 anos, sou solteira, não tenho filhos, sou católica. (LOPES, 2001, p. 19)

Dessa forma, sabendo que a autora se apresenta como católica em entrevista, descrever a sensação de entrar na galeria onde está exposta a obra de Armanda como semelhante à de entrar na nave das igrejas, um lugar de recolhimento, faz com que isso receba uma conotação a mais, possivelmente de encontro e intimidade com a obra da artista ou de uma sensação de respeito e certa devoção à própria arte.

Já nesses dois trechos mencionados, é possível perceber que a relação que Adília estabelece com a obra de Armanda Duarte é de espelhamento, pois o que é mencionado e descrito no texto parece ser aquilo

que a poeta concebe como característica de sua própria poética. Nesses trechos, identificamos que a questão de correspondência entre público e privado, algo mencionado pela poeta ao descrever os espaços de produção da artista, é recorrente nos seus poemas e, de acordo com a pesquisadora Lúcia Evangelista, algo que recebe destaque na poética adiliana do comum:

Os poemas de Adília Lopes se deslocam da rua para a casa, do público para o íntimo contaminando reciprocamente o público e o privado. A poetisa abre uma fresta para que mundo e intimidade se conjuguem no limite de um espaço entre o interior e o exterior: “Café/ lugar que é rua/ e casa” (EVANGELISTA, 2011, p. 57).

A partir desse espelhamento que o texto delinea entre a poeta e a artista, podemos convocar a ideia que Walter Moser propõe ao definir o conceito de intermedialidade, pois é possível pensar essa relação como um *espelhamento midiático* (MOSER, 2006, p. 55) entre Adília e Armanda, entre poeta e artista, entre poesia e artes plásticas. Retornando ao texto da exposição, notamos que duas obras de arte são descritas. A primeira, da seguinte maneira: “Um dos trabalhos são linhas brancas esticadas entre o tecto e o chão, que reproduzem a arquitectura do sótão. As linhas espelham as traves.” (LOPES, 2014, p. 644) Essa transposição diz respeito à obra intitulada “60m3”, que reproduz com linhas brancas, que parecem ser linhas de barbante, a construção arquitetônica do sótão onde está instalada a obra, espelhando na obra a forma das traves, das vigas de madeira.

Na sequência, a obra de Armanda é caracterizada como ascética, pobre e cotidiana como se nota em “Uma bata e uma combinação”:

Penso que a obra de Armanda Duarte é ascética. É uma arte pobre. Parte de uma atenção ao quotidiano. Precisa de uma âncora objectiva. Assim, um dos trabalhos são círculos de barro que contêm água. Lembram os pratos por debaixo dos vasos com plantas onde a água e a terra se misturam lentamente. A pintora partiu de um cuidado, de uma atenção pelo mais insignificante, pelo mais desprezado: não é a planta, não é o vaso, é o prato para onde escorre a água pelo buraco do vaso, para não sujar o chão. E nem isso é. São os grãos de barro na água, uma coisa físico-química, a poesia da matéria. (LOPES, 2014, p. 644)

A obra descrita neste trecho como “círculos de barro que contêm água”, pelo olhar da autora, é aquela que representa o cuidado pelo insignificante e a atenção pelo desprezado. Composta por poucos

materiais, a obra parece pobre e simples a um primeiro olhar, mas se pensarmos na materialidade desses objetos artísticos, notamos que são compostos por elementos da natureza, como a água e a terra, representada pelo barro. Poderia ser essa duplicidade entre o rico e o pobre o que denomina “poesia da matéria”. Assimilam-se os círculos de barro aos pratos para onde escorrem a água dos vasos de planta, confirmando o caráter material e objetivo da arte, “uma coisa físico-química”, o que transforma algo subjetivo em objetivo a partir da materialidade e da cotidianidade dessa arte, que precisa de tal “âncora objectiva”.

Retomando as características atribuídas por Adília à arte de Armanda, percebemos que o espelhamento continua a ser delineado. A poeta portuguesa afirma, de diferentes modos, escrever com poucas palavras, de maneira simples, “pobre” e objetiva. Em nota para o livro *A-mulher-a-dias* (2002), declara que seus poemas têm se tornado menores e enxutos: “Nos últimos dez anos os meus poemas tornaram-se mais secos, mais pobres” (LOPES, 2014, p. 443). Também brinca com essa ideia de pobreza em poemas como este, do livro *Manhã* (2015): “Era uma vez uma escritora tão poupada que não escrevia para não gastar papel e tinta” (LOPES, 2015, p. 73). Ainda se retomarmos o título do livro em que o texto foi publicado, temos *Os namorados pobres*. A mesma ideia aparece também em um poema de *Estar em casa* (2018) intitulado “Prima pobre”, em que se lê: “É assim: a pobreza é muito rica” (LOPES, 2018, p. 45).

Além disso, ainda podemos enxergar esse espelhamento pela cotidianidade aparente na representação do que há de ínfimo, algo que Adília destaca sobre Armanda e algo que a crítica destaca na poesia de Adília, como aponta Sofia de Sousa Silva na antologia organizada por ela, em que identificamos ainda uma citação do texto em questão, “Uma exposição de Armanda Duarte”:

(...) o interesse pelo presente, o cotidiano, “um cuidado, [...] uma atenção pelo mais insignificante, pelo mais desprezado.” Mas os poemas mais recentes são marcados sobretudo por epifanias, por um olhar extasiado para o mais ordinário para encontrar ali o extraordinário. A defesa da simplicidade se intensifica, os poemas muitas vezes têm apenas dois versos e alguns nem sequer um verbo. Apenas uma imagem. Como se em vez de denunciar o que não está correto, se tratasse de mostrar a beleza que ainda existe em coisas pequenas, simples, quase imperceptíveis. É tempo de depor as armas, parece dizer, de recolher-se. (SILVA, 2019, p. 186).

O olhar voltado para “o mais ordinário para encontrar ali o extraordinário”, ou seja, a pobreza que é muito rica, parece ser algo que Armanda e Adília compartilhariam em suas produções. após afirmar que a obra da artista plástica é pobre, por se fazer com pouco, podemos enxergar a aproximação entre as duas também pelo aspecto lúdico, pois afirma-se ainda que:

Esta arte é pobre, ascética, mas também é brincada. Armanda Duarte tem a seriedade de uma menina da 2ª classe que aprende a tabuada e que brinca com as bonecas como se isso fosse a coisa mais grave do mundo. É grave e leve. (LOPES, 2014, p. 644)

Algo que é característico na obra de Adília é a brincadeira. Sua escrita é repleta de homônimos e paronomásias, composta por jogos de palavras que constroem uma linguagem comum, próxima da oralidade e, muitas vezes, quase infantil. Enquanto Armanda brinca com a materialidade de seus objetos artísticos e a montagem de suas exposições, Adília brinca com suas palavras e com suas bonecas, como afirma em outro texto do livro *Os namorados pobres* (2009): “Em pequena, ia muito pouco à escola. Não gostava de escola. Ficava em casa a brincar com as bonecas e a desenhar” (LOPES, 2014, p. 646). E aproxima a escrita da brincadeira como nos poemas de *Estar em casa* (2018): “Ler, escrever, ouvir música, andar a pé, brincar” (LOPES, 2018, p. 55); “Escrever/andar de escorrega” (p. 39).

A seguir, torna-se a falar das âncoras objetivas de modo a acentuar o trabalho artístico de Armanda.

As contas que estão na origem dos trabalhos não se vêem no resultado final. A âncora objectiva é quase invisível como a métrica de um verdadeiro poema deve ser. Mas eu, que converso muitas vezes com a Armanda enquanto ela inventa os seus exercícios, sei que para a mais pequena coisa houve cálculos laboriosos. É pena que não se veja a âncora objectiva porque também ela é muito bonita. (LOPES, 2014, p. 644)

Como mencionado na epígrafe deste texto, para Adília a obra de arte não é um ajuste de contas, estas que não se veem no resultado final do trabalho artístico. Por mais que o trabalho pareça simples, pobre, feito com pouco, há cálculos laboriosos, exercícios, trabalho. Como artista, Armanda trabalha para desenvolver suas obras de arte e montar

suas exposições. Algo interessante de ser mencionado é o trabalho que se dá a ver na exposição dessa obra. Nos dois locais onde foi montada, Lisboa em 2008 e em Lyon em 2009, a artista selecionou pessoas para trabalharem como “Vigilantes”, como os denominou. Os vigilantes tiveram o trabalho de, de tempo em tempo, manter os círculos de barro preenchidos com água. Sem deixarem a água escapar do círculo, vazarem e sujar o chão, faziam parte do caráter performativo dessa exposição, que além dos círculos de barro, apresentava uma bata pendurada, uma tesoura e uma espécie de jarro. A bata para ser vestida ou recortada de modo que seus pedaços fossem utilizados para conter o barro dos círculos que se dissolve na água; e o jarro, para preencher os espaços circulares com água. Mesmo não expondo todos os cálculos laboriosos, Armanda incorpora um trabalho constante na obra, fazendo com que seus ajudantes, ou vigilantes, reguem os espaços delimitados pelos círculos de barro.

