



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA**

MARIA BERNARDETE DA NÓBREGA

**MURILO MENDES: DO PRETEXTO PLÁSTICO À VERDADE
PLÁSTICA – A INTERSEMIOSE POESIA/PINTURA, EM
TEMPO ESPANHOL.**

**MURILO MENDES, OS PINTORES ANTIGOS DA CATALUNHA
(OS PINTORES ANÔNIMOS), EL GRECO, VELÁZQUEZ, GOYA,
PICASSO, JUAN GRIS E JOAN MIRÓ.
AS LIÇÕES DE ESPANHA**

**Recife-PE
2004**

Maria Bernardete da Nóbrega

**Murilo Mendes: do pretexto plástico à verdade
plástica – A intersemiose poesia/pintura, em
Tempo Espanhol.**

**Murilo Mendes, Os Pintores Antigos da Catalunha
(Os Pintores Anônimos), El Greco, Velázquez, Goya,
Picasso, Juan Gris e Joan Miró.
As Lições de Espanha**

Orientadora: Dr (a) Maria do Carmo Siqueira Nino

Coorientador: Dr Doutor Joachim Sébastien

Tese apresentada como requisito complementar para
obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura,
do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco.

**Recife
2004**

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

N754m	Nóbrega, Maria Bernadete da Murilo Mendes: do pretexto plástico à verdade plástica – a intersemiose poesia/pintura, em Tempo Espanhol. Murilo Mendes, os pintores antigos da Catalunha (Os pintores anônimos), El Grego, Juan Velazquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró. As lições de Espanha / Maria Bernadete da Nóbrega. – 2004. 364 f.: il., fig. Orientadora: Maria do Carmo Siqueira Nino. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016. Inclui referências. 1. Literatura. 2. Escritores brasileiros. 3. Poesia. 4. Pintura. 5. Artes. 6. Pintores. 7. Artistas. I. Nino, Maria do Carmo Siqueira (Orientadora). II. Título. 809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2016-117)

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A TESE INTITULADA: **MURILO MENDES: DO PRETEXTO PLÁSTICO À VERDADE PLÁSTICA – A INTERSEMIOSE POESIA/PINTURA, EM TEMPO ESPANHOL. MURILO MENDES, OS PINTORES ANTIGOS DA CATALUNHA (OS PINTORES ANÔNIMOS), EL GREGO, JUAN VELAZQUEZ, GOYA, PICASSO, JUAN GRIS E JOAN MIRO. AS LIÇÕES DE ESPANHA.** DE AUTORIA DE MARIA BERNADETE DA NÓBREGA, ALUNA DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14:00 horas do dia 21 de dezembro de 2004, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE para julgar a tese de doutorado intitulada: **“Murilo Mendes: Do Pretexto Plástico à Verdade Plástica – A Intersemiose Poesia/Pintura, em Tempo Espanhol. Murilo Mendes, os pintores antigos da Catalunha (Os pintores Anônimos), El Grego, Juan Velazquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miro. As Lições de Espanha** , da aluna Maria Bernadete da Nóbrega deste Programa de Pós-Graduação em Letras, presentes os membros da comissão examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria do Carmo Nino (Orientadora), Prof. Dr. Sébastien Joachim, Prof. Dr. Lourival Holanda, Prof^ª. Dr^ª. Genilda Azeredo e Prof^ª. Dr^ª. Cristina Teixeira Vieira de Melo . Sob a presidência da primeira, realizou-se a arguição da candidata. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Maria Bernadete da Nóbrega

Prof^ª. Dr^ª. Maria do Carmo Nino (Orientadora) : *APROVADA*

Prof. Dr. Sébastien Joachim: *APROVADA*

Prof. Dr. Lourival Holanda: *APROVADA*

Prof^ª. Dr^ª. Genilda Azeredo: *APROVADA*

Prof^ª. Dr^ª. Cristina Teixeira Vieira de Melo: *APROVADA*

Em seguida, a Prof^ª. Dr^ª. Maria do Carmo Nino proclamou a candidata **Doutora**, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, na área de **Teoria da Literatura**. E, nada mais havendo a tratar eu, Eraldo José Lins , Secretário do Programa, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 21 de dezembro de 2004.

Ao “espírito” da poesia
Aos “deuses” poetas
Aos mortais leitores

Dedico

Ao criador, pelo Verbo.
Aos mestres, pela verdade do saber ser.
Aos amigos, amigas pela canção – da vida, da
verdade, da América – Itinerário da força que pulsa
no lado esquerdo.
Aos meus, queridos filhos –
Cristiano Filho, Pablo e Saulo.
As minhas queridas filhas – Christine Elizabeth e
Thereza D’Avila.
Aos netos – Matheus e Guilherme Filho.
Aos genro e nora – Guilherme e Ticiane, filho e filha
por força do amor dos filhos.
Aos representantes da família – Cristiano, Manuel.
Aos amigos e amigas – Tetê e Rosa, Fátima
Almeida, Salete Barboza, Edenilda Dantas de
Medeiros.
A Angel Recio – pela possibilidade de ser.
E, enfim, a todos – pela emoção.

Agradeco

Aos Professores Orientadores Dr^a Maria do Carmo Siqueira Nino e Dr. Sébastien Joachim que no limite do rigor científico nos apontaram fronteiras para além da palavra e da imagem.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, pela possibilidade do exercício do saber.

A Eraldo e Diva, secretários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, pela atenção especial com que sempre nos atenderam.

Aos colegas professores e funcionários do nosso DHP/CE/UFPB pelo compromisso com a política de capacitação.

À CAPES, pela concessão de bolsa para a realização desta pesquisa.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço

*O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo
imóvel
Num silêncio de antes da criação das coisas.*

Murilo Mendes, “Poema visto por fora”,
A Poesia Em Pânico,
(1936-1937), 1994, p. 285.

RESUMO

Este estudo em séries – Série de Estudos I, II, III – constitui-se na leitura da obra *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes, 1959, a fim de se averiguar a densidade dialógica do discurso poético através da intersemiose poesia/pintura. Nesse percurso, delimitamos a Série Pictórica como *corpus* da pesquisa para apreender o ato performativo do poeta em especular para além da palavra e da imagem na trajetória: do pretexto plástico à verdade plástica, em *Tempo Espanhol*. A Intersemiose Poesia/Pintura: Murilo Mendes, Os Pintores Antigos da Catalunha (os pintores anônimos), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró. As Lições de Espanha. A galeria poética que compõe a Série Pictórica expõe como se instaura o processo dialético/dialógico na densidade intersemiótica poesia-pintura e /ou a transtextualidade do discurso estético. A exposição da arte na dialética da criação poética: poesia/pintura.

Palavras-chave: Poepicturalidades. Exercícios. Esboços. Estudos.

RESUMEN

Este estudio em series – Serie de Estudios I, II, III – Analiza el discurso poético en la obra *Tiempo Español*, de Murilo Mendes, 1959, con el objetivo de conocer la densidad dialógica del discurso poético que se realiza en la intersemiosis poesía / pintura, en ese recorrido, delimitamos la Serie Pictórica como cuerpo de la investigación para comprender el acto “performativo” del Poeta en especular además de la palabra, de la imagen en la trayectoria: del pretexto plástico a la verdad plástica, en *Tiempo Español*. A la intersemiosis Poesía / Pintura: Murilo Mendes, los Pintores Antiguos de Cataluña, (los pintores anónimos) El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris, João Miró. Las lecciones de España de la Galería Poética que compone la série pictórica muestra como se establece el proceso dialéctico / dialógico de la densidad intersemiótica Poesía / Pintura y/o la transtextualidad del discurso estético. La exposición del arte en la dialéctica de la creación poética: Poesía / Pintura.

Palabras-Clave: Poepicturalidad. Ejercicios, Esbozos. Estudios.

ABSTRACT

This serial study – study series I, II, III – is based on the reading of Murilo Mendes' work, *Tempo Espanhol* (1959), aiming to investigate the dialogical depth of the poetic discourse through the intersemiosis poetry/paintings. Through this way, It's delimited the Pictoric Serie as the research *corpus* to seize the poet's performative act to speculate beyond the words and pictures on the trajectory: from plastic pretext to the plastic truth in *Tempo Espanhol*. The intersemiosis poetry/paintings: Murilo Mendes, The Old Catalan Painters (anonymous painters), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Juan Miró. The Spain Lessons. The poetic galery which composes the Pictoric Serie exposes how It's introduced the dialectic/dialogical process in the poetry/paintings intersemiotic depth and/or the aesthetic discourse transtextuality. The art exposure on the poetic creation dialectic: poetry/paintings.

Keywords:Poepicturalidades. Exercises. Sketches. Studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	Tablas procedentes do sepulcro de Sancho Saíz de Carrillo, Em Mahamud (burgos) Pintor Castellano (Anônimo) Castilha, 1300. Barcelona, Museu de Arte da Catalunha	87
Figura 02	O Enterro do Conde de Orgaz, 1586 - 1588. Óleo sobre tela, 480 x 360 cm. Capela de São Tomé, Toledo. Assinado: DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS KRÉS ÉPOÍEI. EL GRECO. É considerado o quadro mais representativo de El Greco.....	98
Figura 03	Santo Ildefonso –St Ildefonso - c. 1600 – 1605 – Oleie na lona, 112 x 65 cm. Galeria nacional da arte, Washington. EL GRECO.....	117
Figura 04	Vista de Toledo (1610 – 1614) –Óleo sobre tela, 121 cm x 109 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York (EUA). Domenikos Theotokopoulos, EL GRECO.....	132
Figura 05	Vista e Planta de Toledo – c 1608 – 1609 – Óleo sobre tela, 132 x 228 cm. Casa e Museu El Greco, Toledo. Domenikos Theotokopoulos, EL GRECO	136
Figura 06	Velha Fritando Ovos , 1618. – Óleo sobre tela, 100,5 x 119,5 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland. DIEGO VELÁZQUEZ.....	143
Figura 07	Três Homens à Mesa , cerca de 1618. Óleo sobre tela, 100,5 x 119,5 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland. DIEGO VELÁZQUEZ	143
Figura 08	Almoço dos Três Camponeses , cerca de 1618.Óleo sobre tela, 98 x 112 cm. Museu de Bellas Artes, Budapest. DIEGO VELÁZQUEZ	144
Figura 09	Cristo em Casa de Marta e Maria , 1618.Óleo sobre tela, 60 x 113,5 cm. Londres the Trustees of the National Gallery. DIEGO VELÁZQUEZ	144
Figura 10	O Aguadeiro de Sevilha , cerca de 1620.Óleo sobre tela, 106,7 x 81 cm. Londres, Apsley House, Wellington Museum, Londres the Trustees of the National Gallery. DIEGO VELÁZQUEZ	145
Figura 11	Cabeça de Veado , 1626 – 1627.Óleo sobre tela, 66,5 x 52,5 cm Madrid, Museu do Prado. DIEGO VELÁZQUEZ	158
Figura 12	Retrato de Filipe IV em Armadura , cerca de 1628.Óleo sobre tela, 199,5 x 113 cm. Londres the Trustees of the National Gallery. DIEGO VELAZQUEZ	158
Figura 13	Retrato de Filipe IV de Pé , 1631 - 1632.Óleo sobre tela, 199, 5 x 113 cm. Londres the Trustees of the National Gallery. DIEGO VELAZQUEZ.	159
Figura 14	Retrato de Filipe IV em Traje de Caça , 1632-1633. Óleo sobre tela, 189 x 124,2 cm. Madrid, Museu do Prado. DIEGO VELÁZQUEZ.....	159
Figura 15	Retrato de Filipe IV a cavalo , 1634-1635. Óleo sobre tela, 301 x 314 cm. Madrid, Museu do Prado. DIEGO VELÁZQUEZ.....	160
Figura 16	Retrato do Infante Baltasar Carlos a Cavalo , 1635.Óleo sobre tela, 209 x 173 cm. Madrid, Museu do Prado. DIEGO VELÁZQUEZ	160
Figura 17	Retrato do anão Francisco Lezcano (El Nino de Vallescas) , cerca de 1634-1645.Óleo sobre tela, 107,4 x 83,4 cm. Madrid, Museu do Prado. DIEGO VELAZQUEZ	166
Figura 18	Palhaço Barbarroja , c. 1636Óleo na lona, 198 x 121 cm. Museo del Prado, Madrid. DIEGO VELÁZQUEZ	166
Figura 19	Dom Diego de Acedo, El Primo , 1644.Óleo sobre tela, 107 x 81 cm. Pintado em Fraga, 1644. DIEGO VELÁZQUEZ	167
Figura 20	El Bufón Dom Sebastian de Morra , (?) 1644. [interrogação do autor]Óleo sobre tela, 106 x 81 cm. Madrid, Museu do Prado. DIEGO VELÁZQUEZ	167
Figura 21	A Rendição de Breda (As Lanças) , 1633-1635.Óleo sobre tela, 307,5 x 370,5 cm. Madrid, Museu do Prado. DIEGO VELÁZQUEZ.....	173
Figura 22	A Fábula de Aracne, (As Fiandeiras) , cerca de 1644-1648.Óleo sobre	180

	tela, 221 x 290 cm (originalmente, sem as adições, 169 x 249 cm). Em 1664, na Coleção de Dom Pedro de Arce; adquirida por Filipe V; em Alcázar (1734), daí para o Palácio do Bom Retiro e para o Novo Palácio (1772); no Prado desde 1819. Restaurada após o incêndio do Palácio Real em 1734. As adições oitocentistas incluem a parte superior com o arco, o acabamento das figuras, a porta e a cortina lateral. Nossa ilustração mostra as proporções originais. Madri, Museu do Prado. DIEGO VELAZQUEZ	
Figura 23	Tourada na Aldeia , 1812-19, 45 x 72 cm. Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES	189
Figura 24	O vendedor de louças , 1779. Cartão a óleo, realizado na Fábrica Real de Tapetes de Santa Bárbara, 259 x 220 cm. Museu do Prado, Madri. Trabalho foi feito para o dormitório do príncipe, em EL PARDO. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES	196
Figura 25	E eles são como bestas selvagens , cerca de 1812 – 1815. Água-forte e água tinta, 15,5 x 21 cm. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES.	199
Figura 26	O sono da razão produz monstros , 1797, Capricho nº 43. Pena e Sépia, 21,5 x 15 cm. Madrid, Museu do Prado. FRANCISCO GOYA.....	200
Figura 27	O dia 2 de maio de 1808. A luta na porta do sol , 1914. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm. Madrid, Museu Nacional do Prado. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES.....	202
Figura 28	Os fuzilamentos da Moncloa – (3 de maio de 1808), 1814. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm. Museu Nacional de Prado, Madri. FRANCISCO DE GOYA E LUCIENTES	202
Figura 29	O Colosso, 1808 - 1812 . Óleo sobre tela, 110 x 105 cm. Museu do Prado, Madri. A tela alude claramente ao medo gerado pela guerra, personificada na monstruosa figura de O Colosso. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES	210
Figura 30	Les Demoiselles D' Avignon (1907) – As Meninas de Avinhão , Paris de 1907. Óleo sobre tela, 8' x 7' 8'' (243.9 x 233.7 cm) The Museum of Modern Art, New York. Acquired through The Lillie P. Bliss Bequest. Photograph © 1997 The Museum of Modern Art, New York. PABLO PICASSO.....	218
Figura 31	Portrait of fernande. 1909. Retrato de fernande, 1909 . Horta de Ebron, verão de 1909. Óleo sobre tela, 61,8 x 42,8cm. Zervos XXVI, 419; DR 288, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany. PABLO PICASSO	222
Figura 32	Retrato de Ambroise Vollard – Portrait Ambroise d'Vollard. 1910 . Paris, Primavera ao outono) de 1910. Óleo sobre tela, 93 x 66 cm. Zervos II*, 214; DR 337. Moscovo, Museu Puchkine. PABLO PICASSO.....	224
Figura 33	Still-life with chair caning, 1911 – 1912. Natureza-morta com palha de cadeira , 1912. Paris, maio de 1912. Óleo sobre tela rodeada de tela, 25 x 37 cm. Zervos II*, 294; DR 466; MPP 36. Paris, Musée Picasso. PABLO PICASSO	227
Figura 34	“Ma Jolie” (Femme à la guitare). 1911 – 1912. (Mulher com cítara ou violão). 1911- 1912 . Óleo sobre tela 100 x 65,4 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Adquirido por meio do Lillie P. Bliss Bequest. PABLO PICASSO	230
Figura 35	Feuille De Musique Et Guitare , 1912 – 1913. Papéis colados, gauche e carvão sobre papel, 48 x 37 cm. Marion Koogler-McNay Art Museum. Legado de Marion Koogler-McNay, 1950. 112. Foto: Michael Smith. © DACS, 1993. PABLO PICASSO.....	233
Figura 36	Os três músicos , 1921 – (Musiciens aux masques) . Fontainebleau, verão de 1921. Óleo sobre tela, 200,7 x 222,9 cm. Zervos IV, 331. New York, ...	237

	Museum of Modern Art, Fundo Mrs. Simon uggenheim. PABLO PICASSO.....	
Figura 37	Arlequim , 1915. Paris, outono de 1915. Óleo sobre tela, 183,5 x 105,1 cm; Zervos II**, 555; DR 844.New York, Museum of Modern Art. PABLO PICASSO	237
Figura 38	No lapin agile – Arlequim com taças, 1904-1905. Nova York, Coleção Particular. PABLO PICASSO	238
Figura 39	Morte de arlequim – La mort d’ arlequin . Paris, 1906. Guache sobre cartão, 68,5 x 96 cm. Zervos I, 302; DB XII, 27; PALAU II 82. Coleção particular. PABLO PICASSO	238
Figura 40	A família de saltimbancos (Os Acróbatas) La famille des saltimbanques (Les Bateleurrs) . Paris, 1905. Óleo sobre tela, 212,8 x 229,6 cm. Zervos i, 285; db xii, 35; Palau ii5i, Washington (dc),National Gallery of Art,Coleção Chester Dale. PABLO PICASSO	239
Figura 41	Miroir do au de Arlequin . Paris. Winter/1923. Óleo na lona. 100 x 81 cm. Anteriormente Fundação De Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola; Fundación Colección Thyssen-Nornemisza. OPP.23:19; Z.V:142; PP.23:034; P.III:1433; CW:294; JC.98: 223.PABLO PICASSO..	239
Figura 42	Paulo vestido de arlequim, (Paul em arlequin) , 1924. Óleo sobre tela, 130 x 97,5 cm. Zervos, 178; MPP 83, Paris. Musée Picasso. PABLO PICASSO	240
Figura 43	Guernica , 1937. Paris, 01 de maio a 04 de junho de 1937. Óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm. Zervos ix, 65. Madrid, Museu Nacional do Prado, Cason del Buen Retiro.PABLO PICASSO	251
Figura 44	NATUREZA MORTA COM LÂMPADA A ÓLEO, 1911-12 . Óleo sobre tela, 48 x 33 cm; Rijks museum Kroller – Muller, Otterlo. JUAN GRIS.....	273
Figura 45	O Lavabo (Le Lavabo) , 1912. Óleo sobre tela, com jornal e espelho colado, 51 x 35 cm. Colletion Vicomtesse de Noailles, Paris. JUAN GRIS.	275
Figura 46	Paisagens com as casas de Céret , 1913. Oil on canvas, 100 x 65 cm (39 3/8 x 25 5/8 in); Galeria Theo, Madrid (Dc56). JUAN GRIS	278
Figura 47	Landscape with houses at Céret/ paisagem de céret – Landscape at Céret (paisagem de Céret) , 1913. (130 kb). Oil on canvas, 96 x 60 cm (36 ¼ x 23 5/8 in); Modern Museet, Stockolm. JUAN GRIS.....	280
Figura 48	Natureza morta e paisagem. Place ravignan. Still life before na open windows. Place ravignan, 1915 (150 kb). Natureza morta e paisagem. Place ravignan . Oil on canvas, 116 x 89 cm (45 5/8 x 35 in); Philadelphia Museum of Art (Dc 131). JUAN GRIS	283
Figura 49	Arlequim com violão , 1919, (110 kb); Óleo sobre tela, 116 x 89 cm (45 5/8 x 35 in); Galerie Louise Leiris, Paris (Dc 321).JUAN GRIS.....	286
Figura 50	Pierrot (1919) Óleo sobre tela, 100 x 65 cm. Musée National d’ Art Moderne, Paris, Centre Georges Pompidou.JUAN GRIS.....	288
Figura 51	O Pierrot , 1922. Óleo sobre tela, 100 x 65 cm. Coleção Particular. JUAN GRIS	289
Figura 52	A janela aberta, 1921. The open windows, 1921 (150 ks) Oil on canvas, 65 x 100 cm (25 5/8 x 39 3/8 in); M. Meyer Collection, Zurich (Dc 365). JUAN GRIS.....	292
Figura 53	The ainter’s window, 1925, (A janela do pintor), (110 kb) . Oil on canvas, 100 x 81 cm (39 3/8 x 3 7/8 in); The Baltimore Museum of Art, Maryland (Dc 543). JUAN GRIS.....	295
Figura 54	Montroig, Vignes et Oliviers par Temps de Pluie, 1919. Vinha E Oliveiras em Montroig , 1919. Óleo sobre tela, 70 cm x 90 cm. Leigh B. Block e esposa, Chicago. JOAN MIRÓ	300
Figura 55	A Fazenda (A Quinta) , 1921 – 1922. Óleo sobre tela, 132 cm x 147 cm.	305

	Ernest Hemingway, National Gallery of Art, Washington. Por empréstimo da Pierre Hemingway.Foto da Galeria Pierre Matisse, Nova Yorkue.JOAN MIRÓ	
Figura 56	Ceci est la couleur de mes rêves, 1925. Foto – Isto é a cor dos meus sonhos, 1925. Óleo sobre tela, 64 cm x 49 cm. Coleção particular, Londres. Foto de John Webb (Brompton Studio). JOAN MIRÓ	314
Figura 57	Le Carnibal d’ Arlequin, 1924 – 1925. O Carnaval de Arlequim, 1924 -1925. Óleo sobre tela, 66 cm x 93 cm. Galeria de Arte Albright – Knox, Búfalo, Nova Iorque. JOAN MIRÓ	321
Figura 58	Le chant du rossignol a minuit et la pluie matinale, 1940 –Canção noturna de rouxinol e chuva matinal, 1940. Guache e tinta diluída em terebintina sobre papel, 38 x 46cm. Galerias Perls, Nova York. JOAN MIRÓ	328
Figura 59	Constelação: acordar de manhã, (le réveil au petit jour) 1941	329
Figura 60	Pessoas à noite guiadas pelos rastos fosforescentes de caracóis, 1940 – JOAN MIRÓ	329
Figura 61	Mulher junto a um lago cuja superfície se tornou iridescente pela passagem de um cisne, 1941. JOAN MIRÓ	330
Figura 62	Crepúsculo róseo acariciando os genitais de uma mulher, e pássaros, 1941. JOAN MIRÓ	330
Figura 63	Mulher prisioneira de um vôo de ave, 1941. JOAN MIRÓ	330
Figura 64	Mulheres, aves, estrelas, 1942. JOAN MIRÓ	331
Figura 65	Azul I, 1961. Bleu I. Óleo sobre tela, 270 x 355 cm. Paris, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou. JOAN MIRÓ	335
Figura 66	Azul II, 1961. Bleu II. Óleo sobre tela, 270 x 355 cm. Paris, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou. JOAN MIRÓ	336
Figura 67	Azul III, 1961. Bleu III. Óleo sobre tela, 270 x 355 cm. Paris, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou. JOAN MIRÓ	336

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1. SÉRIE ESTUDO I – A DENSIDADE DIALÓGICA DO DISCURSO CIENTÍFICO: A ARTE DA CIÊNCIA – O PRETEXTO TEÓRICO.....	24
1.1 O diálogo científico - a arte de saber poder dizer: Bakhtin e seus interlocutores	25
1.2 A heterogeneidade dos gêneros do discurso: situando a problemática no horizonte conceitual.....	29
1.3 O espaço da poesia no horizonte da teoria da enunciação: a dimensão dialógica do discurso poético	31
2. SÉRIE DE ESTUDO II – A DENSIDADE INTERSEMIÓTICA DO DISCURSO ESTÉTICO: A CIÊNCIA DA ARTE – O PRETEXTO PLÁSTICO.....	39
2.1 A intertextualidade, horizontes translinguísticos	39
2.2 A transtextualidade, o objeto da poética	41
2.3 A significância do poema: princípio unificador e agente da obliquidade semântica	42
2.4 A textualidade por procuração	44
2.5 O texto/o contexto: literatura e realidade – mimese e semiose: da “ilusão referencial” ao pretexto plástico	45
3 SÉRIE DE ESTUDO III – MURILO MENDES: DO PRETEXTO PLÁSTICO À VERDADE PLÁSTICA – A INTERSEMIOSE POESIA/PINTURA: AS LIÇÕES DE ESPANHA	49
3.1 A palavra e a imagem: a densidade intersemiótica do discurso estético – poesia/pintura	52
3.2 A palavra e a imagem: em suas dimensões poético-pictural	55
4. LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS: LEITURA, RELEITURA, TRADUÇÃO – A FORMA EM TRANSIÇÃO.....	61
5. A LITERATURA E AS ARTES PLÁSTICAS: A INTERSEMIOSE POESIA/PINTURA – SÉRIE PICTÓRICA	70
5.1 Série Pictórica	70
5.2 Murilo Mendes: do pretexto plástico à verdade plástica – as lições de Espanha. Série de estudos	83
5.2.1 Estudos nº 01: Murilo Mendes e Os Pintores Antigos Espanhóis	83
5.2.2 Estudos nº 02: Murilo Mendes e os Pintores Anônimos da Catalunha	85
5.2.3 Estudo nº 03: Murilo Mendes e El Greco	90
5.2.4 Estudos nº 04: Murilo Mendes e Velázquez	139
5.2.4.1 Série Bodegones: Velázquez – “O primeiro dos pintores populares	143
5.2.4.2 Série retratos de nobres	157
5.2.4.3 Série de Monstros	166
5.2.4.4 Série Histórica	173
5.2.4.5 Série Mitológica	180

5.2.5	Estudos nº 05: Murilo Mendes e Goya	186
5.2.5.1	Série Tauromaquia	189
5.2.5.2	Série Cartões	196
5.2.5.3	Série de gravuras <i>Los Desastres de La Guerra</i>	199
5.2.5.4	Série de gravuras Os Disparates (Ou Provérbios)	208
5.2.6	Estudos nº 06: Murilo Mendes e Picasso	214
5.2.6.1	Série Retratos	222
5.2.6.2	Série Colagens	227
5.2.6.3	Série Alerquins	237
5.2.7	Estudos nº 07: Murilo Mendes e Juan Gris	268
5.2.7.1	Série Natureza Morta	273
5.2.7.2	Série Natureza Morta e Paisagem	278
5.2.7.3	Séries Alerquins e Pierrots	286
5.2.7.4	Série Fenêtres	292
5.2.8	Estudos nº 08: Murilo Mendes e Joan Miró	298
5.2.8.1	Série O Chão de Miró	300
5.2.8.3	Série Constelações	328
5.2.8.4	Série <i>Qualquer Azul</i>	335
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	337
	REFERÊNCIAS	345

INTRODUÇÃO

Este estudo em séries – Série de Estudos I, II, III – analisa o discurso poético na obra *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes, 1959¹, a fim de se detectar a intersemiose poesia/pintura através da semantização do dizer sobre o fazer. No limite da densidade estética desta produção, concentramos os poemas em interação com o universo pictural para a composição da Série Pictórica, assim denominada pela condensação do referencial plástico.

A escolha do *corpus* procede da continuidade de uma base científica iniciada no Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, no qual realizamos uma pesquisa sobre o autor, conforme leitura apresentada na Dissertação: NÓBREGA, M. B. 1989, *Tempo Espanhol: da multiplicidade à unidade, uma travessia estética*, uma leitura semiótica do processo de produção estética de *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes.

Depreendemos, pelas conotações metalinguísticas da obra em estudo, que, tais termos, dentre outros, remetem a uma determinada concepção do fazer poético sob a égide de dois vetores estruturais: as isotopias do Dizer e do Fazer, evidenciadas pela justaposição do dizer sobre Espanha e do dizer sobre o fazer da produção espanhola.

O nosso olhar deverá situar-se no vértice do *além-quase-signo* para apreender o ato “performativo” do artista (J. L. Austin, apud Greimas A. J. /Courtés J., 1979, p. 330) em especular para além da palavra e da imagem no limite da visibilidade, da visualidade e da legibilidade de ser possível perceber/ver/ler/ as relações intersemióticas entre poesia/pintura, no intuito de compreender as leis subjacentes de funcionamento que regem a lógica interna da criação estética, na ordenação plástica dos versos. Nesse percurso, tentaremos captar nas fronteiras que delimitam o fazer poético e o fazer pictórico, na simultaneidade do ato de criação/transcrição/tradução, que parece fundir a palavra e a imagem.

Essa signossoldagem parece traçar exercícios, estudos, exemplares esboços poéticos enquanto operadores estéticos da construção e/ou projetos a demarcar os percursos de sentidos pelo paradigma da significância, o qual aponta a interação poesia/pintura intersectadas no gesto produtivo de projetar, na ordenação plástica dos versos, o *tempo ordenado* da trajetória de Murilo Mendes em *Tempo Espanhol: do pretexto plástico... à verdade plástica*.

¹MENDES, Murilo. *Tempo Espanhol*. Lisboa: Círculo de Poesia, Editora Moraes. Na expansão do nosso trabalho utilizaremos como referência o título: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, volume único. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Valéry² diz: “O pintor emprega seu corpo.” Merleau-Ponty na busca de compreender a “ciência secreta” que orienta o pintor nesse querer “*ir mais longe*” evoca este famoso poeta francês, a fim de apreender essa invisibilidade de como um espírito pudesse pintar, para assim, enunciar: “Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento” (VALÉRY, Paul, apud MERLEAU-PONTY, 1980, p. 85).

O desafio está posto: desfiar a teia poética da palavra e da imagem tecidas na trama do objeto estético, *um feixe* de signos encorpados na espessura do verbo. O inverso da operação de Aracne. O nosso exercício é o de desfazer o entrelace do *superolhar* de Murilo Mendes (1994, p. 52) para somente assim, poder tecer sentidos no ato simultâneo do dizer/fazer do poeta, que, ao contrário do pintor, empresta sua vista e sua visão ao mundo a fim de oferecer a este mesmo mundo, a intersemiose poesia/pintura traduzida pelas *metamorfoses*³ do verbo, onde a palavra e a imagem se configuram como verdadeiros catálogos poepicturais: Murilo Mendes, em interação com esse entrelaçado de visão e movimento dos pintores – pintores anônimos da Catalunha, fundadores do horizonte plástico da Espanha, e El Greco, Velázquez, Goya, e os pintores modernos Picasso, Juan Gris e Joan Miró.

Na urdidura complexa dessas manifestações de linguagens que não se deixam capturar num primeiro nível de leitura, configuram-se o dizer e o fazer como um conjunto de produções sógnicas moduladas com objetos materiais específicos, no ato de contiguidade da criação que se materializa no verso. Esta poepicturalidade nos impõe o gesto de tentar suspender todos esses movimentos entre a palavra e a imagem (poesia/pintura) superpostas no tempo e no espaço discursivo do objeto estético, *Tempo Espanhol* (Murilo Mendes, 1994) para somente assim, construir os movimentos de leitura. Tais movimentos serão sistematizados através de uma Série de Estudos que, em seu conjunto, darão forma à arquitetura do todo para a composição da leitura:

MURILO MENDES: Do Pretexto Plástico à Verdade Plástica, em *Tempo Espanhol*.

A Intersemiose Poesia/Pintura: Murilo Mendes, Os Pintores Antigos da Catalunha (os pintores anônimos), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró.
As Lições de Espanha.

² VALÉRY, Paul, apud Merleau-Ponty, 1980, p. 85.

³ Empréstimo ao título da obra *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes, 1938-1941.

O exercício intensivo da leitura permite num primeiro gesto expor a Série de Estudo I – A Literatura e as Artes Plásticas: A Intersemiose Poesia/ Pintura – Série Pictórica, *à imagem da Espanha* – o pretexto teórico, a fim de construir percursos. No limite do discurso crítico, suscitar o diálogo no ritual científico das reflexões teóricas, na predisposição de cada um para o ato de ler, com vistas ao aprofundamento de potencialidades de estudos, definição de práticas de leituras, enfim, delimitação de estratégias textuais para a montagem de lições aprendidas/apreendidas.

Entre o dizer e o fazer há “*coisas-a-saber*”. Ou seja, nas fronteiras entre a teoria (o dizer) e reflexão sobre esse dizer (a dinâmica pragmática do fazer), impõe-se-nos um projeto, um método, uma didática. A didática do estado da arte de saber ler/ver/tocar/tatear/sentir/traduzir palavras e imagens, palavras-desenhos, signos, signagens. Intersemiose. Preservando a especificidade dos objetos de estudo, somos levadas a absorver nessa densidade dialógica, a postulação de Ferrara (1981) que afirma:

Um signo analisa suas possibilidades espelhando-se em outros signos, a isto se dá o nome de intersemiose; assim sendo, caminhamos em escala ascendente, do sistema literário para o ambiental urbano, do verbal, para o não verbal, do intertextual para o contextual, passando pelo intratextual [no caso específico do seu objeto de estudo] na caracterização da *pop art*. (FERRARA, 1981, Nota Prévia, X).

Nesse “*jogo de espelhos*” (Jean Marie Goulemot, 1996, p.115), as interfaces projetam a densidade dialógica do discurso científico na densidade teórico-crítica de horizontes conceituais: desde *o mito de Adão* (Bakhtin, Mikhail, 1997, p. 319), até a *palavra adâmica* (Murilo Mendes, 1994, p. 739), e seus interlocutores, *ad infinitum*, os quais emergem no momento do Fazer científico.

No horizonte dessa prática, a dialética, texto/leitor se inscreve/escreve no processo de potencialidade de gestos de leitura. Essa dimensão dialógica tem nos orientado para novas perspectivas de análise do objeto da pesquisa, que suscitou a instrumentação científico-metodológica para subsidiar a análise do *corpus* que estaremos a expor na Série de Estudos: MURILO MENDES: Do Pretexto Plástico à Verdade Plástica, em *Tempo Espanhol*. A Intersemiose Poesia/Pintura: Murilo Mendes, Os Pintores Antigos da Catalunha (os pintores anônimos), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró. As Lições de Espanha.

A nossa concepção de leitura assimila outras, numa dimensão do fazer semiótico, segundo a qual, de início a leitura consiste num “*instrumento de elaboração teórica*” para atender o seu papel [que é] o de “validar uma teoria”, conforme a de J. Coquet (1976) que a define:

[a leitura consiste, de início, em] reconhecer um vocabulário e uma gramática, isto é, unidades linguísticas, suas regras de organização (morfologia) e de funcionamento (sintaxe). Mas este aspecto heurístico da leitura, que a transforma em instrumento da elaboração teórica, fica completado pela insistência quanto ao papel da leitura (que é) de validar a teoria. O fazer semiótico é assim definido como uma prática científica, como um ir-e-vir entre a teoria e a prática, entre o construído e o observável. (COQUET, J., apud GREIMAS, 1976, p. 13).

Essa prática de leitura semiótica vem oferecer subsídios para desenvolver a capacidade de perceber/ver/ler “a repercussão poética de outras artes” (SENA, 1963) a partir da qual, a palavra/a imagem, compõe um sistema heterossemiótico na composição hierárquica de linguagens em interação. Carregada de sentidos, a palavra transita de um nível a outro de profundidade. Para tanto, lançaremos mãos, olhos, enfim, o corpo, ao exercício de construir/destruir essa cadeia de transformações que se apresenta como um percurso gerador de sentidos novos, dotado de uma lógica interna que se move num jogo de falsa dissonância. Há um conjunto aberto de princípios organizados no discurso estético que produz a articulação de uma superposição de sistemas. Trata-se de uma estrutura complexa, que comporta uma cadeia de sistemas homossemióticos e heterossemióticos. Tais sistemas, por força de uma racionalidade metodológica, e por precisão metalinguística de cada código específico, fez-nos segmentar a obra *Tempo Espanhol* (Murilo Mendes, 1994) a princípio, em duas grandes Séries: a Série Geográfica e a Série Artística.

A primeira, por englobar os aspectos físicos e humanos da Espanha, condensa dois polos sedimentados – a terra e o povo – que se entrecruzam no espaço textual compilado por região: Galícia, Castilha, Andaluzia e Catalunha.

A segunda, por focar a arte espanhola, subdivide-se em dois subsistemas: o sistema homossemiótico, constituído pela Série Literária, a mais representativa, detentora de um número de dezenove poemas; o sistema heterossemiótico, que, particularmente, abrange o universo das demais artes, ou seja: a pintura, a escultura e a música. Estas consistem, respectivamente, em séries: Série Pictórica, a segunda mais representativa, composta por um número de onze poemas; as Séries Escultórica e Musical, estas duas apresentam-se com um número de dois poemas para cada uma delas. Em pesquisa posterior, a Série Literária foi objeto de nossa investigação científica.

Para investigar a intersemiose poesia/pintura, tomamos como *corpus* desta pesquisa a Série Pictórica. O gesto inicial do trabalho constituir-se-á pelo levantamento sistemático do processo semiótico na obra *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes (1994) sob a égide de dois vetores estruturais: as isotopias do Dizer e do Fazer.

Procederemos a uma análise sistemática dos elementos composicionais da obra *Tempo Espanhol* (1994) pelo levantamento das estruturas linguísticas a fim de se evidenciar em todos os níveis (fônico, prosódico, morfológico, sintático e semântico) que compõem o sistema associativo subjacente à construção do objeto a lógica interna que articula a multiplicidade das partes em direção à unidade do todo. No interior deste sistema, pode-se distinguir a concentração de tantas etapas – tempos, 1300, 1500, 1600, 1700, 1800, 1900 – e marcos – poemas, telas, gravuras, litogravuras, traços – necessários para a clareza da leitura, da expansão do sistema descritivo, da explicação, da retenção da (s) verdade (s) poética e plástica ou poepictural.

A esse ato performativo deverá suceder simultaneamente outro, complementar, que se obterá pelo deslocamento do sentido para um nível mais profundo, que parece desvelar-se pela ação da semiósis, ao produzir a unidade sintática e semântica do texto, à *significância*⁴ do poema. Tudo isso é possível de ser apreendido através de uma segunda leitura, a leitura retroativa – “a leitura hermenêutica”⁵, que está ancorada num nível hierarquicamente superior, o da semiósis. Explica Riffaterre (1983):

A segunda fase é a da leitura retroativa; é a partir dela que se forma uma segunda interpretação que se pode definir como a leitura hermenêutica. Na medida em que progride ao longo do texto, o leitor se lembra do que ele acaba de ler e modifica a compreensão que ele teve em função do que ele está decodificando. Durante sua leitura, ele reexamina e revisa, em comparação com o que precede. Na verdade, ele pratica uma decodificação estrutural: sua leitura do texto o leva a reconhecer, de tanto comparar, ou simplesmente porque ele tem agora os meios de reuni-los, que elementos do discurso sucessivos e distintos, previamente observados como simples agramaticalidades, são de fato equivalentes já que aparecem como variantes da mesma matriz estrutural. O texto é, pois uma variação ou uma modulação de uma só estrutura – temática ou simbólica, pouco importa – e esta relação contínua com uma só estrutura constitui a significância (RIFFATERRE, M., apud CADERNO DE LETRAS, 1983, p. 102 - 103).

