

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A PINTURA VERBAL
DE
ARMINDO TREVISAN

RENATO DIAS DE MELLO

PORTO ALEGRE

2005

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A PINTURA VERBAL
DE
ARMINDO TREVISAN**

RENATO DIAS DE MELLO

DR. ALICE THEREZINHA CAMPOS MOREIRA
ORIENTADORA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura

Data da defesa: /..... /.....

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre

2005

AGRADECIMENTO

À minha orientadora, Prof^a Dra. Alice Therezinha Campos Moreira, pelo constante incentivo e paciência no decorrer do trabalho de orientação.

Foram quatro anos
de mergulho no invisível.

Ninguém sabe o que acontece
no coração de um grão de trigo.

Armando Trevisan

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar a relação entre o espaço poético e o pictórico como produtores de sentidos nos poemas intertextuais de Armindo Trevisan. Também estuda a estrutura poética da obra do autor, bem como os quadros dos pintores. Trevisan é um poeta ainda pouco estudado no universo acadêmico. Tem recebido da crítica e da mídia crescente reconhecimento, tanto como poeta quanto como ensaísta de arte. Embora o trabalho tenha como recorte somente os poemas pictóricos, analisou-se quase toda a sua obra poética, constituída de quinze livros, a contar da estréia, com *A surpresa de ser* (1967), até *Os sonhos nas mãos* (2004). Procurou-se comprovar que os poemas pictóricos de Trevisan não são meras descrições de quadros, mas deslocam o olhar do observador para um espaço determinado, possibilitando releitura diferenciada que, por sua vez, leva a outras, criando instantes de surpresa que fazem com que o observador retorne aos poemas num movimento circular.

Em nível metodológico, utilizaram-se conceitos de Bachelard, ensaios do livro *Intertextualidade* (1979) e *Espaço e textualidade: quatro estudos quase-semióticos* de Pino (1998). Fazem parte do método de análise as considerações sobre a poesia e suas possibilidades de leitura, conforme o poeta inglês W. H. Auden em *A mão do artista* (1993), a *Obra poética* (1995) de Fernando Pessoa, e os livros *Reflexões sobre poesia* (1993) e *A poesia: uma iniciação à leitura poética* (2000) de Trevisan.

Palavras-chave:

Trevisan – pintura – leitura – interpretação

ABSTRACT

This essay aims to analyze space-poetical and pictorial relation as producers of meaning in Armindo's Trevisan inter-textual poems. It also deals with the poetical structure of the author's work, as well as the pictures of the painters. Although Trevisan has been widely recognized by media and critics both as poet and art essayist, he is not object of study of scholars yet.

Albeit this work uses only pictorial poems as examples, we have analyzed almost all of his poems, which are found in fifteen different books, from his first appearance in *A surpresa de ser* (1967) to *Os sonhos nas mãos* (2004). It was intended to demonstrate that Trevisan's pictorial poems are not mere descriptions of pictures, but indeed they focus the readers attention on a specific space, allowing a differentiated reading, which in its turn allows others, creating instants of surprise that make the reader to turn back to the poems in a circular motion.

For methodological aspects Bachelar's concepts were used, as well as essays of the following books: *Intertextualidades* (1979) and *Espaço e textualidade: quatro estudos quase-semióticos de Pino* (1998). It also makes part of the analyzing method considerations on poetry and its possibilities of reading, according to the English poet W.H. Auden in *A mão do artista* (1993) and *Obra poética* (1995) from Fernando Pessoa and *Reflexões sobre poesia* (1993) and *A poesia: uma iniciação à leitura poética* (2000) from Trevisan.

Key-Words:

Trevisan – picture – reading – interpretation

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	9
1. ARMINDO TREVISAN E A POESIA MODERNA	12
1.1. ARMINDO TREVISAN: A TRAJETÓRIA EXISTENCIAL-LÍRICA.....	12
1.2. AS TEORIAS E A POETICIDADE DA POESIA DO SÉC. XX	26
1.3. O TEXTO POÉTICO E O LEITOR.....	32
1.4. BACHELARD E A COMUNICAÇÃO POÉTICA.....	38
1.5. ESPAÇO E SENTIDO NO TEXTO POÉTICO	47
2. O POETA E OS PINTORES.....	53
2.1. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E ALBRECHT DÜRER	53
2.1.1. Brevíssima visão do Renascimento, segundo H. W. Janson.....	54
2.1.2. Dürer e o Renascimento setentrional.....	57
2.1.3. Dürer e seu tempo.....	67
2.1.4. Análise do poema e do quadro	72
2.2. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E GRÜNEWALD.....	94
2.2.1. Grünewald e o Gótico final	96
2.2.2. Análise: os crucifixos da nova sensibilidade.....	109
2.3. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E EL GRECO.....	132
2.3.1. El Greco: o místico de Toledo	135
2.3.2. O Enterro do Conde de Orgaz: análise do quadro e do poema	140
2.4. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E REMBRANDT	152
2.4.1. Barroco: o renascimento revigorado	153
2.4.2. A modernidade em expansão.....	154
2.4.3. O Barroco na Holanda.....	157

2.4.4. Rembrandt: a vida de contrastes e a pintura contemporânea européia	158
2.4.5. Análise do poema e do quadro	165
2.5. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E ROTHKO.....	186
2.5.1. O Expressionismo Abstrato	188
2.5.2. As fases pictóricas de Rothko.....	192
POSFÁCIO.....	239
REFERÊNCIAS	243

LISTA DE ABREVIATURAS

OBRAS DE ARMINDO TREVISAN:

A mesa do silêncio (MS, 1982)

Corpo a corpo (CC, 1994)

A surpresa de ser (SS, 1995)

Os olhos da noite (ON, 1997)

A serpente na grama (SG, 2001)

O sonho nas mãos (SM, 2004)

PREFÁCIO

O estudo *A pintura verbal de Armino Trevisan*, no sentido amplo da expressão, abarca os quinze livros de poesia do poeta gaúcho, nascido em 1933, em Santa Maria. O *corpus*, todavia, concentra-se na série de seis poemas, que fazem a leitura, sob o ponto de vista espacial, de obras pictóricas do Renascimento pleno (Dürer), do Gótico final (Grünewald), do Maneirismo e do Pré-Barroco (El Greco), do Barroco propriamente dito (Rembrandt), e do chamado Expressionismo Abstrato (Mark Rothko). Os poemas fazem referência explícita a espaços caracterizados como *limitares*, segundo o conceito de Pino (1998). Por sua vez, a seleção das pinturas justifica-se por caracterizarem momentos-chave da história da arte ocidental, refletindo mudanças sociais e estéticas.

Dentre os vários poemas do autor vinculados às artes plásticas e à arquitetura, fez-se a seleção daqueles que focavam obras-primas dos pintores e que, ao mesmo tempo, possibilitavam sincronizá-las com a literatura. Tais obras encontram-se de acordo com os modos de ver e com as idéias do tempo histórico, que influenciaram os artistas. Contudo, simultaneamente, elas rompem com os padrões das respectivas épocas. Para tanto, optou-se por obras distanciadas no tempo, exceto os quadros de Rothko, que representam o apogeu de uma longa busca da pintura ocidental a partir do Renascimento, ou seja, a expressão da cor em si, desvinculada da forma. Assim, a abordagem do contexto histórico-cultural, por vezes um tanto

extensa, serve seja para enfatizar aspectos literários, seja para orientar linhas pictóricas. A leitura iconográfica e iconológica dos quadros, isto é, a descrição e a interpretação das imagens, bem como das relações com outros textos imagéticos dos próprios artistas, e de outros pintores, viabiliza as associações dos espaços pictóricos com os espaços poéticos, para a produção de uma leitura criativa.

Os poemas de Trevisan referentes às artes plásticas são, de certo modo, únicos na literatura brasileira, embora existam poetas que tenham feito poemas tomando como referência obras pictóricas. Estes, porém, detiveram-se quase que exclusivamente na iconografia dos quadros. Exemplo é o poema *Água-forte* de Manuel Bandeira¹, sobre uma gravura de um artista cujo nome o poeta não cita. É único em toda a sua obra. O poema *Matissemorfose* de Rubens Rodrigues Torres Filho² refere-se a uma série de quadros do francês Henri Matisse — entre eles: *Os peixes vermelhos* (1911) e *Natureza-morta com peixes vermelhos* (1911) — ou o poema *Pintura de forro* de Carlos Drummond de Andrade³. Este poema integra o livro *Menino antigo (Boitempo II)* no qual o poeta diz: *Olha o dragão na igreja do Rosário/ amarelo dragão envolto em chamas. Não perturba os ofícios [...]*.

Trevisan consegue realizar tal proeza devido à sua maturidade poética e aos estudos e pesquisas sobre arte, ao longo de muitos anos, tentando compreendê-la sob os mais diversos ângulos. Para o poeta, o Renascimento fez nascer um mundo novo, também do ponto de vista artístico, uma vez que as grandes rupturas acarretaram o fim da unanimidade na arte. A diferença fundamental entre as artes plásticas do passado e a arte moderna e contemporânea consiste em que a arte do passado falava, por assim dizer, uma única língua, ao passo que a arte contemporânea

¹ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1982, p.147.

² TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *O vôo circunflexo*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense. 1987, p. 29.

³ ANDRADE, Carlos Drummond. *Menino antigo*: Boi tempo II. 2.ed. Rio de Janeiro: Sabiá / José Olympio. 1974. p. 53.

fala inúmeras línguas e, para entendê-las, é necessário conhecer seus códigos. Não é mais a reprodução mimética da realidade, mas a reinvenção do real. O poeta confronta, constantemente, a arte contemporânea (daí a presença de Mark Rothko) com a grande arte do passado, apontando os laços secretos que as identificam e diferenciam.

Eventualmente, Trevisan, quando solicitado, também atua como crítico. Mas é como estudioso da história da arte e da estética que realiza uma reflexão aprofundada dos objetivos destas, esclarecendo a visão do mundo nelas implícita, seus recursos formais e estilos. No seu livro *Reflexões sobre poesia* (1992), o poeta cita o conceito de obra de arte proposto por René le Senne: “A obra de arte é o real ratificado pela sensibilidade”⁴. Mais recentemente, o poeta conceituou a obra de arte com as seguintes palavras: “um objeto de prazer, que visa a provocar uma experiência gratificante, consistindo numa espécie de vivência sensorial-perceptivo-intelectual, onde são engajadas a memória e a imaginação”⁵. Foi esse, no fundo, o critério que se aplicou na análise para explicitar os aspectos sensoriais dos poemas e dos quadros.

A preferência por tal recorte visa a estudar as relações entre a linguagem verbal (poesia) e a não-verbal (pintura) numa perspectiva espacial, mas priorizando o poema como desencadeador de novas possibilidades de leitura do quadro, desautomatizando leituras enraizadas, ressignificando-as. Mais especificamente, um espaço do quadro quase despercebido pelo leitor-observador provocará novas e inquietantes leituras, tanto do quadro quanto do poema.

⁴ LE SENNE, René. In: TREVISAN, Armindo. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: In-Press. 1993, p.9.

⁵ Entrevista a Odete Pinto, *DARTIS: revista de artes plásticas*, out/1999, p. 20-1.

1. ARMINDO TREVISAN E A POESIA MODERNA

1.1. ARMINDO TREVISAN: A TRAJETÓRIA EXISTENCIAL-LÍRICA



Armindo Trevisan – Ricardo Götze
Desenho a nanquim – 2001

Armindo Trevisan é o primeiro de cinco filhos do casal João Trevisan Sobrinho e Carmelina Sangoi Trevisan. O pai enviudara de Ângela Busanello, que lhe dera o seu filho primogênito, Abílio. João era co-proprietário, com dois irmãos, de um armazém de secos e molhados; ela, dona de casa. O poeta nasceu em 6 de setembro de 1933, em Santa Maria, cidade do interior do Rio Grande do Sul. O tema da paternidade e da maternidade apresenta-se como uma constante na obra do poeta, que o aborda de diferentes pontos-de-vista, desde sua dimensão biológica, até a psicológica e a metafísica. Um poema seu diz:

MEU PAI

Meu pai, centenário,
 continuou respirando
 depois que a morte
 lhe fechou as pálpebras.

Continuou respirando
 porque sua bondade
 se lhe soltou, de súbito,
 sobre todo o corpo.

Continuou respirando
 enquanto as mãos, lívidas,
 duas pombas ao sol,
 voavam para o alto.

Meu pai, centenário,
 continua respirando
 mesmo depois que ao pó
 lhe devolvemos o pó.

Continuou, e continua
 a respirar onde a vida
 ressuscita, invencível,
 de uma chama rebelde.

Às vezes me surpreendo
 colhendo sua respiração
 em homens que morrem
 em países que desconheço (SM, 2004, p. 25-6).

Os poemas sobre a maternidade são perpassados de interrogações a respeito do destino dos filhos e da certeza absoluta do amor materno, que é único e que não sofre transformações. O poema *Mães* apresenta essa dimensão do ser criador, ao mesmo tempo que valoriza a mulher como ser social, não raro tão desprezada no transcurso da história humana:

São como macieiras, exuberantes
 de brancura de suas flores, jubilosas
 do peso de seus frutos. Curvam-se,
 e não importam em se curvarem
 diante da própria fecundidade. Curvam-se,
 ainda mais, diante do sofrimento. E chegam
 ao extremo de tocarem o chão

quando o sofrimento dos filhos
as obriga a novas flores e frutos (SM, 2004, p. 131).

Em outro poema, *Os olhos das mães* o poeta constata:

Os olhos das mães são sempre tristes.

As noites de seus ventres
não têm estrelas,
e elas sabem que cada filho
precisa reinventar o fogo
para encontrar o caminho.

As lágrimas das mães
comovem a Deus.

Ele lhes põe no coração
uma palavra silenciosa,
que ressurge cada manhã com a dor,
e é vermelha como uma rosa (SM, 2004, p. 29).

A infância de Trevisan transcorreu como a de qualquer outro menino. O contato com a natureza, segundo declarou o próprio poeta, propiciou suas primeiras experiências poéticas, as quais ele fixou em poemas que se referem a animais, frutos silvestres (amoras, pitangas, etc.) e a vários tipos de árvores, algumas das quais em crescente extinção, devido ao desmatamento. O poeta diz: “como esquecer os penachos brancos de certas plantas, os gatos, os coelhos, os passarinhos, as vacas? Minha experiência poética consistia em maravilhar-me ou, como diz Chesterton, em ver tocado o meu ‘nervo da surpresa’” (AUTORES GAÚCHOS, 1996, p. 6). As recordações da infância são rememoradas, também, em poemas recentes, como *A vaca*. Por outro lado, este poema pode ser considerado uma espécie de metáfora pedagógica do método que o leitor deve empregar para ler um poema:

A VACA

Estou pensando, é claro, numa vaca.
Pensar é fácil. Difícil
é aproximar-se da vaca, olhá-la.
Olhá-la também é fácil.
Difícil é pôr entre parênteses a inteligência,
e sentir. Sentir a vaca que não muge,
que está ruminando à nossa frente, silenciosa
(embora a palavra nada tenha a ver
com sua ruminação). Ela simplesmente
não fala. Mas tem propriedade
de revelar-se, de ser apreendida.
É um animal que pode ser tocado,
cheirado, visto. O sentido térmico
nos transmite o calor de seu corpo,
o calor das tetas que você ordenha.
Pensar numa vaca não basta. É preciso
que o conhecimento da vaca
vá até o seu inconsciente, que é
o principal de sua psique. Psique? Ninguém
pode provar que ela o tenha. Mas uma vaca
não é um mero couro mugidor.
Como então conhecê-la? Antes de tudo,
a vaca dialoga oferecendo
seus mugidos, sua paciência, seu leite.
É preciso escutá-la, servir-se gentilmente
do seu leite, em todas as formas disponíveis:
coalhadas, queijos, iogurtes.
Depois, para se conhecer a vaca,
aproximar-se dela o suficiente
para notar-lhe o cheiro do estrume.
Enfim, afagá-la. Afagá-la com afeto
até que, a sua maneira, perceba
que a estamos afagando. Quanto ao mais,
tenhamos humildade de reconhecer
que o indivíduo é indizível, e que,
em definitivo, só o Criador da vaca
pode conhecê-la inteiramente. Nós, os humanos,
podemos pensar nas vacas, aproximar-nos delas
através do amor. Reduzir-las a átomos pulsantes,
a multidões de células, a cifras com referências
ao seu peso e a outros acidentes, não nos revela
a sua realidade. Aos humanos a vaca só é acessível
pela simpatia, e pela utilização agradecida
de suas qualidades naturais. O amor
explica melhor os seus ubres transbordantes,
a suavidade de seus mugidos ao luar. (MS, 2004, p. 73-4).

O poeta cursou parte do primário¹ no Grupo Escolar Coronel Pilar, de Santa Maria. Em 1942, foi para Vale Vêneto, distrito do atual município de Faxinal do Soturno, onde, como interno, concluiu o primário no Pensionato São Luis, dirigido pelas irmãs do Imaculado Coração de Maria. Em 1943, ingressou no Seminário Menor dos Padres Palotinos, no já mencionado distrito, onde permaneceu até 1949, tendo concluído nesse estabelecimento de ensino o curso secundário. Em 1950, ingressou no Noviciado da Sociedade dos Padres Palotinos, na Vila Dr. Pestana, na época distrito de Ijuí. Em 1954, conclui o Curso de Filosofia (iniciado no Seminário Maior Palotino da Vila de São João do Polêsine) na Escola Superior de Estudos Filosóficos e Sociais de Santa Maria, da mesma sociedade religiosa.

Em 1957, recebe Menção Honrosa por unanimidade de votos no Concurso Literário Sagol, em Porto Alegre, com o livro de contos (inédito) *A uva que ficou na vinha*. Nesse mesmo ano, segundo o poeta, “tive o atrevimento de remeter à Cecília Meireles um grupo de poemas. Cecília, que se gabava de não deixar uma carta sem resposta, respondeu-me prontamente” (TREVISAN, 1993, p. 53). A poetisa escreveu-lhe duas cartas, datadas de 06.09.1957 e 09.09.1957, dando-lhe uma série de conselhos sobre o trabalho poético. Escreveu Cecília: “O que vale é a opinião própria do artista. Mas, para que essa opinião valha, efetivamente, é preciso que ele se construa, se edifique. E só assim poderá criar e, ao mesmo tempo, fazer autocrítica.” Prossegue Cecília: “Quanto à espontaneidade, sem dúvida, é uma qualidade, mas excessiva, pode tornar-se mecânica. Tenha cuidado. Escreva, guarde, deixe de ver o que escreveu por algum tempo, depois volte a ler, como se fosse não o autor, mas o leitor” (TREVISAN, 1993, p. 76).

¹ Antes da reforma educacional (Lei n° 5692/71), o “curso primário” tinha duração de cinco anos.

Trevisan escreveu vários poemas sobre o processo criativo em geral, seja sobre o processo de criação literária, seja sobre o processo de criação plástica. Eis um deles:

O ESCULTOR

Acompanha a brancura
do mármore, sem saber
para onde vão os dedos,

extraíndo-lhe lascas,
acentuando-lhe reentrâncias,

até que, de repente,
surge o volume:

pára-quedas que abre,
no céu imóvel,
sua auréola de metáforas (OM, 1997, p. 83).

Em outro poema, Trevisan sintetiza seu próprio fazer poético, que desenvolveu nos capítulos 9, 10 e 11 do livro *Reflexões sobre a poesia* (1993):

A UM JOVEM POETA

Não escrevas um poema enquanto teu coração
arde. Deixa que a emoção arrefeça.

Depois, em silêncio, com ajuda da cabeça,
põe um tijolo sobre outro tijolo.

Tijolo? Tão frio o barro cozido...
Mas é dentro desse barro que acontecem as cópulas,
e as crianças choram pedindo leite.

Imagina um fruto amadurecido,
que pende de uma árvore: o vento o balança,
e o sol continua a aquecê-lo. Esta dança,
que não se vê,
é a poesia (SG, 2001, p. 174).

Em 1958, conclui o Curso de Teologia no Colégio Máximo Palotino, de Santa Maria. Durante esse período, desenvolveu o gosto pela arte, iniciando-se na iconografia da arte clássica e da cristã, como ele mesmo diz: “Jamais poderei ser suficientemente agradecido aos padres dessa Sociedade, grandes figuras morais, alguns, intelectuais e artistas” (AUTORES GAÚCHOS, 1996, p. 10).

Nesse mesmo ano, viajou para Friburgo, na Suíça, onde freqüentou a universidade local, até 1963. Lá, teve colegas que não só entendiam de arte, mas também a praticavam. Nas viagens de férias, visitou alguns dos maiores museus ocidentais, principalmente os da Itália. Concomitantemente ao poeta, desenvolveu-se o historiador de arte. Sobre esse período na Suíça, comenta o poeta:

Ali conheci um grupo de estudantes chilenos, que me revelaram a poesia clássica espanhola, e também a poesia latino-americana, particularmente a de sua terra onde se destacavam os nomes de Gabriela Mistral e Pablo Neruda. Como o ambiente da universidade era internacional, descobri poetas de várias nacionalidades, em especial os de língua francesa: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Durante umas férias que passei na Itália, aprofundi-me nos clássicos italianos, sobretudo Dante e Petrarca. Considero, todavia, essencial para minha evolução meu encontro, por aqueles anos, com a poesia italiana contemporânea que, paradoxalmente, se deu primeiro através de um número da revista *Mercur de France* (n. 1156, dezembro de 1959), que guardo comigo [...] (TREVISAN, 1993, p. 54).

Trevisan tem feito vários comentários sobre esse período de formação na Europa. Prossegue comentando a descoberta de autores que terão influência decisiva no futuro poeta:

Entre fins de 1958 e inícios de 1963, período de elaboração da minha tese sobre Henri Bergson, senti necessidade de reler os clássicos da língua portuguesa. Foi a época em que mergulhei no maior dos clássicos modernos, Fernando Pessoa. Assimilei alguns dos mestres do nosso Modernismo, especialmente, Mário de Andrade, Bandeira, Jorge de Lima, Drummond, Quintana e João Cabral de Mello Neto. É hora, aliás, de eu fazer uma referência explícita a Murilo Mendes. (...) Murilo me recebeu amistosamente. A partir de então mantivemos contato até

sua morte. De tempos em tempos enviava-lhe poemas, que ele corrigia. Como? Alertando-me para imagens de mau gosto, sublinhando lugares comuns, pedindo-me para suprimir pontos-de-exclamação e reticências. Quando gostava de uma metáfora (a escadaria é um albatroz) escrevia, ao lado, com generosidade: ‘Belíssimo!’ Tive, pois, um mestre, não um professor; um amigo, não um censor; um cúmplice, não um expert em *tecniquerías*, segundo a expressão de Unamuno (TREVISAN, 1996, p. 54-5).

Mais tarde disse: “A poucos devo tanto do ponto de vista poético. Murilo teve coragem de me apontar as fraquezas de minha poesia. Mais tarde alegrava-se com o que lhe parecia meus êxitos” (AUTORES GAÚCHOS, 1996, p. 11).

Em 1963, Trevisan concluiu o doutorado em filosofia com a tese *Essai sur le problème de la création chez Bergson*. A seguir, viajou para Paris, onde fez curso de aperfeiçoamento no Institut Catholique. Aproveita esse período para conhecer outras obras de arte nos museus e uma de suas paixões sobre as quais escreveu vários poemas: as catedrais góticas.

CHARTRES

Dos cento e setenta vitrais da catedral
restam cento e cinqüenta e dois. Mais
de dois mil metros quadrados de cor e luz,
que vestem, ao crepúsculo, as almas que ali vão orar,
banhando-as no orvalho de pinturas sem carne.
Ateus (próximos da velhice), para quem
as grandes perguntas ficaram sem resposta,
sentem vacilar as pernas. Sim, a vida, segundo eles,
deve ser aceita e vivida em sua imediatez.
Os ignorantes não compreendem por que tantos operários
(de tão variadas nacionalidades) esqueceram
os próprios nomes. Um único registrou o seu,
em Rouen. Teria sido Clemente
de todos o mais infeliz? (SG, 2001, p. 41).

Em 1964, ano do golpe militar, retornou ao Brasil. Com o livro *A surpresa de ser*, recebeu o Prêmio Nacional de Poesia Gonçalves Dias, da União Brasileira de

escritores. A comissão julgadora estava constituída por Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira. Inicia sua carreira de professor universitário na Universidade Federal de Santa Maria.

Em 1967, publica *A surpresa de ser*, por José Álvaro Editor, do Rio de Janeiro. Sobre o livro, Murilo Mendes disse: “*A surpresa de ser* é um livro belíssimo que se distingue com acento novo no quadro da poesia brasileira dos últimos anos” (AUTORES GAÚCHOS, 1996, p. 11). Um dos poemas do livro:

NUDEZ SEPTENÁRIA

A primeira nudez
é a nudez apressada,
a nudez que cobre
a Amada.

A segunda nudez
é a nudez demorada,
a nudez que enfeita
a pausa.

A terceira nudez
é a nudez quase fixa,
a nudez que se insere
entre os amantes.

A quarta nudez
é a nudez extática,
a nudez que ignora
o Amor.

A quinta nudez
é a nudez sem espaço,
a nudez que divide
o enlace.

A sexta nudez
é a nudez sem tempo,
a nudez que sustenta
a memória.

A sétima nudez
é a nudez eterna,
a nudez que acaba
em Deus (SS, 1995, p. 65).

Em 1969, incentivado por Mário Quintana, a quem chama de “Meu Mestre e Amigo”, divulga no suplemento literário do *Correio do Povo* o poema *Vênus*. Viaja para Lisboa, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Nessa instituição realiza estudos de literatura, arte e filosofia e elabora o ensaio *Valores cristãos na poesia de José Régio*, publicado na revista *Broteria*, volume 70, em 1970. Também viaja por outros países europeus, guardando em sua memória impressões que mais tarde se converterão em poemas. Exemplo dessas lembranças:

FLORENÇA

Sobre a ponte de Bartolomeo Ammannati
em Florença, os mesmos volumes
claros das coxas, a mesma indolência de pilares,
e uma certa agudeza de língua
que ressuscita o aconchego das axilas. Completa-a
o requebro das pernas, e os ombros
contra o firmamento, a que os telhados das casas
conferem um *sex-appeal* de castanho e tijolo. (ON, 1997, p. 43).

Década de 70:

Publica, em 1971, *A imploração do nada* pela Edições Galaad, em Porto Alegre. Jayme Paviani, comentando essa obra, afirma: “Destaca a relação entre homem e mulher. É o amor traduzido às vezes com angústia, outras como esperança, sempre em confronto dialético com a morte” (AUTORES GAÚCHOS, 1996, p. 11). Em 1972, em parceria com Carlos Nejar, publica a antologia *Dois poetas novos do Brasil: Carlos Nejar e Armino Trevisan*, pela Moraes Editores, de Lisboa. Para Trevisan, “É a descoberta da corporeidade... A experiência, que mais me marcou em toda vida, foi a exercida pelo meu corpo” (AUTORES GAÚCHOS, 1996, p. 12). O livro *Funilaria no ar* é publicado em 1973, pela editora Movimento, de Porto Alegre. Nesse mesmo ano, publica, pela Moraes Editores de Lisboa, *Corpo a corpo*, e passa a ser considerado pelo crítico José Guilherme Merquior um dos mais fortes poetas do Brasil. O próprio Trevisan destaca o poema *Se fosse dia de amor*:

Se fosse dia de Amor e o espinho rebentasse
da terra dos claros olhos da terra

e fosse espinho em silêncio no meio

das palavras e as palavras doessem
no lugar dos dedos onde a lisura da pele

estoura em rocio sob o casco dos cavalos

ah se fosse silêncio entre a carne
e o espírito e a flama cobrisse os lábios

e os nervos atrelassem ao sol as coisas

e elas ardessem na língua do mundo
eu te apertaria Amor contra uma nebulosa

e te extrairia da boca de Deus

quando Ele te soprou para a morte
em meus braços em meus braços cobertos

do musgo de mil outros braços (CC, 1994, p. 46).

A 5 de fevereiro de 1974, casa-se em Livramento com Cleuza Masoller Fonseca. Novamente viaja para Lisboa, a convite da Fundação Calouste Gulbenkian, onde realiza estudos sobre *História da arte portuguesa em suas relações com a arte brasileira*.

Publica, em 1975, o livro *O abajur de Píndaro. A fabricação do real*, pela Editora Quíron e Instituto Nacional do Livro, em São Paulo. Com esse livro, conquistou o Prêmio Nacional de Poesia de Brasília. Jacinto Prado Coelho considerou alguns desses poemas como dos mais belos da moderna poesia em língua portuguesa, mostrando o corpo como o mistério e o sagrado de uma natureza que nos é dada para fruir. Participa da *Brasilianische Poesie des 20. Jahrhunderts*, antologia da poesia brasileira moderna, organizada por Curt Meyer-Clason, em Munique. Em 20 de maio de 1976, nasce Melissa Fonseca Trevisan. Publica, nesse mesmo ano, *Em pele e osso*, pela Editora Movimento/Instituto Nacional do Livro, em Porto Alegre. Nasce o seu segundo filho, Murilo Fonseca Trevisan em 23 de setembro de 1977. Em 1978,

publicou *O ferreiro harmonioso*, pela Editora Globo, de Porto Alegre. O escritor Luiz Antônio de Assis Brasil, no *Caderno de Sábado*, do *Correio do Povo*, faz o seguinte comentário: “Fica como um brado de humanismo em nossa sociedade imediatista, vencida pelo consumo e a violência” (AUTORES GAÚCHOS, 1996, p. 13). *O rumor do sangue* é publicado em 1979, pela editora Movimento de Porto Alegre.

Década de 80:

Publica *A mesa do silêncio* em 1982, pela LPM Editores, de Porto Alegre. Novamente o tema da maternidade aparece, em poema dedicado à própria mãe:

CANTO À MATERNIDADE

Dorme, minha mãe, em meus braços como a lua
na clareira de um bosque. Ali estou
à tua espera desde que teu ventre se aligeirou
com meu peso. Teu sono é meu sono,
povoado com os sonhos que esqueceste
no sangue. Visto-te com as folhas
dos suspiros que não nasceram.
Além de mim
te reconquisto
em cada flauta de álamo
ou pluma de chuva. Dorme, senhora,
neste espaço que já foste em mim,
e hoje sou no alpendre
de tua boca
fechada com um favo (MS, 1982, p. 84).

Em 1984, regressa a Lisboa a convite da Fundação Gulbenkian, para realizar uma série de palestras sobre *A cultura e a arte no Brasil*, nas Universidades de Lisboa e Porto, e na sede da própria Fundação. Em 1986, é contemplado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico com uma bolsa de auxílio à pesquisa para desenvolver, em Granada e Sevilha, estudos sobre *A formação da iconografia missioneira e seus possíveis mestres estilísticos*. Pronuncia três conferências na Uni-

versidade de Sevilha. Mais tarde, publicaria no livro *Os olhos da noite*, de 1997, um belo poema, espécie de lembrança dessa cidade:

SEVILHA

De certas cidades guardamos – não o rosto,
 Mas o olhar -: Sevilha,
 que nos fulmina
 de um balcão, com os seios empinados,
 e as laranjas a queimarem-nos as mãos.
 No âmago de um convento mercenário
 pisam monstros, em sigilo,
 As *Imaculadas* de Bartolomé Murillo (ON, 1997, p. 36).

Década de 90:

A convite da *Inter Naciones* do Ministério das Relações Exteriores da Alemanha, em 1992, realiza uma visita cultural pelo país. Lança, após 10 anos de *pausa poética*, o livro *A dança do fogo*, pela editora UniProm, de Porto Alegre. Em 1997, lança *Os olhos da noite*, editora UniProm. Desse livro, o poema *De todas as nudezes*, extremamente simples, faz lembrar um quadro de Miró:

De todas as nudezes
 A mais bela

 é a das coisas fracassadas:
 um cigarro apagado,

 a cor de limão
 da urina,

 os olhos frios dos bagres
 no mercado. (ON, 1997, p. 21).

Primeira década do século XXI:

Em 2001, foi Patrono da Feira do Livro de Porto Alegre. Nesse mesmo ano, lança pela editora Mercado Aberto, de Porto Alegre, o livro *A serpente na grama*. O título é uma referência ao poema de William Carlos Williams que está no livro *Reflexões sobre a poesia* (p. 18). Nele, o poeta inglês compara a poesia com uma serpente escondida na grama, que dá o bote quando menos se espera. Aos 72 anos, Trevisan continua com o mesmo entusiasmo pela poesia, procurando expressar em versos as facetas do indizível do mundo e das pessoas; mostrando que a poesia nunca morre. Como diz no poema:

NECROLÓGIO

Quem disse que a poesia está morta?
 Vou visitar Yánnis Ritsos, o poeta,
 e ouço: “Perto de ti
 o aleijado antes de ir deitar-se retira a perna,
 deixa-a num canto – uma perna de madeira-
 é preciso que a enchas como se enche de terra
 um vaso para plantar flores.” Sim, o visitante
 deve desprezar o vaso onde as begônias crescem
 em sacadas de chalés ao sol. Mais poético
 - mais doloroso - a perna de madeira! (SG, 2001, p. 19).

Perguntaram ao poeta: “O que é poesia?” Trevisan² respondeu: “O que é mesmo? Um jogo de palavras? Um estímulo verbal para fazer com que a memória e a imaginação saiam da inércia e comecem a explorar lembranças e imagens?” (AUTORES GAÚCHOS, 1996, p. 6).

² Todos os dados foram conferidos pelo poeta em 25.11.2005, que acrescentou informações inéditas.

1.2. AS TEORIAS E A POETICIDADE DA POESIA DO SÉC. XX

O discurso poético passou a merecer especial atenção, quanto ao modo de funcionamento interno, a partir do surgimento da lingüística, no início do século XX. Até então, as investigações abordavam quase sempre os problemas da natureza filosófica da experiência poética, desvinculando-se do texto. Depreendem-se duas coisas: não existiam tratados sobre o suporte verbal e, segundo, não se levava em consideração o aspecto existencial do poema, isto é, a relação da obra com o mundo e com o leitor.

Normalmente, as investigações restringiam-se ao nível técnico do poema, fazendo a compilação de regras retiradas das poéticas, realizadas pelos grandes poetas do passado. Essas regras, tendiam a virar cânones prescritivos (ritmo, métrica...) sem qualquer valor heurístico, ou seja, sem possibilitar a interpretação do poema em si. A abordagem do conteúdo também estava submetida a uma convenção, no sentido de enquadrá-lo num gênero ou temática. Assim foi com os clássicos da Antigüidade; assim foi com o Classicismo renascentista que os “imitou”, e assim continuou sendo em parte com os românticos do século XIX. Um retrospecto pelos manifestos românticos, parnasianos e simbolistas, evidencia que as formulações poéticas ensinavam a fazer poesia, *mas não a lê-la*.

Os formalistas russos foram os primeiros a formularem conceitos operatórios, que passariam a servir como instrumentos de análise do texto e como ferramentas para a crítica poética. Tinham como objetivo central configurar a *literariedade* do texto literário. Estudiosos como Chklovski, Eikhenbaum, Tomachevski, Jirmunski, Tynianov e outros desenvolveram os conceitos de *desautomatização* e *estranhamento*, relevantes para a análise poética e para a crítica literária. Esses conceitos foram estabelecidos a partir do confronto da linguagem literária com a não-literária, a fim de estabelecer as diferenças essenciais.

Segundo esses autores, o texto poético, ao contrário do texto não-literário, caracteriza-se pela *desautomatização*, cujas convenções da língua em todos os seus aspectos (do fônico ao semântico) são problematizadas para criar no leitor uma visão *estranha* do objeto descrito, e não sua imagem reflexa do real. Assim, cabe ao leitor concentrar-se nas dificuldades que essa *desautomatização* da linguagem desencadeia, sendo capaz de vivenciar a experiência poética no grau de estranhamento que lhe é próprio.

Tais conceitos são a base de grande parte daqueles surgidos depois do formalismo, visto que a *desautomatização* e o *estranhamento* atribuíram importância aos aspectos formais e estruturais da construção do texto e à estranheza de seu efeito sobre a mente do leitor. Foi a primeira vez que se estudaram os problemas formais como uma questão de conteúdo ou os problemas de conteúdo como uma questão formal. Essa conquista, e não a limitação ao âmbito do significante, foi o que determinou a importância do movimento teórico e poético do Círculo Lingüístico de Moscou e da Associação para o Estudo da Linguagem Poética, fundados em 1917, em Petrogrado.

Saussure, fundador da lingüística como ciência e pai da semiologia moderna, foi um dos maiores incentivadores indiretos dos estudos poéticos do século XX. A sua pesquisa sobre o fato lingüístico possibilitou a formulação de conceitos como os de *signo*, *paradigma*, *sintagma*, *fala*, *arbitrariedade* e outros. Eles seriam básicos para os estudiosos, que, desde os formalistas russos, passaram a relacionar o discurso poético com o sistema da língua e sua manifestação concreta, na fala cotidiana. Embora sejam conceitos exclusivamente lingüísticos, foram aproveitados pelos estudiosos da teoria poética. A pesquisa de Saussure, acerca do modo como a língua funciona, serviu para constatar como a poesia não funciona; por contraste, novas noções, que alteravam seus conceitos, foram formuladas. Destacam-se três:

A primeira herança de Saussure, às avessas, é o conceito de *conotação*, conforme formulado pelo semiótico dinamarquês Hjelmslev. Saussure concebeu a noção de signo como unidade lingüística composta de duas faces: uma material, o significante, e a outra conceitual, ou seja, o significado, e a língua funcionando como um encadeamento desses signos, escolhidos e combinados pelo falante, no ato da comunicação.

Hjelmslev expande o conceito de signo para sistemas de signos, definindo duas grandes espécies desses sistemas. No caso da concepção de língua de Saussure, seria melhor falar de uma linguagem denotativa, na medida em que a cada signo corresponde um significante e um significado. Já nas linguagens conotativas, em que se inclui o discurso poético, o conceito de signo torna-se complexo: o signo completo de Saussure, isto é, o significante da língua mais o significado dela aparecem no papel de um significante de um signo maior cujo significado é, em princípio, supralingüístico. Tal concepção, que tem como base material o amálgama da face conceitual mais a material de um outro signo, tornar-se-ia a chave para a compreensão teórica da natureza específica do discurso artístico em geral, e do poético em particular, transformando-se num delimitador de fronteiras conceituais.

Ao mesmo tempo em que o signo semioticamente complexo apontava para a especificidade da linguagem poética, descartava as inclinações para a descrição do funcionamento do discurso poético através da língua. Posteriormente, a noção de *conotação* também passou a designar aqueles elementos lexicais da linguagem cuja significação apresenta-se ambígua, pelo uso polissêmico. Hjelmslev também formulou os dois planos do discurso, sob o ponto de vista semiótico: o plano de expressão (o dos significantes) e o plano do conteúdo (o dos significados).

A segunda herança indireta de Saussure é a formulação da *função poética da linguagem*, desenvolvida por Jakobson. Saussure tinha definido o funcionamento da

fala pelo cruzamento de dois eixos, o da seleção e o da combinação, já que o usuário da língua simultaneamente escolhe signos dentro de um repertório que possui, e os combina através de regras que, intuitivamente, conhece. Jakobson descobriu que esses eixos obedecem a princípios específicos, de tal modo que, no eixo seletivo ou paradigmático, escolhem-se signos pelo princípio da equivalência (sinonímia, analogia, relação de contexto, etc.), ao passo que, no eixo combinatório ou sintagmático, o que determina a formulação do enunciado são as leis mais ou menos inflexíveis da sintaxe. Observando a construção da poesia e confrontando-a com a fala, Jakobson pôde afirmar que, em poesia, o construtor do discurso inverte uma regra básica da produção da língua para escolher como se combina, e combinar como se escolhe.

Na terceira herança, o conceito de *arbitrariedade* do signo lingüístico de Saussure foi estudado por Todorov, Fonagy, além de Jakobson e Greimas. Saussure concebeu a arbitrariedade, vendo o vínculo entre significante e significado em toda e qualquer língua como essencialmente gratuito, ou seja, essa relação não possui motivação necessária, natural, ou lógica. A existência de mais de uma língua já seria prova dessa arbitrariedade. Por exemplo, os falantes do português, do inglês e do francês dispõem de significantes diferentes (*árvore, tree, arbre*) para o mesmo significado, o conceito de “árvore”. Mesmo no caso particular das onomatopéias, em que o significante parece descrever analogicamente o significado, isso é esporádico.

Uma das descobertas mais expressivas sobre o funcionamento da poesia é que, mesmo correndo na direção oposta à língua, a linguagem poética tende à instauração de uma motivação entre os componentes materiais e conceituais do signo. Greimas faz questão de aprofundar essa característica, seguindo os estudos de Hjelmslev, quando vê o poema como um signo complexo, cujo plano do conteúdo se inter-relaciona com o plano de expressão, sendo o princípio da motivação essencial para a instauração do poético.

Contudo, nem todo conhecimento moderno sobre o texto poético derivou, direta ou indiretamente, de Saussure. O movimento literário *New Criticism*, que surgiu nos Estados Unidos nos anos 30 e 40, teve quase toda a sua atenção voltada para o texto poético. Os novos críticos americanos ficaram conhecidos pela atitude metodológica de pôr ênfase na imanência. Estabeleceram rigor de leitura em que, do nível mais abstrato do temático ao mais concreto da métrica, tudo era analisado. Colocaram-se contra a crítica tradicional, que costumava explicar o conteúdo do poema através de noções de ciências ou disciplinas como a psicologia, a sociologia, a psicanálise, a mitologia, etc. Foi um movimento importante, como postura heurística perante o texto, já que ressaltou pela primeira vez a autonomia semiótica do texto poético. Mais tarde, nos anos 60, com o desenvolvimento do estruturalismo europeu, a imanência voltaria à tona. Nos Estados Unidos, cuja crítica impressionista fazia-se predominante, o *New Criticism* tornou-se importante pelo rigor analítico.

O crítico e poeta Pound e o estudioso Levin não se filiaram a nenhuma corrente, desenvolvendo um trabalho independente. Pound foi um dos maiores estudiosos da poesia moderna, cujas características ele tentou levantar. De alguma aplicabilidade metodológica é sua concepção de tipologia triádica do poema, em que se distinguem: a melopéia – o texto fundado predominantemente nos valores musicais da linguagem; a logopéia – o texto em que as idéias prevalecem; e a fanopéia – o texto que privilegia o jogo de imagens em detrimento de quaisquer outros elementos. Esses três elementos podem aparecer fundidos num mesmo texto.

Levin escreveu *Estruturas lingüísticas em poesia* (1975), que merece destaque. Ele elaborou uma proposta de leitura do texto poético que contém pontos de aproximação com Greimas e com a noção de paralelismo, dos formalistas russos, especialmente de Jakobson. Segundo o autor, existe poesia num texto quando as estruturas – fônica, métrica, morfológica, sintática e semântica – se acoplam, formando

uma simetria perfeita entre elas. A objeção principal a essa metodologia é que essa simetria não pode determinar a *poeticidade* de um texto.

Na Europa, o russo Lotman desenvolveu também um trabalho independente de Saussure. O seu livro *Análise do texto poético* (1978) propõe um estudo, em todos os níveis do poema, das instâncias cujas inter-relações sejam possíveis, a fim de que o mundo como significações novas possa ser apreendido, decorrente desse jogo de relações. Em linhas gerais, sua proposta de ler a totalidade do texto, via associações entre suas partes, é semelhante à de Levin e de Greimas, sem os excessos de ambos: no caso do teórico americano, a utopia simétrica; e, no caso de Greimas, a subliminaridade semântica. Também é o responsável pela formulação que distingue dois sistemas semióticos modelantes, um primário (a língua) e outro secundário (o discurso artístico), equivalentes às linguagens denotativa e conotativa de Hjelmslev.

Em plena efervescência do estruturalismo dos anos 60, surgiu o livro *A estrutura da linguagem poética* (1978) de Cohen, que embasava suas pesquisas em estatística. Afirmava que a poesia moderna continha mais desvios da norma lingüística do que a poesia romântica; e esta, mais do que a poesia clássica. De acordo com ele, a *poeticidade* é obtida na proporção direta em que se afasta da norma-padrão da língua. Se as repetições de palavras são um tabu na prosa, em poesia elas passam a ser recomendáveis; se na linguagem comum não se justapõem substantivos e adjetivos que não pertençam ao mesmo campo semântico, tal justaposição é quase uma lei poética (o que chama de impertinência); se no discurso prosaico do dia-a-dia não se confrontam enunciados sem clara relação de causalidade, na poesia isso é uma constante (o que chama de inconseqüência), etc. Sua obra aponta procedimentos formais que são freqüentes na poesia de todas as épocas. A hipótese de uma poeticidade baseada somente na antilíngua apresenta os mesmos problemas da simetria perfeita do modelo poemático de Levin.

Entre os méritos dos formalistas, assim como dos demais estudiosos da experiência poética no decorrer do século XX, está o estudo do funcionamento interno do poema, objetivando determinar a literariedade do texto poético. Para tanto, estabeleceram, primeiramente, uma diferença entre linguagem literária e não-literária, decorrendo daí dois conceitos fundamentais: *desautomatização* e *estranhamento*. Esses conceitos viabilizaram a leitura poética como processo, tornando o leitor um participante ativo na produção de sentido. Tais ferramentas auxiliam o leitor e o crítico a determinar com maior ou menor grau de acerto a literariedade de determinado texto poético.

Por outro lado, boa parte da produção poética do século passado fundamentou-se no conceito de desautomatização, ou seja, no crescente afastamento da norma-padrão da língua. Os poetas, a partir de Baudelaire, passaram a reagir à coisificação da palavra na sociedade de consumo. A consequência mais imediata dessa postura foi a diminuição de leitores, tendo em vista o grau crescente de complexidade da construção poética.

1.3. O TEXTO POÉTICO E O LEITOR

No livreto do CD *Poemas de Armindo Trevisan*, lançado em 2001, o poeta conceitua poesia como uma arte que já se encontra nos mais antigos documentos escritos da humanidade. Que é poesia? “No meu entender, é uma lucidez enternecida”. O poeta explica.

Lucidez enternecida: o poeta é, em primeiro lugar, um realista. Ele parte de experiências que todo ser humano pode fazer: sensações, sentimentos, emoções que, por serem pessoais, são até certo ponto intransferíveis. Como as impressões digitais ou o código genético de cada pessoa. Todo ser humano pode ser poeta, na medida em que transforma tudo isso em linguagem. A vocação poética pode existir em profissionais de qualquer área. Basta que a pessoa se familiarize com a tradição poética

de sua língua, e com os recursos formais, que lhe permitam uma expressão original (CD, 2001).

E o poeta? “É o operário da emoção social.” Trevisan também explica:

Operário da emoção social: sim, o poeta parte de si mesmo para chegar aos outros. É aqui que entra o trabalho específico do poeta, o qual, no dizer de alguém, recebe de Deus, pela inspiração, a primeira palavra do seu poema, e é obrigado a encontrar as outras palavras, que ele vai buscar no tesouro do próprio idioma, no meu caso, a suave, aconchegante e luminosa língua portuguesa. É uma tarefa árdua, longa, e apaixonante. Às vezes, posso dedicar quatro ou cinco anos à elaboração de uma criação poética, e num caso específico, esperei dez anos pelo amadurecimento de um poema.

Notemos que a poesia, que nasceu oral, foi encerrada, com a invenção da imprensa, “no sarcófago da palavra escrita”. É preciso que todas as pessoas voltem a ter uma experiência pessoal de oralidade, que elas descubram aquilo que o poeta russo Maiakovsky qualificava como “a cor e o som das palavras”.

A poesia, também, exige um mínimo de silêncio e recolhimento para ser apreciada. Quem se dispõe a ouvir poesia tem uma certa comunhão com a natureza, e com os outros homens. O ouvinte de poesia, ainda, é capaz de um mínimo de sonho. O sonho liberta forças psíquicas, reprimidas no cotidiano. Os poetas sonham com a promoção social, e ajudam a criar utopias que, mais tarde, serão realizadas. Quase todos os grandes povos do mundo tiveram poetas associados a seus movimentos de independência.

Gostaria de dizer-lhes que a Bíblia é a minha fonte primeira de inspiração. Ela sempre foi uma leitura comunitária. É ainda hoje uma das maiores aliadas da poesia, pois, veiculando poemas altíssimos, a mantém viva, ajudada nisso pela poesia de todas as grandes religiões do mundo. Para terminar, cito um filósofo francês contemporâneo, Gaston Bachelard, que disse: “O inconsciente não se civiliza”. E também: “As belas palavras já são remédios”. Tudo isso é verdadeiro e profundo. Atrevo-me a acrescentar: a poesia ajuda as pessoas a serem felizes (Idem, 2001).

Portanto, a poesia é a fusão de sentimento e emoção que perdura e se recria em cada pessoa. Uma emoção esquisita, que transporta o leitor ao imaginário, tecendo um deslumbramento e revelando o mundo.

O poeta, através da magia das palavras, abre diversificadas trilhas no pensamento e no sentimento do leitor, marcando-o com sua visão de mundo e, assim, provocando um estranhamento no leitor, que atualiza o poema. O que importa na linguagem poética não é a veracidade dos fatos, mas justamente esse olhar que recria o significado das palavras e as coloca num contexto diferenciado do normal (imaginário).

No início, a comunicação entre as pessoas se dava como gesto experimental da linguagem, isto é, uma autêntica maneira de ampliar a relação entre as palavras e as coisas. Mais tarde, a linguagem deixa de ser uma expressão coletiva de religiosidade para ser comunicação e, posteriormente, passa a ser a manifestação dos poetas que se revoltam contra o seu tempo, principalmente a partir do Romantismo. A linguagem, desse modo, passou a ser considerada como um produto qualquer, surgindo diversos tipos de aplicação, como, por exemplo, a propaganda, a política, o jornalismo, a ciência, etc. As palavras, por sua vez, deixaram de ser a expressão de autenticidade para se tornarem um meio de dominação do homem sobre o homem. Deixaram de ser ponte entre os homens e dos homens com a natureza, a fim de serem uma forma de ampliação do mundo circundante. Nesse sentido, a desautomatização da linguagem revitaliza as palavras descontextualizando-as e, com isso, ressignificando o mundo. Segundo Paz,

o poeta moderno não fala a linguagem da sociedade nem comunga com os valores da civilização. A poesia do nosso tempo não pode escapar da solidão e da rebelião, a não ser através de uma mudança da sociedade e do próprio homem (PAZ, apud PAIXÃO, 1982, p. 22).

A poesia do século XX expressa o profundo sentimento de perplexidade, em face da solidão, da massificação do pensamento, das angústias e da desvalorização dos relacionamentos. O poeta já não fala mais da relação do homem com a natureza ou com alguns deuses, mas usa da violência das suas palavras ou do humor para

fazer uma poesia que seja resistente à massificação, insistindo em aproximar-se dos valores fundamentais do homem. Por isso, transmite a experiência de todos, e não somente a sua.

A poesia apropriou-se da palavra como recurso de expressão do conflito da vida moderna, da fragmentação do conhecimento e da impossibilidade de representar a totalidade, visto que o homem moderno encara o mundo sem as certezas metafísicas. Todavia, a leitura da poesia vale-se da dimensão simbólica do saber, devido à *relevância da interpretação* em nossos dias, o que exige do leitor uma atitude de ação reflexivo-emocional diante do texto. Essa relação simbólica já é aceita pelas ciências como uma forma complexa e evoluída de pensamento, pois a capacidade de simbolizar permite a ação humana frente ao mundo, a coexistência com os mistérios da vida e a organização coletiva. Afinal, é através desses símbolos que o homem marca sua presença no mundo. As mitologias antigas eram cosmovisões que se apoiavam em mitos e crenças representativos da ordem da natureza e de seus fenômenos tais como atingiam o homem.

A relação entre a linguagem e a simbolização é tão íntima que não se pode dizer qual surgiu primeiro, se a capacidade de o homem se expressar organizada-mente através de códigos e línguas ou se a necessidade de criar signos para designar objetos da realidade. Mesmo na literatura e na pintura realistas (século XIX), a arte extrapola a representação do real, uma vez que as cores e as palavras não constituem meramente substância concreta e palpável, mas aparente. Por isso, a poesia tem como objetivo investigar o real, aumentar o conhecimento e a vivência do mundo através das palavras. Na atividade poética, os símbolos transitam de maneira viva, brilhante e efêmera. Uma palavra ou imagem simbólica representa algo mais que seu significado imediato e óbvio (sentido denotativo), pois a intenção fundamental da poesia é a de transmitir algo mais — que ultrapassa o racional e o consciente.

A força do *inconsciente* interfere e influencia as imagens construídas; porém, a atividade poética também é *consciente* (o sonho lúdico a que se refere Trevisan). Alguns poetas do movimento surrealista, do início do século XX, tinham como pressuposto que seus poemas espelhassem o fluxo inconsciente de seus pensamentos, trouxessem à tona a vibração das camadas mais profundas dos seus instintos, através da linguagem automática. Entretanto, mesmo assim, isso requer certo grau de trabalho consciente.

O universo simbólico da poesia é atravessado por um diálogo com o tempo e o lugar em que ela é gerada, trazendo aspectos que irão refletir o sofrimento de um povo, como também revelar toda a riqueza de sua cultura. Por isso, a poesia moderna não é alienada da realidade, mas não pode criar um novo mundo e novas relações sociais. A revolução poética das palavras ainda não conseguiu a revolução das coisas e das relações humanas. O poeta do século XX, em contraposição ao romântico, raramente renuncia à vida; mesmo quando retrata a morte ou o suicídio, sua exaltação não é pelo fim da vida humana, mas pelo fim de um tempo em que cresce a repressão, a alienação, a injustiça e o desamor.

A linguagem poética, assim como a musical, tem como suporte principal a cadência rítmica, responsável também pela produção de sentidos. O que não pode ser esquecido é que o ritmo deve existir como movimento de significações pregadas às sílabas e frases, e ele emerge como um relevo sonoro, que reafirma as diferentes densidades do que está sendo dito. A cadência rítmica passa a fazer parte intrínseca da criação poética, assumindo seu lugar de forma indissociável do conteúdo, ao invés de servir como *forma* na qual as palavras devem ser encaixadas. Daí a relevância dos estudos dos formalistas russos.

O ritmo poético deixou de ter divisões de sílabas dos versos e estrofes, característica da poesia tradicional, para se instalar a concepção de uma unidade intei-

ra do poema. Agora, o que determina o ritmo deve ser encontrado pelo poeta dentro da própria idéia que inspira o poema. É sua intenção que organiza e concebe os diversos paralelismos de um poema. Mais importante do que aprender a contar sílabas ou apontar paralelismos de um poema, é o que se sente, aquilo que se percebe através da intuição: o ritmo agradável da leitura. A sensibilidade não invalida o fato de que a harmonia rítmica de alguns poemas modernos esconde uma natureza esquemática e, mesmo que esses detalhes rítmicos não apareçam tão explícitos como na versificação clássica, eles podem ser desvendados pelo leitor.