Além de dissimular o trabalho que liga as contas dos exercícios artísticos ao que é exposto, montado ao público, opta-se por mostrar um pouco dos cálculos, que estão envolvidos no trabalho, por meio da performance dos vigilantes e o caráter efêmero dos elementos selecionados para compô-la. A poeta também apresenta, algumas vezes, essas contas em seus cantos. A escrita aparece figurada, em muitos poemas, como trabalho, como luta, como esforço diário. No seu primeiro livro, *Um jogo bastante perigoso* (1985), é apresentada uma primeira arte poética onde a escrita aparece como parte de uma luta com um peixe: “luto corpo a corpo/ com o peixe/ ou morremos os dois/ ou nos salvamos os dois” (LOPES, 2014, p. 12). Em outras artes poéticas, nas quais apresenta reflexões sobre a produção de seus poemas, também é possível relacionar a escrita com o trabalho, como no poema “Escrever/ como quem puxa ou empurra/ uma pedra” (LOPES, 2014, p. 658).

Ainda sobre esse trecho e sobre os cálculos por trás das obras de Armanda, destacamos um trecho do artigo de autoria de Aline Maria Dias, intitulado “O chão como espaço de montagem nos trabalhos de Armanda Duarte”, em que afirma que a caracterização da obra de Armanda por Adília perpassa pelo rebaixamento. Ainda nesse texto, a autora confirma que a artista tem interesse pelo chão e pelos cálculos, além de mencionar a precariedade dos materiais utilizados e a efemeridade de suas obras:

sua produção artística possui uma matriz conceitual em que o caráter geométrico, matemático, ordenador é atrelado a um lastro sensível – apontado pela presença concreta dos objetos e de suas

relações com o espaço e o observador. Estes materiais e escolhas processuais referenciam experiências e observações provenientes do espaço cotidiano, cuja reflexividade e contingência são conduzidas a partir de operações complexas e, ao mesmo tempo, desconcertantemente simples. (DIAS, 2017, p. 9)

A simplicidade desconcertante é também um aspecto que aproxima Armanda e Adília. Na sequência do texto, atribui-se uma cor à obra da artista: “Se tivesse de atribuir uma cor a esta obra, escolhia o castanho. O castanho das cascas da árvore e da terra” (LOPES, 2014, p. 644). O castanho que coincide com a cor do barro. A cor é um *marcador pictural*, termo de Liliane Louvel (2001), também muito presente na obra de Adília, principalmente quando, como afirma Sofia Sousa, o poema apresenta apenas uma imagem. Em exemplo, trazemos um poema do livro *Apanhar ar* (2010) para ilustrar essa ideia: “Estamos em Março/ nasceram cinco flores/ na minha varanda/ são lilases/ com um olhinho cor de laranja/ não sei o nome” (LOPES, 2014, p. 654). A descrição dessa imagem cotidiana é marcada pelas cores das flores, marcador que Adília utiliza para descrever seu olhar que observa tal cena pitoresca do cotidiano figurada em sua poesia. Esse olhar também perpassa pelas artes com as quais escolhe dialogar e incluir em seus textos e em seus livros.

Para concluir, podemos afirmar que a combinação entre Adília Lopes e Armanda Duarte, a partir do texto trabalhado, torna-se bastante curiosa quando percebemos que a poeta identifica-se com a artista e espelha a arte na escrita literária. Dessa forma, “Uma exposição de Armanda Duarte” pode ser lido como um ajuste de cantos de Adília sobre a obra de arte de Armanda e sobre sua própria poética.

## Referências

ARBEX, M. Do *ut pictura poesis* à intermidialidade: deslocamentos. In: RIBAS, M. C.; MARTONI, A.; DINIZ, T. (org.). *Estudos da intermidialidade: teorias, práticas, expansões*. Curitiba: Editora CRV, 2022. p. 217-238.

CLÜVER, C. On gazers’ encounters with visual art: ekphrasis, readers, “iconotexts”. In: MEEK, R.; KENNEDY, D. (ed.). *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press, 2019. p. 237-256.



DIAS, A. M. “Transporte aos quadradinhos”: o chão como espaço de montagem nos trabalhos de Armanda Duarte. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 9, n. 17, p. 04-24, 2017. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/9308>. Acesso em: 13 jun. 2023.

DIOGO, A. A. L.; SILVESTRE, O. M. Entrevista com Adília Lopes. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 19-23, 2001.

EVANGELISTA, L. A vida comum: a poética de Adília Lopes. 2011. 139p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2011.

LANCMAN, T. K.; PEREIRA, H. Écfrase curatorial: uma categoria contemporânea. *VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB*, v. 19, n. 1, p. 158–180, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/32584>. Acesso em: 10 jun. 2023.

LOPES, A. *Dobra: poesia reunida*. Porto: Assírio & Alvim. 2014.

LOPES, A. *Estar em casa*. Porto: Assírio & Alvim, 2018.

LOPES, A. *Manhã*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

LOUVEL, L. Nuanças do pictural. In: DINIZ, T. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ T. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

SILVA, S. de S. “Escolhemos continuar”: Adília Lopes e a memória da poesia. In: LOPES, A. *Aqui estão as minhas contos: antologia poética de Adília Lopes*. Pref. e sel. de Sofia de Sousa Silva. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 158-197.

SÜSSEKIND, F. Com outra letra que não a minha [posfácio]. In: LOPES, A. *Adília Lopes: antologia*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 203-223.

Data de submissão: 31/07/2023

Data de aprovação: 08/09/2023



## Adília Lopes: cruzamentos entre letra, fotografia e grafismos

### *Adília Lopes: an intersection between writing, photography and drawing*

Maria Cristina Oliveira Fonte Boa

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

[mariacristinafonteboa@gmail.com](mailto:mariacristinafonteboa@gmail.com)

<http://orcid.org/0009-0002-5933-8826>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo tratar do livro *Pardais*, de Adília Lopes, publicado em 2022, de maneira a verificar os modos como a construção dos seus sentidos poéticos se estabelece, mais que pela mera inclusão de poemas escritos, pelo intercruzamento dos diversos elementos gráficos contidos no livro (a caligrafia, a fotografia e os desenhos). Propõe-se que a junção dos recursos verbais e não verbais contribui para a formação de um estilo de texto voltado ao intimismo, e que se aproxima especialmente aos antigos *hupomnêmata*, sobre os quais dissertou Michel Foucault em “A escrita de si”. Ao fim, ao se cogitar uma conversa com as outras artes e um diálogo com escolas artísticas, como o Impressionismo, viu-se como esta obra se relaciona criticamente com seu contexto social e político e reforça a valorização dos aspectos tidos como minoritários da vida cotidiana, temática recorrente na trajetória da poeta.

**Palavras-chave:** Adília Lopes; *Pardais*; poesia portuguesa; *hupomnêmata*; escrita de si.

**Abstract:** This work aims to treat *Pardais*, a book from Adília Lopes published in 2022, and to verify how its poetic meanings are built, considering not only the introduction of the poems in the book, but in particular the intersection between all the diverse graphic elements included there (the writing, the photography and the drawings). It is

proposed that the union of the verbal and non-verbal resources contributes to the formation of a text style oriented towards intimacy that approaches especially the old *hupomnêmata*, about which Michel Foucault has discoursed in “Self writing”. Finally, by suggesting a relationship with the other arts and a connection with artistic movements such as Impressionism, it was seen how *Pardais* deals critically with its social and political context and reinforces the valorization of minor aspects of daily life, a recurrent theme in the work of the poet.

**Keywords:** Adília Lopes; *Pardais*; portuguese poetry; *hupomnêmata*; self writing.

*Pardais*, de 2022, é um dos últimos livros publicados por Adília Lopes. Esta é uma obra muito propícia para pensar a relação da poesia com as outras artes, uma vez que contém vários elementos gráficos na sua composição: a reprodução de um quadro pintado pelo avô da autora, uma fotografia de sua casa e fac-símiles de desenhos feitos por ela — que ocupam uma parte privilegiada do livro.

A reunião dos poemas com a fotografia, o quadro e os desenhos inauguram em *Pardais* um estilo próprio de texto que parece cada vez mais voltar-se a si, a assuntos de uma individualidade. Progressivamente, os livros de Adília vêm se assemelhando aos antigos *hupomnêmata*, sobre os quais dissertou Michel Foucault em “A escrita de si”: “memória acumulada das coisas lidas, ouvidas ou pensadas [...] um tesouro acumulado” (2006, p. 147) e que tinham por finalidade “a constituição de si” (2006, p. 149).