O processo semiótico se ancora, portanto, no percurso do sentido do plano da mimesis para o plano da semiósis. Riffaterre (1983) explica que, de fato, tal processo, instala-se no espírito do leitor e resulta de uma segunda leitura, uma leitura retroativa, na perspectiva de se alcançar a significância poética, definida como a unidade sintática e semântica do poema,

⁴RIFFATERRE, M., apud Caderno de Letras, 1983, p. 102-103.

⁵ Ibid., p. 102-103.

confirmada ou não pela competência linguística do leitor, na práxis da transformação dentro da dialética texto/leitor.

O poeta em conexão dialética – texto / leitor delimita os polos de sua trajetória. A obra se perfaz na simultaneidade da ordenação plástica do discurso poético donde a reversibilidade de dois planos de leitura superpostos parece emoldurar as fronteiras do olhar: “Eu tenho a vista e a visão /Soldei concreto e abstrato.” (Murilo Mendes, *Poesia / Convergência*, “Texto de Informação”, 1994, p. 706-707).

Para apreensão do gesto produtivo do poeta, procederemos a um levantamento sistemático do processo semiótico no qual se ancora a passagem estrutural da “*vista... à visão*” – como a configuração articulada do protótipo de uma poética que se perfaz na intersecção desses dois planos: o plano da vista – suscitado pelas implicações miméticas evidenciadas por um referente externo híbrido – Espanha, contextualizada em toda sua diversidade: caracteres, forma e essência. E o plano da visão sugerido pelo... “especular emocionalmente para além das obras.” (SENA, 1963, p. 129).

Na dimensão dessa mobilidade do sentido para a significância (Riffaterre, 1983), opera-se a signossoldagem dos dois espaços – “o espaço criador do espaço” – (MENDES, 1994), sendo esta, intermediada pela linguagem que elucida a tensão: mimesis /semiósisis no horizonte estético. O que o poeta vê tem por trás séculos de história. Lições de Espanha.

Lições essas, apreendidas desse registro nutrido pela cultura e tradição espanholas que assimila a moldagem da poesia “em marcha para a arquitetura perfeita” (Murilo Mendes, 1994) e assim, poder perseguir o percurso até o horizonte plástico do verbo. As formas de expressão cumulativas pelas camadas do tempo vão ser condensadas pela transposição dialógico-intersemiótica na construção de “um estilo de contrastes.” (MENDES, 1994, p.616): épocas diferentes, objetos diferentes, artes diferentes, estilos diferentes, dizeres vários.

O confluir desses elementos díspares, conforme Santos (1983) parece remeter à tensão instaurada e mantida entre “os dois membros da equação platônica: isto é, entre a unidade racional do ser e a multiplicidade das coisas” (SANTOS, 1983, p. 75).

O terceiro gesto de leitura –, Série de Estudo III – Murilo Mendes: Do Pretexto Plástico À Verdade Plástica – A Intersemiose Poesia/Pintura: As Lições De Espanha –, será sistematizado segundo a fundamentação teórica da Gestalt sobre o fenômeno da percepção. Portanto, é o gesto inaugural da leitura visual da forma orientada sob a égide da *Gestalt do Objeto*: Sistema de Leitura Visual da Forma (GOMES FILHO, 2004). Esta Série de Estudo III se configura pelo quadro da leitura das imagens que compõem a Série Pictórica, que concentra um conjunto de poemas a perfazer um percurso plástico do século XIII ao século XX.

Compõem o horizonte pictural desta Série, os poemas: Aos pintores antigos da Catalunha, p. 580, As carpideiras, p. 581, O sol de Ilhescas, p. 588, Toledo, p. 589, El Greco, p. 592, Velázquez, p. 599, Goya, p. 600, Picasso, p. 616, Juan Gris, p. 617, Joan Miró, p. 618, Guernica, p. 618, (MENDES, 1994, p. 580-618). A galeria poética que compõe a Série Pictórica expõe referências intertextuais do universo dos antigos e modernos pintores espanhóis: Pintores Antigos da Catalunha (anônimos, 1300), El Greco (1541-1614), Velázquez (1599-1660), Goya (1746-1828), Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927) e Joan Miró (1893-1983).

A seleção das imagens destinadas à leitura visual da forma, para a composição do *corpus*, após levantamento sistemático, alcançou uma seleção de cerca de 80 telas para a composição da Série de Estudos III, conforme a densidade representativa de cada um dos artistas em interação com o poeta, com uma média de até doze telas de cada um deles.

As leituras gestáltica e semiótica dos poemas que compõem a Série Pictórica em estudo deverão demonstrar como se instaura o processo dialético/dialógico na densidade intersemiótica poesia-pintura e /ou a transtextualidade do discurso estético. Tais leituras funcionam com uma metodologia específica, enquanto mecanismo instrumental para exercitar a capacidade de perceber/ver/ler a *repercussão poética de outras artes* (SENA, 1963), a partir da qual, a palavra/imagem, compõe um sistema heterossemiótico na composição hierárquica de linguagens em interação, carregadas de sentidos, a transitar de um nível a outro de profundidade. Esta prática de leitura tem-nos orientado para novas perspectivas de análise do objeto da pesquisa, o qual suscitou a instrumentação científico-metodológica para subsidiar a análise da densidade intersemiótica do discurso estético em *Tempo Espanhol: Lições de Espanha*. A exposição da arte na dialética da criação poética: poesia /pintura. Poepicturalidades. Exercícios. Esboços. Estudos:

MURILO MENDES: Do Pretexto Plástico à Verdade Plástica, em *Tempo Espanhol*.

A Intersemiose Poesia/Pintura: Murilo Mendes, Os Pintores Antigos da Catalunha (os pintores anônimos), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró.

As Lições de Espanha.

1. SÉRIE ESTUDO I – A DENSIDADE DIALÓGICA DO DISCURSO CIENTÍFICO: A ARTE DA CIÊNCIA – O PRETEXTO TEÓRICO

O objetivo do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear. A ideia simplificada que se faz da comunicação, e que é usada como fundamento lógico- psicológico da oração, leva a evocar a imagem desse Adão mítico. (Bakhtin, 1997 p. 319)

A nossa leitura pretende articular dizeres. Modular saberes sob diversos e múltiplos ângulos discursivos. Na simultaneidade dessa modelagem, compor Estudos. Em séries. Tudo isso, para montar a exposição que venha justificar a delimitação do *corpus*⁶, o qual se situa no limite do diálogo entre discursos: o da poesia e o da pintura.

Portanto, num primeiro momento, trataremos da densidade dialógica sob a orientação de Bakhtin e de seus interlocutores/seguidores, dentre outros, Diana Luz Pessoa de Barros, Beth Brait, Luiz Fiorin e Cristóvão Tezza. Os três primeiros, pela densidade conceitual no rigor de sua produção sobre a concepção de linguagem e as questões mais abrangentes a ela adstritas. O último, destaca-se dos demais, por um lado, ao apresentar em seu mais recente ensaio⁷, uma densa leitura do pensamento de Bakhtin⁸. Por outro lado, ao discorrer sobre a especificidade da poesia em três dimensões: a primeira enfoca a imagem da poesia na concepção dos próprios poetas como T. S. Eliot, Ezra Pound e Paul Valéry, entre outros estrangeiros, e os poetas Manuel Bandeira e Mário de Andrade, entre outros brasileiros. A segunda - expõe o ponto de vista central do conjunto de teóricos conhecidos como “formalistas russos”, complementada com uma síntese da visão de Roman Jakobson sobre a questão, e, finalmente, a terceira dimensão, que apresenta a concepção de poesia sob a égide do pensamento de Bakhtin.

⁶ Na semiótica, o termo *corpus* é compreendido como “um conjunto finito de enunciados, constituído com vistas à análise, a qual, uma vez efetuada, é tida como capaz de explicitá-lo de maneira exaustiva e adequada” (Greimas e Courtés, 1983, p. 437).

⁷ Tezza, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

⁸ Sobre o pensamento de Bakhtin, o autor apoia-se em livros publicados por Bakhtin, ele-mesmo, ou seja, assinados com seu nome, e os publicados com o nome de Voloshinov, com o de Medvedev, e todo o material de arquivo, inclusive os manuscritos inéditos Cf. Tezza (2003, p. 21-49; 180-286).

No limiar desse estudo, aparece um problema formulado por nós, em trabalho anterior (1999), que nos tem inquietado há certo tempo: qual o estatuto da poesia na teoria bakhtiniana em sua dimensão dialógica?

Assim, Tezza na dialogicidade específica de sua investigação científica, pela via da “*responsabilidade*”⁹ teórico-estético-crítica, vem-nos conceder um aporte conceitual para orientar a nossa reflexão sobre a especificidade do discurso poético em sua densidade dialógica na obra *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes.

Todos eles, Bakhtin e seus seguidores, reconhecem que a linguagem, seja ela pensada como língua ou como discurso, é, portanto, essencialmente dialógica. Reafirma Brait (1994, apud BRAIT, 2001 p. 72) “a natureza dialógica da linguagem é um conceito que desempenha papel fundamental no conjunto das obras de Mikhail Bakhtin, funcionando como uma célula geradora dos diversos aspectos que singularizam e mantém vivo o pensamento desse produtivo teórico”. Portanto, a natureza dialógica da linguagem constitui-se num pressuposto que se incorpora como um princípio prévio para orientar qualquer estudo sobre os fenômenos da linguagem. Valemo-nos desse pressuposto como o gesto inaugural desta Série de Estudos I, no vértice da discussão sobre a especificidade do discurso poético na densidade dialógica do discurso científico: a arte da ciência – o pretexto teórico.

O nosso objetivo não é traçar um panorama da obra de Bakhtin, mas esboçar a densidade dialógica na trajetória conceitual sob a orientação de algumas dominantes em torno das quais, têm-se concentrado alguns pontos centrais do pensamento desse filósofo russo, sobre a busca das formas e dos graus da representação da heterogeneidade e multiplicidade constitutivas da linguagem.

1.1 O diálogo científico - a arte de saber poder dizer: Bakhtin e seus interlocutores

Entre os debates mais fecundos sobre a linguagem destaca-se a questão da dicotomia saussureana língua/fala não como um fim em si mesmo, mas como uma referência, pela sua relevância no campo da Linguística e, em particular, pela sua ampliação conceitual suscitada a partir de outras perspectivas.

Nesse limiar – língua/fala – pretendemos discorrer sobre alguns aspectos no que se refere à heterogeneidade dos gêneros do discurso e à especificidade do enunciado na

⁹ Brait, Beth. “A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva”. In *Diálogos com Bakhtin*/Carlos Alberto Faraco, Cristovão Tezza, Gilberto de Castro (orgs.); Beth Brait ... et el. –3. Ed. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2001, p. 74.

densidade dialógica do discurso científico enquanto pretexto teórico para somente assim compreender o discurso poético. Tem-se discutido muito acerca da sociabilidade da língua, de sua sincronicidade, homogeneidade, enquanto sistema.

No horizonte da linguística se privilegiava a língua em detrimento da fala. Ao contrário desta orientação, Bakhtin/Voloshinov (1981), embora admitindo que a língua seja um fato social, reconhece nela a individualidade imanente em cada falante e acentua a sua concretude que se materializa na fala. Assim, escreve Brait:

Nesse ponto é preciso fazer justiça à elegância e à pertinência com que Bakhtin, para tentar uma formalização de seu próprio conceito de linguagem, empreende uma crítica ao que ele considera as duas grandes formas de enfrentamento dos estudos da linguagem e que são por ele denominadas “*objetivismo abstrato*” e “*subjetivismo idealista*.” (BRAIT, 2001, p. 79, grifos da autora)

Nessa formalização, Bakhtin assume uma postura crítica em face dos pressupostos linguísticos representados pelo pensamento de Wilhelm Humboldt – “subjetivismo idealista” – e a obra de Saussure – “objetivismo abstrato”. Isto posto, porque Humboldt, sob a orientação da Linguística do século XIX, “sem negar a função comunicativa da linguagem, empenhou-se em relegá-la ao segundo plano, como algo acessório; passa-se para o primeiro plano a função formadora da língua sobre o pensamento, independente da comunicação” (BAKHTIN, 1997, p. 289).

Portanto, segundo Bakhtin, a formulação de Humboldt reside na abstração da necessidade de comunicação do homem, pois, “a língua lhe é indispensável para pensar, mesmo que tivesse de estar sozinho”. A escola de Vossler, acrescenta Bakhtin, “passa a função dita expressiva para o primeiro plano”. Há uma tendência a se distorcer o processo complexo da comunicação verbal porque, apesar das diferenças que os teóricos introduzem nesta função, ela, no essencial, resume-se à expressão do universo individual do locutor. Nos cursos de linguística geral, acrescenta Bakhtin “(até nos cursos sérios como os de Saussure), os estudiosos comprazem-se em representar os dois parceiros da comunicação verbal, o locutor e o ouvinte (quem recebe a fala), por meio de um esquema dos processos *ativos* da fala do locutor e dos processos *passivos* de percepção e de compreensão da fala no ouvinte” (BAKHTIN, 1997, p. 290, grifo do autor). No vértice da formulação bakhtiniana esta discussão precede outra.

Recusando-se a encarar o discurso como uma prática monológica e o sujeito que o protagoniza como uma entidade artificialmente isolada em relação àquilo e àqueles que o rodeiam, Bakhtin (1979) privilegia uma concepção interativa do processo discursivo, que

tende necessariamente a valorizar a(s) entidade (s) outra (s) que participam do processo de comunicação discursiva (BAKHTIN, 1979, p. 89, 90 e 101).

Dessa forma, essa discussão alia-se à ideia de sublinhar a proeminência do contexto, componente afetado de uma pluridiscursividade ideológico-social com a qual o sujeito não pode deixar de entrar em ativo diálogo, orientando-se mediatamente para seu receptor. Assim, a respeito da interação verbal enquanto realidade fundamental da língua postula Bakhtin que,

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação isolada nem pelo ato psíquico-fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação e das enunciações. A interação verbal constitui, assim, a realidade fundamental da língua (BAKHTIN, 1929, p. 123).

Em suas reflexões sobre a linguagem, Bakhtin (1929) introduziu novos conceitos no campo dos estudos linguísticos, os quais orientam para a abertura de novas perspectivas de análise das estruturas e da significação linguísticas (BAKHTIN, 1929, p. 89, 90 e 101). Para Bakhtin (1997) a construção do real da comunicação verbal, neste prisma, não corresponde a aspectos reais transformando-o em ficção científica, visto que nesse processo, o ouvinte que recebe e compreende a significação explícita/implícita na provocação do discurso assume uma atitude responsiva ativa. Tal postura está em permanente elaboração no circuito da comunicação veiculada através da audição e da compreensão subjacentes ao discurso. Ou seja, a compreensão responsiva ativa se materializa no ato real da resposta fônica subsequente (BAKHTIN, 1997, p. 290).

Bakhtin amplia essa dimensão da comunicação verbal até o limite das áreas que apresentam uma organização complexa da comunicação cultural, no caso, nas ciências e nas artes, que passam a constituir-se na primeira particularidade do enunciado concebido como unidade da comunicação verbal e que distingue esta unidade da língua. Sobre o processo da comunicação verbal, postula Bakhtin:

As obras de construção complexa e as obras especializadas pertencentes aos vários gêneros das ciências e das artes, apesar de tudo o que as distingue da réplica do diálogo, são, por sua natureza, unidades da comunicação verbal: são identicamente delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes e as fronteiras, mesmo guardando sua nitidez *externa*, adquirem uma característica *interna* particular pelo fato de que o sujeito falante – o *autor* da obra – manifesta sua individualidade, sua visão do mundo, em cada um dos elementos estilísticos do desígnio que presidia à sua obra. Esse cunho de individualidade apostado à obra é justamente o que cria as fronteiras internas específicas que, no processo da comunicação verbal, a distinguem das outras obras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural – as obras dos antecessores, nas quais o autor se apoia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc.

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes (BAKHTIN, 1997, p. 298).

Afirma Brait¹⁰ que em *Marxismo e filosofia da linguagem*, obra assinada por Bakhtin/Voloshinov (1929) assim se expressa a orientação metodológica:

É o conceito de linguagem enquanto “enunciação”, “interação” e a necessidade, a partir daí, de seu enfrentamento com um instrumental diferente do da linguística saussuriana, ou da estilística tradicional, que constituem os dois polos que vão dar continuidade às questões de método e ao delineamento do dialogismo insinuado especialmente no texto *Toward a philosophy of act* (BRAIT, 2001, p. 78 grifos da autora).

Nesse limite, situa-se o espaço de convergência: o dialógico e o dialético coexistem, tomam lugar na espacialidade discursiva, ainda que não possam ser confundidos, por isso, preservam os interstícios de sua diversidade, uma vez que Bakhtin, vai falar do eu que se realiza no nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação que se expõe/esconde, desvela/vela, mostra/não-mostra, ancorada num “*jogo de espelhos*”,¹¹ o qual, modula efeitos de sentidos que ora incide sobre um discurso ora incide sobre o outro, para expandir-se na /pela linguagem. O dialógico e o dialético estão atados na trama de vozes para conferir o estatuto da heterogeneidade dos gêneros do discurso em suas múltiplas manifestações.

A questão do ocultamento ou do dialogismo discursivo, tem se constituído no objeto de pesquisa de muitos estudiosos (as) do discurso, dentre eles (as), Diana Luz Pessoa de Barros¹² que alude a um trabalho anterior, (BARROS,1994) objeto de sua produção sobre esta temática, donde explicita a distinção entre dialogismo e polifonia. Barros (2001) considera que o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas, acrescenta, que há textos polifônicos e monofônicos, conforme variem as estratégias discursivas empregadas. Em trabalhos anteriores considera a autora que a monofonia e a polifonia suscitam uma tipologia

¹⁰ BRAIT, op. cit., p. 78.

¹¹ GOULEMONT, 1996, p. 115.

¹² BARROS. “Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso”. *Diálogos com Bakhtin* /Carlos Alberto Faraco, Cristovão Tezza, Gilberto de Castro (orgs.); Beth Brait ... el al.—3.ed. Curitiba: Ed da UFPR, 2001, p. 36.

discursiva que nos permite apreender dois grandes tipos de discursos: os *discursos autoritários* e os *discursos poéticos*¹³ (BARROS, 2001).

No primeiro tipo, concentram-se os discursos velados, ou seja, aqueles em que se abafam as vozes, escondem-se os diálogos e o discurso se faz discurso da verdade única, absoluta e incontestável. Quanto ao segundo, define Barros (2001) “é aquele que expõe, que mostra ou que deixa escutar o dialogismo que o constitui, a heterologia discursiva, as vozes contraditórias dos conflitos sociais. ”

Observa que a todo discurso, seja ele poesia, pintura, prosa, dança, que se colocar no âmbito desta dimensão polifônica, em conformidade com o marco teórico aqui abordado, será dito *discurso poético*. Observa, ainda, que o emprego da expressão *poético*¹⁴ não tem a mesma conotação conceitual de Bakhtin, quando este, delimita a diferença entre poesia (lírica) e prosa (romance) e, apenas a esta confere a dimensão polifônica. Todavia, explica: “Em seus últimos textos, Bakhtin afirma que não há na literatura discursos monofônicos, nem mesmo na poesia lírica. É nesse sentido que utilizo o termo de discurso poético para me referir aos discursos que produzem efeitos de polifonia” (BARROS, 2001, p. 37).

Enfim, conclui com uma provocação implícita aos seus interlocutores na perspectiva de suscitar a “responsabilidade” acadêmica visto que, para Barros,¹⁵ é da competência dos estudiosos do texto “examinar os procedimentos, os recursos que fazem de um texto dialogicamente constituído discursos monofônicos e polifônicos. ”

1.2 A heterogeneidade dos gêneros do discurso: situando a problemática no horizonte conceitual

Ao discorrer sobre o tema, Bakhtin enfatiza a universalidade do uso da língua enquanto eixo das esferas da atividade humana, à qual confere um caráter social e acentua a particularidade do seu uso em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, imanentes aos sujeitos falantes, concentrando a especificidade e finalidade de cada esfera da atividade humana a partir de três elementos: conteúdo temático, estilo e construção composicional. Tais elementos fundem-se no todo do enunciado.

¹³ BARROS, 1987, 1988, 1994 apud BARROS, 2001, p. 37.

¹⁴ Ibid., grifo da autora, p. 37.

¹⁵ Ibid, p. 37.

Assim, Bakhtin define os gêneros do discurso como: “Qualquer enunciado considerado isoladamente é claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 1997, p. 279).

A variedade formal e densidade dos gêneros do discurso, conforme Bakhtin (1997) estão em consonância com a multiplicidade da atividade humana e, em cada uma delas, vai fluindo e se concentrando um repertório diversificado que caracteriza, de modo especial, a heterogeneidade dos gêneros do discurso, desde a curta réplica do diálogo contemporâneo, o relato familiar, a carta, a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório diversificado dos documentos oficiais, o universo das declarações públicas até as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso).

Ainda ressalta Bakhtin que a sua generalidade e especificidade não têm comprometido a unidade nas várias modalidades das reflexões teóricas e que esta diversidade funcional parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso: os gêneros literários, os gêneros retóricos e os gêneros do discurso cotidiano (BAKHTIN, 1997, p. 280).

No limiar desse horizonte conceitual, indagamos: o que vem definir a natureza do enunciado? Bakhtin (1997) nos oferece elementos para suscitar tal resposta. Esta natureza é definida por um lado, através da inter-relação entre os gêneros primários e secundários, por outro, através do processo histórico de formação dos gêneros secundários em suas variadas dimensões, ou seja, na correlação entre língua, ideologias e visões de mundo. Nessa dimensão, afirma Bakhtin: “Uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos vários tipos de enunciados em particular (primários e secundários), ou seja, dos diversos gêneros do discurso, é indispensável para qualquer estudo, seja qual for a sua orientação específica” (BAKHTIN, 1997, p. 282).

Ao considerar a relevância da reflexão acadêmica no âmbito das especificidades de cada gênero do discurso, Bakhtin reconhece a sua extrema heterogeneidade e complexidade que, por sua vez, denota esforço na definição do caráter genérico do enunciado, sobretudo no contexto dos gêneros primários (simples) de todas as espécies, construídos no processo da comunicação verbal espontânea. Nessa transição, os gêneros primários adquirem uma característica particular, transcendem a realidade existente conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance concebido como fenômeno da vida literária artística.

Assim, Bakhtin (1997) propõe o estudo do estilo numa perspectiva de apreender a individualidade de quem fala (ou escreve), a qual se reflete no enunciado. Para tanto, elege os gêneros literários como os mais recomendáveis porque

neles o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes –; se bem que, no âmbito da literatura, a diversidade dos gêneros ofereça uma ampla gama de possibilidades variadas de expressão à individualidade, provendo à diversidade de suas necessidades (BAKHTIN, 1997, p. 283).

1.3 O espaço da poesia no horizonte da teoria da enunciação: a dimensão dialógica do discurso poético

Bakhtin demonstra que o enunciado situa-se no cruzamento de uma problemática que envolve o campo da Linguística, da Estilística, da Gramática, e nós acrescentaríamos da Literatura, da Poética, da Estética, da Semiótica e da Dialética. Nesse aspecto, ele levanta uma discussão muito fecunda sobre a relação intrínseca entre enunciado, estilo, literariedade, sociabilidade (da língua, na sua dimensão político-estético-dialética) ou seja, sua gama de elementos convergentes para um eixo gerador – o enunciado. Para Bakhtin, toda enunciação, fazendo parte de um processo de comunicação ininterrupto, é um elemento do diálogo, no sentido amplo do termo, por englobar as produções escritas.

As fronteiras dos vários campos de saberes parecem se intersectar/diluir ante a fluidez, a densidade e heterogeneidade dos gêneros do discurso, suscitadas pela travessia aberta pelo enunciado enquanto unidade real da comunicação verbal. Bakhtin (1997) enfatiza também os graus diferentes de alteridade que se podem detectar “em todo enunciado sulcado pela ressonância e quase inaudível alternância dos sujeitos falantes e pelos matizes dialógicos”¹⁶, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor (BAKHTIN, 1997, p. 318).

Portanto, Barros explica que para Bakhtin¹⁷ “a especificidade das ciências humanas está no fato de que seu objeto é o texto (ou o discurso) (1992, p. 31). Em outras palavras, afirma Barros, as ciências humanas voltam-se para o *homem*, mas é o homem como produtor de textos que se apresenta aí” (BARROS, 2001, 23). Em seu estudo sobre “o problema do texto”, Bakhtin situa sua investigação nas “zonas limítrofes, nas fronteiras de todas as disciplinas mencionadas, em sua junção, em seu cruzamento”. Acrescenta, em seguida:

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail, (1997, p. 318).

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail (1992 apud BARROS, 2001, p. 23).

O texto (oral ou escrito) como dado primário de todas essas disciplinas, e, de um modo mais geral, de qualquer pensamento filosófico humanista (que inclui o pensamento religioso e filosófico em suas origens), o texto representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção), a única capaz de gerar essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto, também não há objeto de estudo e de pensamento (BAKHTIN, 1997, p. 290).

No momento subsequente, Bakhtin amplia mais seu campo teórico na direção das ciências da arte (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) que se relacionam a textos (produtos da arte). Bakhtin explica a distinção entre as ciências humanas e as ciências naturais e demonstra sua concepção de texto:

Pensamentos sobre pensamentos, uma emoção sobre a emoção, palavras sobre as palavras, texto sobre os textos. É nisto que reside a diferença fundamental entre as nossas ciências (humanas) e as ciências naturais (que versam sobre a natureza), embora também, aqui a separação não seja estanque. No campo das ciências humanas, o pensamento, enquanto pensamento no pensamento do outro que manifesta sua vontade, sua presença, sua expressão, seus signos, por trás dos quais estão as revelações divinas ou humanas (leis dos poderosos, mandamentos dos antepassados, ditados anônimos). [...] O que nos interessa, nas ciências humanas, é a história do pensamento orientado para o pensamento, o sentido, o significado do outro, que se manifestam e se apresentam ao pesquisador somente em forma de *texto*. Quaisquer que sejam os objetivos de um estudo, o ponto de partida só pode ser o texto (BAKHTIN, 1997, p. 290, grifos do autor).

Se a concepção de linguagem de Bakhtin é dialógica, se a ciência humana tem método e objeto dialógicos, deduz Barros (2001, p. 27), que, também suas ideias sobre o homem e a vida são, naturalmente, marcadas pelo princípio dialógico. Para Bakhtin, a relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Mais adiante, Bakhtin (1997) expande sua definição sobre as particularidades da relação dialógica, conforme o que segue:

Sobre a relação dialógica. É uma relação marcada por uma profunda originalidade e que não pode ser resumida a uma relação de ordem lógica, linguística, psicológica ou mecânica, ou ainda a uma relação de ordem natural. Estamos perante uma relação específica de sentido cujos elementos constitutivos só podem ser enunciados completos (ou considerados completos, ou ainda potencialmente completos) por trás dos quais está (e pelos quais se expressa) um sujeito real ou potencial, o autor do determinado enunciado. O diálogo real (conversa comum, discussão científica, controvérsia política, etc.). A relação existente entre as réplicas de tal diálogo oferece o aspecto externo mais evidente e mais simples da relação dialógica. Não obstante, a relação dialógica não coincide de modo algum com a relação existente entre as réplicas de um diálogo real, por ser mais extensa, mais variada e mais complexa. Dois enunciados, separados um do outro no espaço e no tempo e que nada sabem um do outro, revelam-se em relação dialógica mediante uma confrontação do sentido, desde que haja alguma convergência do sentido (ainda que seja algo insignificante em comum no tema, no ponto de vista, etc.). No exame de seu histórico, qualquer problema científico (quer seja tratado de modo autônomo, quer faça parte de um conjunto de pesquisas sobre o problema em questão) enseja uma confrontação dialógica (de enunciados, de opiniões, de pontos de vista) entre os enunciados de cientistas que podem nada saber uns dos outros, e nada podiam saber uns dos outros. “O problema comum provocou uma relação dialógica” (BAKHTIN, 1997, p. 353-354).

Anteriormente, Bakhtin (1997), portanto, já havia delimitado o problema do texto verbal como objeto de sua reflexão, conforme seleção de alguns recortes teóricos para sua abordagem assim definidos: *Problema das fronteiras do texto. O texto enquanto enunciado. Problemas das funções do texto e dos gêneros*¹⁸. Acrescenta, ainda, que dois fatores determinam um texto e o torna um enunciado: seu projeto (a intenção) e a execução desse projeto (BAKHTIN, 1997, p. 330). Nesse sentido, o nosso projeto pela via do pretexto teórico tem suscitado essa profunda e ampla reflexão pela dialogicidade conceitual a fim de que essa orientação venha viabilizar a sua execução. Ou seja, nessa diversidade explícita no discurso científico, temos dirigido nosso olhar para tentar situar a dimensão dialógica do discurso poético, que constitui, de fato, o objeto de nosso Estudo, entrevisto até então numa perspectiva da linguística, pela especificidade da teoria da enunciação.

Se Bakhtin considera a língua na sua concretude, e se a materialização da fala se dá no discurso, como se explica essa materialização face à heterogeneidade dos gêneros do discurso na especificidade da estética poética e das artes plásticas?

Como se dá a representação da representação do real na transição do plano da mimese para o plano da semiose nos vários níveis do processo estético?

De que forma se detém a pluridiscursividade ideológico-social quando, nas fronteiras do diálogo, o contexto se referencializa em outro contexto estético?

Nesse contexto, como vai ocorrer a compreensão responsiva ativa da “unidade real da comunicação verbal”: o enunciado, do sujeito de um discurso-fala da poesia, no caso o poeta Murilo Mendes que suscita o diálogo com o (s) outro (s) incorporados na especificidade do gênero poético?

E as “*tonalidades dialógicas*”¹⁹ em que universo se metamorfosearam signos?

“*A quem se dirige o enunciado?*”, parece indagar Bakhtin²⁰ (1997), para certamente suscitar a atitude responsiva ativa de seus interlocutores acadêmicos “dentro da cadeia da comunicação verbal em cuja especificidade o enunciado é apenas um elo inalienável”.

Bakhtin antecipa as principais orientações da linguística moderna, principalmente no que se refere aos estudos da enunciação, da interação verbal e das relações entre linguagem, sociedade e história, assim como entre linguagem e ideologia. Para Bakhtin, a enunciação, compreendida como réplica do diálogo social, é a unidade de base da língua, trata-se de

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*/ Mikhail Bakhtin; [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller]. – 2.ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997. – (Coleção Ensino Superior).

¹⁹ Ibid., p. 326.

²⁰ Ibidem., p.326.

discurso interior (diálogo consigo mesmo) ou exterior. A enunciação é de natureza social, portanto ideológica. Neste sentido, ela não existe fora de um contexto social, uma vez que cada locutor detém um “horizonte social”.

O exame da enunciação tem se constituído no espaço privilegiado em suas reflexões. Afirmar Barros (1999, p. 1) que o exame da enunciação ocupa um espaço privilegiado em suas reflexões, visto que Bakhtin concebe o enunciado como matéria linguística e como contexto enunciativo e afirma ser o enunciado, assim entendido, o objeto dos estudos da linguagem.

Acrescenta Barros (1999) que a definição de enunciado, segundo Bakhtin, aproxima-se da concepção atual de texto. O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, de uma cultura, de um contexto sócio-histórico. Conciliam-se, nessa concepção de texto ou na ideia de enunciado de Bakhtin, abordagens externas e internas da linguagem. O texto-enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico.

Assim, Bakhtin analisa o texto-enunciado numa perspectiva da totalidade: de sua organização, da interação verbal, do contexto ou do *intertexto* [grifo nosso]. Por isso, o processo de produção do enunciado, enquanto fenômeno complexo e polimorfo na sua densidade dialógica com o autor (locutor) e, na sua especificidade, enquanto elo na cadeia da comunicação verbal, em sua relação com outros enunciados. Segundo Bakhtin

Todo enunciado desde a breve réplica (monolexemática) até o romance ou o tratado científico, comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, já os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão) (BAKHTIN, 1997, p. 294).

Essa questão, tem nos levado a refletir sobre a variedade formal da produção poética de Murilo Mendes, em *Tempo Espanhol* (1994), para compreendermos as leis subjacentes que regem o mecanismo interno de construção do objeto estético e, na complexidade e multiplicidade deste gênero de discurso, tentar captar as fronteiras de um querer-dizer estético sobre o fazer de outros sujeitos, a densidade discursiva do universo pictural. As demarcações da linha, da imagem, da cor, da massa, da forma, do volume, do espaço e do tempo demonstram que todos esses elementos estruturais estão interseccionados entre si numa verdadeira profusão de artes em interação com o espectador.

A interseção é percebida no enunciado. Este é materializado no texto. Sendo o texto um objeto semiótico, é, portanto, um espaço plural de linguagem. Na pluralidade de códigos, a poesia em interação com a pintura torna-se um enunciado múltiplo e polifônico. Em *Tempo*

Espanhol, a polifonia da obra ressoa na amplitude da realidade sígnica em duas dimensões do real: a representação do real – Espanha, e a representação da representação do real – arte espanhola.

A propósito, postula Bakhtin (1981) que cada signo não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1981, p. 35). Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior.

Introduzimos nesse diálogo, a poesia de Murilo Mendes, via *Tempo Espanhol* (1994) que será tema de nossa reflexão na Série de Estudo III, apenas para adiantar que o poeta produziu esta obra, em verso, portanto, poesia, demarcada pela sua interação com a tradição e cultura hispânicas, donde a densidade dialógica se faz ecoar pelas vozes intersectadas de outros artistas, no caso, pintores espanhóis.

Na pluralidade *centralizada* pela voz de Murilo Mendes, se afirma, na instância da literaturidade e da significância do(s) poema(s), a travessia da multiplicidade à unidade, via discurso poético, que não se fecha em si mesmo, pelo contrário, abre-se na densidade dessa travessia estética, não para se manter isolado mas, para que, à isotopia explícita do fazer poético se pudesse superpor, num único discurso, a do fazer pictórico.

Tezza em seu mais recente ensaio,²¹ na dialogicidade específica de sua investigação científica vem-nos conceder pressupostos teóricos para ampliar a nossa reflexão sobre a especificidade do discurso poético em sua densidade dialógica na obra *Tempo Espanhol* (1994), de Murilo Mendes.

Valemo-nos desses pressupostos para estudar a dimensão dialógica do discurso poético, nessa Série de Estudo I. Entendemos que a discussão sobre a natureza do discurso estético passa, numa primeira instância, por esse percurso teórico em particular, para somente assim, expandirmos a dimensão dialógica, enfim, intersemiótica do discurso poético, no recorte conceitual que exige a perspectiva semiótica do objeto estético em estudo: a obra *Tempo Espanhol* (1994), de Murilo Mendes.

²¹ TEZZA, Cristovão. ²¹*Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo russo*/ Cristovão Tezza. 2003.

No esteio da primeira parte do ensaio, Tezza²² expõe a densidade do pensamento de Bakhtin em permanente diálogo com o outro (Voloshinov, Medvedev e Bakhtin, ele-mesmo, e, também, com o formalismo). Logo no início desta primeira parte, afirma Tezza (2003) que: “para o Círculo de Bakhtin, a definição do que é ou não poético é um dado histórico, e não uma categoria transcendente – do ponto de vista linguístico, cada elemento formal da linguagem possui idêntico potencial artístico” (TEZZA, 2003, p. 36). Ou seja, Tezza considera que para o Círculo, é a vida concreta, dialógica, da linguagem que dará ou não os contornos da literatura. Afirma Tezza que,

Do ponto de vista temático não há o que discutir – a prosa foi o grande tema da obra de Bakhtin, o seu eixo central, o ponto de encontro de todas as suas considerações filosóficas e literárias. A sua *preferência*, o seu campo de batalha ou, para falar modernamente a sua *especialização* (Tezza, 2003, p. 215).

No pouco que escreveu sobre poesia, Bakhtin vai coerentemente colocar o discurso poético como uma expressão literária cuja *relação entre consciências sociais* se processa de um modo diferente daquela que acontece na prosa romanesca. Isto é, a poesia não se definirá por um conjunto de traços formais de composição do material verbal – qualquer que seja o critério desse conjunto –, porque, como vimos, essa composição para ele é apenas uma parte do momento estético, o *signal* reiterável do texto, incapaz de dizer qualquer coisa sobre a sua natureza estética. Relembremos mais uma vez que o signo bakhtiniano não se confunde com o signo da linguística tradicional.

O signo bakhtiniano é um *momento verbal* em que estão presentes no mínimo duas consciências inseparáveis, mais um objeto sobre o qual pesam também no mínimo duas consciências interessadas, compondo uma teia viva de relações. Nada nesse momento é abstrato; tudo é composto de formas concretas, a forma do material, do conteúdo e do sentido, sempre socialmente duplicadas.

Fora do momento verbal e de todos os seus participantes, não há nada, apenas uma abstração didática, como cada uma das impressões sensíveis de Kant, cujo conjunto de divisões no tempo forma uma síntese da consciência. No caso de Bakhtin, assegura Tezza, uma consciência dupla, subjetiva, em relação de assimetria (TEZZA, 2003, p. 218).

Muito bem, acrescenta Tezza: o que quer que se queira dizer sobre a natureza estética da prosa e da poesia, em particular, ou da arte literária, em geral, deverá ser procurado no conjunto dessa relação, e não em um de seus momentos abstratos, tomado isoladamente. Nesse sentido, o que Bakhtin nos deixou sobre poesia abre um caminho novo, quem sabe

²² Ibid. “Mikhail Bakhtin: A difícil unidade”, p. 21-55).

capaz de lançar a discussão num patamar mais alto e abrangente do que aquele em que essa espécie de guerra teórica ficou confinada no século XX.

Tezza retoma a essência do projeto de Bakhtin, sobretudo, em relação à área delimitada como seu percurso teórico-experimental: da possibilidade de uma arquitetura valorativa concreta (a partir do mundo da visão estética – o mundo da arte) ao entendimento da estrutura arquitetônica do mundo-evento real.