Os movimentos de vanguarda do início do século XX romperam com a visão formal e conteudística que orientava a criação poética. O poeta não mais encontra um mundo organizado, como era na concepção clássica de sociedade, mas se depara com uma realidade que, além de fragmentada, é simultânea e diversificada.

A linguagem poética não comunica uma idéia de maneira racionalista, como informação didática ou doutrinária, mas a poesia está sempre revelando uma percepção subjetiva da realidade. Usando a palavra desautomatizada, o poeta procura passar uma visão diferente sobre aquilo que nos cerca ou, com dois versos, simplesmente resumir um discurso inteiro. José Paulo Paes escreveu o poema *Os filhos de Nietzsche* sobre a morte de Deus: - *Deus está morto, tudo é permitido!* / - *Mas que chatice!*. São somente dois versos, mas que causam profundo impacto no leitor. O poeta é assim: em poucas palavras diz o que um historiador gastaria páginas e páginas para explicar.

Constata-se que a poesia, a partir do século XX, surge com um movimento dialético de aproximação e distanciamento, de crítica e de assimilação de valores coletivos, pois reflete a época e o lugar em que é produzida, colocando-se no limiar para revitalizar dois mundos: a realidade e o imaginário. Ela aciona outras realida-

des e experiências diversas. Desse modo, entende-se que cada poema requer um constante trabalho de leitura, em que o leitor deve vivenciar as experiências poéticas em busca da poeticidade.

1.4. BACHELARD E A COMUNICAÇÃO POÉTICA

A linguagem poética, segundo Bachelard, oportuniza o *devaneio*. Em termos gerais, pode-se considerá-lo como uma espécie de estado superior da consciência, cuja circulação se dá entre a consciência e a inconsciência. No sentido comum, a palavra *devaneio* está vinculada à idéia de fantasia sem nenhum controle da inteligência. Entretanto, Bachelard sugere um entregar-se à fantasia, mas com o mínimo de controle intelectual. O devaneio talvez consista na coragem de avançar além da inteligência. É uma espécie de entrega a uma intuição que já foi antes esgotada do ponto de vista puramente racional. Essa intuição guarda em seu bojo muitas possibilidades. Bachelard sugere que, além da inteligência, existe o poder poético. O devaneio não é somente uma circulação entre a inconsciência e a consciência. Não é um deixar-se ir à deriva da imaginação, mas consiste numa imaginação criativa, ou seja, ele cria combinações imprevistas, que rompem com a lógica da razão. O devaneio, é, talvez, o ponto culminante da imaginação. Ele é mais parecido com uma busca de descobrimento, baseada numa espécie de instinto superior, depois de esgotadas as buscas efetuadas através de meios racionais. Talvez seja uma segunda etapa da inteligência, que é ampliada pela dimensão intuitiva. Esgotadas as possibilidades dos meios já conhecidos, surge uma espécie de intuição que é o devaneio, ponto culminante da inteligência. O devaneio é uma supra-intuição, ou seja, ultrapassa de tal maneira a inteligência que essa não tem palavras para apreendê-la. Em última instância, o devaneio pode ser entendido como o processo que conduz a uma resposta criativa, a partir do engendramento de referências já existentes no artista.

Bachelard mergulha no mistério da criação poética a partir do pressuposto de que *a linguagem sonha*:

[...] as palavras - imagino isso freqüentemente - são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo; é permitido ao poeta que une o terrestre ao aéreo. Só o filósofo será condenado por seus pares a viver sempre no rés-do-chão? (1989, p. 55).

O filósofo imagina um sótão e um porão, que são dois extremos, enquanto a parte média refere-se à inteligência. Com isso, o devaneio é de outra natureza, não é um simples prolongamento do racional, pois a razão estabelece relações práticas e de inteligibilidade entre as coisas, ao passo que o devaneio estabelece também relações criativas entre as coisas mais de ordem emotiva. As duas formas não se excluem, mas se distinguem. A inteligência sempre é analítica, e a sensoriedade é sempre subjetiva. Subir a escada na casa da palavra significa abstrair, ou seja, afastar-se. Descer ao porão é sonhar. Bachelard imagina dois movimentos, um para cima e outro para baixo.

Ele também mostra que a imaginação coloca o leitor diante de um mundo novo, trabalhando com liberdade o espaço e o tempo, tanto no plano da imagem, quanto no plano das idéias. A idéia de imagem poética de Bachelard se estende a todo tipo de criação artística, independente do suporte. No caso da poesia, a imagem exige maior participação do leitor. Sugere o filósofo que cada imagem, a partir dela mesma, cria o seu próprio espaço mental, produzindo determinada sensação espacial imaginativa. O estudo de cada imagem, em si, cria um espaço mental específico, no imaginário; por isso, ele faz estudos das imagens da água, do fogo, do ninho, etc. Cada uma delas é um espaço. Conforme o pensador, em sua fenomenologia

logia da imaginação, é preciso viver diretamente as imagens, e que sejam como acontecimentos súbitos da vida. Uma imagem nova abre um mundo novo e “[...] toda passividade desaparece quando tentamos tomar consciência dos atos criadores do poeta que expressa o mundo, um mundo que se abre para os nossos devaneios” (1989, p. 63).

A imaginação poética não pode ser compreendida como alucinação. Deve ser tomada em sua expressão poética. O poeta conduz o devaneio para descobrir no espaço poético um espaço que adquire valores de expansão. Assim, o tempo e o espaço estarão sob o domínio da imagem. A palavra poética não é apenas um sinal gráfico, mas é também um movimento afetivo, uma possibilidade de olhar para além do que se vê.

As idéias fundamentais de Bachelard, filósofo francês, sobre o fenômeno poético estão resumidas nas respectivas introduções dos seus dois últimos livros publicados em vida - *A poética do espaço* e *A poética do devaneio* - e no seu livro póstumo *Fragmentos de uma poética do fogo*. Os textos mencionados, de maneira geral, prescindem de sistematização e, muitas vezes, certas idéias são repetidas, mas com palavras diferentes. Provavelmente, não houve por parte do autor a preocupação com a coerência interna dos seus ensaios. O objetivo da apresentação do pensamento poético de Bachelard é identificar alguns conceitos básicos para viabilizar a leitura da poesia.

É um pensador que, saturado das racionalidades filosóficas, percebeu a necessidade de outra forma de abordagem do fenômeno poético, em que o excesso de racionalidade e sistematização impede a fruição poética. Por isso, adota uma postura que está a meio termo da racionalidade e da crítica impressionista. Assim, a intuição torna-se um elemento fundamental da abordagem do poema.

Inicialmente, é necessário distinguir dois Bachelard diferentes. Os comentaristas de sua obra, entre eles os brasileiros José Américo Mota Pessanha e Flávio Aguiar, opõem um Bachelard diurno a um Bachelard noturno. O Bachelard noturno é o pensador do fenômeno poético. Podem-se distinguir duas fases do seu trabalho sobre a poesia: a primeira seria a do paradigma quádruplo, em que os elementos da natureza ditam a configuração da experiência poética. A segunda, mais amadurecida e conseqüente, do ponto de vista literário, abre mão do esquema reducionista dos quatro elementos: fogo, terra, água e ar. Desenvolve uma fenomenologia do poético. Desta última fase, cronologicamente mais breve e a única que interessa para este estudo, fazem parte os livros já citados, cujas idéias centrais constam de suas introduções. Quanto a Bachelard diurno, consiste no estudioso das ciências.

O percurso pessoal efetuado por Bachelard, do conceito filosófico à experiência poética, está indicado no parágrafo que abre a introdução de *A poética do espaço*:

[...] um filósofo que formou todo o seu pensamento, atendo-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu o mais exatamente possível a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer o seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética (1989, p. 1).

Essa observação de esquecimento do saber racional serve como referência para o leitor diante do texto poético. Ele deve esquecer o passado, o contexto cultural, os estudos realizados sobre poesia, para fruir o ato poético como um instante único e irrepetível, no momento do devaneio. Somente após uma segunda ou terceira leitura poderá retomar o poema noutra abordagem.

Assim procedendo, o leitor evitará explicações que reduzam o poder de repercussão do poema e que impeçam sua fruição poética. Por isso, propõe que “para

esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação” (1989, p. 1), a qual, em seu entender, seria “um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (1989, p. 1).

Essa *fenomenologia da imaginação* não está claramente descrita nas obras já citadas, como se, talvez, estivesse em processo de formulação, devendo pouco aos princípios filosóficos da fenomenologia tradicional, aliás, nunca referida pelo autor. Não é possível determinar até que ponto o pensamento filosófico de Husserl fundamenta a fenomenologia poética de Bachelard.

O desafio da proposta dessa fenomenologia seria o de responder à pergunta, que está formulada em *A poética do espaço*, a saber: “Como esse acontecimento singular e efêmero, que é o aparecimento de uma imagem poética, pode agir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua mobilidade?” (1989, p. 3).

Constata-se que a pergunta de Bachelard é redutível a uma questão que a semiótica moderna e a estética da recepção vêm discutindo: Como ocorre a comunicação nas artes? Mas, para ele, essa “transubjetividade da imagem” (1989, p. 223) não pode ser compreendida se consideradas somente as referências objetivas. Para ele, a imagem vem antes do pensamento e, por isso, é importante que o leitor tente tomar consciência de sua especificidade.

Para uma compreensão metodológica da fenomenologia da imaginação que, por sua vez, privilegia a reflexão sobre a comunicação poética, Bachelard sugere a distinção entre *espírito* e *alma*. Entende-se por espírito o psiquismo, e por alma, tal-

vez o princípio da vida ou o princípio da imortalidade. Para ele, a sensibilidade tem camadas de profundidade que podem ser indicadas por esses dois termos. Assim, mais intelectual e próximo da racionalidade, o espírito não é tão profundo quanto a alma, pois é nessa que a poesia repercute, e é também nela que reside a essência da criação e da comunicação poética.

É a partir dessa distinção psicológica que o pensador concebe dois eixos fenomenológicos para a leitura do poema: pelo espírito, se *ouviria* o poema, sem esquecer o que há de passivo no ato de ouvir, e se fruiriam os efeitos de superfície, que estão na exuberância de uma composição conjunta; ao passo que, pela alma, se *falaria* o poema – aqui lembrando o que há de ativo na ação de falar –, ou seja, se recriaria o ato que o engendrou, e se desceria, assim, à profundidade misteriosa e irrepitível de suas imagens. A esses dois eixos e a essas duas atitudes recepcionais – a de ouvir e a de falar – estão atrelados dois conceitos que são relevantes dentro da proposta bachelardiana: o de *ressonância* e o de *repercussão*.

Na ressonância, um comportamento de espírito passivo, que *ouve*. O poema é percebido como um todo, através da estrutura de relações semânticas que produzem um efeito de conjunto, mas não necessariamente profundo. Na repercussão, um comportamento da alma ativa, que *fala*, ao contrário, não é mais esse conjunto superficial que interessa, mas tão somente a profundidade localizada de suas imagens isoladas. Numa opção pelo fragmento – a imagem, ao invés do poema completo - situa-se, talvez, a maior diferença entre a proposta poética de Bachelard e a de outros, que já escreveram sobre teoria e crítica do texto poético. Isso é central para o filósofo que lê poesia como documento da alma.

A ressonância está relacionada a um comportamento passivo, isto é, da pessoa que ouve o poema. A repercussão está vinculada ao comportamento da alma ativa, que fala. Existe ressonância quando o leitor ouve o poema como um diapa-

ção. A repercussão está relacionada com as provocações que o poema suscita pelo seu discurso. Portanto, a ressonância está relacionada com alguém que ouve o poema e a repercussão com alguém que sente e fala sobre o poema.

Ao invés de testemunhar intelectualmente a leitura poética, Bachelard prefere, setORIZADAMENTE, testemunhar o “valor de origem da imagem” (1989, p. 9), uma expressão que significa que a imagem não tem outra origem se não ela mesma. Ater-se a essa origem auto-suficiente, senti-la e revivê-la, essa é a função autêntica do leitor que busca a *repercussão*. Portanto, não é a composição inteiriça do poema, ou seja, “um agrupamento de imagens” (1989, p. 10) que interessa a Bachelard, mas imagens isoladas. Para o estudo dessas imagens isoladas, ele cria uma denominação: a *topoanálise*. Entende-se por topoanálise a descrição e a análise do espaço simbólico-artístico.

A defesa do valor de origem da imagem, ou seja, o fato de que ela vale por si mesma, conduz Bachelard à formulação de um conceito mais amplo, que termina equivalendo, em grau de importância, aos grandes conceitos de poesia do século XX. É o conceito de *sublimação pura*, mais tarde também chamado de *sublimação absoluta*.

Ao leitor-analista de poesia, mais interessado nas implicações humanas do processo do que no seu valor estético, essa imagem destituída de suas motivações meramente emocionais pode parecer elemento de um jogo vazio. Para Bachelard, é justamente nesses vazios de significação sublimada que reside a significação poética. Apesar do problema da fragmentação textual, existe para ele uma especificidade na significação poética, em si mesma, completamente diversa da significação comum.

O conceito de *imagem*, para Bachelard, designa a matéria de que é feita a imaginação, sendo de natureza psíquica. Entretanto, não é clara a maneira como essa

imagem se cristaliza lingüisticamente, já que um poema é feito de palavras. Na introdução do livro *A poética do espaço*, ele chega a afirmar que poesia é *logos* (1989, p. 8) que apaga tanto o passado como a realidade de nossa imaginação. Segundo ele, é essa mesma função do irreal, própria da produção da imagem poética, que desautomatiza a linguagem e torna a poesia um discurso.

Conceitos como de *desautomatização* da linguagem e de *imprevisibilidade* da poesia são pontos comuns com que Bachelard concorda em relação à teoria poética do século XX, só que ele não desenvolve esses conceitos, defendendo várias vezes o aspecto verbal da poesia. Em nenhum momento, Bachelard desce ao nível da análise, pois isso implicaria a formulação de um sentido lógico específico. Nem mesmo ao comentar os seus trechos poéticos favoritos, no corpo dos três livros aqui tomados como referência, ele se decide pela dissecação da linguagem, para demonstrar como se faz a análise, ou seja, para que o mistério da imagem, como fenômeno psíquico, se transubstancie em verbo e, dessa forma, viabilize a comunicação.

No livro *Fragmentos* (1990), Bachelard narra a história de sua vida intelectual e estuda o poder de evocação poética de alguns mitos conhecidos, como os da Fênix e de Prometeu. O filósofo, nesse livro, trata a poesia como linguagem autônoma e propõe, mas sem desenvolver, uma *estética da linguagem*, retomando a noção basilar de *sublimação pura*, agora redenominada de *sublimação absoluta*. Através desses conceitos, insiste que a palavra descondicionada, independentemente das servidões da significação comum, habita o que ele chama de *reino da linguagem* (1990, p. 39), um conceito que designa a zona misteriosa em que a inefabilidade da imaginação se confunde com a concretude da palavra.

É no universo do verbo que a imagem reina soberana, depois de haver violentado as significações. O imaginário ensina a linguagem a se ultrapassar, pois a imagem é sempre mais singular que as causas psíquicas, biográficas, históricas, etc.,

que lhe são atribuídas. Contra essas causas, que tornariam a imagem poética uma escrava do real, Bachelard propõe “uma causalidade lírica” (1990, p. 131), outra maneira de dizer que a única razão de ser da imagem poética é ela mesma.

A realidade, a cultura e mesmo o mito são explicações que falseiam, empobrecem o poder encantatório da linguagem poética. Conforme já se disse, Bachelard repete nesse livro os mesmos conceitos com denominações diferentes, como é o caso da natureza específica da imagem poética, mas fugindo à análise da linguagem. Não propõe uma metodologia de análise nem sequer faz a análise dos fragmentos citados nos livros. O próprio conceito de imagem, apesar da sua evidência psíquica, continua uma incógnita, pois falta uma explicação mais contundente. Ele *sugere* mais do que afirma.

Um aspecto central do pensamento poético de Bachelard é a função que desempenha a *imaginação*. Sempre relegada pelos racionalistas como secundária, passou a ser modernamente objeto de estudos das ciências da *psique*, que tentam explicar o seu funcionamento em bases tão racionalistas quanto as do cientificismo de sempre. Conforme ele, explicar a imaginação somente com base nas motivações lógicas é um erro.

Na direção oposta desses estudos, Bachelard vai buscar nos românticos – e naqueles que desenvolveram inúmeras idéias latentes desse movimento; entre eles, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé – a imaginação criativa como um reduto de criação autônoma que nem repete a memória, nem copia a percepção. Contra a idéia behaviorista, de que a imaginação seria um mero reflexo da vida dos sentidos, defende o seu poder criativo. Mas a imaginação não é só criativa. Ela é, física e psicologicamente, imprescindível à saúde do espírito e aí está a função psicológica que ele lhe reserva.

Assim, tão importante quanto pensar é imaginar, e o argumento defendido por Bachelard é de que o ser humano não sobreviveria sem as duas coisas; e mais que isso: o pensar pode ser dependente do imaginar. Ele demonstra que o trabalho humano mais comum, como a agricultura, possui o seu imaginário próprio, e que o homem que o faz também se realiza imaginariamente, provavelmente não subsistindo como personalidade sem esse sonho de trabalho.

1.5. ESPAÇO E SENTIDO NO TEXTO POÉTICO

No campo dos estudos literários, segundo Pino, em *Espaço e textualidade: quatro estudos quase-semióticos* (1988), constata-se um número reduzido de estudos sobre o espaço. Tradicionalmente, ele tem sido objeto de pesquisa da física e da matemática (geometria), resultando certo desinteresse desse assunto para a literatura. Essa falta de estudos sistematizados talvez decorra da primazia dos estudos sobre o tempo, que veladamente se referem ao espaço, uma vez que, no campo dos estudos literários, o espaço e o tempo normalmente se confundem.

O primeiro a pensar no espaço como uma categoria foi Bergson, afirmando que, por detrás de toda linguagem não havia tempo, mas espaço. Foucault, tomando como referência os pressupostos de Bergson, elabora a teoria da linguagem como espaço, aprofundando as considerações de Bergson. Por sua vez, Pino, entre outras considerações, afirma que “o espaço na linguagem não constituirá motivo para que se pretenda substituir o estudo do tempo pelo espaço” (1998, p. 83). Ressalta, ainda, a inadequação dos estudos lingüísticos e literários que trabalham com as noções de tempo e espaço separadamente.

Bakhtin foi o primeiro a incorporar a noção de espaço-tempo no conceito de *dialogismo*. Esse, por sua vez, constitui a base dos estudos sobre linguagem. Bakhtin comenta sobre a importância dessa noção associada a um ponto de vista, formu-

lando a linguagem como um processo dialógico que se estabelece num espaço-tempo. Acentuando a íntima correlação entre o posicionamento ou a localização do sujeito e o processo enunciativo, Machado afirma que “somente o posicionamento permite falar em determinação e relatividade na enunciação discursiva. Todas as visões são relativizadas e determinadas pelo posicionamento: um indivíduo sempre vê o que está fora do campo de visão de um outro” (MACHADO, apud PINO, 1998, p. 82).

Por isso, a pessoa pode se comportar ou ver diferentemente de uma outra o mesmo fato, ainda que as relações dialógicas entre elas estejam muito ou pouco hierarquizadas no mesmo espaço-tempo. Embora ele seja o mesmo, isso não garante pontos de vista iguais da parte das pessoas. Por sua vez, a produção de sentido depende da noção de espaço-tempo.

O exame da estrutura do texto possibilita identificar três níveis, num processo que se estabelece do exterior para o interior: o espaço textual, o discursivo e o representativo. O texto é formulado como um objeto empírico. Para ter existência como forma simbólica, precisa de uma forma material. Cada um dos espaços possui seus próprios limites, contendo elementos pré-constituídos que são operacionalizados pelo leitor: o *espaço textual* é externo, formado por elementos físicos; o *espaço discursivo* é psicofísico, ou seja, em parte é físico, tendo como elementos a morfosintaxe, e em parte é psicológico, instaurado pelo ato da leitura; o *espaço representativo*, é formado pelo engendramento dos elementos do discurso no plano simbólico.

Reis, embora não use a terminologia de Pino, considera que o espaço textual interfere no sentido, “na medida em que a cultura do autor e do leitor, as coordenadas ideológicas que as regem, os cenários sociais em que se movem, etc., acabam necessariamente por se projetar, de forma mais ou menos visível, na mensagem literária enunciada” (REIS apud PINO, 1998, p. 137).

Pino atribui ao espaço textual uma dupla função: atua como moldura (suporte do texto) e como limiar, ou seja, “lugar de passagem para que o leitor ingresse no território discursivo” (PINO, 1998, p. 84). O espaço discursivo separa a extratextualidade da intratextualidade. A moldura e o limiar “aparecem em outras formas de expressão artística, as quais administram, cada uma a seu modo, o espaço em que se inserem suas formas, de modo a sobrecarregá-las de significado” (Idem, 1998, p. 84).

O espaço textual, por sua dimensão de concretude, assume concomitantemente uma função de limite, o qual estabelece dois campos: a extratextualidade e a intratextualidade. Já a função de limiar é caracterizada por dois vetores que interagem nas relações extra e intratextuais: pelo vetor aferente os elementos da extratextualidade cultural são introduzidos na intratextualidade; pelo deferente, projeta-se a matéria intratextual para o macroespaço semiocultural, onde o sentido se pré-constitui para o leitor.

O espaço discursivo é constituído pela cadeia significante, mas a ativação do sentido, que aí se pré-constitui, só se dá pelo ato da leitura, ou seja, o discurso somente se efetiva quando o leitor, após realizar o trânsito visual pelas linhas do texto, vem a compreendê-lo.

O espaço representativo para Pino “é o contínuo em que se situam e se constituem entidades de ordem psíquica, ou seja, elementos e relações envolvendo conceitos, imagens, afetividade, estados de espírito, sentimentos, etc.” (PINO, 1998, p. 93). É o último e mais profundo nível espacial do texto. Prosseguindo na abordagem do espaço representativo, constata-se a presença dos efeitos de sentido, que estão vinculados diretamente ao espaço-tempo. Os efeitos são os seguintes: de fusão, de continuidade, de proximidade, de distância e de transferência. Esses relacionam-se com a noção de liminaridade ou limiar, que consiste em

lugar de trânsito ou de passagem, intervalos, interstícios, vazios ou hiatos, e quaisquer formas de descontinuidade, ontológicas ou funcionais mais ou menos duradouras, mas que se manifestam sempre por alterações no plano espacial e por tensão entre direções opostas (PINO, 1998, p.97).

Outra noção que está implícita na noção de limiar é a de movimento. O autor recorre a Ducrot e Todorov para afirmar que o sentido não está contido numa palavra, como se estivesse num cofre, portanto visto como uma entidade pronta e estática. Entretanto, ele se atualiza como resultado de um movimento de pensamento, e assim é constituído num processo dinâmico, com inúmeras variantes.

O conceito de limiar e suas implicações metodológicas, segundo Pino, tendo como base a noção de *fronteira semiótica* de Lotman, possibilita romper com uma abordagem estática do objeto de estudo, ou seja, com a visão positivista, unívoca, em que o texto é visto através de um ponto de vista único, de maneira distante e objetiva.

Em outras palavras, o limiar consiste no intervalo, na fronteira ou lugar de passagem caracterizado por um duplo vetor. Ainda se faz necessária a distinção entre limiar e limite. Pino entende por limite uma barreira intransponível. Está vinculada à idéia de muro ou muralha de defesa.

Alargando a compreensão de limiar, Pino o considera como um *limite* flexível, móvel, em que a comunicação entre as partes é possível e se estabelece, com ou sem conflito, dependendo do macroespaço semiocultural. Pode-se estabelecer uma analogia com a membrana de uma célula, através da qual é possível efetivar a comunicação entre interior e exterior. Metaforicamente, sugere o estabelecimento de relações para o aproveitamento das diferenças, visando à produção de sentido. Sugere receptividade, aceitação, o que não significa abdicar das diferenças. Caracteriza-se, também, o limiar pela duplicidade direcional (duplo vetor) e pelo caráter rela-

cional, entendendo-se por duplicidade direcional a capacidade de ser duplamente orientado e, por isso, também portador de sentido. Quanto ao caráter relacional, refere-se tanto ao espaço quanto ao espaço-tempo. Em suma, segundo Pino, o limiar,

[...] é capaz de assumir estatuto ontológico ou meramente funcional, assim como é possível de se configurar na realidade concreta e na abstrata, envolvendo sempre caráter relacional ou duplicidade relacional (PINO, 1998, p. 98).

A abordagem existencial-lírica sobre Trevisan possibilitou uma pequena visão da sua produção poética, assim como situou-o em seu tempo histórico-cultural. Percebem-se, pelos poemas, diversas inquietações relacionadas com as transformações do mundo a partir da segunda metade do século XX e as relativas às novas tecnologias. Essas aparecem sutilmente nos seus livros a partir de *A dança do fogo*. Por sua vez, a trajetória poética de Trevisan está fundamentada em conceitos que permeiam toda poesia do século XX, a partir dos formalistas russos. Trata-se de um poeta culto e consciente do seu fazer poético, inclusive com dois livros sobre teoria poética. Os estudos de Bachelard sobre a fenomenologia poética possibilitaram uma compreensão do próprio ato de ler como elemento de alargamento do imaginário e também da consciência do homem num mundo conturbado. Seus conceitos de topoanálise, juntamente com o de devaneio, sugerem uma metodologia constituída em três planos, que se completa pela metodologia elaborada por Pino. Embora os teóricos Iser e Jauss não sejam citados aqui diretamente, seus conceitos permeiam todas as considerações teóricas e de análise, seja dos poemas, seja dos quadros apresentadas neste trabalho.

Para concluir este primeiro capítulo, parece oportuno lembrar o que Fernando Pessoa ensina sobre as cinco qualidades ou condições, sem as quais as imagens poéticas são mortas para o leitor.

A primeira condição é a simpatia. O leitor (ou intérprete, como lhe chama Pessoa) tem “que sentir simpatia pelo símbolo que se propõe interpretar. A atitude cauta, a irônica, a deslocada – todas elas privam o intérprete da primeira condição para poder interpretar...”.

A segunda condição é a intuição. Esta palavra significa “aquela espécie de entendimento com que se sente o que está além do símbolo, sem que se veja”.

A terceira condição é a inteligência. Esta “analisa, decompõe, reconstrói nou-tro nível o símbolo: tem porém, que fazê-lo depois que se usou da simpatia e da intuição. A inteligência, de discursiva que era, se torna analógica”.

A quarta condição é a compreensão. Entende-se por esta palavra “o conhecimento de outras matérias, que permitem que o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com vários outros símbolos, pois que, no fundo, é tudo o mesmo. Não direi erudição, como poderia ter dito, pois a erudição é uma soma; nem diria cultura, pois a cultura é uma síntese; e a compreensão é uma vida. Assim certos símbolos não podem ser bem entendidos se não houver antes, ou no mesmo tempo, o entendimento de símbolos diferentes”.

A quinta é menos definível. “direi talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas, que são a mesma, da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo” (Nota Preliminar. In: *Obra poética*, 1995. p. 69).

2. O POETA E OS PINTORES

2.1. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E ALBRECHT DÜRER

Respiramos o ar que, antes de ser respirado,
transportou milhões de palavras (SM, 2004, p. 130).

1514 A. D.

Um semblante orográfico e singelo,
as rugas sobre a testa e o cabelo
emergindo do véu; que olhar mortiço,
o dessa anciã que o artista desenhou
gravando sua velhice no papel!
Olho e reolho a velha mãe de Dürer.
Mas o que mais me faz cismar, e toca
é o silêncio vazio de sua boca (SG, 2001, p. 49).



Dürer
A mãe, Bárbara Holper – 1514
Desenho a carvão – 42,1 x 30,3 cm
Staatliche Kunstsammlungen, Berlim.

2.1.1. Brevíssima visão do Renascimento, segundo H. W. Janson

Os estudos sobre o Renascimento têm sido realizados sob uma diversidade de pontos de vista. Por isso, toma-se como referência a visão do historiador de arte H. W. Janson (2001), devido à relação que estabelece entre arte, história, sociologia e cultura.

Na transição da Antiguidade clássica para a Idade Média, a ascensão do Islã marca a separação entre as duas épocas. Entretanto, nenhum acontecimento comparável separa a Idade Média do Renascimento (séculos XV e XVI). Esse período foi marcado por eventos importantes: a queda de Constantinopla, a conquista do sudoeste europeu pelos turcos, a descoberta da América, a expansão marítima que levou à fundação de impérios ultramarinos na América, na África e na Ásia, a rivalidade entre Espanha e Inglaterra, e a crise espiritual da Reforma e da Contra-Reforma. Mas, nenhum desses acontecimentos, por mais significativos que tenham sido os seus efeitos, é responsável pela origem de uma nova era. O Renascimento já estava em curso na época em que esses fatos aconteceram, servindo para consolidar definitivamente a passagem da Idade Média para a Idade Moderna.

O único ponto em que a maioria dos estudiosos concorda talvez seja o de que o Renascimento começou quando as pessoas perceberam que já não viviam na Idade Média. Essa afirmação destaca o fato de o Renascimento ter sido o primeiro período da história consciente da sua própria existência, e que cunhou um termo para designar a si próprio. O Renascimento tomou como base as realizações humanas. Viu a Antiguidade clássica como o período histórico em que o homem atingira o apogeu dos seus poderes criadores. Durante os mil anos de *trevas*, muito pouco se realizou, pois o homem medieval continuava acreditando que pertencia à Antiguidade clássica e encarando todo o passado em relação à vinda de Cristo. O tempo da história estava ligado ao céu, mais que à terra. A Idade Média terminou, quase natu-

ralmente, com o ressurgimento de todas as artes e ciências que tinham florescido na época clássica.

O primeiro dos grandes homens a dar início ao Renascimento foi o poeta italiano Petrarca, por volta de 1330, tendo como precursores Santo Anselmo (1033-1109), São Bernardo de Claraval (1090-1153) e São Francisco de Assis (1182-1226). Inicialmente, a nova época surgiu com a restauração do latim e do grego em sua pureza original e com o retorno dos autores antigos. Platão, Aristóteles, Virgílio, Sêneca e outros greco-romanos começaram a ser traduzidos e difundidos. Fato que deve ser lembrado é que os clássicos eram conhecidos na Idade Média, mas sob outra perspectiva. Durante os dois séculos seguintes, a revivescência da Antigüidade cresceu a ponto de abarcar quase todas as esferas da atividade cultural. Assim, tomou forma a corrente filosófica chamada humanismo, cujo princípio básico consiste em ter o homem como a medida de todas as coisas, significando um retorno à Antigüidade greco-romana e o abandono da filosofia escolástica medieval. O humanismo desencadeou, portanto, uma nova maneira de ver o homem.

O ressurgimento dos ideais greco-romanos não podem ser creditados exclusivamente a Petrarca, todavia foi ele que deu a diretriz moderna dessa visão que revela a dimensão individualista do ser humano. Isso determina uma mudança da situação do homem no mundo, ocorrendo a passagem do coletivo, que possibilitara a construção das catedrais góticas, para uma mentalidade individualista. É uma tomada de consciência do indivíduo.

Dessa forma, a consciência e a afirmação do próprio *eu* levam Petrarca a rejeitar toda a autoridade estabelecida, e a convicção de que a *idade da fé* era de fato um período de *trevas*. Tal postura, de questionar as práticas e as crenças tradicionais, iria tornar-se característica do Renascimento e, por assim dizer, de toda a era moderna. O humanismo, para Petrarca, significava a crença na importância das *huma-*

nidades ou *letras humanas*, por oposição às letras divinas, ou estudo das Sagradas Escrituras, ou seja, o estudo das literaturas, da história e da filosofia pelos seus próprios fins, num enfoque mais secular que religioso. Também nesse aspecto ele definiu um modelo, tendo em vista que a nova espécie de eruditos humanistas exerceu papel decisivo na orientação intelectual do Renascimento, aproximando-o dos artistas. As artes plásticas viriam a desempenhar um papel relevante na evolução do Renascimento, devido à nova concepção da imagem, que contribuiu para difundir novas formas de relações culturais entre o homem e a realidade.

Petrarca e seus sucessores não desejavam ressuscitar integralmente a Antigüidade clássica. Reconheciam, ao invés dos estudiosos medievais, que o mundo greco-romano estava irremediavelmente morto. As suas glórias só podiam ser revividas pelo espírito, pelo descobrimento das realizações na arte e no pensamento. Por isso, o objetivo do Renascimento não foi o de copiar as obras da Antigüidade, mas, respeitando o seu tempo histórico-cultural, igualá-las, e superá-las se possível. Essas descobertas desencadearam crises e tensões, fazendo surgir uma efusão criadora como o mundo nunca conhecera antes.

Na prática, isso significava que a autoridade concedida aos modelos dos antigos possibilitava a abertura para novos caminhos. Os escritores procuraram exprimir-se com precisão e com a eloquência de Cícero, mas não apenas em latim. Os arquitetos passaram a usar um repertório arquitetural baseado no estudo das construções clássicas. Os médicos renascentistas admiraram os manuais anatômicos dos antigos, considerando-os muito mais certos que os da Idade Média. Mas descobriram falhas nesses textos clássicos, ao confrontá-los com sua experiência direta na mesa de dissecação, aprendendo a confiar na evidência proporcionada por seus próprios olhos. Os humanistas, por grande que fosse o seu entusiasmo pela filosofia greco-romana, não se tornaram pagãos, antes se esforçaram por harmonizar o

legado dos pensadores antigos com a mensagem do cristianismo. Enfim, desejavam ser mestres por direito próprio.

2.1.2. Dürer e o Renascimento setentrional

Ao norte da Europa, a maioria dos artistas do século XV ficou quase indiferente às idéias e à arte italiana. Ocasionalmente, alguns artistas que tinham visitado a Itália, ou que lá tinham trabalhado, incorporaram à sua obra doses variáveis de italianismo. Entretanto, os artistas continuavam, ao norte dos Alpes, apegados a concepções artesanais: os seus métodos de organização de trabalho, a sua visão do processo de produção artística, a concepção que tinham da natureza, os fins da pintura e o universo temático permaneciam ancorados na tradição gótica. Estavam profundamente arraigados no ambiente sociocultural para o qual trabalhavam, e pouco preparados para fazer suas as novas idéias, sobre a natureza e o homem, desenvolvidas na Itália. Essa dificuldade de adequação ao meio, junto com a própria vitalidade do Gótico final, cujas possibilidades expressivas e de evolução estavam longe de se esgotar, como mostra a obra do pintor Grünewald, permite explicar a resistência da arte do norte europeu perante os postulados renascentistas.

O acentuado isolamento termina por volta de 1500. A influência italiana derrama-se para o norte, em uma torrente cada vez mais caudalosa, e a arte do Renascimento meridional começa a substituir a do Gótico final. Contudo, o termo *Renascimento* tem um significado relativamente vago quando comparado com a expressão *Gótico final*, que se refere a uma tradição de estilo único e claramente identificável. Aliás, o Renascimento não possui um denominador comum, pois é, em si mesmo, muito diverso. As três grandes fases do movimento — Proto-Renascimento, Renascimento pleno e Maneirismo — também apresentam variantes, principalmente na Lombardia, em Veneza, Florença e Roma.

Apesar de toda essa invasão e admiração que as conquistas italianas despertavam, principalmente quanto à concepção do espaço, pelo emprego da perspectiva científica, os postulados renascentistas não foram aceitos em sua totalidade. A assimilação foi lenta e fragmentada, partindo de artistas isolados, de tal modo que a passagem do Gótico final para o Renascimento efetuou-se através de uma mescla entre as teorias renascentistas e a tradição alemã. Na obra de Dürer, são visíveis as marcas desse trajeto que os artistas setentrionais tiveram que percorrer no seu confronto com a arte italiana.

Albrecht Dürer foi o maior artista alemão do Renascimento setentrional, devendo tal reputação não a seus quadros (que em Veneza foram desprezados), mas sobretudo às suas gravuras, que o artista levou à perfeição. A maioria delas é de temática religiosa, enquanto outras serviram de canal para a expressão das idéias do humanismo.

Dürer nasceu em 21 de maio de 1471, em Nurenberg, filho de um ourives que emigrara da Hungria, depois de viajar pelas terras do então Sacro Império Romano-Germânico. Sua mãe, Bárbara Holper, era filha do mestre do pai de Dürer. O casal teve dezoito filhos, e o pintor-gravador foi o terceiro. Viveu num período de grandes convulsões espirituais, sociais e econômicas. Ele surgiu no período histórico do Gótico final, sendo inicialmente mais susceptível às influências da arte flamenga do que às novidades italianas, pois ainda o dominavam as tradições do atelier artesanal. A partir desse substrato e sem nunca renunciar à sua especificidade de artista alemão, ele se converteu no primeiro pintor autenticamente renascentista ao norte dos Alpes.

Era pintor, gravador, escritor, culto, inteligente, inquieto e profundamente religioso, com inclinação para o misticismo. Homem independente, orgulhoso de sua aparência física e de seu talento, tinha uma curiosidade quase insaciável a respeito de tudo o que se percebesse por meio dos sentidos. Possuía, ainda, extraordinário poder de observação e senso de pesquisa. Soube aliar seu espírito inquieto, sempre em busca do novo, ao talento do artista. Relacionava-se com humanistas (contava entre seus amigos íntimos com um dos maiores humanistas alemães da época, Wilibad Pirckheimer ou Pirckheimer (1470-1530), e, entre seus clientes incluía-se o imperador Maximiliano I.



Auto-retrato com luvas – 1498
Óleo sobre tábua - 52 x 41 cm
Museu do Prado, Madrid.

Depois de deixar a escola, como era de costume, ele estudou o ofício de ourives na oficina paterna. Nessa época, os ourives pertenciam à classe dos artesãos, em que se incluíam os pintores, e por seus estúdios passavam pessoas cultas e ricas, compondo um ambiente estimulante para quem tivesse inclinação artística. Aos 15 anos, começou a trabalhar como aprendiz, no estúdio de Michael Wolgemut, um pintor de prestígio em Nuremberg. Em 1490, depois de quatro anos de estudos, partiu para o tradicional *ano de bacharel alemão*, um período de viagens por muitas cidades, quando então o jovem desfrutava da vida e aperfeiçoava seus conhecimentos, antes de se estabelecer e de assumir responsabilidades familiares. Dürer viajou pelo Sacro Império Romano-Germânico, mas pouco se sabe sobre esse período.

O pintor voltou a Nurenberg em 1494, para se casar com Agnes Frey, uma jovem de 15 anos, filha de um comerciante local. O casamento, na época, era mais um contrato comercial que sentimental. Nesse mesmo ano, fez sua primeira viagem à Itália, tendo como ponto culminante Veneza. Sua curiosidade o levava ao encontro de novidades acerca do que faziam os novos mestres italianos da pintura e do desenho.

Desse modo, dedicou-se a aprender tudo o que os mestres contemporâneos pudessem lhe ensinar. Estudou a ciência da perspectiva e copiou os nus clássicos dos artistas italianos e dos gravadores Antonio Pollaiuolo e Mantegna, procurando uma fórmula que representasse o corpo, que resultasse na perfeita proporção entre cabeça, tronco, braços e pernas. Ao regressar para Nurenberg, em 1495, trazia os conhecimentos do Renascimento italiano e a ambição de transplantá-lo para sua terra. Em 1505, retornou à Itália, mais especificamente a Veneza, onde permaneceu por dois anos.



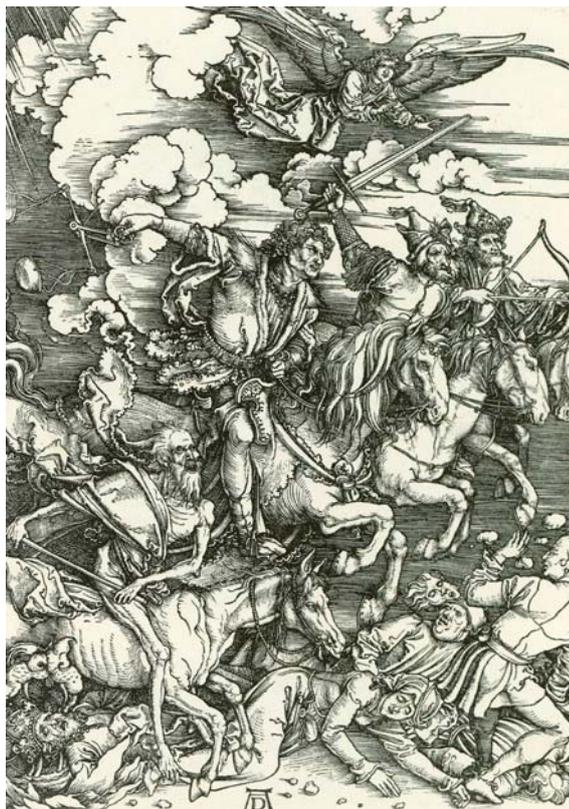
Agnes Frey – 1514
Desenho
Coleção de Estampas Albertina, Viena.

No entanto, sua aproximação às doutrinas renascentistas não significou uma rendição incondicional. Salvo em alguns casos isolados, suas obras mostram um sentido anguloso da forma, o apego à descrição pormenorizada, o gosto pelo naturalismo e pela expressividade gótica, assim como a facilidade para sugerir o misterioso e o fantástico, que demonstram o seu apego ao contexto em que nasceu. Seus estudos da natureza, na série de auto-retratos ou nas representações de Adão e Eva como figuras canônicas da beleza corporal, mostram-no plenamente identificado com os princípios renascentistas. Dürer aproxima-se da natureza com um espírito

que denota, ao mesmo tempo, ânsia de precisão quase científica e sentimento próximo do panteísmo. Em desenhos ou aquarelas isoladas reproduz, com naturalidade impressionante, a flora e a fauna, marcadas pelos princípios do naturalismo. Dürer é considerado o iniciador da paisagem moderna, libertando-se da tendência tradicional de incluir árvores, rios e montanhas no fundo do quadro.

A tendência para o naturalismo o conduziu à maestria nos mais diminutos detalhes. “O mínimo detalhe deve ser realizado o mais habilmente possível”, dizia, “nem as menores rugas e pregas devem ser omitidas” (GOMBRICH, 1979, p. 286). Tal como Leonardo da Vinci, Dürer sentia-se fascinado pelo mundo natural, mas enquanto seu contemporâneo italiano tinha obsessão por determinados temas, ele desenhava e pintava indistintamente tudo o que via. As gravuras exibem surpreendente variedade de tons, texturas e apuro técnico, além das sutis variações de luz e sombra, expressando uma gama de sentimentos nunca vista antes em escala tão pequena. Sua habilidade e originalidade atingem nível sem paralelo principalmente em três gravuras: *O cavaleiro, a morte e o demônio*, *Melancolia I* e *São Jerônimo em seu estúdio*.

A técnica da xilogravura utilizada por Dürer era popular na Alemanha, porém foi com ele que atingiu a dimensão estética. Ele fez uso das técnicas italianas de desenho das figuras, sobretudo das linhas, que lhes conferiam volume. Por isso, seus anjos, demônios e homens possuem uma força tridimensional, até então desconhecida na xilogravura. Sob vários aspectos, as xilogravuras de *O Apocalipse* ainda estavam enraizadas nas tradições nativas de Dürer e jamais poderiam passar por uma obra italiana. Os rostos atormentados, as multidões amontoadas e os demônios odiosos trazem características inteiramente particulares. Utilizou seu aprendizado com os italianos para expressar um sentimento religioso, político, humanista e, ao mesmo tempo, pessoal e apaixonado do seu tempo.



Os quatro cavaleiros do Apocalipse
1497-98
Gravura em madeira.

A arte de Dürer estava profundamente enraizada na tradição do norte europeu e formou-se durante suas viagens à Itália. Já em seu primeiro trabalho, nas ilustrações para *O Apocalipse de São João* (1498), o pintor demonstrava, ao mesmo tempo, aquilo que fazia dele um novo modelo de artista alemão e aquilo que ainda o ligava às formas antigas: a exaltação do fantástico e do misterioso, sem se desligar do real. Na xilogravura *Os quatro cavaleiros do Apocalipse: morte, fome, peste e guerra* atropelam tudo o que se interpõe em seu caminho. É uma poderosa imagem de destruição. Essas visões aterrorizantes do fim do mundo eram correntes na época, e muitos acreditavam que tudo terminaria no ano de 1500. A doença, a guerra e o turbilhão que envolviam a Europa encontravam expressão em suas imagens vibrantes. A maestria de Dürer como gravador só seria igualada, muito depois, pelo pintor e gravador holandês Rembrandt (1606-1669).

Quanto às pinturas, Dürer revela uma prodigiosa precisão nos pormenores de origem flamenga, ao mesmo tempo que a composição se estrutura com a solidez

das formas italianas. No quadro *Lamentação sobre Cristo morto* (1500) ainda se constata um ambiente Gótico na Jerusalém medieval do fundo, nas expressões dos rostos ou no anacronismo dos dadores, em escala reduzida na parte inferior.



Lamentação sobre Cristo morto – 1500
Óleo sobre tela
Alte Pinakothek, Munique, Alemanha

Dürer foi também o primeiro pintor que cultivou sistematicamente o autorretrato. Com ele, surge como obra autônoma, destinado exclusivamente a mostrar a figura e a personalidade do artista. Através desse campo, exprimem-se outros dois elementos básicos do Renascimento: a afirmação dos valores do indivíduo e a rei-

vindicação, pelos artistas, de um *status* social mais elevado, pois consideravam-se intelectuais, e não somente artesãos.

Dürer utilizou a sua figura como tema único em várias ocasiões: *Auto-retrato com uma flor de cardo* (1493, Louvre), *Auto-retrato com luvas* (1498, Prado) e *Auto-retrato com peleça* (1500, Antiga Pinacoteca, Munique). No auto-retrato de 1500, representou-se numa pose frontal, rígida, reservada habitualmente às representações de Cristo. Inclusive, idealizou (naturalismo) os seus traços faciais para torná-los mais semelhantes aos do Salvador. Talvez quisesse fazer uma referência ao ato criador como uma inspiração divina, concepção muito freqüente na época.

A insaciável busca pela experimentação fez com que ele desenvolvesse várias formas de expressão. Dürer foi um dos primeiros artistas a usar o novo processo da água-forte em metal, explorou a teoria da arte em busca de conhecimento, publicando suas descobertas em li-



Auto-retrato com peleça – 1500
Óleo sobre tábua – 67 x 79 cm
Antiga Pinacoteca, Munique.

vros, além de fazer anotações detalhadas dos menores fenômenos naturais. Escreveu: *Instrução para a medição* (1525), *Tratado das fortificações* (1527) e *Teoria das proporções* (1528). Sua atividade multifacetada era sempre a expressão da própria individualidade, ou seja, de um homem religioso, profundamente persuadido pelos ensina-

mentos de Martinho Lutero, e também de um homem da ciência, fascinado pelo mundo natural.

Dürer lia os escritos de Lutero, tendo consciência muito lúcida dos diversos aspectos de seu tempo. Isso o conduziu a procurar um equilíbrio entre o novo conhecimento italiano, artístico e científico, e a nova fé da Alemanha. Morreu em 6 de abril de 1528, aos 57 anos, em Nurenberg. Assim como o pintor El Greco, não deixou discípulos, mas o legado de sua obra ajudou a arte alemã a florescer, primeiro no Renascimento e, depois, no Romantismo.

Entre as afinidades que aproximam Trevisan e Dürer destacam-se, além da religiosidade, a fascinação de ambos pelo mundo natural, especialmente pelos animais, tema recorrente na criação do poeta. Portanto, sua admiração pelo pintor-gravador não é casual. Dois exemplos:

EM LOUVOR DOS SAPOS

Recusamos alguns bichos porque são
incrivelmente feios, ou nos fazem caretas,
ou porque os achamos repulsivos.

(...)

Os sapos são belos. Basta contemplá-los:
seres tranqüilos, só se inflamam quando ameaçados.
São mais sinceros do que os homens. Às vezes explodem! (SM, 2004, p. 94).

GRILOS

São seres pequeninos
que cantam à noite,
principalmente quando a chuva
está para cair.

Crivam de pontinhos sonoros
a surdez dos objetos (SM, 2004, p. 92).

Novamente, é possível encontrar outras afinidades entre os artistas, pois também o poeta escreveu livros sobre artes plásticas e, no decurso de sua carreira, elaborou livros teóricos nos quais tece reflexões sobre o fazer poético a partir de suas experiências. Outras vezes, poetiza suas reflexões, como se pode verificar em especial num poema em que ele imagina o leitor ideal de poesia, dotado de sensibilidade capaz de reinventar o poema para perceber as coisas da realidade com maior lucidez:

LEITORES DE POESIA

Leitores de poesia, notastes como uma rã,
 uma moeda, uma asa de inseto,
 bastam para fazer a poesia emergir do pântano
 em que está, ou das águas ultramarinas de um lago,
 no qual se escondeu de olhares invejosos?
 Digo mais: um mamilo incendiado de desejo,
 no corpo de uma mulher, a traz de volta
 ao nosso mundo sórdido, ambicioso, e injusto. (SM, 2004, p.127).

Outra aproximação é a consciência humanística e histórica dos artistas. No caso de Trevisan, por exemplo, no poema em que o campo de concentração de Auschwitz, da Segunda Guerra, é o tema.

VISITA

Pentes, escovas, sapatos, roupas,
 panelas, e outros utensílios de cozinha,
 próteses dentárias, muletas, montanhas
 de cabelos: tudo está em Auschwitz (SM, 2004, p.132).
 (...)

Prosegue o poeta, na estrofe seguinte do mesmo poema, denunciando a friabilidade dos turistas contemporâneos, outro tema recorrente a partir do livro *Os olhos da noite* (1997).

Quando o turista fecha os olhos, os mortos,
respeitosamente se levantam, saudando
os vivos, que estão vivos por que eles morreram (SM, 2004, p. 132).

2.1.3. Dürer e seu tempo

A Europa de então caracterizava-se pela guerra e pela peste, sendo a tortura considerada ainda como meio justiceiro legítimo. Por sua vez, a superstição — alimentada em parte pela herança mística decadente, em parte pela charlatanice de saltimbancos, feiticeiros, curandeiros, feirantes, mercadores ambulantes e vagabundos — aterrorizava os camponeses. Nas cidades, as imponentes catedrais românicas, construídas uns duzentos anos antes, faziam ainda lembrar a época dos grandes imperadores, o apogeu da cavalaria, a poesia épica e, já distante, as Cruzadas. As cidades tornaram-se ricas, embora ogivais e estreitas, graças ao trabalho dos artesãos profissionais e à atividade dos comerciantes. Nesse mundo em transição, penetram as descobertas e os acontecimentos histórico-culturais que marcaram definitivamente o final da Idade Média.

Entre os contemporâneos de Dürer, poucos foram os que souberam como ele dar a devida importância às inovações que iriam contribuir para a transformação do mundo. Sua época abrange todo o período, desde Gutemberg até Copérnico, que vai aproximadamente de 1450 até 1540. As gerações que estavam integradas no processo histórico desse século não podiam, como as posteriores, ajuizar o alcance das descobertas e invenções, por falta de distanciamento histórico. Gutemberg, Colombo e Copérnico, hoje, são considerados do mesmo tempo. Gutemberg, com a sua descoberta da tipografia de letras móveis, cria, por volta de 1450, possibilidades até então desconhecidas para a propagação da ciência. Colombo, ao descobrir, em 1492, a América, revela um Novo Mundo, uma parte da Terra de que nem sequer se suspeitava. Já Copérnico destroniza a Terra, tida até então como centro do universo. Assim, os três foram precursores da Época Moderna.

Com o advento da tipografia, os novos conhecimentos propagaram-se rapidamente pela Europa, provocando novas descobertas e invenções. Desta forma, a ordem medieval, estática e orientada para valores supraterrâneos, não conseguiu agüentar o embate de tão vigoroso desenvolvimento. Uma revolução como a que aconteceu no desenvolvimento dos canhões teve, em comparação, importância secundária, mesmo que haja contribuído para a evolução da estratégia bélica e para acabar com o banditismo dos cavaleiros que, como ao tempo de Maximiliano I, refugiavam-se nos seus castelos fortificados. O acesso às novidades da época foi, para Dürer, tão fácil quanto a aquisição dos conhecimentos tradicionais. Ele cresceu na mais importante cidade do Império, Nuremberg, a cidade que mais contatos tinha com o exterior.

As literaturas romana e grega tornaram-se melhor conhecidas depois que foram revalorizadas na Itália, estendendo-se por toda a Europa. Redescobertos foram não só os poetas, como também os filósofos e os historiadores, e até o arquiteto romano Vitruvius. O direito romano iniciou a sua marcha triunfal pelo centro e ocidente da Europa. O interesse pelo mundo antigo exerceu uma fascinação tão forte como o Novo Mundo. Sobretudo na Alemanha, esses testemunhos da Antiguidade clássica foram aceitos, colecionados e publicados, o que demonstrou a necessidade de conseguir uma visão mais clara das próprias origens. Dürer, que conhecia muitos dos humanistas de então, aderiu com entusiasmo à corrente da filosofia humanista.

No entanto, ficaria com uma visão demasiado positiva quem pretendesse ver, no tempo de Dürer, apenas uma época de grande atividade espiritual, científica e artística. Numa de suas viagens pelos Países Baixos, em 1521, Dürer admirou, numa exposição em Bruxelas, objetos provenientes da América, não sabendo que aquelas adiantadas culturas da América do Sul e da América Central tinham sido praticamente dizimadas pelos espanhóis. Não é difícil imaginar que a época que coincide com o tempo de Dürer, e que a Europa designou de *Época das descobertas*,

tenha tido para as terras *descobertas* um significado completamente diferente, mesmo que não se verificassem por toda a parte os desmandos bárbaros praticados, por exemplo, no México e no Peru. Por isso, não é só à luz dos progressos que se deve reconstituir esse período de esplendor.

O pano de fundo histórico em que o homem contemporâneo de Dürer vivia era determinado pelas condições internas da própria Alemanha e da época em si, apresentando duas facetas: o poder da fé e o poder temporal.

O poder da fé submetia a pessoa a autoridades de várias ordens, que entre si concorriam pela supremacia. Dito em outras palavras: quem não fosse príncipe ou não pertencesse à classe do clero ou da nobreza era, em primeiro lugar, súdito, independentemente dos conhecimentos que tivesse, das suas habilidades, das qualidades do seu caráter. Os súditos, na sua maioria, eram camponeses analfabetos, sujeitos a duas ordens hierárquicas perfeitamente estruturadas, que defendiam os respectivos privilégios: a Igreja e o poder temporal. Ambas as hierarquias detentoras do poder tinham, no início do século XVI, uma tradição milenar e haviam sofrido transformações no decorrer dos séculos.