É claro que em relação aos *hupomnêmatas*, *Pardais* e outras obras da poeta portuguesa têm um diferencial expressivo: se os primeiros eram textos pessoais, os segundos foram publicados pela própria autora. Além disso, outra questão se interpõe: por mais que a obra se aproxime de uma individualidade e pessoalidade em seu conteúdo, naquilo que uma escrita pessoal pode ter de mais individual, a obra de Adília diverge: a assinatura; pois, como é sabido, Adília é um pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Portanto, aproximando-se de uma escrita de si, o texto de Adília trabalha com um duplo fingimento, na esfera da produção, por assumir um pseudônimo, e na da recepção, por construir um *hupomnêmata*, de forma que “o íntimo, curiosamente, torna-se o teatro das formas do discurso”<sup>1</sup> (CALLE-GRUBER, 1984, p. 2, tradução nossa).

<sup>1</sup> No original : “*L’intime, curieusement, y devient le théâtre des formes du discours*”.

O fingimento é a maneira pela qual Adília coloca ênfase sobre o próprio fazer poético e sobre questões diversas da contemporaneidade. Com uma poética que se debruça sobre o “segundo grau”, ela “retira a trava de segurança (da razão, da ciência, da moral) [põe] a enunciação em roda livre, [abre] então caminho para um desligamento sem fim, [eliminando] a boa consciência da linguagem” (BARTHES, 2017, p. 80). Adentrar a obra adiliana é deparar-se com um infinito questionar-se da enunciação, e é essa a sensação que nos trazem as imagens visuais incluídas no livro, em especial a fotografia e os desenhos.

Nos últimos livros, diversas fotos pessoais da autora foram incluídas, algumas com legendas que se referem ao pseudônimo Adília, outras enunciadas por um “eu” (*Bandolim*, 2016). Mas, em *Pardais*, apenas uma foto pessoal está presente, na folha de rosto do livro, e acompanha a legenda: “Fotografia da casa da autora”.

Figura 1 – “Fotografia da casa da autora”



Fonte: LOPES, 2022.

Roland Barthes (2018) e Susan Sontag (1990) concordam que a fotografia aponta sem intermédios a um referente, atestando sua existência no mundo: é “a prova-segundo-são-Tomé-ao-querer-tocar-o-Cristo-ressuscitado” (BARTHES, 2018, p. 69). Diante do registro, o leitor é levado a acreditar que em algum canto de Lisboa de fato uma casa se configura exatamente como essa que a fotografia mostra. No entanto, é interessante que essa foto aparentemente tão simples, “crua”, tenha sido incluída em uma obra lançada em 2022, uma época em que, como se tem visto, as ferramentas de manipulação e edição de fotos atingiram um grau assustador, ameaçando profundamente sistemas sociopolíticos do mundo inteiro — “Sem democracia não há alegria.” (LOPES, 2022, p. 21). Em 2022 (e em 2023 também), parece ser preciso repensar o que tanto se discutiu sobre a arte da fotografia até então, pois tornou-se impossível pensar que “Aquilo sobre o que escutamos, mas duvidamos, parece provado quando mostrado em uma fotografia”<sup>2</sup> (SONTAG, 1990, p. 5, tradução nossa).

Assim, vemos em Adília Lopes a curiosa denúncia de uma inversão: em um livro de poesia, um espaço de ficção, um suposto real se interpõe por meio de uma fotografia; enquanto no contexto político e social contemporâneo a essa obra assiste-se à ficcionalização, ao fingimento sem limites e sem precedentes (a dita era da pós-verdade<sup>3</sup>). A produção poética de Adília, nesse sentido, oferece a possibilidade de discutir mais uma vez os limites entre real e ficção.

Atenta-se também ao fato de a fotografia da folha de rosto do livro mostrar a bagunça labiríntica da autora: com estantes e caixas entulhadas de objetos, velhos jornais (onde vemos de longe uma foto de Adília — uma foto dentro da foto) e livros (à frente uma pilha de exemplares de *Dias e dias*, livro de 2020). Neste ponto, volto novamente a Susan Sontag: “Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa nunca é mais que

---

<sup>2</sup> No original: “*Something we hear about but doubt, seems proven when we’re shown a photograph of it*”.

<sup>3</sup> O termo é aqui utilizado no sentido determinado pelo dicionário de Oxford (Disponível em: <<https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>>. Acesso em 22 set. 2023), em 2016, quando esta instituição escolheu o vocábulo como palavra do ano. Nesta perspectiva, com base na definição do dicionário inglês adotada também pela Academia Brasileira de Letras (Disponível em <<https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/pos-verdade>>. Acesso em 22 set. 2023), atenta-se à resignificação do prefixo “pós”, que, neste contexto, refere-se menos a um tempo posterior que à circunstância em que determinado conceito perde relevância.

uma estreita interpretação seletiva, uma fotografia pode ser tratada como uma estreita transparência seletiva”<sup>4</sup> (SONTAG, 1990, p. 6, tradução nossa). Certamente o que impressiona nessa fotografia é justamente a sua transparência, como objeto referencial, mas é interessante também pensar a seletividade que ela mostra: um fotógrafo, bem como um pintor, um poeta ou um romancista, pode escolher o que retirar de seu enquadramento; no entanto, a escolha da poeta é justamente por uma parte da casa, de sua vida bagunçada. Ela poderia ter escolhido uma fotografia da janela, dos seus gatos ou de algum tema mais sublime por meio do qual o leitor pudesse idealizar uma bela casa. Mas, nessa fotografia, Adília mostra aquilo que se esperaria estar escondido; expõe algo que parece mais um quatinho dos fundos, uma despensa, uma *coxia*.

Este projeto de enfatizar aspectos tidos como minoritários, escondidos ou esquecidos, como a bagunça, é mantido na série inclusa em *Pardais*, intitulada “Desenhos feitos com a mão esquerda”: 12 folhas ocupadas por fac-símiles integrais de rabiscos em uma caderneta, e que acompanham repetidamente uma data e a inscrição “penso, logo existo”. Lê-se nessas legendas (a data e a inscrição) — objetos de interesse nesta série —, mais que a referência à máxima de Descartes — apesar de ser ela também relevante —, a inabilidade motora da poeta com a escrita da mão esquerda: uma caligrafia (arte da escrita) da mão esquerda.

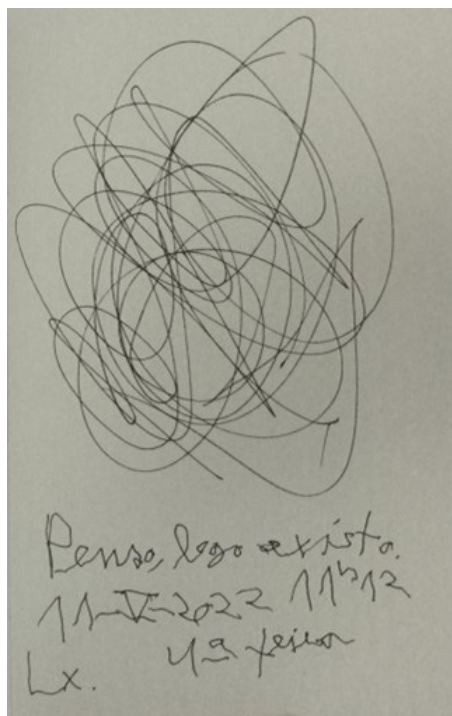
Os fac-símiles mostram uma caderneta de uso pessoal que é o retrato da intimidade de um autor, de seu espaço de criação, o tipo de suporte sob o qual se escreveriam os *hupomnêmatas*. Numa caderneta pessoal, um rabisco — supostamente — despropositado como este é tolerado, pois seu leitor, enquanto próprio escritor, se não o compreende pelo menos poderá julgá-lo e adotá-lo. Porém, em um livro de poesia, o mesmo gesto não tem a mesma recepção: espera-se, tradicionalmente, uma intenção, uma mensagem, um ensinamento. O que Adília parece fazer é apenas um treino, um passatempo para um membro pouco hábil, e que não suscitaria nenhum interesse se não fosse um gesto que joga luz sobre uma parte do corpo humano que reside silenciada, pois, na obra de um artista destro, a mão esquerda é coadjuvante e não tem um papel ativo e criativo, ainda que seu trabalho subsidie o da mão direita. Essa questão se inverte no trabalho de artistas canhotos, mas permanece a mesma na sua essência:

---

<sup>4</sup> No original: “While a painting or a prose description can never be other than a narrowly selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency”.

as mãos humanas não têm em geral função equivalente na arte: há sempre uma que permanece na *coxia*. Nesse sentido, expor os rabiscos da mão esquerda é como expor a bagunça na casa da autora: é mostrar o invisível.

Figura 2 – Primeiro desenho com a mão esquerda



Fonte: LOPES, 2022, p. 41.

É possível aprofundar-se bastante sobre a caligrafia da mão esquerda. Convencionalmente, ela não participa do processo de escrita. Entretanto, desde o aparecimento dos teclados, primeiro nas máquinas de escrever, depois nos computadores e celulares, esta situação mudou: a mão esquerda passou a trabalhar junto à mão direita na produção de texto. Essa introdução, no passado, demandou treino e esforço<sup>5</sup>, mas

<sup>5</sup> Penso na Macabéa de Clarice, que da máquina de escrever fez ofício e distinção: “E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (LISPECTOR, 1998, p. 36).

hoje praticamente acompanha a alfabetização de uma nova geração. Entretanto, essa mudança na mecânica da escrita desencadeou um outro processo fundamental: uma nova dinâmica de correção do texto que marca profundamente o desenvolvimento da escrita.