Assim, afirma Tezza que, seguindo um caminho oposto ao formalismo russo, Bakhtin está atrás não do *estranhamento*, mas da *identidade* – o mundo da visão estética não é *forma* distinta das formas da vida, mas *parte integrante e inseparável delas*. A fronteira entre as concepções é nítida desde o primeiro momento, conforme expressa Bakhtin face ao caráter específico da visão estética:

A unidade do mundo na visão estética não é uma unidade de significação ou sentido – não uma unidade sistemática, mas uma unidade que é concretamente arquitetônica: o mundo se dispõe em torno de um centro valorativo concreto, que é visto e amado e pensado. O que constitui esse centro é o ser humano: tudo nesse mundo adquire significância, sentido e valor apenas em correlação com o homem – como aquilo que é humano (BAKHTIN 1993, *apud* TEZZA, 2003, p.222).

Esclarece Tezza que esse “centro de valores” sob a orientação bakhtiniana não deve ser confundido com uma categoria meramente temática, assim como não se deve distinguir forma de conteúdo. Assim, vale-se de Bakhtin para corroborar seu pensamento de que

o ser humano concreto [afirma Bakhtin] é um princípio de visão tanto formal quanto conteudístico – na sua unidade e interpenetração. (...) Todos os momentos formais abstratos só se tornam momentos concretos na arquitetura quando correlacionadas com o valor concreto de um ser humano mortal. Todas as relações espaciais e temporais estão correlacionadas apenas com ele, e apenas em relação a ele elas adquirem significado valorativo: “alto”, “longe”, “acima”, “abaixo”, “abismo”, “ilimitado” – todas essas expressões refletem a vida e a intencionalidade do ser humano mortal (não em sua significação matemática abstrata, é claro, mas em seu sentido valorativo, emocional-volitivo) (BAKHTIN, p. 67 *apud* TEZZA, 2003, p. 222).

A densidade do pensamento teórico de Bakhtin está evidenciada, dentre outras formulações, na análise que ele apresenta sobre a “*disposição arquitetônica do mundo na visão estética em torno de um centro de valores, isto é, o ser humano mortal*” a qual incide sobre a dimensão forma-e-conteúdo do poema lírico “Separação” [Razluka], de Pushkin, escrito em 1830, (BAKHTIN *apud* TEZZA, 2003, p. 224).

Ao estudar a natureza do dialogismo, Bakhtin expõe um quadro teórico, modulado por três tipos de discurso, numa tensão quantitativa que, na compreensão de Tezza (2003, p. 239), “vai do “mínimo dialógico” [...] até o “máximo dialógico”, o discurso que se orienta para o discurso de outro, uma orientação que pode estar oculta, de modo discretíssimo ou disfarçada”.

Conforme Tezza (2003) uma investigação do discurso sob o ponto de vista de sua relação com o “discurso de outrem” –, é neste ponto, onde se ancora toda a perspectiva dialógica bakhtiniana. Assim, para este estudioso, afirma Tezza, “o discurso poético em sentido estrito – isto é, no “espectro” de possibilidades, o discurso poético “puro”, se isso fosse possível – requer a redução de todas as vozes ao que ele chama aqui, de “denominador comum” (TEZZA, 2003, p. 241-242).

Eis o território disforme
Onde o Espírito sincopado
Tenta escalar Deus e pedra:
Espanha por se construir.

Murilo Mendes, 1994.

2. SÉRIE DE ESTUDO II – A DENSIDADE INTERSEMIÓTICA DO DISCURSO ESTÉTICO: A CIÊNCIA DA ARTE – O PRETEXTO PLÁSTICO.

*Todas as formas ainda se encontram em esboço,
Tudo vive em transformação:
Mas o universo marcha
Para a arquitetura perfeita.*

Murilo Mendes, Poema Dialético, Poesia Liberdade, (1943-1945).

Esta Série Estudos II, será orientada para expor as formulações conceituais, a partir das quais, dar-se-á a expansão da concepção do dialogismo bakhtiniano, a princípio, pela via da intertextualidade, da citação, da alusão, da transtextualidade e de outros (as), conforme *uma seleção contínua dos possíveis* (Greimas e Courtès, 1979, p. 130), na produção do discurso. Dentre as diversas categorias formuladas pelo discurso científico em sua dimensão dialógica, teremos como horizonte, em especial, os postulados de Gérard Genette (1979,1982), Michael Riffaterre (1983), Antoine Compagnon (1979, 2001), dentre outros pressupostos.

2.1 A intertextualidade, horizontes translinguísticos

O conceito de intertextualidade foi introduzido por Kristeva, no contexto do estruturalismo francês dos anos 60, no “Prefácio” da tradução francesa de *A Poética de Dostoiévski*, em que Kristeva assim se expressa:

Bakhtin é um dos primeiros a substituir o recorte estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária *não é/não está* mas se elabora em relação a outra estrutura [...] Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras [...] *todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade.* (KRISTEVA, 1970; apud LOPES, 1978, p. 71, grifos do autor)

Todo esse percurso vem aportar os pressupostos semiológicos postulados por Kristeva (1969, p. 209), em que, “a semiologia mais do que o *discurso*, tem por objetivo *várias práticas semióticas*” Tais práticas são concebidas como *translinguísticas* isto é, *feitas através da língua e irredutíveis às suas categorias.*

Nessa perspectiva, Kristeva (1969, p. 209) define o texto como “*um aparelho translinguístico* que redistribui a ordem da língua, relacionando uma palavra comunicativa, *que visa à informação direta, com diferentes tipos de enunciação anteriores ou sincrônicos*”. Para ela, o texto é, pois, *uma produtividade*, e isso significa que:

1. A sua relação com a língua da qual faz parte é redistributiva (destrutivo-construtiva), sendo, por conseguinte abordável através das categorias lógicas mais do que puramente linguísticas; 2. É uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se. (KRISTEVA, 1970, apud LOPES, 1999, p. 71, grifos do autor)

A intertextualidade, para Compagnon (2001, p. 111), está calcada naquilo que Bakhtin chama de *dialogismo*, isto é, as relações que todo enunciado mantém com os outros enunciados. Afirma Compagnon que, em Bakhtin, entretanto, a noção de dialogismo continha uma abertura superior sobre o mundo, sobre o “texto” social. Se há dialogismo por toda parte, isto é, uma interação social dos discursos, se o dialogismo é a condição do discurso, Bakhtin distingue gêneros mais ou menos dialógicos: o romance (realista), Bakhtin opõe ainda a obra *monológica* de Tolstoi (menos realista) e a obra *polifônica* de Dostoiévski (mais realista), pondo em cena uma multiplicidade de vozes e de consciências.

Nitrini, (2000, p. 157) também retoma essa dimensão do dialogismo, dentro do “contexto de renovação dos estudos da literatura comparada, a partir da segunda metade do século XX”, para formular seus pressupostos sobre a teoria da “intertextualidade”, para esta autora, a “intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa *perspectiva semiótica*.” (Grifo nosso).

Não vamos nos ater aqui as considerações teóricas sobre o pensamento de Kristeva, nem no mérito da reelaboração do conceito de intertextualidade na formulação de Laurent Jenny em *La stratégie de la forme*, mas à leitura de Nitrini sobre a “teoria do dialogismo de Bakhtin”. Para este, a “palavra literária”, isto é, a unidade mínima da estrutura literária não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior. O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade. Estas, por sua vez, também constituem textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las.

Nessa dimensão, a escritura de Murilo Mendes, em sua leitura do *corpus* estético, na densidade dialógica do discurso poético, rompe a linearidade do tempo para absorver em *Tempo Espanhol* (1994 o percurso do século XIV ao século XX) toda uma tradição e uma contemporaneidade hispânicas, “texto e contexto” e, portanto, uma “réplica” de um outro universo estético, numa verdadeira efervescência dos discursos estéticos: poesia/pintura em sua densidade intersemiótica. A “ambivalência da escritura” e a obliquidade semântica tornam-se uma dominante no exercício das “práticas” intersemióticas, e no labor da crítica sobre a especificidade da poesia em sua dimensão Poética.

2.2 A transtextualidade, o objeto da poética

Gérard Genette em *Introduction à l'architexte* (1979), ao discorrer sobre essa problemática do dialogismo, afirma que o objeto da poética não é o texto, considerado na sua singularidade, mas o que ele então denomina *architexto* ou *architextualidade do texto*, ou seja, o conjunto de categorias gerais ou transcendentais, como os tipos de discursos, os modos de enunciação, os gêneros literários, de que depende cada texto singular.

Nas páginas finais da mesma produção, Genette dirá que prefere abandonar essa noção em favor de uma forma de textualidade alargada, aquilo a que chama a transtextualidade. Com base no conceito de transtextualidade sugere que se possa conceber uma nova disciplina cujo objeto não seja já o texto, mas o architexto.

Em *Palimpsestes* (1982), Genette reelabora seu pensamento sobre o objeto da poética, afirmando que tal objeto não é mais a architextualidade, mas a *transtextualidade* ou *transcendência textual do texto*. Esta é definida como “tudo o que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Assim, Genette suscita uma orientação conceitual: não há texto sem transcendência textual. Isto posto, deduz-se que a transtextualidade assume uma dimensão que a faz ultrapassar e incluir a architextualidade e outros tipos de relação intertextual.

As várias formas de transtextualidade são aspectos da textualidade. Considere-se a textualidade como a característica que identifica o texto – um texto só existe por sua textualidade, ou seja, pelas características que o tornam um texto. Dessas características, fazem parte os recursos transtextuais. Mesmo transtextuais, os textos podem ser relacionados aos gêneros a que pertencem. Por exemplo, embora seja um recurso transtextual, o prefácio é um gênero reconhecido em si mesmo.

2.3 A significância do poema: princípio unificador e agente da obliquidade semântica

Riffaterre em *Semiotique de la poésie* (1989), ao discorrer sobre a significância do poema, parte da diferença entre poesia e não poesia na tentativa de compreender o modo através do qual o texto gera o seu sentido. Detém-se sobre a obliquidade da poesia, na dimensão do que ele acredita ser um traço da linguagem poética que é a própria ambiguidade e/ou a obscuridade, visto que “um poema diz uma coisa e significa outra”. Para tanto, ele se propõe a descrever o processo de construção/desconstrução da estrutura do sentido num poema, concebendo-o como contexto específico e fechado. Esclarece ainda que a esta unidade formal e semântica que contém todos os índices de obliquidade, chamá-la-á de significância.

Portanto, *significância* é “a unidade formal e semântica que contém todos os índices da obliquidade”. Esta significância se apresenta, sobretudo, como uma práxis da transformação identificada pelo leitor, a partir de uma hierarquia de representações, de uma maneira de dizer do poeta que não para de girar em torno de uma palavra-chave, de uma matriz. Quanto ao termo sentido, ele define, assim, como a “informação fornecida pelo texto ao nível mimético”. E, por fim, trata o texto sob dois vetores conceituais, a partir de dois pontos de vista –o do sentido e o da significância. Assim se expressa Riffaterre:

Do ponto de vista do sentido, o texto é uma sucessão linear de unidades informativas; do ponto de vista da significância. O texto é um todo semântico unificado. Todo signo desse texto se revelará então pertinente com respeito à sua qualidade poética a partir do momento em que ele realiza ou manifesta uma modificação contínua da mímese. Somente dessa maneira a unidade pode ser discernida sob a multiplicidade de representações. O signo pertinente não tem necessidade de ser repetido. Basta que ele seja percebido como uma variante ou interior de um paradigma ou uma variação afetando um invariante. Nos dois casos, a percepção do signo decorre de sua agramaticalidade (RIFFATERRE 1983, p.98).

Essa transferência de um signo, de um nível do decurso a outro, essa metamorfose, do que era um conjunto significante situado num nível elementar em um componente de um sistema mais desenvolvido, situado mais acima na hierarquia textual e esse deslocamento funcional é do domínio específico da Semiótica. Afirma Riffaterre (1983, p. 101) “tudo o que é ligado à passagem interativa dos signos no nível da mímese ao nível mais elevado da significância é uma manifestação da semiose”.

Quanto ao processo semiótico, Riffaterre explica que, de fato, ele se instala no espírito do leitor e resulta de uma segunda leitura. Se quisermos compreender a semiótica da poesia, observa Riffaterre (1983, p. 101) convém distinguir meticulosamente dois níveis (ou fases) da leitura, já que, antes de chegar à significância, o leitor deve passar pela mímese.

A decodificação do poema começa por uma primeira fase que consiste em ler o texto do começo ao fim, a página de cima para baixo, segundo o desdobramento sintagmático. É durante essa primeira leitura, heurística, que a primeira interpretação se realiza, já que é durante essa leitura que se capta o sentido.

Riffaterre esclarece que a competência linguística do leitor, dentro da dialética texto/leitor, contribuirá para a captação do significado textual, engastado nos dois níveis de leitura, quando as expectativas do leitor serão ou não corroboradas pela leitura. Ou seja, a partir desse mecanismo de desconstrução e, posteriormente da construção da estrutura textual, o leitor detectará se o resultado apontará para o domínio da mímese sobre a semiose e/ou o domínio da semiose sobre a mímese. No processo de releitura o leitor terá, a partir da segunda fase, a possibilidade de uma leitura retroativa do texto, a leitura hermenêutica, conforme explica Riffaterre:

A segunda fase é a da leitura retroativa; é a partir dela que se forma uma segunda interpretação que se pode definir como a leitura hermenêutica. Na medida em que progride ao longo do texto, o leitor se lembra do que ele acaba de ler e modifica a compreensão que ele teve em função do que ele está decodificando. Durante a sua leitura, ele reexamina e revisa, em comparação com o que precede. Na verdade, ele pratica uma decodificação estrutural: sua leitura do texto o leva a reconhecer, de tanto comparar, ou simplesmente porque ele tem agora os meios de reuni-los, que elementos do discurso sucessivos e distintos, previamente observados como simples agramaticalidades, são de fato equivalentes já que aparecem como variantes da mesma matriz estrutural. O texto é pois uma variação ou uma modulação de uma só estrutura – temática ou simbólica, pouco importa – e esta relação contínua com uma só estrutura constitui a significância (RIFFATERRE, 1983, apud Caderno de Letras, p. 102-103).

Para Riffaterre, o efeito máximo da leitura retroativa, o apogeu de sua função geradora da significância, intervém, evidentemente, no fim do poema; a poeticidade é, pois, uma função co-extensiva ao texto, ligada a uma realização limitada do discurso e encerrada nos limites dados pelo início e pelo final (que, segundo ele, retrospectivamente, percebemos como aparentados). A diferença resulta num fato fundamental: enquanto as unidades de sentido podem ser palavras, sintagmas ou frases é o texto inteiro que constitui a unidade de significância.

2.4 A textualidade por procuração

O discurso poético, para Riffaterre (1983, p. 116), é a equivalência estabelecida entre uma palavra e um texto, ou um texto e outro texto. Acrescenta que o poema resulta da transformação da matriz, uma frase mínima e literal, em uma perífrase mais extensa, complexa e não literal. Para Riffaterre (1983), a matriz é hipotética, já que ela é apenas a atualização gramatical e lexical de uma estrutura latente. Ainda, a respeito da matriz, escreve:

A matriz pode se resumir a uma só palavra, e neste caso esta palavra não aparecerá no texto. Ela é sempre atualizada por variantes sucessivas; a forma dessas variantes é governada pela atualização primeira (ou primária) da matriz o modelo. Enfim, matriz, modelo e texto são variantes de uma mesma estrutura (RIFFATERRE, 1983, p.117).

A significância do poema, ao mesmo tempo como princípio de unificação e como agente de obliquidade semântica, é produzida pelo rodeio que o texto faz, forçado a passar por todas as etapas da mímese, avançando de representação em representação (de metonímia em metonímia num sistema descritivo, por exemplo) a fim de exaurir o paradigma de todas as variações possíveis da matriz.

Riffaterre estabelece uma distinção entre duas operações semióticas diferente: a transformação dos signos miméticos em sequencias ou palavras pertinentes à significância, e a operação de transformação que faz da matriz um texto. Assim, as regras que governam esses processos podem se aplicar ao mesmo tempo ou separadamente na sobre determinação das sequencias verbais desdobradas, do início ao final do texto.

Os textos sobre determinados em conformidade com essas regras de produção do texto – conversão e expansão – podem ser integrados em textos mais longos, por inserção. Os componentes do paradigma portador de significância podem, então, ser textos inseridos. Pode-se considerar que os signos do uso poético especializado (palavras poéticas convencionais) e, talvez outros também, são equivalentes a textos: sua significância provém dessa *textualidade por procuração* (grifo nosso).

2.5 O texto/o contexto: literatura e realidade – mimese e semiose: da “ilusão referencial” ao pretexto plástico

Nessa dimensão, Compagnon, em “O mundo” (2001) analisa a postulação de Riffaterre ao tratar da questão das relações entre a literatura e a realidade, quando este a formula enquanto “ilusão referencial” (Riffaterre, 1978), ou, “efeito de real” (BARTHES, 1970). A discussão sobre a representação, nesses termos concebe o verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor. Portanto, Compagnon, num primeiro momento, analisa a postura de Barthes, o qual toma como referência, a princípio, Platão, em a *República* a fim de afastar a literatura do real, para, num segundo momento, abordar a questão, na perspectiva de Riffaterre. Mas, acompanhemos Barthes:

O realismo (muito mal nomeado, e de qualquer forma frequentemente mal interpretado) consiste não em copiar o real, mas em copiar uma cópia (pintada) do real [...] É por isso que o realismo não pode ser chamado de “copiador”, melhor seria de “pastichador” (por uma segunda mimêsis, ele copia o que já é cópia) (BARTHES, S/Z, p. 82. apud COMPAGNON, 2001, p. 110).

Assim, a questão da referência, para Compagnon, volta-se, então para a intertextualidade – “O código é uma perspectiva de citações” (BARTHES, 1970, p. 27 apud COMPAGNON, 2001, p. 110) – ou, como ainda, “um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual não aprendemos nunca, a perder de vista, senão uma cadeia de cópias.” (BARTHES, 1970, p. 173, apud COMPAGNON, p. 110).

A partir desse direcionamento, a referência não tem realidade. O que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimêsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade: “O que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a sutil imensidão das escrituras” (BARTHES, 1970 p. 129 apud COMPAGNON, 2001, p. 110).

Enfim, para a teoria literária, segundo Barthes (1970, apud COMPAGNON, 2001, p. 111) os outros textos tomam explicitamente o lugar da realidade, é a intertextualidade que se substitui à referência. Compagnon (2001, p. 111), situa essa segunda geração da teoria em Barthes, no momento em que a intertextualidade se apresenta como uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca.

Acrescenta que, com esse processo, passa-se do texto fechado ao texto aberto, ou, pelo menos, do estruturalismo ao que chamamos, às vezes de pós-estruturalismo. Quanto ao segundo momento, em relação ao pensamento de Riffaterre dentro dessa mesma discussão,

Compagnon afirma que na linguagem cotidiana, Riffaterre reconhece que as palavras se referem aos objetos, mas logo acrescenta que na literatura não é assim. Em literatura, segundo Riffaterre, a unidade de sentido não seria, pois, a palavra, mas o texto inteiro, e as palavras perderiam suas referências particulares para se relacionarem umas com as outras no contexto e produzir um efeito de sentido, chamado *significância*. O intertexto, para Riffaterre, “é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou se lhe seguiram”, e essa é a única referência que importa nos textos literários, os quais são autossuficientes e não falam do mundo, mas de si mesmos e de outros textos. “A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio para a leitura literária. Somente ela, na verdade, produz a significância, enquanto leitura linear comum aos textos literário e não literário, não produz senão o sentido”. (RIFFATERRE, citado por GENETTE. *Palimpsestes*, 1982, p. 8-9, apud COMPAGNON. 2001, p. 113).

Compagnon afirma que Paul Ricoeur insiste igualmente na aliança da *mimèsis* com o mundo e na sua inscrição no tempo (Paul Ricoeur, 1983 – 1985). Para ele, Ricoeur traduz *Mimèsis* por “atividade mimética” e a identifica aproximadamente ao *muthos*, traduzido por “produção da intriga” e inseparável de uma experiência temporal, mesmo que Aristóteles silencie sobre essa relação. *Mimèsis* e *muthos* são operações e não estruturas, pois, a poética é a arte de “compor as intrigas” (ARISTÓTELES, 1447a 2 apud, Paul Ricoeur 1983-1985).

Após outras considerações, Compagnon acrescenta: “Assim, a *mimèsis*, imitação ou representação de ações (*mimèsis praxeos*), mas também agenciamento dos fatos, é exatamente o contrário do “decalque do real preexistente”: ela é “imitação criadora”. Não “duplicação da presença”, mas incisão que abre o espaço da ficção; ele instaura a literariedade da obra literária”: (RICOEUR, *Temp set récit*, p. 58. apud COMPAGNON, 2001, p. 130). Acrescenta, ainda: (...) “o artesão das palavras não produz coisas, apenas quase coisas, inventa o como se”. Entretanto, afirma Compagnon (2001, p. 130), depois de ter insistido sobre a *mimèsis* como incisão, Ricoeur gostaria de que ela fosse também ligação com o mundo.

Ele distingue, pois, na *mimèsis*-criação, que ele chama de *mimèsis* II, um alto e baixo: de um lado, uma referência ao real, de outro, a percepção do espectador ou do leitor, por mais esparsos que esses aspectos se apresentem na *Poética*. Segundo Ricoeur, “a poética moderna reduz depressa demais (a *mimèsis*) a uma simples disjunção, em nome de uma pretensa interdição lançada pela semiótica sobre tudo o que é considerado como extralinguístico” (RICOEUR, p. 80. Apud COMPAGNON, 2001, p. 131). A *mimèsis*, como atividade criadora, como incisão se insere entre a pré-compreensão da *mimèsis* I e a recepção da obra da *mimèsis*

II: “A configuração textual opera uma mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra”

A mimèsis não tem, pois, nada mais de uma cópia. Ela constitui uma forma especial de conhecimento do mundo humano, segundo uma análise da narrativa muito diferente da sintaxe que os adversários da *mimèsis* procuravam elaborar, e que inclui o tempo do reconhecimento. Certamente a teoria literária já havia relido a *Poética*, acentuando o muthos, a sintaxe da narrativa, mas não a *dianoia* nem a *anagnôrisis*, não o sentido nem a interpretação. De diferentes maneiras a *mimèsis* foi religada ao mundo. (COMPAGNON, 2001, p. 133).

No entanto, a teoria literária ao proclamar, segundo Compagnon (2001, p. 97), “a autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e, acrescenta, passa a defender “a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sêmiosis* sobre a *mimèsis*”.

No esteio dessa complexidade, acrescentamos alguns detalhes: convém lembrar que encaminharemos o nosso estudo para fazer compreender a palavra poética em sua interação com o real (Espanha), e, em especial com a representação do real (a arte espanhola), no caso, a Pintura de El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan, Miró e, em particular, com a representação da representação do real (a poesia, em *Tempo Espanhol*), em sua dimensão intertextual, transtextual com a produção pictórica, ou seja, em sua gênese, Murilo Mendes parece à espera de um possível (BARTHES, 1965, p.13), em cuja transitividade o percurso criador se faz plenitude da liberdade (PORTELLA, 1974, p. 74-75), de poder querer ser não apenas significar em sua trajetória: do pretexto plástico à verdade plástica. Eis o desafio do exercício da leitura em sua dimensão crítica: pensar a criação poética. Refletir, estudar para poder dizer/fazer pelo não ser, a possibilidade de “Dizer o indizível” (PAZ, 1982). Captar a tensão: mímese/semiose/intersemiose – poesia/pintura.

Conforme Greimas/J. Courtés (1989), a aceção do termo semiose, assim se expressa:

Semiose s.f. fr. Sémiosis; ingl. Semiosis. 1. Semiose é a operação que, ao instaurar uma relação de pressuposição* recíproca entre a forma* da expressão* e a do conteúdo* (na terminologia de L. Hjelmslev) – ou entre o significante* e o significado* (F. Saussure) –, produz signos: nesse sentido, qualquer ato* de linguagem, por exemplo, implica uma semiose. Esse termo é sinônimo de função poética.
2. Por semiose, pode-se igualmente entender a categoria* sêmica da qual os dois termos constitutivos são a forma da expressão e a forma do conteúdo (do significante e do significado). **Signo, função.** (...)
3. Hjelmslev chama de **função semiótica** (Greimas/J. Courtés p. 200), a relação que existe entre a forma* da expressão* e a forma do conteúdo. * Definida como pressuposição* recíproca (ou mais solidariedade*), essa relação é constituída de signos e, por isso mesmo, criadora de sentido* (ou mais precisamente, de efeitos* de sentido). O ato de linguagem consiste, por uma parte essencial, no estabelecimento da função semiótica (GREIMAS/J. COURTÉS, 1989. p. 408-409).

A densidade intersemiótica do discurso estético parece estar vinculada a esse movimento e/ou deslocamento mímese/semiose onde se surpreende a artisticidade/esteticidade, e a interação entre discursos: poético, pictórico e outros. Na captura desse movimento, a palavra e a imagem adquirem uma outra dimensão: a do pretexto plástico [para evocar o recorte de nosso *corpus*, a intersemiose poesia/pintura em *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes], na produção da expressão estética no ato performativo em que nos interstícios do discurso, a realidade se faz/torna verdade, a verdade plástica na dialética da criação. Valendo-nos de Bakhtin, remetemos esta absorção/interação à “encarnação material em signos”, (BAKHTIN/VOLSHINOV, 1929, p. 19), assim a concebe: “a própria compreensão não pode manifestar-se senão através de um material semiótico (por exemplo, um discurso interior), que o signo se opõe ao signo, que a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade, mediante encarnação material em signos. ”

Os horizontes conceituais parecem apontar para além-fronteiras. A criação é dialética, portanto, ela é, sobretudo, movimento, passagem, travessia, semiose. Ela poderá delimitar-se na instância da simultaneidade que rompe a hegemonia sígnica na dimensão da intersemiose. Uma travessia. Itinerários.

3. SÉRIE DE ESTUDO III – MURILO MENDES: DO PRETEXTO PLÁSTICO À VERDADE PLÁSTICA – A INTERSEMIOSE POESIA/PINTURA: AS LIÇÕES DE ESPANHA

O terceiro gesto de leitura, a Série de Estudos III – Murilo Mendes: do pretexto plástico à verdade plástica – A Intersemiose Poesia/Pintura: As Lições de Espanha –, será orientado a princípio, pelos pressupostos teóricos formulados por Santaella, Lucia, (1995), Santaella, Lucia e Winfried, Nöth (2001), Peirce, Charles Sanders (1993, 1997), assim postos, para delimitar o horizonte conceitual sobre a semiótica da imagem e a semiótica da pintura. A semiótica poética também será acrescida por alguns traços de Greimas, Algirdas Julien (1975), e A. J. Greimas /J. Courtés, (1979). Além desses, o estudo da intersemiose Poesia/Pintura deverá prosseguir na perspectiva da convergência conceitual de Ferrara, Lucrécia D’Aléssio (1981), Lôbo, Danilo (1981), Praz, Mario (1982), Plaza, Julio (1987), Gonçalves, Agnaldo (1989), Souriau, Étienne (1993), Oliveira, Solange Ribeiro de (1993), Oliveira, Valdevino Soares (1999), Leonel, Maria Célia (2000), dentre outros.

A Leitura Visual da Forma será orientada segundo os pressupostos formulados por João Gomes Filho (2004) a partir da qual, cada imagem suscitará os procedimentos metodológicos para a leitura visual do objeto estético como foco definidor do conjunto da mostra de imagens para a composição dos estudos sob a égide das leis de: unidades, segregação, unificação, fechamento, continuidade, semelhança e pregnância da forma. Esta Série de Estudos ao seu final expõe o quadro da Série de Estudos Nº 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08 que ordena a leitura dos poemas e das imagens que modulam a Série Pictórica em *Tempo Espanhol*, Murilo Mendes (1994).

O percurso plástico abrange o itinerário estético demarcado pelo recorte suscitado a partir dessa peregrinação estética de Murilo Mendes, em Espanha, cuja seleção do *corpus* de seu dizer/fazer apresenta uma panorâmica poepictural do século XIV ao século XX. O horizonte desta Série será modulado pelo conjunto dos poemas: “Aos pintores antigos da Catalunha”, (p. 580), “As carpideiras”, (p. 581), “O sol de Ilhescas” (p. 588), “Toledo”, (p. 589), “El Greco” (p. 592), “Velázquez” (p. 599), “Goya” (p. 600), “Picasso” (p. 616), “Juan Gris” (p. 617), “Joan Miró” (p. 618), “Guernica” (p. 618). (MENDES, Murilo *Tempo Espanhol* (1955-1958), In: *Poesia completa e prosa*, 1994, p. 580-618).

A galeria poética que compõe a Série Pictórica expõe referências do universo dos antigos e modernos pintores espanhóis: Pintores Antigos da Catalunha, estes, anônimos (1300), El Greco (1541-1614), Velázquez (1599-1660), Goya (1746-1828), Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927) e Joan Miró (1893-1983). A seleção das imagens destinadas à leitura visual da forma, para a composição do *corpus* após levantamento sistemático, alcançou uma seleção de 76 telas, das quais, uma parte foi agrupada em séries, para a construção e composição de blocos temáticos e, sobretudo, para corroborar com a lógica que ordena a composição desta Série de Estudos.

De conformidade com a densidade representativa de cada um dos artistas em interação com o poeta, e, de acordo com a abertura que o poema permite e suscita, procedeu-se à leitura de até o máximo de dezoito telas de alguns desses pintores selecionados por Murilo Mendes, como objeto de sua Poética. A leitura se perfaz através de recortes, de montagens – o poema, o quadro – através de processos da seleção e relação de índices remissivos ao idioleto de Murilo Mendes e à paleta dos pintores Os Antigos Pintores da Catalunha (os pintores anônimos), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró, conforme demonstra a lista de ilustrações da composição dos discursos poético e pictórico.

As leituras gestáltica e semiótica dos poemas que compõem a Série Pictórica em estudo deverão demonstrar como se instaura o processo dialético/dialógico na densidade intersemiótica poesia-pintura e /ou a transtextualidade (GENETTE, 1979) do discurso estético. Tais leituras funcionam como uma metodologia específica, enquanto mecanismo instrumental para exercitar a capacidade de perceber/ver/ler *a repercussão poética de outras artes* (SENA, 1963), a partir da qual, a palavra/a imagem compõe um sistema heterosemiótico na composição hierárquica de linguagens em interação, carregadas de sentidos, a transitar de um nível a outro de profundidade.

Para Ferrara (1981, p. 87), “ler intersemioticamente é apreender essa trilha, o trajeto que vai do índice ao ícone, da secundidade para a primeiridade, da razão para a imaginação, da lógica para a analógica.” Para tanto, na dialética texto/leitor, faz-se necessário dispor-se de um aporte conceitual que oriente para o exercício da leitura através de operadores que nos auxiliem a compreender a especificidade de sistemas de linguagem que encontram no processo de intersemiotização, sua construção, sua concreção. Portanto, a nossa proposição é destruir/construir/traduzir essa cadeia de transformações que se apresenta como um percurso definidor do conjunto – de estudos, esboços, exercícios, séries.

No interior desse sistema, pode-se distinguir a concentração de várias etapas – tantos tempos, tantos séculos: XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX e XX, de múltiplas linguagens –, tantas imagens verbal e não-verbal – poemas, desenhos, esboços, estudos, gravuras, litogravuras, mezzotinta, telas, enfim, traços, impressões/expressões estéticas –, gestos produtivos intersectados na simultaneidade de tantos atos “performativos” (J. L. AUSTIN, apud A. J. GREIMAS/J. Courtés, 1989) necessários para a clareza da leitura, para a expansão do sistema descritivo, para a explicação da trajetória estética que se projeta do pretexto plástico à (s) verdade (s) poética e plástica e/ou poepictural. Em suma, o estudo da intersemiose – Poesia/Pintura, em *Tempo Espanhol*: Murilo Mendes, Os Antigos Pintores da Catalunha, El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró – em interação.

Esse gesto de leitura tem nos orientado para novas perspectivas de análise do objeto da pesquisa, na dimensão de um permanente diálogo entre método e objeto, o qual aponta para a instrumentação científico-metodológica na perspectiva da análise do discurso estético em *Tempo Espanhol*: Lições de Espanha. *Museu de tudo* (NETO, 1966-1974, p. 369). Um universo multisseriado em artes – artes plásticas (Pintura) e arte literária (Poesia). Uma exposição em que a imagem, a palavra, espelha-se na ordenação plástica do verso. Produção em série: Catálogos. Poepicturalidades.

A leitura intersemiótica se perfaz através de recortes, de montagens – o poema, o quadro – modulados segundo processos de seleção e relação, de índices remissivos ao idioleto de Murilo Mendes em interação com os antigos e modernos pintores de Espanha: Antigos Pintores da Catalunha (os pintores anônimos), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró. A leitura da densidade intersemiótica do discurso estético em *Tempo Espanhol* (1994) apresenta a seguinte composição: 11 poemas, 67 telas. Esta leitura expõe estudos. Montagens. Colagens: o poema /o quadro: Espanha catalogada em verso. Lições de Espanha. Didática da vida, didática da arte, interseccionadas nessa produção onde o rigor estético se faz dizer/fazer na ordenação plástica do verso, pela orientação de Murilo Mendes em formular a crítica da vida e a crítica arte. Assim, compor a intersemiose poesia/pintura. Poepicturalidades: o próprio reino aliado da palavra e da imagem.

A criação poética pressupõe um transtorno total das perspectivas de mundo: no plano da vista, a percepção do poeta, e no plano da visão, o ver para além (SENA, 1963). Assim, sujeito e objeto, tomam “essência”. “Fazem-se” *Metamorfoses*. (MENDES, 1938-1941). A expressão das densidades dialética/ dialógica: Criação/Criador, em interação:

A CRIAÇÃO E O CRIADOR

O poema obscuro dorme na pedra:

“Levanta-te, toma essência, corpo”.

Imediatamente o poema corre na areia,
Sacode os pés onde já nascem asas,
Volta coberto com a espuma do oceano.

O poema entrando na cidade
É tentado e socorrido por um demônio,
Abraça-se ao busto de Altair,
Recebe contrastes do mundo inteiro,
Ouve a secreta sinfonia
Em combinação com o céu e os peixes.

E agora é ele quem me persegue
Ora branco, ora azul, ora negro,
É ele quem empunha o chicote
Até que o verbo da noite
O faça voltar domado
Ao pó de onde proveio.

Murilo Mendes, “Livro Segundo O Véu do Tempo”, 1941, *As Metamorfoses*, 1994, p. 337.

3.1 A palavra e a imagem: a densidade intersemiótica do discurso estético – poesia/pintura

O estudo do discurso estético, em sua dimensão intersemiótica, no liame poesia/pintura, propõe-se um *corpus* que, em sua especificidade, apresenta um recorte interdisciplinar, por abarcar uma base científica que se ancora em pressupostos da semiótica poética, da semiótica da pintura, da semiótica visual, da história e da crítica da arte, da teoria e da crítica literárias, da teoria da enunciação, na perspectiva da Linguística, da dialética e, dentre outros, até de uma ciência da imagem, conforme suscita Santaella (2001) ao postular que:

enquanto a galáxia de Gutenberg [em referência anterior, quando ela [Santaella] alude à propagação da palavra humana que começou a adquirir dimensões galácticas já no século XV de Gutenberg] foi, desde cedo, acompanhada por uma galáxia de pesquisa sobre a natureza e estrutura da mídia palavra, institucionalmente propagada pelos acadêmicos das artes da gramática, retórica e filologia, os estudos da imagem não criaram uma tradição similar, continuando até hoje sem um suporte institucional de pesquisa que lhe seja próprio. Uma ciência da imagem, uma imagologia ou iconologia ainda está por existir. [Acrescenta]: As investigações das imagens se distribuem por várias disciplinas de pesquisa, tais como a história da arte, as teorias antropológicas, sociológicas, psicológicas da arte, a crítica de arte, os estudos das mídias, a semiótica visual, as teorias da cognição. O estudo da imagem é, assim, um empreendimento disciplinar (SANTAELLA, 2001, p. 13).

Mas, o que vem a ser imagem? Segundo Ferreira (1986):

Imagem. [Do lat. *imagine*.] S. f. 1. Representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto. 2. Restr. Representação plástica da Divindade, de um santo, etc. (...) [Cf. Ídolo (1) e ícone.] 3. Restr. Estampa, geralmente pequena, que representa, um assunto ou motivo religioso. 4. Fig. Pessoa muito formosa. 5. Reprodução invertida, de pessoa ou de objeto, numa superfície refletora ou refletidora. (...) 6. Representação dinâmica, cinematográfica ou televisionada, de pessoa, animal, objeto, cena, etc. 7. Representação exata ou analógica de um ser, de uma coisa; cópia: (...) 8. Aquilo que evoca uma determinada coisa, por ter com ela uma semelhança ou relação simbólica; símbolo. 9. Representação mental de um objeto, de uma impressão, etc.; lembrança, recordação: imagens do passado. 10. Produto da imaginação, consciente ou inconsciente; visão. (...) 12. Metáfora: imagem gasta, banal. (FERREIRA, 1986, p. 917).

Na sua expansão, este estudo dará foco analítico ao termo imagem enquanto acepção referente aos itens: 1, 2, no sentido da representação gráfica e representação plástica, ou seja, na dimensão do ícone. Também à acepção do item 7 como representação exata ou analógica de um ser, de uma coisa; cópia: enquanto relação indicial. E, por fim, na acepção do item 8. Aquilo que evoca uma determinada coisa, por ter com ela uma semelhança ou relação simbólica; símbolo.

E a palavra? Este termo, para Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda (1986) assume várias acepções:

Palavra. {do gr. *Parabolé*, pelo lat. *parabola*.] S. f. 1. Sua representação gráfica. Fonema ou grupo de fonemas com uma significação; termo, vocábulo, dição: (...). 2. Sua representação gráfica. (...). 3. Manifestação verbal ou escrita; declaração. (...). 4. Alta expressão do pensamento; verbo. 5. Grupo de palavras, frases. (...). 7. Modo de ver; opinião, afirmação, asserto. (...). 8. Alocução, oração, discurso. (...). 9. Doutrina. (...). (FERREIRA, 1986, p. 1249).

Nesse conjunto de acepções do termo palavra este estudo retomará os itens:

1. Sua representação gráfica: “Morte da palavra. /Morte da palavra morte. ” (Murilo Mendes, “Morte Situada na Espanha”, *Tempo Espanhol*, 1994, p. 619-620).
2. Manifestação verbal ou escrita; declaração: “Quem te dissera a palavra essencial /E te abrisse as comarcas do invisível?” (Murilo Mendes, “Santo Inácio de Loyola”, *Tempo Espanhol*, 1994, p.593).
3. Alta expressão do pensamento; verbo. “Antes mesmo de nasceres /Já o fogo te formava, /Já o fogo te anunciava: /Serias a vida toda /Trabalhado pelo Verbo, /Atacando o lado oposto. ” (Murilo Mendes, “São Domingos”, *Tempo Espanhol*, 1994, p. 578).
4. Grupo de palavras, frases.