A Igreja, que na sua primeira fase sob o Império Romano, suportara o martírio ao testemunhar o evangelho da salvação, transformara-se numa poderosa organização, dona de latifúndios. As várias corporações que a formavam (ordens, conventos, dioceses e paróquias) pareciam ter-se aliado ao interesse comum para submeterem espiritualmente os homens. Entretanto, havia espíritos lúcidos, que não se deixavam afetar pela tentação de se aproveitarem do poder de que usufruíam para fins egoístas, porque pessoalmente levavam a sério a sua fé, como seus predecessores, no tempo da Igreja medieval. Por sua vez, os fiéis que tivessem opinião própria eram atemorizados e muitos foram condenados à fogueira. Fazia-se o comércio da

própria fé (venda das indulgências). Em resumo, a renovação tornara-se uma necessidade urgente.

No poder temporal, a situação não era muito melhor. As tribos germânicas, que um milênio antes tinham destruído o Império Romano, no ocidente da Europa, eram constituídas por guerreiros e camponeses que não estavam ligados pessoalmente a ninguém. Com o decorrer dos séculos, os seus sucessores foram-se deixando vincular pelas estruturas do feudalismo. À medida que os senhores tornavam-se mais fortes e poderosos, os mais humildes desciam na escala da pirâmide social, surgindo, uma instituição que veio selar as diversas relações de dependência.

No estrato inferior, ficavam os camponeses, que passaram a ser explorados direta ou indiretamente por todos os outros, desprezados e desprotegidos, e a quem instituições completamente desacreditadas instigavam a submeter-se em humildade e obediência. No campo social, como nos meios culturais e espirituais, vinham-se acumulando o descontentamento e a revolta. Vários séculos tinham alicerçado a plataforma em que catástrofes humanas de enormes proporções iriam desenrolar-se. Não tardariam a surgir, sucedendo-se umas às outras.

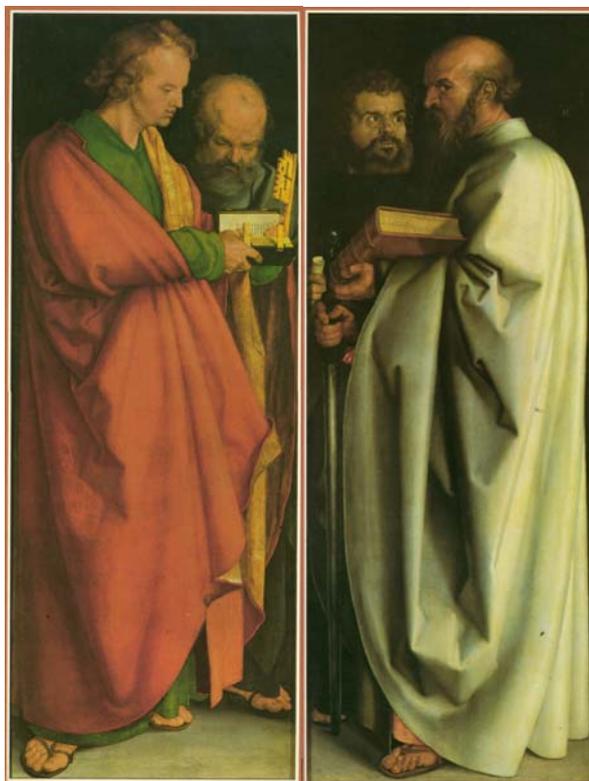
Em 1517, Martinho Lutero fez seu primeiro grande ataque à corrupção da Igreja, dando início à insurreição que culminaria na Reforma. Na zona rural, crescia o descontentamento a partir de 1521, que explodiria na chamada Guerra Camponesa, iniciada em 1525. Ambos os acontecimentos tinham íntima relação, e as suas conseqüências repercutiram de forma decisiva na história posterior. Lutero era um homem modesto, corajoso, erudito, e inflexível só em questões que se relacionassem com a verdade. A princípio, quis apenas prestar um serviço para a indispensável reforma da Igreja. Acabou por desencadear aquilo que os historiadores chamam de *época da desagregação da fé*.

Lutero despertou no coração dos homens a esperança numa humanização da vida e da sociedade. Nos seus argumentos, formulados e fundamentados teologicamente, estava contida a exigência daquilo que, hoje, denomina-se libertação da arbitrariedade, da tutela e da opressão injusta. Perante a palavra e a lei divina, somos todos iguais; e, porque obras da mesma criação, devemos ver nas outras pessoas indivíduos a quem devemos respeitar. Mais ou menos nesse sentido foi interpretada a sua palavra pelos filósofos, como pelos príncipes, pelos representantes da burguesia e pelos simples camponeses.

Nurenberg aderiu à doutrina de Lutero. Por volta de 1524-1525, quase todos os conventos cederam, livremente, os seus bens à administração municipal, e o próprio Dürer era simpatizante dos novos movimentos. Ele acompanhou essa evolução de perto, pois grande parte dos acontecimentos relacionados com a Revolta dos Camponeses deram-se no sul da Alemanha, entre o Meno e o Alto-Reno. Nurenberg não se viu metida no conflito, pois nem a administração nem a classe burguesa exploravam os camponeses no território da cidade, tendo cedido às suas reivindicações. Porém, foi convulsionada pela Reforma, da mesma maneira que todas as outras regiões da Alemanha.

Em meio a esse contexto, Dürer preparou sua última grande pintura, o retábulo *Os quatro apóstolos* (1523-26). Esses dois painéis compõem a última obra-prima de Dürer na pintura e combinam, de modo notável, a precisão germânica nos detalhes com a amplitude italiana da forma. São João e São Pedro estão no painel da esquerda; São Paulo e São Marcos, no da direita: Os quatro exprimem de maneira dramática sua religiosidade. Doou a obra ao Conselho de Nurenberg, em 1526, escrevendo nela esta advertência contra os falsos profetas: “Todos os governantes temporais destes tempos perigosos deveriam ficar atentos para que não venham a seguir o descaminho humano ao invés da palavra de Deus. Porque Deus nada irá

acrescentar ou suprimir de sua palavra” (GÊNIOS DA PINTURA: Dürer. 1972, p. 388).



Os quatro apóstolos – 1523-26
Pintura a óleo – 215 x 76 cm cada painel
Antiga pinacoteca, Munique.

2.1.4. Análise do poema e do quadro

1514 A. D.

Um semblante orográfico e singelo,
as rugas sobre a testa e o cabelo
emergindo do véu; que olhar mortiço,
o dessa anciã que o artista desenhou
gravando sua velhice no papel!
Olho e reolho a velha mãe de Dürer.
Mas o que mais me faz cismar, e toca
é o silêncio vazio de sua boca.



O poeta W. H. Auden em *A mão do artista* (1993) faz algumas perguntas sobre a poesia. Entre elas, estão: Aqui está uma engenhoca verbal? Como funciona? Parodiando Auden: Como funciona o poema 1514 *A. D.*?

Primeira parte

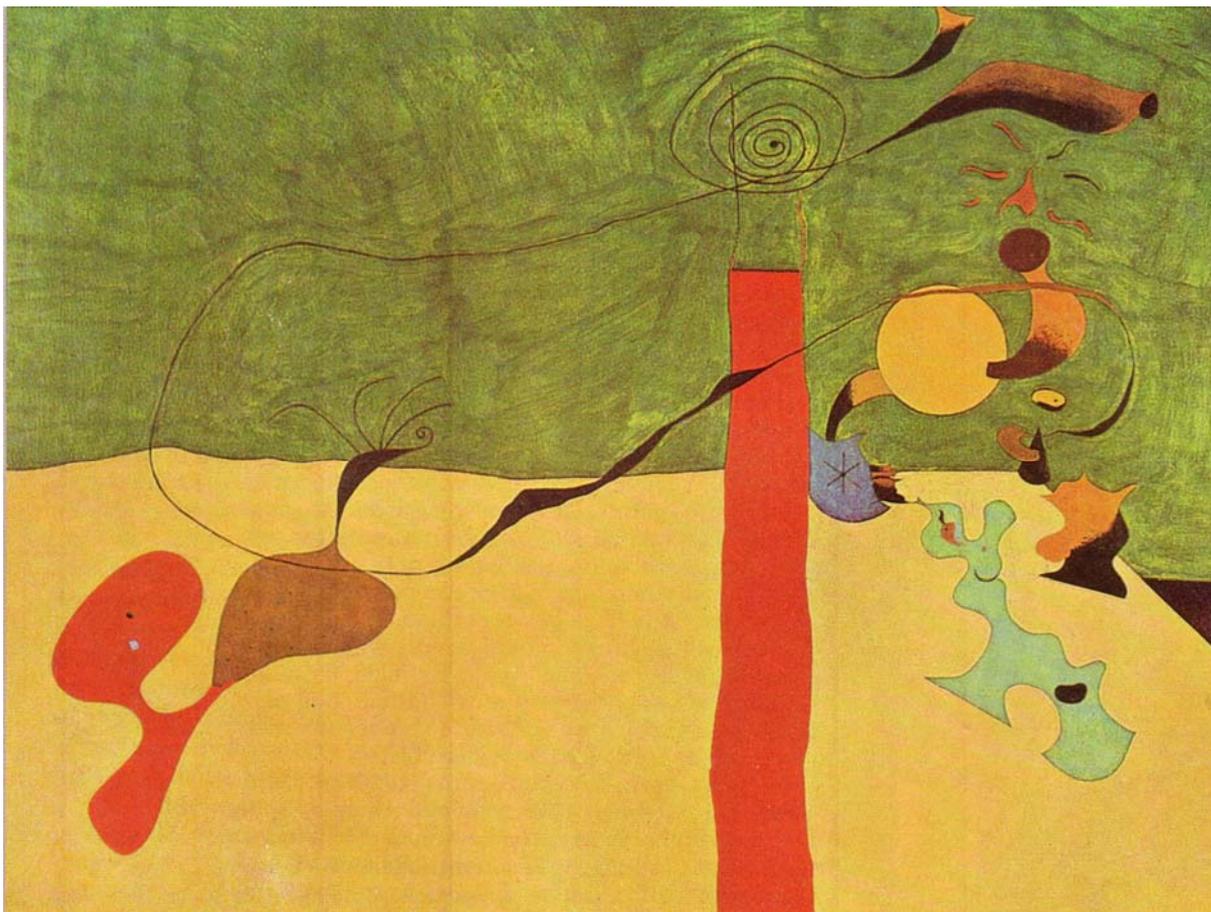
No mundo contemporâneo, nem sempre os leitores estão dispostos a encontrar os detalhes geradores de sentido num verso. Falta a atitude de envolvimento emocional com o poema. O receio cresce quando os casos analisados são de poetas ainda vivos, carecendo de distanciamento histórico e de suporte crítico. Por isso, um leitor autêntico não é passivo, e tampouco referencial. Deve ser criativo, imaginativo, capaz de confrontar as emoções do eu-lírico com as emoções pessoais.

No poema intertextual 1514 *A. D.* constata-se que a poesia é uma forma diferenciada de linguagem. Portanto, é necessário que o leitor tenha uma iniciação nesse tipo de linguagem desde a alfabetização. Um verso como *Um semblante orográfico e singelo* causa estranhamento ao leitor. Porém, esta é uma das condições fundamentais, segundo Hugo Friedrich, da obra de arte. A leitura do poema somente se

realiza quando o leitor tem consciência de que a “palavra, ou antes, a frase, que o poeta trabalha constitui uma realidade própria com leis físicas e metafísicas [...]”, e que a palavra não é um material polivalente apenas a partir do seu exterior; é um material polivalente a partir do seu interior também (TREVISAN, 1993, p. 24).

Quanto à poesia de Trevisan, ela requer do leitor atenção e comprometimento, ou seja, motivação, para que perceba os matizes de sentido das palavras, que se diferenciam do sentido cristalizado pelo dicionário. As palavras do texto poético têm sutilezas que só podem ser alcançadas pelo leitor quando o mesmo penetra nas camadas mais profundas do poema e se efetiva a *repercussão* (Bachelard). Assim sendo, os vocábulos que Trevisan emprega não são casuais. Um adjetivo, por exemplo, *orográfico*, a rigor não pode ser substituído por outro, sob pena de causar alterações de sentido. A poesia exige uma atitude de exploração das palavras e das imagens.

Por outro lado, o crescente coloquialismo, fato marcante na poesia do autor, a partir do livro *A dança do fogo* (1994), abrange tanto o leitor pouco afeito à poesia como o leitor acostumado com as infinitas possibilidades de leituras de um mesmo poema. Todavia, o poeta não faz concessões gratuitas, evoluindo em direção à leveza da linguagem e da simplicidade, sem perder de vista a reflexão profunda sobre os temas que a sua poética tem abordado desde o primeiro livro, *A surpresa de ser* (1967). Neste sentido, pode-se aproximá-lo do pintor espanhol Juan Miró. Pode-se dizer: a linguagem poética de Trevisan tem a leveza de um elefante.



Juan Miró
Natureza morta com lâmpada – 1928
Coleção Marcel Duchamp, New York

Antes de iniciar a análise do poema, faz-se necessário um comentário sobre a intertextualidade, baseado nos ensaios *A estratégia da forma*, de Laurent Jenny, *Intertexto e autotexto*, de Lucien Dallenbach, e *Contrapontos joycianos*, de André Topia. Todos os textos fazem parte do livro *Intertextualidade* (1979).

Constituindo-se enquanto signo, todo texto se constrói a partir de uma relação entre significante e significado, tendo por base outros signos, que constroem outros textos. Logo, o diálogo intertextual faz parte da natureza do texto. Também o contexto, fator sempre determinante na significação, é um texto em permanente inter-relação com outros, podendo ser visto como um conjunto de textos. Portan-

to, não se esgota o diálogo promovido no previamente configurado, mas institui-se também como promotor de outros.

A intertextualidade constitui um elemento essencial na literatura, possibilitando que se vislumbrem os textos literários como produto de um trabalho sobre outros textos, compondo um diálogo aberto entre textos. Além disso, ressaltando a característica intertextual dos signos, o texto artístico, modalidade em que se enquadra o texto literário, pode ser examinado enquanto texto várias vezes codificado. A tal operação acrescenta-se o apoio do contexto cultural, que, localizando a interação entre os sistemas literário e ideológico, não só enforma o texto como acaba por transformá-lo, transgredi-lo e reassimilá-lo. O texto literário, colocando-se sempre como entidade em aberto, faz com que suas fronteiras se tornem instáveis e seus limites transferíveis, características que o tornam mais rico, pois fazem com que ele ganhe em significação.

Prevedo uma duplicidade de movimentos, o da escrita e o da leitura, necessários à significação do texto, muitas vezes o diálogo intertextual se revela concretamente ao leitor e acrescenta, dessa forma, novos sentidos ao texto. Através da participação solicitada, o leitor configura uma espécie de operação simbólica, que aproxima o mundo ficcional do mundo real. A remissão ao real, para transcendê-lo, é alcançada quando o texto se constitui através de fraturas em seu discurso, rompendo com estruturas previstas e fazendo dessa iniciativa um elemento auxiliar na construção do sentido. É importante observar que a movimentação intertextual pode se dar em diferentes níveis de abstração, implicação e globalidade. A fim de transcender a si mesmo, o texto estabelece relações tanto de forma visível, como citações, plágios ou alusões, quanto através da revelação de esquemas e projetos prévios da obra (de forma implícita), quando tece comentários críticos sobre outros textos e-ou imita ou transforma. Logo, quando um texto faz remissão clara a outros textos, como ocorre com vários poemas de Armindo Trevisan, quando os reivindi-

ca, é porque o procedimento de re-visão dos textos, que a ele subjaz, deve ser apreendido pelos leitores. Conseqüentemente, a consciência da operação intertextual permite que a construção da significação se dê em maior extensão e intensidade.

Os poemas em análise constroem sua intertextualidade de forma explícita com textos pictóricos da cultura ocidental. Logo, encontram-se nesses poemas diálogos intertextuais concretamente identificáveis. A partir disso, pode-se dizer que o diálogo intertextual constitui o ponto de convergência e de divergência da escrita-leitura dos poemas de Armino Trevisan, não só precisando os sentidos dos poemas, mas também criando espaço para novas investigações. A explicitação dessa possibilidade e o diálogo imprimem ao poema o caráter da ruptura, da busca de alternativas inovadoras.

Sendo, também, Trevisan um crítico e estudioso de artes visuais, especialmente de pintura, seus poemas pictóricos revelam uma rede de referências, conferindo a essa análise uma tentativa de entender os poemas para além de aspectos essencialmente literários. Entendê-los como composição entre espelhos textuais, envolvendo os leitores que procuram decifrar suas imagens, encontrar uma relação entre diversas formas de expressão e a realidade. Esses textos poéticos provocam o redimensionamento do olhar, a mudança de foco, a busca de outra perspectiva de sentido dos textos-base (quadros).

Os poemas de Trevisan se utilizam de textos pictóricos já reconhecidos e outros que são revelados pelo poeta, para que sejam resgatados por uma cultura marcada pela repetição do mesmo. Os textos-base pictóricos funcionam como uma espécie de cenário a partir dos quais se desenvolvem os poemas, que transformam e contestam a base que os sustenta, como deve proceder todo texto intertextual que objetive transpor a mera relação de histórias contadas. Logo, os poemas não apenas atuam como resgate, trazendo antigos textos de volta à consciência dos contempo-

râneos, mas também provocam, a partir de sua revisão, a atualização do sentido dos mesmos, lançando novo olhar sobre os textos-base. Os poemas acabam por ressitua-los, apoiando-se na diversidade contextual entre eles e os textos-base pictóricos. Finalmente, a contraposição dos aspectos composicionais confirma a diferença e contribui para a produção de sentido.

Antes de traçar as relações entre os textos poéticos e os textos pictóricos, é necessário lembrar que, ao se procurar revelar o movimento intertextual, deve-se ter claro que, apesar de a evocação dos textos-base pictóricos ser facilmente identificável, o conhecimento dos mesmos não é condição para a compreensão dos poemas. É no movimento intertextual dos poemas onde reside a maior contribuição para a produção de sentido, pois eles revelam uma reconstrução dos textos-base, isto é, os textos pictóricos são recuperados sob outro olhar, estabelecendo a valorização da diferença.

Ao se contraporem os textos-base e os poemas, revelam-se divergências em vários níveis, tanto no espaço discursivo quanto no simbólico, responsáveis pela construção dos procedimentos de revisão dos sentidos subjacentes nos quadros. Os poemas têm uma concepção auto-reflexiva, que aposta na revisão, suscitando um enfoque crítico. Repetindo textos consolidados na cultura ocidental, acabam por configurar uma relação de intertextualidade e de transformação que instaura novos sentidos. Esse movimento transformador desenvolve-se de forma que o poema, ao apoderar-se dos textos pictóricos para revivê-los a partir de uma operação formal diferenciada, por si só, revela uma intenção diversa dos textos-base. Depois da leitura dos poemas, a leitura dos textos-pictóricos não mais será feita do mesmo modo, modificando-se a compreensão desencadeada pelos poemas.

Nos poemas intertextuais de Trevisan percebe-se o movimento que se estabelece entre várias épocas históricas e espaços diferentes, na procura de entender

como o passado se projeta na contemporaneidade e como o contemporâneo percebe os aspectos de rupturas que os textos-base procederam nas suas respectivas épocas. O jogo de trocas, que configura os procedimentos tanto de complementação como de contradição, constitui um mecanismo de grande relevância para a compreensão dos poemas, embora seja só um processo natural da intertextualidade.

O poema *1514 A.D.* permite uma leitura com dois pontos de vista. Primeiro: o leitor *desconhece* o desenho do pintor Albrecht Dürer. A leitura será centralizada nas suas recordações existenciais e nas suas imaginações pessoais. É possível imaginar uma senhora muito velha, somente com os elementos mencionados pelo eulírico. Nesse caso, o conhecimento do desenho de Dürer é desnecessário para a fruição do poema, validando-o como objeto literário.

A segunda possibilidade pressupõe um leitor que *conheça* o desenho e, a partir das sugestões provocadas, recorra, por exemplo, à internet em busca de subsídios, estabelecendo uma leitura intertextual. Essa leitura enriquece as duas linguagens – a da poesia e a da pintura – através de uma troca mútua, ensejando ao leitor descobrir, a partir do poema, os aspectos que o olhar leigo dificilmente perceberia na imagem gráfica. O leitor estabelece um processo dialético, já que a imagem produzida pela leitura do poema é confrontada com a imagem estética de Dürer, resultando disso uma terceira imagem, em que a consciência modifica-se, tanto a estética como a humana, em relação à velhice. A terceira imagem altera a imagem codificada. Esse é um dos objetivos do poeta nos seus inúmeros poemas intertextuais, ao focalizar temas culturais recorrentes na mídia, em que a imagem se massifica de tal modo que se torna invisível. Aliás, a relação entre os meios midiáticos, a cultura e a poesia tem sido tema freqüente nos últimos quatro livros de Trevisan. A partir daí, propõe-se uma leitura intertextual que faça a junção entre o mundo da cultura, da imaginação, da mídia e da sensibilidade.

A poesia intertextual de Trevisan não é apenas uma projeção biográfica do poeta ou mera descrição de um quadro, como, por exemplo, a mãe de Dürer. Diante dessa constatação, a primeira pergunta que surge é: o que o poeta fez a partir do desenho de Dürer? Ou seja, qual é a dimensão poética que ele descobriu no desenho, que não era percebida antes da criação do poema? Revela o poeta algo que está velado, mas que somente ele consegue fazer desabrochar? A resposta a essa questão é o principal elemento de aproximação entre as duas linguagens. Essa pergunta e a presentificação norteiam todo o processo de análise.

Outro fato importante é a diferença entre a linguagem poética e a linguagem pictórica. Elas não têm pontos de intersecção, mas pontos de aproximação. Cada linguagem possui a sua gramática e a sua sintaxe, proporcionando expressão diferente de um mesmo tema. A linguagem verbal está baseada na palavra de natureza acústica, enquanto a visual está fundamentada no traço, na cor, no volume, etc. O pintor emprega um meio estático para criar sugestões dinâmicas; já o poeta usa um meio dinâmico, a fala, que se torna estática na escrita. Por isso, aparentemente, o poema é estático, mas originalmente ele é fala, portanto, é dinâmico. A pintura, ao contrário, é estática, mas pela sugestão de movimento criado pelo traço, pela cor e pelo volume, estabelece uma sugestão de mobilidade. Por conseguinte, a aproximação da poesia com a pintura deve ter, como premissa fundamental, a idéia de que a linguagem verbal não possui uma índole gráfica, mas uma índole oral.

A presentificação é outro fator que aproxima a poesia da pintura. No desenho de Dürer está presente a morte, através da linha, etc. Já o poeta a presentifica no instante em que ele a evoca através da palavra (*olhar mortiço*). Trevisan não está interessado somente na memorização plástica do desenho; desenho renascentista de caráter realista, etc., ou na simples descrição do desenho através de palavras. Essa leitura é secundária. Ele deseja provocar no leitor uma leitura emotiva e presenti-

ficadora. Isto ocorre no instante em que o poema revela algo da mãe do pintor, que também está presente nos velhos de hoje.

Quanto à disposição gráfica, os poemas pictóricos de Trevisan são apresentados em estrofe única. Com isso, o poeta sugere a leitura do poema como um todo, ao primeiro olhar, aproximando-se da leitura visual das obras pictóricas. Essa representação gráfica não é casual. Qualquer divisão do poema em estrofes se afastaria da maneira de olhar um quadro. No caso da pintura, o observador apreende primeiramente a totalidade da obra, depois detém o olhar nos vários fragmentos. A seguir, reorganiza-os para construir uma nova totalidade, que é diferente da primeira apreensão do quadro.

Segunda parte

Feitas as considerações sobre a intertextualidade e as primeiras aproximações entre poesia e pintura, segue a análise propriamente dita. O poema *1514 A. D.* apresenta três espaços bem delineados, sendo que o primeiro envolve subespaços marcados por imagens específicas. Essa parte está vinculada aos aspectos do semblante da anciã:

Um semblante orográfico e singelo,
as rugas sobre a testa e o cabelo
emergindo do véu; que olhar mortiço,
o dessa anciã que o artista desenhou
gravando sua velhice no papel!

Esse primeiro espaço poético subdivide-se em três subespaços:

Primeiro: Um semblante orográfico e singelo,

Segundo: as rugas sobre a testa e o cabelo
emergindo do véu;.....

Terceiro:que olhar mortiço,
o dessa anciã que o artista desenhou
gravando sua velhice no papel!

O segundo espaço é o verso liminar *Olho e reolho a velha mãe de Dürer*, que funciona no nível do discurso como uma interjeição de inquietação e admiração, sem o sinal gráfico característico. Tal verso também sugere tempo demorado, reproduzindo a atitude de um observador atento diante de uma obra pictórica. O verso liminar prepara o salto para a reflexão, isto é, para a transcendência poética (terceiro espaço).

O terceiro espaço é formado pelos últimos dois versos do poema:

Mas o que mais me faz cismar, e toca
é o silêncio vazio de sua boca.

Retornando ao verso inicial, *Um semblante orográfico e singelo*. Esse verso evoca uma imagem geral do rosto da mãe do pintor. O eu-lírico apreende, através da linguagem verbal, a mesma *secura* dos traços rápidos e dos jogos sutis de luz e sombra do desenho. O *semblante* é descrito pelos dois adjetivos. A sincronia das palavras faz com que a imagem poética desabroche subitamente, segundo a concepção de Bachelard. Ela surge antes de tudo no nível da emoção, somente depois o leitor toma consciência dessa erupção súbita, sendo um fato relevante em toda a poesia de Trevisan.

O adjetivo *orográfico* funciona como metáfora, ao comparar o rosto envelhecido, enrugado e descarnado, com a topografia de um terreno montanhoso, árido e acidentado. Uma topografia sem vegetação, descrevendo exclusivamente o aspecto físico da mulher. O desenho com linhas fortes e suaves, o jogo de volumes mostra as irregularidades do rosto. Por sua vez, o adjetivo *singelo* remete ao plano psicológico. Com simplicidade de traços é construído um desenho em que se instaura a dicotomia entre a vida e a morte. Mas, também se refere à simplicidade, à sinceridade e à ingenuidade.

A interjeição *...que olhar mortiço, / o dessa anciã que o artista desenhou / gravando sua velhice no papel!* provoca no eu-lírico um instante de inquietação e curiosidade. Esses versos expressam em palavras, com extrema concisão, o olhar desenhado pelo pintor Dürer. Primeiramente, o centro da interjeição: *olhar mortiço*. O adjetivo *mortiço* significa um olhar semi-vivo e, ao mesmo tempo, semi-morto, em que a morte não se configurou absoluta. É algo semelhante à expressão “o animal está assustadiço” para diferenciar de “animal assustado”. “Assustado” é um fato completo em si, enquanto *assustadiço* remete a um processo, isto é, costuma ficar assustado. O emprego da palavra *mortiço*, que inclusive no seu aspecto sonoro sugere penumbra, tem uma precisão matemática, revelando o instante que se prolonga, tanto no tempo físico como no tempo psicológico, a existência precária da velha mulher. É um olhar que tem algo de morto dentro dele. Enfim, um verdadeiro limiar pictórico, que materializa o espaço de passagem entre a vida e a morte, que o poeta consegue qualificar com uma única palavra.



A mãe do pintor está olhando, mas é um olhar estático e vago, sem um ponto de referência determinado. Sugere um reolhar para si mesma, mas desprovido da ação de um pensamento cartesiano, semelhante a uma pessoa que se debruça numa janela. Lá fora pode ser o abismo, o céu, etc. Por isso, é diferente do olhar de um morto (olhar de bolita). Bárbara parece meditar sobre uma realidade inelutável, mas sobre a qual ainda não tem clareza. Por outro lado, ela já está desligada das coisas do mundo circundante.

O véu. A parte direita do véu, está marcada por dobras pesadas, traços fortes que escorrem como água numa ribanceira. É a velhice que emerge nos cabelos, nas rugas onduladas e profundas da testa, feito sulcos arados na terra. Os ossos denunciam a debilidade física da mulher. Enquanto a parte esquerda possui a leveza semelhante a uma aragem de verão. Dessa forma, essa parte do véu funciona como um limiar que marca os dois espaços: o terreno e a outra provável realidade, que por enquanto é o vazio do fundo do desenho. Essa relação espacial está associada com a vida e a morte.



Ainda, o véu possibilita outra abordagem através de duas diagonais. A primeira traçada a partir da parte superior da cabeça, levemente reclinada, e a outra acompanhando a diagonal inferior esquerda do véu que marca dois espaços. Prolongando as duas diagonais para a direita, percebe-se que elas se encontrarão num determinado ponto, representando o passado, enquanto que, projetando-se as linhas para a esquerda, forma-se uma abertura para o infinito, sugerindo, talvez, a eternidade. Nesse sentido, é um olhar que se fecha para o passado e se abre para o futuro.



Olho e reolho a velha mãe de Dürer.

O verso acima funciona como limiar entre o primeiro e o terceiro espaço poético, remetendo um tempo demorado de observação do desenho. O fragmento *Olho e reolho* transmite uma atitude de esquadrinhamento, uma reiteração em que, separado o prefixo “re” por hífen, se acentua para o leitor a idéia de fixação e, ao mesmo tempo de movimento. O verso assume uma conotação não só de reiteração do olhar, ou seja voltar a olhar em várias direções de forma inquieta, mas sugere também um olhar calmo e meditativo. Essa simultaneidade, aparentemente paradoxal, cria uma tensão entre as palavras, tornando o verso intenso e dinâmico. *Olho e reolho*. O primeiro olhar está relacionado com o ato quase mecânico de apreender a imagem como um todo, enquanto que *reolho* sugere uma atitude emocional de ordem transcendente. O eu-lírico e o leitor fundem-se num único questionamento: o que o pintor e o poeta quiseram expressar além de retratar a decrepitude da mu-

lher? Enfim, qual é o estado psicológico e emocional que está sugerido, tanto no desenho como no poema? Como o poema revela o desenho, e vice-versa?

O adjetivo *velha*, anteposto ao substantivo, acentua o aspecto de envelhecimento da mulher. A sugestão da passagem do tempo desencadeia no eu-lírico um olhar para dentro de si mesmo, na medida em que o olhar passa de um fragmento para outro.

O terceiro espaço é formado por dois versos:

Mas o que mais me faz cismar, e toca
é o silêncio vazio de sua boca.

Esses dois versos são os mais instigantes do poema. O primeiro verso inicia com uma conjunção adversativa (*mas*). O instante em que o eu-lírico sai de um devaneio de observação. A partir daí, assume uma postura um pouco mais racional, sugerida pelo verbo *cismar*. Existe nos versos um questionamento enigmático, e isso implica um ato criativo, ou seja, a busca de uma resposta, pois, no verso liminar, o eu-lírico constata um fato, a passagem do tempo e a presença da morte, entre outras coisas, que, por sua vez, revelam a importância da vida.

O verbo *cismar*, no sentido literal, significa “pensar continuamente em alguma coisa ou alguém”, “pensar ou imaginar com insistência”. Então, *cismar*, nesse caso pode aproximar-se do conceito de devaneio de Bachelard, no sentido de pensamento-emoção, aliás, retomado por Trevisan no livro *Reflexões sobre a poesia*, constituindo um dos conceitos fundamentais dessa obra. Infere-se, das diversas referências ao conceito de *devaneio* de Bachelard, que devanear não é simplesmente “sonhar, divagar, estar alienado do mundo” ou numa espécie de transe. Devanear, segundo se aprende dos livros, é acima de tudo um ato criativo, perturbador, que se

origina de uma realidade tangível. No livro de Trevisan, este mesmo conceito é chamado de *sonho lúcido*: “Pensamento e intuição, razão e imaginação procedem, em última análise, da bipolaridade mencionada, isto é, do consciente que se movimenta nas ações que exigem controle; e do inconsciente, nas ações que não exigem” (1993, p. 9).

O aspecto mais racional da pergunta, que está no enunciado do verso *Mas o que mais me faz cismar*, é suspenso pelo fragmento seguinte, um instante de pura contemplação que prenuncia a morte da mãe de Dürer. Esse momento é marcado pelo fragmento *...e toca*, cuja relação com o verbo *cismar* deixa clara a proximidade entre pensamento e emoção. Sob outro aspecto, esse fragmento estabelece uma expectativa em relação ao verso posterior, que começa com a forma verbal “é”, numa atitude de afirmação consumada. *...e toca*. Não estabelece uma ruptura, mas sugere um movimento de expansão relacionado com o *silêncio vazio*.

Na realidade, *tocar* nas suas conotações léxicas significa “sentir”. A ele se liga o adjetivo “tocante”. Ao mesmo tempo, sugere uma conotação tátil, porque não existe toque sem tato, e, por outro lado, sugere algo profundamente terno, uma espécie de descoberta de uma tutilidade psíquica da palavra “tocante”. Uma mistura de toque, propriamente dito, e de contemplação (emoção profunda). Esta idéia de *tocar* está relacionada diretamente com o *silêncio vazio de sua boca*. No primeiro espaço poético, descreve a fisionomia da anciã. O único prenúncio da morte é através do *olhar mortiço*, o silêncio não era absoluto. Completando esse silêncio, tem-se, no terceiro espaço poético, o *silêncio vazio*, a total ausência de comunicação.

O que faz o eu-lírico *cismar* e *tocar* é a presença do silêncio absoluto da separação, da imobilidade, e principalmente da ausência de comunicação. A *boca* não contém mais nada, é uma cavidade *oca*, donde se retirou tudo. Não é mais uma força criadora, abertura pela qual passam as palavras, símbolo da capacidade organiza-

dora da razão e manifestação da consciência da própria vida. Novamente, o adjetivo *vazio* ocupa o centro espacial do verso, assim como *velha*, no verso liminar. Tal posição possibilita que esse adjetivo qualifique tanto o substantivo “silêncio” como o substantivo “boca”. As palavras “vazio” e “mortiço” são as referências concretas à morte. O silêncio diante do mistério da impossibilidade de comunicação.

Daí o silêncio *vazio* da boca, pois os lábios estão comprimidos, talvez, para impedir que qualquer palavra escape. Os lábios estão cerrados com pequenas contrações nas extremidades da boca. Tal efeito é acentuado pela contração do maxilar inferior. Quase como se as palavras fossem pássaros, que pudessem fugir do seu interior. Sugere um desejo de completa quietude, na medida em que ela comprime os lábios, pois as coisas deste mundo passaram a desinteressá-la e as coisas do outro mundo ainda não se apresentaram. É um limiar em que as palavras esvaziaram-se e as palavras de uma revelação que pode ocorrer na morte ainda não se manifestaram. Uma das possibilidades de compreensão desse silêncio *vazio* (uma expectativa), é a imagem de um vaso à espera de um líquido. Esvaziou-se o líquido anterior, e resta a expectativa de outro líquido, ou seja, uma outra realidade desconhecida. É um silêncio esvaziado das palavras cotidianas e, conseqüentemente, da comunicação. Não há desespero, impaciência, nessa atitude de espera. Tampouco ilusão, seja o que Deus quiser. Ela está com as amarras soltas e a levíssima melancolia que repousa no seu semblante é própria do final da vida. Transparece uma resignação cristã. Portanto, esse *vazio* não é metafísico, está posto no sentido de que as coisas deste mundo já não servem mais, havendo uma tendência natural imposta pela própria vida em relação ao desviver. Quanto ao adjetivo *vazio*, não é no sentido negativo, pois a rigor o *vazio* supõe o cheio. Esvazia-se uma forma de comunicação. Portanto, o *silêncio vazioso* é um silêncio de expectativa, a promessa de outra forma de comunicação, à qual ainda não tem acesso.



Enquanto existe vida, as palavras são repletas de significações. A morte alivia as palavras de suas significações e elas aparecem na sua completa nudez. A morte é, no fundo, um acordar-se para dentro. As palavras, também, quando perdem as suas significações práticas, acordam-se para dentro. Elas têm a significação toda em si mesmas, não precisam de explicação. Isso está relacionado ao *silêncio vazio*.

A mãe de Dürer não está triste nem tampouco melancólica, mas fundamentalmente está numa atitude de perplexidade interrogativa (Vivi, para onde vou?) no instante de pré-morte. No senso comum, a palavra “silêncio” cria a expectativa de uma possível resposta; entretanto, a palavra “silêncio” no poema conota o esgotamento das possibilidades de as palavras expressarem o instante que antecede a morte. O olhar sugere que a mulher fixa um ponto distante, esperando a verdade absoluta. Talvez a resposta para o sentido da vida, da beleza ou do amor. O adjetivo “vazio” pressupõe a presença do cheio, da plenitude, a esperança de alguma coisa transcendental. No caso da mãe de Dürer, todas as coisas deste mundo esvaziaram-se, desapareceram e, pela expressão dos olhos, percebe-se a esperança em outra coisa: morte e ressurreição são fatos simultâneos. Há o espanto da morte e o espanto da ressurreição. Depois desse silêncio vazio só existe a possibilidade de uma resposta de ordem transcendental, em que as palavras perdem o sentido humano. Por outro lado, um ateu poderia perceber a perplexidade da mulher diante do nada, da imanência absoluta dos filósofos existencialistas. Todo o desenho, assim como o próprio poema, é uma metáfora visual sobre a perplexidade da velhice e uma reflexão sobre o instante que antecede a morte. O poema procura apreender essa emoção inefável através da imagem da metáfora *silêncio vazio*.

O poema *1514 A. D.* pertence à meditação em torno do enigma do silêncio, da velhice e da morte, mas também da própria vida. A temática do silêncio aparece nesse poema inspirada pelo quadro de Dürer, e também em vários outros, forman-

do uma espécie de fraternidade entre si. Assim, tem-se uma visão estereométrica do silêncio cheio e vazio – vida e morte – aparecendo ora de uma forma, ora de outra.

Os poemas sobre um mesmo tema surgem como fragmentação do tema. As sucessivas desarticulações produzem uma emoção única. A temática do silêncio, em Trevisan, aparece desde o primeiro livro, mas somente nos últimos toma a expressão de verdadeira reflexão poética vinculada à inexistência de comunicação. É sabido que nenhum poema *esgota* a sua própria temática. Por isso, Trevisan tem ciclos que atravessam toda sua obra: ciclo do pai, da mãe, da maternidade, dos objetos, etc. O poeta retoma determinadas emoções para ver como elas se manifestam em tempos diferentes. Essas sucessivas abordagens imitam técnicas da pintura, da fotografia e do cinema, para se chegar mais próximo à realidade.

Aliás, a velhice, o silêncio e a morte são explicitados com maior clareza em quatro poemas que fazem parte do seu último livro, *O sonho nas mãos* (2004). Tais poemas desenvolvem aspectos existentes no poema *1514 A. D.*

Eis uma nítida aproximação entre o poema *1514 A. D.* e o poema *Lamento da mãe de um campeão*:

Sim, estou fria! Sou um peixe dentro
de um bloco de gelo. Mas ouço
os guinchos do teu bólido,
de um vermelho de crista de galo.
corres na pista com a velocidade de um meteorito,
e todos te aclamam. Mas eu, fria, friíssima,
ainda tenho leite no seio para te amamentar,
a ti, cuja solidão é maior do que a minha,
que estou, neste sepulcro, debaixo do granito (SM, 2004, p. 129).

No poema *1514 A. D.*, o poeta adota o ponto de vista do filho em relação à mãe, enquanto nesse outro ele faz uma espécie de elogio à mãe do campeão, prati-

camente ignorada pelo filho e vivendo sozinha. Aqui, é do ponto de vista da mãe em relação ao filho, em que ela percebe a dissolução crescente e as distorções dos sentimentos paternos e dos laços familiares na sociedade contemporânea. A mãe percebe tais transformações, provocadas pela mídia e pelo sistema capitalista de produção, que se concentram em relações marcadas pelo dinheiro e pela superficialidade. Pode-se ver a mesma temática em outros poemas do mesmo livro:

(...)
 Sim, os homens são animais
 conscientes da própria insignificância.
 Descubrem-na quando já não há nada a fazer,
 e no horizonte as estrelas (as únicas estrelas)
 que lhe sorriem, são as lágrimas de alguém
 que os amou, e ainda os ama de verdade (SM, 2004, p. 21).

OS VELHOS

Quem pode penetrar na gruta da velhice?
 imaginemos que os velhos se expatriaram
 do mundo, e o contemplam do alto de uma colina
 onde chegam, apenas, as andorinhas.
 Lá estão eles, ao sol! Imunes à nossa agitação
 e ao nosso carinho. Olham para um ponto
 no espaço, e se contentam em olhar (SM, 2004, p.17).
 (...)

SILÊNCIO

Silêncio! Quem está falando do meio das dobras
 de um corpo, que as peripécias da vida
 e as enfermidades dos ossos abalaram?
 A palavra nasce no âmago do animal,
 e lhe percorre as veredas dos neurônios,
 alojando-se em outras veredas, em outros
 sertões (SM, 2004, p. 43).
 (...)

Neste mesmo poema, o eu-lírico revelou algo novo sobre uma imagem codificada pela cultura e pela mídia, cuja impressão mais comum é de múmia. Ele modi-

fica essa impressão, no momento em que centraliza o seu olhar poético na rigidez dos lábios, associados ao olhar estático, revelando com isso a presença da morte. O pintor não fez apenas um exercício de desenho diante da iminência da perda, mas provavelmente, ao olhar para a mãe, sentiu tudo que ele devia como filho a essa mulher. No fundo, *1514 A. D.* é um poema sobre a importância da vida que não tem repetição. É um poema sobre a dignidade do ser diante da morte, sobre um filho que teve a oportunidade única de eternizar pela arte o ser que lhe deu a vida, alguns instantes antes de morrer.

Permanece uma pergunta que já está delineada no início deste estudo: que lugar ocupa Dürer no panorama de sua época? Sua arte é uma mistura de tradições setentrionais e meridionais, intensamente influenciada pela pintura veneziana, que deu uma dimensão universal à sua arte e trouxe o Renascimento para o interior das rígidas e tradicionais fronteiras germânicas.

Ninguém até hoje o igualou na arte do auto-retrato, do retrato, sendo o primeiro a representar a paisagem por si mesma. Os seus esforços em fixar em teoria suas experiências práticas, através da qual pretendia chegar ao conhecimento das normas que regem a beleza do corpo humano ou investigar a perspectiva entre outras pesquisas. Por tudo isso, ele é um artista situado num limiar histórico-cultural, abrangendo duas épocas, a medieval e a renascentista.

A inquietude de Dürer e sua insaciável curiosidade o colocavam *sempre a um passo de tudo* (SM, 2004, p. 102), num limiar em que os sonhos transformam-se em realidade, como expressa Trevisan no poema *A um passo*:

Estamos sempre a um passo de tudo. Da
vida, *tout court*. Estamos a um passo
do amor, ou do desamor. Estamos a um passo

da vingança, da exploração do homem pelo homem,
do medo, da infelicidade, da plenitude.
Estamos sempre a um passo da descoberta de Deus,
ou da descoberta do que Ele não é. Estamos,
quer queiramos, quer não, a um passo
da existência que apreciaríamos ter, e não temos,
da morte que está fora de nós, e nos devora
milimetricamente. A um passo do coração
que arde silenciosamente dentro das cinzas,
que ele próprio produz, com sua feroz
vontade de ser amado à revelia dos sonhos (SM, 2004, p.102).

2.2. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E GRÜNEWALD

É como se eu fosse vivo fora de mim.

É como se a morte desmaiasse diante de mim (SM, 2004, p.123).

RECORDAÇÃO DE ALGUM MUSEU I

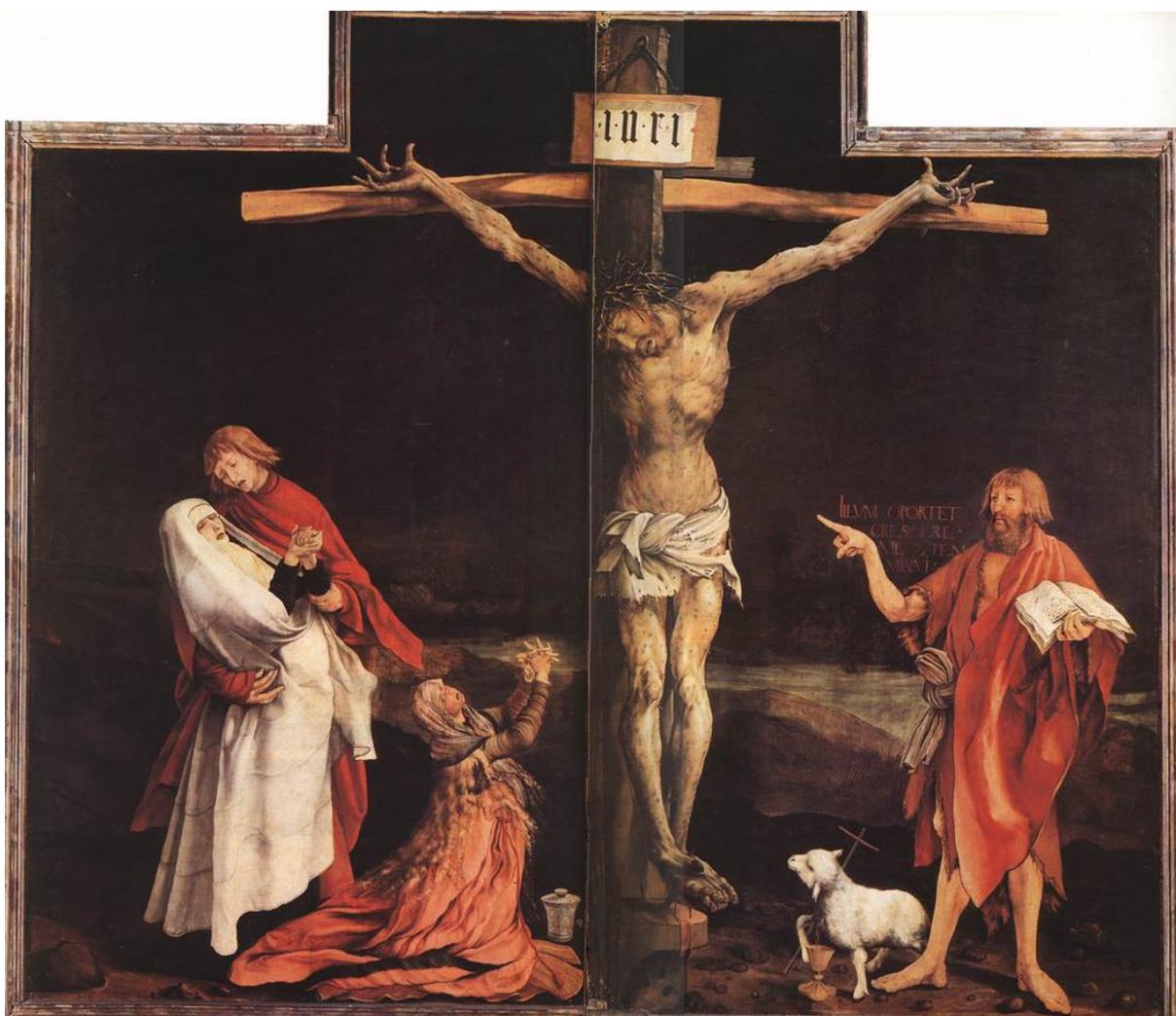
Crucificaram-no uma só vez. Quantos pintores
e escultores o reinstalaram no madeiro? Perfeito:
ele pode ser crucificado na imaginação
quantas vezes queira a piedade dos fiéis,
e a necessidade de um tema, por parte dos artistas.
Mas para que submergi-lo em sangue? Raros,
como Grünevald*, dão a impressão de que sofreram
com ele, e que as cores dos pincéis
se tingiram, ligeiramente, com o sangue do artista.
A maioria dessas crucificações pouco tem a ver
com os romanos, que o ergueram no madeiro,
e menos ainda com a ferocidade dos membros
do Sinédrio. Pintam-no com sangue, simplesmente,
porque a cor vermelha impressiona, e ver
um homem morto é o maior espetáculo.
Ele, porém, na sua Cruz, interroga cada visitante
de igreja ou de museu. Pergunta-lhes:
“Estivestes lá? Por que não sorteastes novamente
a minha túnica inconsútil! Ela ainda vale alguma coisa...” (SM, 2004,
p. 114).

RECORDAÇÃO DE ALGUM MUSEU II

Antigamente os homens e os artistas
demonstravam pudor. Primeiramente, os olhos.
Nunca lhe abriam as pestanas. Era
levar a sério a afirmação (platônica talvez)
de que eram as janelas da alma. Como atrever-se a olhar
para dentro do palácio de Deus? Além disso, o corpo.
Convinha tapar-lhe, não só o sexo, mas também outras partes,
embora o corpo fosse sagrado, nascido de uma virgem.
Com o transcurso do tempo, os artistas ousaram ir até as últimas
consequências. Era homem, pois que o fosse, como o pior
dos membros da espécie. Nisso estavam certos. Afinal,

* O poeta grafou Grunewald com “v” no lugar de “w” que é a grafia correta do nome do pintor.

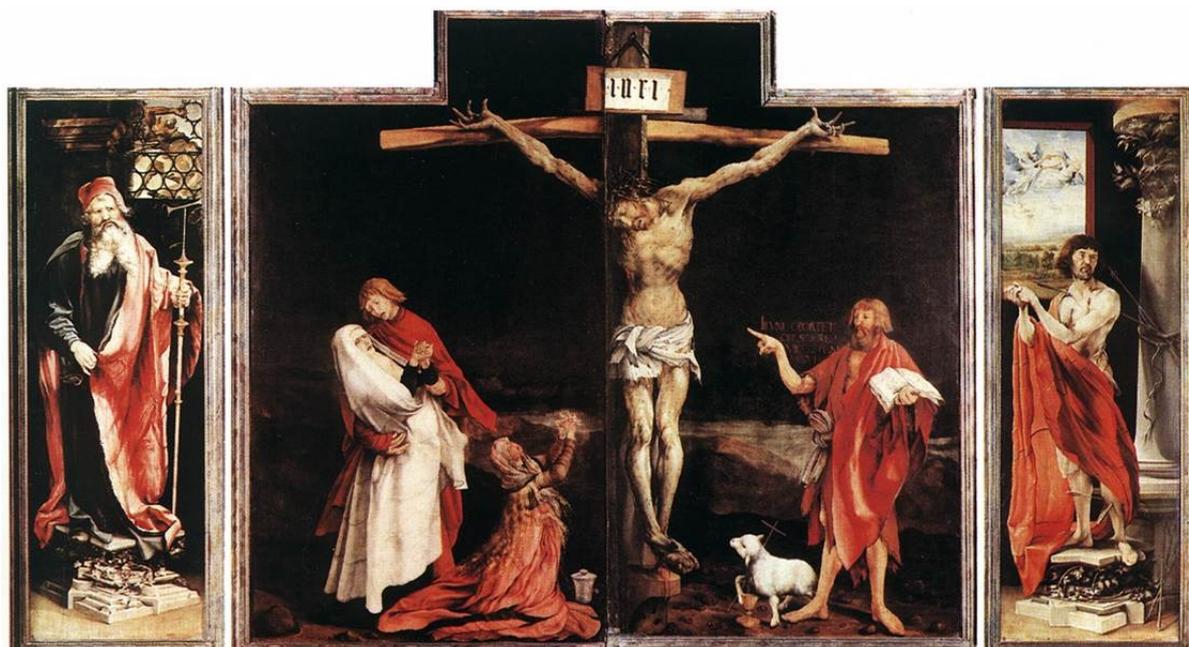
Judas fora íntimo dele, até na mesa da ceia. Depois, com tanta documentação visual sobre os campos de concentração? Creio que nisso os artistas acertaram. Não acertaram ao deformá-lo. Seria mais estético apresentá-lo com sua animalidade racional, resplendente dela, exibi-lo com seu vigor físico, nos mínimos detalhes, para que cada espectador, olhando-se no espelho, visse que é seu rosto ou, pelo menos, o rosto do vizinho (SM, 2004, p. 115).



A crucificação

Painel central do altar de Isenheim – 298,4 X 327,7 cm

2.2.1. Grünewald e o Gótico final



Retábulo de Isenheim – 1509/10-1515
 A crucificação, Santo Antônio e São Sebastião
 Óleo sobre tábua – 298,4 x 327,7 cm
 Museu de Unterlinden, Colmar, França.

O estudo da pintura de Grünewald está em estreita relação, tanto do ponto de vista histórico como cultural, com a pintura de Dürer. Ambos são alemães e contemporâneos, entretanto seguiram caminhos diferentes. Resumindo as considerações feitas sobre o contexto histórico-cultural da época de Dürer, que é a mesma de Grünewald, é possível afirmar que o mundo germânico, subdividido em inúmeros principados, repúblicas e ducados, vive nas primeiras quatro décadas do século XVI um dos momentos mais conturbados e, ao mesmo tempo, mais fecundos da sua história.

No panorama histórico, os problemas políticos com o imperador Carlos V e a queda do Sacro Império Romano-Germânico; os problemas sociais com as revoltas camponesas que Lutero condenara e finalmente o cisma religioso determinado pela Reforma luterana configuram o contexto em que, pela primeira vez, a vontade

nacionalista alemã se afirma. Quanto ao panorama cultural, o mundo germânico, desde o século XVI, recebera forte influência da cultura flamenga. Mas agora a Alemanha se fecha sobre si mesma, afirmando a sua identidade e assimilando com muita resistência as novidades do Renascimento. Por isso, o panorama é heterogêneo, dado que coexistem pintores ainda vinculados ao Gótico final, como Mathias Grünewald (1460?-1528) e Lucas Cranach (1472-1553), com pintores já claramente renascentistas, como Albrecht Dürer (1471-1528) e Hans Holbein (1497-1543). Por outro lado, o movimento reformista restringe o desenvolvimento artístico, pois reduz o papel das imagens no culto. Os artistas perdem uma das fontes mais abundantes de encomendas, o que vai obrigá-los a descobrir novos temas, como o retrato, e produzir quadros pequenos, encomendados pela burguesia.

Nesse contexto, Grünewald produziu sua obra, sendo seu nome verdadeiro Mathias Gothardt Neithardt. Denso é o mistério que circunda a sua vida. Ele nasceu, provavelmente, em Würzburg, cidade católica e barroca, na atual Baviera, por volta de 1460, 70 ou 75, e morreu em 1528, em Halle. É o único pintor alemão que pode ser comparado a Dürer, pela grandeza e força artística; no entanto, poucas décadas depois de sua morte foi completamente esquecido. Sabe-se que esteve a serviço do arcebispo de Mainz e que, mais tarde, trabalhou no castelo de Aschaffenburg, para o cardeal Albrecht von Brandenburg. Ao que parece, não levou a vida sedentária de um pintor artesanal, sujeito às regras da sua corporação. Foi também arquiteto, engenheiro, até certo ponto um homem da corte e um empresário. Trabalhou para muitos clientes e não se fixou em parte alguma por muito tempo. Simpatizava com as idéias de Martinho Lutero, que condenava as pinturas religiosas como idólatras. Em suma, o pintor partilhou o espírito livre e individualista dos artistas renascentistas italianos. A audácia da sua concepção pictural sugere que pôs nas suas obras muito de si próprio.