Se antes o fazer de um poema, ou de algum outro texto, demandava um grande recurso material — um conjunto de folhas rasgadas ou rasuradas e descartadas que precediam a versão final do texto —, atualmente, com os computadores, é possível começar e finalizar um texto em um mesmo e único documento. Apertando o *Backspace*, quem escreve pode consertar, apagar, reajustar e modelar a escrita com uma facilidade sem precedentes, eliminando inclusive todo e qualquer rastro do fazer. Por meio das novas tecnologias, qualquer texto ganha um caráter de imediato: sem as marcas do tempo, e da maturação (“Risque por favor/ esta palavra”<sup>6</sup>), pois o que uma mão escreve a outra pode apagar. Curiosamente nos teclados mais convencionais de celulares e computadores, o *Backspace* situa-se à direita; reside, portanto, na mão direita o controle do fluxo da escrita e, mesmo com a participação das duas mãos, a direita tem ainda algum protagonismo.

Com seus desenhos — seus grafismos —, Adília traz de volta à cena literária a caligrafia, e trabalhando a caligrafia da mão esquerda confere atenção ao gesto da escrita, à coreografia das mãos que compõem a arte da escrita, enfatizando simbolicamente também as marcas do fazer poético: o esboço, o rabisco, a caderneta. A caligrafia é também reveladora dos traços mais sutis da individualidade da escrita: a letra é quase uma impressão digital de quem escreve, irreproduzível.

Este projeto não é totalmente novo na obra da poeta: em *Bandolim* (2016), inclui-se um fac-símile de “Apontamentos tirados por mim”, no qual se observa a aptidão mecânica da mão dominante. Este parece ser um tema que Adília compartilha com outros autores. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* incluem-se igualmente diversos recortes de papéis escritos e rabiscados pelo autor. Neste esforço comum, eles voltam-se para este traço primordial e físico da escrita que vem se tornando rarefeito. Por meio da caligrafia, expõe-se a escrita como uma arte que também vem do corpo.

Conforme já mencionado, os grafismos são acompanhados de inscrições que indicam um local (Lx. – Lisboa) e uma data e hora precisas – um intervalo de tempo entre o dia 11/05/2022 e 20/05/2022.

---

<sup>6</sup> Trecho do poema “Meu amigo”, de Ana Martins Marques (2021, p. 11-12).



Há uma preocupação com o registro cronológico exato que aproxima estes desenhos das pinturas impressionistas, especialmente das de Claude Monet. Monet criou séries de pinturas em que registrava suas impressões em diferentes momentos do dia, como a sequência da Catedral de Ruão, cujos registros foram feitos pelo pintor ao longo dos meses de fevereiro e abril durante dois anos. Com esta série de pinturas, Monet mostrou como a vista da catedral muda conforme a luz e o ar, dando a ver que aquilo que se vê não depende apenas da arquitetura e das formas, mas também de fatores atmosféricos e mesmo de fatores subjetivos ao pintor: “o tema para mim tem uma importância secundária; quero representar o que vive entre o objecto e eu próprio” (*apud* HEINRICH, 1995, p. 57).

Para o artista, o que está entre o objeto e eu é justamente a atmosfera, a luz e a subjetividade. Paralelamente, para um poeta, o que está entre o objeto e o eu, além da subjetividade, é a linguagem. Conforme nos diz Jacques Derrida, “Os desenhistas, os pintores não dão a ver ‘alguma coisa’, sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, absolutamente irreduzível ao visível, que permanece invisível” (2012, p. 82). Nesse sentido, as pinturas impressionistas mostram aquilo que permite a visibilidade sendo invisível: a luz e a atmosfera. Da mesma forma, os poetas mostram a linguagem que muitas vezes ao permitir a expressão do mundo torna-se invisível.

O que parece motivar alguns impressionistas como Monet é a resistência às condições artificiais de luz e imagem que guiaram as obras de seus antecessores, sobretudo aqueles que se formavam nas academias de pintura (cf. GOMBRICH, 2009). Se antes a pintura era produzida inteiramente em estúdios, o real aparecia apenas como abstração na ideia dos artistas. Monet e seus contemporâneos queriam justamente sair do estúdio e observar o mundo em sua concretude e para isso aboliram os traços definidos, por meio dos quais a abstração se constrói. Afinal, poucas coisas na natureza se definem por traços delimitados e certos, sobretudo quando expostas às variações de luz e do tempo. Justifica-se assim a frase de Monet: “Eu nunca tive um ateliê e não consigo entender como alguém pode se trancar num quarto. Para desenhar, sim; para pintar não”<sup>7</sup> (MONET, 1880, p. 380, tradução nossa).

---

<sup>7</sup> No original: “*Mais je n'ai jamais eu d'atelier; moi, je ne comprends pas qu'on s'enferme dans une chambre. Pour dessiner, oui; pour peindre, non.*”

Não é estranho que Monet distinga a pintura do desenho. Pela definição formal, o desenho se aproxima de um esboço, de uma representação em formas sem compromisso com coloração; a pintura, por outro lado, está ligada a um revestimento de cor. O desenho por definição é aquilo que se aproxima da abstração:

na experiência do desenho [...], está em jogo a experiência do traço, do rastro diferencial. É a experiência do que vem colocar um limite entre os espaços, tempos, figuras, cores, tons, mas um limite que é ao mesmo tempo condição da visibilidade e invisível. (DERRIDA, 2012, p. 87)

O impressionismo resiste a esse limite.

Neste ponto, os grafismos de Adília são muito diferentes das pinturas impressionistas, pois tudo o que representam são linhas, que não distinguem forma: não há representação e, portanto, não há nem abstração. Tudo o que é visível nos desenhos de Adília são os traços: o que é visível neles é invisível, na concepção de Derrida.

Continuando na seara do impressionismo — já que aqui pretendo discutir a relação da poesia com outras artes —, outros pintores que participaram do movimento percorreram caminhos diversos, sempre ainda em um mesmo objetivo de representar mais fielmente o real — neste ponto a arte de vanguarda ainda se diferenciava daquilo que viria ser a arte moderna (cf. GOMBRICH, 2009). É o caso de Edgar Degas, cujas pinturas mais célebres retratam cenas em ambientes fechados, o contrário daquilo que intencionou Monet. Obras como “As lavadeiras” (1884), “Banhista” (1899) ou “A aula de dança” (1874) têm em comum gestos e atitudes estranhos à arte de então: um bocejo, um banho, a impostura de uma bailarina. Os quadros de Degas compõem muitas vezes cenas nas quais o espectador tem a impressão de se intrometer, observando-as quase à maneira de um *voyeur*.

É este para mim um ponto muito interessante de contato entre Degas e Adília. A postura de um espectador diante de um quadro como “Dançarinos em azul” (1890) assemelha-se muito àquela do leitor diante da “Fotografia da casa da autora” no livro de Adília: vê-se por trás da *coxia*.

Figura 3: “Dançarinos em azul” de Degas



Fonte: [www.musee-orsay.fr/](http://www.musee-orsay.fr/).

Concluo, dessa maneira, que as outras artes em *Pardais* se unem num propósito de problematização do fazer poético e da enunciação, mas também contribuem para a construção de uma escrita intimista, perante a qual o leitor tem um papel semelhante ao de um *voyeur*, um observador não convidado: aquele que por trás da *coxia* — essa imagem em que tanto insisti — vê a bagunça, o rabisco, a escrita da mão esquerda, aquilo que deveria ser invisível. É por meio de estratégias textuais, dentro do pressuposto do fingimento, que Adília constrói uma obra que se aproxima dos antigos *hupomnêmatas*.

## Referências

BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

- CALLE-GRUBER, M. Journal intime et destinataire textuel. *Poétique*. Revue de Théorie et d'Analyses Littéraires, Paris, n. 59, p. 389-391, 1984.
- DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- FONTE BOA, M. C. O. Resenha a LOPES, Adília. *Pardais*. Porto: Assírio & Alvim, 2022. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 43, n. 69, 2023. No prelo.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: *Ditos e escritos: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- HEINRICH, C. *Monet*. Colônia: Taschen, 1995.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, A. *Bandolim*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.
- LOPES, A. *Dias e dias*. Porto: Assírio & Alvim, 2020.
- LOPES, A. *Pardais*. Porto: Assírio & Alvim, 2022.
- MARQUES, A. M. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MONET, C. La vie moderne, Paris, n. 24, p. 380, 12 jun. 1880. Entrevista concedida a Émile Taboureu. Disponível em: <<https://www.retronews.fr/journal/la-vie-moderne/12-juin-1880/2083/3716445/1>>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- SONTAG, S. *On photography*. Nova Iorque: Picador, 1990.