5. Modo de ver; opinião, afirmação, asserto. (...). 8. Alocução, oração, discurso. “O poeta dos quatro elementos /Por amor de vós /Transformou o conceito em poesia /E abriu as curvas barrocas da palavra.” (Murilo Mendes, “Arco de Gôngora”, *Tempo Espanhol*, 1994, p. 594). (...).

Para a Semiótica Poética, conforme A. J. Greimas/J. Courtés (1979) o termo palavra assim se expande:

Palavra s. f. Fr. Mot; ingl. Word

1.

Para o semioticista, o termo palavra, é um engodo particularmente ativo da linguística. Não conseguindo defini-las, os linguistas tentaram, inúmeras vezes, expulsá-la de sua terminologia, de suas preocupações: a cada vez, ela soube voltar, com outros disfarces, para recolocar os mesmos problemas.

2.

Na linguística comparada *, nascida dos estudos efetuados sobre as línguas naturais. Por essa razão, era objeto de um dos componentes da gramática *, a morfologia *, que a apreendia como parte dessa ou daquela classe * morfológica (ou parte do discurso), como portadora de marcas categorias gramaticais, como elemento de base das combinações sintáticas, etc.

3.

As dificuldades só começaram, por assim dizer, no momento em que a linguística foi levada a se encarregar de línguas muito diferentes, não mais do tipo indo-europeu, nas quais a palavra, tomada como unidade, só com muita dificuldade encontrava correspondentes mais ou menos equivalentes: assim, nas línguas ditas “aglutinantes” não existe fronteiras entre palavra e enunciado e são aí encontradas as chamadas “palavras-frases”; ao contrário, nas línguas “isolantes”, a palavra se apresenta como uma raiz. O paradoxo é que, para mostrar que a palavra não é uma unidade linguística pertinente e universal, tais línguas são exatamente definidas como tendo “palavras” de outro tipo. Resulta daí, de qualquer forma, que a palavra, mesmo sendo uma unidade sintagmática, só pode ser apreendida como tal no interior de uma língua ou de um grupo de línguas particulares.

4.

Hoje, alguns linguistas procuram se desembaraçar do conceito de palavra propondo, mais ou menos em seu lugar, uma nova unidade sintagmática, a lexia: esse novo conceito, operatório, parece aceitável, o que não impede que a definição de lexia apresente como condição a possibilidade de sua substituição no interior de uma classe de lexemas* (o que, de novo, nos aproxima da palavra como classe morfológica). (A. J. GREIMAS/J. COURTÉS, 1979, p. 322-323).

A pluralidade de códigos em *Tempo Espanhol* (1994) suscita a coexistência de signos diferentes – a palavra e a imagem –, que revela a riqueza de um discurso heterossemiótico. Murilo Mendes abre de palavra em palavra, as “comarcas” do verbo para as múltiplas leituras em *Tempo Espanhol* (1994) que se configura como um universo plurisseriesado em Artes: Poesia/Pintura, catalogadas em verso.

3.2 A palavra e a imagem: em suas dimensões poético-pictural

Todos esses sentidos se investem de uma dimensão semiótica numa orientação peirceana, a qual se alinha mais cientificamente na problemática da nossa pesquisa, face à intersemiose poesia/pintura. Assim, a palavra será estudada em três dimensões: a primeira, enquanto signo gráfico, ou seja, a imagem da materialidade do pensamento do poeta, em sua iconicidade (a representação gráfica). Quanto à segunda, refere-se à interface, ou seja, à intersemiose (pela representação plástica), sobretudo, por aludir à plasticidade e novidade da imagem na poesia de Murilo Mendes, sobre a qual, escreve o poeta João Cabral de Melo Neto (1976): “(...) sua poesia me foi sempre mestre, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo.” (MELO NETO, in: MENDES, 1976, p. 181).

A terceira dimensão, que corresponde à indicialidade, evidencia-se pela sua analogia, na parte simbólica, em sua relação intersemiótica/dialógica com a palavra/a imagem pictural, explícita em *Tempo Espanhol* (1994) pela seleção de signos que indexaram o código pictórico, conforme inventário desses vocábulos, em que se procedeu ao levantamento de quarenta ocorrências desses termos específicos do universo pictural, pela gama de qualidades trabalhadas e pelos modos de semantização, dentre outros: “Eis o pintor da espécie castelhana” (MENDES, “El Greco” *Tempo Espanhol*, 1994, p. 592-593); “Eis que já Picasso o fixou, (...) Na arquitetura do quadro.” (MENDES, *Tempo Espanhol*, 1994, p. 618, grifo nosso).

É assim, que se situam as afinidades, as analogias, correspondências (BOULLART, 1987, p. 74) dentre outros traços enunciativos. Por força da linguagem poética, em sua representação, Murilo Mendes dispõe entre os espaços de uma e/ou outra estrofe, um sinal gráfico (*), o qual funciona como operador indicial para delimitar ou definir mudança temática, e/ou segmentos estruturais do poema, assim como, numa situação inversamente proporcional, os pintores procedem da mesma forma ao pincelar palavras-desenhadas, imagens gráficas na tela, como, por exemplo: a data de nascimento do filho Jorge, de El Greco (*O Enterro do Conde de Orgaz*, El Greco, 1585), as inscrições na cartografia de Toledo (*Vista e Planta de Toledo*, EL Greco, 1608), as inscrições em várias telas e gravuras, de Goya, a exemplo de *O sono da razão produz monstros*, (Francisco De Goya Y Lucientes, 1797-98).

Picasso desenha sinais gráficos para representar a clave de sol, notas musicais e as palavras-imagens (*Ma Jolie/Minha Bela*), na parte inferior de um retrato meio-corpo de sua namorada. Este recurso funciona não somente como um título dentro do próprio quadro, mas,

tais palavras eram as primeiras da letra de uma canção popular da época: “*Ma Jolie*”, *Mulher com violão*, Picasso (1911-1912) e, assim como em *Violão, pauta de música e copo*, Picasso, (1912-1913). Portanto, formas, volumes e imagens se intersectam através de letras, linhas e cores. Na mesma dimensão, há visivelmente demarcada a existência de notas musicais na tela *Os três músicos*, Picasso (1915).

Em *Natureza morta e paisagem. Place Ravignan*, Juan Gris (1915) há a representação indicial de fragmentos de palavras-desenhadas – “Le Jou” num recorte que faz da folha de jornal, “Le Journal” a superfície sobre a qual, cria um efeito estético em que a arte se pagina, em fragmentos do signo verbal sobre o não-verbal metonimicamente representado por sílabas/traços imagéticas. No arranjo plástico a palavra se torna verbo cindido entre a representação de sua própria intersemiose: palavras-desenho.

Joan Miró usa as palavras-desenhadas, letras, siglas em várias produções, entre elas, *A Fazenda*, Joan Miró (1921-22) na qual se inscreve palavras-desenhadas, num jogo metonímico, para representar a parte pelo todo: um fragmento de jornal – *Journal le Intransigent* – donde se lê: *L’Intr*, pela dobradura do jornal, cujo sentido parece remeter para o espaço interior, na dimensão do processo de criação, de produção.

O mesmo processo se observa na tela: “*Foto – Isto é a cor dos meus sonhos*” (1925), quando os versos-desenhos parecem querer reter a imagem foto-verbalizada pela dimensão da palavra-arte no ato performativo da foto-montagem-verbi-voco-visual, para citar apenas algumas imagens que deverão ser objeto de leitura visual.

Tudo isso, vem demonstrar, também, que a Série Pictórica deverá compor uma correlação com a dimensão simbólica, no vértice desta intersemiose poesia/pintura. A propósito, Santaella e Winfried (2001, p. 15) postulam que “o mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holográficas, infográficas pertencem a esse domínio. Imagem, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente.” Explica Santaella e Winfried (2001) que:

Quanto ao segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Nesse domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Afirma, ainda, Santaella, que ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (SANTAELLA E WINFRIED, 2001, p.15).

Mitchell (1986, p. 10 apud SANTAELLA, 2001, p. 36), distingue os seguintes tipos de imagem: “ (1) imagens gráficas (imagens desenhadas ou pintadas, esculturas); (2) imagens óticas (espelhos projeções); (3) imagens perceptíveis (dados de ideias, fenômenos); (4) imagens mentais (sonhos, lembranças, ideias, fantasias) e (5) imagens verbais (metáforas, descrições) ”.

Em semiótica visual, a imagem é considerada como uma unidade de manifestação autossuficiente, como um todo de significação, capaz de ser submetido à análise (A. J. Greimas/J. Courtés (1979, p. 226). A partir dessa constatação geral, duas atitudes distintas se destacam. Enquanto a semiologia da imagem, que se refere à teoria da comunicação, a considera geralmente como uma mensagem constituída de signos icônicos, para a semiótica planar a imagem é, sobretudo, um texto-ocorrência (comparável, apesar da especificidade bidimensional de seu significante, aos de outras semióticas) que a análise pode explicar construindo-o como um objeto semiótico.

Da mesma forma, enquanto para a semiologia da imagem a iconicidade dos signos faz parte da própria definição da imagem, a semiótica planar considera a iconicidade como um efeito de conotação veridictória, relativa a uma determinada cultura, que julga certo “mais real” que outros, e que conduz, em certas condições, o produtor da imagem a se submeter às regras de construção de um “faz de conta” cultural.

Para Santaella (2001, p. 37), podem-se observar as imagens tanto na qualidade de signos que representam aspectos do mundo visível (signo icônico) quanto as [imagens] que se representam em si mesmas (signo plástico), como figuras puras e abstratas ou formas coloridas. A distinção entre ambas se situa na base conceitual da semiótica da imagem, cujos pressupostos formulados se fundamentam na dicotomia entre signos icônicos/ signos plásticos (SONESSON, 1989, p.150, 1993b./ EDELINE et al. 1992, p. 113-123, apud Santaella, 2001, p. 37-38) que, segundo Santaella, explicam a diferença como se segue: “Com relação a uma mancha azul, pode-se dizer: ‘Isto é azul’ ou ‘Isto representa a cor azul’. Na primeira hipótese, trata-se de um signo plástico, na segunda, de um signo icônico”, assim, podemos também acrescentar, por exemplo, na dimensão do signo icônico, as palavras-desenhadas por Miró: *Foto: Isto é a cor dos meus sonhos* (JOAN MIRÓ, 1925).

Outra orientação alerta para o fato de que: “O plástico e o icônico não devem ser confundidos com a dicotomia expressão vs. Conteúdo de um signo de imagem. ” O signo plástico é, segundo Edeline et al. (1992, p. 118, apud SANTAELLA, 2001, p. 37-38) um signo completo com expressão e conteúdo próprios. O conteúdo de um signo plástico resulta de cada significado que o observador une às qualidades como forma, cor e textura.

A semântica do signo plástico é vaga e pouco nítida. Compare-se, por exemplo, a oposição entre os signos plásticos triângulo e círculo com a oposição de significado duro e mole. Segundo Edeline et al. (1992, p. 123, apud SANTAELLA, 2001, p. 38-39) os signos plásticos são primariamente de natureza indexical e simbólica. Além dessas designações, Santella expõe outras, para essa oposição – icônico/pictural, figurativo/plástico e figurativo/abstrato (THÜRLEMANN, 1984, p. 60 apud SANTAELLA, 2001, p. 37). Ela também remete a mesma linha de estudo a um trabalho de J. A. Greimas. (Greimas, 1984, apud Santaella, 2001, p.37). Acrescenta que essas relações de semelhança (similaridade) e imitação (mimesis) existem, principalmente desde Agostinho, como as características clássicas da imagem (ver SCHLÜTER & HOGREBE, 1971, apud SANTAELLA, 2001, Idem). As imagens como semelhança de signos retratados pertencem à classe dos ícones. Santaella recorre à formulação de Peirce para fundamentar a especificidade da categoria ícone:

Há, em primeiro lugar, restrições com relação à iconicidade de imagens associadas ao aspecto do convencionalismo histórico-estilístico. Além disso, a pintura abstrata mostra que imagens sem referenciais, ou seja, sem função icônica, podem ser simples signos plásticos. Por fim, devemos observar que, se imagens representadas são determinadas como ícones, por outro lado, nem todos os signos icônicos são imagens visuais. Realmente, a categoria de ícone, [37] é concebida por Peirce de forma mais geral e compreende também formas não visual, por exemplo, acústicas ou mesmo táteis, olfativas ou também formas conceituais de semelhança sígnica. Há que se salientar ainda que, na polissemia do conceito de imagem na linguagem comum, o qual compreende, além das imagens óticas, também imagens acústicas e imagens mentais, existe uma extensão da definição do conceito de imagem que se aproxima daquela extensão do ícone segundo Peirce. A característica de semelhança entre o signo da imagem e o seu objeto de referência é também uma das causas para a polissemia do conceito de imagem. Partindo de um modelo triádico de signo, o signo de imagem se constitui de um significante visual (*representamen* para Peirce), que remete a um objeto de referência ausente e evoca no observador um significado (interpretante) ou uma ideia do objeto. Já que o princípio da semelhança possibilita ao observador unir os três elementos constitutivos do signo, não é de estranhar que o conceito de imagem seja reencontrado nas denominações de cada um dos três constituintes. Às vezes, as palavras “imagem” designa o *representamen* no sentido de uma ideia ou imaginação, nos reportamos à imagem como interpretante. E, mesmo para o objeto de referência da imagem, há a designação “imagem” quando ele é entendido como “imagem original” da qual foi feita uma cópia ou “cópia” tirada de uma fotografia. Consequentemente, fecha-se o círculo da polissemia semiótica de uma maneira que nos lembra o princípio de Peirce da interpretação do signo como um processo circular de semiose infinita (NÓTH, 1995; SANTAELLA, 1995, apud SANTAELLA, 2001, p. 38).

Peirce dividiu os ícones em ícone puro e signos icônicos ou hipoícones, que se subdividem em imagem, diagrama e metáfora. Esta subdivisão foi sistematicamente explicitada por Peirce, adquire validade científica e visibilidade neste século. Já a noção de ícone puro, por não ter sido abertamente sistematizada por Peirce e por ter sido negligenciada pela maioria de seus leitores, deixou de render os efeitos que ela possibilita (SANTAELLA,

2001, p. 60). Na dimensão das relações semelhança (similaridade) entre poesia/pintura há o estudo produzido por Oliveira, Valdevino Soares de (1999) ancorado na orientação da teoria semiótica de Peirce, a serviço da visualidade, para ancorar a sua proposta de trabalho, qual seja: investigar o diálogo entre poesia e pintura em três dimensões: a imagem, o diagrama e a metáfora. Oliveira admite que:

a poesia se assemelha à pintura e que ambas as artes se marcam por procedimento de similaridade, o que fizemos foi escalonar estas semelhanças. Partimos dos hipoícones peirceanos – imagem, diagrama e metáfora – e estabelecemos para cada um uma ordem tricotômica. Na primeira delas, a esfera da semelhança, operamos a imagem como forma se apresentado, [...] forma potencializada, forma manifesta e forma mediada. Na segunda, a esfera da relação, percebemos a semelhança entre as partes diagramatizadoras dos objetos e definimos essa relação como topológica, referencial e convencional. Finalmente, na terceira, esfera da representação paralelística, constatamos a semelhança em procedimentos graduais de representação fenotextual, genotextual e alegórica. Uma vez mais, estas ordens se inter-relacionam e, em movimento espiralado, se enlaçam e se retomam (OLIVEIRA, 1999, p. 35).

Para estabelecer a relação entre a palavra e a imagem, Santaella recorre a Pound (1970, apud SANTAELLA, 2001, p. 69), no sentido de que ele assumia a postura de afirmar que “a poesia está mais próxima da visualidade e da música do que da linguagem verbal.” Em seguida, a semioticista alude a D. Pignatari (1974 apud SANTAELLA, 2001, p. 69), o qual se identifica com a concepção de Pound, visto que, “também chamou o poeta de *designer* da linguagem e defendeu a tese de que o poema é um ícone.” Assim, conclui Santaella que

De fato, é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes. Muito antes de a linguística ter colocado em evidência (graças, aliás, às prodigiosas aventuras do poético) os regramentos significantes que comandam o engendramento dos signos linguísticos, a poesia trazia, desde suas origens, à flor da pele da linguagem, os labirínticos jogos de palavras, fragmentos de palavras, quase-palavras, fluxos e refluxos de vocábulos, forças de atração e repulsão do som, da letra e do sentido que constituem o campo magnético da poesia (SANTAELLA 2001, p. 69).

Essa evocação à densidade intersemiótica – palavra/imagem/luz/som/movimento – não resta dúvida, que converge para a construção do discurso estético em suas múltiplas linguagens superpostas, no caso, na dimensão poético-pictórico-musical, que, historicamente tem se cristalizado no discurso da poesia, pela sua plasticidade, pluralidade, polifonia, novidade e diversidade, enfim, pela “repercussão poética de outras artes” (SENA, 1963), inscritas no horizonte da intersemiotização poética.

Los espejos, son un fenómeno semiótico? O son signos las imágenes reflejadas en la superficie de los espejos? Quizás estas preguntas no tuvieran sentido – en el sentido de que el sentido común exigirá responder que los espejos son espejos. En cualquier caso, no es ocioso plantearse la cuestión: podría tener poco sentido descubrir que también las imágenes especulares son signos, pero podría tener más descubrir que *no* lo son y por qué. Aun admitiendo que lo supiéramos todo sobre los espejos, excluírlos de la categoría de los signos podría llevarnos a definir mejor un signo (al menos por lo que no es). (ECO, 2000, p. 11).

O diálogo científico se instaura a partir das indagações teóricas que, na densidade dialógica acadêmica, desenha uma base científica, que orienta para a formulação de pressupostos vinculados à semiótica da pintura.

Assim, na dimensão dessa mobilidade, desse movimento, dessa dialética, a linguagem pictural parece não hesitar em abrir-se para a dialogicidade estética, via intertextualidade, intersemiotividade. Nessa orientação a pintura se configura enquanto espaço, por excelência de semiose. Intersemiose: a poesia, a pintura, a leitura e o texto. Todos mediados pelo tempo. *Tempo Espanhol* (Murilo Mendes, 1994).

4. LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS: LEITURA, RELEITURA, TRADUÇÃO – A FORMA EM TRANSIÇÃO

O símbolo em valor concreto já se muda

Murilo Mendes, 1994, 587

As relações entre a literatura e as outras artes, em particular, poesia e pintura, estabelecem os pressupostos para um trabalho de fundamentação que parte de um paradigma que se coloca no vértice dos estudos literários. A presença de intertextos pictóricos e musicais, na leitura de textos verbais, segundo Claus Cluver (1977), situa a questão na dimensão dos estudos interartes.

A obra *Tempo Espanhol* (1994) é idílica, pois é o espaço estético onde olhos do tempo e os do poeta se miram, se atravessam para cruzar-se na transparência do verbo. Poéticos olhares. Plurais ecos:

– de Murilo Mendes e de Poetas Antigos Espanhóis que compõem a série: – Série Literária: Jorge Manrique, Santa Teresa de Jesús, São João da Cruz, Cervantes, Santo Inácio de Loiola, Gôngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Quevedo, Rosalía, Unamuno, Antonio Machado, Garcia Lorca, Miguel Hernández dentre outros;

– De Murilo Mendes e Antigos Pintores Espanhóis que modulam outra série – Série Pictórica: Antigos Pintores Espanhóis, Pintores do Século de Ouro e Modernos Pintores – Pintores Anônimos da Catalunha, As Carpideiras; El Greco, Velázquez, Goya e os Modernos Pintores Espanhóis Picasso, Juan Gris, Joan Miró;

– de Murilo Mendes e Escultores que cinzelam a – Série Escultórica: A Dama de Elche, Cabeça de Touro Maiorquina, A Tesoura de Toledo, A Virgem de Couvet;

– de Murilo Mendes e arquitetos que constroem a – Série Arquitetônica: Gaudi;

– de Murilo Mendes e Músicos que compõem a – Série Musical: Tomás Antonio de Victória, Manola, La Niña de los Peines;

– de Murilo Mendes e As Cidades, As ‘Calles’ ordenam a – Série Geográfica: Galícia: Santiago de Compostela; Castilha: Numancia, Ávila, Segóvia, (O Dia do) Escorial, (O Sol de) de Ilhescas, Toledo, Madrid, (Chuva em) Castela; Andaluzia: Sevilha, (O Passante de) Sevilha, (Poder de) Ronda, Córdoba, Granada, (O Sol de) Granada, (Jardins) do Generalife; Catalunha: Monteserrate, Barcelona, (O Chofer de) Barcelona, (Crianças de) Tarragona;

– e, por fim, essa concentração de tantos tempos estéticos no horizonte do século XIV ao Século XX – Série Histórica, que apesar da *presunção de isotopia* (Rastier) sugerida pelo título, não é tratada como uma série específica, por permear todas as demais, ao presentificar tantos tempos.

Ante o exposto, o limite entre as artes parece diluir-se pela fluidez e heterogeneidade dos discursos, via travessia aberta pela comunicação verbal. Pode-se detectar em todo enunciado emitido os diferentes graus de alteridade (BAKHTIN, 1997, p. 318), através da alternância dos sujeitos falantes e, particularmente, nos matizes dialógicos. Obras de artes têm se espelhado à luz dos tempos. Projetam-se entre si, e reverberam-se na densidade dialógica dos discursos estético e científico.

Essa relação entre palavra e imagem, em particular, remonta à Antiguidade greco-latina e perpassa toda a história da literatura, até despontar no horizonte da poesia moderna. Afirma Gonçalves (1987, p. 5), que: “Muito polemizado nos séculos XVI, XVII, e XVIII, o assunto manteve-se em aparente trégua durante o século XIX e foi retomado no século XX, com intensidade espantosa”.

Estudar a intersemiose poesia/pintura como vimos, projeta-nos em duas direções: à antiga tradição horaciana, a qual aproxima a literatura das demais artes, na busca de identidades estruturais e, por outro, aos modernos estudos semióticos os quais se têm apoiado em fundamentos da linguística e da crítica literária, a fim de abstrair o substrato científico que os orienta para a especificidade dos estudos da obra de arte não verbal. A tradição remonta à frase de Simônides de Cós (556 a. C. – 448 a. C.): “A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura falante”, assim como, ao verso de Horácio “*Ūt pictura poesis...*”, ou seja, “A poesia deve ser como um quadro”, da *Ars Poética* (HORÁCIO, apud BRANDÃO, 1985). Esses princípios adquirem densidade nos séculos XVII e XVIII, por suscitar a produção de estudos críticos que se orientam para a investigação das correspondências entre as “artes irmãs”, na perspectiva de validar ou não, tais pressuposições.

Karel Boullart²³ (1987) ao situar a problemática inerente às “correspondências das artes” no limite de suas “aberturas” conclui que estas mesmas artes se diferenciam por seu código, sua linguagem, portanto pela gama de qualidades trabalhada, por sua organização específica no espaço-tempo e por seus modos de “semantização”.

²³ BOULLART, K. “Ouverture sur les autres arts”, en DELCROIX,; HALLYN. (org.). *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Gembloux. Ducolot (ed), 1987. Tradução: Marcos Bagno)

Aponta, também, esta dimensão como possibilidade de se situarem as afinidades, analogias, correspondências e diferenças mais salientes. Delimita o nível intermediário – o das possibilidades formais e dos modos de “semantização” das linguagens, no plano sintático-semântico, como o mais viável para as investigações das relações interartísticas.

Nessa perspectiva, Boullart aponta este nível, como o segmento no qual se articulam, em cada linguagem, os assuntos, os temas e os motivos, e se elabora a significação profunda. Para tanto, ele retoma aquela antiga concepção das artes plásticas como as artes do espaço, visto que, pela natureza da gama, o espaço é o que está estritamente codificado, ao passo que o tempo é subcodificado ou codificado no espaço, e a literatura e a música as artes do tempo (Lessing). Portanto, aqui, inversamente, é o tempo que está codificado, enquanto que o espaço é essencialmente subcodificado ou codificado no tempo.

Boullart destaca que a percepção da obra é de fato uma construção, a qual está condicionada à especificidade de codificação da obra. A propósito, ele tenta explicitar como se codifica a dimensão do tempo na pintura: dentre outras, pela disposição específica dos elementos picturais, donde o espectador é convidado ou obrigado a “ler” a obra de certa maneira. Então, dentre as obras picturais que contam uma história, Boullart (1987) cita por exemplo a tapeçaria de Bayeux, (parece-nos que a tapeçaria de Goya – *O vendedor de louças*, se colocaria muito bem neste exemplo.), e obras que, segundo ele, são atemporais, como as de K. Malevitch, dentre outras. Quanto aos procedimentos sintático-semânticos dos diferentes *media*, assim se expressa:

citemos o exemplo do ponto de vista que condiciona a maneira como a câmera apresenta e “conta” as cenas e os acontecimentos: é claro que procedimentos formalmente análogos podem ser utilizados em literatura (comparar A. Robbe-Grillet e A. Resnais). Citemos igualmente o fato de alguns autores (por exemplo E. t. A. Hoffmann) empregarem de bom grado estruturas que poderíamos qualificar de “musicais”: polifonia, sonata etc.; o mesmo fenômeno se encontra, aliás, e pintura (em P. Klee, por exemplo) (BOULLART, 1987, p. 77).

Em relação à questão metodológica, Boullart, K. afirma ser necessário: precisar o sentido da correspondência, definir sua importância para os domínios tratados, e detectar como se manifesta sua pertinência. Acrescenta ainda, que se deve proceder a um levantamento sistemático desde os elementos e as estruturas que se comparam, os procedimentos utilizados para estabelecer a correlação (de obra para obra e de gama para gama) até atingir uma generalidade significativa, pelo menos num dado período histórico.

Na dimensão das relações concretas entre a literatura e as demais artes, Boullart afirma que se pode considerar a literatura como a arte da semantização por excelência, e, reconhece o sistema fonológico como uma força de atração, para a convergência entre a literatura e a música, em particular, a poesia. Quanto à arte fílmica e a literatura, a aproximação pode se dar tanto pela riqueza e clareza semânticas quanto pela flexibilização composicional de ambas as artes. Acrescenta Boullart que

Filme e literatura têm, de fato, possibilidades sintáticas e semânticas análogas ou mesmo idênticas: sistema referencial muito desenvolvido, preciso e explícito (ainda que de outra natureza) e evolução obrigatoriamente linear no tempo, o que implica possibilidades narrativas muito próximas (pontos de vista, composição do enredo, intriga, situações e personagens). Não se deve esquecer, aliás, que um filme é quase sempre baseado num *script*, isto é, num texto (BOULLART, 1987, p. 81).

Todavia, Boullart, constrói uma distinção entre os processos formais e estruturais que podem ser emprestados literalmente (estruturas narrativas e dramáticas) e os processos tipicamente fílmicos (entre outros, as tomadas de plano e suas modalidades) que exigem uma transposição (por exemplo, a narração da câmera na “nouvelle vague” e os processos descritivos no “nouveau roman”).

A despeito dessa discussão do método de investigação da relação entre as artes, Lôbo (1981, p. 17) evoca Wellek para destacar um ponto muito importante: é o apelo que este crítico faz para que o estudo desta temática se oriente “para a análise estrutural das obras de arte”. Até agora, “a crítica por intermédio do estudo comparado das artes tem sido feita extrinsecamente”, e Wellek acredita que “somente através da consideração das similaridades e diferenças formais das obras de arte” é que uma técnica eficiente será criada, capaz de proporcionar ao crítico um método intrínseco para a investigação mútua da literatura e das demais artes.

Após análise de outras proposições críticas, conclui Lôbo (1981, p. 23) que é utopia se pretender que a formulação de um método de análise crítica inteiramente orientado, segundo uma técnica estrutural, possa validar a sua aplicação em todas as artes. No entanto, reconhece que a presente situação não “destrói a viabilidade de se utilizarem certos elementos das belas-artes como um meio adjutório para melhor compreender a literatura.” Assim, admite que “no caso de escritores como Cabral, cuja obra revela um profundo interesse pelas artes visuais, o método é valiosíssimo.”

A propósito, Cabral tem demonstrado pouco interesse pela poesia renascentista ou pós-renascentista. No início de sua carreira, voltou-se para a contemporaneidade. Mais tarde, dirigiu sua atenção para a Idade Média, para buscar inspiração no passado.

Todavia, Cabral tem-se situado mais na contemporaneidade, por entender que só poderia criar uma obra representativa do seu tempo através do estudo e compreensão de seus contemporâneos. Afirma Lôbo: “Os artistas e escritores que homenageou são os que estão moldando a personalidade do século XX: Pablo Picasso, André Masson, Paul Valéry, Vicente do Rego Monteiro, Le Courbusier, Joan Miró, Piet Mondrian, Juan Gris, Jean Dubuffet, Carlos Drummond de Andrade, etc.” (LÔBO, 1981, p. 24)

Ferrara (1981), ao refletir sobre a estética moderna, concebe a Arte Moderna como um espaço de expressão da radicalidade estética. Isso configura-se no procedimento da antiestética modernista, modulada sob três ângulos: o experimentalismo, o funcionalismo e o sincretismo. O primeiro, a exemplo da arte clássica assumiu o desafio de tentar exaurir o universo na sua condição estética em direção à descoberta de novas possibilidades. Subjacente a esse procedimento, há uma aguda indagação e consciência de linguagem, responsável pela natureza intelectual que caracteriza a Arte Moderna. Deste modo, afirma Ferrara, “a arte não é apenas, uma atividade, mas se torna uma espécie de ciência experimental eliminando os limites clássicos entre arte e ciência” Ferrara (1981, p. 9-10). Como resultado dessa postura, obteve-se a “aproximação entre a física, a matemática, a linguística, a lógica, a estatística e as ciências da comunicação e da informação.” Quanto ao segundo procedimento, o *funcionalismo*, “a realidade construtiva da civilização técnica determina novas reflexões e noções para as manifestações estéticas do homem. O material artístico desvincula-se, como já foi visto, dos seus caracteres de ordem absoluta e subjetiva, erigindo o objeto como temática.” Ou seja, “a representação não é a sua meta, mas sim o delinear de suas funções colhidas no processo de interação da parte para o todo e o feixe de relações daí decorrentes.” Assim, o objeto é apreendido num jogo metonímico, em toda sua funcionalidade: “é um objeto construído, ordenável, manipulável e aí se instala o universo da percepção e da informação, materialmente estruturadas. ” Da conjugação de experimentação e funcionalismo decorre a terceira dimensão do procedimento modernista: o *sincretismo* ou a procura da essência da linguagem em seu estado de pureza absoluta, isto é, sem relação com qualquer função referencial ou simbólica.

A linguagem em seu estado de liberdade deveria operar com sua própria estrutura e a exacerbação desse princípio levava a uma correlação de signos aproximando, por exemplo, a poesia da música criando a(s) denominada (s) “fono imagens” (Pomorska), ou aproximando-a da pintura até como ideário e metodologia, tendo em vista a adoção do conceito de arte sem objeto dos cubistas pelos poetas futuristas russos que, na opinião unânime dos estudiosos, foram à transformação direta do Cubismo em termos literários (POMORSKA, apud,

FERRARA, 1981, p.11). De toda essa abordagem de Ferrara, provém a densidade intersemiótica da Arte Moderna: os pintores expressam a fisicalidade da matéria através da presença, da utilização da matéria física nas obras, como é o caso de Picasso, Juan Gris e Joan Miró, nos limites de nosso recorte; a poesia entra em interação com a pintura, música, a escultura, a arquitetura, também para referencializar a Poética de Murilo Mendes; a arquitetura interage com a escultura; a literatura dialogando com tipos gráficos, por exemplo, os sinais gráficos utilizados por Murilo Mendes, as famosas bolinhas negras, afora outros; ainda, o desenho industrial em intersecção com a arte e produção em série, a qual, nesta dimensão, é pertinente à estrutura de *Tempo Espanhol* (1994), e os procedimentos estéticos do conjunto de nosso *corpus*, sob os quais, para efeito da articulação dos campos semióticos e/ou blocos temáticos, procedeu-se a uma subdivisão do conjunto da leitura de imagens em série. Ademais, os capítulos foram ordenados em Série de Estudos I, II, III.

Praz (1982) produz uma leitura da primeira metade do século XX, na qual remete sua abordagem “à variedade de experimentos” que orientaram o desenvolvimento das artes modernas. Para ele, “[H]ouve uma antiarte com o movimento Dadá, uma antiarquitetura com Le Corbusier, um antirromance na França com Robbe-Grillet e a *nouvelle vague*. ” Um norte no horizonte da maioria dos artistas modernos era “dar expressão ao sentimento do nada, do vazio. ”

O mesmo problema confronta escritores, escultores e arquitetos. No contexto da pintura, Praz alude à frase de Cézanne “ver na natureza o cilindro, a esfera, o cone” em resposta a Émile Bernard. Praz alude ainda, a Picasso, que representou, em *Demoiselles D’Avignon*, 1907, uma figura simultaneamente de frente e de perfil. De Picasso, afirma que:

O pintor também começou com vigorosas imitações de estilos tradicionais; ele podia ser tão civilizado quanto Ingres, tão primitivo quanto um escultor africano, tão solene quanto um grego arcaico, tão sutil quanto nos efeitos de cor quanto Goya. Tanto no pintor quanto no escritor encontramos a contração geral do sentido histórico e aquela embriaguez com a contemporaneidade de todos os estilos históricos que se pode comparar à experiência do afogamento, uma estonteante repetição simultânea da vida inteira da pessoa. *Les Demoiselles D’Avignon* (1907), de Picasso, buscava, muito antes de Joyce, elaborar uma nova linguagem mercê da fusão de maneiras irreconciliáveis. A figura à esquerda, nesse quadro, fala a linguagem de Gauguin, a seção central é concebida de conformidade com os planos achatados da escultura ibérica, a porção do lado direito trai a influência das máscaras africanas com seus dentes serrilhados e suas espinhas agudas, ao passo que Cézanne é responsável pelo tracejado e preencher o espaço entre as figuras. Mas esta contaminação de estilos de modo algum se confina a Joyce e Picasso; Picasso não está sozinho entre os pintores modernos por sua capacidade de ser ao mesmo tempo Rafael e Cimabue. Casualmente, um traço comum a Joyce, Picasso, e outro gênio representativo de nossa época, Stravinski, é o de que, enquanto eles colheram de muitas fontes, quase todos os que os sucederam colheram deles (Praz, “Interpenetração Espacial e Temporal”. In: *Literatura e Artes Visuais*, 1982, p. 199).

Portanto, Praz situa Picasso, Joyce e outros modernistas como os precursores de uma “estreita relação entre o desenvolvimento da arte e da literatura também no período moderno. Acrescenta: “pode-se até mesmo dizer, principalmente no período moderno, ” pois, a criação, a crítica, ou seja, os artistas e os críticos de arte tinham algo em comum: o exercício da reflexão sobre a problemática das artes. São os chamados “*artistas pensadores*” na concepção de Plaza (1987), porque, além do exercício da crítica e da produção estética, orientaram aqueles que os sucederam a desenvolver investigações sobre a tradução, as quais, vão além de características meramente linguísticas.

A propósito, Plaza a elege como *corpus* do seu trabalho *Tradução Intersemiótica* (1987), na perspectiva de elaborar uma “síntese das práticas artísticas com diversas linguagens e meios ou seja: a multimídia e a intermídia”. Para definir a Tradução Intersemiótica ele remete à formulação de Jakobson, segundo a qual, “[A] Tradução Intersemiótica ou “transmutação” consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, [ou vice-versa], acrescenta Plaza.

Na travessia de sua formulação conceitual, Plaza intersecta outros pressupostos, a saber: “Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. ” Segundo Peirce, “um conhecimento imediato não é possível, visto que não há conhecimento sem antecedentes pensamentais ” (PEIRCE, *Semiótica*, 1977, p. 272 apud PLAZA, 1987, p.18); (...) “a tradução é em primeiro lugar uma forma” (BENJAMIN, WALTER. “A Tarefa do Tradutor”, *Revista Humboldt* no. 04, 1979, p. 38-44 apud PLAZA, 1987, p. 28); tradução será “sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém, recíproca. (...). Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. (...) está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal”. Ou, como é indicado por Haroldo de Campos, ele mesmo, num outro artigo: trata-se da “literalidade exponenciada, a literalidade à forma (antes do que ao conteúdo) do original”. Em suma, trata-se do traduzir “sob o signo da invenção. ” (CAMPOS, 1970, p. 22-23-24. /CAMPOS, p. 98-111 apud PLAZA, 1987, p. 28). Ancora-se em outros críticos, dentre outros, Pignatari (1975, p. 161-162 apud PLAZA, 1987, p. 30): “A sintaxe deve derivar de, ou estar relacionada com a própria forma dos signos”.

Nessa medida, a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades, visto que “na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente a uma outra representação de realidades ou conteúdos já

preexistentes e outras linguagens, mas a criação de novas realidades, novas formas-conteúdo”. Plaza procede a um exaustivo estudo das especificidades do processo gerador/operador da tradução intersemiótica, sob a orientação de Peirce. Após várias considerações, estabelece uma tipologia de traduções intersemióticas, na dimensão instrumental, pois, trata-se de uma “espécie de mapa orientador para as nuances diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutores”.

Ele delimita os aspectos dominantes do operar tradutor, como suporte para a estruturação da tipologia, conforme os legissignos (Peirce), os quais delimitavam três tipos de tradução: tradução icônica, tradução indicial e tradução simbólica. A primeira é pautada pelo princípio da similaridade de estrutura. Afirma Plaza (1987, p. 89-93): “Temos, assim, analogia entre os Objetos Imediatos, equivalências entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante da transformação sígnica.” Para ele, a tradução icônica “está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente”. A este tipo corresponde “as traduções icônicas de caráter isomórfico e paramórfico”, numa ressignificação metafórica oriunda dos universos da química e da física. Plaza cita, por exemplo, a tradução Ready-made. A segunda, a tradução indicial, é pautada pelo “contato entre original e tradução”.

Para Plaza, “o objeto imediato do original é apropriado e transladado para outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula. Na operação de translação, pode-se deslocar o todo ou a parte”. Neste tipo, deve-se observar os movimentos “topológico-homeo-mórfico (a transposição do “mesmo” para um outro meio, assim tem-se a correspondência entre os elementos) e topológico-metonímico (a transposição de um organismo ou partes para outro, o deslocamento de metonímias (partes do original) e sua localização no novo contexto sígnico, tem-se o “deslizamento de significantes”)”. Na terceira tipologia, a tradução simbólica, “opera-se pela contiguidade instituída o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional”. Nessa dimensão, a referência simbólica como uma dominante, eludem-se “os caracteres do Objeto Imediato, essência do original”.