Melanchthon, em 1531, cita Mathias como o maior artista alemão depois de Dürer. Presume-se que este historiador de arte o conhecia. Volta a ser citado na obra *Deutsche Akademie*, publicada em 1675, de Joachim von Sandrart, que lhe deu o apelido de Grünewald, com o qual ainda hoje é conhecido. Nessa época o artista estava esquecido, a tal ponto que Sandrart lhe deu um apelido. A redescoberta e a fama de Grünewald, como a do espanhol El Greco, cresceu quase inteiramente no século XX.

A trajetória dos dois pintores alemães — Dürer e Grünewald — foi completamente diferente. Acolhido e celebrado em vida, Dürer gozou de uma fama duradoura, cujos hábitos, crenças e gostos são conhecidos, enquanto Grünewald é um mistério tão grande quanto o de Shakespeare. A razão por que sabemos tanto sobre Dürer é precisamente por sua fama de reformador e inovador da arte da Alemanha. Refletiu sobre o que estava fazendo e, porque o fez, manteve registros de suas viagens e pesquisas, e escreveu livros para ensinar à sua própria geração. As obras de Grünewald não fornecem nenhuma indicação de que ele se esforçasse, como Dürer, para ser alguma coisa diferente de um artesão, ou de que se rebelasse contra as tradições fixas da arte religiosa.

Entre os pintores alemães contemporâneos de Dürer, Grünewald é o único que pode ser considerado a sua antítese. Dürer foi o primeiro a penetrar na essência dos postulados renascentistas. É o protótipo do artista moderno, que se relacionava com os humanistas e, ao mesmo tempo, perseguia a beleza ideal; afirmou o caráter intelectual e individual do trabalho artístico, assinando seus trabalhos com uma marca inconfundível; elevou o ofício de artista da condição de artesanato à arte liberal, para adquirir um novo *status* na sociedade; introduziu na arte alemã campos temáticos (o nu, as cenas mitológicas, a paisagem pura), que falavam de uma nova relação do homem com a natureza e com a história.



Cristo escarnecidos pelos seus algozes – 1503
Velha pinacoteca, Munique, Alemanha.

Grünewald, pelo contrário, e até onde se conhece, apresenta-se sob o perfil do pintor apegado à tradição gótica. Conhecia as descobertas do Renascimento italiano, mas julgava que não era necessário utilizá-las na íntegra. Fez uso delas quando se ajustavam ao seu projeto de arte. Para ele, a arte só tinha uma finalidade, que era a de toda a arte religiosa da Idade Média: fornecer um sermão em ilustrações, para proclamar as verdades sagradas que eram ensinadas pela Igreja, tendo em vista que os camponeses eram analfabetos. Assim, a função da arte é de comover e ensinar, sendo o artista mais um dos humildes artesãos de Deus, para cuja glória, e não para a sua própria, dedica o seu ofício.

Por sua vez, o quadro *Cristo escarnecido pelos seus algozes*, de 1503, contém todos os elementos estilísticos que apareciam dispersos em quadros anteriores. Nessa pintura, eles combinam-se para constituir o estilo pictórico definitivo de Grünewald. Surge uma pintura linear, enérgica e colorida, na qual a figura vendada de Jesus é surrada por um grupo de homens grotescos. Entre os principais elementos estão o uso dramático da silhueta do desenho, uma tonalidade incomum de cor, efeitos de luz e cor, o claro-escuro (contraste notável de luz com áreas sombreadas) e o exagero e a distorção da forma humana. Essa combinação expressa angústia e terror, plasmados em imagens poderosas, em vez de bonitas. As figuras de Grünewald têm em si algo de caricaturesco, provavelmente uma referência à decadência do ser humano numa época de transição em que, inclusive a Igreja estava em declínio.

O quadro *Cristo a caminho do Calvário* é um exemplo da força expressiva da maturidade pictórica do artista, devido à articulação das características anteriores. Os sentimentos estão de tal forma evidenciados que marcam os semblantes das figuras.

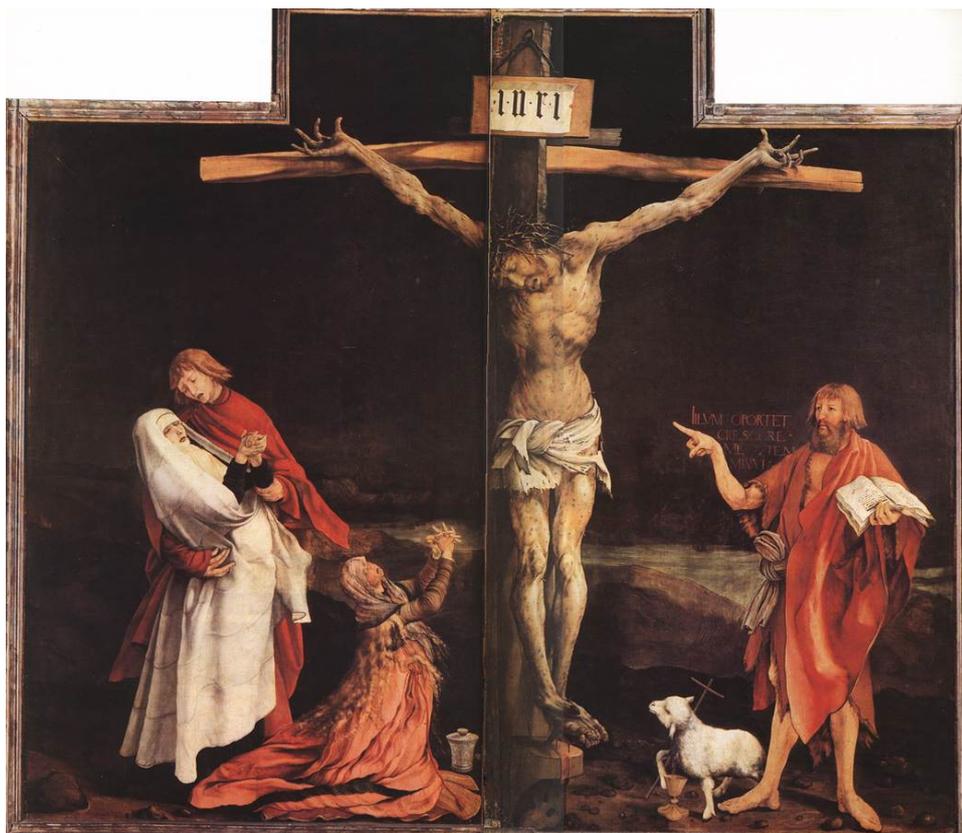
A obra-prima de Grünewald é o *Retábulo do altar de Isenheim*, pintado entre 1509-10 e 1515, para a igreja do mosteiro da Ordem de Santo Antônio, no vilarejo de Isenheim, na Alsácia, província alemã até a II Guerra Mundial. Hoje, essa província pertence à França e o retábulo está no Museu Unterlinden, da cidade de Colmar, próxima de Isenheim. O *Retábulo de Isenheim* é formado de três painéis que permitem transformar o seu aspecto conforme as festas litúrgicas, ado-



Cristo a caminho do Calvário
Staatliche Kunsthall, Karlsruhe, Alemanha.

tando três posições diferentes, graças a sua conformação com abas fixas e móveis. Nessa obra, o pintor expressou uma variada gama emocional, que se desdobra do arrebatamento místico, aproximando-se do intenso misticismo de El Greco até o patético da crucificação. Quanto à beleza, tal como os artistas italianos a concebiam, ou seja, “a arte acima de tudo consistia na busca das leis ocultas da beleza” (GOMBRICH, p. 269), ela inexistente no retábulo desolado e cruel do crucifixo. O pintor retrata os horrores dessa cena de sofrimento como um pregador na Semana Santa.

Por isso, o objeto principal deste estudo é o painel exterior (com o retábulo fechado), ou seja, *A crucificação*, mencionado indiretamente no poema díptico *Recordação de algum museu I e II*, do livro *O sonho nas mãos*, de Trevisan. O quadro é uma das cenas mais impressionantes da história da pintura. Em certo sentido, é bastante medieval: a intolerável agonia de Cristo e a dor desesperada da Virgem Maria, apoiada por São João Evangelista, e de Maria Madalena, contrastam com a serenidade de São João Batista.



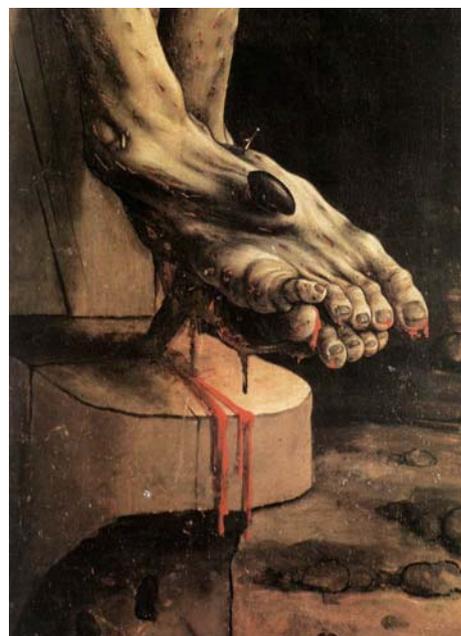
Não há, na história da pintura, uma figura tão torturada, exterior e interiormente, como a deste Cristo agonizante, de membros torcidos pela tortura da cruz. Os espinhos da coroa do flagelo cravam-se às feridas ulceradas que cobrem todo o rosto. Esse sangue vermelho-escuro cria um contraste gritante com o verde pálido que cobre a carne, sugerindo a putrefação do corpo. Até o pano amarrado na cintura expressa os ultrajes sofridos, enquanto a mais terrível escuridão se abate sobre a Humanidade.

As mãos estão cravadas na cruz. Essa representação das mãos crispadas e com os dedos voltados para o alto assume a configuração de um cálice, criando uma verdadeira metáfora visual, que possibilita duas leituras, no mínimo. A primeira expressa uma entrega total ao Pai, fazendo-se presente a sua divindade. Na segunda, através do gesto espasmódico, o pintor mostra o sofrimento de Cristo enquanto homem. Esse gesto metafóric-



co funde a dimensão divina e a humana, que era uma das buscas dos teólogos desde o Gótico final.

A partir das mãos, todo o corpo se contorce, sugerindo um parafuso em movimento, ora ascendente e elíptico, ora descendente, fazendo a trave da cruz vergar-se como uma flecha em direção ao chão. A sugestão de simultaneidade desse movimento contrapõe-se à imobilidade da cabeça inclinada. Isso impede que o observador fique com o olhar imobilizado somente na cabeça de Jesus. A dor expande-se como raios de sol, abarcando toda a tela, aumentando de intensidade pelo uso magistral da luz, como nos vitrais góticos.



Por sua vez, o corpo está numa escala heróica, que o eleva acima do meramente humano, revelando as duas naturezas de Cristo: a divina e a humana. Através de suas feições e do gesto impressionante de suas mãos, Cristo fala-nos do significado do Calvário. Igual é a mensagem transmitida pelas figuras laterais: as três testemunhas históricas, à esquerda, choram a morte d’Ele. A Virgem Maria e Maria Madalena dobram-se para trás, ao mesmo tempo que seus corpos parecem “inchar” sob a pressão do sofrimento, segundo Janson.

O sofrimento de Cristo é refletido nessas mulheres. Maria, com as vestes brancas, simboliza a pureza, desmaiada nos braços de São João Evangelista, a cujos cuidados o Senhor a recomendou, e Maria Madalena, com seu vaso de unguentos, retorcendo as mãos e o rosto em desespero. Enquanto isso, São João Batista está, à direita, com aspecto grave e serena firmeza. Com um gesto austero e imperativo, ele aponta para o Redentor. Ao lado de sua cabeça, estão escritas as palavras que

ele profere, de acordo com o Evangelho de São João, III, 30: “Convém que ele cresça e que eu diminua”. A seu lado, está o antigo símbolo do cordeiro, trans-



portando a cruz e vertendo seu sangue no cálice da Santa Comunhão. Cristo sacrificou-se no lugar do cordeiro. Nessa parte do quadro pode-se constatar a presença da estética medieval: S. João Batista assume uma postura narrativa, inclusive com a existência da linguagem verbal próxima de sua cabeça. Não há dúvida de que o artista queria que os fiéis, ao contemplarem o altar, meditassem sobre as palavras do Evangelho, as quais são enfatizadas tão vigorosamente pelo dedo indicador de S. João Batista.

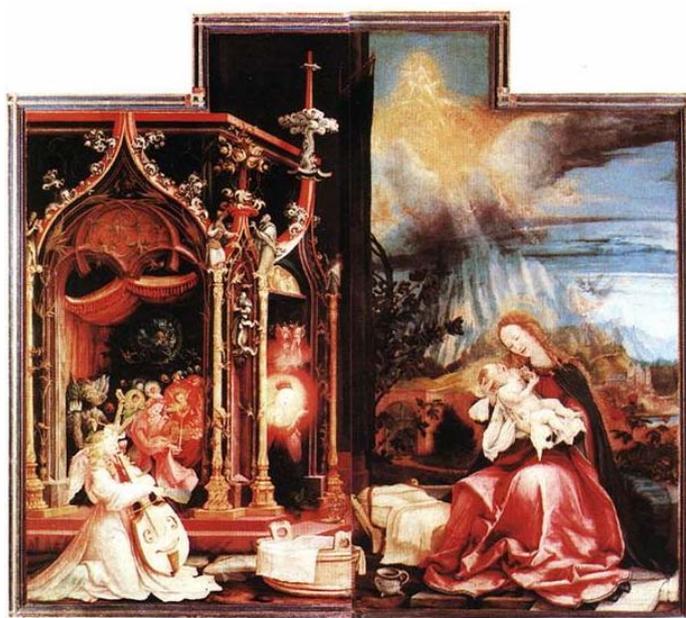
O contraste violento entre os dois lados também sugere uma leitura histórica. O fim do mundo medieval, marcado pela serenidade e pelo seu caráter monolítico (figura de S. João Batista), e o mundo moderno, à esquerda, que surge com todo o seu vigor e dinamismo, na imprevisibilidade e na contínua fragmentação, que conduz à angústia moderna. Assim, um mundo *incha*, segundo a expressão de Janson, enquanto o outro *murcha*. Parece que o pintor tinha a lucidez dos contrastes do seu tempo histórico, assim como Dürer.

Nesse quadro, a realidade é retratada em todo o seu implacável horror. Entretanto, há uma característica irreal e fantástica: as figuras diferem consideravelmente de tamanho. Basta comparar as mãos de Maria Madalena com as mãos do Cristo, para perceber-se a surpreendente diferença em suas dimensões. Nessas questões, Grünewald rejeitou as regras da arte moderna, que se desenvolveram desde a Renascença, e voltou deliberadamente aos princípios dos pintores medie-

vais, que variavam o tamanho de suas figuras de acordo com a importância delas no quadro. Assim como sacrificou a chamada beleza renascentista em favor da mensagem espiritual, também rechaçou a nova exigência de proporções corretas, tendo em vista que isso o ajudava a expressar a verdade mística das figuras. Para enfatizar essa questão, o teórico de arte Gombrich diz: “[...] um artista pode ser verdadeiramente muito grande sem ser ‘progressista’, pois a grandeza da arte não reside em novas descobertas” (GOMBRICH, p. 270).

O fundo do quadro também sugere a dualidade anterior: este Gólgota não é a colina à saída de Jerusalém, é o alto de uma montanha que domina outros cumes menores. *A Crucificação*, retirada do seu ambiente natural, torna-se um acontecimento cheio de solidão, destacando-se de uma paisagem deserta e fantasmagórica, com um céu azul escuro. As trevas encheram a terra, como diz a Bíblia, e, no entanto, uma luz brilhante inunda o primeiro plano do quadro com a força de uma súbita revelação. Essa concepção de espaço, a união de tempo e eternidade, de realidade e simbolismo confere ao retábulo *A Crucificação* uma impressionante grandiosidade.

Quando se abrem os painéis laterais, o tom emocional do *Retábulo de Isenheim* muda dramaticamente. As três cenas desta segunda “vista,” *A Anunciação / A Virgem e o Menino e o Concerto dos Anjos / A Ressurreição* celebram um acontecimento tão jubiloso quanto *A Crucificação* é severa e dramática. O que se evidencia, quando comparados à pintura do Gótico final, é o sentido de movimento manifesto nesses painéis, pois tudo se anima e gira como se tivesse vida própria.



O anjo entra na câmara como uma lufada de vento que impele a Virgem para trás. O Cristo ressuscitado ergue-se do túmulo com a força de uma explosão. É como se tivesse acabado de emergir do sepulcro, deixando uma esteira de luz radiante, e a mortalha na qual o corpo esteve envolto reflete os raios coloridos do halo. Há um contraste pungente entre o Cristo erguido, que paira sobre a cena, e os gestos impotentes dos soldados, no chão, ofuscados e avassalados por essa súbita aparição luminosa. Sente-se a violência do choque pelo modo como suas armaduras estão torcidas. Quanto à distância entre o primeiro plano e o do fundo, não é possível avaliá-la, fazendo com que os dois soldados atrás do sepulcro pareçam bonecos tombados, servindo suas formas distorcidas apenas para colocar em relevo a

serenidade majestosa do corpo transfigurado de Cristo. O dossel, no *Concerto dos Anjos*, parece estremecer em uníssono com a música celestial. Essa energia vibrante deu forma totalmente nova aos contornos duros e pontiagudos e aos angulosos panejamentos do Gótico final. Entre a crucificação e a ressurreição, estabelece-se um limiar: o espaço do sepulcro.

As formas de Grünewald são suaves, flexíveis e carnudas. Já a luz e a cor revelam o domínio de todos os recursos técnicos dos mestres flamengos. O aspecto de suas cores é de uma riqueza luminosa só igualada pela dos venezianos, e o aproveitamento da luz colorida não tem paralelo no seu tempo: nos anjos resplandecentes do *Concerto*, na aparição de Deus-Pai e da corte celestial sobre a Virgem. É ainda mais espetacular no brilho irisado do Cristo ressuscitado. É uma explosão no meio da noite, aludindo à mensagem de Cristo — como um raio de luz na escuridão em que errava a alma humana. Grünewald conseguiu milagres de luminosidade que ainda não foram ultrapassados.

O que Grünewald deve à arte italiana? Aparentemente nada. O pintor não procura, ao contrário dos artistas renascentistas, trazer o sagrado à esfera cotidiana, mas induzir o crente à pura contemplação das verdades religiosas. Para ele, tanto a história como a arte continuam a basear-se na revelação. A sua espiritualidade é influenciada pelos místicos alemães e pelas revelações de Santa Brígida, e sua concepção de pintura e sua técnica não transcendem os confins do Gótico final. Recusou boa parte dos postulados renascentistas: o tamanho das figuras não está determinado pela sua atuação no espaço, mas pelo seu grau de importância, e o papel no drama, a idealização, é desprezado em benefício da expressividade; e a natureza praticamente desaparece, para deixar o observador a sós perante a tragédia do sofrimento da Redenção.

No entanto, ele tinha intimidade com as técnicas do Renascimento. O seu conhecimento de perspectiva (observar os horizontes baixos) e o vigor físico de alguns personagens não podem ser explicados apenas pelas últimas tradições do Gótico final, além da existência de pormenores arquitetônicos de origem meridional em vários quadros. Talvez o efeito mais importante que sentiu fosse psicológico. O Renascimento exerceu sobre ele uma influência libertadora, mas não mudou os moldes fundamentais da sua imaginação, ajudando-o a condensar os aspectos expressivos do Gótico final, num estilo de grande expressividade dramática, intensidade mística e originalidade única. Por isso, a sua obra converteu-se num exemplo da vitalidade deste estilo em sua fase final e impôs dificuldades para a aceitação do estilo renascentista. A sua obra, embora retardatária no contexto europeu, é um testemunho irrecusável do valor da sua autenticidade diante do novo estilo.

Grünewald manifestou sua visão do gradual afastamento do homem em relação a Deus. Além disso, sua ilustração do mundo, mesmo nas cenas alegres, abrange os valores metafísicos que atribui à natureza. Ele foi um pintor sublime quando abordou temas trágicos, visionários, fantásticos ou patéticos, todos atinentes a episódios da paixão, demonstrando profunda capacidade de sentir e transmitir os dramas humanos sob o prisma da fé cristã.

Toda a pintura alemã, principalmente da primeira metade do século XVI, oscila entre estes dois pólos, que representam Dürer e Grünewald: por um lado, a atração pela Itália, a procura do ideal, do sereno; e, por outro, a fidelidade às próprias tradições, o apego à expressão e a um realismo exacerbado.

Ambas as tendências começaram a confluir para uma mesma direção a partir das obras dos pintores Hans Baldung Grien (1485-1545) e Lucas Cranach, o velho (1472-1553). Nesses pintores, visualizam-se características do Maneirismo, que ilustram não tanto um aumento da penetração das idéias renascentistas, mas os pontos

de contato que cabe estabelecer entre o Maneirismo e os modos expressivos do Gótico final.

O encontro das duas tradições resultou em uma espécie de *guerra dos cem anos entre estilos*, como afirmou Janson, que só terminou no começo do século XVII, quando o Barroco emergiu como movimento internacional.

2.2.2. Análise: os crucifixos da nova sensibilidade

Os poemas *Recordação de algum museu I e II* formam um díptico e fazem parte do conjunto de dez poemas denominados de *Poemas para cristãos*, do livro *O sonho nas mãos*. Primeiramente, será analisado o poema II, pois ele mostra duas representações de Cristo, que expressam diferentes visões de mundo: a medieval, marcada pela serenidade (olhos abertos) e a renascentista, uma expressão de dor espasmódica (olhos fechados). Também sugere uma terceira representação, concebida na última parte do poema II e desenvolvida no poema I.

RECORDAÇÃO DE ALGUM MUSEU II

Renascimento (Olhos fechados)	Antigamente os homens e os artistas demonstravam pudor. Primeiramente, os olhos. Nunca lhe abriam as pestanas. Era levar a sério a afirmação (platônica talvez) de que eram as janelas da alma. Como atrever-se a olhar para dentro do palácio de Deus?
Gótico (Olhos abertos)	Além disso, o corpo. Convinha tapar-lhe, não só o sexo, mas também outras partes, embora o corpo fosse sagrado, nascido de uma virgem. Com o transcurso do tempo, os artistas ousaram ir até as últimas conseqüências. Era homem, pois que o fosse, como o pior dos membros da espécie. Nisso estavam certos. Afinal, Judas fora íntimo dele, até na mesa da ceia. Depois, com tanta documentação visual sobre os campos de concentração?
Pós-modernismo (Hiper-realismo)	Creio que nisso os artistas acertaram. Não acertaram ao deformá-lo. Seria mais estético apresentá-lo com sua animalidade racional, resplendente dela, exibi-lo com seu vigor físico, nos mínimos detalhes, para que cada espectador, olhando-se no espelho, visse que é seu rosto ou, pelo menos, o rosto do vizinho (SM, 2004, p. 115).

No primeiro verso, o advérbio *antigamente* refere-se a um tempo muito distante (século XIII) e simultaneamente sugere uma história que será contada, ou seja, uma espécie de “era uma vez...”.

Assim, pode-se começar a análise pela passagem da concepção estética do Cristo de olhos abertos para a concepção em que o Salvador emerge de olhos fechados, representando uma nova época: o Renascimento. Essa nova maneira de ver o mundo não dependeu da pura vontade de um artista, mas reflete as transformações que se iniciaram no século XIII, que foram decisivas para a liberdade individual e a consciência do *eu*.

Por sua vez, o século XIII (*antigamente*) foi um período de profundas modificações na vida européia. Até então, quase toda a população vivia no campo, ao redor dos castelos feudais ou dos mosteiros, e o trabalho rural constituía a base da economia da Europa. Os camponeses da Idade Média eram servos dos senhores feudais, vivendo precariamente e sem possibilidade de se libertar de sua condição, dentro de uma sociedade estruturada com rigidez.

O comércio era escasso e realizava-se apenas nos castelos, onde os mercadores – geralmente ambulantes, quase sempre judeus ou bizantinos – levavam artigos de luxo vindos do Oriente para os senhores feudais com recursos para comprá-los. Esse regime de economia estagnada, sem qualquer progresso mercantil, durou todo o período medieval. Para justificar a situação, nasceu, quase como um dogma, o desprezo de tudo o que era material. Forjou-se a falsa antinomia “material” versus “espiritual”. Mas, no século XIII, o panorama começou a mudar. Os núcleos ao redor dos castelos cresciam progressivamente. Desenvolvia-se neles o artesanato e surgiam pequenos centros de trocas. Com isso, criavam-se oportunidades de trabalho que atraíram muita gente. Dividida conforme as profissões exercidas por seus membros, nascia uma nova classe: o povo. Com o tempo, os povoados deixaram

de ser simples aglomerados humanos ao redor dos castelos, ganhando vida própria e transformando-se em centros de produção e intercâmbio. O dinheiro passou a ter valor de troca em toda parte e o comércio expandiu-se rapidamente.

A mudança da estrutura econômica e social provocou abalos em outras instituições, principalmente na Igreja. E o novo regime criou um novo tipo de homens. Submissão e humildade, que eram os traços básicos da atitude dos camponeses medievais, foram substituídas lentamente pela atitude prática e ativa dos habitantes das cidades, que não hesitaram em pôr em discussão e depreciar os valores tradicionais que haviam recebido do passado.

O poder, antes privilégio dos nobres, exercido por uma minoria de senhores feudais, tornou-se acessível a quem se sentisse com competência para mantê-lo. Assim, passou às mãos de comerciantes e financistas, que tinham fortuna, mas eram gente do povo, moradores dos burgos, por isso mesmo chamados burgueses.

A religião, que durante séculos fora aceita e bastara às necessidades dos camponeses, começa a perder a sólida influência dentro da nova situação. As pessoas das cidades, dinâmicas e produtivas, não conseguiam identificar-se com os estáticos santos da arte bizantina nem com o passivo êxtase das figuras da arte gótica, que nada tinham em comum com a imagem do homem real — pessoa, de pés plantados no chão, que produzia, comerciava, vendia, ganhava dinheiro e defendia aquilo que ganhava, tornando-se o ideal dos novos tempos.

Surgiu a necessidade de posição menos idealisticamente espiritual, mesmo por parte da religião, que adotou uma atitude mais compreensiva para com os problemas terrenos e com o valor do homem, que começava a ser percebido. Para expressar esta religiosidade humanizada, apareceram novas formas de pintura, menos convencionais e mais compreensíveis. Nesse contexto surgiu Giotto (1266-1337).

Portanto, o sentimento coletivo da Idade Média evoluiu para um sentimento individual no Renascimento, na medida em que floresceram a burguesia e a filosofia humanista. No medievo só havia a Igreja, príncipes e camponeses, enquanto no Renascimento ocorre a descoberta do valor individual. Surge uma hierarquia social, com a fragmentação que se tornará uma das características fundamentais do mundo moderno. Ocorre verdadeira explosão de profissões e, com elas, a afirmação de uma expressão própria, que conduzirá ao profano. Esse individualismo se manifesta no grande número de retratos, que surgiram no Renascimento, fato que não existia na Idade Média.

Desde o seu nascimento

o Cristianismo enfrentou o árduo desafio de expressar duas realidades aparentemente irreconciliáveis: a invisibilidade de Deus (e a de seus mistérios, como o de sua vida trinitária) e a realidade da aparição terrena desse mesmo Deus, que se fez homem, tornando-se visível. Devido ao surgimento, nos primeiros séculos de heresias que negavam a dimensão divina de Cristo, a tradição cristã acentuou, de forma quase unilateral, o primeiro aspecto, de modo que sua arte, até o século XIII, se concentrou no conteúdo dos símbolos, isto é, na divindade (TREVISAN, 2003, p.148).

Somente a partir do século XIII foi que os artistas cristãos, estimulados pela sensibilidade de Santo Anselmo (1033-1109) e pela emoção de Bernardo de Clara-val (1090-1153), e, mais tarde, de São Francisco de Assis (1182-1226), começaram a fixar-se na dimensão humana de Cristo. Segundo, Marcel Aubert, citado por Trevisan, no livro *O rosto de Cristo* (2003)

Os artista já não se contentavam em repetir fórmulas de oficina: aprenderam a amar a Natureza, as flores do campo e as folhas dos bosques (...) Era possível no começo do século XIII, na fachada de Notre-Dame, de Paris, ver os novos motivos inspirados na roseira brava, no morangueiro, na vinha, no agrião, no carvalho, no ácer, nas espécies mais simples da Natureza, que desabrochavam na primavera (2003, p. 149).

Para Trevisan, a originalidade de São Francisco de Assis consistiu em perceber que a sensibilidade e a emoção se relacionavam com o próprio *eu*. Anselmo e Bernardo já tinham descoberto essa dimensão da vida religiosa, porém não a tinham liberado da moldura feudal. Francisco deixou que a sensibilidade e a emoção se apoderassem de sua personalidade, percebendo que um homem só pode sentir através do próprio corpo. Daí a importância que São Francisco atribui ao corpo, ou seja, percebeu que as sensações e sentimentos são o que o homem tem de mais intransferível. Através de intensa experiência corporal, Francisco acabou chegando a uma nova compreensão, não só da realidade física de Cristo, no presépio e na cruz, como também da realidade física dos outros homens e, genericamente, de qualquer ser vivo. Agindo assim, Francisco prolongava uma tradição inaugurada por Santo Agostinho: a da valorização do *eu*. A diferença é que até então se acentuava excessivamente a importância da alma no composto humano. É possível dizer que São Francisco precedeu René Descartes (1596-1650) noutra direção: “Eu sinto, logo existo”. Francisco começa a valorizar a importância do corpo. Portanto, essa visão do corpo influenciou os artistas na representação da nova imagem de Cristo nos séculos subsequentes, enriquecendo a iconografia ocidental através de características inéditas.

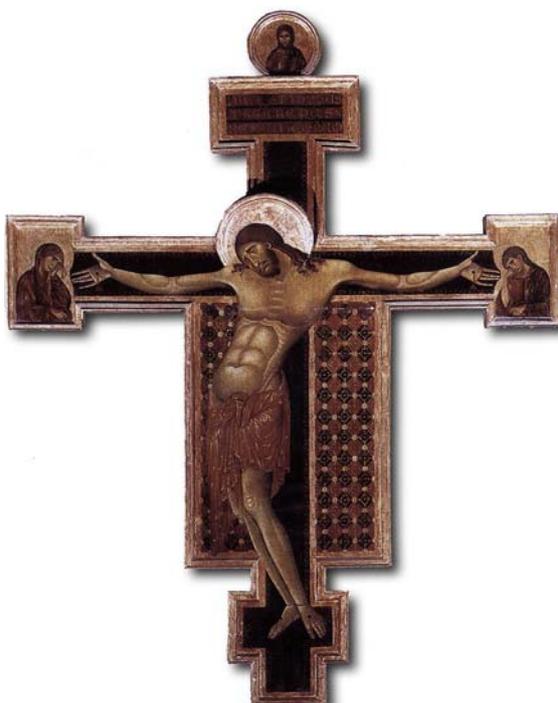
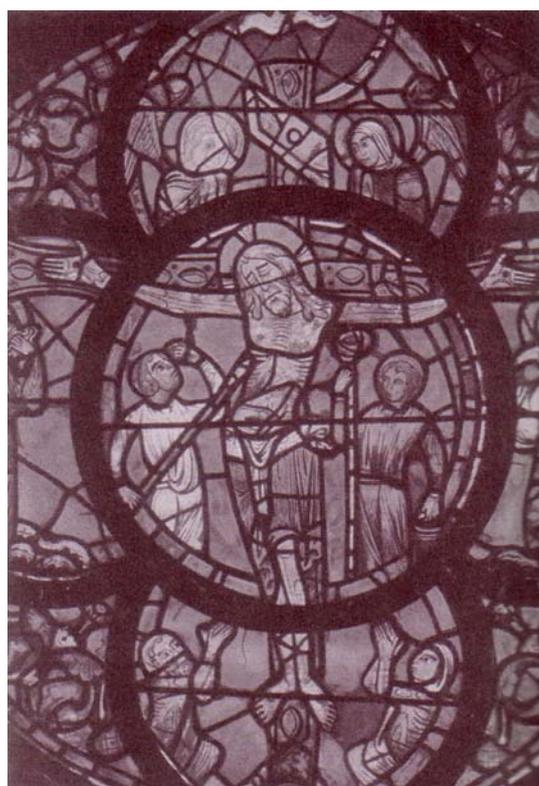
Outra influência decisiva de São Francisco, que imprimiu novo curso à iconografia e à arte cristãs, reside em sua veneração pelo corpo de Jesus na cruz e o posterior milagre dos estigmas de Francisco, provavelmente ocorrido em 14 de setembro de 1224. Inclusive, o seu brasão era um tau — nome correspondente a uma das letras gregas, o “T”, e também ao sinal da cruz — com o qual decorava as paredes das celas dos conventos. Grünewald, no quadro *Cristo a caminho do calvário*, representa essa forma da cruz sendo carregada por Cristo. Talvez seja uma alusão a São Francisco estigmatizado.



Os temas da paixão e principalmente o Cristo na Cruz, até o século IX, não haviam sido objeto das atenções dos artistas cristãos, a não ser ocasionalmente. A partir desse século multiplicaram-se as imagens de Cristo crucificado em manuscritos iluminados, em marfins esculpidos, em suportes de ouro com esmalte e pedras preciosas, assim como, finalmente, em cruzes processonais. Além de tais representações, menciona-se o *Santo volto* da catedral de Lucca, Itália de 970 d. C. (à direita), que passou a ser referência para inúmeras imitações, entre elas a *Majestade Battló* (à esquerda), em madeira pintada e dourada do Museu da Catalunha.



A nova representação de Cristo já se esboçava em pleno século XII, antes mesmo de Francisco. Um exemplo é a crucificação da catedral de Chartres, na qual Cristo é figurado morto e com os olhos fechados. Portanto, no século XII, o clima espiritual era favorável ao aparecimento do culto ao Crucificado. São Francisco deu-lhe o



impulso decisivo e, após a sua morte, em 1226, os crucifixos tiveram uma notável expansão. Naturalmente, não foi o santo quem inventou tal representação, mas a revolução que modificou a figuração de Cristo crucificado deve ser creditada a Francisco.

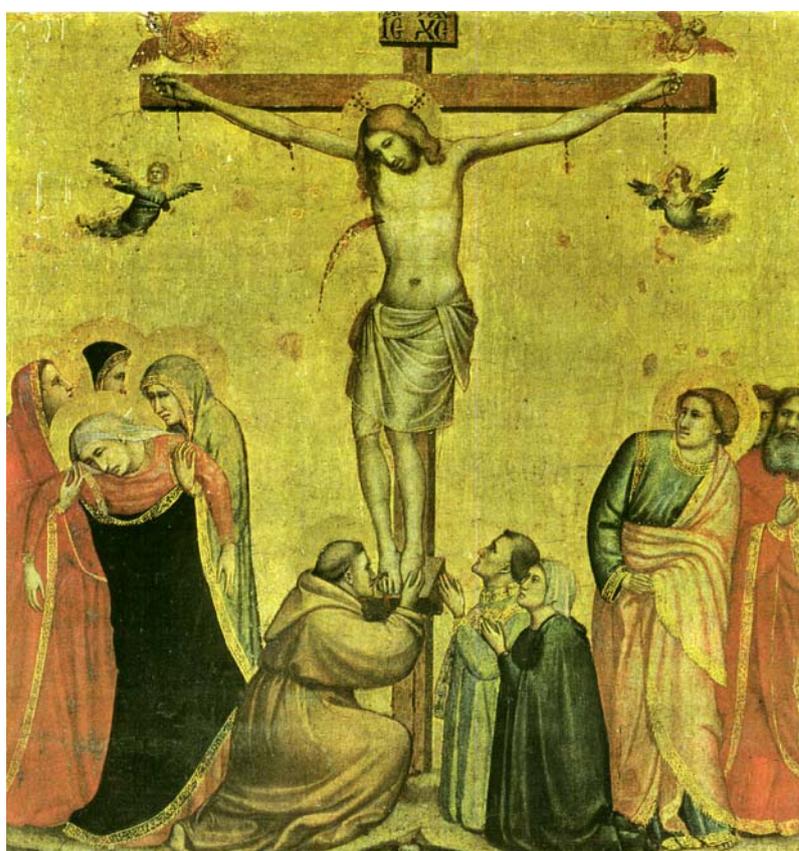
Cimabue: *Crucifixo* – aprox. 1274
Afresco – 3,41 x 2,64 m
Igreja de São Domenico, Arezzo, Itália

Assim, a espiritualidade bizantina, que sempre privilegiou a Ressurreição de Cristo, apresentava o Salvador como vencedor da morte; por isso, de olhos abertos. A partir de Francisco, os artistas passaram a representar um Redentor humano, inclusive representando as chagas das mãos e do peito, expressando as convulsões do corpo atormentado do Salvador. *Era homem*, como diz o poeta em um dos versos do poema. Nessa época, primeira metade do século XIII, tornou-se usual pintar, em painéis de madeira ou sobre couro, grandes crucifixos. Eram suspensos sobre o altar-mor das igrejas. Muitas dessas crucificações já representavam a espiritualidade humana da paixão inaugurada por Francisco. Entre os artistas, o primeiro deles é Giunta Pisano (ativo entre 1229-1254), autor do crucifixo da igreja de San Domenico, em Bolonha (mais ou menos de 1250). Revela claramente a influência de Francisco: os olhos da figura estão profundamente fechados e o corpo de Cristo exibe uma trágica flexão de dor. As carnes lívidas mostram a marca do sofrimento recente. O artista sublinha a solidão da vítima, por isso não a cerca de cenas capazes de distraírem a atenção dos fiéis. Esse protótipo será seguido por muitos artistas. Coppo di Marcovaldo (ativo entre 1250-1275) mostra um Cristo de expressão dramática exacerbada.

Aos poucos, os artistas se afastam da representação bizantina, ou seja, dos sinais abstratos da dor, preferindo a sugestão visual dos padecimentos físicos, sobretudo dos padecimentos psicológicos. O passo seguinte será dado por Cimabue (1240-1302) ao pintar o crucifixo da igreja de Arezzo. Esse afresco representa a primeira expressão facial da dor na história da pintura religiosa italiana. Um avanço definitivo em relação ao *Crucifixo* de Chartres, em que os olhos estão fechados, mas a expressão é serena.

A seguir, Giotto (1266-1337), que teve como mestre Cimabue, difundiu para as artes visuais italianas o elemento que iria caracterizar toda a produção intelectual artística do Renascimento: o humanismo. Abandonou a monumentalidade do mes-

tre e a serenidade típica da pintura gótica para representar suas figuras como personagens reais, ou seja, com maior força de expressão, algo até então inédito no mundo da pintura: uma representação humanista, em que as figuras falam, dormem, sofrem ou alegram-se com as coisas da natureza. Para tanto, utilizou os efeitos plásticos das cores e pinceladas largas, que estabelecem uma definição quase geométrica da forma. Giotto foi o responsável pela difusão da nova visão de Cristo, alcançando no Renascimento as mais belas representações pictóricas e escultóricas.



GIOTTO – A crucificação
 Pintura sobre madeira – 45 x 44 mm
 Velha pinacoteca, Munique, Alemanha.

Primeiramente os olhos. Nunca lhe abriam as pestanas. Os crentes não ousavam olhar diretamente para o rosto dele, pois tinham pudor de invadir o sagrado, isto é, o *palácio de Deus*. O poeta refere-se aos olhos como as janelas da alma. Essa metáfora desgastada é revigorada com um humor sutil. Novamente, observa-se a sutileza no emprego das palavras na poética de Trevisan, e os desvios articulados, alterando

completamente os sentidos das palavras através de uma linguagem aparentemente mais coloquial. Esse véu de oralidade aproxima o leitor pouco acostumado com a leitura de poesia e, ao mesmo tempo, possibilita ao leitor de poesia adentrar nas camadas mais profundas do poema. É necessário uma constante busca pelo avesso da palavra, pelas nuances de sentido. Quanto ao fragmento *dentro do palácio de Deus*, tem-se na palavra *dentro* uma idéia de separação, assim como na relação fechado-aberto. Isso estabelece uma separação, sugerindo a atitude contemplativa diante do mundo de Deus. Essa primeira parte do poema tem dois espaços: o divino e o terreno.

Com Cimabue, a cabeça de Cristo é representada inclinada, de olhos fechados, e não ereta, olhando para frente. O olhar frontal evitava que as pessoas o fitassem diretamente, considerado como uma falta de respeito. Assim evidencia-se a questão do pudor. No começo eram cristos com a cabeça ereta e olhar frontal (olhos abertos) para representar a divindade, a vitória sobre a morte. Após, os cristos de olhos fechados, em que os artistas buscam uma aproximação com o humano das pessoas.

...Era homem, pois que o fosse, como o pior
dos membros da espécie. Nisso estavam certos. Afinal,
Judas fora íntimo dele, até na mesa da ceia.

Nesse excerto, o eu-lírico refere-se a um fato básico da transição do Gótico para o Renascimento, que marcará toda a filosofia humanista: Cristo era homem. Essa tomada de consciência da dimensão humana do Salvador conduzirá a uma complexa consciência do indivíduo inserido no mundo. Era homem. O aprofundamento sobre o dogma da encarnação levou à conclusão de que Jesus tem duas naturezas, a divina e a humana. Ao assumir a natureza humana, e essa é uma das grandes descobertas da espiritualidade cristã, ele assumiu todos os aspectos do homem, menos o pecado. Também os dos ladrões, das prostitutas, dos miseráveis,

dos tristes, dos leprosos, dos marginalizados, etc., *pois que o fosse, como o pior/dos membros da espécie*. Representar Cristo na sua dimensão humana, aproximando-o das pessoas, veio a ser a busca dos artistas. Ele passa a assumir, enquanto homem, todas as facetas do espírito humano. O artista questiona a sua própria interioridade, na medida em que se defronta verdadeiramente com Jesus.

A maioria dos artistas centrou-se na representação do corpo do Redentor e menos em sua divindade. Para mostrar que Cristo era homem inteiro, os artistas começaram a representar a sexualidade de Jesus. Havia uma intensa relação entre os artistas e os humanistas. Esse momento histórico é crucial para todas as formas de expressão artística. O artista passa a pensar o mundo transcendendo os limites do artesão, cuja função principal era ilustrar os trechos bíblicos segundo as normas estabelecidas pelas corporações às quais pertenciam e pela própria Igreja.

A última parte do poema II será analisada em sincronia com o poema *Recordação de algum museu I*, pois este desenvolve aspectos que estão velados no excerto:

.....Depois, com
tanta documentação visual sobre os campos de concentração?
.....Não acertaram
ao deformá-lo. Seria mais atlético apresentá-lo
com o seu vigor, nos mínimos detalhes,
para que cada espectador, olhando-se no espelho, visse
que é seu rosto ou, pelo menos, o rosto do vizinho.

RECORDAÇÃO DE ALGUM MUSEU I

Crucificaram-no uma só vez. Quantos pintores
e escultores o reinstalaram no madeiro? Perfeito:
ele pode ser crucificado na imaginação
quantas vezes queira a piedade dos fiéis,
e a necessidade de um tema, por parte dos artistas.
Mas para que submergi-lo em sangue? Raros,
como Grünevald, dão a impressão de que sofreram
com ele, e que as cores dos pincéis
se tingiram, ligeiramente, com o sangue do artista.
A maioria dessas crucificações pouco tem a ver
com os romanos, que o ergueram no madeiro,

e menos ainda com a ferocidade dos membros do Sinédrio. Pintam-no com sangue, simplesmente, porque a cor vermelha impressiona, e ver um homem morto é o maior espetáculo. Ele, porém, na sua Cruz, interroga cada visitante de igreja ou de museu. Pergunta-lhes: “Estivestes lá? Por que não sorteastes novamente a minha túnica inconsútil! Ela ainda vale alguma coisa...”

Crucificaram-no uma só vez. Cristo, segundo o eu-lírico, pode ser recrucificado tantas vezes quantas a imaginação dos fiéis e dos artistas o desejar; entretanto, é desnecessário representá-lo dilacerado, em êxtase de sofrimento e submergido em sangue. *Mas para que submergi-lo em sangue?* pergunta-se o eu-lírico, após as atrocidades da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, em que o sofrimento e a morte foram banalizados e transformados em espetáculo midiático. Aliás, raros, foram os artistas que conseguiram, como Grünewald, interiorizar o sofrimento de Jesus e os conflitos da sua dimensão humana para, só então, expressá-los como um verdadeiro cristão. É como se o artista tivesse em seu corpo os estigmas da crucificação. Algo semelhante a São Francisco de Assis, inflado de ternura e compaixão

na hora do alvorecer, ajoelhado diante de sua choça e apoiado sobre um bloco de pedra orava, voltado para o Oriente: ‘Senhor, dizia entre lágrimas, eu te peço duas graças antes de morrer: a de experimentar em mim, até os limites do possível, as dores cruéis da tua Paixão, e a de sentir por ti o mesmo amor que te levou a imolar-te por nós’ (TREVISAN, 2003, p. 155).

A maioria das crucificações realizadas, principalmente no último século, são vazias dessa fé divina e humana de São Francisco. Mesmo a *Crucificação* de Portinari, da igreja da Pampulha, carece de maior força espiritual, embora o aspecto formal se assemelhe com a representação de Grünewald.



Cândido Portinari – A crucificação – 1943
 Pintura a óleo
 Paineis da Capela da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil.

..... Pintam-no com sangue, simplesmente,
 porque a cor vermelha impressiona, e ver
 um homem morto é o maior espetáculo.

Talvez *Guernica*, de Picasso, que não é uma crucificação no sentido tradicional, tenha conseguido o arrebatamento expressivo da *Crucificação* de Grünewald, mas somente na dimensão humana, sem o enlevo divino. Assim, *Guernica*, provavelmente, possa ser considerada como a grande representação da crucificação da própria humanidade, ou seja, da violência do homem contra o homem. Picasso pintou o grande quadro em branco e preto, pois intuiu que a cor vermelha, depois da carnificina da I Grande Guerra e do bombardeio nazista da cidade espanhola de

Guernica, e mais tarde o Holocausto da Segunda Guerra, não impressionava mais, tendo em vista que a morte tornou-se um espetáculo marcado pela banalização.

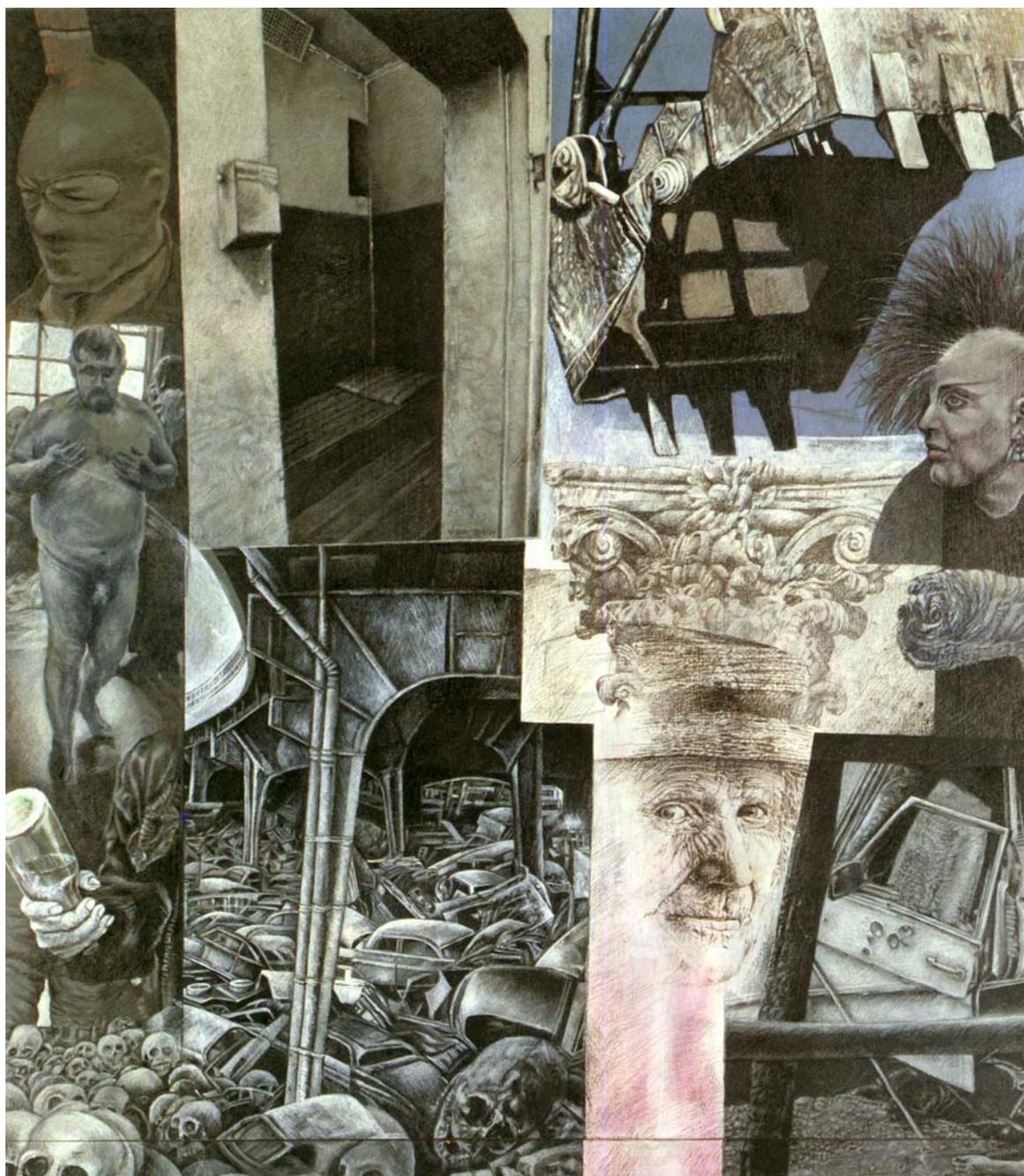


Pablo Picasso – Guernica (detalhe) - 1937
Óleo sobre tela – 350,5 x 782,3
Museu do Prado, Madrid, Espanha.

.....Depois com
tanta documentação visual sobre os campos de concentração?

Os meios de comunicação que surgiram no século XX modificaram para sempre o âmbito cultural. Foi introduzido um novo elemento, uma espécie de si-

multaneísmo dos acontecimentos no mundo, que culminou com a internet. Essa simultaneidade gera a sobreposição de informações e de imagens, como está expresso no quadro de Peter Sorge.



Peter Sorge – im Eimer – 1982-84
Grafite sobre papel – 120 x 110
Galeria Eva Poll, Berlim, Alemanha.

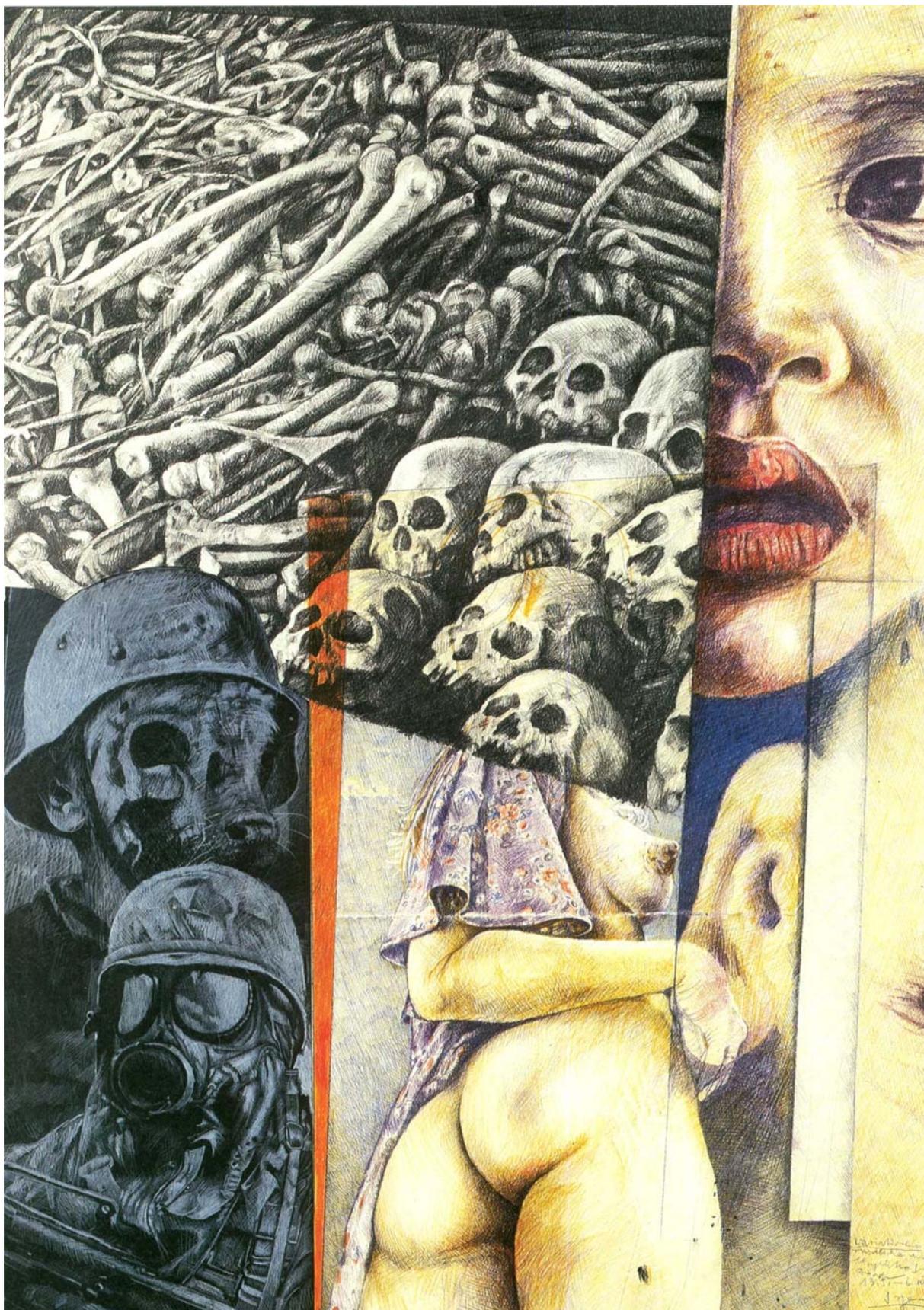
A partir da reflexão sobre a brutalidade dos campos de concentração, o eu-lírico questiona se a imagem de um Cristo deformado ainda espelha as pessoas da pós-modernidade e sugere uma outra estética: o hiper-realismo, que aspira a uma representação fotográfica que provoque confusão com a realidade.