## Retratos de Antonio Conselheiro na Xilogravura e no Cordel

### *Portrayals of Antonio Conselheiro in Woodcut and Cordel*

Laura Muriel Costa

Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, São Paulo/ Brasil

muriel.costa@unesp.br

<http://orcid.org/0009-0008-6642-0450>

**Resumo:** Antonio Conselheiro, líder político e religioso da comunidade de Belo Monte, palco da Guerra de Canudos entre 1896 e 1897, é figura notória. Figurando não só no imaginário popular como em diversas produções artísticas, Conselheiro foi retratado de inúmeras maneiras nos mais diversos gêneros textuais. Este trabalho aborda retratos de Conselheiro traçados em textos verbais e não verbais, valendo-se dos conceitos de análise semiótica de figurativização e tematização. Foram realizadas análises de trechos de dois folhetos da literatura de cordel, “Guerra de Canudos”, de Raimundo Santa Helena; e “Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos”, de Rodolfo Coelho Cavalcante e as xilogravuras das capas dos mesmos folhetos. Em todos os textos abordados, verbais e não-verbais, ficou nítida uma preponderância do tema da religiosidade ao retratar Conselheiro, por mais que existam divergências na imagem que é traçada da comunidade de Canudos entre os dois folhetos.

**Palavras-chave:** cordel; xilogravura; retratos; Antonio Conselheiro.

**Abstract:** Antonio Conselheiro, a noteworthy figure, was the political and religious leader of the Belo Monte community, where the Canudos War took place between 1896 and 1897. Figuring not only in popular imagery but also in several artistic productions, Conselheiro has been portrayed in countless ways in the most varied genres. This paper addresses verbal and nonverbal portrayals of Antonio Conselheiro, making use of the semiotic concepts of figures and themes. Excerpts of two Cordel literature chapbooks have been analysed, “Guerra de Canudos”, by

Raimundo Santa Helena; and “Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos”, by Rodolfo Coelho Cavalcante, as well as the woodcuts from the covers of those same chapbooks. In all the addressed texts, both verbal and nonverbal, the prevalence of religious themes is evident when portraying Conselheiro, even though there are divergences in the image that is evoked of the Canudos community in the two chapbooks.

**Keywords:** cordel; woodcut; portrayals; Antonio Conselheiro.

## 1 A Literatura de Cordel e as Xilogravuras

Advinda de uma tradição ibérica de narrativas populares, a Literatura de Cordel assume no Brasil, e, mais especificamente, no Nordeste, onde tem maior força, características bastante próprias. Autores como Mark Curran (1973) e Joseph Luyten (1987) conceituam a literatura de cordel como uma espécie de porta-voz dos anseios e temas do imaginário popular, cumprindo por vezes a função de mídia jornalística, sempre em forma de narrativa poética. Apesar de não ser circunscrita ao Nordeste, é lá que a literatura de cordel assume maior força, sendo vendida e cantada em feiras e festas populares.

O processo de confecção dos folhetos é bastante simples, podendo ser realizado com poucos recursos gráficos. Os folhetos impressos são divididos em diferentes categorias, definidas principalmente em função do número de páginas, mantendo-se a constante de múltiplos de oito, pois sua confecção se dá a partir de folhas dobradas em quatro. Características também são as xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos e por vezes aparecem ao longo do poema.

É no início do século XX que a xilogravura popular se consolida como ofício, possivelmente com o objetivo de incrementar vendas. Assim como se dá com a confecção dos folhetos, o processo de feitura das xilogravuras também é simples, podendo ser realizado mesmo com meios escassos. As figuras são entalhadas sobre uma superfície de madeira e, após receber uma camada de tinta, são transferidas com o auxílio de colheres, espátulas, ou somente com as mãos, para o papel (PONTES, 2019).

Ao longo deste trabalho serão analisados dois folhetos da Literatura de Cordel, em busca dos retratos esboçados de Antonio Conselheiro, líder religioso da comunidade estabelecida no Arraial de Belo Monte, que seria palco da Guerra de Canudos entre novembro de 1896 e outubro de 1897.

As análises serão pautadas nos conceitos semióticos de figuras e temas, propondo relacionar as xilogravuras das capas às caracterizações do líder religioso nos textos poéticos, delineando, assim, aproximações e divergências entre os retratos de Antonio Conselheiro traçados nos textos verbais e não verbais dos folhetos selecionados.

Em relação à definição de figuras e temas, Fiorin afirma que:

A oposição entre tema e figura remete, em princípio, à oposição abstrato/concreto. [...] A figura é o termo que corresponde a algo existente no mundo natural. [...] Quando se diz que a figura remete ao mundo natural, pensa-se não só no mundo natural efetivamente existente, mas também no mundo natural construído. [...] Tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. (FIORIN, 2005)

## 2 Guerra de Canudos, de Raimundo Santa Helena

Vou narrar pros meus leitores  
Num trabalho consciente  
A Campanha de Canudos  
A maior do Continente...  
Milhares assassinados,  
Vencidos caluniados  
Na História contundente... (SANTA HELENA, 1981)

Com esses versos, eles próprios contundentes, Raimundo Santa Helena abre o folheto “Guerra de Canudos”, publicado em 1981. Ao longo da narrativa, Helena propõe uma revisão histórica, contestando o que apresenta como a versão oficial, em que os canudenses são retratados como extremistas e amotinados.

Dentre os moradores de Canudos, são nomeados e caracterizados Pajeú, guerrilheiro; e Antônio Conselheiro, líder político e religioso. Os dois personagens aparecem ao longo do texto exercendo esses papéis, ligados portanto a esferas distintas dentro do movimento.

No que diz respeito à caracterização de Antonio Conselheiro, ele é, já na segunda estrofe, apresentado como “Santo, mito, guerrilheiro”. É interessante observar a ordem em que são empregados os adjetivos para descrever o líder religioso: por mais que seja também mito e guerrilheiro, Conselheiro é antes de mais nada Santo. Essa preponderância da faceta religiosa repete-se algumas estrofes adiante, em que ele é descrito da seguinte forma:

Fugindo da palmatória,  
No fim do século findo,  
Conselheiro, “O Beato”,  
Do Ceará foi saindo  
Segurando seu cajado,  
Com a Bíblia abraçado,  
Capelas foi construindo... (SANTA HELENA, 1981)

Na passagem, Conselheiro é descrito não por suas características físicas ou morais, mas sim a partir de sua trajetória enquanto beato. As figuras empregadas, do cajado, da Bíblia e de capelas, todas convergem para o tema da religiosidade. As ações do Beato - que é aqui título e descrição - são o que o caracterizam. A escolha pelo não emprego de adjetivos para descrever o líder enquanto pio, moral ou justo justamente evidencia essas características, que seriam pressupostas, evidentes a partir das associações com o tema da religião.

Voltando o olhar para a xilogravura que ilustra a capa do folheto, é possível notar consonância com o retrato esboçado no texto poético. A gravura, de autoria do próprio Santa Helena, é feita em verde, divergindo do tradicional preto. Apresenta o Arraial de Canudos ao centro, com alguns escritos que o situam geograficamente à margem do rio Vaza-Barris e nas proximidades do município de Euclides da Cunha, na Bahia. Conselheiro, nominalmente identificado, é retratado à direita.

**Figura 1** - Xilogravura do Folheto “Guerra de Canudos”



**Fonte:** SANTA HELENA, 1981.



Há aqui uma repetição do tema da religiosidade através da presença das figuras da igreja ao centro do Arraial, das cruzes que ocupam grande parte do espaço em branco e, evidentemente, da própria figura de Conselheiro, em seus trajes de beato. As cruzes, além de pertencerem ao universo simbólico da religiosidade, integram também o tema da morte, em consonância com a visão apresentada na narrativa que visa honrar a memória dos canudenses, a partir de uma ótica de reparação histórica. É interessante observar as figuras alongadas que acompanham as bordas da gravura, convergindo em direção ao centro e estreitando-se progressivamente. Não são figuras definidas identificáveis, mas seu estreitamento em direção ao centro confere uma impressão de movimento, o que, em conjunção com a cor escura e o fato de circundarem o arraial, constrói um discurso ameaçador, de encurralamento, o que condiz com a narrativa que apresenta os canudenses como heróis injustiçados que demoraram a sucumbir, mesmo ante o avanço da maioria numérica incontestável das forças republicanas.

A figura de Antonio Conselheiro, situada à direita da imagem, traz os elementos recorrentes de sua caracterização, como o cajado, a túnica e barba e cabelos longos. O pregador, apesar de não estar centralizado, é o foco, sendo representado em tamanho muito maior que os demais elementos da gravura. Seus olhos não são representados em detalhe, com dois círculos escuros que assemelham-se quase a óculos de sol, o que não permite a quem observa identificar para onde se volta seu olhar. Esse detalhe é significativo por aparecer em diversos retratos, como veremos a seguir. A imagem do pregador presente na capa figura ao longo do folheto, repetindo-se à direita do texto em todas as páginas, acompanhando o leitor e abrindo caminho com seu cajado ao longo do poema.