Afora outras mediações e formulações estruturais, Plaza conclui por estabelecer uma correspondência /comparação entre cada modalidade de tradução e as três espécies de signos: a Tradução Icônica tende aportar um potencial mais denso de informação estética. Plaza afirmam que “consequentemente, a tradução como ícone, estará desprovida de conexão com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas”. Assim, a Tradução Icônica deverá produzir

significados que, por sua dimensão analógica remeterá as formas de qualidades e de aparências a ela própria e ao original. Portanto, é definida por Plaza como uma *transcrição*. Enquanto que a Tradução Indicial constitui uma relação de causa e efeito ou uma relação de contiguidade, contudo, ambas serão determinadas pelo seu signo antecedente. Neste caso a tradução será uma *transposição*. Ao passo que a Tradução Simbólica terá uma “relação com o objeto por força de uma convenção, sem o que uma conexão de tal espécie não poderia existir, pois como símbolo consistirá numa regra que determinará sua significação” (PLAZA, 1987, p.93-94). Aqui, a tradução é definida como uma *transcodificação*. Assim, Plaza entende que:

como transcrição de formas, a tradução intersemiótica é viabilizada pelos signos de lei que, devido às suas qualidades paramórficas, permitem sua penetração em quaisquer formas estéticas e meios. Os signos de lei, ao mesmo tempo em que apontam para um comparatismo entre as artes, permitem, por isso mesmo, uma tipologia das Traduções. Sendo esses signos de lei formas icônicas, cujo reconhecimento implica em atos criativos que possibilitam a “transcrição”, elas, com seu poder aglutinante, transformam a energia sígnica e são, por isso mesmo, signos transdutores. Neste nível, da transcrição de formas, a produtividade formativa do signo, põe em jogo aqueles aspectos da semelhança que providenciam os efeitos estéticos (PLAZA, 1987, p, 98).

Plaza demonstra através de “oficinas de signos” como se produzirá a Tradução Intersemiótica, ao delimitar “uma série de traduções e transcodificações entre as Artes da Poesia, Artes Plásticas, Literatura, Cinema e nos diversos meios: fotografia, gráfica, holografia, videotexto, meios eletrônicos, objeto, instalação, etc.”. Para concluir, observa o autor: “Traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética. A operação tradutora deve mirar seu signo de frente e não de modo oblíquo. Fechando o círculo tradutor: se o instante da consciência sintética capta a forma, é a forma (tradução), que faz ver o instante”. Assim, Plaza reenvia seu pensamento a uma epígrafe de um “artista pensador”, o poeta francês (VALÉRY apud PLAZA, 1987, p. 84) que assim se expressa: “O instante capta a forma; a forma faz ver o instante”.

Todas as cores podem aproximar-se
Quando um menino as conduz no sol.
E cria a fosforescência:
A ordem que se desintegra
Forma uma outra ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito.

Murilo Mendes, “Joan Miró”,
Tempo Espanhol,
1994, p. 618.

5 A LITERATURA E AS ARTES PLÁSTICAS: A INTERSEMIOSE POESIA/PINTURA – SÉRIE PICTÓRICA

5.1 Série Pictórica

à imagem da Espanha

*(...): pintar é elucidar o espaço
Aberto ou restrito
Pela marcha do pincel consciente.*

*MENDES, “Velázquez”,
Tempo Espanhol,
1994, p. 599.*

O limite entre as artes parece diluir-se ante a fluidez e a heterogeneidade dos discursos, via travessia aberta pela comunicação verbal. Pode-se detectar em todo enunciado emitido os diferentes graus de alteridade (BAKHTIN, 1997, p. 318), através, sobretudo, da alternância dos sujeitos falantes e, particularmente, nos matizes dialógicos. Obras de arte têm se espelhado. E nesse projetar a imagem da outra – poesia que dialoga com pintura Murilo Mendes/ Os Pintores Anônimos (Os pintores antigos da Catalunha, pintores anônimos, As Carpideiras); Murilo Mendes/El Greco (O Enterro do Conde de Orgaz, 1585, Santo Ildefonso, Vista e Planta de Toledo, 1608, Toledo); Murilo Mendes/Velázquez (Velha Fritando Ovos 1618; Três Homens à Mesa, cerca de 1618; Almoço dos três camponeses, cerca de 1618; Cristo em casa de Marta e Maria, 1618; O aguadeiro de Sevilha, cerca de 1620; Retrato de Filipe IV em armadura, cerca de 1628; Retrato de Filipe IV de pé, 1631 – 1632; Retrato de Filipe IV em traje de caça, 1632-1633; Retrato de Filipe IV a cavalo, 1634-1635; Retrato do infante Baltasar Carlos a cavalo, 1635; Retrato do anão Francisco Lezcano (el Nino de Vallescas), cerca de 1634-1645. Palhaço Barbarroja C. 1636; Dom Diego de acedo, el primo, 1644; El Bufón Dom Sebastian de Morra, 1644. A Rendição de Breda (as lanças), 1633-1635; A fábula de Aracne, (as fiandeiras), cerca de 1644-1648); Murilo Mendes/Goya (Tourada numa aldeia, 1824-1825; O vendedor de louças; O dia 2 de maio de 1808; A luta na porta do sol, 1914. Os fuzilamentos da Moncloa (3 de maio de 1808), 1814. O colosso, 1808 – 1812); Murilo Mendes/Picasso (As meninas de Avinhão, Paris de 1907; Retrato de Fernande, 1909; Retrato de Ambroise Vollard; Natureza-morta com palha de cadeira, 1912; “Ma Jolie” (Femme à la guitarre) 1911 – 1912; Mulher com cítara ou violão 1911- 1912; Violão, pauta de música e copo, outono de 1912-1913; Arlequim, 1915; Arlequim com taças, 1904-1905; Os três músicos, 1921; Morte de arlequim, Paris, 1906;

Singe do avec dos d'acrobates de famille Paris. 1905; Pierrot Paris. Winter/1918; Acrobate et arlequin do jeune. Paris. 1905; Miroir do au de Arlequin, Paris. Winter/1923; Arlequin, 1915; A família de saltimbancos (os acróbatas) , Paris, 1905; Arlequin de jouant la guitare, Avignon paris. 1917-1918; Paulo vestido de arlequin, 1924; Os três músicos, 1921; Guernica, 1937); Murilo Mendes/Juan Gris (Natureza morta com lâmpada a óleo, 1911-12; O lavabo, 1912; Paisagens com as casas de Céret, 1913; Paisagens de Céret, 1913; Natureza morta e paisagem , 1915; Arlequin com violão, 1919; Pierrot (1919); O pierrot, 1922; A janela aberta, 1921; A janela do pintor, 1925), Murilo Mendes/Joan Miró (Vinha e oliveiras em Montroig, 1919; A fazenda (a quinta), 1921 – 1922. Foto isto é a cor dos meus sonhos, 1925.O carnaval de arlequin, 1924 -1925. Canção noturna de rouxinol e chuva matinal, 1940; Pessoas à noite guiadas pelos rastos fosforescentes de caracóis, 1940; Constelação: acordar de manhã, 1941; Mulher junto a um lago cuja superfície se tornou iridescente pela passagem de um cisne, 1941; Crepúsculo róseo acariciando os genitais de uma mulher, e pássaros, 1941; Mulher prisioneira de um vôo de ave, 1941; Mulheres, aves, estrelas, 1942), ou poesia em sintonia com a música – Murilo Mendes/ Tomás Luis de Victória, pintura que valsa no ritmo da música – Picasso/Música popular (“Ma Jolie” ...), poesia que ordena o verso pelo tato da escultura – (A Dama de Elche), da arquitetura – Murilo Mendes /Gaudi, enfim, obras de arte que serviram de inspiração para outras obras de arte. Essa densidade dialógica parece neutralizar as fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e os faz tornarem-se totalmente permeáveis à expressividade do autor.

A obra de MENDES, pela sua densidade estética e variedade formal, tem suscitado uma permanente reflexão do seu processo criador, a exemplo de alguns estudiosos como Mário de Andrade (1946), Luciana Stegagno Picchio (1959), João Alexandre Barbosa (1974), Haroldo de Campos (1976), João Cabral de Melo Neto (1979), Cesare Sergre (1984), Giulio Carlo Argan (1984), Júlio Castañon Guimarães (1986), Alfredo Bosi (1989), Paulina (2000), Marta Nehring Moraes (2002), dentre outros. Cabe-nos o esforço de estudar o processo de produção do discurso poético de MENDES, no horizonte de leitura da obra *Tempo Espanhol* (1994).

A intersemiotização dos signos parece demarcar a interação do Poeta nessa travessia evidenciada pela justaposição do dizer sobre Espanha e do dizer sobre o fazer da produção espanhola. Portanto, a escolha do *corpus* procede da fruição suscitada na obra, pela multiplicidade de outros dizeres: artes plásticas, literatura e música. Nessa pluralidade de códigos, a poesia associada à música, à dança ou ao arranjo plástico, torna-se mensagem múltipla de maior poder de comunicação e de informação estética.

A coexistência de signos diferentes revela a densidade de um universo heterossemiótico. A intersecção/interação é percebida no texto. Assim, o estatuto do texto enquanto objeto semiótico configura-se como espaço plural de linguagens.

A espessura dos signos parece irromper a dialética texto/leitor, que, através da leitura, pode-se apreender como se instaura nesse espaço intertextual o processo semiótico: o domínio da semiósis sobre a mimesis (RIFFATERRE, 1983). Tal processo parece ancorar-se na travessia estética em torno de duas dimensões que se superpõem e se imbricam no limite dessa dialogicidade, que aponta para a superposição de dois planos nessa “convergência de dois espaços – o real e o poético – instaurados pela linguagem” (BARBOSA, 1974, p. 17).

O Poeta em conexão dialética – texto / leitor delimita os polos de sua trajetória. A obra se perfaz na simultaneidade da ordenação plástica do discurso poético onde a reversibilidade de dois planos de leitura superpostos parece emoldurar as fronteiras do olhar, em cuja extensão, ocorre a signossoldagem dos espaços estéticos, conforme atesta o próprio Murilo Mendes: “*Eu tenho a vista e a visão/Soldei concreto e abstrato*”. Assim, o plano da “vista” na dimensão do espaço real, suscitado pelas implicações miméticas, remete para o primeiro nível de leitura, evidenciada por um referente externo híbrido – Espanha; e o plano da “visão” na dimensão do espaço poético, remete, por sua vez, a um segundo nível de leitura, engatado em um nível hierarquicamente superior, o da semiósis, sugerido pelo...“especular emocionalmente para além das obras” (SENA, 1963, p. 129).

O processo semiótico parece se ancorar nessa travessia estrutural da *vista* à *visão*, face à modificação contínua da mimesis. Também parece ser na dimensão dessa mobilidade do sentido para a significância (RIFFATERRE, 1983) que se opera a signossoldagem dos dois espaços – o *espaço criador do espaço* – (MENDES, 1959), intermediada pela linguagem que elucida a tensão: mimese/semiose, no horizonte estético.

Nessa trajetória, o Poeta esboça vários estudos/séries – As Lições de Espanha, em *Tempo Espanhol* (MENDES, 1994). Leitura pautada pelo contraponto de dois tempos – o tempo do dizer sobre Espanha e o tempo do dizer sobre o fazer espanhol: um dueto estético afinado pelos acórdãos do *canto poroso* do Poeta, sob a regência do “*rigor de arte e de vida*” (MENDES, 1994, p. 580): crítica da arte, crítica da vida – “*O lamento substantivo/Sem ponto de exclamação.*” (MENDES, “Canto a Garcia Lorca”, 1994, p. 612). Dispõe as estruturas descritivas no espaço de outro universo: o universo da arte do verbo, uma *arte-linguagem* a exigir “um receptor ativo e operador de linguagens, capaz de ler um signo múltiplo-verbi-voco-visual-tátil a um só tempo” (FERRARA, 1981, p. 43). A partir do *contato carnal da rua*, (MENDES, “Lamentos Sevilhanos”, 1994, p. 601) o Poeta projeta uma clivagem de formas

calçadas na arquitetura do texto, pluriarticulando um sistema de signos em conexão. Universos polissêmicos coexistem, em série, na estrutura da obra *Tempo Espanhol*.

Determinados versos demarcam explicitamente, no espaço textual, horizontes poético-lítero-pictórico-escultórico-musical arcoirizados pela plasticidade de linguagens tecidas na fecundidade da singênese estética. A polifonia da obra ressoa na amplitude da realidade sígnica, afinada pelo diapasão poético na composição das formas – “Um cântico de contrastes” (MENDES, 1994, p. 614) – no compasso regido por duas dimensões do real (uma representação do real – Espanha e uma representação da representação do real – arte espanhola). MENDES, este *conciliador de contrários* (BANDEIRA, 1964, p.181), tenta reter no canto plural de tempo único - *Tempo Espanhol* – a exuberância de formas e aspectos tão vários de Espanha. Nesse dizer sobre a Espanha, o Poeta faz escolhas. Essencializa

– a terra: Santiago de Compostela (1994, p. 583); Ávila (1994, p. 584); Segóvia (1994, p. 585); Toledo (1994, p. 589); Madrid (1994, p. 598); Sevilha (1994, p. 605); Córdoba (1994, p. 610); Granada (1994, p. 610); Barcelona (1994, p. 614);

– o povo: Opassante de Sevilha (1994, p. 606); As crianças de Tarragona (1994, p. 617); O chofer de Barcelona (1994, p. 615);

– as artes: Literatura, Pintura, Escultura, Arquitetura e Música.

A seleção de Murilo ausentou cidades e ausentou tempos. Mas, na elipse das formas e dos tempos, criou conjuntos. Construiu, na fragmentação do espaço e do tempo e, precisamente, na heterogeneidade da mensagem, uma organização interna que transforma a obra, ao nível das unidades descritivas num todo estrutural.

O título *Tempo Espanhol* é a condensação de uma cadeia sistêmica que se expande na segmentação de suas partes para a convergência com o todo – a arquitetônica da obra. A partir dos títulos dos poemas, configura-se a percepção de conjuntos dispostos em séries concêntricas. A seleção de unidades descritivas heterogêneas – cidades, paisagens, tipos, monumentos e obras –, incita o leitor a captar a articulação de uma superposição de sistemas. A própria organização da obra denota: uma estrutura complexa comportando uma cadeia de sistemas homossemióticos e heterossemióticos no seu espaço dialético.

No contexto das Lições de Espanha, apreendidas em sua Poética nutrida pela cultura e tradição espanholas, é que se assimila a moldagem da poesia de Murilo Mendes “emmarcha para a arquitetura perfeita” (MENDES, “Poema Dialético”, *Poesia Liberdade* (1943-1945), 1994, p. 410). Assim, é possível perseguir o itinerário que põe o poeta em “marcha” para o horizonte plástico do verbo: a transposição dialógico-intersemiótica de universos outros, para a

construção de “*um estilo de contrastes*” (MENDES, 1994, p. 616): épocas diferentes, objetos diferentes, artes diferentes, estilos diferentes, dizeres vários.

O confluir desses elementos díspares remete à tensão instaurada e mantida entre “os dois membros da equação platônica: isto é, entre a unidade racional do ser e a multiplicidade das coisas” (SANTOS, 1983, p. 75). A travessia da multiplicidade à unidade tende a desvelar-nos a especificidade da criação poética muriliana na amplitude da realidade sógnica em duas dimensões do real: uma representação do real – Espanha e uma representação da representação do real – Arte Espanhola: Literatura, Pintura, Escultura e Música.

As “Lições de Espanha” constituem-se no registro de uma profunda identidade de Murilo Mendes com o universo de discursos outros da produção espanhola. A articulação dos espaços real e poético instaura um processo dialético/dialógico no horizonte de um universo pluri-isotópico, recortado por dois vetores estruturais: a série geográfica e a série artística. A primeira, por englobar os aspectos físicos e humanos da Espanha, condensa dois polos sedimentados – a Terra e o Povo – que se inter cruzam no espaço textual compilados por região: Galícia, Castilha, Andaluzia e Catalunha. A segunda, por focar a arte espanhola, subdivide-se em dois subsistemas: o sistema homossemiótico, constituído pela Série Literária, e o sistema heterossemiótico, que abrange o universo das demais artes, em interação: a Pintura, a Escultura e a Música. Estas consistem, respectivamente, em Séries: Pictórica, Escultórica e Musical, a partir das quais se pretende estruturar o nosso estudo em torno da Série Pictórica.

A História, apesar da “presunção de isotopia” (RASTIER, 1987) sugerida pelo título, não será representada por nenhuma série específica, por entendermos que ela permeia todas, ao presentificar tantos tempos – tempo de Jorge Manrique, tempo de Santa Teresa de Jesus, tempo de São João da Cruz, tempo de Cervantes, tempo de Santo Inácio de Loyola, tempo de Gôngora, tempo de Lope de Vega, tempo de Tirso de Molina, tempo de Calderón, tempo de Quevedo, tempo de Rosalía, tempo de Unamuno, tempo de Antonio Machado, tempo de Garcia Lorca, tempo de Miguel Hernández, tempo dos *Antigos Pintores da Catalunha*, tempo de *El Greco*, tempo de *Velázquez*, tempo de *Goya*, tempo de *Picasso*, tempo de *Juan Gris*, tempo de *Joan Miró*, tempo de Gaudi, tempo de Tomás Luís de Victória, tempo de Manola, tempo de tempo do Canto Flamenco e tempo ainda de tantos cantos no tempo gerador de outro tempo: *Tempo Espanhol*.

A obra *Tempo Espanhol* configura-se como o espaço estético onde tempos se cruzam na transparência do verbo. Poéticos olhares. Plurais ecos. De MENDES, Poetas Antigos Espanhóis (Série Literária: Jorge Manrique, Santa Teresa de Jesus, São João da Cruz,

Cervantes, Santo Inácio de Loiola, Gôngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Quevedo, Rosalía de Castro, Unamuno, Antonio Machado, Garcia Lorca, Miguel Hernández); Antigos Pintores Espanhóis (Série Pictórica: Antigos Pintores Espanhóis – Pintores Anônimos da Catalunha – El Greco, Velázquez, Goya e Modernos Pintores Espanhóis – Picasso, Juan Gris, Joan Miró); Escultores/Arquitetos/obras (Série Escultórica: A Dama de Elche, Cabeça de Touro Maiorquina, A Tesoura de Toledo, A Virgem de Couvet – (Série Arquitetônica: Gaudi); Músicos (Série Musical: Tomás Antonio de Victória, Manola, La Niña de los Peines); de As Cidades, As ‘Calles’ – (Série Geográfica: Galícia: Santiago de Compostela; Castilha: Numancia, Ávila, Segóvia, (O Dia do) Escorial, (O Sol de) de Ilhescas, Toledo, Madrid, (Chuva em) Castela; Andaluzia: Sevilha, (O Passante de) Sevilha, (Poder de) Ronda, Córdoba, Granada, (O Sol de) Granada, (Jardins) do Generalife; Catalunha: Monteserrate, Barcelona, (O Chofer de) Barcelona, (Crianças de) Tarragona e, por fim, a concentração de tantos tempos – século XIV ao Século XX.

Nesse projetar a imagem da outra forma de expressão, a poesia dialoga com a pintura – a (Murilo Mendes/ *Os Pintores Antigos da Catalunha*, pintores anônimos (*As Carpideiras*), Murilo Mendes/El Greco (*O Enterro do Conde de Orgaz*, 1585, *Santo Ildefonso, Vista e Planta de Toledo*, 1608, *Toledo*), Murilo Mendes/Velázquez (*Retrato do Infante Baltasar Carlos a Cavalo*, 1635), Murilo Mendes/Goya (*Tourada numa Aldeia*, 1824-1825, *O Vendedor de louças*, 1779), Murilo Mendes/Picasso (*Guernica*, 1937), Murilo Mendes/Juan Gris (*O Lavabo*, 1912), Murilo Mendes/Joan Miró (*Le chant du rossignol a minuit et la pluie matinale/ Canção noturna de rouxinol e chuva matinal*, 1940), ou poesia em sintonia com a música – Murilo Mendes/ Tomás Luis de Victória, pintura que valsa no ritmo da música – Picasso/Música popular (“*Ma Jolie*”...), poesia que ordena o verso pelo tato da escultura – (*A Dama de Elche*, p. 577), da arquitetura – Murilo Mendes /Gaudi (*Gaudí*, p. 615), enfim, obras de arte que serviram de enunciação para outras obras de arte. Essa densidade dialógica parece neutralizar as fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e os faz tornarem-se totalmente permeáveis à expressividade do autor.

As artes têm demarcado o território de cada modalidade estética através de seu código, sua linguagem, portanto, pela gama de qualidades trabalhadas, por sua organização específica no espaço-tempo e por seus modos de semantização. É ali que se devem situar as afinidades, as analogias, as correspondências e as diferenças mais salientes (BOULLART, 1987, p. 74). Assim, seduzido pelo canto plástico, Murilo Mendes apodera-se da Pintura como o pintor de seu modelo (ROUDAUT, 1988, p. 95) e, possuído pela gana dessa essência, insere-se na circularidade leitor/texto/autor/leitor, para somente assim instaurar a procura de uma verdade,

a verdade plástica, através do processo de interpelação transgenérica ou transtética (VAN DEN HEUVE, 1985, p. 222). Na espessura dos signos, a escritura explode sob os efeitos de numerosos traços que excedem a esfera da Literatura para cruzar-se com outros sistemas.

A obra *Tempo Espanhol*, (1994) pela sua plasticidade, exprime uma complexa coexistência de signos diferentes condensados num universo heterossemiótico, plurisseriado em arte: arte espanhola catalogada em verso.

Na Série Pictórica, que abrange o período do século XIV ao século XX, Murilo Mendes temporiza o gesto produtivo de tantos pintores e faz eclodir por entre seu discurso cromático as vozes desses grandes Mestres da Pintura, primeiro, os “*fundadores do horizonte plástico de Espanha*” (MENDES, 1994, p. 579) numa reverência – *Aos Pintores Antigos da Catalunha*, e, sucessivamente, a voz dos demais Mestres: *El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró*. Nessa apropriação da simultaneidade temporal o Poeta, na densidade dialógica do discurso poético por força da enunciação no ato produtivo, parece aproximar-se ainda mais do gesto pictural de ordenar seu verso, pelo movimento da paleta, deiticamente afirma: “*Eis que já Picasso o fixou*” (MENDES, 1994, p. 616).

Assim, o enunciado “metapictural” (Vouilloux, Bernard, apud Sébastien Joachim, 1990) e/ou metapoético designa e significa instâncias de discursos estéticos em relação intersemiótica, donde a denotação pictural parece suprir a “insuficiência” essencial da escrita em Dizer o visível (Vouilloux, 1986). A *força do canto plástico* vem corroborar com um dos aspectos proeminentes na Poética de MENDES, a qual quase sempre é regida pela preponderância dada à “imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” (João Cabral de Melo Neto, in: MENDES, 1976, p. 189). Convém notar que o plástico funciona como pretexto – “o *pretexto plástico*” (MENDES, 1994, “Picasso”, p. 616) – enquanto elemento que é incorporado na feitura do próprio objeto estético e que, também, parece instaurar outra versão de verdade na poética: “*a verdade plástica*” (MENDES, “Velázquez”, p. 599) – essência do discurso pictural.

Nesse percurso – do “*pretexto plástico... à verdade plástica*” – o fio de Ariadne ancora-se num processo de geração do discurso que acorrenta os vetores desses dois estilos: o plástico e o poético. O repertório de formas suscetíveis de serem enunciadas, em *Tempo Espanhol*, além das referências às cores, extrapola as molduras da Série Pictórica, pelo emprego do vocábulo “*plástico*” em poemas do conjunto desta Série: *As Carpideiras* (p. 579), *El Greco* (p. 592), *Velázquez* (p. 599), *Picasso* (p. 616), *Toledo* (p. 589); e no contexto de outras Séries: Série Geográfica – *Sevilha* (p. 605) e *Barcelona* (p. 614); Série Literária –

Arco de Gôngora (p. 594). Tal vocábulo parece apontar o itinerário do poeta: a busca incessante da “*ordenação plástica do verso*”.

A função poética não se confina nos parâmetros da arte verbal. Cada uma das várias artes – Artes Plásticas, Literatura, e Música – tem uma composição específica com diferente cadência e diferente estrutura interna de elementos. As artes mantêm constantes inter-relações, cujos fluxos incidem de uma para outra e vice-versa. A interação é percebida no texto, enquanto objeto semiótico e, portanto, espaço de materialidade, por excelência, da pluralidade de linguagens. A coexistência de signos diferentes revela a riqueza de um universo heterossemiótico. “*Extraída à substância mineral de Espanha*” (1994, p. 589) se deflagra a leitura estética superposta pela intersemiotização dos signos, em que o olho-câmera do Poeta parece fazer colidir universos justapostos com o real-objeto para talvez apontar seu itinerário:

Eis o território disforme
Onde o espírito sincopado
Tenta escalar Deus e a pedra:
Espanha por se construir.

MENDES, “Monteserrate”,
Tempo Espanhol, 1994, p. 578.

Na busca de unidade, o Poeta intersecta as mil faces do real para captar a correlação de signos – linguagem – em potencial. Nessa efervescência de signos, o real explode *substantivamente*. Lição de Espanha – épocas diferentes, objetos diferentes, artes diferentes, estilos diferentes, dizeres vários: “*Um estilo de contrastes*” (1994, p. 616). Epítome de uma Poética autopsicanalisando-se na dispersão de sua própria trajetória. O polo referencial é Espanha, metonimicamente representada. Murilo Mendes se adentra nesse universo e... “*recolhe doreal quanto baste a recriar o seu mundo*” (KELLY, 1978, p. 234). O seu olhar, um olhar tátil (Benjamin, Walter) vagueia de um objeto para outro, a fazer tomadas, recortes, nos mais variados ângulos: em cima, em baixo, dentro, fora, perto, longe, à esquerda, à direita – a parte, o todo. Dispõe as estruturas descritivas no espaço de outro universo: o universo da arte do verbo, uma *arte-linguagem* a exigir “*um receptor ativo e operador de linguagens, capaz de ler um signo múltiplo-verbi-voco-visual-tátil a um só tempo*” (FERRARA, 1981, p. 43).

Para fins didáticos, somos levados a subdividir o bloco de sistemas em séries, para proceder à configuração desta Série Pictórica, conforme observamos a expansão descritiva de sua distribuição: Aos antigos pintores da Catalunha, 580; As carpideiras, 581; O sol de Ilhescas, 588; Toledo, 589; El Greco, 592; Velázquez, 599; Goya, 600; Picasso, 616; Juan Gris, 617; Joan Miró, 618; Guernica, 618. (MENDES, *Tempo Espanhol*, 1994).

Pelo exposto, observamos que o arcabouço do quadro reflete a lógica do leitor, suscitada a partir da temática da obra, que, além de exprimir o panorama da obra, motivou a articulação da leitura fundamentada em sua dimensão estrutural da Série Pictórica. A segunda maior, formada por um número de onze poemas. A propósito, resolvemos estruturar nosso estudo em torno da série mais representativa do universo pictórico a fim de tentar desvendar como se instaura a predominância do plástico sobre o discursivo na Poética da Murilo Mendes.

Ao presentificar tantos tempos – tempo de Quevedo, tempo de Gôngora, tempo de Unamuno, tempo de Picasso, tempo do canto flamenco e tantos cantos no tempo gerador de outro tempo: *Tempo Espanhol*. Este dimensiona o tempo síntese de uma conquista – a *conquista sobre o caos*, instaurada pela mediação da poesia nesse *estilo de contrastes*. Murilo, pelo *dom de assimilar e fundir elementos díspares* (MENDES, Transistor, 1980, p. 83) unifica Espanha em torno de um tempo único: *Tempo Espanhol*, tempo de coexistência de signos heterogêneos – o tempo singularde um dizer plural – convivendo com suas contradições. Em *Tempo Espanhol*, Murilo consagra o fazer poético a um resgate do tempo, um tempo cindido em dois planos: o plano da vista – Espanha contextualizada em toda sua diversidade: caracteres, forma e essência – e o plano da visão – *o ver para além* (SENA, p. 129). Tudo o que o Poeta vê tem por trás séculos de História.

A articulação e a estrutura desse sistema complexo de signos levam-nos a classificá-lo em dois grandes subsistemas, conforme remetem ao mesmo sistema de signos (citações homossemióticas: Série Literária) ou a sistemas diferentes (citações heterossemióticas: Série Geográfica, Série Pictórica, Série Escultórica, Série Arquitetônica e Série Musical). Depreendemos, pelas conotações metalinguísticas desses termos que remetem a uma determinada concepção do *fazer* – pictórico e poético –, uma leitura que extrapola o mero registro de impressões. Essa postura crítica de Murilo é mediada pelo rigor, notadamente evocado por Haroldo de Campos (1976, p. 60), quando do levantamento da área semântica do termo. E mediada também pela aridez, secura, força e precisão: rigor extraído da *...substância mineral de Espanha*, síntese do *...lamento substantivo/Sem ponto de exclamação*, p. 612 – ancora esse estilo severo, marcado pela *força e contenção*. Nele, Murilo foi filtrando do *canto plástico de Espanha* um arranjo seletivo de signos que indexaram o código pictórico, a partir da produção de um léxico específico com definições próprias:

...pintar é elucidar o espaço
Aberto ou restrito
Pela marcha do pincel consciente.

MENDES, “VELÁZQUEZ”
Tempo Espanhol, 1994, p. 599.

O processo de indexação do código pictórico na obra *Tempo Espanhol* (MENDES, 1994) faz evidenciar-se pelo levantamento sistemático das ocorrências remissivas dos vocábulos selecionados em toda expansão da ordenação dos versos através do inventário abaixo:

plástico (a)	= oito ocorrências (cf. 599, 581, 529, 592, 594, 78, 101, 106);
cor (es)	= sete (cf. p. 580, 599, 599, 599, 599, 616, 109);
matéria	= seis (cf. p. 580, 592, 592, 599, 599, 616);
espaço	= quatro (cf. p. 580, 699, 616, 617);
forma	= duas (cf. p. 592, 599);
pincel	= duas (cf. 599, 599);
pintura	= duas (cf. p. 599, 617);
perspectiva	= uma (cf. p. 580);
técnica	= uma (cf. p. 616);
estrutura	= uma (cf. p. 617);
planos	= uma (cf. p. 617);
linha	= uma (cf. p. 599);
simetria	= uma (cf. p. 617);
tintas	= uma (cf. p. 592);
pintor	= uma (cf. p. 592);
pintar	= uma (cf. p. 599);
objeto	= uma (cf. p. 580).

Essa frequência, com exceção do vocábulo *plástico*, se restringe apenas aos poemas que compõem a *Série Pictórica*. Nesse conjunto predominam, em *Tempo Espanhol*, as referências às cores e à plasticidade. Essas cores, usadas pelos pintores espanhóis, selecionados a partir do poema *Aos Pintores Antigos da Catalunha* (MENDES, 1994, p. 580) que representam a *Tradição do primeiro céu futuro* (MENDES, 1994, p. 580), sobrepujando-se a sua performance traduzida com maestria na forma de *irradiar as cores*, (p. 580). A partir daí, deflagra-se uma profusão de cores distribuídas segundo as nuances de cada estética:

O tom sombrio que “As Carpideiras” exibem *Nas listas terrosas e negras/ Dos vestidos* (MENDES, 1994, p. 581). A *ferrugem das tintas sujas, barrentas, ocre*, de El Greco (MENDES, 1994, p. 592). A técnica apurada de Velázquez, no trato da luz que define os limites e acentua a forma revelada nos tons negros, *ocres e terra* dos seus quadros: *Sua dimensão é a cor, a forma definida* (MENDES, 1994, p. 599).

O cromatismo da paleta goyesca que – do *rosa*, do *prateado* e do *cinza* (MENDES, 1994, p. 600) – se intensifica para revelar o ponto-limite dessa visão sombria: a tentativa do artista em desvendar, pintando, o irresponsável enigma da crueldade humana:

Goya mata.
Mata a mulher, oposta ou próxima,
Com estocada certa.
Mata Espanha e ressuscita
Sua verdade vertical: branca e vermelha.

MURILO MENDES, “GOYA”
Tempo Espanhol,
1994, p. 600.

O heterocromatismo da estética de Picasso, arcoirizada pela fluência de cores e pela fluidez de frases – fase azul, fase rosa e fase negra –, reflete a fantástica inventividade assimilada em sua arte: *as cores são de inventor, não de colorista* (MENDES, 1994, p. 616).

A pureza de *Espanha, mestra do espaço, medida pelo gênio da concisão* arraigado à *pintura pensada* de Juan Gris, se destaca nessa concentração de tonalidades, sobretudo pela sua *clareza dialética*, face à técnica apurada do artista:

Nessa pintura pensada
Com clareza dialética,
Espanha, dita “irracional”,
Mostra o acordo e a simetria.

MURILO MENDES, “JUAN GRIS”
Tempo Espanhol,
1994, p. 617.

A liberdade de Joan Miró no emprego das cores, evidenciada também pela ruptura da ordem que desintegra a perspectiva do quadro, corrobora a visão irreverente desse artista. Linhas sinuosas alternadas com *a sigla, o pássaro e o losango*, entre as demais figuras, formam *outra ordem ajuntada*. Tudo isso é matizado dentro de um processo precocemente vibrante e poético:

Soltam a sigla, o pássaro e o losango.
 Também sabes deixar em liberdade
 O roxo, qualquer azul e o vermelho.
 Todas as cores podem aproximar-se
 Quando um menino as conduz ao sol
 E cria a fosforescência:
 A ordem que se desintegra
 Forma outra ordem ajuntada
 Ao real – este obscuro mito.

MURILO MENDES, “JOAN MIRÓ”
Tempo Espanhol,
 1994, p. 618.

Além das referências às cores, destacamos também o vocábulo *plástico*, que extrapola a moldura desta *Série Pictórica* para ressaltar a plasticidade e/ou para deflagrar a semantização do fazer poético, como fica evidenciado no *corpus* a seguir:

Mulheres contidas
 Que uma plástica esquemática
 Ordena em rigor...

(AS CARPIDEIRAS, p. 581)

.....
 Silêncio plástico de Castela.
 (TOLEDO, p. 589)

El Greco funda o estilo plástico de Castela.
 (EL GRECO, p. 592)

Arquitetura e música deram a Góngora
 O sentido da ordenação plástica do verso.
 (ARCO DE GÓNGORA, p. 594)

Suporte da verdade plástica
 É o grupo dos nobres:
 Entre o rei e “niño” de Vallescas
 A continuidade da matéria enxuta.
 (VELÁZQUEZ, p. 599)

Sevilha se move em curvas,
 Torna plástica a paixão.

 (SEVILHA, p. 605)

Terás a medida exata
 E a força do canto plástico
 Filtrado na Catalunha.
 (BARCELONA, p. 614)

Roma, Grécia ou África
 Te servem de pretexto plástico.

 (PICASSO, p. 616)

Nesses exemplos é notável que o plástico funciona como pretexto – o *pretexto plástico* –, na medida em que é um dos meios pelos quais se instaura a verdade na arte: a *verdade plástica* – essência da arte e eficácia da comunicação. Nesse percurso – do *pretexto plástico* à *verdade plástica* – o fio de Ariadne se ancora na *matéria enxuta*, a partir do rigor, da *contenção*, do *silêncio*, da *ordenação plástica* – *medida exata* obtida pelo *acordo e a simetria* além da *força e precisão*: *força do canto plástico*. Eis o cerne do simulacro da verdade, extraído na construção do objeto estético. O fazer parecer verdadeiro supõe um fazer persuasivo, incisivo: o estilo vivo de... *quem pega a vida à unha...* (MENDES, 1994, p. 616).

No labirinto da obra, a função apelativa constitui um suporte estrutural que se configura a partir das *repercussões de sensibilidade* (BARBOSA, 1974, p. 143) em face de motivações estéticas. O *registro de uma admiração* e a *identificação entre o poeta e o pintor* (BARBOSA, 1974, p. 143) assimilados pelo uso da segunda pessoa – *soltas...* – no poema Joan Miró, de Murilo Mendes submetido à apreciação crítica de João Alexandre Barbosa (1974) é marca do estilo deste Poeta. Podemos constatar isso não somente na celebração de pintores (Joan Miró e Picasso), mas também, no conjunto de sua obra. De fato, o tom que predomina em *Tempo Espanhol* registra uma profunda identidade de Murilo Mendes com o universo de discursos outros. Do total de sessenta e cinco poemas, que compõem a obra, em trinta e seis, Murilo fez uso sistemático das segundas pessoas (singular/plural) para celebrar cidades, paisagens, escritores, pintores ou músicos – terra e gente – de sua predileção.

Embora tenhamos, no conjunto da *Série Pictórica*, certa *abertura de referencialidade* (referência a quadros específicos – *As Carpideiras*, p. 581; *O Enterro do Conde de Orgaz*, p. 591; *Niño de Vallescas*, p. 599; e *Guernica*, p. 618 – e/ou ao código pictórico), a sua *leitura* não se faz tão somente por este ângulo. Murilo menciona quadros como títulos de poemas ou evoca-os no interior do texto, sem, no entanto, dissecar o processo de construção do objeto. No seu *registro de impressões* (BARBOSA, 1974, p. 145), focaliza ora o ser ora o seu fazer, revelando uma discreta simetria entre o dizer e o fazer nesse *ajuste de sensibilidade ao visual*, no ápice de uma busca interior da *verdade plástica*. São captadas, no limiar dessa busca, impressões de intensidade e rigor (*Pintores Antigos da Catalunha*), de liberdade aparente (*El Greco*), de didatismo (leia-se academicismo) (*Velázquez*), de força e lucidez (*Goya*), de inventividade (*Picasso*), de exatidão e pureza (*Juan Gris*) e, finalmente, de liberdade (*Joan Miró*).

5.2 Murilo Mendes: do pretexto plástico à verdade plástica – as lições de Espanha. Série de estudos

5.2.1 Estudos Nº 1: Murilo Mendes e Os Pintores Antigos Espanhóis

... o horizonte plástico da Espanha.

POEMA

AOS PINTORES ANTIGOS DA CATALUNHA

Fundais o horizonte plástico da Espanha.
Fundais a proporção na majestade,
A matéria da vida não transposta,
Antes exposta com lucidez didática
E medida exata de caligrafia.

Sabeis irradiar as cores,
Criaís largos panejamentos.
Enganaís a perspectiva.
Comprimis a intensidade
Rigor de arte e de vida.
Fixais o alto objeto da plástica,
Tradição do primeiro sol futuro
Que irrompe vertical do Apocalipse:
Vive no espaço
O Cristo com sua descendência.

*

Nos afrescos românicos, medida da Catalunha,
O símbolo em valor concreto já se muda.

MENDES, *Tempo Espanhol*,
1994, p. 579.

Em sua configuração visual, o poema apresenta uma composição demarcada pela superposição de dois planos isotópicos – a tradição e a invenção – delimitados por um sinal gráfico (*). A isotopia da tradição expressa a reverência, a admiração e a homenagem que Murilo Mendes presta aos Pintores Antigos da Catalunha, os quais o poeta não os nomeia.