Fotografia de vítimas de um sepultamento em massa num campo de concentração em Bergen-Belsen, tirada pelo Exército Britânico.

Atualmente, não é necessário visitar os campos de concentração, pois existe farto material, que se estende

da fotografia aos documentários visuais. Vive-se num mundo midiático. O eu-lírico constata esse fato novo da cultura, o simultaneísmo, que gera uma nova visão de mundo, não permitindo fazer poesia somente sobre as experiências pessoais ou sobre a história do passado, mas também requer a assimilação dos fatos presentes através da mídia. *Um homem morto é o maior espetáculo.* A palavra “espetáculo” sugere transformar a dor e a angústia em puro entretenimento, em que as pessoas não estão interessadas na reflexão sobre a realidade do mundo. Esta é uma época em que a própria imaginação está doente. As pessoas não imaginam “sangue”, mas simplesmente uma cor que se parece com sangue. Dessa forma, aquilo que deveria causar horror provoca espetáculo.



Peter Sorge – 1982
Variações (Sobre objetos redondos e compridos)

.....Não acertaram
ao deformá-lo. Seria mais estético apresentá-lo
com sua animalidade racional, resplendente dela, exibi-lo
com seu vigor físico, nos mínimos detalhes,
para que cada espectador, olhando-se no espelho, visse
que é seu rosto ou, pelo menos, o rosto do vizinho.

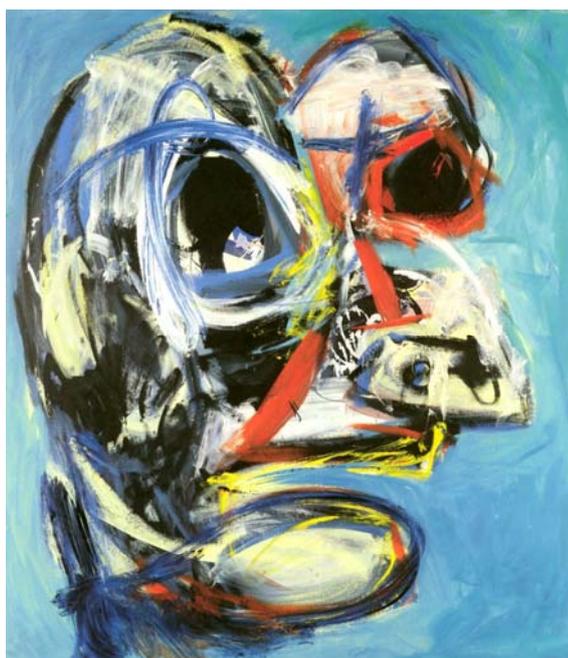
Não acertam/ ao deformá-lo. Esse verso faz referência a todos os cristos, que em geral são representados deformados, tornando-os praticamente irreconhecíveis. Ocorre, aqui, uma ruptura da linearidade do discurso, aguçando o interesse do leitor para o contraste entre o conteúdo e a maneira de representá-lo. *A crucificação* do pintor alemão Hermann Krauth é um exemplo.



Hermann Krauth – A crucificação – 1983
Pintura a óleo – 177,5 x 117,5
Sammlung Christiane und Heinz Ohff

Ironicamente, a mídia deforma a dor e o sofrimento, e as pessoas não querem se espelhar em imagens deformadas, pois cultuam o corpo, o consumo e a futilidade. A partir da descoberta da fotografia, essa persistência na deformação, sugere o eu-lírico, é um equívoco. Ela perdeu o seu poder de impacto visual como elemento de reflexão religiosa e aproximação da vida cotidiana do homem moderno, para tornar-se em crescente elemento de espetáculo do sadismo humano. Diante desse contexto, o eu-lírico faz uma pergunta: as representações deformadas do Salvador ainda emocionam os fiéis? *Seria mais atlético apresentá-lo/ com sua animalidade racional, resplendente dela, exhibi-lo/ com seu vigor, nos mínimos detalhes.* Portanto, o eu-lírico propõe uma representação da imagem de Cristo que esteja em sintonia com o contexto histórico-cultural da pós-modernidade, *para que cada espectador, olhando-se no espelho, visse/ que é seu rosto ou, pelo menos, o rosto do vizinho.*

O eu-lírico reflete sobre essa situação através de uma ironia. Ninguém gostaria de se ver no espelho à maneira de um quadro do pintor alemão Hermann Krauth.



Hermann Krauth – A cabeça – 1985
Óleo sobre tela – 180 x 155

O homem contemporâneo, cultor narcisista do corpo como sinônimo de saúde e *status* social, não se quer espelhar na imagem do Cristo deformado, pois a deformação através das imagens midiáticas é uma presença cotidiana. Assim, o eu-lírico sugere substituir a representação do Cristo deformado, que afasta as pessoas, pela representação de um Cristo real, baseado nos princípios da estética hiper-realista. Talvez o novo homem se encontre nele. É uma ironia com matizes de suave sarcasmo.



Richard Estes – Rua de Paris – 1973
Acrílico sobre tela – 101,5 x 152 cm
Coleção particular

O Cristo apresentado com a estética do hiper-realismo visa despertar a atenção do observador, submerso no mundo do consumo, marcado pela extrema valorização da higiene e, sobretudo, pela estética pessoal, já que as pessoas cultuam a beleza física para serem atraentes e sedutoras. Enfim, assemelhar-se com alguma figura da celebridade mundial do universo midiático do momento.



Ron Moeck – Máscara II – 2001
 Resina de poliéster pigmentada em fibra de vidro – 75,94 x 116,25 x 83,75 cm
 Anthony d’Offay, Londres, Inglaterra

“Estivestes lá? Por que não sorteastes novamente
 A minha túnica inconsútil! Ela ainda vale alguma coisa...”

Cristo ironiza, quando se refere à insensibilidade humana. Aliás, todos os poemas do capítulo IV, *Poemas para cristãos* do livro *O sonho nas mãos*, são irônicos. Entretanto, num mesmo poema existem matizes de representação irônica, que, articulados entre si, criam uma espécie de *cor* irônica, mas sem um alvo específico, que é uma das características da ironia. Difere da ironia de Mário Quintana, por exemplo, marcada pelo humor amargo e ferino. Talvez seja possível dizer que a ironia de Quintana é *fechada*, no sentido de que tem um alvo específico, enquanto a de Trevisan é *aberta*, ou seja, não tem um alvo específico. Os vários focos irônicos presentes nos *Poemas para cristãos* interagem entre si, formando um verdadeiro plano

de humor que abarca o texto na sua totalidade. A intensidade e a forma como se manifesta é difícil de ser descrita. A primeira lembrança para estabelecer uma comparação é com o sorriso enigmático de *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. Provavelmente, a ironia de Trevisan tenha o sentido de fazer com que o leitor ria de si mesmo, num raro momento de encontro com sua intimidade mais profunda.

Nesse sentido, Jorge Luis Borges, referindo-se aos desenhos de Picasso, disse que a boa linha é aquela que está prestes a se mover. Pode-se dizer o mesmo da ironia de Trevisan, ou seja, a boa ironia é aquela construída por um arranjo único de palavras, nas quais se suspeita um princípio de riso.



Pablo Picasso – sem título (detalhe) – 1968
Desenho a nanquim

O que fica da *Crucificação* de Grünewald e dos poemas de Trevisan? Primeiramente, uma sensação de calma. Segundo, a impressão de humanidade, e depois os detalhes do painel de Isenheim e dos poemas se fundem numa espécie de multiplicidade concentrada numa ordem harmoniosa. Tudo é caridade.

2.3. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E EL GRECO

Ressuscitou ao terceiro dia, glorioso. Mas sua ressurreição foi na calada da noite, quando os homens dormiam e, por algum tempo deixavam que os sonhos substituíssem os pensamentos loucos que lhes impregnam a vida (SM, 2004, p. 117).

EL GRECO

No quadro de El Greco: O Enterro do Conde de Orgaz, o morto, apanhado como um bebê que adormeceu na casa de amigos, cativa o olhar dos espectadores que reparam nas lindas golas alçadas, nos rostos ovóides (equilibrada disposição de objetos que a vida ameaça explodir); convém, por um momento, acariciar os paramentos do Bispo, do Diácono, cuja borla roça a armadura do cavaleiro, nenúfar que as águas impelem sobre pedras. À esquerda, o monge, no seu burel escultórico; aos lados, quatro archotes; no céu, Cristo, sua Mãe, os Anjos e Santos derramando-se com a fluidez de perfumes. Mas, que fica dessa tela, vulcânica e sorridente? A mão branca, talvez, entre o diácono e o prelado, a calma das faces com flexões litúrgicas, onde a morte não aparece, mas sopra, à guisa de um hálito embaciando o cristal de lágrimas geladas (ON, 1997, p. 42).

El Greco

No quadro de El Greco: "O Enterro do Conde de Orgaz",
o morto, apanhado como um bebê que adormeceu
na casa de amigos, cativa o olhar dos espectadores
que reparam nas lindas golas alçadas, nos pratos ovóides
(equilibrada disposição de objetos
que a vida ameaça explodir); convém,
por um momento acariciar os paramentos
do Bispo, do Diácono, cuja bolsa
roça a armadura do cavaleiro,
nemífar que as águas impellem sobre pedras.
À esquerda, o monge, no seu burel escultórico;
aos lados, quatro arçotes; no céu,
Cristo, sua Mãe, os Anjos e Santos
derramando-se com a fluidez de perfumes. Mas,
que fica dessa tela, vulcânica e sorridente?
A mão branca, talvez, entre o diácono e o prelado,
a calma das faces
com flexões litúrgicas, onde a morte
não aparece, mas sopra, à guisa de um hábito
embaciando o cristal de lágrimas geladas.

Armando Pereira-



El Greco
O enterro do Conde de Orgaz – 1576-1588
460 x 360 cm – óleo sobre tela
Igreja de São Tomé, Toledo, Espanha.

2.3.1. El Greco: o místico de Toledo

Poucos artistas na história da arte estão envolvidos, como o pintor El Greco, por tantos segredos. Sua biografia é plena de hipóteses, conjeturas e interrogações. Por isso mesmo, optou-se por traçar um panorama das características dos seus quadros, fazendo poucas referências a sua vida. Quanto ao contexto histórico-cultural de sua época, já foi abordado nos estudos sobre Dürer e Grünewald.

El Greco nasceu em Heracléia, na cidade de Cândia, em 1541, antiga capital da ilha de Creta. Domenikos Theotokopoulos, de família oriunda de Bizâncio, teve educação privilegiada, pois seus familiares eram de posses. Grego pela raça e pela formação, foi educado no atelier de um dos mosteiros que conservava a tradição artística do Monte Athos. Conseqüentemente, estava destinado a ser um pintor de ícones, ou seja, um gênero de pintura sacra que consiste de uma única dimensão e sem perspectiva, mas com cobertura de ouro e pedrarias. Inicialmente, produziu ícones em Creta. Mais tarde, em Toledo, recebeu o apelido de El Greco, mistura do artigo espanhol com o substantivo italiano. O pintor era culto, poliglota, bom conversador, perdulário e intelectual consciente, identificado com o conservadorismo da Contra-Reforma espanhola. Esses fatos explicam a formação de sua pintura e, ao mesmo tempo, a própria essência do Maneirismo espanhol, que constituiu uma reação cultural à Reforma.

Em 1560, 1566 ou 1568, o pintor mudou-se para Veneza, onde encontrava-se em plena florescência a escola de pintura veneziana, recebendo muitas influências, sobretudo de seu mestre, Ticiano. Veneza, uma cidade de comerciantes ricos, era demasiadamente agressiva para o temperamento de um homem voltado para dentro de si e muito religioso. Por isso, em 1570, ele foi para Roma, com a esperança de, na cidade eterna, centro da cristandade, encontrar a espiritualidade que desaparecera com o fim de Bizâncio. Entretanto, Roma era a mais pagã das cidades

da Europa. Sua arte, principalmente a pintura, em pleno apogeu do Renascimento, era um hino à carne. Desgostou-se de Miguel Ângelo, que lhe pareceu ser um artista que não sabia pintar, e que apenas dava colorido às figuras desenhadas. Ele era contrário à técnica em voga, de trazer personalidades celestes ao nível humano. Segundo El Greco, não se poderia ter emoção mística vendo um Cristo nu. Quando se discutiam, em Roma, as vestimentas das figuras do *Juízo final* da Capela Sistina, propôs refazer os murais de Miguel Ângelo, cobrindo-os, o que provocou a reação dos discípulos do grande mestre. Cogita-se que tenha partido em 1576 para a Corte de Espanha, atraído pela afluência de artistas italianos convocados por Filipe II, o mais poderoso rei da época.

O período italiano exerceu forte influência sobre El Greco. As lições de Jacopo Bassano, um naturalista, tiveram sobre ele influência duradoura. Tornou-se um profundo admirador dos pintores venezianos. Aprendeu com Tintoretto a composição, a arte de agrupar as figuras em arranjo arquitetural, mas movendo-se livremente no espaço. Do Ticiano da última fase, seu principal mestre, incorporou a pincelada rápida, adotada pelo impressionismo. Com Veronese, aprendeu a utilização dos modelos completos e o jogo de cores, que lhe revelaram a própria essência da pintura. Em Roma, adota o estilo heróico de Miguel Ângelo e os critérios de volume dos corpos. Dos maneiristas Pontormo e Parmigianino assimilou, principalmente, o alongamento das formas; dos renascentistas em geral, a profundidade do espaço. Mas inovou ao utilizar perspectivas múltiplas ao descrever o espaço, e assim reunir figuras em composições impensáveis para seus contemporâneos. Porém, o pintor não abandonou a sua formação com base na pintura bizantina e seu critério medieval de organização do espaço. Uma de suas contribuições à arte ocidental consiste na união desses diversos elementos e, sobretudo, na atmosfera espiritual de seus personagens, irrealis, marcados por profunda penetração psicológica, como nos mosaicos bizantinos.

Em julho de 1576 ou 1577, após breve estada em Madrid, instalou-se definitivamente em Toledo. Isso não representa uma mera coincidência, que o melhor pintor sacro desde a Idade Média tenha escolhido essa cidade para morar. Depois de Madrid, sede da Corte, e Sevilha, foco comercial e das comunicações, Toledo, meio celta e meio árabe, era a terceira metrópole nacional e o centro da atividade eclesiástica. Em Madrid, o pintor não encontrou acolhida na Corte. Assim como Carlos V, seu filho Filipe II, líder da Contra-Reforma, era um admirador da arte italiana, e não favoreceu o desenvolvimento de uma escola nacional. Dessa forma, somente em Toledo El Greco encontrou condições de traduzir em pintura as visões atormentadas dos místicos espanhóis do final do século XVI.

Em meados do século XVI, a Europa ocidental e especialmente as repúblicas italianas estavam convulsionadas por uma crise que abrangia as esferas econômica, religiosa, política e militar, com reflexos em toda a vida cultural. É uma época de deformações e excessos, base para o Maneirismo. Como expressão artística de tal crise, esse movimento não representa o declínio das normas clássicas, mas seu desenvolvimento lógico. Por isso, liga indissolivelmente correntes tão opostas na aparência, como o panteísmo naturalista do pintor Brugel e o espiritualismo místico de El Greco.

A Espanha foi a cidadela da Contra-Reforma, identificada com a criação da Inquisição (1542), com o Concílio de Trento (iniciado em 1545), com a divulgação do *Index* dos livros proibidos (1559) e com a publicação do catecismo romano (1566). Embora criada na França por São Domingos, a Inquisição encontrou campo em Espanha, tendo como sede Toledo. Toda a Contra-Reforma foi obra da Companhia de Jesus, fundada em 1540 pelo soldado espanhol Inácio de Loyola, que não criou o misticismo espanhol, mas apenas acompanhou a tendência da época. O anseio de elevação espiritual havia plasmado grandes místicos, como São João da Cruz (1542-1581) e Santa Teresa d'Ávila (1515-1582), entre outros. É nesse

misticismo que está a origem do Maneirismo espanhol. Num panorama retrospectivo, podemos dizer que os seus maiores epígonos foram Inácio de Loyola, na religião e na política; Cervantes (1547-1616), com seu *Dom Quixote*, nas letras; e El Greco (1541-1614), nas artes plásticas.

Em Toledo, El Greco encontrou-se a si mesmo. O conhecimento que trouxera do período italiano tomou rumo completamente original, formando-se nesse período o seu estilo inconfundível. As formas alongadas, a composição inovadora e as harmonias cromáticas ousadas, entre outras características de sua pintura, não são produtos de um acidente. Surgiram da intensa reflexão sobre a arte do seu tempo. Ele sabia tudo sobre a arte de seus contemporâneos. Sua obra é uma mistura da cor de Ticiano com o desenho de Miguel Ângelo, mas distorcido, contrariando o naturalismo.

A arte de El Greco, uma ânsia de imaterialidade, evolui num caminho completamente pessoal, tendo, como subsolo de sua expressão, os mosaicos, as miniaturas bizantinas, o culto dos apóstolos, a fixidez dos velhos ícones, que mais tarde afloram em formas contorcidas, em figuras sem peso a gravitar no espaço, em elementos fantasmagóricos que restauram a linguagem medieval. Nos anos que antecedem a sua morte, ele capta, com maior freqüência, as visões dos paraísos ou infernos que o homem traz dentro de si. A sociedade de Toledo, pia e guerreira, também se reflete nítida em seus quadros. Neles, desfilam os clérigos, os cavaleiros, os soldados, os fidalgos, porém dentro do martirologio cristão, que constitui o cerne de sua obra. Seus quadros são povoados de imagens ascéticas, recolhidas na meditação ou na penitência.



El Greco
Laocoonte – 1610 - 1614
 Óleo sobre tela – 142 x 193 cm

Na medida em que sua pintura evolui, adensa-se o ritmo baseado na elipse, na pirâmide, na espiral, como se pode ver no quadro *Laocoonte*. Reveste-se de tons outonais o colorido, antes esplendoroso. El Greco refugia-se no mundo imaterial das visões mágicas, sempre protagonizadas pelos santos. Para El Greco, a espiritualidade não se encontrava na imitação da natureza, mas em sua transcendência. Ele acreditava que só quando se vai muito além do que se vê é possível ascender à verdadeira natureza do que está acima ou além das aparências. Para isso, ele acentuava a deformação longilínea das figuras, que flutuavam no ar como chamas. A luminosidade das cenas também parece irreal, feita de clarões de nuvens pesadas, de cores quentes usadas arbitrariamente, a fim de criar uma atmosfera sobrenatural. As características inconfundíveis de sua obra, o verticalismo, a interpretação original do

espaço e da composição vão merecer a reprovação dos pintores neoclássicos, como exemplos de desregramento. Compreende-se. Fracassou a Contra-Reforma, pois a Reforma tomou conta de todo o norte da Europa e dividiu a cristandade. Triunfou o racionalismo. Extinguiram-se as tendências místicas, que foram um prolongamento, no Século de Ouro, dos ideais religiosos da Idade Média.

A obra de El Greco não se reduz à mera mescla de três civilizações mediterrâneas: grega, italiana e espanhola. Sua arte promove o encontro de múltiplos elementos, que se redimensionam entre si. Somente com o Romantismo francês, tendo à frente o pintor Delacroix e o poeta Baudelaire, encantados com o seu subjetivismo, foi El Greco reabilitado, vindo a legar seu entusiasmo aos pintores impressionistas, que nele admiraram o abandono da tendência imitativa em favor da poetização do tema. A transmutação do real em irreal, as deformações violentas, seriam aproveitadas pelo expressionismo e pelo surrealismo no século XX.

El Greco foi o pintor que melhor soube trabalhar a multiplicidade de sua época. É a partir do Renascimento que se pode apontar a pintura ou a escultura como uma estrutura formal, que brota do conflito entre o mundo e o indivíduo. Essa tensão dinâmica entre arte e natureza, embora mitigada de tempos em tempos, nunca mais seria abolida, constituindo a maior herança renascentista. Morreu em 7 de abril de 1614. Seu estilo marca em definitivo a passagem do Maneirismo para o Barroco.

2.3.2. *O enterro do Conde de Orgaz*: análise do quadro e do poema

El Greco, assim como a maioria da crítica, considera *O enterro do Conde de Orgaz* sua obra-prima. O quadro é uma cena repleta de espiritualidade mística, magia e fantasia medieval, na qual o divino e o humano se confundem em uma simbiose com alma espanhola.



El Greco

O enterro do Conde de Orgaz - 1586-1588

Óleo sobre tela – 460 x 360 cm

A tela retrata um lendário milagre, que teria acontecido 250 anos antes, em Toledo, na época capital da Espanha e sede da Igreja católica. O Conde de Orgaz era um homem muito piedoso e bondoso, protetor do distrito de São Tomé e de um convento de monges agostinianos. Eis porque, na tela de El Greco, ele é visto junto ao seu leito de morte, na companhia de Santo Estevão (à esquerda) e Santo Agostinho (à direita), que levaram seu corpo para o sepulcro. O quadro foi encomendado pelo pároco da freguesia da Igreja de São Tomé e está acima

do túmulo do conde, no mesmo local.

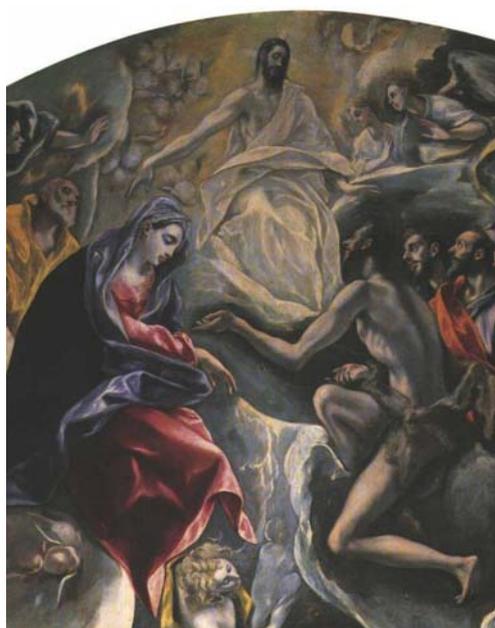
O enterro do Conde de Orgaz inaugura a maturidade pictórica de El Greco, marcada pelo domínio técnico, pela concepção do espaço e pelo alongamento das figuras. O crítico francês Paul Guignard considera essa tela como uma *grande sinfonia fúnebre*. Ela representa essencialmente um ritual ao estilo da Corte, onde todas as atividades humanas ou sociais são sobrepujadas por uma dimensão de magia. Consiste na conjugação de dois espaços: o terreno, que é uma impecável representação cerimoniosa, e o celeste, que é a figuração de um drama cósmico, simultaneamente terreno e celestial, tocado do mais misterioso sentimento místico. Esse movimento pendular é herança de Tintoretto, mas que assume na pintura de El Greco, num período histórico cheio de deformações e excessos, uma graça mística marcada pela desmaterialização da realidade. São dois quadros: um, representando o instante do enterro propriamente dito, e o outro, a chegada do Conde aos pés de Cristo. Os dois têm uma concepção espacial diferente, uma quase estática, e a outra comple-

tamente dinâmica. As duas integram-se, compondo um todo harmonioso e de intenso movimento.

Na parte inferior, El Greco pintou o milagre. As figuras são soberbas e a composição espacial inimitável. O semblante do Conde morto, vestido com sua armadura negra, é de grande serenidade, e a sua palidez contrasta com o sangüíneo do



rosto dos dois santos que o transportam. Junto a Santo Estevão, o pintor pôs o próprio filho, Jorge Manuel, que mais tarde haveria de ajudá-lo no atelier, em seus últimos trabalhos. As figuras são trabalhadas com grande minúcia de detalhes.



A parte superior é uma página de glória. Por sobre grandes estratos de nuvens, à direita de Cristo, está a figura seminua e de joelhos de São João Batista, que faz um gesto eloqüente, intercedendo em favor do Conde. O corpo de São João Batista parece formado da mesma matéria translúcida das nuvens. À esquerda de um radioso Cristo, senta-se a Virgem Maria. Ela se inclina para baixo para receber a alma do Conde. Essa parte do quadro é construída com traços rápidos, com pinceladas firmes e o colorido que passaria a integrar a produção posterior do mestre. As duas figuras estão envoltas por falanges celestiais.

Entre as duas partes, à semelhança de uma barra de separação, o pintor introduziu uma série de cabeças que estão entre os mais perfeitos retratos de El Greco. Na linha dos retratos, o pintor colocou figuras contemporâneas, que assistem, deslumbradas, ao milagre: seu amigo de sempre, o jurista D. Antonio Covarrubias (de barbas brancas) e D. Luis Tristán, discípulo do pintor (quase ao centro, imberbe). Já se sugeriu que a figura que fita o observador é o próprio artista, que se incluiu entre os presentes. As cabeças do monge e do, provavelmente, padre André Nuñez integram-se ao friso perfeitamente, interligando os planos.



El Greco

Tristán

Covarrubias

Pode-se dizer: na Terra, pompas, colorido, compungida tristeza e imobilidade diante do mistério da morte; no céu, movimento, cores diluídas, solene regozijo pela eterna salvação.

Detalhando a análise do espaço inferior, percebe-se, à direita, também em primeiro plano, talvez o padre André Nuñez, o pároco de São Tomé que encomendou o quadro. O negro da batina está coberto com uma sobrepeliz branca e diáfana, fazendo com que o gesto aberto do religioso adquira uma intensidade expressiva, completando-se com o olhar de surpresa e com o dedo indicador apontando para o Conde. O quadro é iluminado da direita para a esquerda, numa diagonal que corta todo o espaço da obra. A luz banha o ombro do padre, criando uma sensação de leveza que contrasta com as pesadas vestes dos santos. Essas formas em primeiríssimo plano são fundamentais para o desenvolvimen-



to subsequente do quadro, que se abre num movimento contínuo, em direção à figura de Cristo. O semicírculo da parte superior é importante para criar uma sensação de infinito.

No segundo plano espacial, à esquerda, a figura de um monge em reflexão. Sua veste escura contrasta com a sobrepeliz do padre André Nuñez, envolvendo uma figura escultórica e sóbria, de gestos contidos. A verticalidade dos dois religiosos direciona o olhar para o alto.

O segundo plano espacial ocupa o centro da parte inferior, sendo constituído por Santo Estevão, à esquerda, e por Santo Agostinho, à direita. No centro está o Conde de Orgaz. Os mantos de ambos os santos são pesados e ricamente decorados. Todas as três figuras estão iluminadas por uma luz que banha as vestes cor de ouro e o negro esverdeado da armadura. Por sua vez, o detalhamento dos mantos e da armadura do Conde contrasta com as vestes das demais figuras, inclusive do friso de rostos, em que os corpos formam uma mancha negra. A figura do Conde está em semicírculo que se expande, em círculos, abrangendo os santos, inclinados, e que por sua vez formam um círculo. A luz, o movimento das mãos e o movimento circular que tende a se expandir para as laterais são os responsáveis pela dinâmica da parte inferior, marcada pela gestualidade. O movimento dos santos é de dentro para fora. O corpo é colocado no sepulcro, que está fora do quadro.



A figura do anjo está numa diagonal, em que a parte superior do corpo é projetada para fora da obra. O anjo, representado desta maneira, tem o ponto de fuga fora da tela, aumentando a ilusão de contorção. A dinâmica do anjo está no movimento da veste, cuja borda forma um



andamento circular na perpendicular em relação ao círculo constituído pelos santos. É exatamente este movimento que sugere a união entre as duas partes, criando um todo harmonioso e profundamente integrado.

O friso de rostos representa um verdadeiro limiar, e a mitra de Santo Agostinho toca na gola da figura, que gesticula e se inclina na direção do Conde. O movimento dos rostos, ora para baixo, ora para cima, cria um campo de passagem quase natural. Pode-se considerar que os archotes e o crucifixo, em sentido vertical, funcionam também como limiar. Esses três elementos conectam os fatos que ocorrem embaixo, na Terra, com a cena de enlevo e êxtase, no céu.

A parte superior do quadro (o espaço celestial), é a *desmaterialização* da realidade e o surgimento de um espaço eterno, mas paradoxalmente se reconstruindo a cada instante, assim como as nuvens. O detalhado realismo das figuras terrenas, em oposição às formas distorcidas e às cores ácidas das figuras celestiais, marca os dois espaços. O contraste entre aquilo que está preso à terra e aquilo que é etéreo e diluído enfatiza a ascensão e aprofunda a dimensão mística. As nuvens são rasgadas pelos anjos, possibilitando a passagem da alma para o mundo celestial. Nesse sentido, tem-se aqui outro limiar, completamente diluído e instável. O *intermezzo* é justamente o anjo dinâmico, que sobe para o céu, através de uma passagem estreita

entre as nuvens. Este anjo de cabelos louros leva consigo a alma do Conde, representada como a figura fantasmagórica de uma criança. É uma das grandes imagens poéticas do quadro, pois provoca a ruptura e, ao mesmo, tempo a união entre o terreno e o divino. Ao contrário dos demais anjos, ele está vestido, o que mostra a dimensão de ligação entre os homens e Deus. A luz que jorra pela passagem é intensa e atinge seu ponto culminante, tanto nas vestes quanto no corpo de Cristo, simbolizando a divindade da luz.

À esquerda de Cristo está sentada a Virgem Maria com um manto azul, uma cor fria, que contrasta com seu vestido vermelho, uma cor quente, opondo-se, dessa forma, ao corpo seminudo de São João Batista. Ela inclina o rosto para baixo, a fim de receber a alma do Conde. No lado oposto está São João Batista, ajoelhado, intercedendo em favor do Conde, através de um gesto eloqüente em direção a Cristo. O corpo do Batista parece formado da mesma matéria translúcida das nuvens. Outras figuras povoam o quadro: anjos, São Pedro, o rei Felipe II.

A análise do quadro está em sincronia com o poema *El Greco*, contribuindo para esclarecer certos aspectos do texto poético que estão implícitos.

No quadro de El Greco: O Enterro do Conde de Orgaz,
o morto, apanhado como um bebê que adormeceu
na casa de amigos, cativa o olhar dos espectadores

No poema *El Greco*, do livro *Os olhos da noite*, constata-se uma relação explícita de intertextualidade. O título do poema possibilita a imediata identificação do pintor, cujo nome é repetido no primeiro verso, seguido do título do quadro: *O enterro do Conde de Orgaz*. A escolha dessa tela pelo poeta talvez se deva ao intenso misticismo e magia, além da complexa espacialidade. O poema é elaborado em estrofe única, em que o eu-lírico revela detalhes que estimulam novas leituras do quadro.

Após apreender a tela como um todo, numa atitude de olho e reolho, o eu-lírico direciona sua atenção para a imagem do Conde e dos santos. A comparação *O morto é apanhado como um bebê...* refere-se ao Conde de Orgaz. A forma como ele está posicionado nos braços dos santos realmente é a de um bebê, pois o corpo não aparenta a rigidez característica dos mortos. Sugere a flexibilidade de uma criança apanhada no berço pela mãe. Nesse sentido, os braços e o corpo da mãe funcionam como uma armadura no sentido de proteção da vida. Enquanto a armadura do Conde envolve a morte. A relação entre a leveza e o peso é inquietante, tendo em vista que a armadura, por si só, é um objeto pesado, e os santos não manifestam sinais de esforço físico, acentuando a imagem do Conde como um bebê. É uma forma materna de apanhar o Conde, para colocá-lo no sepulcro. Sobretudo, isso aparece melhor nos gestos delicados das mãos dos santos. Mesmo apresentando em seu semblante a coloração de um morto, fato facilmente perceptível, quando em contraposição com as faces dos santos, o Conde parece que está num profundo sono de criança recém-nascida. Ele fora um homem bondoso e solidário com as pessoas, por isso a relação com a fragilidade, a inocência, a bondade, a ingenuidade e a pureza de uma criança. Quanto ao verbo *cativar*, sugere que o observador está envolvido demoradamente pela imagem do Conde, numa atitude de carinho. Pode-se dizer que ocorre um verdadeiro devaneio. Finalmente, a imagem do Conde associada a um bebê refere-se a um gesto materno, de carinho, de envolvimento. Essa figura cria um contraponto, pois o corpo de uma criança nunca está associado à morte.

que reparam nas lindas golas alçadas, nos rostos ovóides
(equilibrada disposição de objetos
que a vida ameaça explodir);

Primeiramente, o verbo *reparar* remete para um olhar diferente do anterior. Esse olhar, fixado nas golas e nos rostos que compõem o friso do quadro, é mais rápido e sugere algo mais racional. O movimento das golas alçadas envolve os ros-

tos, aumentando a expressividade dos mesmos. Dispostos em movimentos alternados, ora para baixo, para a direita, ora para cima, para a esquerda, em diagonal, piedosos, tensos, interrogativos, revelam os aspectos psicológicos das pessoas diante da morte. Entretanto, a morte para a cristandade é um espaço de espera.

Equilibrada disposição de objetos/ que a vida ameaça explodir. O poeta colocou esses dois versos entre parênteses para realçar um instante de meditação sobre a morte e a vida. Segundo informação do poeta, os versos pertencem a um historiador de arte, do qual ele não se recorda o nome. Tem-se, aqui, a intertextualidade implícita, pois o poeta comentou que o uso das aspas desviaria a atenção do leitor para a citação em si, diminuindo a força discursiva. A citação lembra a oposição que existe no quadro entre a realidade e a ficção. Uma obra de arte é um fazer extremamente equilibrado. Por um lado, é um ato intelectual. Por outro lado, é necessário um grão de loucura, de êxtase, de imaginação, de vida para que efetive como arte. O friso representa o mundo dos vivos e também faz ligação entre os mundos da morte (parte inferior) e do céu.

.....convém,
 por um momento, acariciar os paramentos
 do Bispo, do Diácono, cuja borla
 roça a armadura do cavaleiro,
 nenúfar que as águas impelem sobre pedras.

Os dois santos formam uma espécie de moldura circular dourada em torno do Conde. O eu-lírico convida os observadores a deterem o olhar na beleza escultórica dos paramentos dos santos, repletos de arabescos. Emprega a palavra *acariciar*, o que conota o forte apelo tátil dos mantos, devido aos relevos. Ao mesmo tempo, eles evocam os vitrais góticos, pela luz que irradiam, acentuando os volumes. Outra imagem que suscitam os mantos, quando relacionados com o Conde como um bebê, é de um ovo. Toda a parte luminosa sugere a gema que envolve o Conde, ou seja, a morte. Ele nasce para a vida eterna, é a ressurreição que se ex-

pressa quando o anjo leva a sua alma em forma de criança para o céu. Santo Estevão e Santo Agostinho aparecem como vivos, pois eles estão na dimensão terrena, mas eles já receberam a graça, enquanto o Conde está sendo levado para o céu como uma criança.

Com muita sutileza, o eu-lírico chama a atenção do observador, não só para os paramentos, mas para a borla do manto de santo Estevão, criando uma metáfora ao compará-la a um nenúfar. A imagem ganha ainda mais força, pois a mão esquerda de Jorge Manuel, filho de El Greco, aponta para a borla com o dedo indicador. Aliás, é possível a seguinte leitura: o menino aponta para a borla, mas também aponta para o Conde. Esse gesto é dúbio. A borla está livre e movimenta-se suavemente no espaço. Qualquer gesto do santo altera o seu movimento, como um nenúfar impelido pelo vento na água. Ora em uma direção, ora em outra, conforme a força da água. Talvez com essa imagem, o eu-lírico se refira à força da vida, sobre a qual o homem não tem domínio. A imprevisibilidade da existência humana, volúvel, variável e inconstante, pois também o nenúfar é um símbolo da morte. Nenúfar, nesse contexto poético, lembra o sopro de Deus e o surgimento da vida.

À esquerda, o monge, no seu burel escultórico;
aos lados, quatro archotes;

O monge à direita e o padre Nuñez formam as colunas de um arco, que se completa com as linhas inferiores das nuvens. No centro desse arco estão o Conde e os santos, e acima, o anjo, levando a alma do morto. As duas colunas fazem com que o olhar do observador se dirija para o grupo e, a seguir, num movimento ascendente, para Cristo. Os archotes são o símbolo da vida e da devoção a Deus. Funcionam como elemento de purificação, iluminando o trajeto da alma para o espaço celestial.

.....no céu.
 Cristo, sua Mãe, os Anjos e Santos
 derramando-se com a fluidez de perfumes.

A seguir, o eu-lírico descreve o espaço celestial, vendo, nas figuras principais, *fluidez de perfume*, ou seja, o infinito e a paz que se espalham como a fragrância de um perfume que penetra e eleva. O perfume também se opõe ao odor da podridão da morte. O céu é um paradoxo: é fluido e ao mesmo tempo estável.

....Mas,
 que fica dessa tela, vulcânica e sorridente?

A resposta não é única, mas envolve basicamente três imagens: a borla, a mão branca e a calma das faces. Essas imagens subvertem a descrição, ainda muito próxima do quadro de El Greco. Nesse ponto, a intertextualidade possibilita o surgimento de um novo texto, que atualiza o quadro numa perspectiva diferente das interpretações costumeiras. A mão branca surge entre os santos, sendo impossível determinar o braço. Paira, num gesto íntimo, como se existisse, e nada mais.

A mão branca, talvez, entre o diácono e o prelado,
 a calma das faces
 com flexões litúrgicas, onde a morte
 não aparece, mas sopra, à guisa de um hálito
 embaciando o cristal de lágrimas geladas.

As faces têm um semblante de calma, e a morte não aparece, mas sopra, embaciando a vida como um hálito. “Lágrimas geladas” se refere a morte, pois ela é sempre dolorosa. A morte pressupõe uma outra realidade. Assim, o homem é como um cristal, que atinge a plenitude quando a luz divina repousa em sua alma. A morte não aparece, ou seja, não está explicitada através de suas características simbólicas mais comuns, como a caveira e outros símbolos.

Relendo o poema *El Greco*, de Trevisan, novas portas se abrem, num devaneio irrequieto, em que nada está preso a nada, e as imagens brotam ao mesmo tempo na aldeia do coração. Lembrando Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, sobre a poesia:

A mim ensinou-me tudo.
 Ensinou-me a olhar para as cousas.
 Aponta-me todas as cousas que há nas flores.
 Mostra-me como as pedras são engraçadas
 Quando a gente as tem na mão
 E olha devagar para elas (Pessoa, 1981, p. 144).

EL GRECO

No quadro de El Greco: O Enterro do Conde de Orgaz,
 o morto, apanhado como um bebê que adormeceu
 na casa de amigos, cativa o olhar dos espectadores
 que reparam nas lindas golas alçadas, nos rostos ovóides
 (equilibrada disposição de objetos
 que a vida ameaça explodir); convém,
 por um momento, acariciar os paramentos
 do Bispo, do Diácono, cuja borla
 roça a armadura do cavaleiro,
 nenúfar que as águas impelem sobre pedras.
 À esquerda, o monge, no seu burel escultórico;
 aos lados, quatro archotes; no céu,
 Cristo, sua Mãe, os Anjos e Santos
 derramando-se com a fluidez de perfumes. Mas,
 que fica dessa tela, vulcânica e sorridente?
 A mão branca, talvez, entre o diácono e o prelado,
 a calma das faces
 com flexões litúrgicas, onde a morte
 não aparece, mas sopra, à guisa de um hálito
 embaciando o cristal de lágrimas geladas (ON, 1997, p. 42).

2.4. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E REMBRANDT

Os dias voam, entre afazeres mais ou menos importantes com agendas repletas de compromissos De súbito um clarão. O que foi ? (SM, 2004, p. 109).

REMBRANDT

Eis as tintas que nos interrogam:
dourados de coroas antigas, rubros
de auroras mortas, azuis
que fogem a distâncias montanhosas;
verdes, cujos segredos só as folhas
disfarçam junto a girassóis lacrados.
O olhar regira sobre as telas. Elas,
caladas, nos contemplam. Que importa se ignoramos
as cinzas de nossos artistas? Seus hálitos povoam
cada traço, cada cor que nos legaram. Nossas mãos,
alucinadas, dobram-se para eles, com o amor
com que se palpam pêssegos numa feira,
ou filhotes num canil (SG, 2001, p. 114).



Rembrandt
A ronda noturna – 1642
Óleo sobre tela – 363 x 437 cm
Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.

2.4.1. Barroco: o Renascimento revigorado

“Barroco” tem sido o termo usado pelos historiadores da arte e da literatura para designar o estilo dominante no período 1600-1750. O seu significado original – “irregular, contorcido, grotesco” – está ultrapassado. O novo estilo nasceu na última década do século XVI, em Roma, que se tornou o centro do estilo barroco, assim como fora do Renascimento pleno. O papado patrocinava a realização de novas e ousadas tarefas, visando a fazer de Roma a mais bela cidade do mundo cristão. A renovação começou em 1585, mas os artistas disponíveis eram maneiristas tardios e de talento fraco. Por isso, em pouco tempo, a cidade atraiu jovens artistas, especialmente do norte da Itália. Esses artistas criaram o estilo barroco, que rapidamente difundiu-se por toda a Europa, entendido como suntuosa encenação de cor e animação, repleta de movimento e dramaticidade.

O Barroco, para Janson (2001), é a última fase do Renascimento, embora o teórico reconheça que essa conclusão não é definitiva. Prossegue, afirmando que a justificativa é feita a partir de três fatores problemáticos. A primeira característica e a mais cristalizada é:

[...] o Barroco exprime o espírito da Contra-Reforma. Contudo, este movimento de auto-renovação dentro da Igreja católica já alcançara o seu propósito por volta de 1600. Territórios importantes haviam sido recuperados para a fé tradicional, e nem católicos nem protestantes possuíam forças para alterar o novo equilíbrio. Os príncipes da Igreja que deram apoio ao crescimento da arte barroca foram mais conhecidos pelo esplendor mundano do que pelo fervor religioso. Além disso, o novo estilo penetrou tão rapidamente no norte protestante que devemos evitar o destaque excessivo de seu aspecto anti-reformista (p. 716).

A segunda considera o Barroco como estilo do absolutismo, refletindo o Estado centralizado, governado por um autocrata com poderes ilimitados. O absolutismo, realmente, atingiu o apogeu durante o reinado de Luís XIV, nos fins do sé-

culo XVII, mas sua formação remonta à década de 1520 (Francisco I da França, e os Médici, duques da Toscana). Por sua vez, a arte barroca tanto floresceu na burguesia holandesa, como nas monarquias absolutistas.

A terceira característica, segundo Janson, é a dificuldade de relacionar a arte barroca com a ciência e a filosofia do período:

Tal ligação existiu de fato durante o Proto-Renascimento e o Renascimento Pleno. Um artista podia então ser também um humanista e um homem de ciência (Leonardo da Vinci e Dürer). Mas durante o século XVII o pensamento científico e filosófico tornou-se demasiado complexo, abstrato e sistemático para que os artistas o pudessem acompanhar (p. 716).

Portanto, é fundamental considerar o catolicismo revigorado, o Estado absolutista e o novo papel da ciência como elementos básicos para distinguir o período de 1600-1750 do que acontecera antes, mas sempre de forma relativa. A arte barroca não é, exclusivamente, o resultado desses fatores. Houve muitas interligações, as quais ainda não estão claramente evidenciadas.

2.4.2. A modernidade em expansão

Como era o mundo e a Holanda no tempo em que Rembrandt viveu (1606-1669)? No aspecto político e econômico, as potências européias estavam expandindo a sua influência de maneira impressionante. A relação comercial da Europa com o Oriente aumentava, graças à importância do comércio de especiarias com as Índias Orientais. Ao mesmo tempo, havia uma guerra civil acontecendo na Inglaterra. O exército parlamentarista, comandado por Oliver Cromwell, tomou o poder, após a execução do rei Carlos I. Em 1650, o exército russo invadiu as florestas da China, onde o domínio da dinastia Ming estava terminando. A ditadura militar japonesa, baseada no poder dos xoguns, expulsara todos os estrangeiros do país: as fronteiras

ficariam fechadas por mais de duzentos anos. Ao fim de uma longa guerra com o império espanhol, as sete Províncias Unidas dos Países Baixos do Norte, das quais a Holanda é apenas uma delas, conseguiram finalmente obter a independência total em 1648.

A independência definitiva transformou a Holanda numa das principais potências econômicas da Europa. A sua política externa estava baseada no império dos mares e na Companhia das Índias Orientais. Essa companhia era detentora do monopólio das especiarias, concentrando em Amsterdã todo o mercado, enquanto a das Índias Ocidentais tinha seu campo de ação principal no Brasil. A Holanda tirou a sua prosperidade de uma atividade florescente: o comércio. Possuía o maior número de navios de toda a Europa, detendo então o primeiro lugar do negócio mundial. As permutas eram feitas sobretudo com a Inglaterra e a França, aliadas desde 1635 às Províncias Unidas, em sua luta contra a Espanha (a aliança só será rompida em 1644).

Quanto à política interna, em 1609 aconteceu a revolução anti-feudal, além das disputas religiosas que opõem arminianos e gomaristas. A questão de saber se é necessário fazer a guerra ou a paz com os espanhóis também divide a opinião. Frederico Henrique, capitão geral e almirante geral, pensa que a continuação da guerra é prioridade. Os magistrados, assim como os armadores e os banqueiros, acham a paz mais sedutora, pois as hostilidades não têm mais sentido depois da conquista da independência.

A principal cidade da Holanda é Amsterdã, com seu crescimento baseado no comércio marítimo, particularmente com a madeira e os cereais vindos dos portos bálticos. A fundação da Companhia das Índias Orientais, em 1602, fortaleceu ainda mais o domínio holandês sobre o comércio e a navegação marítima. Só o comércio de especiarias e de outras mercadorias do Oriente trouxe à cidade enorme riqueza.

Muitos de seus habitantes participavam de um autêntico *pôquer em sociedade*. Investindo em navios mercantes, os cidadãos especulavam, ganhando uma participação nos lucros ou perdendo tudo, quando a embarcação afundava.

Consolidadas as relações externas e resolvidas as questões internas, o povo holandês encontra em pouco tempo muitos motivos de coesão e de orgulho nacional. A língua holandesa é difundida graças à intensa campanha de alfabetização. O país é habitado por pessoas de diferentes culturas e religiões: católicos, judeus, calvinistas e luteranos eram livres para celebrar seus respectivos cultos, sem restrição. Surge uma vida de amor pela família e uma riqueza bem distribuída. Assim, a Holanda do século XVII, sem uma verdadeira corte, sem uma classe aristocrática e sem privilégios eclesiásticos de nenhum tipo, é considerada a primeira democracia capitalista moderna. Por volta de 1648, é um país próspero, cosmopolita e estava entrando no que se poderia chamar de o *Século de Ouro*. As obras dos pintores holandeses estavam em toda a parte, menos nas igrejas. Não existiam os quadros de devoção, e os temas bíblicos ocupavam lugar relativamente modesto. Predominavam, assim, as representações da vida cotidiana, chamadas de *paisagem vista da janela*. Rembrandt, talvez, tenha sido o maior artista dessa tendência.

A prosperidade econômica trouxe alterações, inclusive nas vestimentas. As roupas dos burgueses de Amsterdã eram austeras e práticas. A maior parte dos retratos de Rembrandt mostra homens e mulheres abastados com roupas pretas, colarinho e punhos brancos. Algumas vezes, vemos mulheres usando um gorro branco, e os homens mais extravagantes ostentando ousados laços decorativos em seus sapatos. Branco e preto era o uniforme da época, mais ou menos como ternos e vestidos, hoje em dia. Esse tipo de vestimenta atravessou o Atlântico, até a América, para as colônias holandesas. A Holanda também ficou famosa por suas tulipas, desde que a flor foi trazida do Oriente Médio para a Europa, no século XVI. Pinturas holandesas tendo flores como tema, mostram tulipas com muita frequência,

particularmente, a variedade que ficou conhecida como a *tulipa de Rembrandt*, com suas riscas coloridas.

2.4.3. O Barroco na Holanda

Para uma compreensão satisfatória da arte holandesa e da pintura de Rembrandt, do ponto de vista essencialmente pictórico, deve-se retornar ao século XVI, pois a obra desse pintor é uma síntese de um longo processo artístico.

Os Países Baixos tiveram, no século XVI, a mais turbulenta história de todos os países ao norte dos Alpes; entretanto, as lutas políticas e religiosas não trouxeram conseqüências catastróficas para a arte. Ela continuou se desenvolvendo em busca de uma expressão própria. A região assimilou os elementos italianos mais lentamente do que a Alemanha, mas de forma mais segura e sistemática e, por isso, em vez de um ou dois gênios, teve uma sucessão de cumes menores. Entre 1550 e 1600, os Países Baixos produziram os melhores pintores do norte da Europa, que abriram caminho para Rembrandt.

Dois grandes preocupações, ora separadas, ora interligadas, marcaram a pintura dos Países Baixos no século XVI. Primeira, assimilar a arte italiana do Renascimento pleno, às vezes de maneira didática. Segunda, criar um conjunto temático capaz de substituir os assuntos religiosos tradicionais. Daí, todos os temas seculares que tão largamente figuram na pintura holandesa e flamenga do período barroco (paisagem, natureza-morta, e gênero – cenas da vida diária) foram definidos pela primeira vez entre 1500 e 1600. O processo foi gradual, devido à necessidade de satisfazer o gosto popular, pois eram cada vez mais raras as encomendas para as igrejas. A paisagem, a natureza-morta e o gênero faziam parte da tradição flamenga desde Flémelle e dos irmãos Van Eyck, mas eram elementos secundários, subordi-

nados à intenção religiosa do conjunto. A partir da Reforma, tornaram-se tão independentes que o assunto religioso podia ser relegado a segundo plano.

Precisamente na cidade de Leiden, onde nasceu Rembrandt, desenvolveu-se no século XV uma notável escola pictórica, talvez a mais importante de toda a Holanda. O artista de referência, Lucas de Leiden, foi, tal como Rembrandt, um grande pintor e um precocíssimo gravador. Nasceu em 1490 e já em 1510 demonstrou a sua capacidade para juntar temas sagrados da tradição com assuntos e personagens tirados da realidade camponesa do seu tempo, antecipando o desenvolvimento futuro da arte holandesa. Esse aspecto encontrará em Rembrandt o seu ponto culminante, basta olhar o quadro *A ronda noturna*, objeto deste estudo. Em 1521, Lucas é uma celebridade internacional, e o seu encontro com Albrecht Dürer, expoente da Renascença no Norte europeu, é notável.

A arte de Lucas é delicada e precisa, atenta à reprodução de cada pormenor. Inspirada principalmente em temas religiosos tradicionais, foi durante mais de um século um preciso ponto de referência para pintores e colecionadores de Leiden. Dele deriva a chamada *pintura delicada*, que constituirá o estilo do jovem Rembrandt. As gravuras de Lucas difundiram-se por toda a Europa e rivalizavam com as de Dürer. Rembrandt possuía uma coleção e fez delas estudos minuciosos. Lucas morreu em 1533.

Quando Rembrandt estabeleceu residência em Amsterdã, em 1633, Descartes já havia escolhido a cidade para morar desde 1629. Ele descreveu a cidade, praticamente independente do domínio espanhol, como livre e segura. Os burgueses manifestavam um firme interesse pelas ciências e as artes, e apreciavam encomendar seus retratos aos pintores de renome. Era esse o ambiente em que Rembrandt vivia e trabalhava.

2.4.4. Rembrandt: a vida de contrastes e a pintura contemporânea europeia

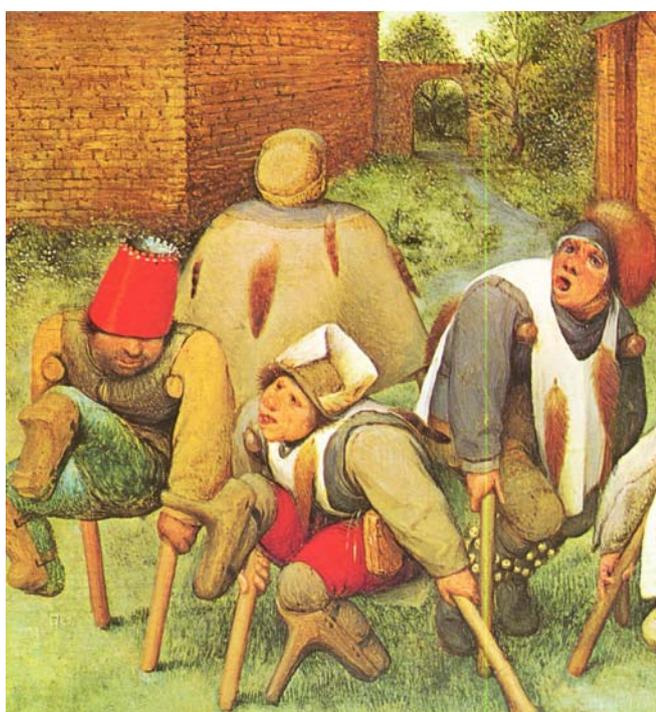
A pintura europeia foi dominada pelo realismo, em detrimento do naturalismo, durante o século XVII e, mais especificamente no decurso dos anos vinte do referido século, a pintura de toda a Europa dependia das notícias que chegassem de Roma. A arte revolucionária de Caravaggio, que obtém das luzes diagonais um surpreendente efeito de realismo, está em sintonia com a rápida evolução expressiva do que mais tarde recebeu o nome de Barroco.

A diferença entre naturalismo e realismo na arte clássica é fundamental para entender a arte barroca. O naturalismo dominou o Renascimento pleno, consistindo na representação fiel e idealizada do mundo real, rejeitando os aspectos da natureza tidos como feios. O pintor deseja pintar, por exemplo, uma árvore com todos os seus detalhes. A fotografia, no século XIX, iria realizar esse sonho dos artistas clássicos.



Sandro Botticelli
A Primavera (pormenor) – 1477
Têmpera sobre tábuas – 203 x 314 cm
Galeria degli Uffizi, Florença, Itália.

O realismo começa timidamente no Renascimento pleno, com o pintor Ghirlandaio, por volta de 1480, e prossegue nas esculturas de Miguel Ângelo da última fase de sua vida. O Maneirismo desenvolve o realismo, sendo a sua principal contribuição para a arte. Atinge a plenitude no Barroco, com Caravaggio. O realismo foi uma reação à ingenuidade do naturalismo, representando todas as dimensões da realidade, inclusive o feio e o inacabado. Os pintores passaram a pintar, por exemplo, um cavalo decadente, uma fruta podre ou pessoas aleijadas.



Peter Brueghel, O Velho
Os aleijados – 1568
Óleo sobre tábua – 18 x 21 cm
Museu do Louvre, Paris.