### **3 Antônio Conselheiro, O Santo Guerreiro de Canudos, de Rodolfo Coelho Cavalcante**

Neste folheto de 1977, vemos uma perspectiva bem distinta da anterior sobre os acontecimentos do Arraial de Belo Monte. Rodolfo Coelho Cavalcante posiciona-se a favor das instituições republicanas, apresentando os canudenses como monarquistas, selvagens e fanáticos.

Vestia ele uma túnica  
Grosseira de azulão,  
De cabeça descoberta

Apoiado num bastão,  
 Barbas brancas e crescidos  
 Seus cabelos, parecidos  
 Semelhantes de Sansão.  
 (CAVALCANTE, 1977)

Essa descrição, em que o eu-lírico apresenta a figura de Antônio Conselheiro, traça um retrato físico do messias, caracterizando-o pelo hábito azul, bastão e as longas barbas e cabelos. As figuras da túnica, barba e cabelos todas compõem o tema da religiosidade, remetendo às figuras dos profetas que integram o universo simbólico cristão. Esse tema reafirma-se através da comparação com Sansão, figura bíblica.

Conselheiro estava morto  
 Por sofrer tantos revés  
 Porém morreu como Líder  
 Nos momentos mais cruéis,  
 Foi ele um Santo Guerreiro  
 Que teve o fim derradeiro  
 Morrendo pelos fiéis.

Para concluir, leitores,  
 Foi Antonio Conselheiro  
 Um Bravo, um Herói, Fanático,  
 Um cidadão brasileiro  
 Que seria premiado  
 Se ele lutasse ao lado  
 De um ideal verdadeiro. (CAVALCANTE, 1977)

É interessante observar como essas estrofes, já ao final da narrativa, delineiam a figura de Conselheiro, contrapondo-a à imagem traçada dos demais habitantes de Canudos, “Jagunços fanáticos” que “até o sangue bebiam” (CAVALCANTE, 1977). Há aqui uma demarcação de dois grupos distintos, em que um pólo temos uma maioria constituída por “fanáticos matreiros”, que contrapõe-se à figura de Conselheiro que situa-se em outro domínio, não com os “fanáticos municidados”, mas sendo um “Santo Guerreiro”, um “Bravo” e um “Herói”, ainda que “Fanático”. Ainda sim, por mais que seja estabelecido que Conselheiro poderia ter sido homenageado se tivesse lutado por outro ideal, no acróstico final o eu-lírico fecha o texto poético com um apelo: “F-indo Antonio Conselheiro / O-utro não apareça, não” (CAVALCANTE, 1977).

A xilogravura da capa deste folheto é de autoria de Mestre Dila, nome artístico de José Soares da Silva, renomado poeta e xilogravurista. A imagem segue a tradicional escolha de cores em preto, com o uso dos espaços em branco para conferir detalhes e texturas.

**Figura 2** - Xilogravura do Folheto “Antonio Conselheiro  
- o Santo Guerreiro de Canudos”



**Fonte:** Galeria Pontes – Dila. Disponível em: <<https://www.galeriapontes.com.br/project/dila/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Na imagem, Antonio Conselheiro está centralizado, de pé sobre o chão, segurando um cajado na mão esquerda e com o olhar voltado para fora da imagem, fixado em algum ponto que não é visível ao leitor<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> José Calasans (1963), em “Notícias de Antonio Conselheiro”, cita Gene Fontes, intelectual baiano que descreveu o beato para o jornal “A República”: “O que lhe dava o tom à fisionomia era o olhar. O olhar boiava, naquela abstração vaga, naquela expressão e cisma indefinível que caracteriza os místicos, os sonhadores, os alucinados. Fitava um ponto do espaço, olhando sem ver, absorvido em êxtases.” Evidentemente que as descrições que temos do líder messiânico, mesmo aquelas feitas por seus contemporâneos, são parciais e influenciadas pelo seu crescente prestígio e fama

O tema da religiosidade faz-se novamente presente através das figuras do cajado e da túnica, que caracterizam o beato. Conselheiro é ainda retratado de chinelos, remetendo à abnegação e rejeição dos bens materiais. Os cabelos e barba longos aparecem novamente, consolidando a figura do messias.

A xilogravura é auspiciosamente desprovida de um cenário detalhado. Todos os seus elementos complementam e figuram em função da figura de Conselheiro, que ocupa quase todo o espaço da página. Esse protagonismo ressoa também no título do folheto: Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos. Novamente: Conselheiro é Guerreiro, mas primeiramente é Santo.

### Considerações finais

Nos dois folhetos analisados há uma consolidação do retrato de Antonio Conselheiro enquanto líder religioso. Há nas gravuras e textos poéticos uma recorrência de figuras que integram o tema da religião, como as do cajado, túnica, barba, cabelos longos; e nas escolhas lexicais através do emprego de adjetivos como “santo” e “beato”.

Conselheiro ocupa um espaço central nas representações da Guerra de Canudos, tanto nas que condenam os canudenses quanto naquelas que os saúdam. Figurando como incontestado líder religioso sem, no entanto, incorrer no fanatismo de que são acusados os demais habitantes de Belo Monte, ele é a constante em torno da qual se agrupam não somente aqueles que o seguiram, mas também as narrativas tecidas ao redor deles.

### Referências

- CALASANS, J. Notícias de Antonio Conselheiro. *Jornal da Bahia*, p. 1, 1963.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos*. Salvador: Tipografia Ansival, 1977.
- CURRAN, M. *A literatura de cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

---

enquanto suposto profeta e intermediário divino. De qualquer forma, nos interessam aqui as percepções e retratações de Conselheiro, fidedignas ou não, e o olhar voltado para fora, sem ver, é uma constante que repete-se.

FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. 13. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

LUYTEN, J. M. *O que é literatura popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

PONTES, E. M. de. *A Xilogravura Popular: xilógrafos e poetas de cordel*. São Paulo: Galeria Pontes, 2019.

SANTA HELENA, R. *Guerra de Canudos*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1981.



## **Seriedade e transitoriedade: retratos poéticos de Lygia Fagundes Telles nas dedicatórias de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira**

### ***Seriousness and transience: poetic portraits of Lygia Fagundes Telles in dedications by Carlos Drummond de Andrade and Manuel Bandeira***

Ana Caroline Moura Mendes

Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, São Paulo/ Brasil

ana.mendes@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0001-6391-6575>

**Resumo:** O presente artigo analisa a construção da imagem canônica de Lygia Fagundes Telles nas dedicatórias poéticas de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, bem como em suas fotografias com a autora, presentes na quinta edição dos Cadernos de Literatura Brasileira (1998) do Instituto Moreira Salles. Para tal, vale-se da interpretação das dedicatórias dos poetas concomitantemente às fotografias, nas quais evidencia-se a seriedade e a transitoriedade como traços inerentes à autora. Soma-se, paralelamente, à imagem da escritora construída por Bandeira e Drummond, as narrativas presentes nas obras autoficcionais de Lygia, como *A disciplina do amor* (1980, 2010a) e *Durante aquele estranho chá* (2002, 2010b). Conclui-se que a construção da imagem de Lygia Fagundes Telles é arquitetada ativa e estrategicamente, tanto pelos olhos dos amigos, quanto pelo seu, ao também pintar seu próprio retrato que permeia, fragmentado, sua escrita autoficcional. Assim, a autora é capaz de subverter esses dois elementos de sua personalidade inquieta (seriedade e transitoriedade) em literatura.

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles; Carlos Drummond de Andrade; Manuel Bandeira; retrato; dedicatória; autoficção.

**Abstract:** This article analyzes the construction of the canonical image of Lygia Fagundes Telles in the poetic dedications by Carlos Drummond de Andrade and Manuel Bandeira, as well as in their photographs with the author, present in the fifth edition of the *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998) of the Moreira Salles Institute. To this end, it makes use of the interpretation of the poets' dedications concomitantly with the photographs, in which seriousness and transience are evident as Lygia's inherent traits. In addition to the image of the writer constructed by Bandeira and Drummond, the narratives present in Lygia's autofictional works, such as *A disciplina do amor* (1980, 2010a) and *Durante aquele estranho chá* (2002, 2010b), are added. It is concluded that the construction of Lygia Fagundes Telles' image is actively and strategically architected, both through the eyes of her friends and her own, by also painting her own portrait that permeates, fragmented, her autofictional writing. Thus, she is able to subvert these two elements of her restless personality (seriousness and transience) into literature.

**Keywords:** Lygia Fagundes Telles; Carlos Drummond de Andrade; Manuel Bandeira; portrait; dedication; autofiction.

## 1 Lygia Fagundes Telles e os Cadernos de Literatura

A quinta edição dos *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles (1998) traz, em sua capa, a imagem em preto e branco de Lygia Fagundes Telles com olhar penetrante e um sorriso mínimo de canto, porém convidativo e um tanto indagador. Na parte inferior da imagem, a escritora segura com afeto e firmeza um gato rajado de olhos claros. A fotografia é imperativa no que tange à imagem da autora que se consolidara entre críticos e leitores: o cabelo curto, liso e escuro, a pele clara, os olhos castanhos também claros, um batom escuro nos lábios, a modesta blusa de tricô, um elegante e discreto brinco de metal e as linhas de expressão ao redor dos olhos e da boca. A dicotomia, tão cara a sua construção narrativa, também é transposta ao retrato: toda a composição da capa do periódico direciona o leitor para a interpretação de uma escritora madura (em idade e qualidade estética), séria e comprometida, ainda que humorada e apaixonada pelo ofício.