Todavia, podemos citar, por exemplo, o Mestre de Tahull, o denominado Mestre de Budapest, Fernando Gallego, Rafael Destovents ou Bartolomé Bermejo, dentre outros, que produziram a pintura medieval espanhola. Assim, expõe-se a configuração do todo: o horizonte plástico de Espanha.

Na densidade intersemiótica do discurso estético, o poeta parece esboçar o protótipo de sua interação com a tradição hispânica pela absorção das lições dos Pintores Antigos, subjacentes aos matizes dialógicos intersectado na ordenação plástica do discurso fundador: *Fundais o horizonte plástico da Espanha*. Assim, Murilo Mendes parece impor a didática da fisicalidade imagética para compor a configuração do poema, cuja montagem expõe dois planos modulados:

POEMA

I

... o horizonte plástico da Espanha.

..... a proporção na majestade,
A matéria da vida...
... exposta com lucidez didática
.....de caligrafia.
.....as cores,
.....janejamentos.
Enganais a perspectiva.
.....a intensidade
Rigor de arte e de vida.
.....objeto da plástica.
.....sol futuro
.....do Apocalipse:
.....no espaço
O Cristo.....

*

II

.....medida da Catalunha,
O símbolo em valor concreto.....

Na simultaneidade do dizer sobre o fazer, o poeta parece instaurar o processo de auto-reflexividade, pela epifania de sua própria trajetória, a qual se faz ecoar na arquitetura de sua Poética, no liame da dialética da criação. A obra *Tempo Espanhol* delimita horizontes. Fixa o objeto de um discurso fundador que se perfaz via outra ordem ajuntada ao real, configurando o “ápice até agora do itinerário poético muriliano” (Campos, 1976). Nessa didática da arte, Murilo Mendes num processo de colagem produz uma acumulação permanente da parte com

o todo, para dialeticamente montar o sistema descritivo do objeto estético: a ícono-poético-pictórica-grafia do horizonte da Espanha.

Pela exposição do ato performativo dos pintores antigos, o poeta em interação, articula as partes – a proporção, a matéria, a lucidez didática, a medida exata de caligrafia –, para somente assim, apreender movimentos geradores de percursos. As tomadas, as etapas, o processo, enfim, o fazer que se faz fixar/dizer pela orientação do rigor – rigor de arte e rigor de vida – que o exercício da leitura crítica desvela no limite da transição: *O símbolo em valor concreto já se muda*. (MENDES, 1994, p. 580) Passagem. Movimento. Intersemiose. O olhar armado do poeta, semelhante à câmera, em *zoom*, oscila entre o horizonte real (Espanha) e a representação do real, o horizonte plástico da Espanha (o quadro) para, num processo de gradação performativo, compor a representação da representação do real, o horizonte poético-pictural da Espanha (o poema). Murilo Mendes parece traçar o cadastro estético da Espanha: do século XIV ao século XX. Tradição e invenção irrompem da memória hispânica.

Evidencia-se, nesse processo de acumulação de imagens, de gestos de leitura, a busca da pintura como suporte da verdade plástica para a ordenação plástica do verso, nesses exercícios da crítica de arte e crítica da vida. A semantização da arte que se funda na superposição das isotopias arte/vida, em *Tempo Espanhol*. A dialética da criação: a tradição interseccionada pela força do sol futuro, que prenuncia despontar da Catalunha. Os pintores antigos da Catalunha, no dizer de MENDES, já *enganam* a perspectiva. Os afrescos românicos vêm expor e delimitar a medida da Catalunha em toda sua potencialidade inventiva.

O poeta, em seu gesto produtivo, faz uso de um operador metalinguístico, para suscitar uma circunstancialidade temporal por força do vocábulo “já”, para demarcar a dialética da criação em onisciência pictural: *O símbolo em valor concreto já se muda* (1994, p. 580).

5.2.2 Estudos nº 02: Murilo Mendes e os Pintores Anônimos da Catalunha

... uma plástica esquemática
Ordena em rigor: de Espanha

No silêncio fértil do Museu de Arte Antiga (Barcelona), ante a expressividade e a plasticidade das telas produzidas pelos Mestres Antigos, Murilo Mendes evoca os pintores anônimos da Catalunha, no poema *As Carpideiras* (1994, p. 581), pela plástica esquemática que ordena em rigor as mulheres contidas, pintadas no Sepulcro de Don Sancho Saíz Carrillo, 1300, conforme subtítulo do poema.

POEMA

AS CARPIDEIRAS

(Pinturas Do Sepulcro De Don Sancho Saíz Carrillo. 1300.
Museu De Arte Antiga, Barcelona).

Altas e agudas, flechas espanholas,
Não choraís agora apenas
O cavaleiro estendido no chão:
Choraís árida Espanha abatida.

Flechas também dobradas,
Choraís a vida abatida.
Manifestais, não a máquina da dor,
Mas a dor já rarefeita
Na arquitetura dos corpos herméticos,
Nas listas terrosas e negras
Dos vestidos.

Mulheres contidas
Que uma plástica esquemática
Ordena em rigor: de Espanha
Lamentais a vida abatida.

MENDES, “As Carpideiras”,
Tempo Espanhol,
1994, p. 581.

O sistema descritivo do poema parece delimitar o protótipo do estilo clássico, configurado pela plástica esquemática, que corrobora com a lucidez didática que orienta o duro rigor desses Poetas Anônimos, Mestres Antigos da Catalunha. Assim como a tela, o poema é modulado em ângulos como a estrutura das *tablas*. Três planos segmentam as partes composicionais do poema:

POEMA

I

..... flechas espanholas,
Não choraís agora.....
O cavaleiro
..... árida Espanha abatida.

II

Flechas..... dobradas,
..... a vida abatida.
..... não a máquina da dor,
Mas a dor já rarefeita
Na arquitetura dos corpos herméticos,
... listas terrosas e negras
Dos vestidos.

III

Mulheres contidas
...uma plástica esquemática
.....em rigor: de Espanha
..... a vida abatida.

Para expressar a plasticidade das tablas, Murilo Mendes na ordenação plástica do verso modula a fisicalidade da dor através de módulos concentrados pela isotopia da dor. Assim, procede no ato performativo de suscitar a espetacularidade da cena no limite do efeito da gradação da dor: As Carpideiras choram

... árida Espanha abatida.
 ... a vida abatida.
 ... de Espanha
 ... a vida abatida.



Fig. 01
TABLAS PROCEDENTES DO SEPULCRO
DESANCHO SAÍZ DE CARRILLO,
 Em Mahamud (Burgos) **PINTOR CASTELLANO**
 (anônimo) Castilha, 1300.
 Barcelona, Museu de Arte da Catalunha.

Panelles funerários. Pintura al temple sobre tabla (temple [têmpera] – pintura que se prepara mesclando cores com cola e água quente: *lãs bóvedas de la catedral están pintadas al ~. [] têmpera.* (SEÑAS, 2001, p.1216).

O século XIV representa na pintura espanhola a transição à época do estilo gótico. A evolução catalã é representativa também nessa época. As rígidas figuras do século XII se tornam mais dinâmicas e adquirem maior precisão anatômica. O ritmo da composição é da maior envergadura, tornando-se quase musical. Enriquece-se a escala de cores e ao mesmo tempo chega a ser mais delicada. O predomínio dos matizes é mais notável, mais expressivo.

Por volta do século XIII, surgiu na França uma nova forma de monumento funerário. O precursor desta nova estrutura formal é o sepulcro de Felipe III, historicamente, o Atrevido, localizado na catedral de Saint-Denis: uma tumba, em cima da qual, está a figura esculpida do defunto e em cujas lápides laterais aparecem participantes da cerimônia fúnebre e do cortejo, parentes, amigos. Este tipo de sepulcro apareceu muito cedo em terra espanhola, embora não se tenha produzido em mármore ou pedra, senão de madeira, de acordo, talvez, com o gosto e condições locais. Seus lados não estavam cobertos de relevo senão de pinturas (Wehli, 1982).

Por volta de 1300 foi pintada em Mahamud, na cercania de Burgos (hoje), a série de tábuas da tumba de Dom Sancho Saíz de Carrillo que representa um cortejo fúnebre (Barcelona, Museu de Belas Artes de Catalunha). Na seleção das cores da roupagem e no ritmo dinâmico das figuras se revela o estilo do primeiro período do gótico castelhano: o estilo “*lineal*”. Esta maneira fina “*lineal*” que, essencialmente, é uma forma mais airosa, menos concentrada, do românico, é a que domina ao longo de todo o século XIV no reino de Navarra, enquanto que os pintores da Catalunha sofriam a influência do primeiro gótico italiano (SZÉKELY, 1978, p. 12-14). As unidades que compõem o conjunto apresentam-se dispostas em seis tábuas, dois braços de família. As figuras das Carpideiras e/ou demais atores da cerimônia fúnebre. A gravação na lápide.

A configuração formal do conjunto de seis tábuas está segregada em seis painéis, que se destacam pela construção paratática: detalhes juntam-se a detalhes para formar um todo: a cerimônia fúnebre de Dom Sancho Saíz de Carrillo. Essa segmentação estrutural obedece a uma composição sequencial de cenas justapostas. No plano superior, a aposição dos braços, em número de quatro, agregando-se dois em cada tábua segmentada. No plano mediano, estão as figuras de dez convidados, parentes e/ou as Carpideiras, na primeira parte, e treze, na segunda deste mesmo plano. No terceiro, há uma compactação da imagem das Carpideiras, em cuja sequência cênica, do último segmento, percebe-se que as figuras dirigem seu olhar para outra direção, em que a densidade gestual da dor parece intensificar o rito de passagem em toda sua dramaticidade. As imagens são interseccionadas por signos gráficos gravados por sobre a lápide de Dom Sancho, em que se lê: “PINTURAS PROCEDENTES DA IGLESIA DE MAHAMUD (BURGOS) – SARCÓFAGO DEL CABALLERO DON SANCHE SAÍZ CARRILLO”.

Há uma similaridade cromática na composição do cenário todo revestido em tom de ouro envelhecido, o que contribui para a unificação da peça. Um processo gradativo intensifica a densidade pictural na trajetória da reverência aos mortos – do ocre ao terra até o limite da manifestação da dor explícita:

Manifestais, não a máquina da dor,
 Mas a dor já rarefeita
 Na arquitetura dos corpos herméticos,
 Nas listas terrosas e negras
 Dos vestidos.

MENDES, “As Carpideiras”
Tempo Espanhol,
 1994, p. 581.

O traço cultural da cor negra parece inserir-se, neste contexto, enquanto insígnia do luto. Índice da morte. Celebração da negação da vida. A dor já rarefeita. Assim, a unidade na dor faz-se manifestar na simetria dessa arquitetura dos corpos herméticos, numa verdadeira apologia à memória de Espanha. Todos contritos e contidos parecem incorporar a dialética da dor:

Não chorais agora apenas
 O cavaleiro estendido no chão:
 Chorais árida Espanha abatida.

.....

Chorais a vida abatida.
 Manifestais, não a máquina da dor.
 Mas a dor já rarefeita

.....

Mulheres contidas
 Que uma plástica esquemática
 Ordena em rigor: de Espanha
 Lamentais a vida abatida.

A isomorfia da *plástica esquemática* das figuras, agrupadas em forma de friso, vem conferir um efeito de similaridade, o que produz uma sutil mobilidade, pois, às vezes, as Carpideiras se detêm em sua marcha ou se voltam até as outras suscitando uma cadeia rítmica. Outro elemento de grande expressividade é a homologia resultante da performance do ritual através da mímica, a qual parece fazer uso dos gestos para, adequadamente, servir como tema de identidade entre os distintos grupos. Posturas e gestos que resumem a expressão aflitiva e contrita dos rostos e corpos a transmitir uma dor profunda e livremente exteriorizada.

O vigoroso traço lineal em negro cria uma ordem grupal e formal entre os personagens, na mesma proporção em que a força dinâmica dos contornos vê realçada sua eficácia através do fundo pálido de ouro liso e pela atuação dos atores, nos quais se destaca a boa harmonização e distribuição de manchas amareladas, ocre, esverdeadas sutilmente e pardas. Tudo isso parece cerrar a padronização sepulcral das tábuas.

Pela simetria das figuras das Carpideiras – *altas e agudas, flechas espanholas* –, pela horizontalidade do estado de ser (féretro), pétreo em sua tumba – Dom Sancho Saíz, pela mesma horizontalidade das listas terrosas das vestes, talvez a simbolizar a linearidade da dor, pela composição postural dos corpos curvados na dor, pela palidez mórbida de todas as faces, deduz-se: as rimas imagéticas, pinceladas na ordenação plástica vêm acentuar a especificidade estética que as tábuas consagram.

A disposição segmentada das tábuas, sem, no entanto, fragmentar a unidade composicional do todo, vem corroborar a alta pregnância da forma sob a égide da maestria desse pintor castelhano, em sua reverência aos mortais.

5.2.3 Estudo nº 03: Murilo Mendes e El Greco

*Homem castelhano vertical,
Submisso à lei que o alimenta e consome.*

POEMA

EL GRECO

*Aparentemente sem medida,
Aparentemente distante do mundo
Eis o pintor da espécie castelhana:
Estuda seu homem descarnado,
Afeito à exigência do deserto.*

*Seus personagens quando sobem ao céu
São espanhóis que fundam a vida,
Amam lidar, pelejar,
Tocar a morte com a espada.
São tristes: que deixam o mundo,
Que não têm toda a certeza
De ressuscitar: são espanhóis.*

*El Greco, bizantino, italiano incerto,
Encontra em Castela sua medida,
Em Toledo sua matéria e forma própria.
Desde então é o castelhano que se exprime
Incorporado à natureza cotidiana,
Mantido no elemento orgânico de Toledo,
No Tejo barrento, no penhasco e na ferrugem.
Próximo ao toledano que circula nas ruas,
À vida gótica da catedral maciça,
Próximo ao israelita, ao árabe, ao cristão,
Fundidos na espessura concreta de Toledo.*

*El Greco funda o estilo plástico de Castela.
Emprega a ferrugem, as tintas sujas
Para tratar sua fisionomia seca.*

*Desde então ajusta ao homem
Seus anjos e santos.
O santo participa de todos nós,
Comunga nossa matéria mineral,
Comunga nossa aridez e nossa lida.
Por isso El Greco trata-o como homem
Antes de o transladarem aos altares:
Homem castelhano vertical,
Submisso à lei interior que o alimenta e consome.
Quanto ao anjo: sem a ótica do homem,
Quem o situaria?*

*Os heróis de El Greco
Vivem da substância de Toledo.
Enxertados na natureza
O sobrenatural os recebe.*

O poema apresenta uma composição modulada por seis planos segmentados em unidades articuladas hierarquicamente num jogo metonímico de justaposição das partes para compor a configuração do todo: o poema *El Greco*. Postula Cohen (1966, p. 136) que, no discurso, o *título*, no caso, *El Greco*, “às vezes desempenha esta função: constitui, na realidade, o sujeito ou o tema geral do qual todas as idéias do discurso são predicados, o todo do qual elas são as partes”. Assim, a imagem figural do todo, no processo de construção do objeto estético, desdobra-se através de uma seleção sistemática de suas unidades encaminhadas em seu conjunto, para compor um diálogo entre os dois discursos interseccionados – o poético e o pictórico, os quais vêm determinar em grande parte, as opções referentes a estas ou àquelas formas de organização do objeto estético, com definições próprias, exercícios, estudos parciais e complementares da produção de *El Greco*, conforme esquema das unidades a seguir:

POEMA

EL GRECO

I

...o pintor da espécie castelhana:
..... seu homem
.....à exigência do deserto.

II

Seus personagens.....
São espanhóis amam a vida,
.....
Tocar a morte com a espada.
São tristes:
.... não têm a certeza
De ressuscitar: são espanhóis.

III

El Greco, ...
 Castela
 ...Toledo ... matéria e forma
 o castelhano
 ... elemento orgânico de Toledo,
 O Tejo, o penhasco e... a ferrugem.
 ... o toledano nas ruas,
 ... a vida gótica da catedral
 ... o israelita, o árabe, o cristão,
 a espessura concreta de Toledo.

IV

El Greco ... o estilo plástico de Castela.
 a ferrugem, as tintas ...
 a fisionomia seca.

V

..... o homem
 ... anjos e santos.
 O santo todos nós,
 matéria mineral,
 aridez e ... lida.
 ... El Greco homem
 Antes de o transladarem aos altares:
 Homem submisso
 à lei interior
 Quanto ao anjo: sem a ótica do homem,
 Quem?

VI

Os heróis de El Greco
 Toledo. ... a natureza
 O sobrenatural os recebe.

O poema apresenta uma composição segregada através de um sistema descritivo que se expande em seis planos – seis estrofes, todos superpostos: no primeiro (primeira estrofe, com seis versos), o poeta apresenta o sujeito do seu dizer através do gesto indicial, o qual sugere a gestualidade do escorço imagético da linguagem pictural, configurado em sua fisicalidade pela expressão dêitica – *Eis o pintor da espécie castelhana*, – já enunciado no título - El Greco. Para o poeta, o objeto de estudo do pintor é, em sua essência, o homem castelhano sob a exegese do pincel de El Greco que o descarna, física e espiritualmente, quando o faz transladar para a dimensão celeste. No segundo plano (segunda estrofe, com sete versos), Murilo Mendes expõe o objeto do fazer de El Greco – seus personagens: são espanhóis. Acrescenta, no verso seguinte – “São tristes: que deixam o mundo / Que não têm toda a certeza / De ressuscitar: são espanhóis”. Numa explícita alusão à tela *O Enterro do Conde de Orgaz*, 1585. No terceiro plano (terceira estrofe, com onze versos), o poeta expõe o

arco do itinerário estético do artista e parece remeter alguns elementos para a história de sua origem – *El Greco, bizantino, italiano incerto*.

Na realidade, Domenikos Theotokopoulos, conhecido na história da pintura como El Greco, o grego, nasceu em 1541, em Heracléia, na Cândia (hoje Iraklion), capital da ilha de Creta, que era então uma possessão da república veneziana. Sua trajetória delimita um horizonte perpassado pela convergência de três dimensões culturais: a bizantina, a italiana e a espanhola, todas elas referencializadas por Murilo Mendes. El Greco passou sua infância em Creta, nela tornou-se pintor, marcado inicialmente pela influência bizantina. Produzia ícones. Segundo registro das Edições Dólmén (ARTE-HISTÓRIA. Gênios da Pintura. 2001 Edições Dólmén, S. L.), “O ícone é uma pintura ao *temple* sobre madeira adornada com pão de ouro e, inclusive, com lâminas metálicas de prata repuxada, ouro ou bronze. São de tamanho pequeno, transportáveis, portanto, com duas portinhas para tê-lo fechado e abri-lo na hora de rezar. Reproduzem imagens da Virgem, dos santos favoritos de Cristo. Aparecem com grande êxito durante os séculos VI e VII, graças ao atrativo emocional sobre os fiéis mais incultos, frente ao cristianismo intelectual de raiz helenística que havia predominado até esse momento”. Em 1568, com 27 anos, mudou-se para Veneza, onde a pintura estava no apogeu. Ajudou, conforme atesta Székely, ao consagrado Ticiano na realização de um quadro que representava a São Lourenço. Portanto, supõe-se que tenha sido aluno de Ticiano, pelo qual foi evidentemente influenciado. Ao partir em direção a Roma, passou por Parma, para seguir em sua formação. Já conhecia a intranquilidade barroca de Ticiano. Em Parma, pôde apropriar-se da técnica do *claroscuro* de Correggio. Trabalhou também, como pintor de miniaturas e em Roma pôde observar com respeito as obras de Michelangelo e Rafael. (SZÉKELY, 1978, p. 19).

Também marcaram sua obra a pintura de Tintoretto e a dos maneiristas Pontormo e Parmigianino. O Maneirismo resulta da aplicação até seu último extremo das regras fixadas durante o Renascimento. Como consequência deste desenvolvimento se deu uma volta a um estilo que estava se esgotando dentro dos rígidos esquemas do cânon. Assim, em círculos independentes, como as cortes privadas de certos príncipes e alguns núcleos intelectuais, se patrocinou uma arte exagerada, crítica às vezes, só apta para os iniciados e de gostos apurados capazes de apreciar os significados ocultos da violação e retorcimentos das regras pictóricas. Cortes como a de Rodolfo II em Praga, os círculos papais, a república veneziana, El Greco e suas amigadas toledanas... são alguns dos sofisticados redutos donde se refugiou esta arte antinatural.

Os personagens destas obras sofrem tremendas distorções em suas anatomias, que vêm alargar seus músculos ou seus rostos, dispostos em posturas retorcidas e impossíveis na realidade. As cores não remetem à natureza, por tratar-se de matizes estranhos, frios, artificiais, violentamente enfrentados entre si, em vez de, em gamas, se apoiarem. O próprio Michelangelo ou o acadêmico Rafael experimentaram em suas últimas obras o prazer da transgressão, esfumando suas figuras ou deixando inacabadas suas obras. (...) Recém chegado, El Greco, era considerado passado de moda e fracassou na corte. Todavia, Filipe II pagou-lhe a preço de ouro pelos seus quadros. El Greco, enfim, significa neste momento, a sublimação de um estilo em um contexto que havia superado já o Maneirismo e se adentrava no Barroco da Contra-Reforma católica (EDIÇÕES DÓLMEN, S. L., 2001).

No final de 1570, El Greco transferiu-se para Roma a fim de ampliar sua reeducação com o estudo do desenho de figuras nas obras de Rafael e os murais de Michelangelo na Capela Sistina. Até 1577, nada se sabia das andanças do pintor. Cogita-se que, em 1576, tenha partido para a corte da Espanha, atraído pela afluência de artistas italianos convocados por Filipe II. Foi em 1577, ao mudar-se para Toledo, que Domenikos entrou realmente para a história da arte. Aí recebeu o nome de El Greco, mas costumava assinar suas obras quase sempre “Domenico Theotocópoulos, Cretense” com letras gregas.

Nesse período, Filipe II tinha a intenção de convidar a alguns dos grandes pintores italianos, como Ticiano, Tintoretto ou Veronese, porém, estes pintores não quiseram transladar sua residência para a Espanha. Diz-se que foram os quadros pintados por El Greco para o Mosteiro de Toledo que despertaram o interesse do monarca, o qual não tardou em passar encargos a “o grego”. Este pintou para Filipe II quadros de grande relevo estético de difícil simbolismo, como *El Sueño* de Filipe II, e o quadro que representa *El martírio de San Mauricio y de la legión tebana*. O monarca não manifestou seu agrado por estes quadros, porém, tampouco os desaprovou. Este mestre de firme caráter que sempre reafirmava sua origem grega, adquiriu na segunda metade de sua vida, passada em Espanha, fama e uma modesta fortuna. O conhecimento que trouxera de Veneza tomou rumo completamente original, formando-se nessa época o seu estilo inconfundível. El Greco inicia um novo sistema de proporções. Suas figuras se alargam, o rosto representa a oitava parte da figura inteira (segundo o cânon grego clássico o rosto era a sexta parte do corpo), as finas extremidades e troncos flutuam sem peso acima da terra. Nas grandes composições religiosas, como a *Abertura do quinto elo* (Segóvia, museu Zuloaga) que pintou nos últimos anos de sua vida, ou em a *Ressurreição* do Museu do Prado (1600), os corpos desnudos de homens e mulheres se erguem tal qual línguas de fogo até o céu (SZÉKELY, 1978, p. 22).

Mesmo atarefado com as encomendas da igreja, pintou entre 1586 e 1588, aquela que muitos críticos consideram uma verdadeira obra-prima, *O enterro do Conde de Orgaz*, 1585, (fig. 03 – anexos) para a paróquia de Santo Tomé, em Toledo. Para Székely, o verdadeiro milagre no quadro de El Greco não é a aparição milagrosa que se nos apresenta, por assim dizer, a humanidade no rosto dos participantes no duelo. Só um dos presentes não mira o cadáver nem o céu, mas o espectador. É, assim parece, o próprio El Greco. (SZÉKELY, 1978, p. 21).

Ainda no terceiro plano, Murilo Mendes situa o espaço de identidade do pintor: a região de Castela, precisamente com a paisagem física e humana de sua capital, a cidade de Toledo. El Greco incorpora-se à natureza cotidiana, mantém-se organicamente ligado a Toledo, em toda sua configuração: geográfica – em Castela encontra sua medida; em Toledo, sua matéria e forma própria; física – mantido no elemento orgânico de Toledo, no Tejo barrento, no penhasco, na ferrugem; humana – identifica-se com o toledano que circula nas ruas; cultural – demarcada pela memória extraída da vida gótica impressa na catedral maciça; e histórica – delimitada pelas camadas e camadas do tempo incrustado nas argamassas da memória, ao traçar a passagem do israelita, do árabe e dos cristãos.

Em suma, na generalidade de sua paleta, todos se configuram fundidos, a princípio pela dimensão pictórica e depois pelo crivo da palavra na ordenação plástica do verbo, pela ação poética de Murilo Mendes que os circunscreve... *na espessura concreta de Toledo*, sob a operação do *superolhar* do poeta (MENDES, 1994, p. 52), o qual se superpõe no liame da obliquidade do discurso poe-pictural, ditado pela *ótica do homem* em situar a intersemiose poesia/pintura. Assim, *Vista e Planta de Toledo*, 1608; *Vista de Toledo*, 1610 – 1614, pintura de El Greco e *Toledo*, 1959, poema de Murilo Mendes, interseccionam-se na densidade do discurso estético, em interação.

No quarto plano (quarta estrofe, com três versos), Murilo Mendes consagra El Greco como o pintor que *Funda o estilo plástico de Castela*, numa evocação à memória da pintura hispânica. E recorre às palavras-imagens, ícones picturais da demarcação do tempo, impregnado das marcas de El Greco, o qual, no dizer do poeta *Emprega a ferrugem, as tintas sujas...* para sugerir a temporalidade de um passado remoto. Em sua gana de comungar da história das origens, de apreender o discurso pictural fundador, o poeta também busca encontrar em Castela, a sua medida; em Toledo, a sua matéria e forma; enfim, na Espanha, o elemento orgânico para incorporar em sua arte poética. Na ordenação plástica de seu discurso poético, Murilo Mendes parece extrair do não-verbal as palavras-desenhos, que transpõem para modular como verdadeiros ícones picturais, a espargir no espaço poético a imagem do

espaço pictórico: Castela, Toledo, seu tempo, seus monumentos e seus tipos: o homem, os anjos e os santos.

Nessa superposição dialética, espaço/tempo, terreno/celestial, vida/morte/ressurreição, fundem-se camadas e camadas do espaço, do tempo, todos concentrados na espessura e textura das cores de ferrugem, das tintas sujas empregadas por El Greco, em sua configuração estética. Murilo Mendes evoca tudo isso, para sugerir a temporalidade de uma ancestralidade em toda sua densidade/plenitude cultural, quando o pintor, no seu gesto produtivo, imprime ao objeto do seu fazer, a singularidade de um traço marcante extraído do estilo pictórico de Castela a ecoar da paleta de El Greco.

A plasticidade discursiva de Murilo Mendes, por força de sua referencialidade poética compõe, evoca uma nota/marca figural do canto plástico el grecoriano: *Para tratar sua fisionomia seca*. Em seguida, Murilo Mendes, ao engatar o quinto plano (quinta estrofe, com onze versos), faz uso de um operador metalinguístico – *Desde então*, o qual reenvia o tempo do sistema descritivo para outro registro anterior (“*Desde então*” – terceiro plano, verso quatro), a fim de demarcar a acumulação de um processo de experiências estéticas, no sentido de, assim como El Greco, ajustar a medida do tempo de enunciação à linearidade do tempo enunciado na dimensão da verticalidade do instante poético. Postula Bachelard (1985, p. 183-184) que (...) “Para construir um instante complexo, para atar nesse instante numerosas simultaneidades, é que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado”. Acrescenta mais adiante, ao enunciar o paradoxo do tempo da prosódia e o tempo da poesia: “enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical”. Então, a fim de descrever o processo de identidade entre o homem, os anjos e os santos, tão bem representada por El Greco que “Desde então ajusta ao homem / Seus anjos e santos”, Murilo Mendes recusa esse tempo horizontal para instaurar a ordem das ambivalências a fim de inverter as antíteses, as contradições, para construir a unidade, pela convergência do instante poético no limite da verticalidade temporal, porque as simultaneidades acumuladas são simultaneidades ordenadas, ajustadas. Um tempo recorrente que vem concluir instantes já escoados. O próprio Murilo Mendes, num ajuste ao ritual do estético, participa dessa celebração plástica, ao recusar repentinamente o tempo dos outros, para ampliar a identidade plástico-discursiva e interagir no ato mesmo de enlace do tempo poético com o tempo pictórico (diegético da narrativa da tela), ao enunciar: “O santo participa de todos nós”. O emprego do pronome pessoal do caso reto, nós, de primeira pessoa do plural, e pronomes possessivos correspondentes à primeira pessoa reiteram explicitamente a identidade do poeta em interação com o pintor. Murilo Mendes, ele próprio, intersecciona-se na composição cênica do discurso

poético para, somente assim, instaurar o processo de auto-reflexividade estética. Ele se vê a si mesmo, como componente figural desse conjunto de espectadores em pleno ato contemplativo e participativo da cerimônia fúnebre de transposição de um plano (terreno) para outro (celeste) e, numa transposição metalinguística do plano da poesia para o plano da pintura e, simultaneamente, no circuito da auto-reflexividade pluri-intersectiva, do plano da pintura para o da poesia na plenitude da densidade intersemiótica do discurso estético. Na expansão do processo descritivo, a semiose se instala pela travessia da multiplicidade à unidade via práxis da transformação texto/leitor. O poeta anaforicamente ressalta no início do verso, em dois movimentos, a ação de profunda identidade, materializada no ato gradativo e simultâneo da comunhão, numa visão que se expande da parte – nós – para a totalidade – todos, ou seja – nós, todos os humanos (inclusive o poeta) e o próprio santo.

Por isso, a humanização do sagrado, na dimensão do plano terreno, o santo... participa de todos nós. E mais: *Comunga de nossa* matéria mineral, / *Comunga de nossa* aridez e nossa lida (grifo nosso). A anáfora estabelece uma homologia formal e semântica assim como define uma herarquia isomórfica. Assim, tais termos configuram equivalência fônica, sintática e/ou semântica. Ademais, estão dispostos em posições equivalentes a formalizar um acoplamento poético.

Para Levin (1975, p. 67), isto ocorre (...) “Quando essas equivalências existem entre as unidades verbais ou palavras individuais, e quando tais unidades equivalentes são colocadas em posições equivalentes dos sintagmas, temos acoplamento poético”, e é esse tipo de acoplamento que serve para fundir forma e significado num poema na construção do objeto estético, Murilo Mendes modula um processo de gravação da metassemia do poema, acoplada de um mecanismo de equivalências que se superpõem no ato mesmo de montagem da cena para compor o quadro poético de séries sequenciais:

Aparentemente...
 Aparentemente...

 São espanhóis...
 São tristes...
 são espanhóis..

 Encontra em Castela...
 Em Toledo...
 Desde então...
 Próximo ao toledano...
 Próximo ao israelita...

 Desde então...

 Comunga nossa...
 Comunga nossa...

Essa unidade na diversidade, Santo e Homem – El Greco, o castelhano, o toledano (mais o poeta, *in praesentia* implícita nas formas pronominais), parece fundi-los numa mesma medida através do processo de sagração do humano e de humanização do sagrado: “O santo participa de todos nós, (...) Antes de o transladarem aos altares: / Homem castelhano vertical, / Submisso à lei interior que o alimenta e consome”. O santo, antes, sujeito passa à dimensão de objeto direto do fazer de El Greco: ... “trata-o como homem... / Antes de o transladarem... / Homem castelhano vertical, / ... que o alimenta e consome”. A ação de humanização do sagrado transita do verbo para o objeto enquanto complemento dessa ação e dessa transição.

O mesmo processo parece ocorrer com o anjo, quando o poeta num momento de reflexão, questiona: “Quanto ao anjo: sem a ótica do homem, / Quem o situaria?” O poeta parece referir-se ao homem pintor – El Greco – que os situou enquanto objeto estético de grande expressividade cênica, na qualidade de personagens e figurantes em sua tela: *O enterro do Conde Orgaz*, 1585:

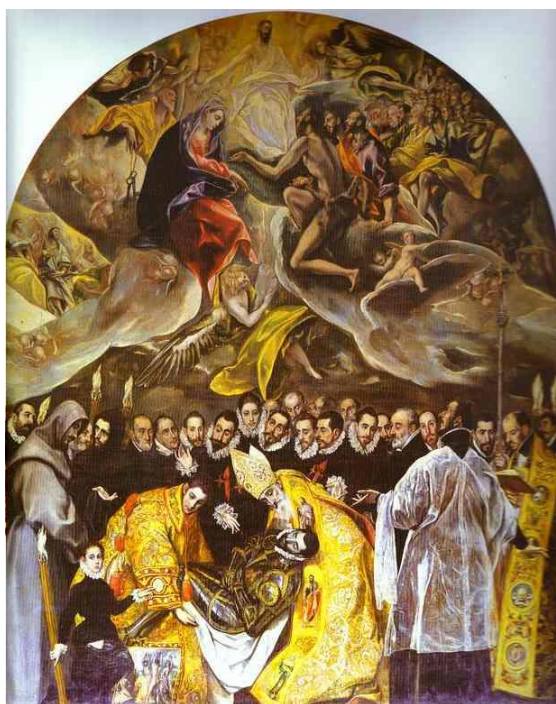


Fig. 02

O ENTERRO DO CONDE DE ORGAZ, 1586 - 1588.

Óleo sobre tela, 480 x 360 cm.

Capela de São Tomé, Toledo.

Assinado: **DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS KRÉS ÉPOÍEI.**

EL GRECO

É considerado o quadro mais representativo de El Greco.

O quadro *O enterro do Conde de Orgaz*, 1585, foi pintado para a igreja paroquial de Santo Tomé, em Toledo, que na época era capital da Espanha e sede da Igreja católica. Gonzalo Ruiz de Toledo, conde de Orgaz, era um nobre toledano que, tendo vivido no século

XIV, ganhara renome como benfeitor de instituições religiosas. Ao morrer, legou certas rendas da vila de Orgaz à igreja de Santo Tomé, onde queria ser sepultado. Estas foram devidamente pagas até 1564, quando os aldeões cancelaram o compromisso. A fim de forçar o vilarejo a honrar a obrigação, o pároco de Santo Tomé, André Nuñez, instituiu com sucesso um processo judicial que restaurou a renda da igreja, com a qual iniciou um projeto de reforma da capela onde estava sepultado o conde, inclusive encomendando El Greco, duzentos e cinquenta anos depois da morte do conde de Orgaz, o quadro que viria a ser considerado sua obra-prima. O contrato assinado pelo artista, em 1586, especifica alguns (mas não todos) detalhes a serem incluídos no quadro:

Na tela deve ser pintada uma procissão do sacerdote e dos clérigos que estão realizando o ofício do sepultamento de Don Gonzalo Ruiz. E [também devem ser pintados] Santo Agostinho e Santo Estêvão, que desceram para enterrar o corpo desse cavaleiro, um a lhe segurar a cabeça, o outro, os pés, para colocá-lo na tumba. E, ao redor, muita gente a observar e, acima de tudo, deve ser pintado um céu aberto de glória (SCHROTH, 1982, apud BROWN, 2001, p. 72).

Essas instruções de caráter geral referem-se à cena final do sepultamento e à fileira de espectadores, mas não mencionam o conteúdo doutrinal a ser incorporado ao quadro nem vários outros aspectos importantes que, presumivelmente, foram discutidos pelos superiores, talvez, ouvindo os conselhos dos cultos amigos de El Greco (BROWN, 2001, p. 74).

O conde de Orgaz financiou a reconstrução da igreja de Santo Tomé e, ao morrer, em 1323, foi enterrado em uma das capelas dessa igreja (CUMMING, 1978, p. 43). Até hoje, o quadro *O enterro do Conde Orgaz*, El Greco, 1586, encontra-se no mesmo local, ou seja, na capela lateral acima do túmulo do conde, na igreja de Santo Tomé, Toledo.



Fig. 02 . Detalhe 01

**O ENTERRO DO CONDE DE ORGAZ, 1586 - 1588.
EL GRECO.**

A tela expõe no plano inferior: um ritual da corte – a cerimônia de um funeral. A figura do Conde morto está ladeada por Santo Agostinho e por Santo Estêvão, ambos devidamente paramentados, para colocar o corpo na tumba:

Conta-se que quando o conde foi para seu repouso eterno, ocorreu o milagre: dois santos desceram do céu e colocaram seu corpo no túmulo. [...] Santo Agostinho (354 – 430 d.C.) usa finos mantos decorados com imagens de santos. Podemos reconhecê-lo por sua mitra de bispo; tinha um intenso fervor religioso e foi o grande teólogo dos primórdios da Igreja. A figura que sustenta os pés do conde é Santo Estêvão (morto em 35 d.C.). Ele é representado, conforme a tradição, com traços suaves e juvenis, e veste um manto de diácono (já que foi um dos primeiros diáconos nomeados pelos apóstolos (CUMMING, 1978, p. 42-43).

À direita, está o bispo e aqueles outros sacerdotes que concelebram o ato de sepultamento, dos quais se destaca a transparência da sobrepeliz do padre no primeiro plano, colada à batina preta sob ela.



Fig. 02. Detalhe 02

**O ENTERRO DO CONDE DE ORGAZ, 1586 - 1588.
EL GRECO.**

À esquerda, aparece em primeiro plano, a figura de um garoto, a única personagem a olhar para fora do quadro, além do presumível retrato do próprio El Greco, que se inclui na cena. Supostamente trata-se de Jorge Manuel, filho de El Greco, visto que sua data de nascimento, 1578, corresponde à que aparece no lenço que sai do seu bolso (CUMMING, 1978, p. 43). O garoto aponta para a cena do enterro donde a figura do conde moribundo parece encerrar em si mesmo o exemplo do paradigma cristão. Logo atrás do menino, está um homem com uma veste negra, com capuz, bem ao estilo agostiniano.

Parece tratar-se de um monge agostiniano, compenetrado em sua reflexão, em plena isomorfia com a postura contrita do padre que lê a Bíblia do lado oposto. O conde era protetor do distrito de São Tomé e de um convento de monges agostiniano, portanto, um membro da hierarquia eclesial.

Atrás da cena principal, estão postados em fileira, presumivelmente, importantes cidadãos da Toledo de El Greco, os espectadores da cena, todos solenemente vestidos à moda contemporânea.

Já no plano superior: um anjo de cabelos louros leva a alma do conde Gonzalo Ruiz de Orgaz, representada como a figura fantasmagórica de uma criança ao julgamento, agora imaterializada pela transparência e leveza do lençol que o envolveu, adquirindo proporções não-humanas. A Virgem e São João intercedem por ele a Cristo, sentado como Juiz. Ao lado de Cristo Juiz, vêem-se os santos, os quais, mediante boas obras já ganharam seu lugar no céu, estando lá reservado, o do conde de Orgaz. À esquerda, vê-se a figura de São Pedro, tendo, em sua mão direita, as chaves do Reino dos Céus, supostamente aquele que abriu os portões para receber a alma do conde de Orgaz. Na montagem da composição, destacam-se as nuvens que, seccionadas, compõem a cena celestial.