O pintor flamengo Peter Paul Rubens foi o responsável pela difusão do estilo barroco no norte dos Alpes. Levou a cabo a obra iniciada por Dürer. O estilo de Caravaggio veio para a Holanda da Antuérpia (Rubens) e através de alguns artistas holandeses que estiveram em Roma. Os artistas da escola de Utrecht, da cidade do mesmo nome, foram os responsáveis pela transmissão das novas idéias a outros pintores do país.

A arte nos Países Baixos floresceu no Século de Ouro mais do que em qualquer outro. Três de seus grandes artistas vinham dos Países Baixos. Peter Paul Rubens trabalhava em Antuérpia, cidade flamenga controlada pelos católicos; Rembrandt, em Amsterdã; Jan Vermeer, em Delft, perto de Haia. Nesse contexto, há uma rejeição em parte da influência italiana, devido à peculiaridade do mercado artístico local, dirigido principalmente à classe burguesa e não à aristocracia e à Igreja, determinando novos temas.

Esse aspecto da arte dos Países Baixos merece uma abordagem mais detalhada, pois mostra idéias, comportamentos e sentimentos provindos de uma concepção de mundo protestante e calvinista. De acordo com a maioria dos estudiosos, o Século de Ouro da pintura holandesa é atravessado por uma constante tensão entre o gosto naturalista despretensioso e o realismo. O realismo tem origem na classe média e se impõe na pintura holandesa, também em razão de sua desvinculação da Igreja. Na ausência de uma arte sacra, predominam as representações da vida diária.

Enquanto a pintura narrativa bíblica permanece como forma predominante de arte nos países católicos, na Holanda os assuntos até então considerados sem importância ganham independência e adquirem valor autônomo. O artista não precisa do pretexto das composições históricas ou bíblicas para pintar. Pinta o cotidiano, a vida do indivíduo, da família e da comunidade. Representa o espaço que o homem da classe média ocupa e domina: salas, pátios, a cidade e seus arredores, a paisagem vista da janela. Esse realismo não se distancia só do Barroco europeu, que prefere as atitudes heróicas, o sensualismo e a solenidade, difere também dos estilos primitivos baseados na fidelidade à natureza. Torna-se necessário externar não só a vida em todos os seus aspectos, mas mostrar a experiência pessoal que fundamenta essa concepção de mundo.

O novo realismo da classe média é um estilo que tenta tornar visíveis as coisas espirituais, e também dar espiritualidade aos elementos visíveis. Além da classe média, as grandes consumidoras de arte, na Holanda do século XVII, são as corporações, comunas, associações cívicas, orfanatos, hospitais e casas de caridade. Portanto, na própria classe média convivem diferenças de gosto. Pessoas cultas preferem tendências italianizantes. Esse fato explica a tensão entre o naturalismo protestante e o realismo. Rembrandt evolui do naturalismo rumo ao Barroco, ou seja, ao realismo. Afasta-se deste quando o público holandês inclina-se para o Neoclassicismo. Com isso, isola-se, mais ou menos, do público de seu tempo, mas realiza uma arte pessoal e avançada.

Assim, a formação de Rembrandt tem lugar num momento muito favorável, rico em estímulos e propostas: por um lado, a *grande pintura* histórica, inspirada em modelos italianos, na vizinha escola de Anvers, dominada por Rubens; por outro, o gosto holandês pelas pinturas médias e pequenas, de refinada execução, destinadas às casas e não às coleções principescas. A religião calvinista e a presença de uma expressiva comunidade judaica propiciam, além disso, uma reflexão pessoal sobre a Bíblia.

A vida de Rembrandt Harmenszoon van Rijn é suficientemente conhecida, graças à enorme e cuidadosa pesquisa feita por estudiosos, principalmente no século XX. Assim como seus quadros, sua vida foi marcada por fortes claro-escuros, por contrastes muito intensos, desde o começo. Nasceu em Leiden, a segunda maior cidade da Holanda, em 15 de julho de 1606, oitavo e penúltimo filho de uma família de moleiros. As raízes do pintor estão ligadas ao âmbito de uma família de classe artesanal. Filho de Harmen, um próspero moleiro protestante, e de sua esposa Cornélia, uma católica. Daí, talvez, a sua busca constante de pintura que expressasse uma síntese da Reforma e da Contra-Reforma.

Em 1632, quando tinha 26 anos, sua arte já ultrapassava os limites de Leiden. Nesse mesmo ano, recebe a encomenda oficial de *A aula de anatomia do doutor Tulp*. Em 1634, mudou-se para Amsterdã e casou-se com Saskia. O pintor teve quatro filhos, mas só Tito, nascido em 1641, viveu mais de dois meses. No ano seguinte, Saskia morreu, com trinta anos. Entre 1630 e 1640, recebeu grande número de encomendas, tendo uma intensa produção. A morte de Saskia pode ser considerada um divisor de rumo na vida do artista. À tristeza da perda da mulher somou-se o desalento artístico: acabara de concluir a sua obra-prima, *A ronda noturna*, que encontrou certa resistência no mundo artístico, em função de seu caráter inovador. As encomendas diminuem e a situação agrava-se com a morte de Tito, em 1668. Passou a viver em situação precária.



Auto-retrato com a esposa Saskia – 1634

Óleo sobre tela – 161 x 131 cm

Acervo da pinacoteca Gemaldegalerie, Dresden, Alemanha.

Rembrandt sempre encontrou resistência por parte da crítica. Quando jovem, acusaram-no de ser muito inovador, estar à frente de seu tempo. Quando velho, atacaram-no por não seguir o gosto da época. A partir de 1640, suas relações com a rica burguesia começaram a deteriorar-se. Essa falta de êxito é atribuída, sobretudo, à gradual inclinação do público para o Neoclassicismo, paralelamente ao afastamento de Rembrandt do barroco autêntico. Na realidade, a trajetória do artista distanciou-o dos consumidores do seu tempo, mas colocou-o como um dos precursores da arte moderna e um dos maiores artistas da humanidade.

Na evolução artística, o mestre holandês encaminhou-se para o retrato. Ele buscava captar determinado estado psicológico por meio das feições e retratando pouco o indivíduo. O conceito de beleza foi totalmente deslocado, pois o que importava para ele era a interação do físico com o espiritual. Rembrandt deu um tratamento revolucionário aos retratos coletivos, grande tradição na Holanda corporativista do século XVII. Esses retratos eram estáticos, devido à necessidade de representar a ordem hierárquica que as pessoas ocupavam na sociedade holandesa. Rembrandt, na tela *Aula de anatomia do doutor Tulp*, por exemplo, simplesmente fez com que o cadáver ocupasse o centro da composição.



A lição de anatomia do Dr. Tulp – 1632
Óleo sobre tela – 162,5 x 216,5 cm
Mauritshuis, Haia, Holanda.

De 1630 a 1645, o pintor criou seu período barroco; as telas ficaram imensas e as personagens integraram-se no espaço irracional e mágico do claro-escuro. O caravagismo adquiriu, com Rembrandt, novo sentido: o artista procurou assimilar a liberdade do movimento e a busca constante da realidade e dos meios de transmiti-la. Em suas últimas obras tudo é expresso por meio da linguagem espontânea, de uma cor amplamente livre. Foi esse período, de 1650 a 1660, de Rembrandt, que seria redescoberto pelo Impressionismo. Morreu no dia 4 de outubro de 1669.

2.4.5. Análise do poema e do quadro

O poema *Rembrandt*, do livro *A serpente na grama*, não especifica os quadros do pintor que serviram de referência para o poeta. Mas, pela descrição que ele faz das cores é possível determinar as pinturas produzidas entre 1630 a 1645, ou seja, a fase barroca. Por sua vez, Trevisan informou que se trata do quadro *A ronda noturna*, e outros cujas cores citadas no poema aparecem com predominância. Eis o poema:

REMBRANDT

Eis as tintas que nos interrogam:
dourados de coroas antigas, rubros
de auroras mortas, azuis
que fogem a distâncias montanhosas;
verdes, cujos segredos só as folhas
disfarçam junto a girassóis lacrados.
O olhar regira sobre as telas. Elas,
caladas, nos contemplam. Que importa se ignoramos
as cinzas de nossos artistas? Seus hálitos povoam
cada traço, cada cor que nos legaram. Nossas mãos,
alucinadas, dobram-se para eles, com o amor
com que se palpam pêssegos numa feira,
ou filhotes num canil (SG, 1997, p. 114).

A ronda noturna, realizada em 1642 e conservada no Rijksmuseum de Amsterdã, é considerada a obra-prima de Rembrandt e uma das obras mais significativas

do século XVII europeu. Na época, existia uma forte tradição em torno dessas pinturas de milícias, na Holanda, que retratavam um grupo de pessoas. O título do quadro vem da crença de que a obra retratava a guarda saindo à noite, por conta do tom escuro da pintura. Na realidade, deve-se o tom escuro ao tom de verniz e ao acúmulo de sujeira ao longo dos anos. No século XX, a restauração e a limpeza revelaram uma cena diurna. Seu título original é desconhecido.

Trata-se do retrato do grupo da companhia ou guarda civil do capitão Frans Banning Cocq, formada pelos mais importantes cidadãos de Amsterdã e destinada ao salão nobre da guarda cívica: o Koveniersdoelen. Parece que a obra foi financiada por dezesseis dos representados, que pagaram cerca de 100 florins cada um, alguns mais outros menos, dependendo de sua colocação no quadro. O que destaca *A ronda noturna* do estilo tradicional, num primeiro olhar, é a sensação de ação e a exuberância das cores, as quais o poeta enfatiza no fragmento *nossas mãos, alucinadas*,... Nos retratos de grupos mais formais, a realidade e a espacialidade são sacrificadas pela necessidade de dar igual realce aos retratados. O quadro de Nicolaes Pickenoy é um ótimo exemplo dessa representação espacial.



Nicolaes Pickenoy
O corpo da guarda do capitão
Jan Vlooswijk – 1642
Óleo sobre tela
Rijksmuseum, Amsterdã,
Holanda.

No quadro de Rembrandt ocorre uma nova organização do espaço que nor-teia o espetáculo dramático. A parte inferior do quadro (os pés dos figurantes) reve-

la uma formação em ziguezague, recurso típico da estética barroca, a fim de guiar o olhar para frente e para trás, intensificando a noção de profundidade e movimento.

O mesmo efeito rítmico de ziguezague é obtido a partir do segundo até o quinto verso pelo eu-lírico, através da passagem de um verso para outro, tendo nas cores dourado, rubro, azul e verde, os pontos marcantes que alteram a direção, criando uma sensação de ziguezague (jogo de cores quentes e frias). O ritmo também é acentuado pelo hábil emprego da vírgula e do ponto e vírgula. Por sua vez, o verso *O olhar regira sobre as telas./Elas, caladas, nos contemplam* acentua a sugestão de um movimento vagaroso e curioso do olhar do observador, pelo emprego do verbo *regirar*, que também conota um olhar circular, formando uma tessitura de círculos e determinando diferentes intensidades. Ele se contrapõe ao olhar linear da leitura do texto verbal. Esses versos funcionam como limiar entre a primeira parte do poema, onde é feita referência à elegância das cores do quadro *A ronda noturna*, e a segunda, em que o eu-lírico faz uma reflexão sobre a arte, o artista e o observador, convidando este último para olhar o quadro. Existe uma reciprocidade de olhares entre o observador (*O olhar regira...*) e o olhar do pintor (*nos contemplam*), que se torna o olhar do observador. Em qualquer quadro, o pintor também olha o observador, mostrando a sua maneira de ver o mundo. Por isso, *Elas, caladas, nos contemplam* sugere um observador que fala com o olhar, enquanto o quadro (Rembrandt) ouve em silêncio. O ritmo do verso denota um instante de espera, acentuado pela colocação da palavra *caladas* entre vírgulas. O poeta retrata o movimento inicial do diálogo. Um fala, o outro escuta. Rembrandt não pode falar, mas comunica-se pela disposição das cores, pela perspectiva e pela composição.

O primeiro verso *eis as tintas que nos interrogam*: é um convite que o eu-lírico faz diretamente ao leitor. A técnica de dialogar com o leitor tornou-se uma constante na poesia de Trevisan a partir do livro *A dança do fogo*. Em conversa com o poeta, ele confidenciou sua profunda admiração pelo escritor Machado de Assis, o

qual recorre à técnica do diálogo direto com o leitor. Com o verso *eis as tintas que nos interrogam*, que, na realidade, é uma interjeição de admiração, e também de espanto, o eu-lírico cria um instante de suspensão entre a realidade do mundo e a realidade estética, suscitando no leitor ou no observador, quando diante do quadro, a pergunta: como uma tela pode me olhar?

Eis as tintas que nos interrogam:
 dourados de corroas antigas, rubros
 de auroras mortas, azuis
 que fogem a distâncias montanhosas;
 verdes, cujos segredos, só as folhas
 disfarçam junto a girassóis lacrados.

Voltando ao quadro, verifica-se uma sucessão de quatro planos, formando o arcabouço da encenação espacial. O primeiro plano espacial é marcado pela luva, que pende da mão direita do capitão Cocq; o segundo, pelo fuzil do mosqueteiro e o pé do menino que corre para a direita; o terceiro coincide com a menina; e o quarto, com o porta-bandeira, acima dela, atrás.

Constata-se que Rembrandt não deixou nenhuma dúvida sobre a extensão desses quatro planos, nem sobre suas relações recíprocas. Não existe um ponto sequer, no espaço do quadro, que não esteja claramente ligado a todos os outros com um mínimo de recurso. Pode ser o fulgor de uma lança ou o cano de um fuzil, uma mão esticada ou um rosto iluminado, que venham a definir o espaço em relação a toda a composição.

Qualquer ação requer e implica ao mesmo tempo um espaço preciso. Na *Ronda noturna*, é a fachada de um grande prédio de onde saem os guardas. Não se trata da casa de sua corporação, mas de um grande palácio com colunas, um pórtico alto, degraus até a rua. Essa exuberância da arquitetura não existe na casa do quadro de Nicolaes Pickenoy. O primordial é a ação em íntima sincronia com o

espaço. Os guardas civis interpretam seu papel num contexto mais amplo, que não depende deles, mas do qual eles dependem. Cada um é representado numa atitude particular, mas estão integrados, criando uma harmonia que se assemelha a uma sinfonia de gestos e cores. É a fugacidade do instante que Rembrandt deseja apreender, aquilo que mais tarde os pintores impressionistas expressariam de outra forma estética. Essa também é uma das marcas da poesia de Trevisan, que não delinea objetos, mas os sugere, evocando-os com palavras-imagens.

Assim como Rembrandt, o eu-lírico reconstrói esses quatro espaços pictóricos nos primeiros cinco versos do poema. Essa construção espacial é feita na medida em que ocorre a nomeação das cores, *dourados de coroas antigas*, correspondente ao primeiro plano pictórico do quadro (o tenente, junto do capitão Cocq).

Os mais fortes tons de luz e de cor encontram-se na figura do tenente, que usa um uniforme brilhante, amarelo-limão. Essa cor, a qual o eu-lírico compara com coroas antigas (*dourados de coroas antigas*) assume nos quadros posteriores de Rembrandt uma gama imensa de variações tonais. O contraste com o uniforme negro do capitão intensifica o brilho desse amarelo-limão, que reaparece um pouco mais esmaecido e mais frio, mas sempre intenso, na figura da menina à esquerda.

O poeta qualifica as cores através de referências concretas, para que o leitor possa estabelecer relações e percebê-las por um outro prisma. Simplesmente dizer que o pintor emprega o melhor amarelo ou o melhor vermelho não afeta o imaginário do leitor. É uma abstração. Mas tudo muda quando o poeta diz que o melhor dourado é o de coroas antigas. Os dourados de Rembrandt parecem com o ouro, mas aquele ouro antigo, autêntico e levemente escuro. O ouro puro, sem as misturas com chumbo e prata. O eu-lírico refere-se a uma cor única e rara.

O segundo plano pictórico corresponde ao fragmento final do segundo verso e parte do terceiro: *rubros/ de auroras mortas...* Esse plano é marcado pelos rubros do fardamento do mosqueteiro. A metáfora *auroras mortas* tem, como uma das possibilidades de interpretação, determinados momentos da vida que, lembrados, adquirem uma dimensão nova. Daí a associação com o sangue, que se renova a cada momento. Por outro lado, a aurora nasce vagarosamente. Começa com um indício de vermelho e se expande e morre quando chega à plenitude, devido à força do sol. O vermelho atinge, nos quadros do pintor, o máximo de esplendor, como a luz de uma vela que brilha mais forte quando morre. Através dessa imagem, pode-se fazer uma alusão sobre a técnica da luminosidade barroca, descoberta por Caravaggio: as cores, com suas variações cromáticas, vêm na direção do observador. Nos quadros renascentistas, a luminosidade era homogênea. Isso cria, juntamente com a perspectiva, a ilusão de movimento e a sensação de que as figuras estão saindo da tela.

O terceiro plano pictórico tem como referência a menina; entretanto, o azul é o da faixa central da bandeira, que também faz parte dele, projetando-se do quarto plano para o terceiro. Os azuis são difíceis de serem percebidos nas reproduções fotográficas, devido ao escuro da tela e à grande dimensão da mesma. Portanto, esse plano corresponde no poema ao verso: *...azuis/ que fogem a distâncias montanhosas*. A metáfora do terceiro verso, do ponto de vista pictórico, está relacionada com a pintura renascentista. Pintores como Leonardo da Vinci ou Rafael usavam o azul em diferentes tons para criar a noção de profundidade, tendo em vista que é uma cor fria. O eu-lírico menciona o substantivo *distâncias*, sugerindo, talvez, a imponência dos tons dessa cor, que está relacionada ao azul do mar e à própria bandeira da Holanda. *Distâncias montanhosas* refere-se aos azuis empregado pelos renascentistas para criar a noção de distância e está relacionado com a simbologia de infinito.

O quarto plano pictórico corresponde aos versos: *verdes, cujos segredos só as folhas/ disfarçam junto a girassóis lacrados*. Neles, os mais enigmáticos do poema, existem duas metáforas, que se completam mutuamente (*segredos e girassóis*). Tomando como referência outros quadros de Rembrandt — tais como *Rembrandt, auto-retrato*, de 1628, *Apresentação no templo*, de 1630, *Cristo e adúltera*, de 1644, e *Aristóteles contempla o busto de Homero*, de 1653 —, constata-se uma imensa gama tonal de verdes, que remetem às folhas novas do início da primavera, pois existe neles um frescor, uma espécie de fragilidade, como se apenas tocassem, suavemente, em outras camadas de cores. Os verdes de Rembrandt conduzem o observador, tanto para uma experiência estética visual, quanto também tátil. A metáfora *girassóis lacrados* sugere a cor dourada dos girassóis. Por sua vez, a palavra *lacrados*, nesse contexto poético, representa um estado de latência, que pode desabrochar a qualquer momento. Também há contraste entre o verde, uma cor fria, e o amarelo, uma cor quente, criando tensão. A forma como os girassóis desabrocham corresponde aos clarões de dourados, nos quadros da maturidade do artista.

Retomando os versos *Verdes, cujos segredos só as folhas/ disfarçam junto a girassóis lacrados*, a metáfora *segredos* está no sentido de verdes vagos, diluídos, discretos, que se infiltram entre outras cores. São verdes muito suaves, como folhas tenras que são protegidas pelas folhas mais velhas. Verdes frágeis, como pele de criança recém-nascida. Verdes cujas gradações são materializadas nas folhas.

O eu-lírico, através de três imagens (*segredos, folhas e girassóis lacrados*) exalta os verdes, que se espalham por toda a *Ronda noturna*. Seus tons estão disfarçados (subentendidos) nas folhas, junto aos dourados, que formam os pontos de luz do quadro. *Segredos* é uma imagem acústica relacionada a mistério, ou seja, à própria natureza da cor verde, sugerindo as numerosas variações tonais que povoam o quadro. Por isso, o eu-lírico compara cada tom de verde com uma folha, e o conjunto dessas folhas cria uma espécie de suave onda, que envolve todo o quadro. Dito de ou-

tra forma: uma tênue cintilação, como os raios de sol tocando as águas de um rio ao amanhecer.

A metáfora *girassóis lacrados* é meio mágica, despertando a curiosidade e o tato. Provavelmente, remete às figuras do tenente Willen van Ruytenburch e da menina que corre entre os soldados, devido à cor dourada das roupas dessas pessoas. Assim, o poeta primeiramente compara os dourados de Rembrandt com coroas antigas e, num segundo momento, com o amarelo intenso dos girassóis. Isso demonstra a dificuldade de verbalizar o cromatismo dos quadros do pintor. A palavra *lacrado*, antigamente estava vinculada a documentos importantes. O adjetivo *lacrado* talvez expresse a imagem do tenente e da menina, envoltos pelas cores escuras do quadro. Eles estão trancados, como o amarelo, no interior do girassol. Nessa linha de interpretação, a metáfora *girassóis lacrados* sugere a própria *Ronda noturna*, pois, na medida em que o capitão Cocq e o tenente Willen, juntamente com os demais soldados da guarda, avançam em direção ao observador, imitam o mesmo movimento do girassol, que se abre diante da luz do sol, mostrando o esplendor do amarelo. A guarda também faz o mesmo movimento, saindo da noite para o dia, mais exatamente nos primeiros momentos do amanhecer. *Lacrado* sugere que cada tom amarelo é uma descoberta mágica. Algo semelhante como “romper o lacre” de um documento muito importante. É um misto de curiosidade e surpresa. Amarelos tão preciosos que o observador precisa retirar o lacre dos olhos e da sensibilidade para perceber o esplendor dos matizes dessa cor.

Caso o poeta tivesse escrito os versos da seguinte maneira “Verdes, cujos tons as folhas/ disfarçam junto a girassóis” ou “verdes, cujas gradações tão sutis/ só alguns olhos conseguem perceber”, os versos assumiriam uma dimensão mais racional e denotativa, desaparecendo o estado poético provocado pelas imagens. O poeta emprega imagens de objetos do passado, como *coroas douradas*, para deslocar a percepção do leitor, expandindo e dinamizando sua imaginação. Em toda a primei-

ra parte do poema ocorreu a valorização das cores do pintor. Cores sutis que, através de analogias, contribuem para desenvolver a sensibilidade visual do leitor e a percepção espacial da palavra.

Tais cores ganham um significado ainda maior devido à relação entre luz e sombra, entre o preciso e o impreciso. Rembrandt dotou as figuras de uma significação psicológica bem mais ampla e mais profunda do que o acontecimento real exigia. As figuras com armas e com suas vestimentas, que hoje nos parecem fantasias, apresentam traços pronunciados, que produzem retratos pouco naturalistas. Assim, o caráter de similitude desaparece, para prevalecer a dimensão psicológica dos retratados.

Os estudos classificam *A ronda noturna* como uma obra barroca. Mas, num estudo detalhado do espaço da obra, confrontado com um quadro verdadeiramente barroco, percebe-se a base renascentista de sua composição. O barroco caracteriza-se por figuras enormes, muito delineadas e assimétricas, que, combinadas às aparições no céu, produzem uma impressão de irrealismo pomposo, enquanto *A ronda noturna* encontra-se firmemente situada num espaço determinado. As figuras avançam em direção ao centro da cena, ao saírem de um grandioso pórtico central.

De fato, é a proporção e a construção, vindas da Renascença, assim como o claro-escuro, que distinguem *A ronda noturna* dos outros quadros coletivos holandeses do século XVII. Esses eram de forma oblonga, às vezes até panorâmica, de tal forma que todos os membros pudessem estar em primeiro plano, enquanto Rembrandt, adotando a proporção clássica de 3x4, inaugurou as dificuldades de colocação das figuras, o que por muito tempo contribuiu para o descrédito da obra. O grupo central, tão animado, unido pelo efeito de síntese, o homem de armadura, ereto, à esquerda, o vaivém agitado das figuras secundárias no segundo plano, os retratos estáticos, de frente, no fundo, pertencem ao sistema pictural desenvolvido

por Rafael e só têm ares de Barroco devido ao fato de Rembrandt tê-los dotado de enfeites suntuosos e de tê-los posto sob uma iluminação dramática, típica do Barroco.

Associando os versos *Eis as tintas que nos interrogam* com os versos ... *Elas. / caladas, nos contemplam...*, é possível determinar que o eu-lírico inverte a posição que normalmente se tem diante de uma obra pictórica: na realidade, pela visão do eu-lírico, são as cores que interpelam o observador, solicitando respostas, estabelecendo-se um verdadeiro diálogo estético. Essa tessitura de vozes cria um plano sinfônico que remete diretamente ao teórico Mikhail Bakhtin.

Retrato de grupo ou tropa em movimento? As duas coisas. O mais importante, para o estudo da espacialidade, é conhecer o lugar e a condição das figuras da cena. Assim, no grupo de figuras da *Ronda noturna*, todos em movimento, aparecem vinte e oito adultos, um rapaz e duas meninas. Originalmente,



havia mais três figuras, que desapareceram quando se reduziu a tela por toda a sua volta e, sobretudo, do lado esquerdo. A lembrança do estado inicial foi conservada por uma cópia antiga, hoje depositada no Rijksmuseum. Por outro lado, o desenho do álbum da família Cocq refere-se à mesma versão da obra. Foi por ocasião de uma transferência que a mutilação ocorreu. Em 1713, a tela foi retirada da casa dos arcabuzeiros e colocada numa sala da antiga prefeitura, onde não havia um lugar suficiente para suas dimensões.

Os quadros de Rembrandt, e especialmente *A ronda noturna*, são formados por um conjunto de movimentos imbricados, fazendo com que a simples mudança de olhar do observador altere todas as relações do quadro. Isso possibilita uma variedade de leituras. Perceber como uma cor interfere na cor vizinha, assim como uma palavra se relaciona com a outra, é fundamental, mas, inicialmente, o poema ou o quadro devem ser apreendidos na sua totalidade, muito mais pela emoção do que pela inteligência. Eles devem envolver o leitor-observador completamente. Tanto um como o outro, como obras de arte, devem criar um estado de espírito tal que as reflexões intelectuais poderão surgir, mas sempre posteriormente ao sopro da primeira leitura.

Primeiro plano

Essa parte da composição é muito complexa. O protagonista da ação (motor da ação) é o capitão Frans Banning Cocq, que está no centro da pintura, trajado de branco e preto. Essa é a vestimenta oficial de sua patente e indica também que ele pertence à classe dominante. Ele não era apenas capitão da Guarda Cívica, mas também lorde da Casa de Purmerland Ilpendam, vereador e futuro coronel.

A gola plissada e o chapéu, um pouco fora de moda, ainda são usados durante esses anos pelos mais antigos regentes de Amsterdã. A echarpe é uma distinção de



oficial. Cocq só tinha aproximadamente 37 anos quando o quadro foi pintado. Ele é retratado no instante de dispor a milícia para uma parada. Rembrandt escolheu um momento dinâmico, diferente do tradicional desfile com retratos estáticos. A mão esquerda do capitão pode ser interpretada como um convite ao tenente e, ao mesmo tempo, indica a direção da formação para iniciar a marcha. A palma da mão está iluminada, talvez como símbolo de autoridade.



Entre o capitão e o tenente está a cabeça de um guarda civil. Ele estende a mão para se proteger da arma empunhada pelo soldado, que marcha a grandes passos e cujo o rosto é escondido completamente pelo braço do capitão. Deste último personagem só aparece a perna esquerda estendida, o dorso, e seu capacete ou morrião (antigo capacete sem viseira com tope enfeitado) estranhamente ornado de folhagem. Esse detalhe, assim como tantos outros que permeiam a obra, possibilitam ao artista criar.

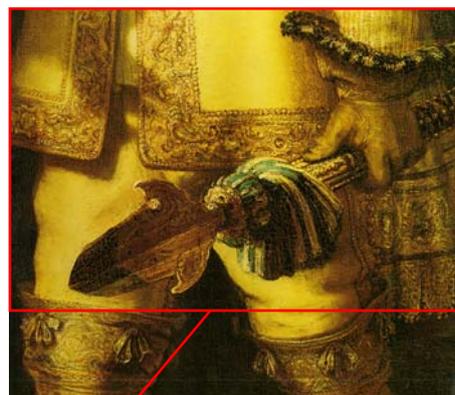


A expressão severa do capitão contrapõe-se vivamente ao traje vistoso e ao aspecto psicológico algo frívolo do tenente Willen van Ruytenburch, pintado em resplandecente amarelo limão, branco, com botas e esporas. Apesar do rigoroso uniforme militar, veste-se elegantemente, e seu chapéu está na última moda. É a figura mais



luminosa de toda a pintura. A luminosidade acentua a juventude desse zeloso oficial. O traje, a mão e a albarda concorrem para reforçar sua brilhante aparência.

A sombra produzida pela mão estendida do capitão torna mais intensa, por contraste, a luminosidade do traje, que está parcialmente pintado em cores muito densas. Além disso, a albarda gera (junto com a mão do capitão) um efeito que *transpassa* com força a superfície do quadro, projetando-se em direção ao observador e criando, por um instante, um impulso de recuo. Ele era também lorde da Casa de Vlaerdingen, pertencente à classe dirigente da cidade.

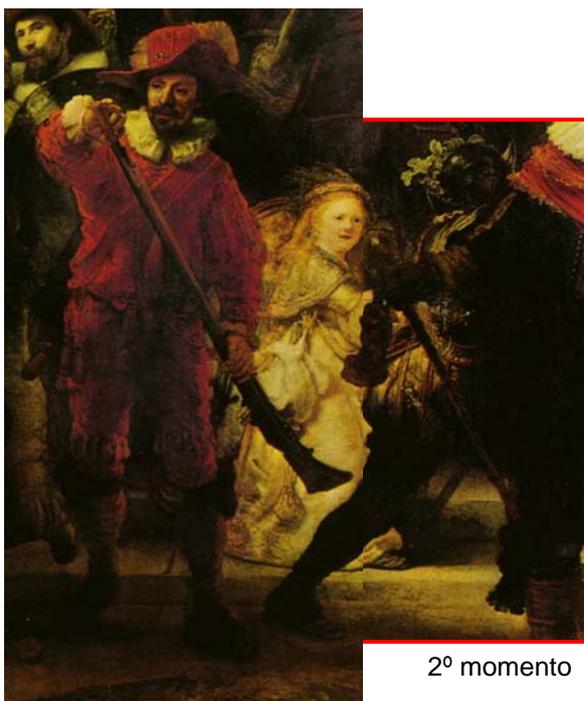


Albarda



Segundo plano

Rembrandt mostra três momentos da mosquetaria. A figura à esquerda carrega o mosquete ou fuzil; o que está logo atrás do capitão dispara e o que aparece atrás do tenente sopra a pólvora usada da caçoleta.



1º momento

2º momento



3º momento

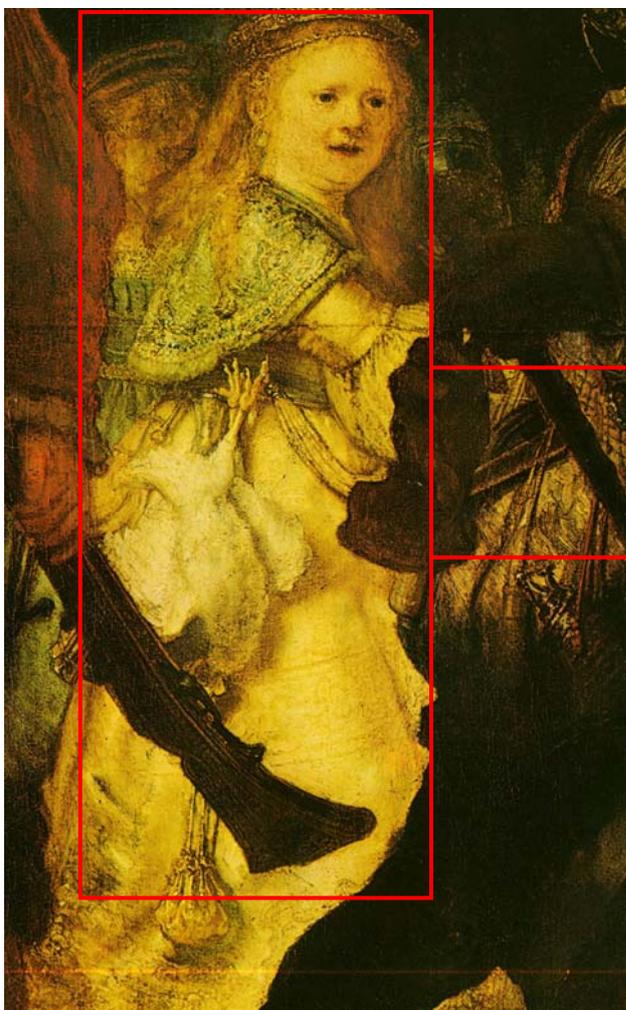


O menino, com o corneto de pólvora, corre do terceiro para o segundo plano espacial, ou seja, determinando uma situação de limiar. O mesmo podemos dizer do cão, latindo à direita. Esses dois personagens formam duas diagonais, que se abrem para as extremidades do quadro, causando a nítida impressão de que avançam em direção ao observador.



Nenhum outro retrato coletivo de guardas civis na pintura holandesa comporta um jovem como esse. Rembrandt, provavelmente, inventou-o por questões de composição. Talvez ele tenha visto ilustrações do século XVI, em que figuram soldados em companhia de mulheres cantineiras e crianças. O menino tem capacete grande demais. Ele transporta seu corneto de pólvora para o uso dos guardas.

Terceiro plano



As figuras mais misteriosas são as duas meninas que correm por entre os soldados, uma quase completamente encoberta pela outra. Aqui, tem-se novamente o movimento em zigue-zague. A da frente é uma menina loura vestida de amarelo brilhante, trazendo uma galinha atada pelos pés ao cinto. A menina, com sua expressão assustada, ocupa uma posição quase central, à esquerda do capitão Cocq e debaixo da bandeira.



A figura do sargento Reinier Engel sofreu muito com a mutilação da tela, mas, ao mesmo tempo, é possível admirar sua cabeça soberba e sua expressão meditativa. Seu equipamento é muito fantasioso: o capacete, exemplo de uma grande liberdade de interpretação, reflete magnificamente a luz.



Na extrema direita, surpreendendo pelo tambor, um ancião de roupagem verde brilhante, lembra o verde de Ticiano. O tambor não fazia parte da milícia: era um mercenário. Em resumo, somente os dois oficiais e o sargento Kemp usam o traje regulamentar. Os outros seguiram o seu gosto pessoal ou o imaginário do pintor.



Quarto plano

Destacado no fundo, Jan Corneliszoon Visscher é o porta-bandeira, jovem, vigoroso e solteiro, ocupa o terceiro lugar na hierarquia. Capaz de brandir, com uma só mão, a grande bandeira de Amsterdã com listras azuis e douradas, ornada com leões. A cor verde prateada de seu traje é, sem dúvida, uma invenção do pintor,



destinada a combinar com o verde da bandeira e o da folhagem sobre o morrião do soldado que atira. Atrás de seu ombro esquerdo, aparece um rosto cuja maior parte está escondida. Somente um olho é visível. Alguns críticos levantaram a hipótese de que seria o próprio Rembrandt. Acima e abaixo do braço estendido do porta-bandeira, distinguem-se vagamente os rostos de outros homens.



Ao fundo, o bufão da tropa, com cartola, que, por vezes, tenta-se identificar como o comerciante de vinhos Walich Schellingwou.



Agora, a cena como um todo. O capitão Frans Banning Cocq, o tenente Willem Van Ruytenburch, e o porta-bandeira Jan Corneliszoon Visscher têm o grau de oficial. Nos antigos quadros de guardas civis, o grupo formado pelo capitão, o te-

nente e o porta-bandeira não é, em geral, dissociado. Rembrandt coloca o porta-bandeira no quarto plano espacial, sob o pórtico. Os seguintes na hierarquia são os dois sargentos, portanto suboficiais: um, Reinier Engel, está sentado à esquerda, sobre o parapeito do canal e dá as costas ao observador. Rombout Kemp, coberto por um chapéu negro, está à direita e indica seu lugar a alguns de seus homens. Podem-se distinguir três tipos de guardas, portando a espada, a lança ou o escudo redondo. Entre eles vêem-se os mosqueteiros, vestidos de vermelho: o da esquerda carrega seu mosquete, o segundo, quase inteiramente escondido pelo capitão, descarrega alegremente sua arma (o homem que está a seu lado afasta o canhão), o terceiro, mais à direita, perto do tenente, assopra o pó fora da culatra do mosquete. Assim, através das atitudes dos três atiradores, Rembrandt ilustrou três das cinco fases da manobra de suas armas de fogo.

Rembrandt deseja representar o movimento na *Ronda noturna* exibindo força e determinação, que se dirige para o observador, fazendo-o participar do acontecimento. O capitão e o tenente parecem se achar sob a luz dos projetores de uma cena, a mão estendida do primeiro e a alabarda do segundo saem do quadro. Essa mão projeta sobre o uniforme do tenente uma sombra vivamente contornada, que torna mais sensível ainda a presença dos corpos no espaço. Os dois protagonistas avançam de viés. O observador prolonga mentalmente o movimento para a frente e, ao mesmo tempo, para o centro, efeito que foi quase inteiramente anulado pela forte mutilação praticada à esquerda. Atrás deles, os guardas desembocam do pórtico. À sua direita e à sua esquerda, sente-se muito bem a profundidade do espaço. Diante da menina de amarelo, a luva escura que está suspensa por um dedo permite medir a distância que a separa dela. O equilíbrio precário da cena rompe os limites da moldura, de maneira caracteristicamente barroca, envolvendo o observador.

Nas duas extremidades da tela, o movimento para a frente da cena é restabelecido, de um lado, pelo tambor; de outro, pelo menino que corre com o corneto

para pólvora. O fluxo e o refluxo alternativos, se assim podemos dizer, entre o fundo e o primeiro plano, estão ligados ao jogo das diagonais. Não é por acaso que a alabarda do tenente, o mosquete do guarda que assopra a pólvora e a mais longa lança repetem três vezes um movimento descendente, enquanto a haste da bandeira, a arma do outro mosqueteiro vermelho e a bengala do capitão Cocq traduzem um forte apelo em direção ao alto. Nosso olho tem o hábito de ler da esquerda para a direita, tanto um quadro quanto um livro. Trata-se de um efeito desejado pelo pintor, para dar ao movimento da cena uma brusca tensão.

Por contraste, a disposição arquitetural do vasto pórtico e do muro, com sua cornija, intervém como um elemento de ordem, de repouso e de majestade. Eles são na verdade, o fundo que respalda a agitação do primeiro plano. A integração das estruturas arquiteturais ao conjunto da composição é uma conquista nova da arte de Rembrandt, ao longo dos anos 40, inspiração de seus antecessores da Renascença italiana, Rafael e Ticiano.

Retornando ao poema *Rembrandt*:

.....Que importa se ignoramos
as cinzas de nossos artistas? Seus hálitos povoam
cada traço, cada cor que nos legaram. Nossas mãos,
alucinadas, dobram-se para eles, com o amor
com que se palpam pêssegos numa feira,
ou filhotes num canil.

À medida que o tempo passa, a pessoa do artista perde importância, prevalecendo a sua criação. Segundo Trevisan: *Que importa se ignoramos/ as cinzas de nossos artistas?*

O quadro e o poema são muito mais que obras de um artesão. Eles têm um espírito, um toque de magia. Quase tudo surgiu da fantasia dos artistas, misturando

arte com suas respectivas realidades, num diálogo que reinventa a vida. Para eles, a realidade não basta, é preciso elevá-la à dimensão da arte.

Nos versos *Seus hálitos povoam/ cada traço, cada cor que nos legaram*, há uma imagem vinculada ao substantivo *hálitos* como equivalente a “sopro”. Nesses sentido, *sopro* é uma força criadora, um espírito, que impregna os traços e as cores. É exatamente isso que estabelece a diferença entre um artista e um artesão. Assim, essa manifestação espiritual do artista tece os traços e as cores na pintura e, no poema, as palavras e os sons. O verde, por exemplo, nos quadros de Rembrandt, é único, criando uma imagem de aragem que preenche o espaço da tela. Por isso, talvez, o eu-lírico emprega o verbo *regirar*, pois tudo se movimenta. Os quadros de Rembrandt, após contemplar o observador, tornam-se um sopro criativo (*hálito*) que coloca o observador no mundo da imaginação. Nesse sentido, a obra é o testemunho de uma pessoa que guardou para os seus semelhantes uma maneira de ver o mundo do século XVII. A metáfora *hálito* está presente em toda obra do poeta, desde o primeiro livro, *A surpresa de ser*. A imagem, por sua vez, associa-se ao sopro de Deus, sugerindo a presença da vida.

Nos versos seguintes: *Nossas mãos,/ alucinadas, dobram-se para eles, com o amor/ com que se apalham pêssegos numa feira,/ ou filhotes num canil*, a presença do sentido do tato é outra constante na obra de Trevisan. Os quadros de Rembrandt, através do recurso do claro-escuro, despertam no observador o sentido tátil pelo aveludado das cores, remetendo às metáforas *pêssego numa feira*, e *filhotes num canil*. O eu-lírico toma dois elementos concretos, *pêssego* e *filhotes de cão*, para criar duas imagens táteis, que têm essa característica aveludada e macia. Essa capacidade de o eu-lírico acionar vários sentidos no poema aproxima e desperta o imaginário do leitor para lembrar situações existenciais numa dimensão estética. As metáforas *pêssego* e *filhotes* se completam, enquanto uma é estática, a outra é dinâmica; nesse verso, a imagem

pêssego tem uma clara conotação sensual, que se completa pela imagem da maciez do pêlo do filhote de cão. Representa dois aspectos do amor: o espiritual e o físico.

As mãos do observador ficam eclipsadas pela atmosfera do quadro — como o perfume, que possui uma sutileza inapreensível e, apesar disso, real — e querem participar, tocando e recolhendo este momento indizível.

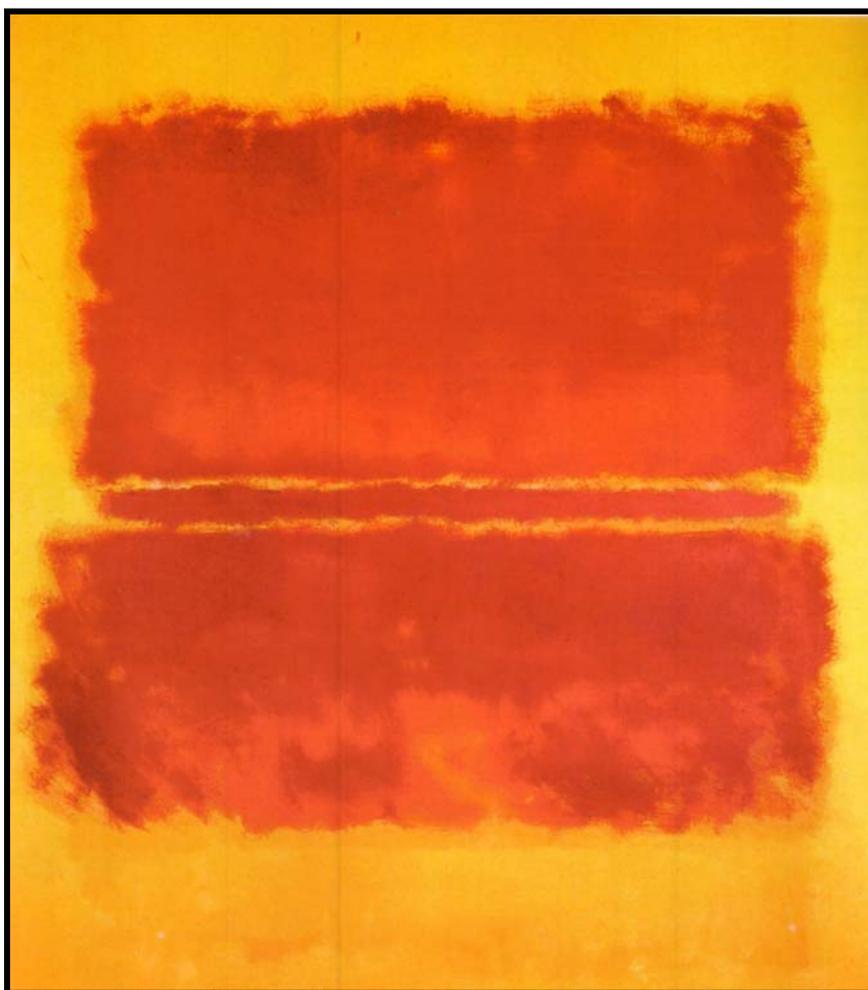
Rico e famoso aos 30 anos, Rembrandt, ao morrer em 4 de outubro de 1669, aos 63 anos, estava tão pobre que beirava a miséria; incompreendido e quase esquecido pelos seus contemporâneos. A vida atribulada de Rembrandt e sua trajetória artística explicam-se pela situação peculiar da Holanda no mundo do século XVII. Como escreveu o crítico Henri Focillon, ele não se limitou a ilustrar seu país, inventou-o com sua arte. O que os críticos não se cansam de destacar é que a ligação profunda dele com a sociedade holandesa não restringiu a universalidade de sua obra; ao contrário, costuma ser comparada à do dramaturgo William Shakespeare. O pintor foi um perspicaz analista de seu tempo. Por sua vez, Trevisan tem sido um analista das emoções sociais e individuais do senso comum, que sufocam as emoções e sentimentos profundos do ser humano. Procura perceber os aspectos de uma época puramente visual e a incapacidade do homem para desenvolver um olhar crítico diante do ilimitado número de imagens.

2.5. O POETA E O PINTOR: TREVISAN E ROTHKO

Talvez, na hora extrema, a memória
te leve ao outro lado da vida,
a vida que, a rigor, nunca viveste (SM, 2004, p. 79).

ROTHKO

O pintor das cores de penugem de pêssago
ousou violar, com pé de cabra,
as portas do infinito. Melhor
lhe teria sido blasfemar dos pigmentos,
descabelar os pincéis, e ir beber, ao crepúsculo,
um aperitivo com o irascível Paul Cézanne (SG, 1997, p. 146).



Mark Rothko
Nº 15 – 1952
Óleo sobre tela – 232,4 x 210,3 cm
Coleção particular.

Rothko

O pintor das cores de penugem de pêssego
ousou violar, com um pé de cabra,
as portas do infinito. Melhor
lhe teria sido blasfemar dos pigmentos,
descabelar os pincéis, e ir beber, ao crepúsculo,
um aperitivo com o irascível Paul Cézanne.

Amindotcvs/a

2.5.1. O Expressionismo Abstrato

Mark Rothko (1903-1970) é *O pintor das cores de penugem de pêssego*, segundo o primeiro verso do poema homônimo de Armindo Trevisan. Ele gostava de literatura (poesia), filosofia, em especial Friedrich Nietzsche, mitologia grega e principalmente música. Apesar do temperamento irritável e irrequieto, também era conhecido pelo seu carinho e afeto. A semelhança de temperamento entre Rothko e o pintor pós-impressionista Paul Cézanne povoou o imaginário do poeta, ao escrever o poema *Rothko*, fazendo com que eles se encontrassem para um aperitivo ao crepúsculo, embora os pintores tenham vivido em séculos diferentes. A poesia possibilita essa associação mágica, assim como são as cores dos quadros do pintor russo-americano nascido em Dvinsk, Rússia.

Rothko faz parte da geração de artistas americanos que revolucionaram por completo a pintura americana. Foi um dos protagonistas do movimento que se tornou conhecido como Expressionismo Abstrato ou Escola de Nova Iorque, estruturado no período entre-guerras, juntamente com Jackson Pollock, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Franz Kline, Clyfford Still e Barnett Newman. A denominação Expressionismo Abstrato refere-se mais a um processo do que a um estilo. Pretendia expressar sentimentos profundos através do próprio ato de pintar, ou seja, do *processo*, sem se fixar no verdadeiro produto desse ato, a obra de arte.

Desde finais do século XIX, a arte moderna fora dominada por correntes europeias, tendo como centro Paris. No período entre-guerras e nas duas décadas pós-guerra, a pintura americana foi gradualmente ocupando o papel principal. O Expressionismo Abstrato primeiramente conseguiu o reconhecimento nacional, através da exposição *Quinze Americanos* ocorrida em 1952, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). No final dos anos 50, foram realizadas exposições

nos principais museus europeus, com que obteve notoriedade internacional. Esse movimento foi considerado pela crítica mundial sem precedentes em toda a história da arte.

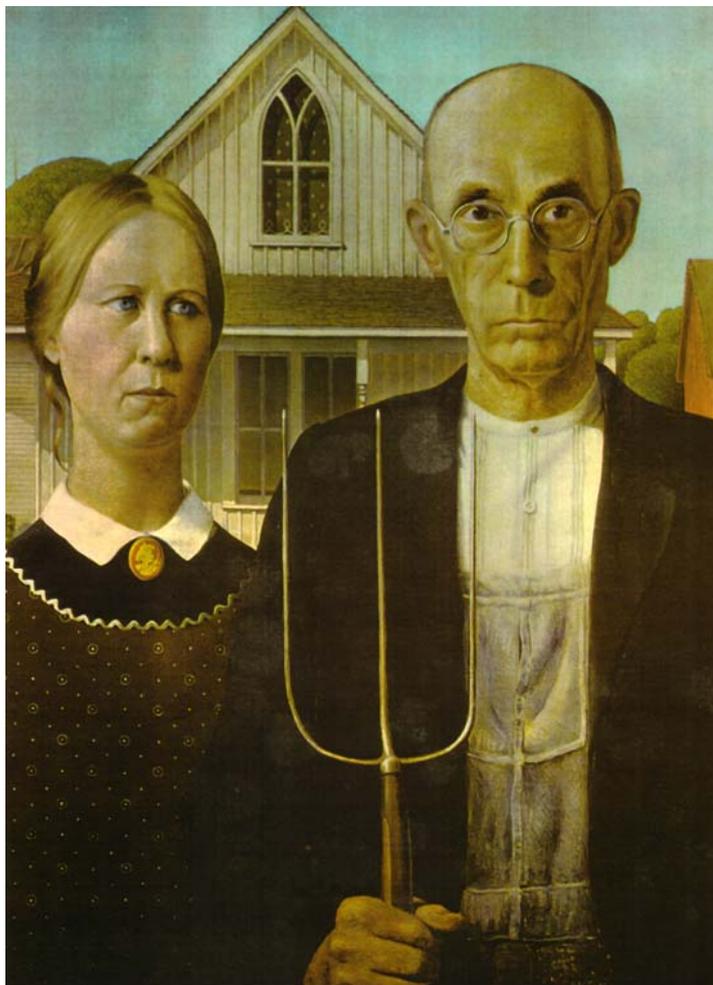
Antes do surgimento da Escola de Nova Iorque, o cenário artístico americano tinha basicamente duas correntes: por um lado, os pintores chamados de *Regionalistas*, em que cada um usava o seu estilo próprio para retratar as virtudes do trabalho rural da população americana; e um segundo grupo, formado de artistas do *Realismo Social*, cujo trabalho reflete a vida urbana durante os anos da Grande Depressão. Nenhuma dessas duas escolas estava interessada em arte abstrata. Pelo contrário, ambas defendiam uma postura conservadora em relação à representação figurativista. Apesar de esses estilos dominarem, os novos artistas encontravam-se no lendário bar Cedar, onde discutiam suas teses radicais: os problemas da arte em geral e da arte americana em particular, as influências dos pintores europeus e de como fazer um corte radical com a arte do passado, rompendo com as técnicas e temas convencionais.

Realismo Social



Norman Rockwell
Dando graças – 1951
Óleo sobre tela.

Regionalistas



Grant Wood
Cena americana – 1930
Óleo sobre tela
The Art Institute, Chicago.

Quanto às influências, os artistas se apropriaram de referências da arte europeia, em especial do Surrealismo e do Expressionismo, e de artistas como Max Ernst, André Masson, Piet Mondrian, Ives Tanguy e Marc Chagall, emigrados para os Estados Unidos durante a era nazista. Outra fonte de inspiração foi a exposição dos artistas dadaístas e surrealistas no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1936. Outro fator-chave foi a inauguração, em 1942, da galeria Art of this Century, de Peggy Guggenheim, onde Jackson Pollock fez a sua primeira exposição individual. Entre os famosos comerciantes de arte que promoveram o movimento conta-

vam-se Betty Parsons, Sidney Janis e Leo Castelli. Mas a influência decisiva veio dos últimos quadros de Claude Monet (1840-1926), de algumas pinturas de Henri Matisse (1869-1954) e Wassily Kandinsky (1866-1944), além dos trabalhos de Manuel Orozco e outros muralistas.

As idéias que circulavam nos encontros dos pintores podem ser sintetizadas pelas palavras do pintor Barnett Newman, em 1948:

Estamos a reafirmar o desejo natural do homem pelo sublime, pela preocupação do nosso relacionamento com as emoções absolutas. Não precisamos dos apoios obsoletos de uma lenda fora de moda e antiquada. Estamos criando imagens, cuja realidade é evidente por si, e que é desprovida de apoios e muletas que evocam associações com imagens antiquadas, e que não são só sublimes como são belas. Estamos libertando-nos de impedimentos da memória, associação, nostalgia, lenda, mito, seja o que for que tenham sido os instrumentos da pintura da Europa Ocidental. Em vez de fazermos catedrais a partir de Cristo, do homem ou da “vida”, estamos a fazê-lo a partir de nós, dos nossos próprios sentimentos. A imagem que produzimos é a evidência da revelação, real e concreta, que pode ser entendida por quem quer que olhe para ela sem os nostálgicos óculos da história (NEWMAN, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 10).

Os novos artistas sustentam a afirmação radical de que a arte consiste em partir do íntimo do ser humano: dos sentimentos mais profundos do artista. É uma afirmação marcada pelo individualismo absoluto, que recusa inclusive a cultura e a história, pelo que se depreende das palavras de Newman. As idéias não têm valor, mas somente os sentimentos. Surge uma arte desvinculada da realidade imediata e baseada na força do sentimento pessoal.

Sendo assim, a definição da estética do Expressionismo Abstrato do pintor Willian Seitz é coerente:

Eles valorizavam a expressão mais do que a perfeição, a vitalidade mais do que o acabamento, a flutuação mais do que o repouso, o desconhecido mais do que o conhecido, o velado mais do que o claro, o individual mais do que o social e o interior mais do que o exterior (SEITZ, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 10)

A Escola de Nova Iorque nunca foi um movimento unificado com um programa fixo, ou seja, os artistas não apresentaram um manifesto para publicar em jornais como faziam os artistas franceses. Eles não tinham uma unidade visual, mas formavam um grupo de artistas frouxamente associados. O crítico americano de arte Harold Rosenberg cunhou a expressão *pintura de ação*, para descrever os trabalhos de Jackson Pollock, Willem de Kooning e Franz Kline. O tema desses artistas é, exatamente, o processo de movimento da pintura, em que o movimento das cores determina o próprio ritmo visual. Nesse sentido, Rothko não era um pintor de ação. Ele, Barnett Newman e Clyfford Still são os melhores pintores da segunda maior corrente do Expressionismo Abstrato, chamada de *pintura de campos de cor* ou *pintura espacial*, na qual o elemento predominante não é o movimento gestual, mas a *força emocional da cor*. Depreende-se da expressão *força emocional da cor* uma espécie de impulso subconsciente (o gosto quase sem explicação por uma cor). Embora exista certa convenção sobre o emprego simbólico das cores, ela é o mais irracional dos elementos plásticos, pois vinculada diretamente à subjetividade, tanto do artista, quanto do observador.