Tal edição dos Cadernos é destinada a homenagear vida e obra de uma das mais célebres escritoras contemporâneas de nossas Letras. Considerada exímia prosadora por inúmeros críticos e leitores, Lygia Fagundes Telles (1918-2022) escreveu, ao longo das décadas de sua trajetória, obras que transitam sobre uma ampla série de gêneros literários (romance, crônica, conto e roteiro cinematográfico) e foi agraciada com as mais ilustres premiações nacionais e internacionais, além de contar com um amplo contingente de traduções das suas obras.

Em meio a dados biográficos, análises e interpretações de suas criações e uma série fotográfica da cidade de São Paulo- onde nascem as personagens lygianas, imergidas em dramas interpessoais de classe média, há uma seção denominada “Ciranda de amigos”. Na seção, são transcritos textos de amigos da autora acerca de sua obra, dentre eles estão um artigo de José Saramago, uma entrevista de Hilda Hilst e, o objeto deste artigo, duas fotografias com dedicatórias de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

## 2 Lygia por Drummond e Bandeira

Na página 25 dos Cadernos, encontra-se a seguinte imagem:

Figura 1 - Lygia Fagundes Telles e Manuel Bandeira em fotografia de 1955.



Fonte: (Arquivo Lygia Fagundes Telles/ IMS, In: CADERNOS, 1998, p. 25)

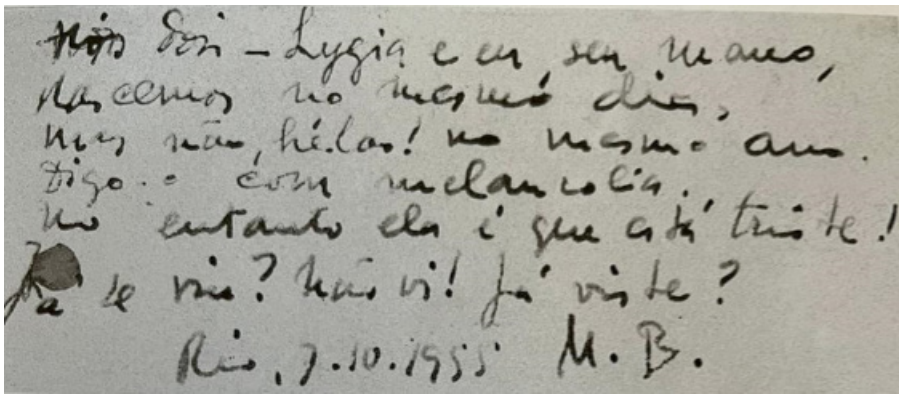


Na fotografia, em tons de sépia, há o contraste entre a postura despojada e aberta de Bandeira e a seriedade firme, mas amistosa, de Lygia. O poeta está com o braço esquerdo solto junto ao corpo, tendo em mãos alguns papéis; a mão direita servindo de apoio à cabeça; a perna atravessada com o calcanhar apoiado no joelho oposto; as vestes amassadas. E atento à amiga: a face apontada para ela, os olhos interessados e calorosos acompanhados de um sorriso aberto que exhibe os grandes dentes que lhe são característicos. A linguagem corporal de Bandeira é de quem ri de uma anedota e se sente confortável na presença do outro, de si mesmo e da câmera.

Do outro lado do retrato, há uma Lygia também atenta ao amigo, porém com um esboço de sorriso tímido. As pernas estão cruzadas sob a saia de pregas, assim como os braços que repousam em seu colo: a postura é mais rígida, austera, do que a de Bandeira, denotando o ar de seriedade que lhe é característico em aparições públicas.

O acanhamento da autora é denunciado por Bandeira na dedicatória que escrevera:

Figura 2 - Dedicatória de Manuel Bandeira em fotografia com Lygia Fagundes Telles de 1955.



Fonte: (Arquivo Lygia Fagundes Telles/ IMS, In: CADERNOS, 1998, p. 25)

Na imagem, lê-se, em versos escritos à mão por uma caligrafia despreziosa: “Nós dois - Lygia e eu, seu mano, nascemos no mesmo dia, mas não, hélas! no mesmo ano. Digo com melancolia. No entanto ela é que está triste! Já se viu? Não viu! Já viste? Rio, 7.10.1955 M.B.”

No pequeno poema-dedicatória, Bandeira (re)constrói o retrato fotográfico, valendo-se não mais da subjetividade do fotógrafo, mas de suas apreensões da ocasião. A postura recatada de Lygia transforma-se, sob seu olhar, em tristeza, ainda que “Já se viu? Não vi!” atue como elemento que denota surpresa.

No quarto verso, há a presença da palavra **melancolia**, tão cara à temática trabalhada por Bandeira, visto que, para Yudith Rosenbaum (2002), o estado melancólico do poeta é, antagonicamente, a “propulsão inventiva” que incita sua produção. Nesses curtos versos, a palavra é utilizada como evocação do lamento por não ter nascido no mesmo ano em que a escritora: ambos compartilham da mesma data de aniversário, 19 de abril, porém de anos distintos. No momento da fotografia, Lygia tinha 37 anos e acabara de publicar *Ciranda de pedra* (1954), romance que inaugura sua maioridade estética. Já Bandeira, rumo aos 70 anos, lançava a quinta edição de suas *Poesias completas*. Daí a melancolia do poeta modernista, que lastima já não dispor da jovialidade da colega, e sua surpresa com a aparente estado de espírito de seu par: quais seriam os motivos de sua tristeza?

Outra característica comum aos poemas de Bandeira é vista na pequena dedicatória: a economia de palavras- mas não de significação- que é fruto de um preciso processo de escolha lexical e semântica. Para Julio Cortázar (2008), a fotografia está para o filme como o conto está para o romance, já que, em ambos, a pouca materialidade permite apenas a captação momentânea, recortada. No entanto, o retrato construído por Bandeira transgride em tempo e matéria a própria fotografia, visto que não captura apenas o recorte específico daquele momento de interação entre amigos flagrado pelas lentes do fotógrafo desconhecido, mas das semelhanças e diferenças que os unem e findam tal relação amistosa.

Se, na fotografia com Bandeira, é Lygia quem desempenha maior timidez; ao lado de Drummond, a autora passa a ser a figura calorosa, tamanho o aparente desconforto e deslocamento do poeta de Itabira. A imagem nos revela um Drummond em segundo plano, de modo que a parte inferior de seu tronco nem mesmo recebe a luz do *flash*. Ele aparece distante da amiga, acanhado, em pé com os braços estendidos ao lado do tronco, postura rígida, o terno alinhado, a face apática com olhos que desviam das lentes da câmera: o retrato explícito do desconforto.

Figura 3 - Lygia Fagundes Telles e Carlos Drummond de Andrade em fotografia de 1958.

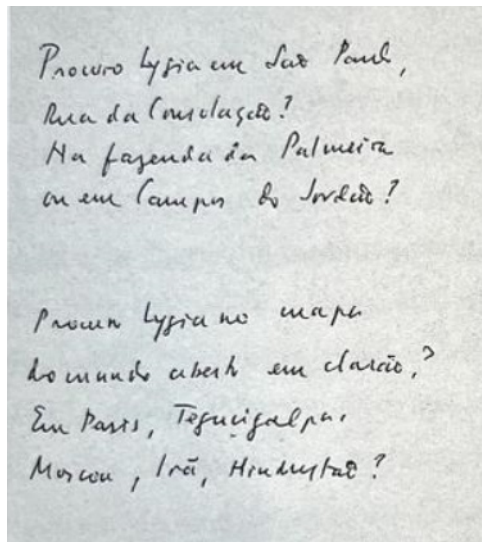


Fonte: (Arquivo Lygia Fagundes Telles/ IMS, In: CADERNOS, 1998, p. 24)

Lygia Fagundes Telles também está em pé, em primeiro plano. Ela sorri e posa para a foto em postura formal, porém receptiva: com uma das mãos segura uma bolsa (ou seria um livro?) abaixo do braço e leva a outra a frente do tronco; em sua face, vê-se o característico sorriso sem dentes e os olhos que encaram penetrantemente quem observa a fotografia. Ao fundo, há uma grande prateleira abarrotada de livros, o cenário propício para o encontro.

Apesar de seguir a mesma disposição na página que a dedicatória e a foto com Bandeira, o poema apresentado pelos Cadernos não se trata de uma dedicatória escrita na própria foto. Os versos faziam parte do acervo pessoal da escritora e, posteriormente, foram publicados pelo IMS como parte da coleção intitulada *Versos de circunstância* (2002), que reúne cerca de 295 poemas esparsos de Drummond, dentre os quais há inúmeras dedicatórias, homenagens e votos de boas-festas.