A configuração imagética expõe uma justaposição de unidades visuais em dois planos: o terreno e o celeste. Na composição do primeiro plano, El Greco condensou a figura do humano em uma compacta horizontalidade quebrada apenas pela tríade da transição – o corpo do conde e os dos santos: Agostinho e Estêvão. Ainda, nesta mesma dimensão, coloca a figura do garoto, o qual parece ser o seu filho, a desvendar a metapictorialidade do mistério da cena: seu gesto é um dos mais usados na pintura sacra para indicar que uma lição estava sendo dada, e aqui, a lição diz que as boas ações são indispensáveis para assegurar a absolvição e a eventual salvação da alma. Assim, o garoto parece enunciar: a prática das boas ações selará a sua entrada no céu.

Percebe-se que há um equilíbrio entre os humanos, quase todos compenetrados no espírito cristão de fé. Com gestos devotados de uma elegância sombria na manifestação da dor, alguns cavaleiros miram a cena com olhos expressivos, e outros têm seu olhar voltado para o alto, em permanente meditação. A única unidade visual que perpassa as duas dimensões espaciais é a cruz que um dos padres conduz. Ela penetra a outra dimensão da tela, constituindo-se numa metáfora de ligação entre a terra e o céu: aquilo que ligares na terra, também será ligado no céu. Aquilo que será desligado na terra, também será desligado no céu.

Há um instrumento, à direita da tela, o qual traça um ângulo de 90° graus, tipo um esquadro, que parece enquadrar um quadro dentro do quadro, como se estivesse a segregar um espaço de extrema densidade dentro desse perímetro, enquanto processo definidor da integração entre as duas dimensões de um único universo. Portanto, se traçarmos uma linha, cujo marco de referência seja a cruz fincada na terra, na esfera do espaço terreno em direção ao céu, percebe-se que, na altura do instrumento sustentado por um dos habitantes do céu, postado à esquerda do Cristo, obtém-se uma reta. Esta perpassa ao nível da horizontalidade as faces: dos demais personagens, da Virgem e a de São João. Passa, ainda, até a altura do ângulo formado pelo braço e antebraço de São Pedro. Desce no sentido de volta à terra, para unir-se em suas extremidades no enquadramento horizontal isomórfico na altura das faces dos habitantes da terra. Deduz-se, assim, que a cruz parece ter este sentido de ligação entre céu e terra. Ou melhor, entre Cristo e os cristãos. Afirma Cumming (1998, p. 42): “O crucifixo conecta os fatos que ocorrem embaixo, na terra, com as cenas de enlevo e êxtase no céu. Ele nos lembra a Ressurreição de Cristo, que possibilita a salvação”.

Em suma, a cruz com a imagem do Cristo crucificado proporcionalmente se unifica com o cenário celestial, para além da racionalidade das leis da pintura e da horizontalidade e lógica do plano terreno. Logo, epifanicamente, o Cristo, o Salvador, ressuscitado simbolicamente, representa a possibilidade de Redenção, de Vida.

No plano celeste, a cena está segregada de uma forma acentuadamente mais abstrata. Na configuração imagética destaca-se uma fluidez das nuvens, as quais se esfumam sem uma densidade volumétrica. São nuvens ralas e estranhamente seccionadas a sustentar figuras de exagerada estatura, a exemplo da compactualidade da figura da Virgem e do corpo de São João Batista, ambos expondo a mesma proporção, e quase a mesma postura, ao contrário das demais imagens.

A dissimilaridade se coloca de forma mais evidenciada no plano do olhar: enquanto a Virgem mira a alma do conde, São João, fita o Cristo, a interceder pela mesma alma do cristão, que será levado a Sua presença. Todavia, o corpo do santo, parece composto da

mesma matéria translúcida das nuvens. Ademais, uma luz irreal parece oscilar frouxamente nos diversos segmentos e/ou fragmentos espaciais do cenário celestial, pontuado pela aparição de anjos e santos. Há uma profusão de detalhes que se superpõem em movimentos ziguezagueantes. Por sobre todas essas figuras e por sobre todas essas forças paira a imagem do Cristo Juiz, o qual parece sugerir o vértice de um etéreo ponto de equilíbrio, para onde tudo e todos parecem convergir. Todos mantêm os olhos voltados para Ele, com exceção da Virgem e do anjo condutor da alma do conde em sua forma etérea.

A dicotomia entre a representação fantástica da transição vida/morte perfaz um movimento dialético que El Greco parece unificar na consagração da dualidade composicional de dois planos superpostos: o terreno e o celeste circunscritos na transgressão da matéria em espírito. Corpo que desce à tumba e alma que, glorificada, sobe ao céu. Tudo se resume na exuberância da simetria pictural pela ordenação plástica unificadora dos dois universos que se complementam no ciclo da didática da arte: a horizontalidade do espaço linear, que separa uma dimensão da outra, parece obliterar a verticalidade da composição que, numa visão mística da Glória, faz subverter o real na materialidade do paraíso se propondo como alternativa à temporalidade das coisas terrenas.

Dois elementos compositivos parecem absorver a transmutação da cena: a cruz superdimensionada, cruz e lança simultaneamente, atravessa o espaço terreno em direção ao espaço celestial e é a única unidade deste plano a tocar o céu, e a sobrepeliz do padre a projetar e refletir a luz que vem do alto e, assim, sublimar o sacerdote que parece transfigurado pela visão celestial, em total estado de unidade com o outro plano. Essa luz que emana do plano celestial se faz esbater no lençol branco que envolverá o corpo, em contraste com a cor da face moribunda do conde e de sua armadura negra. Até as chamas das tochas terrenas configuram-se como elemento etéreo e já não correspondem ao cromatismo terreno, corroborando com a transição. À direita do Cristo, está Pedro, simbolicamente representado por portar em suas mãos as chaves do céu; à esquerda, postam-se os Santos.

Na dimensão terrena, à direita do padre, estão os sacerdotes, representantes da igreja, portanto, metaforização de Pedro. À esquerda, o corpo do conde Dom Gonzalo, proponente a santo, por encomendação do próprio padre. Assim, percebe-se uma simetria perfeita: o Cristo Juiz no céu e o padre, ministro da igreja, pela absolvição dos pecados. Outra dimensão de unidade cênica se concentra no ângulo central dos dois planos: no terreno vêm-se duas figuras, Santo Estêvão e Santo Agostinho, os quais, conta a lenda, surgiram no momento do enterro do conde para baixar o corpo a tumba. À esquerda destes, tem-se a figura do garoto que, deiticamente, parece apontar a cena principal: eis o exemplo.

Quanto à dimensão celestial, observamos a imagem da Virgem e a de São João Batista, ambos a interceder pela salvação da alma do conde. Na parte central inferior deste mesmo ângulo, percebe-se o anjo que conduz a alma do conde à presença de Cristo. O elemento de dissimilaridade do quadro tem como vetor a proporção. É completamente diferente a proporção que rege o plano terreno e o plano celeste, donde as leis do primeiro são outras: portanto, gestálticas. A configuração da alma acentua a perda de suas formas terrenas para assumir outras proporções que são aquelas.

A sobriedade da cerimônia do sepultamento do conde configura-se no rigor e elegância dos espectadores. Quase todos vestem um casaco de pele com uma gola de pelica e uma pequena e impecável *gorquera*, figurino habitual na moda do momento sem deixar de atentar para a riqueza de detalhes dos paramentos dos padres e dos Santos Estêvão e Agostinho, donde se reproduz a estampa de santos e a cena de apedrejamento de Santo Estêvão, o primeiro mártir cristão. Em seu glorioso manto dourado há um painel mostrando uma detalhada imagem de seu martírio: uma concentração de figuras longilíneas, semidesnudas, todas com os braços erguidos, em uma postura ameaçadora, de apedrejamento e/ou incitamento à condenação de uma figura central vestida de vermelho. Santo Estêvão morreu apedrejado por uma irada. Outro detalhe a ser considerado é a elegância dos adornos e adereços da armadura do conde. Toledo, escreve Cumming (1978, p. 43), “era célebre por seu fino artesanato em armas e armaduras, e o conde de Orgaz usa uma magnífica armadura do tipo produzido na época de El Greco”. O tratamento cromático dessa indumentária, numa tonalidade do ouro envelhecido, quase na cor negra, vem ressaltar o contraste com a palidez do rosto cadavérico do conde.



Fig. 02 . Detalhe 03

**O ENTERRO DO CONDE DE ORGAZ, 1586 - 1588.
EL GRECO.**

El Greco tratou com esmero e maestria a composição das mãos, perfeitas em sua impressão-dígito-pictural física, expressivas em sua gestualidade pela leveza, fineza e elegância, quase todas adornadas por delicadas e trabalhadas rendas. Ademais, todos os adereços dos personagens terrenos estão ricamente representados em sua materialidade.



Fig. 02. Detalhe 04

**O ENTERRO DO CONDE DE ORGAZ, 1586 - 1588.
EL GRECO.**

Há uma isomorfia facial na maioria dos traços fisionômicos entre os participantes do ritual, dentre os quais se identifica, à direita, de perfil, o *Antonio Covarrubias*, cujo busto foi pintado cerca de 1600, Museu do Louvre, Paris. Uma outra figura, quase no centro da tela, muito compungida, com os olhos envoltos em lágrimas, parece ser semelhante à figura de o *Retrato de Homem com a mão no peito* (1577 – 1579), Museu do Prado, Madri.

Dois destes espectadores exibem a cruz dos Cavaleiros de Santiago, representantes dos incipientes reinos cristãos do norte – Leão, Castela, Navarra, Aragão e Catalunha – que avançaram pouco a pouco para o sul, no século II, lutando em nome da cristandade para reconquistar a terra dos mouros. Depois da queda de Toledo, em 1085, a luta transformou-se em guerra santa. Os muçulmanos do Norte da África – almorávidas e almóadas – uniram-se pela causa mourisca e finalmente tomaram Al Andalus no século XII. Os cristãos avançaram para o sul e, logo, apenas Granada permaneceu sob controle mourisco (Espanha, Guia Visual, Folha de São Paulo, 2003, p. 50). Temos, ainda, o próprio El Greco, o qual está a mirar o público, em seu auto-retrato, cerca de 1595, Museu Metropolitano, Nova Iorque, assim como, seu filho, Jorgi, o único garoto da tela.

Quanto à diversidade e multiplicidade das unidades visuais do plano celestial, destacam-se as figuras do Cristo radioso, no alto, do plano superior da tela, envolto por uma túnica branca, com aparência levíssima e etérea, em consonância com a transparência e fluidez da alma do conde, das nuvens e da volumétrica figura branca de São João e dos anjos. El Greco põe cores sutis nas vestes dos santos. Pincela um tom amarelo pálido-dourado em São Pedro e no anjo-de-guarda do conde, do qual se expõe uma asa enorme. A Virgem está vestida de uma túnica vermelha com a sobreposição de um manto azul. Todos os elementos corroboram a dimensão celeste, que Brown infere ser a concepção de mundo do pintor:

Para ele, a pintura – não a arquitetura ou a escultura – era a forma suprema da arte, pois só ela conseguia reproduzir cada aspecto da realidade. Acrescenta: A recriação da realidade era definida por El Greco não como um mero processo de imitação; ele considerava a visão uma faculdade racional pela qual o pintor experimentado e talentoso podia transformar o que via numa bela obra de arte. Tal processo de transformação não dependia de regras e procedimentos mecânicos como a geometria, mas do julgamento de um intelecto artístico treinado na visão da natureza (BROWN, 2001, p. 74).

Para o autor, em tal concepção da pintura imitação e aperfeiçoamento da realidade, a cor e a luz se tornavam os elementos preeminentes da arte e o maior desafio para o pintor. Ao atingir o ápice deste rigor, o pintor teria o poder de representar não só o visível mas também o “invisível”, ou seja, esclarece Brown, a partir de El Greco, os seres divinos do céu. Tudo isso

vem completar a concepção de El Greco, segundo a qual, o mundo natural era um reflexo imperfeito do celestial; portanto, os mesmos poderes de visão que facultavam ao artista compreender o mundo visual permitiam-lhe imaginar o reino celestial invisível. “Como os concebia El Greco, nem o reino natural nem o celestial eram estáticos ou imóveis, atributos que, em sua opinião, se opunham ao belo.

A beleza suscitava vida, e a vida era o movimento em toda sua complexidade e variedade, a ser captado mediante o uso de figuras alongadas, desenhadas em poses retorcidas, com drásticos escorços e sinuoso estado de fluxo perpétuo” (BROWN, 2001, p. 74). Assim, em *O enterro do Conde Orgaz*, El Greco professa em formas, volumes, luz, cores e movimentos a didática da arte de “imitação” deste mundo e de como figurar o outro, em toda sua diversidade, complexidade e movimento. Em síntese, de vida. Portanto, El Greco questionava essa concepção mimética da arte.

A densidade estético-filosófica do tema abordado em toda sua dicotomização encerra a arte de pintar no limiar de uma totalidade, que se constrói na metonimização de suas unidades compositivas. A dialética vida/morte, céu/inferno, condenação/absolvição em direção à Glória/plenitude do Ser, modula o olhar do pintor e dos espectadores – atores e até dos leitores – de tal forma que, da aparente mobilidade da morte, reflui toda uma negação deste estado mórbido imediatamente superposto pela dinamicidade daquilo que, em si mesmo, é e parece ser, a sagração da criação, da vida. Ressurreição. Das cinzas do pincel, o sopro de formas e luz, produz imagens vivas: anjos abrem as comportas das nuvens a fim de anunciar a possibilidade da absolvição, sentenciada pelo Cristo Juiz, sob a mediação da Virgem e de São João Batista. Eis a lição do Mestre.

A dialética também remete, numa segunda dimensão, à gradual autonomia do artista nessa redenção estética, donde a sua própria condição de profissional liberal parece ser redimensionada no sentido de, a partir desse estado da arte, ser-lhe-á possível obter clientes. Ou seja, sobreviver do seu próprio Fazer.

El Greco foi, sem dúvida, um precursor do cinema, atesta Sergei Eisenstein. (Pinacoteca Caras, Editora Caras, S.A., 2001 (?). Assim, a magistral representação da morte em dois atos – passagem, transfiguração – faz reverberar-se numa sequência imagética, o movimento de todo um jogo de cena na trajetória da transitividade do mundo visível ao invisível, sob o tema do olhar que parece dirigir o continuum compositivo. Parte desse movimento parece principiar ditado pelo olhar comovido e convidativo do garoto que, com a cumplicidade de seu olhar-dedo, aponta para a cena principal: *O enterro do Conde de Orgaz*. Na obliquidade desse olhar, pode-se desvendar a metáfora da vida, representada pela chama

que se desprende de um castiçal que o garoto segura em sua mão esquerda. A esfinge de uma vida que se permite levar e elevar ao céu pela aquiescência dos Santos Estêvão e Agostinho, numa demonstração pictural do mistério da transição. Traços de uma extrema sobrenaturalidade se anuncia pelo milagre da presença do que nos é impalpável e invisível: a fusão de duas dimensões do real.

Assim, a supra-realidade se adensa num ato tão comum a todos os mortais – o fim da vida. Ao mesmo tempo em que se transige para a verdade que a pintura faz corroborar a fé de todos os cristãos: a continuidade de um círculo que não se encerra em si mesmo, com a materialidade da morte. A dualidade vida/morte é encenada por El Greco numa narrativa pictórica magistral. O Santo Estêvão que segura os pés do conde parece perceber a presença do garoto e ter a consciência de seu gesto de auto-reflexividade, através do qual El Greco instaura um processo metalinguístico na densidade do discurso estético.



Fig. 02. Detalhe 05

RETRATO DE HOMEM COM A MÃO NO PEITO, 1577-1579.

Óleo sobre tela, 81 x 66 cm.

Madrid, Museu do Prado.

EL GRECO

A obliquidade do olhar faz dizer do seu fazer, em perfeita interatividade com o seu duplo, que é ele mesmo – identificado pelo seu auto-retrato –, em diálogo cênico com vários de seus personagens picturais: o filho Jorghi – garoto da cena, *Cervantes*, *O homem com a mão no peito*, o *Antonio Covarrubias*.



Fig. 02. Detalhe 06
ANTONIO COVARRUBIAS, cerca de 1594-1600
 Museo del Greco, Toledo
EL GRECO

A face do Conde de Orgaz é a expressão mais autêntica da estampa da morte, já sutilmente representada numa proporção da contra-face da vida, sobre a qual parece se concentrar o olhar de Santo Agostinho, personagem que apoia a cabeça do moribundo. Sob este, destaca-se o lençol branco, a epifania do espírito no momento de magia subsequente, já professada pelo gesto do sacerdote em pleno ato de encomendação e entrega da alma, que também está tomado pelo ritual do milagre e, transfigurado pela cromaticidade etérea, parece conduzir a cena. A sequencialidade dar-se-á no plano do invisível. A partir desse ponto crucial, El Greco transgride as regras da pintura por força da proporção de suas imagens celestiais.

Há todo um movimento de ascenso e aceno do sacerdote na celebração do ritual para a outra dimensão do quadro. Toda a ação se encaminha em direção à Glória, no sentido da subida ao céu. O que deveria ser um plano de fundo, em realidade não o é, visto que a dinâmica de formas, volumes, e superposição de imagens quebra a expectativa do estado mórbido da dimensão inferior. Parece que gases, sopros, movimentos fluidos dominam a cena da aparição e encontro Criador e criatura – Cristo Juiz e o conde de Orgaz, ambos unificados pela imaterialidade de ser visíveis no mundo da invisibilidade do Ser. Esta é uma dimensão

que talvez só a pintura e depois o cinema pudessem representar em toda sua fluidez. O adentramento numa dimensão perceptível pela imaginação/imitação rumo a uma abstração e complexidade do universo subjetivo que El Greco absorveu como temática da transmutação arte/vida. Assim, a forma se deforma para representar outra coisa que não visível, que não racional, porque arte. Porque imanência do que é contorção, transfiguração do real irrealizado. O real içado pela ótica da pintura e pela íris do pincel-pintor que “puxa”, alonga a imagem para atribuir-lhe o real da irrealidade: síntese. Para Brown, “essa síntese peculiar do real e da super-realidade é o essencial na arte de El Greco” (BROWN, 2001, p. 74).

O processo de descarnação do humano, sob a medida da escala pictural, atinge a plenitude da assepsia da forma. O homem é formal e cromaticamente desencarnado para ser santificado por obra e graça do pincel de El Greco. Toda sua transfiguração é modulada pela imagem esbatida segundo o rigor da arte grecoriana. Tal recurso corrobora a alta pregnância da forma na estética de El Greco pela busca de uma essencialidade que se realiza enquanto tal – a busca da verdade plástica.

*

Murilo Mendes, no sexto plano do poema (sexta estrofe, com três versos), retoma os heróis de El Greco, ou seja, o objeto do seu dizer/fazer numa reverência a todos aqueles que absorveram e viveram da substância de Toledo, cidade de sua predileção e de sua plantação: seus restos mortais repousam na igreja de São Tomé, em Toledo. El Greco enterra-se no solo toledano. Ele próprio comunga dessa matéria mineral. E se materializa na dimensão orgânica de Toledo. Seu espírito incorpora Toledo. Enxertados na natureza, matéria, espírito, homem, anjos e santos, transpõem-se signos esbatidos em heróis, por força do verbo (de Murilo Mendes). E assim, ...*O sobrenatural os recebe*. Portanto, num efeito de cláusula, o poeta parece reenviar este *gran finale* à gênese do poema, quando nos dois primeiros versos, dentro da dialética aparência/essência, Murilo Mendes faz uso da anáfora para descarnar o homem por força do canto (plástico) à el grecoriano, em sua sobrenaturalidade:

Aparentemente sem medida,
Aparentemente distante do mundo.

No limite dessa aparência, o espírito de El Greco incorpora Toledo. Fundidos, o instante poético os recebe na translação expressa pela dialética da criação. Murilo Mendes traça a didática da arte do fazer de El Greco:

.....
 ... o pintor da espécie castelhana:
 Estuda seu homem.....,

 El Greco, ...
 Encontra em Castela sua medida,
 Em Toledo sua matéria e forma própria.
 ... é o castelhano que se exprime
 Incorporado à natureza cotidiana,

 El Greco funda o estilo plástico de Castela.
 Emprega a ferragem, as tintas sujas
 Para tratar sua fisionomia seca.
 ... ajusta ao homem
 Seus anjos e santos.

 Por isso El Greco trata-o como homem
 Antes de o transladarem aos altares:

Murilo Mendes também os trata enquanto unidades semânticas estruturadas como unidades culturais interpretantes desta outra, a fim de construir cadeias conotativas do tipo natural x sobrenatural, terreno x celestial, a particularidade (seus personagens, o castelhano, o toledano, o homem/seus anjos e santos... trata-os como homem, homem castelhano vertical) x a totalidade (quanto ao anjo: sem a ótica do homem/ Quem o situaria?) homem na sua generalidade, enquanto humanidade. A expressão – Quem? – é o sema do deslocamento de uma parte do complexo de objetos que, por força de ser o significante, é semiotizado e passa a simbolizar, no limite de sua própria arbitrariedade, todo o complexo ao qual se refere, sendo reenviado ao título El Greco, sujeito da ação de fundar “o estilo plástico de Castela e de situar o anjo, na dimensão existencial se expande no sistema descritivo do poema. Então, El Greco é, simbolicamente, o ícone da forma pictórica, de Castela, a qual na amplitude de uma expansão cultural passa a ser o ícone da cultura hispânica na dimensão da expressão estética poe-pictural, em que a palavra, a imagem – poesia/pintura – são a expressão material da forma/conteúdo culturais.

Assim, na arte de construção do estético, Murilo Mendes evoca os gestos produtivos de El Greco na expansão do sistema descritivo da arte de dizer/fazer do canto plástico, razão de ser e fazer do seu canto lírico: El Greco ... estuda, encontra, se exprime incorporado, mantido no elemento orgânico..., funda o estilo plástico..., emprega... as tintas sujas, ajusta o homem aos seus anjos e santos. O santo o trata como homem. Quanto ao anjo: sem a ótica do homem, / Quem o situaria? Quanto aos personagens quem os situaria na ordenação poética? A exemplo de El Greco, na modulação dos personagens do universo pictural, Murilo Mendes, em sua configuração verbal, ajusta o homem aos santos e anjos incorporados ao espaço

poético para expressar toda a dinamicidade: os personagens de El Greco incorporam-se ao espaço cênico: sobem ao céu, fundam a vida, amam lidar, pelejar, tocar a morte com a espada, deixar o mundo. Não têm toda a certeza / De ressuscitar. [O santo] participa de todos nós, comunga, comunga. Quanto ao anjo: compõe o aspecto figural da peça. É figurante. *Sem a ótica do homem, / Quem o situaria?* Os heróis de El Greco, em sua coexistência poepictural, configuram-se na transição entre a dimensão humana e divina:

Seus personagens quando sobem ao céu
São espanhóis que fundam a vida,
Amam lidar, pelejar,
Tocar a morte com a espada.
São tristes: que deixam o mundo,
Que não têm toda a certeza
De ressuscitar: são espanhóis.
.....
O santo participa de todos nós,
Comunga nossa matéria mineral,
Comunga nossa aridez e nossa lida.
.....
Quanto ao anjo: sem a ótica do homem,
Quem o situaria?
.....
Os heróis de El Greco
Vivem da substância de Toledo. Enxertados na natureza
O sobrenatural os recebe.

Murilo Mendes identifica os personagens de El Greco e se identifica com eles. Quem são estes personagens? São tipos humanos, verdadeiros exemplares da espécie castelhana: ... seu homem descarnado, / Afeito à exigência do deserto. São espanhóis. São tristes.



Fig. 02
 Detalhe 07
O ENTERRO DO CONDE DE ORGAZ, 1586 - 1588.
EL GRECO.

Em Castela, em Toledo, El Greco, desde então, é o castelhano que se exprime com um estilo que parece se incorporar na densidade cultural de Toledo e absorver dessa coexistência a experiência terrestre de se colocar próximo do toledano que circula nas ruas, próximo ao israelita, ao árabe e ao cristão, fundidos na espessura concreta de Toledo. Enfim, Murilo Mendes, na configuração dos heróis de El Greco, funde o humano e o divino: expõe nessa galeria o homem castelhano vertical, os santos e os anjos. Assim, o poeta, em sua composição, reitera a construção pictórica pelo crivo do verbo, também fundido em duas ordens isotópicas: a ordem da natureza, na qual se incorpora o plano terreno e a ordem do sobrenatural, na qual se instaura o plano celeste, para receber os heróis de El Greco quando transladarem os altares na semiose da materialidade da forma à imaterialidade do conteúdo. Quem os situaria?

Sob a égide de uma organização interna do poema, percebe-se a reiteração simultânea de uma outra lei interior que alimenta e consome o pintor. Nessa dimensão, o poeta, para apreender a gênese pictural, instaura a isotopia da imaterialidade pela materialidade no limite da produção das simultaneidades plásticas, sob o efeito cênico modulado pelo enquadramento das simultaneidades poéticas em tomadas verbais da imagem pela via da palavra-imagética-desenhada, para reproduzir a cena da celebração fúnebre na sequência imediata do seu ato: a tomada da transposição do homem desencarnado para sua ascensão à Glória. No ápice desse dizer, o conde já carrega a aparência transfigurada para compor a carga etérea da dramaticidade que esta passagem exige. Este limite tem uma dimensão matemática, pois que a

tal termo parece poder exprimir-se conforme Aurélio Buarque de Holanda e J. E. M. M. (1986, p. 55), esta acepção: 7. *Anál. Mat. Elemento L em cuja vizinhança de dimensões arbitrária e estão contidos todos os elementos de uma sequência-infinita $L(n)$, a partir de um $n...$ que é função de...* . 8. *Anál. Mat. Elemento L em cuja vizinhança de dimensão ... estão contidos todos os pontos de contradomínio de uma fração $f(x)$, desde que x esteja na vizinhança ... (...) de um ponto $x...$ do domínio da função.*

Assim, o sentido afasta-se da dimensão literal, ou seja, por deslocamento do sentido em toda sua dimensão mimética para uma hierarquia no plano superior, com toda carga semântica para instaurar, por efeito da semiose, a reiteração dos semas da imaterialidade, e somente assim, compor na dimensão semiótica, o plano da transtextualidade pela intersemiose poesia/pintura para suscitar a travessia da humanização do divino, o santo na condição de homem, e a *sagração do humano, o homem em sua ascensão, à condição de santo, no ato de representação* da transmutação cênica via Ressurreição do homem nu, na trajetória do plano terreno para o plano celestial. Murilo Mendes nesse itinerário parece obliterar a linearidade do sentido para suscitar a obliquidade e ambivalências semânticas, próprias do discurso poético via práxis subjacente à dimensão enciclopédica do leitor (ECO, 1983), para compor as tomadas subsequentes em função da leitura do objeto estético. Pela tessitura sígnica interseccionada numa estrututra de reiterações interativas, instaura-se a composição dos planos isotópicos, através dos quais, o poeta expande o sistema descritivo da ascensão – do terreno à Glória, conforme composição a seguir:

Plano terreno: materialidade

...à exigência do deserto
Seus personagens ... são espanhóis
...ajusta ao homem
O santo participa de todos nós,
...como homem

...sem a ótica do homem
Os heróis de El Greco
Vivem na substância de Toledo.
Enxertados na natureza

Plano celestial: imaterialidade

Aparentemente sem medida,
Aparentemente distante do mundo

homem descarnado,
São tristes: que deixam o mundo,
Seus anjos e santos

Quanto ao anjo:
Quem o situaria?

O sobrenatural os recebe.

Toda essa epifania estética parece enunciar uma verdade que se confirma em sua fisicalidade poe-pictural. A palavra, a imagem, corroboram as expectativas do(s) leitor(es). Tudo isso vem se intensificando em seu cantar plástico-poético-epifânico. Murilo Mendes cultiva ***O sol de Ilhescas: Ilhescas...*** com sua linguagem seca de tijolo / E homens secos. A

poética da aridez parece se intensificar no momento em que o poeta enuncia: *Ilhescas prepara a Toledo*. Todavia, convém procedermos à leitura de um poema e depois do outro, na sequência ditada pelo poeta, suscitada por esse canto de entrada:

O SOL DE ILHESCAS
A LUÍS CERNUDA

Quem dá de comer e beber a Ilhescas
Com sua linguagem seca de tijolo
E homens secos?
Ilhescas prepara a Toledo.

Quem dá de comer e beber a Santo Ildefonso
Que, suspenso à parede por El Greco,
Escreve inspirado pela Virgem?
Não vereis uma outra tela tão castiça:
Extraída à substância mineral de Espanha.

*

Lá fora o espanhol insubmisso escreve
Circunscrito pelo olho de lince.
Expõe a hombridade, o espaço terrestre,
A vida toureando a morte
Com a força que vem de Espanha.
Quer pertencer a uma terra mansa
E não a um céu guerreiro.

Escritor de Espanha, aguça
Tua explosão adiada.
Expõe a luta agônica de Espanha,
Incêndio congelado.

*

Quem dá de comer e beber
Ao espanhol insubmisso
Com sua linguagem seca?
Quem dá de beber a Ilhescas?

Em sua estrutura descritiva, o poema configura-se pela composição do todo em suas múltiplas unidades: o sol de Ilhescas, a linguagem seca de tijolo e homens secos; Ilhescas, Toledo; Santo Ildefonso, El Greco, a Virgem, a tela... castiça: ...Espanha. O espanhol insubmisso, o olho de lince, a hombridade, o espaço terrestre, a vida, a morte, a força... de Espanha. Uma terra mansa / um céu guerreiro. Escritor de Espanha, ...a explosão adiada. A luta agônica de Espanha. Incêndio congelado. Espanhol insubmisso, a linguagem seca. Ilhescas?

O poema está segregado em três planos, ou três quadros, configurados por cinco estrofes, todos demarcados por um sinal gráfico, que assim os modula: o primeiro plano compõe-se de duas estrofes, sendo a primeira estruturada por quatro versos e a segunda, por cinco; o segundo plano compõe-se de duas estrofes: a terceira com oito versos, e a quarta apresenta quatro; o terceiro e último plano é constituído por uma estrofe com quatro versos.

No primeiro plano, epifanicamente, Murilo Mendes enuncia o protótipo de seu projeto poético: a linguagem seca de tijolo. A configuração de uma semântica da concreção, da aridez, mediada por uma linguagem seca, de tijolo, fundida na espessura sígnica da cultura hispânica, ...à *substância mineral de Espanha*. Portanto, Murilo Mendes, na montagem figural do objeto estético, suspende na parede poética uma moldura isomórfica –

Quem dá de comer e beber a Ilhescas

.....
Quem dá de comer e beber a Santo Ildefonso

.....
Quem dá de comer e beber
Ao espanhol insubmisso

.....
Quem dá de beber a Ilhescas?

A moldura parece apoiar-se numa homologia sintática e semântica, a qual formaliza uma equivalência de tipo 1 (LEVIN, 1975) e, na dimensão semiótica, produz a significância do poema (RIFFATERRE, 1983). Assim, Murilo Mendes expõe dentro do poema, num plano superior, a paisagem de Ilhescas e, num plano inferior, a tela Santo Ildefonso, de El Greco, no limite da intersemiose poesia/pintura. Escreve Murilo Mendes: *Ilhescas prepara a Toledo*. Com esta enunciação, o poeta aguça a gana do leitor para desvendar o enigma de Toledo, epifanicamente enunciado, enquanto instância mimética e/ou semiótica que parece cerrar a pedra macha desse estilo plástico. Ilhescas e Toledo parecem compor ícones desses estilos contidos – estilo de contatos, estilo gótico, estilo sólido, de tijolo, de pedras armoriadas. Estilos do silêncio e da solidão, sólidos. Estilos estes modulados por força do pincel consciente de El Greco, circunscrito pelo *superolhar* de Murilo Mendes na dimensão poética da transtextualidade dessa linguagem substantiva. O poeta escala a paisagem, guiado pelo fascínio da luz que emerge da paleta grecoriana que, tal qual o sol de Ilhescas, parece depurar a produção de El Greco, sua linguagem seca de tijolo e seus homens secos. O tijolo remete ao barro, à argila que dá vida/forma à coisa, ao ser, sólidos, em sua materialidade primeva. O tijolo também reenvia a uma matéria primal, nessa busca do poeta por uma matéria original na ancestralidade estético-cultural-hispânica, através da leitura da linguagem concentrada de múltiplas faces, via inter-intra-trans-hipertextualidades das imagens-plavras-pedras-poe-picturais, linguagens onde reside a matéria original da verdade plástica, donde o poeta parece querer extrair o substrato dessa palavra-pedra, essa força concentrada, cimentada, na argila do tempo engastado na pele da memória de Espanha. Por tudo isso, Ilhescas prepara esse itinerário estético em direção a Toledo. Situada na rodovia Madri-Toledo, Ilhescas era o local

de veraneio da corte de Filipe II. Pouco restou de sua cidade antiga, mas o Hospital *de la Caridad*, do século XVI, ao lado da *Iglesia de la Asunción* (facilmente identificada por sua torre mudéjar), é importante por seu acervo de arte. O hospital tem cinco obras tardias significativas de El Greco. Os temas de três delas são a Natividade, a Anunciação e a Coroação da Virgem Maria (Guia Visual, Folha de São Paulo, Espanha, 1996, p. 368). Assim, Ilhescas prepara a Toledo. Em Ilhescas, conforme Debenest (1977, p. 21), encontram-se os principais trabalhos do final da vida de El Greco. São as pinturas do Hospital de Ilhescas, as quais apresentam as mesmas características das telas da capela de São José.



Fig. 03
SANTO ILDEFONSO
ST ILDEFONSO – c. 1600-1605
 Oleie na lona, 112 x 65 cm.
 Galeria nacional da arte, Washington
EL GRECO

Na transição do primeiro plano para o segundo, Murilo Mendes parece expor a dialética interior/exterior. O interior, na dimensão semiótica, do especular para além, pela expansão do sistema descritivo do quadro – *Santo Ildefonso... / Escreve inspirado pela Virgem*. O discurso poético descrevendo o discurso pictórico na densidade do exercício da crítica da arte mediada pela linguagem poética. No processo de auto-reflexividade, a partir do qual se instaura a semântica do poema, o poeta parece escavar com seu olhar-dedo a contextura sígnica da tela, desde a configuração pictural de signos sobre signos, extraídos do substrato metalinguístico do discurso que superpõe imagem sobre imagem na dialética verbal/não-verbal. Ou seja, a palavra/a imagem (decalques) interseccionadas no jogo da

pluridiscursividade estética. Portanto, nesse jogo de espelhos, do discurso sobre o discurso, depreende-se o esboço da semantização do dizer/fazer, no ato mesmo da transtextualidade poe-pictural. A função metalinguística da linguagem estética enlaça toda uma tradição cultural que nutre o poeta nessa gana de comer/beber do Verbo, na porção que lhe toca. No segundo plano, o poeta expõe o espaço terrestre, pela dimensão mimética, na transubstanciação do espaço interior para o espaço exterior, processo explicitado pelo ângulo de sua visão descritiva, a qual se amplia por força desse olhar macro-semiótico para a direção da panorâmica imagética situado num ângulo que permite alcançar a estratégia sígnica para atingir um raio de visão, com o máximo de intensidade no arco da vista a uma maior abrangência ótica. O engate inicial do verso, *Lá fora*, supõe um estado de contemplação, aqui dentro, que se expande para uma angulação exterior – *Lá fora o espanhol insubmisso escreve / Circunscrito pelo olho de lince*. Em oposição à imagem do Santo Ildefonso (Santo Ildefonso, 1600-1605, fig. 03) preso à parede interior do Hospital, com o olhar vago, lá dentro da tela, à espera da iluminação divina (a inspiração da Virgem), o sol interior que o alimenta por força de uma onisciência, que ele parece deter, lá fora, o espanhol insubmisso, alimenta-se da força que vem da terra, ou seja, – *Expõe a hombridade, o espaço terrestre, / A vida toureando a morte*. Está preso ao espaço exterior por força de uma consciência, que o faz também escrever circunscrito pelo olho de lince. O lince, segundo Aurélio e J. E. M. M Editores Ltda (1986, p. 1034), [*Do gr. lygx, pelo lat. lynce.*] S. m. Zool. Mamífero carnívoro, da família dos felídeos (*Felis lynx* (Lin.)), ao qual os antigos atribuíam o poder de ver através das paredes; logocerval [q.v.]. Portanto, o ver para além, que o *espanhol insubmisso* também detém no limite de sua subjetividade. Simultaneamente, ele parece cultivar uma outra modalidade de inspiração: comer/beber da *...força que vem de Espanha*. Sua escritura expõe a hombridade, no exercício de sua hispanidade, pois, – *Que a morte para o espanhol inda é hombridade* (Murilo Mendes), ou seja, a expressão da naturalidade pela supernaturalidade do espírito espanhol em toda sua dimensão humana, revelada pela fisicalidade do signo, a demarcar a materialidade do espaço terrestre condicionado a uma dimensão filosófica e política da luta simbólica do personagem no extremo limite da dialética vida/morte – *A vida toureando a morte* – que já delimita a arena: Espanha.

Murilo Mendes torna plausível a lição espanhola de tauromaquia existencial na didática da escritura pelo signo poético-pictural, enquanto elemento estritamente estético sob a égide de um ideal de busca da verdade plástica, para a construção de um projeto poético. A Espanha fortalece a dimensão da idealidade do poeta pela conciliação de contrários absorvida dessa tourada sígnica que instaura um jogo violento de contrastes, análogo àquele inscrito na

espetacularidade estética da tourada, em seu ritual cruento, donde se pode inferir que o poeta extrai daí o ritual da passionalidade da luta pela palavra, esvaindo-se em tinta-sangue para metaforizar a vida/morte toureando pelo querer/poder/Ser/ter/deter, a utopia do espanhol insubmisso de *...pertencer a uma terra mansa / E não a um céu guerreiro*. Para congelar poeticamente a imagem do protótipo do escritor de Espanha, Murilo Mendes, que evocara o escritor de Espanha, Luís Cernuda, sujeito ao qual dedica este poema, parece nutrir-se também desta luta agônica de Espanha para, na ordenação plástica do verso, da quarta estrofe deste plano, expressar um tom discursivo apologético fortemente perpassado pela função persuasiva, conclamando-o para a luta:

Escritor de Espanha, aguça
Tua explosão adiada.
Expõe a luta agônica de Espanha,
Incêndio congelado.