2.5.2. As fases pictóricas de Rothko

A carreira de 45 anos de Rothko como pintor pode ser dividida em quatro períodos: os anos realistas, de 1924 a 1940; os anos surrealistas, 1940-1946; os anos de transição, de 1946 a 1949; e os anos de classicismo, de 1949 a 1970. Durante os dois primeiros períodos, pintou paisagens, interiores, cenas de cidade, naturezas mortas, quadros que tiveram influência em seu futuro desenvolvimento. O seu trabalho durante a Segunda Guerra Mundial e no período imediatamente posterior é

marcado por pinturas simbólicas, baseadas em motivos mitológicos e religiosos gregos. Durante o período de transição para a arte puramente abstrata, criou as chamadas multiformas, que iriam por fim evoluir para os trabalhos do período clássico, com campos de cor retangulares e vagos.

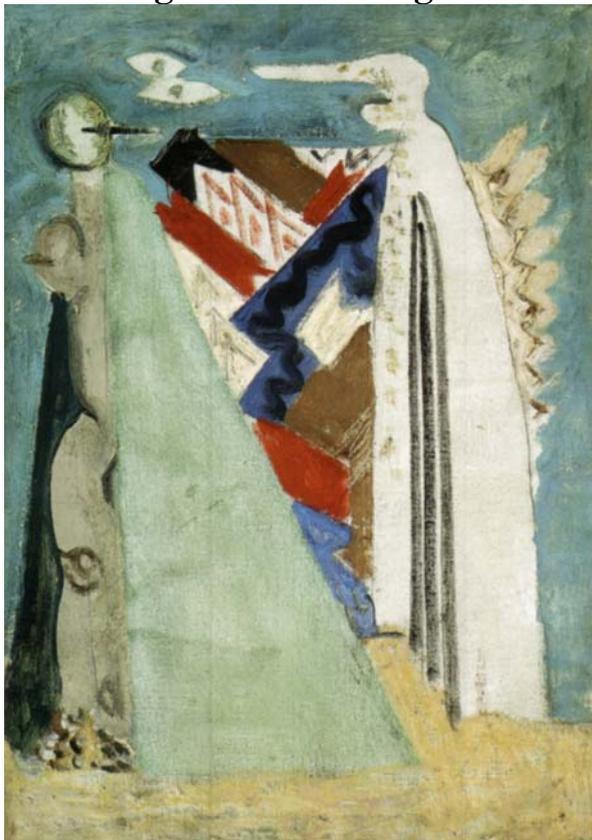
Dessa forma, a evolução estilística de Rothko, inicialmente formada de um repertório visual figurativo, avançou com certa lentidão para o estilo não-figurativo, centrado na *relação ativa* do observador com a pintura. Essa atitude de participação, iniciada no Impressionismo, altera em definitivo a concepção renascentista do observador passivo. O pintor caracterizou esse relacionamento como “... uma experiência consumada entre o observador e a pintura. Nada se deve interpor entre a minha pintura e o observador” disse o pintor (ROTHKO, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 7).

Rothko deseja que o observador se aproxime dos quadros sem pré-sensações, sem pré-percepções, sem pré-imaginações e sem nenhum tipo de preconceito. Almeja que o observador rompa com o olhar cristalizado pela cultura, para que se estabeleça uma relação autêntica de receptividade. Portanto, os chamados *campos de cor* das pinturas colocam o observador num espaço polissêmico, dependendo somente do grau de relação que ele estabelece com o quadro.



Mulher sentada (detalhe) – 1933
Óleo sobre tela – 81,6 x 61,6 cm
Coleção Christopher Rothko.

Rothko figurativo e não-figurativo



O agoiro – 1943
Óleo e grafite sobre tela – 48 x 33 cm
Washington, Galeria Nacional da Arte.



Amarelo, vermelho, azul sobre azul – 1953
Óleo sobre tela – 205,7 x 170,2 cm
Suíça, coleção particular.

Por sua vez, essa interação entre obra e observador nunca se completa, funcionando como uma espécie de olhar em espiral. Por isso, o pintor era arredo a fazer interpretações de seus quadros, pois estava preocupado com a experiência estética do observador para além da compreensão verbal; e mais, para além da própria experiência estética. A explicação verbal dos quadros é praticamente impossível, e sobre isso o próprio Rothko disse:

Nenhum conjunto de notas verbais pode explicar as nossas pinturas. A explicação tem de advir de uma experiência consumada entre o observador e a pintura. A apreciação da arte é um verdadeiro casamento de mentes. E na arte, como no casamento, a ausência de comunicação é fundamento para anulação (ROTHKO, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 7).

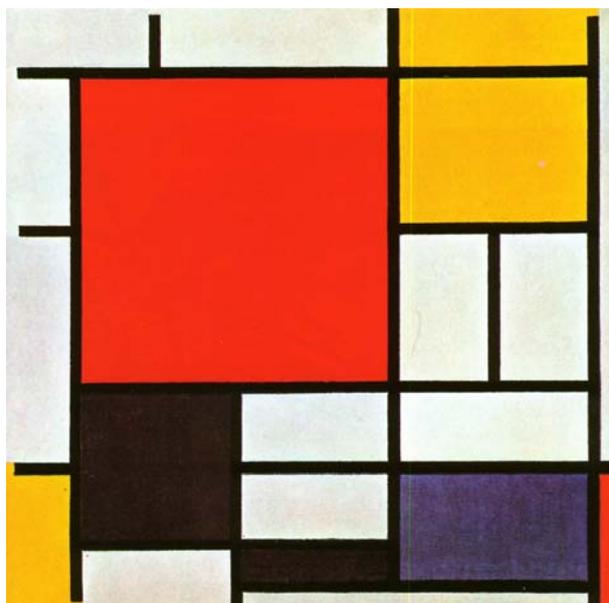
Depreende-se dos pensamentos de Rothko que a experiência estética não era, para ele, a experiência decisiva do ser humano. Para ele, seria uma espécie de experiência religiosa que explicaria o mundo, o sentido da vida e a morte. Para o pintor, a arte era uma forma de comunicação, de conhecimento e de fruição, mas, em si, não tinha respostas para as questões do destino humano.

Rothko rompe com a atitude passiva e subserviente do observador em relação à obra. O gosto narrativo, que atravessa a história da pintura desde o pintor renascentista Domenico Ghirlandaio (1449-1494), o qual considerava a função da arte como essencialmente narrativa e testemunhal, não tem mais sentido no século XX, principalmente depois da descoberta da fotografia. A pintura deixa de ser definitivamente narrativa. Dessa forma, a atitude adotada para a leitura das obras de Dürer, Grünewald, El Greco e Rembrandt aqui não pode ser adotada, sob pena de incorrer-se num grave erro de leitura pictórica. Descarta-se a análise exaustiva dos quadros de Rothko para evitar a formulação de leituras que inviabilizem a imaginação, interferindo na relação direta observador-pintura.

A arte figurativa e a arte abstrata determinam duas posturas de leitura pictórica. A leitura de um quadro figurativo, aparentemente, é mais fácil do que a leitura de uma obra abstrata, tendo em vista que o observador reconhece o objeto representado. Sente-se mais seguro, mesmo quando o objeto é inventado, como no caso da pintura surrealista. Com relação à pintura abstrata, o observador defronta-se com elementos pictóricos (forma, cor e composição) que, na maioria das vezes, possibilitam somente uma abordagem emocional. Assim, a unidade compositiva é feita sem referência ao mundo real. Diante de um quadro abstrato, normalmente o observador pergunta: o que isto quer dizer? Ele quer dizer que não encontra nada no quadro que faça referência aos objetos do mundo. Por isso, a pintura abstrata é uma combinação feita pelo artista para sugerir alguma emoção perante a realidade.



Domenico Ghirlandaio
Madonna – 1470
Óleo sobre tábua – 73 x 51 cm
Nacional Gallery of Art, Washington.



Piet Mondrian
Composição em amarelo, vermelho, azul
e preto – 1921
Óleo sobre tela – 59,5 x 59,5 cm
Gemeentemuseum, Haya.

No inverno de 1949, Rothko encontrou seu estilo definitivo, depois de meses de crise criativa, intensificada pela morte da mãe, Kate, em outubro de 1948. A partir desse momento, o pintor começa a impregnar suas pinturas com uma espécie de *força vital*, tornando-as uma verdadeira expressão. Sobre essa *força vital*, ele afirmou:

Diria sem reservas que do meu ponto de vista não pode haver abstrações, formas ou áreas em que falte a concretização pulsadora da verdadeira carne e ossos... Qualquer pintura que não apresente o ambiente em que a *respiração da vida* não pode ser representada não me interessa (ROTHKO, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 45).

Rothko expôs pela primeira vez seu novo estilo na galeria Betty Parsons, dando início à fase clássica no começo de 1949. As manchas de cor amorfas da fase de transição (multiformas), que ainda recordavam objetos físicos, reduziam-se a dois ou três blocos retangulares e simétricos de cor sobreposta. Assim, o pintor passou de um simbolismo onírico para uma abstração delicada e sutil, baseada na mancha retangular de contornos muito indefinidos, dando uma dimensão irracional aos quadros. Os blocos de cor criam a impressão de campos coloridos graças à variação cromática e à luz, que parecem pairar em frente de um fundo indefinido. Surge uma sensação de infinitude. As pinturas não têm mais títulos, apenas números e datas. Alguns comerciantes acrescentaram os nomes das cores dominantes de um quadro como título.

De 1949 a 1956, o pintor pinta quase que exclusivamente a óleo, usando preferencialmente formatos verticais. As dimensões dos quadros muitas vezes excediam os três metros de altura. Com isso, criava um sentimento de que o observador estava dentro do quadro. Sobre isso, ele disse:

Faço quadros muito grandes. Sei que historicamente a função de pinturas de grandes dimensões era pintar coisas grandiosas e pomposas. No entanto, a razão por que o faço, e creio que isso se aplica a outros pintores que conheço, é exatamente porque quero ser muito intimista e humano. Pintar um quadro pequeno é colocarmo-nos fora da nossa experiência, encarar a experiência como uma visão estereotípica ou como uma lente de diminuir. No entanto, se se pintar um quadro grande, estamos dentro dele. Não é uma coisa que se imponha! (ROTHKO, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 46).

Rotko desejava colocar-se dentro da experiência de pintar, isto é, no próprio processo criativo, para evocar os sentimentos mais profundos vinculados à existência humana. Buscava, através da pintura, um sentido para a vida, que explicasse a angústia existencial de um momento histórico. Por isso, o pintor considerava a distância de 45 centímetros como ideal para ver as suas pinturas. Desse modo, o ob-

servador podia ver-se a si mesmo pintado nos *campos de cor*, experimentando seu movimento interior e a ausência de margens claras, sentir a liberdade de exceder os limites da existência humana e reverência pelo que não pode ser entendido.

Verifica-se, em cada uma de suas fases, a tendência para uma tonalidade particular de cores antes de meados dos anos 50. Raramente empregava azuis escuros ou verdes, preferindo vermelhos e amarelos radiantes. Rothko aplicava misturas de cor sobrepostas, muito delgadas, em que a pigmentação mal aderiu à superfície do quadro. Esse processo dava às suas pinturas transparência e brilho. As camadas individuais de cor eram aplicadas com pinceladas leves e rápidas, exigindo pincéis de cerda macia. Ele imaginava que as cores eram, de algum modo, sopradas na tela.

A esse respeito, o crítico Kelly (1997) disse:

Do que eu mais gosto no Rothko é que não há de fato quaisquer idéias nas pinturas. São uma presença de pura abstração. Quando penso no Rothko, é a princípio *na cor*, na exuberância, na luminosidade, na radiância da cor que nos impressiona. Não me interessa muito pelas pinturas escuras dos últimos dois anos de sua vida... E nem pelo sentido de proporção que ele mostra nos quadros, como por exemplo, um vasto espaço de amarelo com branco sobre ele, uma pequena porção de preto em cima, que tem branco sobre ele misturado com cinzento, e depois, em baixo, muito pouco preto e vermelho, com um pouco de cor em torno das extremidades. A aplicação da tinta é também crucial. Eu admiro o trabalho de pincel do Rothko [...] Com Rothko, sentimos que ele *acaricia a tela*. A sua pintura parece absorver a cor e resplandecer (KELLY, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 47).

Kelly equivocou-se quando desconsidera a importância do sentido de proporção das formas. As relações dos espaços de cor são fundamentais para a criação da harmonia e a sensação de infinito. A partir da harmonia deriva, por exemplo, o caráter misterioso das texturas cromáticas dos campos de cor, que não são chapadas.

Por outro lado, as quase simétricas estruturas inferiores que Rothko desenvolveu em sua pintura clássica davam a possibilidade de ocorrerem muitas variações de cor e de se intensificar a expressão pictórica, à semelhança do que sucedeu nas sonatas, em música. É possível aproximar sua pintura das peças de Claude Debussy. Entretanto, o conflito dramático das suas pinturas era criado através de cores contrastantes, que não só se fortaleciam umas às outras pelo seu efeito, mas também pela tensão de contenção, de fixação e flutuação, que ele descrevia como trágica.

Os três primeiros versos do poema de Trevisan estão em perfeita sintonia com os quadros de Rothko. *O pintor das cores de penugem de pêsego/ ousou violar, com pé de cabra,/ as portas do infinito.* É extraordinária a percepção do poeta quanto às sutilezas do cromatismo dos quadros da fase clássica do pintor (1949-1970). O fragmento *...cores de penugem de pêsego* sugere a textura do pêsego maduro, com suas cores aveludadas, macias e suaves (roxos, vermelhos, amarelos, ocres). *O pêsego* é uma metáfora que remete ao erotismo das cores do pintor, pois tem a forma de um seio e transmite uma sensação de volúpia. Essa relação de erotismo acentua-se, principalmente quando o fruto está no limiar, naquele espaço único de tempo, entre o amadurecimento pleno e o princípio do amolecimento. Nesse limiar, ele tem um aspecto carnudo e cores vigorosas. As camadas finas e sucessivas de cores dos quadros criam a mesma sensação carnuda, leve (nuvens de cor) e firme da textura do pêsego, despertando os sentidos, principalmente o tato.

Por isso, é possível afirmar que as cores são erotizadas, parecendo conter uma pretensa umidade. O verso *O pintor das cores de penugem de pêsego* ressalta não só o lado erótico do cromatismo da pintura de Rothko, mas também o da poesia de Trevisan. Entretanto, o erotismo de Rothko realiza uma transcendência que resulta de uma comunhão de ordem corporal e psíquica. Assim, o eu-pessoal está limitado por um corpo, uma memória, uma experiência de vida e uma psique. Quando o eu

se une a outro eu, ou seja, a um tu, transcende o pessoal através de uma comunhão, mas permanece no campo da imanência. Já o erotismo que se observa em boa parte da obra de Trevisan é de ordem metafísica, é uma comunhão espiritual com Deus.

A pintura de Rothko é construída de *campos de cor*, ou seja, não tem figuras que possibilitem recuperar direta ou indiretamente o espaço físico exterior. O único espaço possível é o espaço interior, em que o volume e a perspectiva são anulados. As cores criam espaços cromáticos delimitados, sugerindo a perspectiva medieval (gradação das cores). O conceito de repercussão, de Bachelard, torna-se imprescindível para a leitura de um quadro de Rothko.

Por sua vez, as texturas cromáticas desses espaços são variadas, indo do mais escuro ao mais suave. As bordas dos retângulos sugerem alargamento para todos os lados, criando imprecisão. Daí o paradoxo: um espaço fechado e, ao mesmo tempo, expansivo. A idéia de limite é rompida, sugerindo que todo o quadro está no limiar, devido às relações de campos de cor. A força das cores sugere uma espacialidade em movimento centrífugo e centrípeto. Dessa forma, não existem cores chapadas, como nas pinturas de Robert Motherwell e outros pintores.

Basicamente, Rothko usa o retângulo, tendo em vista que essa forma está mais associada ao espaço, enquanto o círculo é uma forma relacionada com a simbologia do infinito. O retângulo, na pintura de Rothko, assume uma dimensão paradoxal: o aberto e o fechado convivem simultaneamente, ou seja, formas incompletas sobre formas completas. Sugerem um estado estético de imprecisão, de inconstância, de movimento, que se realiza no espaço interior do observador. O observador tende a imaginar o quadro em contínua transformação, como se fosse uma nuvem. Portanto, é uma outra maneira de conceber o espaço. A variação do cromatismo e as imperfeições da forma criam a impressão de alargamento e, ao

mesmo tempo, de encolhimento. Sugerem uma simultaneidade espacial muito mais no nível interior (espaço psíquico) do que no nível exterior.

Ao contrário das atribuições da vida de Rothko, a sua pintura sugere sentimentos de repouso, mistério, silêncio e “meditação”, e, ao mesmo tempo, inquietação e angústia. Embora a sua vida tenha sido conturbada, sua pintura inspira esperança, pois as cores não são chapadas e as formas são abertas. Normalmente, é o conteúdo que determina o emprego das cores. No caso de Rothko, é o observador que sugere o conteúdo a partir das cores. Assim também são as imagens poéticas de Trevisan, que são assumidas pelo leitor conforme o seu mundo, e que dialoga com elas. As imagens de ambos os artistas não são definidas nem definitivas, abrem possibilidades para o devaneio, ou seja, sugerem a criação, através das imagens, de um mundo singular.

O segundo e o terceiro versos: *ousou violar, com pé de cabra, / as portas do infinito*. Primeiramente, o limiar do poema é o verso *as portas do infinito*, instante de passagem, significando, provavelmente, as portas da vida (limite da vida) que conduzem ao desejo de transcendência (o lado obscuro). Num segundo momento, a metáfora *pé de cabra* é paradoxal. O poeta retirou da grafia da palavra *pé de cabra* os hífens. Numa visão geral, sugere a impaciência do pintor para encontrar a sua própria expressão pictórica e a busca de respostas para a sua angústia existencial. O pé-de-cabra é um instrumento para arrombar portas ou abrir caixas, remetendo, nesse verso, a um violador irascível, que não usa sutilezas, que confia somente na sua coragem e força física. Difere de um ladrão, que tem paciência para atacar, empregando outros artifícios, que envolvam sutilezas: aproveita-se de uma porta entreaberta, da inadvertência de uma pessoa, ou usa uma chave falsa. O pintor tenta violar, com um objeto tão frágil e inocente, as grandes portas que conduzem à transcendência metafísica, deslocando o leitor do senso comum.

A metáfora *pé de cabra* sugere duas interpretações, mas ambas vinculadas à idéia de força bruta e de atitude insana. Primeiro, a metáfora *pé de cabra* com a grafia correta (pé-de-cabra) estabelece uma associação paradoxal com o objeto pincel. Pé-de-cabra é um instrumento de ferro ou aço, usado para arrambar portas, abrir caixas e retirar pregos, enquanto o pincel é um instrumento frágil, suave e inocente. O paradoxo reside nessa inexplicabilidade do uso do pincel como instrumento de violação do sagrado, das imensas portas do infinito, que conduzem à transcendência. O poeta desloca o senso comum do uso do pincel e introduz a noção de força num instrumento frágil.

Outra possibilidade de leitura dessa metáfora *pé de cabra* é, sem os hífen, como está grafada no poema. Dessa forma, está associada ao deus Pã, da mitologia grega, que é um sátiro. No caso, o eu-lírico vincula a personalidade impaciente e irascível de Rothko com a divindade de Pã. A metáfora explica a personalidade de Rothko, como também a sua própria pintura, na medida em que descreve tanto o aspecto físico quanto o psicológico do deus Pã, o mais famoso dos sátiros. O sátiro é a divindade dos bosques, das florestas, das montanhas, dos rebanhos e pastores. Gosta de música, de festas e de mulheres. Tem a cabeça e o torso de um homem, mas os quartos traseiros e os chifres de uma cabra. Também tem uma longa cauda e orelhas pontudas, mantendo o pênis em permanente ereção. Perseguiu as ninfas, movido por um desejo sexual insaciável. De sexualidade brutal, sua aparição poderia provocar medo e pânico entre as ninfas. É a personificação da vitalidade e de um animal incontrolável, da impulsividade, da força física, da luxúria e dos prazeres do mundo. Tais características determinam a denominação científica de satiríase para a compulsão sexual masculina. Portanto, na sua busca insaciável, o sátiro tenta violar com o seu pé de cabra as portas do infinito.

O eu-lírico retrata o desejo do pintor de obter respostas para os enigmas da existência humana. Daí, sua impaciência diante da crescente impossibilidade de

consegui-las através da arte e, especialmente, da pintura. Rothko não aceita a realidade do mundo e questiona-se sobre o sentido da existência. Por isso, busca na ordem metafísica as respostas que não encontra na cultura e na ciência, para amenizar a sua angústia e a incerteza de outra existência.

Com efeito, a impaciência torna-se um ato condenável, na medida em que transgride os limites do sagrado, pois ousou, em sua finitude, violar o infinito. A palavra está associada a um ato condenável, pois falta-lhe a humildade e a paciência diante do inexplicável da dimensão humana. “Violar”, no sentido do emprego da violência física, é agir injustamente como um ladrão em busca da resposta de Deus.

Para o eu-lírico, a atitude mais sensata de Rothko seria revoltar-se contra a pintura (tintas e pincéis) e aceitar a impossibilidade humana de conseguir respostas definitivas sobre o homem. Conscientizar-se de que as respostas não são obtidas pela cultura. Por isso, emprega a palavra *blasfemar* dos pigmentos, formando uma imagem sinestésica, tendo em vista que as tintas não blasfemam. *Descabelar os pincéis*, determinando a impossibilidade de pintar, pois a pintura de Rothko exige pincéis de cerdas suaves.

Tanto a pintura de Rothko como a poesia de Trevisan escondem uma profunda inquietação. Eles não buscam somente uma resposta pictórica ou soluções técnicas de construção do verso, no caso de Trevisan, mas essencialmente uma resposta de ordem transcendente. O interesse primeiro de Rothko não era obter respostas estéticas, mas respostas emotivas e profundas, relacionadas com a vida, ou seja, com o sentido da vida no mundo. O mesmo pode-se dizer de toda a poesia de Armindo Trevisan. O que distingue um do outro é a forma como realizam essa busca, e o suporte escolhido.

Talvez o quadro *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?*, do pintor pós-impressionista Paul Gauguin (1848-1903), possa auxiliar na compreensão da intensa angústia existencial, principalmente do pintor Rothko. Nessa obra de 1902 (141 x 411 cm), o pintor se pergunta sobre o sentido da vida e cria uma alegoria que representa em várias cenas a sucessão da vida, desde a infância até a morte. Nessa obra, está expressa toda a existência humana, toda a cultura, todos os sonhos. Toda a razão de ser é posta em questão.



Museu de Belas Artes de Boston

A palavra *violar* e a metáfora *pé de cabra* possibilitam fazer uma consideração sobre o emprego da palavra poética. Suponha-se que o poeta construísse o verso da seguinte forma: “O pintor das penugens de pêssego/ ousou arrombar, com picareta/ as portas do infinito”. Nesse caso, as palavras *arrombar* e *picareta* são inadequadas, fazendo com que o verso perca a força poética (esvaziam a poesia do verso), tornando-o muito próximo da linguagem denotativa. As palavras *violar* e *pé-de-cabra* têm em si uma tradição simbólica. Assim, ocorreria um grave erro poético se o poeta simplesmente dissesse: “ousou arrombar, com o pincel”. O erro consiste na abreviação da distância entre a metáfora *pé de cabra* e o que o poeta deseja sugerir. As imagens desaparecem, impossibilitando o devaneio.

A angústia do pintor, tão bem fixada pelo poeta, aumenta nos anos 60 e 70; entretanto, nos anos 50, ele havia consolidado o seu estilo. Em princípios dessa década, viajou com sua mulher, Mell, por vários países europeus, conhecendo os grandes museus. Ficou impressionado com a luz celestial e a tranqüilidade meditativa dos afrescos de Fra Angélico, no mosteiro de São Marcos em Florença.

Nas sucessivas exposições dos anos 50, Rothko exigia uma luz fraca, na convicção de que isso daria uma qualidade misteriosa às suas pinturas. Dizia que “o silêncio é muito exato”, acrescentando que “as palavras serviam apenas para paralisar a mente do observador” (ROTHKO, apud BAAL-TESHOVA, 2003, p. 50).

O silêncio é muito exato. Nos quadros de Rothko, o silêncio é quase paralisante, pois o pintor associa esse silêncio a uma espécie de barreira (as portas do infinito). Para Trevisan, o silêncio é provocador, isto é, chama ao encontro. É uma espécie de território a ser descoberto. Daí a dimensão metafísica da metáfora do silêncio na obra de Trevisan e a dimensão de imanência nos quadros do pintor. Para Rothko, o silêncio é uma falta de respostas, enquanto para Trevisan o silêncio é uma esperança.

Essa dimensão misteriosa, Rothko desejava que fosse difícil de ser apreendida. E numa conversa disse:

Talvez, tenha notado que na minha pintura existem duas características: ou suas superfícies são expansivas e empurram para fora em todas as direções, ou suas superfícies contraem-se e puxam para dentro em todas as direções. Entre os dois pólos, está tudo que eu quero dizer (ROTHKO, apud BAAL-TESHOVA, 2003, p.50).

Dois pólos: a pintura de Rothko tem dois momentos, expansão e sucção. Mantém-se no limiar desses movimentos, pois não atinge a transcendência metafí-

sica, permanecendo no limiar das *portas do infinito* como explicita Trevisan, ou seja, não consegue completar o ato de violação. Portanto, a transcendência não se efetiva para obter as respostas de Deus. É uma expansão contínua, em todas as direções, embora limitada, pois ocorre dentro de um espaço imanente.

Numa entrevista que deu a Selden Rodman, proclamou:

Estou interessado apenas em expressar as emoções humanas básicas, ou seja, tragédia, êxtase, ruína e assim por diante. Eu quero que as pessoas tenham uma experiência religiosa diante de meus quadros, semelhante a que eu tive quando os pintei. E se o observador se emocionar apenas com as relações de cores, não entendeu (ROTHKO, apud BAAL-TESHOVA, 2003, p. 57).

As ferramentas formais serviam para Rothko como instrumentos para narrar uma experiência de realidade transcendental. Para ele, a espacialidade da cor, ou *campos de cor*, continha poderes míticos e místicos, que eram transportados para o observador. Está claro que a cor era a principal fonte de expressão para a sua angústia. “Não havendo uma linha disse ele a Elaine de Kooning, o que resta para poder pintar? A cor, mas a cor é muito mais que um instrumento”. Noutra ocasião anunciou que “A pintura não é sobre experiência. É uma experiência” (ROTHKO, apud BAAL-TESHOVA, 2003, p. 57).

Na segunda parte do poema, o eu-lírico dialoga com Rothko, questionando indiretamente a sua atitude. É o diálogo de um cristão com um homem religioso, mas impaciente e agressivo. Discorda da atitude do pintor, por sua impaciência e pela incapacidade de encontrar outras soluções, e sugere a de Cézanne, também um homem irascível, mas que aceitou com bom senso o lado da obscuridade.

Rothko era religioso, mas com dúvidas sobre a transcendência e o sentido da vida humana. Sua fé era interrogativa, e a paz só viria quando tivesse uma resposta

de Deus. Ele expressa emoções profundas e através delas deseja compreender a própria existência. Por isso, sua impaciência, ou seja, a incapacidade de agüentar o destino da finitude ou a condição humana. O pintor adota uma postura inversa à do livro *Eclesiastes*. O autor do *Eclesiastes* aceita a vida como ela se apresenta, mesmo tendo uma visão desencantada do homem. É a visão de um homem que experimenta a noite escura, chegando à beira do desespero humano, mas com resignação. Rothko não se resigna a uma existência onde tudo é vento.

.....Melhor
lhe teria sido blasfemar dos pigmentos,
descabelar os pincéis, e ir beber, ao crepúsculo,
um aperitivo com o irascível Paul Cézanne.

Paul Cézanne contribuiu para desvincular a pintura do desenho. Nas frutas, e principalmente nas maçãs, há erotismo. Já os nus do pintor não despertam no observador, com tanta ênfase, o apelo ao tato, a vontade de acariciar, como ocorre nas maçãs. Talvez seja determinante o fato de que nas mulheres despidas aparece mais a carne, e não a cútis da pele.



Paul Cézanne
Maçãs e laranças – 1900 - 1905
Óleo sobre tela – 73 x 93 cm



Paul Cézanne
Três banhistas – 1879-1882
Óleo sobre tela, Musée du Petit Palais, Paris

Nesse sentido, Rothko é um companheiro de Cézanne. Por isso, a aproximação que o poeta faz entre os dois artistas, para tomarem um aperitivo ao crepúsculo. Esses versos estão carregados de um fino e sutil humor, com levíssimos toques de ironia, outra característica que tem se acentuado em vários poemas de Trevisan, a partir do livro *A dança do fogo*. Enfim, o que Cézanne fez com as maçãs, Rothko também fez, mas usando somente as cores. Ele abstrai a forma e torna a cor erótica, ou seja, o objeto desaparece e permanece somente a cor erotizada. O pintor consegue tornar a cor erótica, sem o objeto, que seria a maçã.

Na realidade, Rothko desnuda as cores, retirando-as de seus objetos. As cores, enquanto estão nos objetos — por exemplo, numa maçã, numa pêra ou numa forma qualquer — as pessoas não as vêem em si mesmas. É visto o vermelho na maçã, o amarelo na pêra. Somente quando o pintor abstrai a cor, ele efetivamente cria uma nudez cromática. Nesse processo, estabelece-se uma atitude transcendental, na medida em que o pintor olha para as cores no objeto (realidade) e as transforma, elevando-as para o alto (infinito) e, conseqüentemente, a si mesmas. Não existe a forma que conduz à distração do observador; portanto, pode-se dizer que a cor está desnuda e, no caso da pintura de Rothko, conota, entre outras coisas, um erotismo silencioso, mas intenso e vigoroso. Assim, existe na pintura de Rothko uma verdadeira metaforização do erótico. Talvez ele seja o único caso de erotismo abstrato da história da arte.

Melhor/ lbe teria sido blasfemar dos pigmentos/ descabelar os pincéis, e ir beber, ao crepúsculo... Esses versos estão vinculados diretamente à angústia existencial e metafísica do pintor. O eu-lírico questiona sua opção pelo desviver. A marca lingüística *melhor* sugere outra opção, algo mais simples e cotidiano, como beber um aperitivo com os amigos. É um poema complexo, que está associado à biografia e a toda a pintura de Rothko. Trata da solidariedade do poeta com o homem que morreu inquieto, solitário, angustiado, procurando respostas para suportar o peso da existên-

cia terrena e, ao mesmo tempo, consciente do crescente desaparecimento da solidariedade humana, na medida em que o individualismo, a insensibilidade e o egoísmo tornam-se a única forma de existir. No fundo, é uma análise do humano que existe na pintura e do que existe de artístico no humano. Arte e vida coexistem.

O pintor poderia ter-se revoltado contra as tintas e os pincéis, sendo a atitude mais sensata, ou até mesmo tornar-se ímpio, ao invés de procurar respostas que estão acima da compreensão humana, evitando uma atitude radical, o suicídio, marca da impaciência diante da vida. Rothko não aceitou a vida num mundo mecanizado, consumista, frio, fragmentado e sem sentido, em que viver implica, quase sempre, situações-limite. O homem contemporâneo vive como se nunca fosse morrer, e, diante da primeira atribulação provocada por uma das realidades da vida, é tomado pelo desespero e pela desorientação. As pessoas somente permutam coisas, havendo uma crescente perda do prazer e da solidariedade, pois esses sentimentos envolvem doação. Por isso, a angústia, a perplexidade e a impaciência.

Por outro lado, o suicídio era a única possibilidade de obter as respostas que sonhara encontrar na pintura. Rothko chegou ao último grau de impaciência, desejando a certeza sobre a realidade de outro mundo, através de uma resposta pessoal de Deus, para agüentar a existência sem sentido. À medida que aumenta a consciência da impossibilidade de obter respostas precisas e concretas sobre as questões fundamentais da vida, automaticamente cresce o processo de auto-destruição, e sua pintura perde um pouco de vigor. A pintura, para Rothko, era algo sagrado. Consistia na possibilidade de chegar a Deus para compreender o sentido da vida.

Por sua vez, diante dessa impossibilidade da certeza concreta de outra existência, o melhor teria sido, segundo o eu-lírico, beber um aperitivo com o inquieto Cézanne, em silêncio, admirando o crepúsculo e a beleza indescritível de suas cores. Aqui é possível fazer-se uma reflexão sobre a impaciência de Rothko diante do ine-

fável e, por sua vez, sobre a metáfora do silêncio que atravessa toda a obra de Trevisan.

Corpo a corpo (1973) é um livro baseado na sensualidade e no erotismo, formado por 47 poemas, entre eles *Pensei num poema em que a beleza*.

PENSEI NUM POEMA EM QUE A BELEZA

Pensei num poema em que a beleza
(para ela) de seus tornozelos
fosse a de uma faca
afiada

nos pêssegos de meu avô
debaixo
de álamos

num certo dia em que (ela) varria
cigarras e folhas
e fumava

debaixo de um olhar de homem
que amava (ela)
porém os tornozelos
que tinha
a boca no último grau
do silêncio
a pá misteriosa
no peito

ah pensei num poema em que a beleza
fosse minha para sempre
e desisti de tamanha beleza ociosa (CC, pp. 11-12).

Rothko chegou à pintura e, em sua busca metafísica, àquilo que, nesse poema de Trevisan, corresponde a um instante de silêncio pleno, inefável, no fragmento *porém os tornozelos/ que tinha/ a boca no último grau do silêncio...* Essa metáfora *último grau do silêncio* sugere uma concentração tão grande de vida que não admite outra coisa, se não mais vida. Há um momento, por exemplo, diante dos tornozelos ou do crepúsculo, em que não existe mais nada para dizer: é o *último grau do silêncio*. É

uma espécie de teto da linguagem e da própria vida e, além, só outra vida. Só uma transcendência. Em todas as grandes experiências da vida — como o amor, a arte, a amizade, a criatividade —, ou diante de uma paisagem em que ocorra uma profunda integração (sensação de flutuação povoada de luz e brisa) acontece essa espécie de êxtase, isto é, o *último grau do silêncio*.

Trevisan insinua uma realidade extraestética, mas inerente à experiência estética, que pode ser formulada da seguinte maneira: até que ponto uma resposta estética é também uma resposta existencial? Não existe uma resposta cabal, mas, se há alguma indicação está nas perguntas de Gauguin — De onde viemos?, Quem somos? Para onde vamos? —, que se refere a uma realidade maior.

Nesse sentido, a vida, tal como é possível experienciá-la, bate numa espécie de teto, restando somente uma resposta sobrenatural. As palavras não conseguem mais expressar as emoções. É a inefabilidade (não falável, indizível). A plenitude atinge o nível mais alto, e a única possibilidade que resta é uma espécie de felicidade inocente: chorar de alegria ou de tristeza. Não há mais nenhuma necessidade de dizer nada, nem de fazer perguntas. A única solução é voltar e recomeçar por outro caminho, ou seja, fazer todo um reaprendizado da própria vida, em busca de mais vida. No caso de Rothko, isso era inadmissível, pois sonhava com uma ascensão infinita.

Rothko é um dos pintores mais silenciosos da história da arte. Conseguiu plasmar o silêncio com a ausência total da nomeação das coisas, pois ele retira as referências. Seus quadros representam esse *último grau de silêncio*, que o poeta soube expressar em quase todos os poemas do livro *Corpo a corpo*, através de imagens distorcidas e acrobacias verbais, para fixar a complexidade de representar sentimentos quase inapreensíveis. Momentos em que é possível sentir um prazer poético único, através de uma experiência que chega ao limite e cria uma sensação de que não e-

xiste mais nada além. Então, o leitor ou o observador está diante do paradoxo da perfeição: vive uma experiência de plenitude e, ao mesmo tempo, de insatisfação. E, como disse Trevisan em uma conversa: “A arte é uma pedagoga que conduz até o umbral da perfeição, mas não dá respostas”.

A partir de 1957, e prosseguindo pelos anos seguintes, Rothko tendeu a adotar uma paleta mais escura. Começou a usar menos vermelhos, amarelos e laranjas, escolhendo cores de menor brilho, como o castanho, o cinzento, o azul escuro e o preto. Suas pinturas da exposição individual, na galeria Sidney Janis, em 1958, eram escuras, muito mais misteriosas e difíceis de serem apreendidas pelo público. As superfícies de cor estão envoltas num sentimento de reclusão, mas que levam o observador a sentir que para lá do último plano de cor há um mundo inimaginável.

Em 1958, Rothko viajou com sua família para a Europa. Em Florença, visitou, em São Lourenço, a biblioteca decorada por Miguel Ângelo, como fizera na viagem anterior em 1950. Mais tarde, ele admitiu que a sensação de espaço criada pelos murais de Miguel Ângelo nas escadas tinham sido uma fonte de inspiração para seus quadros posteriores a 1958. Nesse mesmo ano, conheceu o poeta Stanley Kunitz, cuja amizade se estenderia até a morte do pintor. Com frequência, discutiam a dimensão moral da poesia e da arte. “Na melhor pintura” dizia Kunitz,

como na autêntica poesia, há a consciência das pressões morais que se exercem, num esforço para conseguir unidade na variedade da experiência. As escolhas são importantes. Existe uma pressão moral para fazer escolhas corretas e erradas (KUNITZ, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 63).

Ambos concordavam em que a arte formava um universo moral. “Senti grandes afinidades entre o trabalho de Rothko e uma espécie de secretismo que se oculta em cada poema”, disse Kunitz mais tarde (KUNITZ, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 64). A partir de 1958, devido à aproximação com o poeta

Kunitz, Rothko, que já era um leitor de poesia, passa a interessar-se cada vez mais pela atmosfera que o poema desencadeia no leitor e sobre como representá-lo pictoricamente.

Rothko começou a trabalhar nos murais para a capela ecumênica da St. Thomas Catholic University, em Houston, no início de 1965, considerando-o seu mais importante testemunho artístico. No discurso de inauguração, a diretora do departamento, Dominique de Menil, disse a respeito dos murais:

Cada obra de arte estabelece a sua própria base para a crítica. Cada obra cria o clima no qual pode ser entendida. Sempre existe mais do que aquilo que os olhos vêem numa autêntica obra de arte. A princípio podemos ficar desapontados diante dos quadros de Rothko. É preciso uma atitude de paciência, pois seus quadros são intimistas e intemporais (MENIL, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 74).

Nos últimos dois anos de sua vida, pois suicidou-se em 27 de outubro de 1970, seus quadros se tornaram cada vez mais escuros. Eram trabalhos herméticos e distantes. O mesmo espírito sombrio dos murais da capela, mantendo o observador à distância, mas sem a mesma aura meditativa dos murais. Uma superfície leve faz parar o olhar para contemplá-los, a fim de, através dos planos de fundo, contemplar o infinito.

Aqui, é preciso fazer uma nota. Na medida em que o reconhecimento do Expressionismo Abstrato é cada vez maior por parte dos museus, universidades e colecionadores, surgem, no início dos anos 60, jovens artistas, como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Ton Wesselmann e James Rosenquist, entre outros, que adaptam, da Inglaterra, a chamada Pop-Art (Arte popular), desenvolvendo-a para formas novas, nunca vistas antes, com seu provocativo uso de lugares-comuns. A Pop-Art adveio do mundo visual da informação de massas e da publicidade. Essa nova esco-

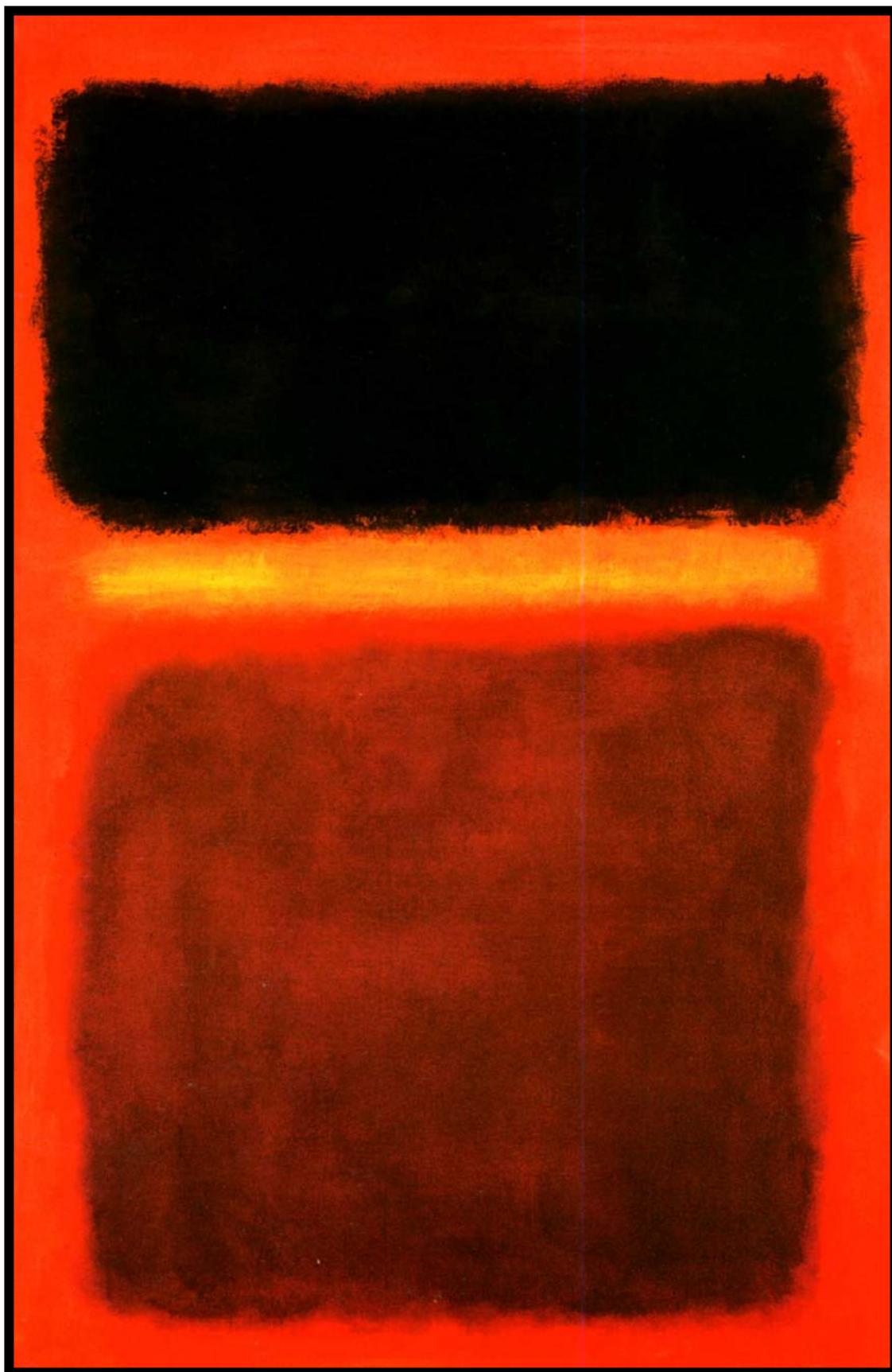
la disseminou-se rapidamente, tomando múltiplas formas de expressão, segundo a tendência de cada artista.

A arte abstrata, que tinha dominado a cena no pós-guerra, passa a ser considerada elitista. Os críticos interpretaram a Pop-Art como o final do Expressionismo Abstrato, como expressão de um período histórico. Em 1962, o marchand Sidney Janis encabeçou o novo movimento, expondo os últimos trabalhos de vários artistas americanos, bem como o de um grupo de artistas franceses em torno de Yves Klein, que se tornaram conhecidos como Novos Realistas. Os pintores da Escola de Nova Iorque consideraram os novos artistas como charlatões e oportunistas.

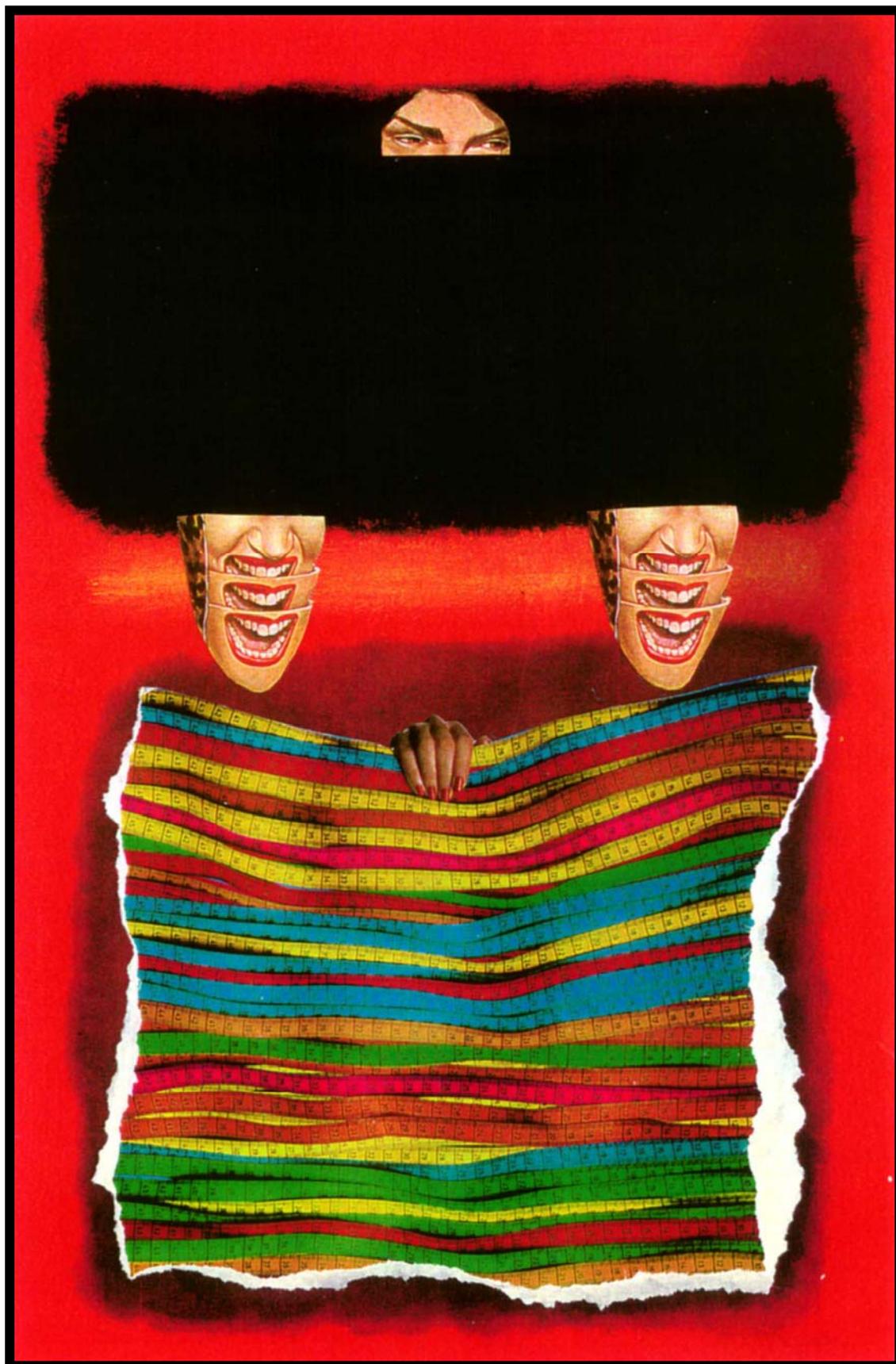
Rothko foi um artista que rompeu com as amarras do presente, para buscar a verdade sobre a questão fundamental da existência: De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos? Sua obra apresenta, acima de tudo, o senso do mistério, de silêncio, de erotismo e transcendência, com suas cores suaves e densas (nuvens de cores) que formam o seu retrato interior. Uma busca sincera e vivida daquilo que ele mesmo chamou de *força vital*. O pensamento de Rothko sempre esteve em perfeita sintonia com as palavras de Paul Gauguin: “A arte é uma abstração. Tire-a da natureza e sonhe diante dela” (GAUGUIN, apud GOMBRICH, 1979, p. 441).

O estudo do poema e dos quadros da fase clássica de Rothko completa-se aqui com uma leitura literário-plástica, utilizando a técnica da colagem, inventada por Pablo Picasso e Georges Braque, por volta de 1912. A idéia central para a realização das colagens está fundamentada no pensamento do pintor — “Um quadro vive de companheirismo, expandindo-se ou reduzindo-se aos olhos do observador sensível” (ROTHKO, apud BAAL-TESHUVA, 2003, p. 14) — e do poeta Trevisan: “Viver é não deixar-se desviver, é decidir a favor de si e do mundo. Para tanto, deve o homem acionar suas reservas de emoção” (TREVISAN, 1993, p. 9).

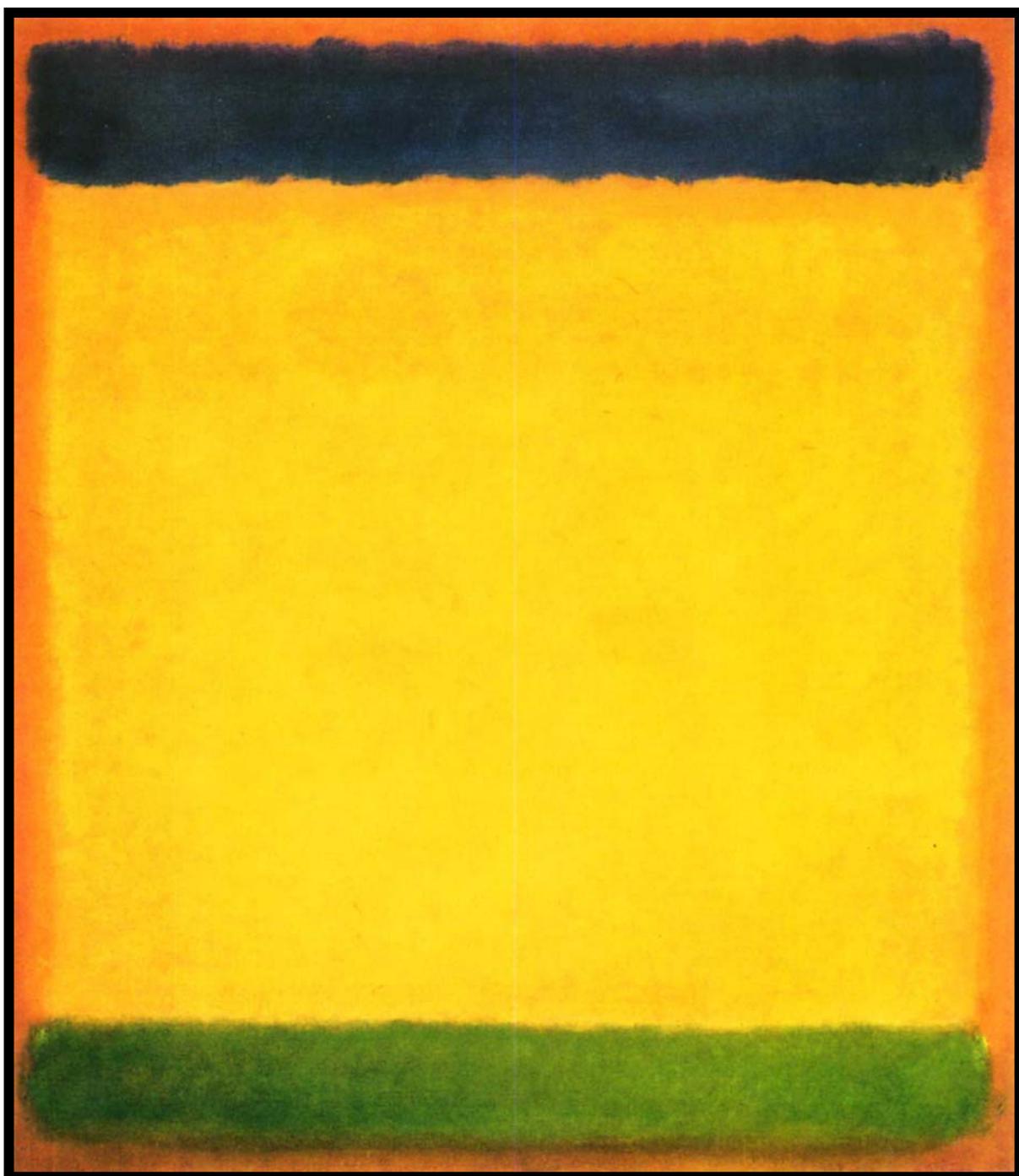
Assim, as colagens apresentadas a seguir são o resultado de um processo dialético entre as duas linguagens, que se organizam e se desorganizam continuamente, possibilitando uma leitura polissêmica. O ritmo e a harmonia das colagens buscam uma sincronia com a atmosfera, tanto dos quadros quanto dos poemas, basicamente a partir do livro *A dança do fogo*.



Mark Rothko
Sem título - 1956
Óleo sobre tela - 124,5 x 78,7 cm
Coleção Particular.