Figura 4 - Poema escrito por Carlos Drummond de Andrade para Lygia Fagundes Telles.

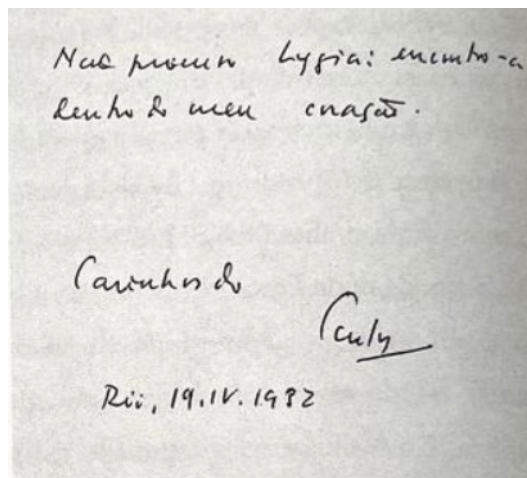


Procuro Lygia em São Paulo,  
Rua da Consolação?  
Na fazenda em Palmeira  
ou em Campos de Jordão?

Procuro Lygia no mapa  
do mundo aberto em clarão,<sup>?</sup>  
Em Paris, Tegucigalpa,  
Moscou, Irã, Hindustão?

Fonte: (Arquivo Lygia Fagundes Telles/ IMS, In: CADERNOS, 1998, p. 24)

Figura 5 - Poema escrito por Carlos Drummond de Andrade para Lygia Fagundes Telles.



Não procuro Lygia: encontro-a  
dentro de meu coração.

Carinhoso de  
Culy

Rio, 19.IV.1932

Fonte: (Arquivo Lygia Fagundes Telles/ IMS, In: CADERNOS, 1998, p. 24)

### Nas imagens, lê-se:

Procuro Lygia em São Paulo, Rua da Consolação? Na fazenda da Palmeira ou em Campos do Jordão? Procuro Lygia no mapa do mundo aberto em clarão? Em Paris, Tegucigalpa/ Moscou, Irá, Hindustão? Não procuro Lygia: encontro-a dentro do meu coração. Carinho do Carlos. Rio, 19, IV, 1982.

Há de se notar que a diferença entre as datas- a foto, de 1958; e o poema, de 1982- é grande e um indício da duradoura relação de amizade entre Lygia e Drummond, que se correspondiam recorrentemente<sup>1</sup>. Diante disso, a fotografia é antagônica à natureza da relação próxima que os autores mantinham. Tal fato, combinado ao conhecido traço tímido e reservado de Drummond, enfatiza o que afirma Susan Sontag acerca da fotografia: “Muitos se sentem nervosos quando vão ser fotografados: não porque receiem, como os primitivos, ser violados, mas porque temem a desaprovação da câmera” (2004, p. 100).

Dessa maneira, a postura acanhada do escritor, oposta à de Lygia, corrobora a afirmação de Sontag. Os versos que o tímido poeta dedica a LFT mantêm tal antagonismo, já que, neles, há a busca pela amiga e o encontro de sua persona em si próprio, *dentro* de seu coração. Além disso, a assinatura é dotada de carinho e intimidade.

O ponto crucial do retrato de Lygia arquitetado no poema é a quantidade de destinos aos quais ela é associada, denotando um intenso processo de deslocamento geográfico. Nas obras da autora – como *A disciplina do amor* (1980, 2010a), *Durante aquele estranho chá* (2002, 2010b) e, especialmente, *Viagem para a China: crônicas de viagem* (2011) – estão presentes narrativas cujo centro são relatos de viagens, inclusive para quase todos os destinos elencados por Drummond. Tais narrativas de viagem não são meros relatos arquitetados esteticamente, para além disso, eles expressam características subjetivas da personalidade de Lygia, como a transitoriedade, a mudança de destinos e a constante inquietação que serão parte inerente do retrato que a autora constrói de si mesma nas obras de caráter autoficcional.

---

<sup>1</sup> Algumas das cartas trocadas entre Lygia Fagundes Telles e Carlos Drummond de Andrade estão inseridas no acervo virtual do Correio IMS: <https://correio.ims.com.br/?s=lygia+fagundes+telles>

### 3 Lygia e o retrato de si mesma

Em sua produção mais recente, de 1980 a 2012, destacam-se, justamente, as obras cujo caráter intimista e memorialista ultrapassa as barreiras da ficção e se inserem nas escritas do eu, através da adesão ao ambíguo e sedutor pacto da autoficção<sup>2</sup>. Assim, não causa surpresa o fato de que, para além do sucesso de sua escrita entre críticos e leitores, Lygia Fagundes Telles tenha se tornado amplamente conhecida por sua personalidade e trajetória pessoal únicas, cristalizando-se sob a alcunha de dama da literatura brasileira.

É, inclusive, em *A disciplina do amor* (1980), obra que inaugura a adesão de Lygia ao gênero autoficcional, em um de seus biografemas<sup>3</sup>, que a autora-narradora-personagem explora sua inquietude a partir da narração de um diálogo com Hilda Hilst: “‘Você está sempre indo de um lado para outro, você não para, mas afinal, do que você está fugindo?’”, perguntou Hilda Hilst. Riu. ‘Seja o que for essa coisa da qual você está fugindo, acho que ela não vai te alcançar nunca.’” (TELLES, 2010a, p. 52).

Ambas descrições, de Hilda Hilst e Drummond, estão em consonância. Ademais, seguindo as reflexões de Derrida (2010) acerca do autorretrato, podemos compreender que ele surge a partir do olhar do artista sobre si mesmo, refletido no espelho. No entanto, esse processo não se limita a uma simples representação do indivíduo, já que a presença do espectador é crucial para a construção da imagem, o que resulta na necessidade que Lygia tem em descrever a si própria pelo discurso do outro, de Hilda. Dessa forma, o autorretrato não é apenas uma representação da escritora, mas também um duplo que reflete o olhar desse outro.

Assim, pode-se enxergar no exercício autoficcional que Lygia orquestra em suas obras a construção de um autorretrato fragmentado, pincelado em todas as narrativas, já que são todas partes que constituem um todo, como expressa a própria autora em outro texto curto de *A disciplina do amor*, intitulado “Fragmentos”:

---

<sup>2</sup> Refere-se ao pacto ambíguo (ALBERCA, 2007), contrato de leitura característico aos textos autoficcionais, definido pela transgressão ao princípio da invenção (pacto ficcional) sem total adesão ao princípio da veracidade (pacto autobiográfico).

<sup>3</sup> Termo resgatado de Barthes (2005) por Noemi Jaffe no posfácio da segunda edição de *A disciplina do amor* (JAFJE, 2010, p. 205), a fim de nomear as narrativas híbridas e fragmentárias que constituem a obra.

“Esses fragmentos têm alguma ligação entre si?”, perguntou-me um leitor. Respondi que são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes, mas há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha. (TELLES, 2010a, p. 156)

A questão com Lygia, no que tange à construção de seu autorretrato, não é acerca da exposição em si, mas **do que e de que maneira** é exposto. Ao aderir à autoficção, a autora pode selecionar com exatidão quais elementos desses eventos ou experiências expor (e ficcionalizar). Assim, a imagem séria e transitória de Lygia é construída de maneira ativa: seja olhando para si mesma nas próprias narrativas, seja pelas lentes de seus pares, consolida-se o retrato de uma escritora competente que subverte suas inquietações em literatura (sua e de outros).

Se, para Didi-Huberman (1998), o retrato surge a partir da necessidade de confronto entre presença e ausência, os versos pintados por Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira operam como mecanismo de eternização da figura de Lygia, tanto quanto o autorretrato que é construído pela autora em suas inúmeras narrativas autoficcionalizadas. Portanto, para além de toda transitoriedade e seriedade que poetizam, os retratos-dedicatórias e os biografemas atingem seu objetivo no ato da escrita deste texto e de sua fruição futura: presentes estão Lygia, Drummond e Bandeira.

## Referências

ALBERCA, M. *El pacto ambiguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. n. 5, mar. 1998. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

CORTÁZAR, J. Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 121-134.

DERRIDA, J. *Memórias de cego*: o auto-retrato e outras ruínas. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista de artes visuais*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82,

mai. 1998. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351>>. Acesso em: 26 mai. 2023.

JAFFE, N. Alguma coisa não dita. In: TELLES, L. F. *A disciplina do amor: memória e ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 205-211.

ROSENBAUM, Y. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SONTAG, S. O heroísmo da visão. In: *Sobre fotografia: ensaios*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 99-128.

TELLES, L. F. *A disciplina do amor*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

TELLES, L. F. *A disciplina do amor: memória e ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

TELLES, L. F. *Durante aquele estranho chá: invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

TELLES, L. F. *Durante aquele estranho chá*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.