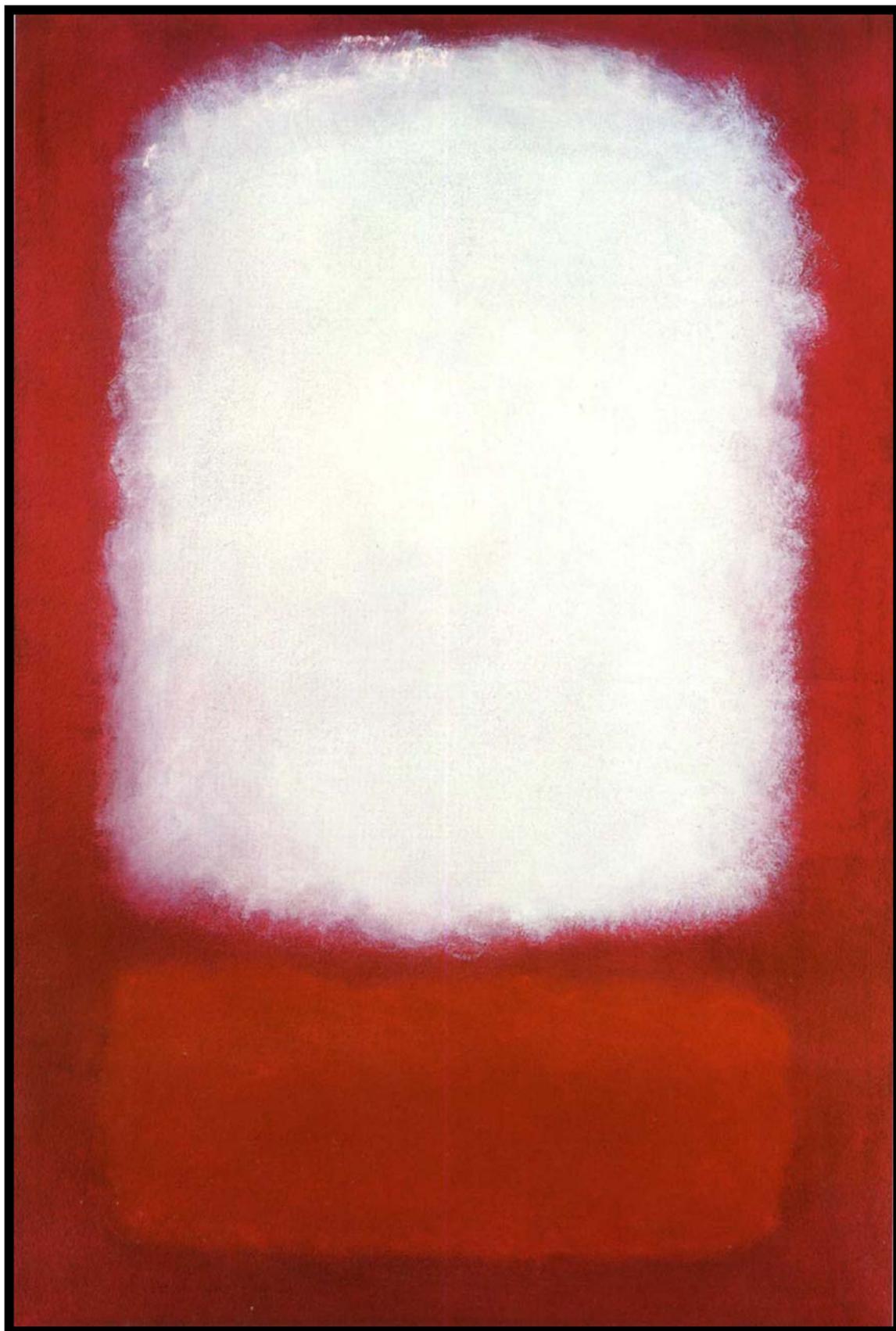
Renato Dias
Nº 1 - 2004
Colagem - 22 x 14 cm



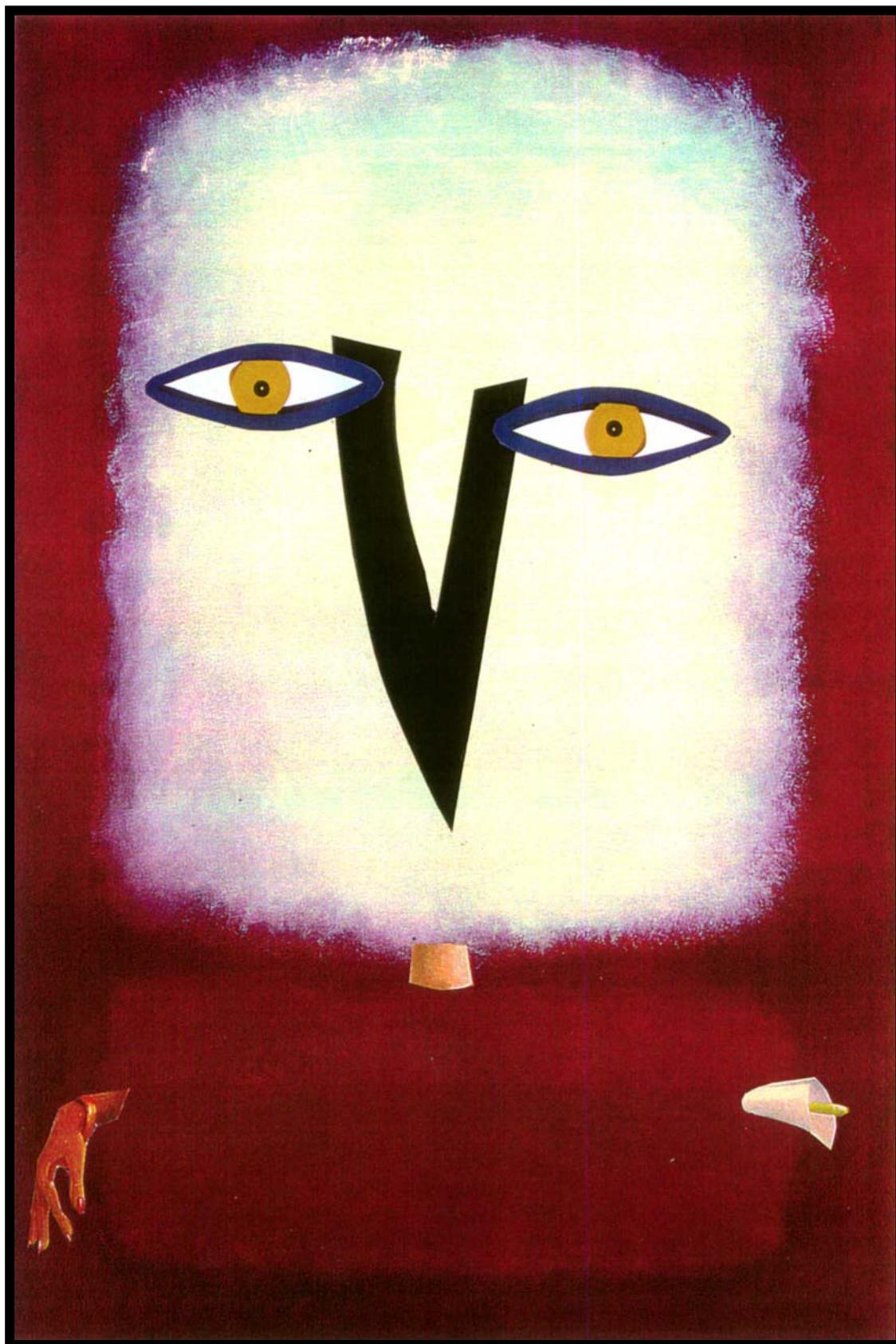
Mark Rothko
Sem título - 1954
Óleo sobre Tela - 197,5 x 166,4 cm
The Whitney Museum of American Art, New York.



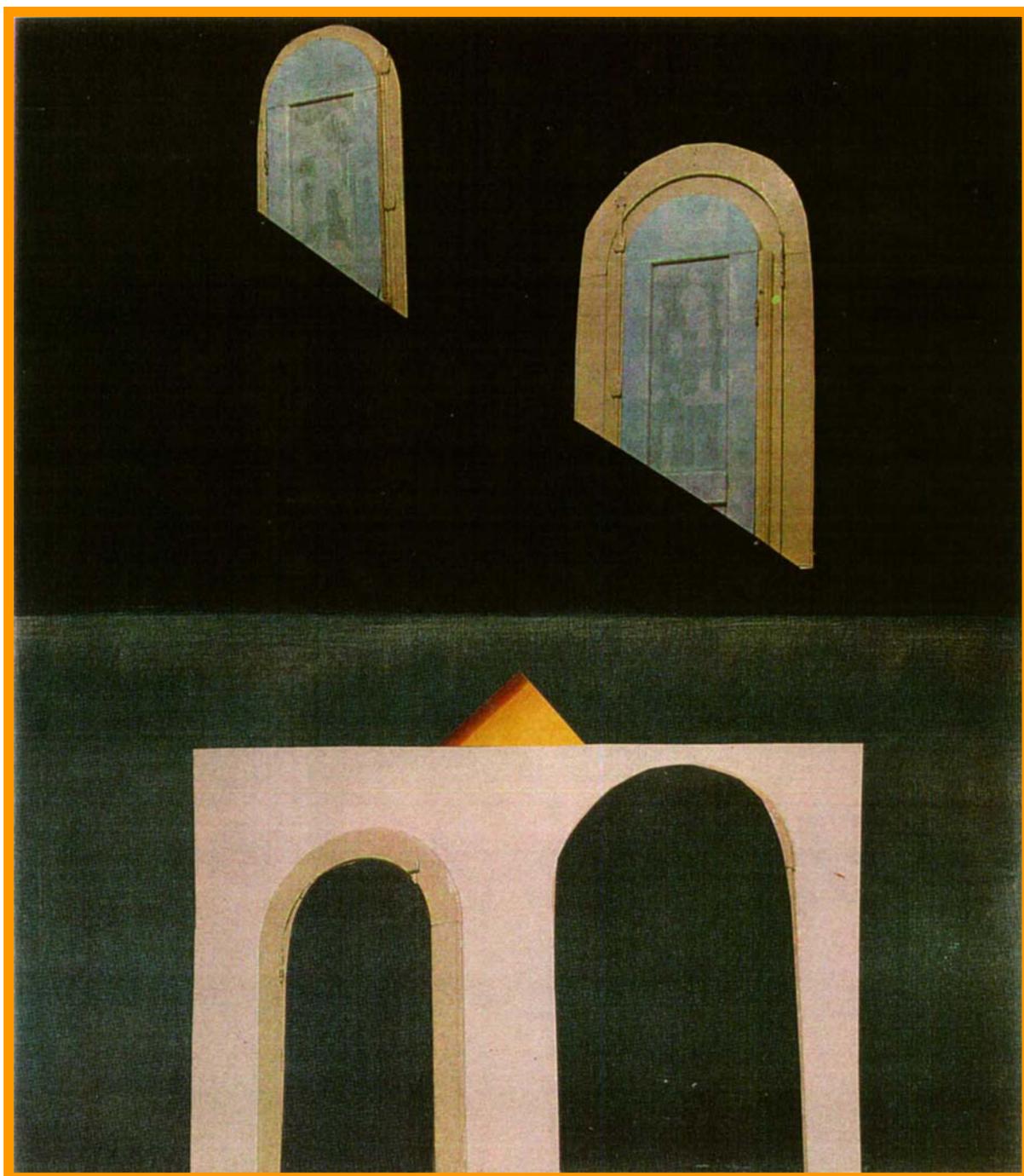
Renato Dias
Nº 2 - 2004
Colagem - 15 x 18 cm



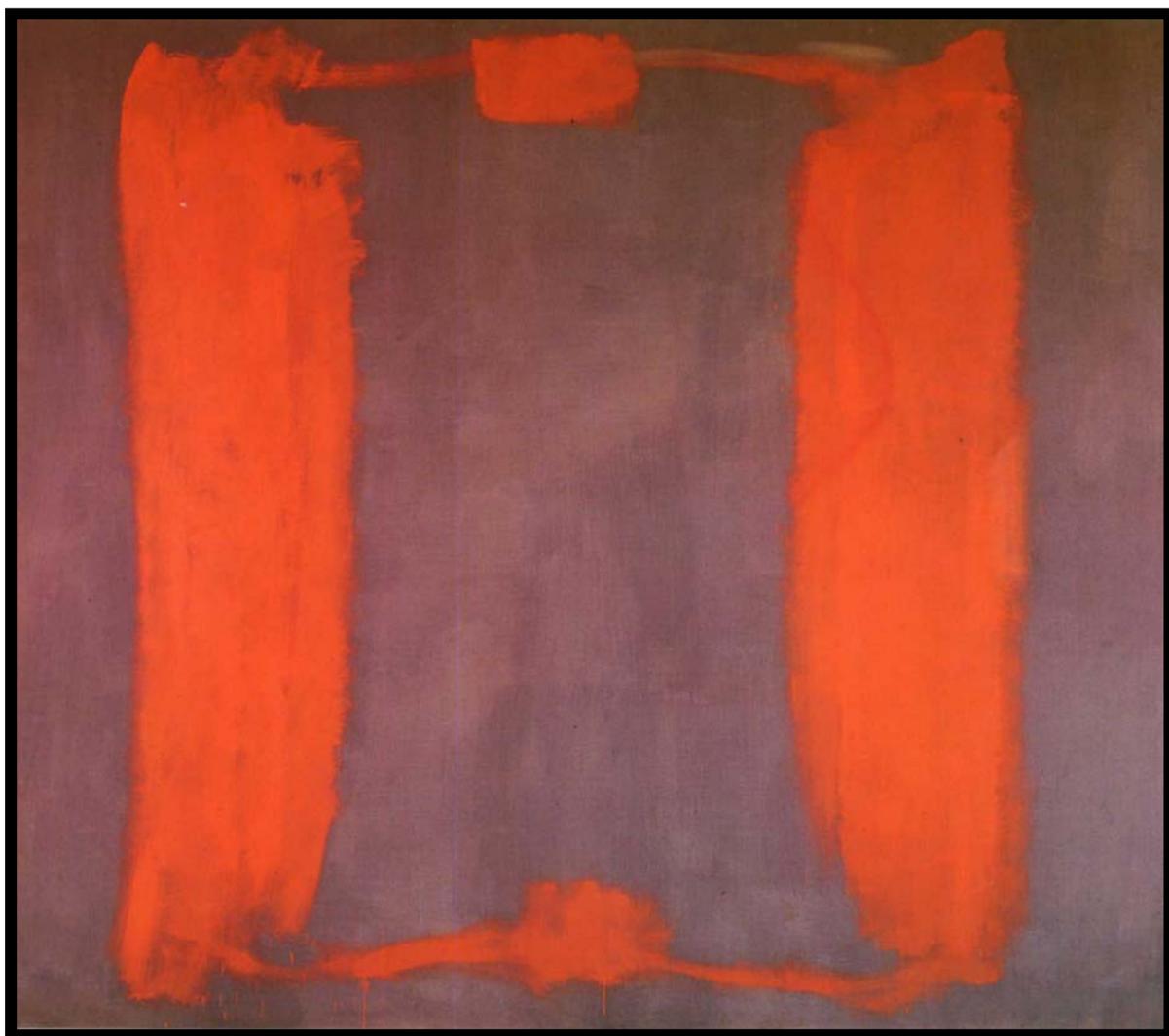
Mark Rothko
Sem título - 1959
Óleo sobre papel - 95,8 x 62,8 cm
Coleção particular.



Renato Dias
Nº 3 - 2004
Colagem - 22 x 15 cm



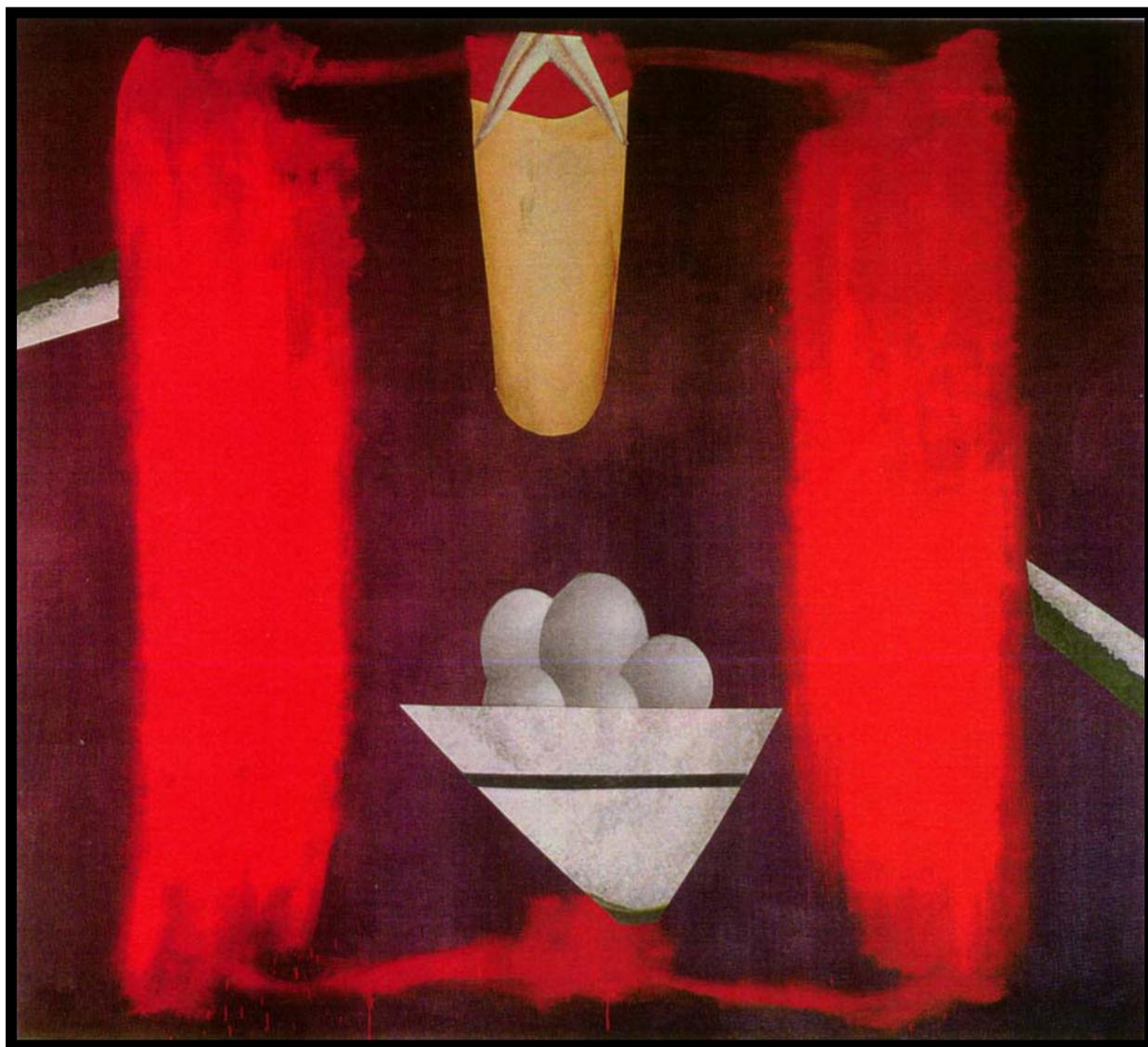
Renato Dias
Nº 4 - 2004
Colagem - 18 x 15 cm



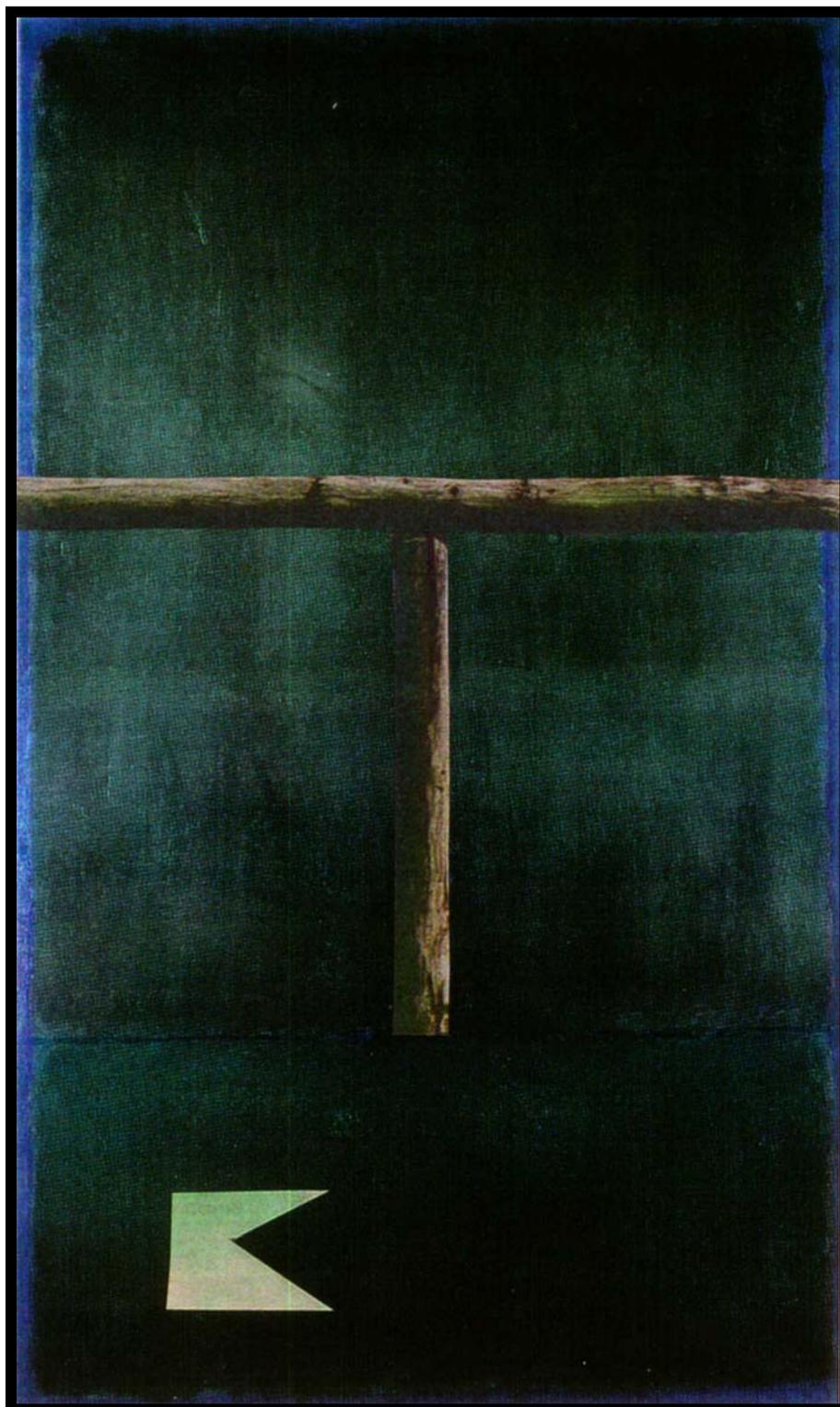
Mark Rothko
Painel um (Tríptico do mural de Harvard) - 1962
Óleo sobre tela - 267,3 x 297,8 cm
Harvard University Art Museums



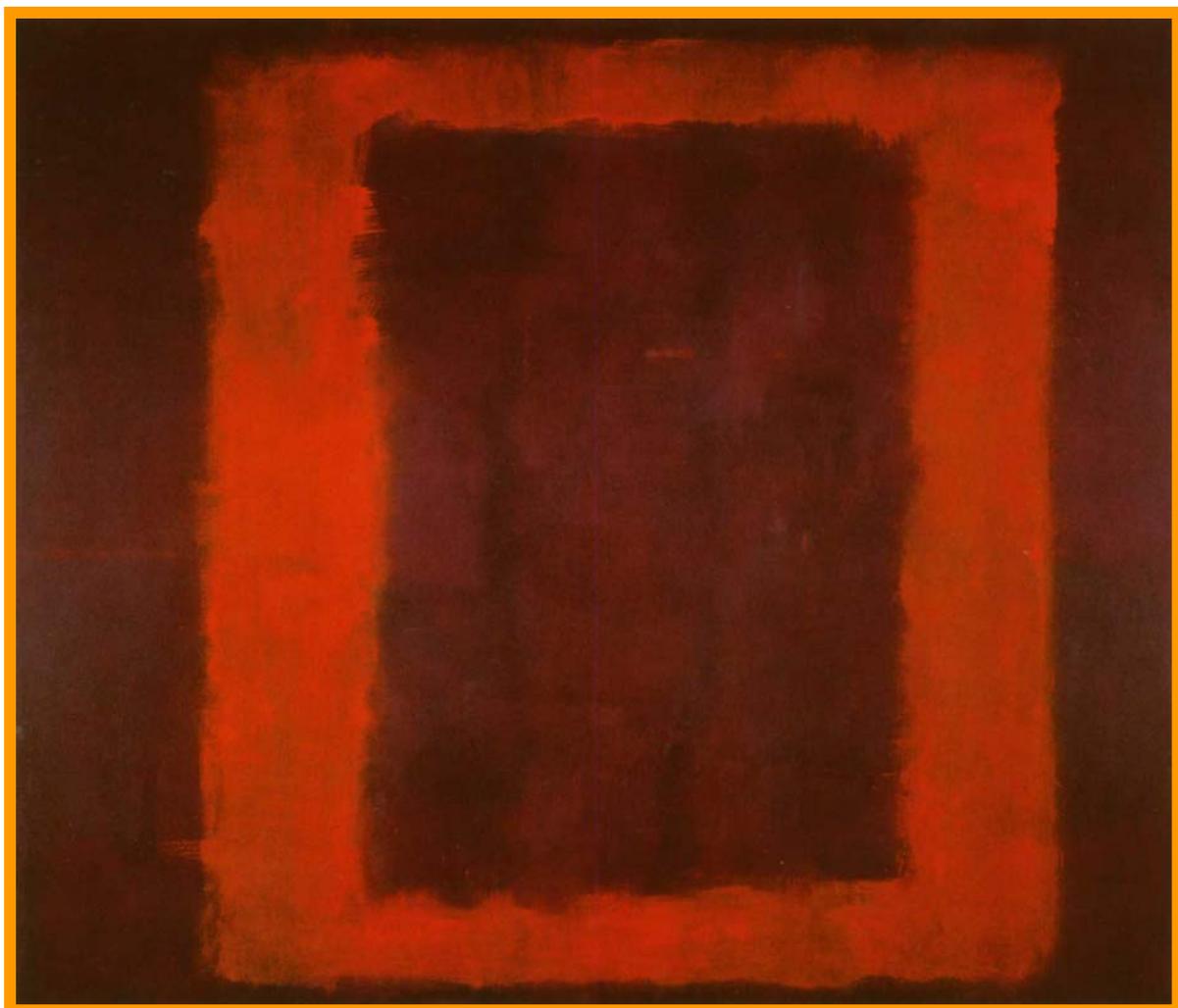
Renato Dias
Nº 5 - 2004
Colagem - 15 x 17 cm



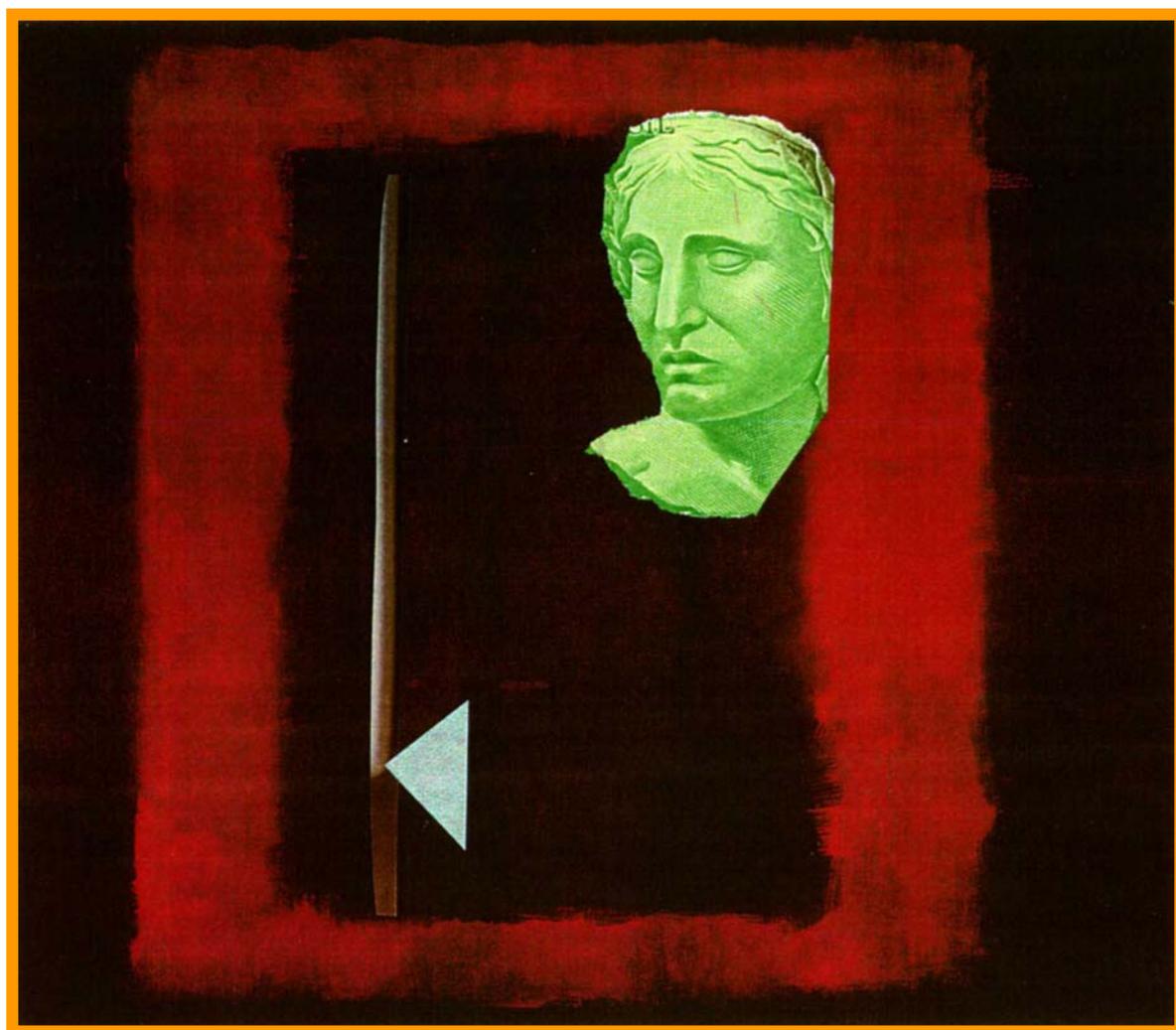
Renato Dias
N° 6 - 2004
Colagem - 16 x 18 cm



Renato Dias
Nº 7 - 2004
Colagem - 20 x 12 cm



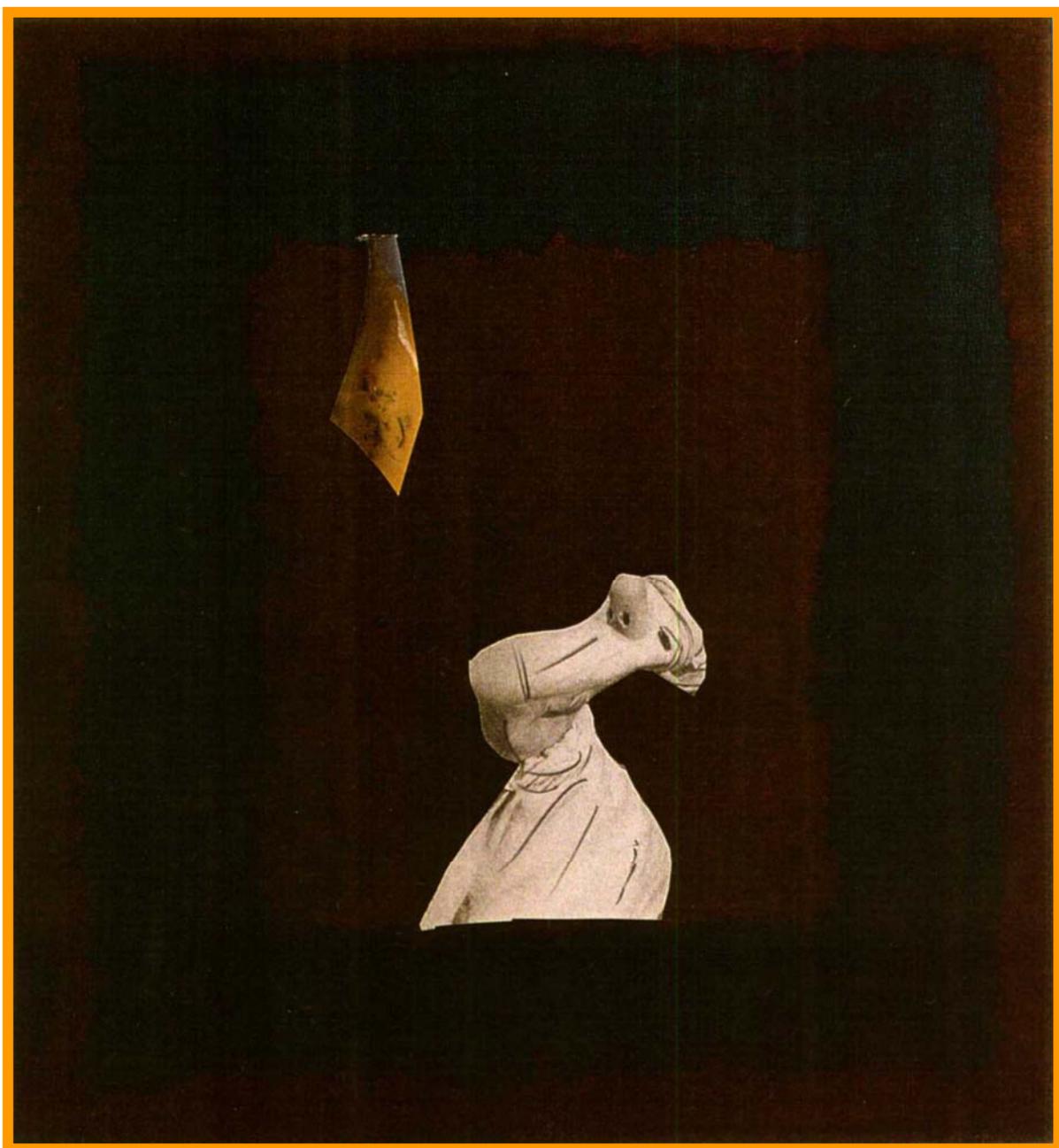
Mark Rothko
Esboço para mural nº 1 (Esboço de Mural Seagram) - 1958
Óleo sobre tela - 266,7 x 304,8 cm
Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba-Ken, Japão.



Renato Dias
Nº 8 - 2004
Colagem - 13 x 16 cm



Renato Dias
Nº 9 - 2004
Colagem - 16 x 14 cm



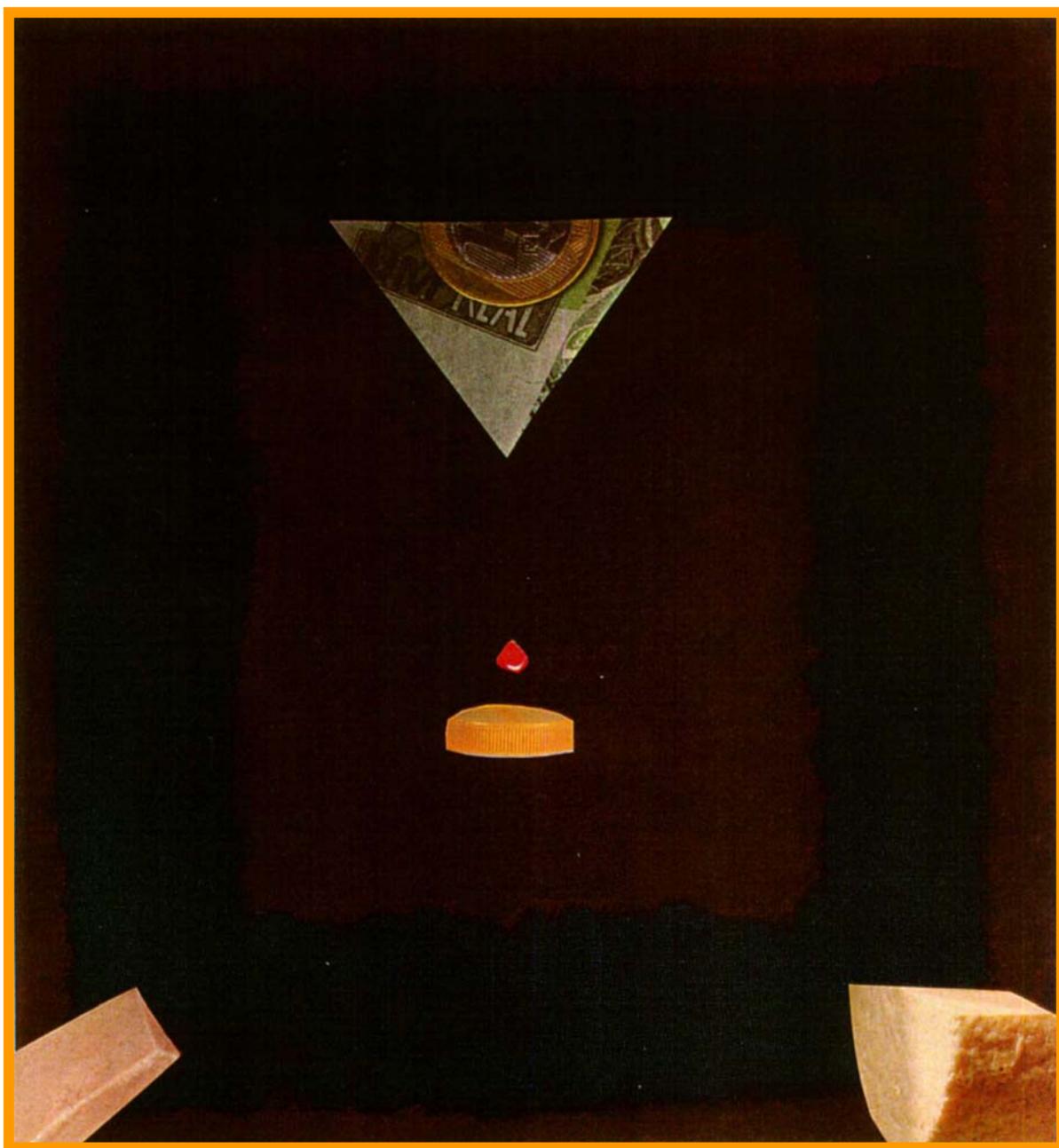
Renato Dias
Nº 10 - 2004
Colagem - 17 x 16 cm



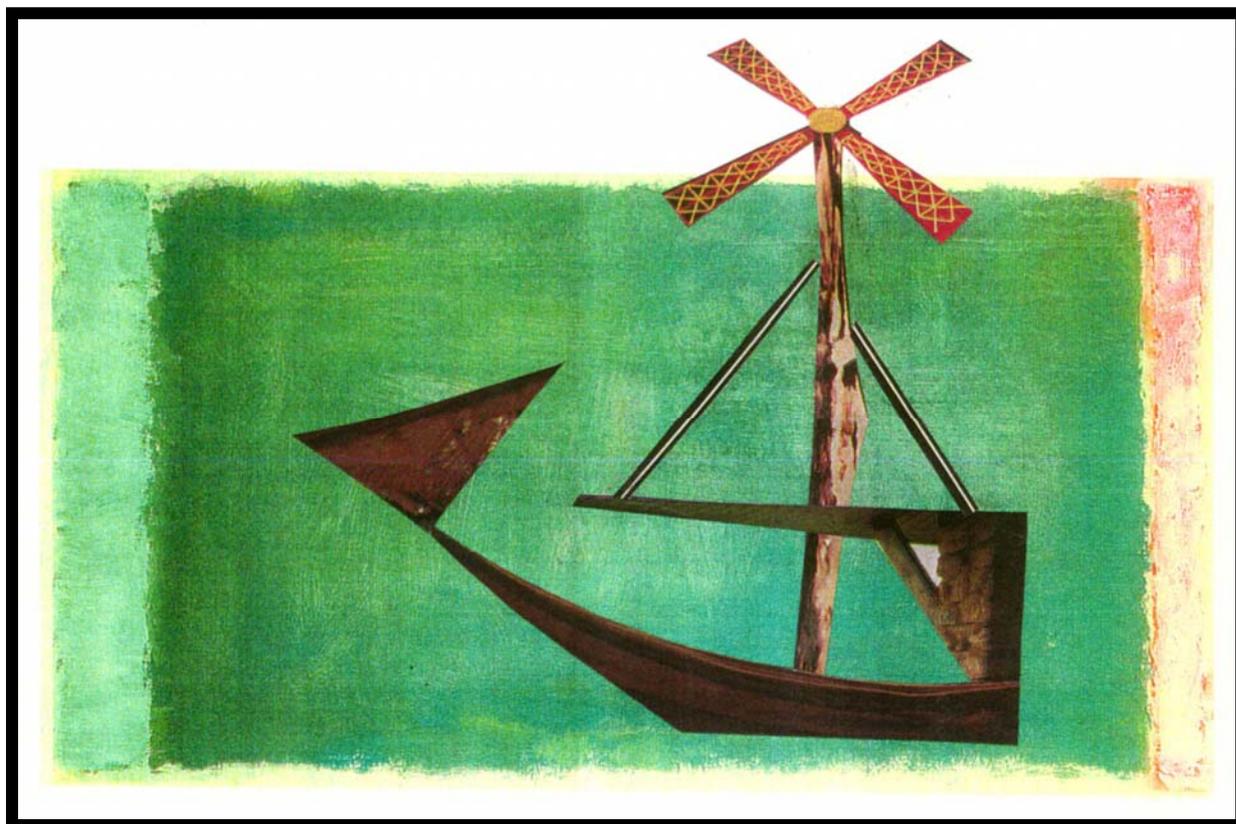
Mark Rothko
Sem título (Vermelho Vivo sobre castanho) - 1958
Óleo sobre tela - 264,8 x 252,1 cm
Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba-Ken, Japão.



Renato Dias
Nº 11 - 2004
Colagem - 16 x 16 cm



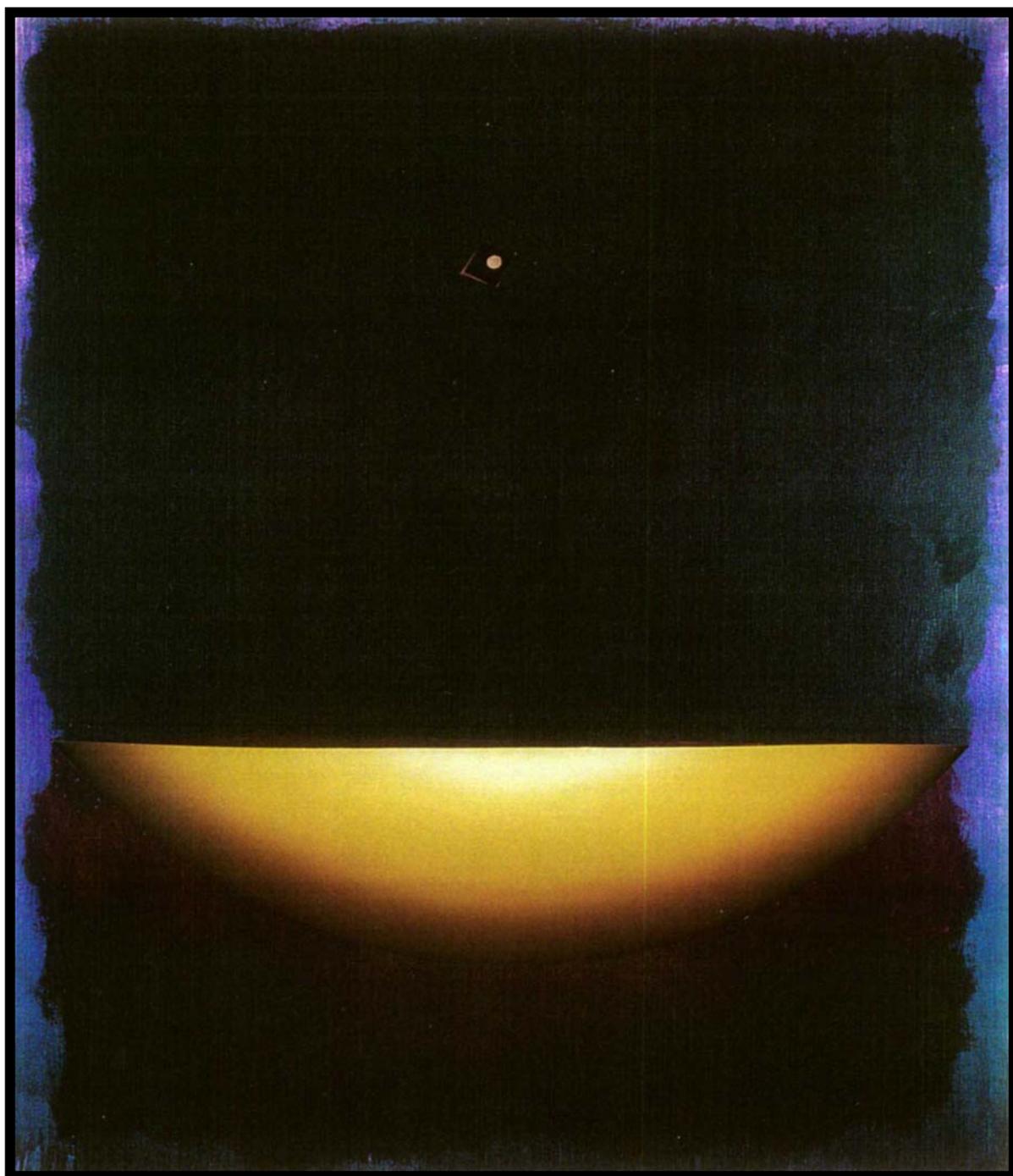
Renato Dias
Nº 12 - 2004
Colagem - 17 x 16 cm



Renato Dias
N° 13 - 2004
Colagem - 15 x 18 cm



Mark Rothko
Sem título - 1969
Acrílico sobre papel - 122 x 103 cm
Coleção Particular.



Renato Dias
N° 14 - 2005
Colagem - 18 x 16 cm

Talvez o último instante que antecedeu o suicídio de Rothko tenha sido marcado por um lampejo de silêncio e uma tênue luz, algo semelhante à luz da última colagem. Em *Memória de minhas putas tristes*, de Gabriel García Márques o personagem, um ancião de 90 anos faz a seguinte reflexão:

Meu coração perdeu o compasso e comecei a ver e a sentir por todos os lados os presságios inequívocos do final. O mais nítido foi num concerto no Belas-Artes. O ar-condicionado havia falhado e a flor e a nata das artes e das letras se cozinhavam em banho-maria no salão abarrotado, mas a magia da música era um clima celestial. No final, com o *Allegretto poco mosso*, estremeceu-me a revelação deslumbrante de que estava escutando o último concerto com que o destino me deparava antes de morrer. Não senti dor nem medo, mas a emoção arrasadora de ter conseguido viver até ali (GARCÍA MÁRQUES, 2005, p. 117-18).

POSFÁCIO

Atualmente, não existe um estilo artístico monopolizador, tornando-se mais difícil compreender a diversidade dos movimentos e das relações entre eles. Constatamos que a poesia moderna e a pintura estão direcionadas para um leitor ou observador culto. Ambos pressupõem conhecimentos das características que configuram o objeto estético e seu contexto histórico-cultural. Um quadro cubista de Picasso, um *readymade* de Marcel Duchamp, uma instalação de Beuys, um poema de Manuel Bandeira ou de Trevisan possuem, ao mesmo tempo, pontos de aproximação e de afastamento. São obras que criam uma descontinuidade, em si mesmas, provocando múltiplas leituras, que não são apreendidas num primeiro contato com o poema e-ou na observação do quadro.

Trevisan, ao criar os seus poemas pictóricos, realiza uma leitura original dos quadros, despertando a curiosidade do leitor para conhecer a obra mencionada nelas. Constrói o poema focando um determinado espaço pictórico da obra, provavelmente ainda não percebido pela sensibilidade estética do leitor-observador. A partir desse espaço, ele olha e reolha toda a obra, desautomatizando o olhar, pelo estranhamento que a pintura e a leitura do poema passam a despertar. O poema funciona como uma espécie de “gatilho” para o imaginário do observador, permitindo-lhe fruir o quadro através da atmosfera lírica. Esse movimento poderá se repetir várias vezes devido às metáforas, que se desdobram e se articulam em relação

a uma metáfora central. Por isso, o poeta constantemente dialoga com o leitor, tornando-se quase um professor, mas sem o rigor didático. Deseja despertá-lo para os aspectos imperceptíveis da pintura, dirigindo-se diretamente ao leitor à maneira de Machado de Assis.

A poesia de Trevisan não afasta o leitor do mundo, muito pelo contrário, coloca-o no mundo, pois suas reflexões estão vinculadas ao contexto contemporâneo. Mesmo quando o poema aborda temas aparentemente afastados da nossa realidade, ele está fazendo uma reflexão sobre o homem na sua dimensão universal. Desautomatiza as imagens massificadas, na medida em que faz referências a imagens antigas, recuperando palavras que estão em desuso e-ou acrescentando sentidos novos, reintegrando-as ao contexto da atualidade.

A *palavra* para Trevisan é fundamental. Não existe em seus poemas uma palavra que esteja sobrando. A estrutura poética é elaborada, visando criar no leitor um estado lírico, mesmo que ele não compreenda o poema totalmente. Esse é um dos motivos da constante referência que o poeta faz à questão da *emoção poética*, como elemento fundamental do poema.

A análise fundamentou-se em vários conceitos, possibilitando aos poucos esquematizar uma série de conclusões que, articuladas entre si, constituem um método para aproximar o leitor-observador do objeto estético. Pode-se configurá-lo nos seguintes itens:

1. O poema direciona o leitor-observador para um determinado espaço poético do quadro, até então despercebido, mediante uma metáfora central. Esse movimento determina um olhar e um reolhar a tela, mas em sincronia com o poema, para que o leitor-observador permaneça na irradiação lírica.

2. O espaço poético conduz o leitor-observador a reavaliar o significado global da obra, mesmo com o risco de uma certa estranheza em relação às habituais avaliações já existentes. Nesse estado de surpresa, começa a construção de sentidos desautomatizados.

3. O “estranhamento” provocado pela obra faz com que a mesma seja resignificada na contemporaneidade, induzindo o leitor-observador, de repente, a perceber os aspectos absolutamente inéditos da pintura já canonizada. Noutras palavras: o tema e até mesmo o estilo do pintor do passado, de certo modo, deixam a situação em que estavam para adquirir uma nova situação: a da emoção estética do aqui e do agora.

4. A última etapa consiste em reconduzir o leitor-observador ao próprio poema, cuja estrutura melódica, por exemplo, não fora “degustada” suficientemente, nem “saboreados” os aspectos subliminares das metáforas. Obviamente, isso implica uma avaliação inédita das próprias imagens do poema. Disso tudo resulta um acréscimo de percepção visual, não só em relação à obra de arte, mas também em relação à realidade em si.

O método de leitura poética da obra visual, e também o do poema, decorrente deste estudo, acaba por se estender a qualquer obra visual e poética, tanto clássica como moderna, incitando o leitor-observador a leituras sempre novas e imprevisíveis. Põe em xeque as leituras massificadas, que, no fundo, impedem uma atitude criativa diante de uma obra de arte ou de um poema.

Assim, depois de ter girado ao redor dos quadros focalizados neste trabalho e, de tantos outros, e de ter girado e regirado ao redor dos poemas, e de tantos outros, ainda existe um número tão grande de nuances que não foram reveladas. Todas essas pequenas glórias não se apagarão. Diante disso tudo, uma pergunta se faz

necessária: o que fica da poesia de Trevisan? O maior dos pássaros conhecidos: a esperança, pois nela há sol dependurado.

REFERÊNCIAS

I Corpus

TREVISAN, Armindo. *A surpresa de ser*. 2. ed. Porto Alegre: Uniprom, 1995.

_____. *Corpo a corpo*. 2. ed. Porto Alegre: Uniprom, 1994.

_____. *A mesa do silêncio*. Porto Alegre: LPM; Instituto Nacional do Livro, 1982.

_____. *Os olhos da noite*. Porto Alegre: Uniprom, 1997.

_____. *A serpente na grama*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.

_____. *O sonhos nas mãos*. Porto Alegre: AGE, 2004.

II Específica (Concernente ao Corpus)

Literatura

AUDEN, W. H. *A mão do artista*. São Paulo: Siciliano, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética de espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do devaneio*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1973.

BOUQUET, Simon. *Introdução à leitura de Saussure*. São Paulo: Cultrix, 2004.

COHEN, Jean. *Estruturas da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GREIMAS, A J. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAKOBSON, R.; POMORSKA, K. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1985.

JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

JENNY, Laurent; DÄLLENBACH, Lucien; CONTINI, Gianfranco; et al. *Intertextualidade. Poétique: revista de teoria e análise literária*. Coimbra: Almedina, 1979.

- LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- PESSANHA, J. A. M. Bachelard e Monet: o olhar e a mão. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1981.
- PINO, Dino del. *Espaço e textualidade: quatro estudos quase-semióticos*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Unisinos, 1998.
- _____. *Semiótica: olhares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, s.d.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.
- _____. *Autores gaúchos*. Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre: AGE, 1986.
- _____. *O rosto de Cristo*. Porto Alegre: AGE, 2003.
- _____. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: InPress, 1993.

AREAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1995.

ART BOOK. *Rembrandt*. Milão: Biblioteca Editrice, 2000.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Alemanha: Taschen, 2003.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figura de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COSTA, Lúcia Militz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos ao pós-moderno*. Cruz Alta: Unicruz, 1998.

DEBRAY, Régis. *Uma história do olhar no ocidente: Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FALABELLA, Maria Luiza. *História da arte e da estética: da mimesis à alteração*. Rio de Janeiro: Elo, 1997.

FAURE, Élie. *A arte renascentista*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRY, Roger. *Visão e forma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GARIN, Eugenio. *O homem renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *A história da arte*. Rio de Janeiro: 1979.

HAUSER, Ana. *A linguagem plástica do inconsciente*. São Paulo: Ática, 1994.

JANSON, H. W. *História geral da arte: Renascimento e Barroco*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

MAINSTONE, Madeleine; Ronaldo. *Introdução à história da arte da Universidade de Cambridge: O barroco e o século XVII*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MESTRES DA PINTURA. *Dürer*. São Paulo: Abril, 1978.

_____. *El Greco*. São Paulo: Abril, 1977.

MIDDLETON, Haydn. *O cotidiano europeu no século XVI*. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1989.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores*. São Paulo: Pensamento, 1980.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp : arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial, 2003.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa: 1600-1800*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

TAYLOR, Laurence. *O cotidiano europeu no século XVII*. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

VILLARI, Rosário. *O homem barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

III Geral

ÁVILA, Afonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMPOS, Amorim. *Tratado de versificação portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Portugália, s. d.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CLARAVAL, São Bernardo de. *Sermões para as festas de Nossa Senhora*. Petrópolis: Vozes, 1999.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1976.

JAPIASSÚ, Hilton. *O homem e seus símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

KAISER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

LIMA, Luís Costa. *A metáfora do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Memória de minhas putas tristes*. São Paulo: Record, 2005.

PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

READ, Herbert. *A arte de agora agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura modernas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual*. Coimbra: Almedina, 1978.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 3. ed. São Paulo: Nobel, 1987.