No último plano do poema, o poeta corrobora com a didática da arte, ao reenviar para a exegese da dialética – comer, beber – no limite da gana de extrair do substrato mineral de Espanha as lições plásticas e literárias acopladas no universo da produção de El Greco. Murilo Mendes, no limite de sua leitura, termina o poema como começa. Reitera a grade figural para a composição do plano final: “Quem dá de comer e beber / Ao espanhol insubmisso / Com sua linguagem seca? / Quem dá de beber a Ilhescas?”

A estratégia de construção do objeto estético é evidenciada pelo efeito de cláusula que emoldura o poema e o faz enlaçar em quatro ângulos: no verso primeiro, da primeira estrofe – *Quem dá de comer e beber a Ilhescas*; no verso primeiro, da segunda – *Quem dá de comer e beber a Santo Ildefonso* (SANTO ILDEFONSO, 1600-1605, fig. 03); assim como, no verso primeiro, da quinta estrofe – *Quem dá de comer e beber / Ao espanhol insubmisso*; e, finalmente, para encerrá-lo, no último ângulo, verso final do poema – *Quem dá de beber a Ilhescas?* A técnica de reiterações do verso – *Quem dá de comer e beber... Quem dá de beber*, parece funcionar como um paradigma da produção de El Greco em seu gesto fundador de uma estética em cujo liame Murilo Mendes parece encontrar sua medida (em Castela), sua matéria e forma própria (em Toledo). Extraído da espessura sígnica do título, o poeta parece tentar enquadrar o sujeito da ação: Quem?... Quem?... Quem?... Quem?... para condensar a mediação figural do poema e a intensidade dessa busca pelo ato performativo da luta. O seu olhar parece perscrutar todos os quadrantes espaciais do poema na percepção aguda de querer/poder/saber/deter a corrida sígnica. O poeta manifestou esse desafio em outro poema:

A CORRIDA

Soubesse eu distinguir
 O milésimo de instante
 Em que o olho do touro e o do toureiro
 Se cruzam no vértice da luta,
 Conhecendo cada um
 Que irá matar, ou ser morto.

(Murilo Mendes, Tempo Espanhol, 1994, p. 602)

Portanto, nesse rito de extrema precisão, em que o poeta e a palavra se miram, qual touro e o toureiro põem-se em luta na arena dos signos, a tourear, se medindo, se ajustando, Murilo Mendes expõe o índice do quadrilátero da indeterminação do sujeito, o qual passa a constituir-se numa lógica interna do poema que, pela sua reiteração em quatro registros, faz remeter tal ordem para um ator externo. Este o envia para o Sol de Ilhescas, título do poema e sujeito e/ou tema geral que rege a composição da imagem figural do todo. Numa primeira leitura, com a suspensão da indeterminação e pela possível determinação do ator indeterminado pelo pronome quem, parece instaurar-se uma incongruência: O Sol de Ilhescas ...dá de comer e beber a Ilhescas. Também: O Sol de Ilhescas... dá de comer e beber a Santo Ildefonso. Ou: O Sol de Ilhescas... dá de comer e beber / Ao espanhol insubmisso. Finalmente: O Sol de Ilhescas ...dá de beber a Ilhescas. Em nível do código, poder-se-ia tratar de uma impertinência, conforme Cohen (1978, p. 94), por situar-se no plano sintagmático. Todavia, no plano paradigmático, através da recomposição do sentido pela dimensão metafórica, conforme postula Cohen, a metáfora intervém para a redução do desvio em nível do código da língua, a partir do qual se reconhece a supremacia da fala sobre a língua para transformar-se e dar um sentido àquela.

Numa segunda leitura, configura-se o sujeito por força da redução do desvio e por força da semiose, que suscita o deslocamento de sentido, a partir do qual, pode-se aferir outro sentido. Assim, o sentido do plano mimético desloca-se para uma dimensão mítica, que permite instaurar uma outra lógica, a da percepção dos mitos suscitada por um sistema de representação da imagem configurada através da linguagem não-verbal, pela imagem-palavra, através da linguagem verbal na dimensão da poesia. Pela redução do desvio, recupera-se o sentido metafórico. Portanto, ao Deus Apolo, o Sol mítico, o qual aparece na literatura ocidental com uma complexidade pela diversidade de nomes e pelas características e atribuições, pode-se inferir a ação de alimentar a fome e saciar a sede de Ilhescas.

Segundo o Dicionário de Mitos Literários (BUNEL, 1998, p. 67), a figura mítica de Apolo, no princípio, “... é um arquétipo universal do Divino do qual a literatura retém alternativa e indiferentemente três nomes principais: Apolo, Febo e Sol. A cronologia tende a

isolar cada vez mais o deus solar, enquanto símbolo de suas aventuras mitológicas – a figura ganha mais importância na sua relação com a poesia do que com as fábulas que lhe são associadas (com exceção de Dafne)”. (...) Continua Pierre: [...] O plano semiótico restaura toda essa ambiguidade semântica, para recuperar o estatuto do objeto estético a fim de fundamentar e justificar a pertinência da leitura no exercício da crítica, via apreensão do sentido primeiro, segundo, terceiro, último, enfim, infinito da mensagem poética. Afirma Cohen (1978, p. 95): “A estratégia poética tem por único objetivo a mudança de sentido. O poeta atua sobre a mensagem para modificar a língua”. Assim, os operadores metalinguísticos e a estratégia da indefinição do sujeito – Quem – permitiu a indeterminação da determinação pela negação do ato produtivo de explicitar, de determinar o sujeito da ação substantiva de alimentar e saciar a sede desse potencial criador. Uma ação, que vem essencializar a aridez do ser: de Santo Ildefonso, os homens secos, o espanhol insubmisso, até o Escritor de Espanha. Enfim, todos eles convergem para uma linguagem seca – também corroborada pelo poeta através da semantização do seu fazer, pela via da construção da semântica da concreção, da aridez, da secura (CAMPOS, 1976, p. 55-65). Ilhescas, espaço terrestre árido, por sua linguagem seca de tijolo e seus homens secos, detém uma luz: O Sol de Ilhescas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 836), “o simbolismo do Sol é tão diversificado quanto rico de contradições a realidade solar. Se não é o próprio deus, é, para muitos povos, uma *manifestação da divindade* (epifania uraniana). (...) Na Austrália, é considerado filho do Criador e figura divina favorável ao homem...”. Acrescenta o texto: “O sol é a fonte da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes – ou espirituais – recebidas pela Terra”. (...) “Além de vivificar, o brilho do sol manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço”. Enfim, afirmam os autores (idem, p. 840): “(...) Os textos hindus fazem do Sol a origem de tudo o que existe, o princípio e o fim de toda manifestação, o alimentador (*savitri*)”. Portanto, no poema, O Sol de Ilhescas, este parece saciar a necessidade vital do escritor de Espanha que, na dialética vida/morte, nutrido por essa força exterior, aguça a fome e a sede espiritual nessa luta agônica de Espanha. O Sol de Ilhescas configura-se, desde então, como o protótipo de uma poética que se opõe a tudo que é superficial.

Essa contenção espiritual, donde tudo emerge como efeito de uma estratégia de suspensão semântica, revela o ato performativo de explosão adiada, contida, curtida pela linguagem seca de tijolo, de homens secos. A comunhão com a aridez do espaço físico instaura um outro espaço. O espaço da metassemia do poema: o espaço criador do espaço. O Sol de Ilhescas parece delimitar a proporcionalidade da razão que cabe a cada um. A

expressão “dá de comer” está para a Espanha, assim como a linguagem seca de tijolo de Ilhescas está para os homens secos – El Greco, o pintor e seu santo, para o escritor Luís Cernuda homenageado pelo poeta, o qual parece representar o escritor de Espanha e o espanhol insubmisso. Todos se alimentam desse sol e solo, bebem dessa fonte e absorvem a força, impressa na marca da hombridade hispânica.

Advém de Ilhescas a configuração do pretexto plástico que pela sua densidade cultural instaura a dimensão intersemiótica via a tela castiça de Santo Ildefonso, enquanto ícone da revelação da verdade plástica, donde Murilo Mendes alimentado pela gana parece beber dessa fonte, para, somente assim, reproduzir na arena dos signos a didática da arte de tourear vida/morte na densidade cultural de Espanha, e, por fim, absorver a multiplicidade na unidade desse dizer sobre o ser e sobre o fazer interseccionados no vértice da superposição desses dois espaços: exterior/interior.

Na ordenação do espaço poético, a dialética vida/morte, o espaço terrestre – terra mansa / o espaço celeste – céu guerreiro, o fora – Lá fora / o dentro – explosão adiada, incêndio congelado, comer/beber imagens secas de homens secos, linguagens ...de tijolo. Signagens inspiradas pela Virgem, pela marcha do pincel de El Greco, curtidas pelo sol de Ilhescas, que são fundidas na espessura da poética de Murilo Mendes.

Em suma, O Sol de Ilhescas é o protótipo do estilo severo, estilo marcado pelo rigor – de arte e de vida, mediado pela linguagem de pedra, de tijolo. Estilo seco, de homens secos... à substância mineral de Espanha. Murilo Mendes no último ato de sua auto-reflexividade essencializa a sede de Ilhescas, enquanto metáfora de sua gana de nutrir-se dessa matéria para modular, na construção do objeto estético, o processo de gradação da metassemia do poema que se alimenta da busca na dimensão de sua trajetória... do pretexto plástico à verdade plástica.

Murilo Mendes absorve de Ilhescas a imagem do Santo Ildefonso, escritor submisso à lei interior que o alimenta. Absorve também a imagem do espanhol insubmisso, consumido por sua linguagem que se inspira na luta agônica de Espanha, explosão adiada. Imagens (con)geladas que parecem cristalizar-se na íris do poeta, também sedento da palavra, substrato da explosão que ele vai encontrar em Ilhescas. Nessa luta agônica travada, em Espanha, Murilo Mendes suprime no último verso a palavra comer. No limite de seu dizer, o poeta parece transpor seus próprios moldes para nutrir-se desse estilo de contatos na busca da saciedade de sua fome espiritual em comunhão com a força, a hombridade, a aridez, adstritas à textualidade da cultura hispânica. Eis a luz, que arde na pele da memória e na qual Murilo Mendes inscreve/escreve o seu Tempo Espanhol. Incêndio congelado. Imagem rarefeita por

força de O Sol de Ilhescas, modulado em seu todo pela composição de suas partes conforme sua configuração poética:

O SOL DE ILHESCAS

I

A linguagem seca de tijolo
...Ilhescas
...linguagem seca
...homens secos
Ilhescas prepara a Toledo.

II

...à substância mineral de Espanha
...El Greco
...Santo Ildefonso
...inspirado pela Virgem
...tela castiça:
Extraída... de Espanha.

III

A vida toureando a morte
...o espanhol insubmisso
...pelo olho de lince.
Expõe a hombridade, o espaço terrestre.
A vida.. a morte
Com a força que vem de Espanha.
Quer pertencer a uma terra mansa
E não a um céu guerreiro.

IV

...a luta agônica de Espanha.
Escritor de Espanha aguça
...a explosão adiada
.....
Incêndio congelado.

V

Ao espanhol insubmisso
Com sua linguagem seca
Quem dá de beber a Ilhescas?

Assim, *A linguagem seca de tijolo (...)* *Extraída à substância mineral de Espanha. (...)* *A vida toureando a morte / (...)* *Expõe a luta agônica de Espanha, / (...)* *Com sua linguagem seca?* – parece compor o espaço limite da densidade estética que Murilo Mendes absorve, sorve da porção do Verbo que o toca, no ritual da comunhão da palavra ministrada pela arte hispânica em sua dimensão cultural pela via do substrato pictural.

UNIDADES: a porta, a Virgem, Santo Ildefonso, a cadeira, a mesa, a toalha, a pena (caneta), o tinteiro, enfim, bodegões ao estilo gregoriano.

SEGREGAÇÃO: a tela segrega-se em três planos.

POEMA

TOLEDO

A Dámaso Alonso

*Toledo divide-se em dois planos:
O plano da solidez e intensidade.
O plano da solidão e do silêncio.*

*O Tejo transporta séculos barrentos.
A rocha cor de ferrugem
Determina a cidade austera,
Peñascosa pesadumbre.*

*

*Toquei em Toledo a linguagem espanhola,
A pedra, sua força concentrada.
Toquei à noite em Toledo
O que resta da solidão e do silêncio.
Toquei a loucura lúcida do homem.
Quem no-la revelou como Cervantes?*

*Toquei de golpe áspera Espanha:
Conhecendo o cerne do homem,
Resume deserto e Oriente,
Resume força na secura.
A mis soledades voy,
De mis soledades vengo.
Em Toledo toquei a Espanha gótica,
Toquei as ruínas do silêncio,
Solidão das solidões, tudo é solidão.*

*

*Nas arquiteturas de tijolo
Da calle Garcilaso de la Veja
Vi o silêncio grimipando.
Vi Ninguém na estreita calle,
Vi os restos do extremo luxo, a solidão.
As ruínas do silêncio em pé,
Um silêncio de tijolo e almas penadas árabes.
Silêncio plástico de Castela.*

*

*Em Santa Maria la Blanca
A arquitetura branca levantou-se muda.
Vi a solidão branca no acre de Toledo.
Em Santa Maria la Blanca
Vi a solidão habitada:
Tempo clássico de coexistência
Do mouro, do israelita e do cristão,
Tempos de homens reunidos.*

*Santa Maria la Blanca,
Face da Espanha judia,
Silêncio de planta e azulejo.
A mis soledades voy,
De mis soledades vengo.*

*

*Em Toledo descobri
Silêncio e solidão sem fluidez,
Silêncio e solidão góticos,
Silêncio e solidão sólidos:
De tijolo,
De pedras armoriadas.*

*

*Sobe para o céu o cavaleiro de Orgaz
Que inserido em dois planos
Ainda se comunica à terra
Pelo fogo comprimido de Toledo.
Cada figura toledana que o cerca
Participa de sua morte:
De ferro, surda.
O silêncio explode no quadro,
Na composição cerrada do primeiro plano:
Silêncio e secura de Espanha
Onde a morte, elemento ainda de vida,
Marca a ressurreição do homem nu
Que o segundo plano indica.*

*

*Em Toledo pude captar
A rocha intensa
– Peñascosa pesadumbre –,
O ocre do homem,
O silêncio do tijolo,
Timbre áspero cerrado.
Os objetos de tocais,
O céu se abrindo em crateras
Como nos quadros de El Greco.*

*O rio oprimido pela rocha.
O canto mozárabe de capelas ocultas.
O eco da pedra, vencido.
Os movimentos no Zocodover.
Eis Toledo como El Greco a tocou e pintou:
O máximo de intensidade no mínimo de espaço.*

*A mis soledades vengo,
De mis soledades voy.*

Na modulação da cidade de Toledo, Murilo Mendes divisa poeticamente a paisagem configurada em dois planos: o plano da solidez e intensidade e o plano da solidão e do silêncio; depois o Tejo, a rocha, a qual determina a cidade austera; no jogo metonímico de

uma tomada panorâmica o poeta destaca, em Toledo, a linguagem espanhola: a pedra, sua força concentrada; na percepção da noite toledana, parece tocar a solidão e o silêncio. Murilo Mendes resgata Toledo, em toda sua diversidade e ancestralidade: reverencia a loucura lúcida do homem pela evocação e reconhecimento à acuidade de Cervantes: quem no-la revelou?

A densidade da cultura hispânica parece provocar um impacto no poeta que, de golpe, pressente e sente a força que vem de Espanha: áspera, que conhece o cerne do homem, resume deserto e Oriente, resume força na segura. O poeta é tocado pelos ecos, que vêm dos cantos e recantos, de Toledo contemporizados pela memória nos versos de Lope de Vega: *De mis soledades voy / De mis soledades vengo*. Em outro ângulo, divisa a Espanha gótica, pelas ruínas do silêncio, as quais fazem o poeta parece evocar o discurso bíblico, em referência ao livro do Eclesiastes, recriado poeticamente: Solidão das solidões, tudo é solidão. E, também, em reverência ao discurso da Idade de Ouro, época em que a vaidade era um tema comum. A solidão nas arquiteturas de tijolo da *calle* Garcilaso de la Vega e o silêncio que grimpava o espaço parecem querer calar tempos outros. Ninguém na estreita *calle*, os restos do extremo luxo, a solidão. O poeta filtra o silêncio qual câmara, na intensidade de seu superolhar: *As ruínas do silêncio em pé, um silêncio de tijolo e almas penadas árabes. Silêncio plástico de Castela*.

Noutro ângulo da cidade, o poeta vê a Sinagoga de Santa Maria la Blanca, mais antiga e maior das oito sinagogas originais da cidade, construção datada do século XII. Em 1405, foi transformada em igreja pela ordem militar-religiosa de Calatrava. A restauração devolveu-lhe a beleza original. Capitéis de pedra esculpidos e pinturas na parede se destacam entre arcos lisos e brancos em forma de ferradura e trabalhos em gesso. Na capela principal há uma peça de altar plateresca. (GUIA VISUAL FOLHA DE SÃO PAULO, Espanha, 1996. Publifolha, 4. edição, p. 373). O poeta vê em Santa Maria la Blanca: a solidão branca no ocre de Toledo, a solidão habitada: subjaz o Tempo clássico de coexistência do mouro, do israelita e do cristão, tempo de homens reunidos. Santa Maria la Blanca, na expressão do poeta, é a face da Espanha judia, cimentada pelo silêncio de planta e azulejo.

O poeta volta a ouvir os ecos dos versos de Lope de Vega, no canto plástico de Toledo. Olhos, ouvidos, enfim com todos os sentidos apurados, o poeta penetra na dimensão das descobertas: silêncio e solidão sem fluidez, silêncio e solidão góticos, silêncio e solidão sólidos: de tijolo, de pedras armoriadas.

Na configuração da cidade, Murilo Mendes descobre o silêncio plástico de Toledo, ao referir-se explicitamente à tela *O enterro do Conde de Orgaz*, de El Greco, 1585. Nas encostas orientais dos Montes de Toledo, fica Orgaz, com uma igreja paroquial que tem obras

de El Greco. Todavia, a igreja de Santo Tomé, localizada em Toledo, abriga a obra-prima de El Greco, O Enterro do Conde de Orgaz. Murilo Mendes faz uma leitura da composição da tela: “sobe para o céu o cavaleiro de Orgaz / Que inserido em dois planos / Ainda se comunica à terra / Pelo fogo comprimido de Toledo”. As figuras toledanas que o cercam e participam de sua morte: de ferro, surda, porque a imobilidade e hombridade do cadáver, a aparição miraculosa de Santo Agostinho e de Santo Estêvão no enterro do conde, para levar seu corpo ao céu, conforme a lenda local e a ritualidade do cerimonial de sepultamento deixam a todos num estado de comunhão com a morte, estado de elevação, de desmaterialização enunciada, em transe poe-pictural. O silêncio explode no quadro, na composição cerrada do primeiro plano: *Silêncio e segura de Espanha / Onde a morte, elemento ainda de vida, / Marca a ressurreição do homem nu / Que o segundo plano indica*. O Homem nu desprovido de qualquer vaidade e vilidade, até mesmo do delito de ter nascido, ou seja, perdoado pelo pecado original, encontra-se num estado de alma pura, para ascender ao céu e ser apresentado ao Cristo Juiz.

No último plano do poema, Murilo Mendes tem o poder de captar: a rocha intensa – *peñascosa pesadumbre* –, o ocre do homem, em referência a Cervantes, o silêncio do tijolo. Tudo parece conspirar: os objetos de tocaia, o céu se abrindo em crateras, em referência direta às telas de El Greco. O rio, o canto mozárabe de capelas ocultas. O eco da pedra, os movimentos do Zocodover, um mercado que existia no tempo dos mouros, hoje, a praça de Zocodover, a praça principal da cidade, com cafés e lojas. Por fim, exclama o poeta: Eis Toledo como El Greco a tocou e pintou: O máximo de intensidade no mínimo de espaço. E assim, Murilo Mendes corta o silêncio plástico de Toledo com a força que vem de seu canto poético de retirada da cidade: *A mis soledades vengo, / De mis soledades voy*.

O poema Toledo está segregado em dois planos: o plano da solidez e intensidade e o plano da solidão e do silêncio. A solidez está representada pela austeridade de suas rochas – para cuja evocação o poeta se vale da citação de Cervantes: *Peñascosa pesadumbre* – e pela sua resistência: Toledo resiste ao tempo em todas as idades de Espanha. A intensidade está marcada pela sua força e capacidade de represar no curso da História a afluência de culturas díspares – a cristã, a judia e a mourisca – e, como o rio, permanecer em seu curso de águas severas incrustado na paisagem do tempo: O Tejo transporta séculos barrentos. Quanto à resistência da rocha, da cidade austera, o poeta apresenta uma outra: a resistência cromática. São cores esmaecidas pelo tempo – cor de ferrugem, barrenta, ocre. As cores de Toledo pintando o quadro do poema na dualidade de planos da arquitetura da poética.

O silêncio e a solidão, temas do segundo plano, são como o ser e o tempo. Não se dizem: captam-se. Mas, a poesia não se sente, diz-se, afirma Paz (1976, p. 55). E o poeta, na profundidade do seu olhar de lince, transcende a linearidade do tempo e os limites do ser para tal qual gesto plástico produtivo de excuro afirmar: *Toquei a loucura lúcida do homem*. No liame do ato performativo o poeta traduz, na reminiscência dos signos, os ecos do ser e do tempo impressos na argamassa do espaço. Tais planos constituem blocos substantivos de linguagens coexistentes – cristã, judia, mourisca – decifrados pela poesia, na dimensão do que escreve Paz (1976, p. 49): O dizer poético diz o indizível. Murilo Mendes concentra sua percepção da cidade de Toledo em quatro atos produtivos: tocar, ver, descobrir, captar. Na magia desses atos, descreve o processo através de anáforas, o que permite apreender a sucessividade dos movimentos, demarcados em suas dimensões rítmica e rímica, pela marcação dos *toques*:

Toquei em Toledo a linguagem espanhola,
A pedra, sua força concentrada.
.....
Toquei a loucura lúcida do homem.
.....
Toquei de golpe áspera Espanha:
Conhecendo o cume do homem,
Resume deserto e Oriente,
Resume força na secura.
.....
Em Toledo *toquei* a Espanha gótica,
Toquei as ruínas do silêncio.
Solidão das solidões, tudo é solidão
(Os grifos são nossos).

No último verso citado, Murilo Mendes parece parafrasear o Eclesiastes: Vaidade das vaidades, tudo é vaidade (Eclesiastes, 12, 8-12). Neste estilo de contatos, o poeta parece absorver a atmosfera de Toledo, das *calles*, dos templos e dos tempos. Passado e presente cruzam-se e se entrecruzam na intensidade do silêncio fértil. Silêncio desértico: um silêncio de pedra, um silêncio concreto. Sólido. O superolhar do poeta parece transpor a matéria mineral e orgânica de Toledo, no ato mesmo de ver:

Nas arquiteturas de tijolo
Da calle Garcilaso de la Vega
Vi o silêncio grimando.
Vi Ninguém na estreita calle,
Vi os restos do extremo luxo, a solidão.
(Os grifos são nossos).

O olhar do poeta escala o silêncio, e este mesmo silêncio, por sua vez, grimpou templos e transpõe muros para preservar a memória da passagem dos mouros, israelitas, cristãos. Ambos, o olhar e o silêncio, debruçam-se sobre a paisagem da cidade e vêem a Sinagoga Santa Maria la Blanca – face da Espanha judia – e, na nudez da arquitetura, o poeta absorve o *Tempo clássico de coexistência* de credos vários, quando Toledo constituiu-se no centro de Espanha:

Vi a solidão branca no ocre de Toledo.

.....

Vi a solidão habitada:

Tempo clássico de coexistência

Do mouro, do israelita e do cristão,

Tempo de homens reunidos.

(Os grifos são nossos).

A composição gradativa da panorâmica do poema é modulada pela espessura sógnica do estilo plástico das *calles* da cidade, seus templos e tempos que se esbatem na linguagem de pedra, na linguagem sólida, de tijolo. A construção poético-pictórica de Toledo enlaça na dimensão de sua representação, a tela e o poema, objetos do dizer e do fazer, assim como os sujeitos desses diálogos na amplitude intersemiótica de sentir, perceber, captar ecos e permitir-se inter-agir com o imaginário coletivo cimentado em todos os recônditos, recortes e tomadas da vista e planta de Toledo. O poeta Murilo Mendes e o pintor El Greco parecem filtrar, no estilo de silêncio, a densidade dessa sinfonia da alma que se faz ecoar na polifonia do canto plástico, a poética da solidão medida pelo diapasão do silêncio. Os ecos de Toledo ressoam no silêncio do quadro e reverberam na ordenação plástica dos versos em rítmica armorial, no compasso isomórfico regido pela equivalência formal e semântica. Ao sentido da visão justapõe-se a arquitetura do visível pela medida da ação de ler, de descobrir o que não se vê:

Em Toledo **descobri**

Silêncio e solidão sem fluidez,

Silêncio e solidão góticos,

Silêncio e solidão sólidos:

De tijolo,

De pedras armoriadas.

(O grifo é nosso).

Murilo Mendes, em Toledo, toca a linguagem espanhola, a pedra, sua força concentrada pela espessura de tantos dizeres, fazeres. Tempo marcado em toda sua densidade cultural de uma Espanha concentrada pela pluridiscursividade sógnica de sua estrutura arquitetônica, impressa argamassa digital de várias civilizações. Nesse estilo de contatos,

Murilo Mendes toca a Espanha gótica, vê como se expõe estilo plástico de Castela, extraída à substância mineral de Espanha, descobre a didática do estilo do silêncio de Toledo e, ditado por estas lições ibéricas, dispõe signos sobre signos – Silêncio e solidão – superpostos na construção da linguagem de tijolo, matéria concreta, a palavra-pedra concentrada, o eco da pedra, parte substantiva de uma linguagem sólida: de pedras armoriadas.

Silêncio e solidão sem fluidez,
 Silêncio e solidão góticos,
 Silêncio e solidão sólidos:
 De tijolo,
 De pedras armoriadas.

*

Assim, o poeta parece nutrir-se pela gana de ver, tocar, captar, medir, decifrar enigmas, nesse estilo de silêncio fértil, concreto e abstrato, signos-soldados pela palavra e pela imagem, as quais parecem fundir memórias através da temporalidade plástica de El Greco e da contemporaneidade poética de Murilo Mendes.

Linguagem ordenada na composição plástica de El Greco em *O enterro do Conde de Orgaz*, tela que se encontra na parede superior da tumba do conde de Orgaz, na capela de São Tomé, em Toledo. Murilo Mendes expõe o quadro dentro do poema: a tela poética está segregada também em dois planos: no primeiro, o poeta concentra o homem inserido no plano da solidez e da intensidade: há uma concentração da figura humana toledana são espanhóis, portanto, na dimensão terrena e o segundo plano, para delimitar a transição do plano do silêncio e da solidão, o poeta expõe seus santos, o anjo, homem castelhano e vertical, insubmisso à lei interior que o alimenta e consome para introduzir o rito de passagem, na ascensão ao plano celestial: O sobrenatural os recebe.

O poeta nutre-se pela gana de ver, tocar, captar, medir, decifrar enigmas, nesse estilo de silêncio, pelo olhar da temporalidade e contemporaneidade de Murilo Mendes, o poeta divisa metonimicamente a parte – o povo... Ninguém, seu timbre áspero, para captar e detectar nos mínimos detalhes – dentro, fora, longe –, a unidade entre a parte e o todo: ... espanhol e sua língua: a linguagem sólida.

A pedra, sua força concentrada.

A matéria – sempre a matéria concreta –, instilada pela linguagem sólida no ato de construção dos discursos estéticos: o poético e o pictórico. O poema constrói-se pela superposição de dois elementos: espaço e tempo. Toledo – a história, as ruínas do silêncio,

presentes no ar, na água, na pedra, equivalência estrutural, cromática e temática: o sincretismo toledano:

O silêncio explode no quadro,
na composição cerrada do primeiro plano,
Silêncio e secura de Espanha
Onde a morte, elemento ainda de vida,
marca a ressurreição do homem
Que o segundo plano indica

No quarto e último ato de percepção da cidade, o poeta pôde captar, retrospectivamente, o panorama disseminado na pluralidade de suas partes: a rocha, o ocre do homem, o silêncio de tijolo, os objetos de tocaia, o céu se abrindo em crateras como nos quadros de El Greco, o rio oprimido pela rocha. O canto mozárabe de ocultas, o eco da pedra, vencido.

Num processo de acumulação imagética constante, o poema configura a descrição de Murilo Mendes em “close”, pelas tomadas anaforicamente registradas. Fragmentos que compõem o plano global do poema. Tudo isso é condensado numa construção paratática. Detalhes

Eis Toledo como El Greco a tocou e pintou:
O máximo de intensidade no mínimo de espaço.

Nessa intersecção de signos intercala-se um dístico entre a terceira e a quarta, a sétima e a oitava estrofes que, fechando a última delas, funciona como um coro, um estribilho intertextual – um contracanto intersemiótico: evocação dos famosos versos de Lope de Vega – já citado nas epígrafes iniciais:

A mis soledades voy
De mis soledades vengo.

Esses versos intensificam o processo da gradação operada por Murilo Mendes na estruturação do poema, semelhante à técnica “zoom” – voy e vengo: da cidade ao quadro, do quadro ao poema e vice-versa, de detalhe em detalhe, da parte ao todo na montagem do objeto estético. Um processo que se deflagra até mesmo na inversão da última ocorrência do canto no recanto final do poema:

A mis soledades vengo,
De mis soledades voy.
(Os grifos são nossos)

Canto de retirada de Toledo e canto epifânico da travessia de uma poética em marcha pela *força de Espanha*. Que a tudo imprime caráter, submete a sua estética ao máximo de depuração nesse cadastro da terra – Espanha. Ele tem na pedra-linguagem – sua força concentrada, força esta que ele vai buscar na Espanha que um dia não achara o prumo, o signo, a oliveira. Nesse “território disforme”, o poeta “tenta escalar Deus e a pedra”: a pedra não desbastada na terra árida, áspera e bruta de Espanha por se construir na ordenação plástica do verso muriliano. A escalada – a palavra-desenho, palavra-imagem, palavra-cor e forma –, intermediada pela Virgem negra, românica que das grimpas preside o caos.

Nessa peregrinação em torno da paisagem física, humana e cultural de Espanha, Murilo Mendes comunga com os santos e anjos, e a Virgem de El Greco, Cristo, Marta e Maria de Velazquez, e El Duende de Goya, Picasso, Juan Gris e Miró todo o drama que nutre o espírito espanhol enrustido na força do sangue, na gana de vida e enxertados na natureza, de Espanha em toda a extensão de sua paixão plástica.

E o problema espanhol nutre meu sangue (Murilo Mendes, 1994, p. 610).

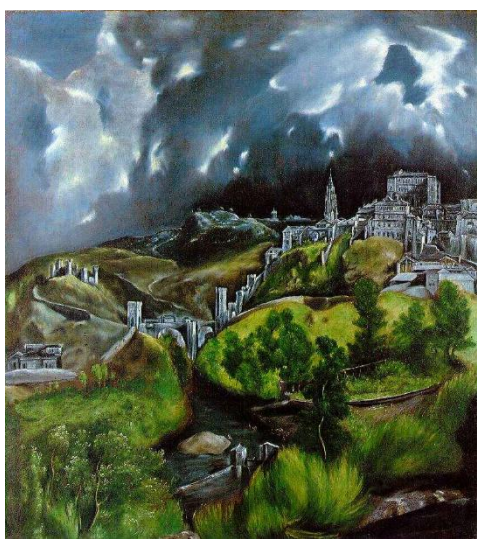


Fig. 04
VISTA DE TOLEDO (1610 – 1614)
 Óleo sobre tela, 121 cm x 109 cm.
 Metropolitan Museum of Art,
 Nova York (EUA).
Domenikos Theotokopoulos,
EL GRECO.

Os heróis de El Greco
 Vivem da substância de Toledo.
 Enxertados na natureza
 O sobrenatural os recebe.
 (Murilo Mendes, 1994, p. 593).

Toledo, a capital da Espanha visigoda, é uma importante cidade histórica. Sua rica herança arquitetônica e artística resulta da mistura das culturas muçulmana, cristã e judaica com as idéias e influências medievais e renascentistas. El Greco expõe uma vista panorâmica da cidade, e/ou uma maquete de Toledo, cidade onde o Mestre grego passou o resto de sua vida, de 1577 a 1614.

Metonimicamente Toledo é isso: diversidade e essência – núcleo do cristianismo e da monarquia, os quais se fazem reverenciar na expressão pictural de suas partes: o firmamento, a vegetação, o rio Tejo, monumentos arquitetônicos – a ponte de Alcântara, o Palácio de Alcázar, a Plaza de Zódocover, a Catedral –, seu povo. Uma cidade. Um horizonte. Uma paisagem. Em tons frios. O colorido, a luz, o cenário, não sugerem uma iluminação natural, no estilo renascentista, mas a expressividade, traço marcante de sua arte, fá-lo sobrepujar os efeitos dessas cores vibrantes, suscitando uma atmosfera fantástica e psicológica. Parece noite. Noite de tempestade. No céu, a luz da lua se debate com as trevas da atmosfera tempestiva. Na terra a terra, a rocha se planta ocre, como Murilo Mendes poeticamente a pintou: *A rocha cor de ferrugem* faz esbater-se em sua luminosidade com o tom de ouro envelhecido que parece abraçar o ocaso da cidade e/ou o acaso que parece acolher El Greco, agora, em seu crepúsculo existencial. Este trabalho parece selar toda uma referência existencial na vida de El Greco e, simultaneamente, a expressão máxima de sua predileção por Toledo. Nessa tela, El Greco crava na pedra de Toledo, tal qual hieróglifo, a sua inscrição em grego.

A composição panorâmica de Toledo configura-se por uma visão mística e/ou fantástica da cidade, onde El Greco a expõe esteticamente sublimada em dois planos: o *plano da solidez e intensidade*. E o *plano da solidão e do silêncio* (Murilo Mendes).

Há um certo velamento visual, que nos faz delimitar o tempo de memória de El Greco e/ou tempo psicológico, que parecem suscitar uma atmosfera de encantamento e mistério, sob a égide de uma visão fantástica da cidade retorcida em sua representação imagética por força de suas proporções no movimento estético do pincel de El Greco, a partir do qual se modula a sutil transfiguração da estrutura física, a produzir uma difusidade pictórica da vista de Toledo. Parece que o ato de contemplação da cidade ocorre de um plano tão alto que provoca uma tênue ilusão óptica. Dominando o horizonte da cidade, situa-se a torre gótica no extremo oeste da nave. A melhor vista da catedral e da cidade obtém-se no parador. Deste ponto, é possível se vislumbrar uma panorâmica espetacular de Toledo, posicionando-se da varanda deste parador, que está localizado no topo de uma colina que dá para a cidade (Espanha, Guia

visual, 2000, p. 560). Em primeiro plano, blocos compactos da natureza são interseccionados pelo movimento ondulante do rio Tejo, a delimitar as sombrias vacuidades espaciais e os vales por onde se estruturam os blocos arquitetônicos da cidade. O perfil urbano apresenta-se dominado por linhas sinuosas, compactadas pelas torres dos edifícios, castelos e pontes, encimados pela catedral e o palácio de Alcázar.

O centro histórico de Toledo fica pitorescamente situado sobre uma colina acima do rio Tejo, conforme se percebe na configuração da tela. Os romanos construíram uma fortaleza no lugar do atual Alcázar. Os visigodos fizeram de Toledo sua capital no século VI d. D., e deixaram várias igrejas. Na Idade Média, Toledo era uma mistura das culturas cristã, muçulmana e judaica e foi nesse período que o mais importante monumento da cidade, sua catedral, foi construído. No século XVI, El Greco veio viver em Toledo e parece que é esta imagem que o pintor reproduz em sua memória pictural, numa magnífica identidade com a cidade. Esta igreja destaca-se pela bela torre mudéjar, e por abrigar a obra-prima de El Greco, *O Enterro do Conde de Orgaz* (1586-1588, fig. 03, anexos). Nesse retrato da cidade, percebe-se a imponência da Puerta Antigua de Bisagra. Conta-se que Afonso VI, ao conquistar Toledo em 1085, entrou na cidade por este portão, ao lado de El Cid. É o único portão da cidade que manteve sua arquitetura militar original do século X. As enormes torres são encimadas por uma torre de vigia árabe do século XII.

Há uma gradação de portas, portais e janelas em superposição diagonal entre si, que parece se intercalar de um plano a outro na composição da maquete da cidade, em cujos detalhes justapostos se permite enquadrar a unidade das partes na construção do todo.

A contiguidade arquitetural das partes – catedral, ponte, castelo, praça, casas, compõem um jogo metonímico na montagem do todo heterogêneo. A cidade parece contorcer-se em suas torres, vales, colinas – céus e terra, corroborando o misticismo da produção de El Greco na representação da dimensão do sobrenatural na dialética do real/irreal. Nesta(s) tela(s), ele imprime o super-real por força dos traços marcantes de sua produção: o verticalismo e a interpretação original do espaço, da composição e da cor. Traços estes, contestados e reprovados pelos pintores neoclássicos. Dentro desse espírito fantasmagórico instaurador do sentido do supra-irreal nada parece estático. A própria estrutura física da cidade expõe blocos assimétricos, em sua base e blocos longilíneos em seu ponto culminante como se fora tentáculos de concretos ou a concretude de fundir-se na espessura concreta de Toledo. Portanto, nessa aguda obstinação em cimentar imagens no etéreo espaço da memória, El Greco sublima toda essa paixão que é matizada pelo silêncio:

Silêncio plástico de Castela. A cidade parece estar num momento de intensa introspecção: tudo e todos contritos em seus interiores.

O entorno da cidade, configurado pela natureza em seus reinos animal, mineral e vegetal parece cerrá-la em conchas, numa verdadeira analogia à postura de devota contemplação e exaltação do espaço toledano consagrado pelo pincel de El Greco: *O céu se abrindo em crateras.* Ato de cristalização no tempo, da imagem da cidade na memória desse *Tempo clássico de coexistência / Do mouro, do israelita e do cristão.* Nessa maquete pictórica da cidade, o modelo reduzido em termos de escala é muito maior na intensidade de ver as comarcas do invisível e descrever o modo como nos é dado de tocar o inatingível. Assim, Murilo Mendes que também comunga da matéria mineral de Toledo parece captar a essência da visão de El Greco:

Em Toledo pude captar
A rocha intensa
– Peñascosa pesadumbre –,
O ocre do homem,
O silêncio do tijolo,
Timbre áspero cerrado.
Os objetos de tocaia,
O céu se abrindo em crateras
Como nos quadros de El Greco.
O rio oprimido pela rocha.
O canto mozárabe de capelas ocultas.
O eco de pedra, vencido.
Os movimentos do Zodocover.
Eis Toledo como El Greco a tocou e pintou:
O máximo de intensidade no mínimo de espaço.
(Murilo Mendes, 1994, p. 591).

No espaço tortuoso e íngreme da subjetividade, a cidade se constrói na dimensão de uma escala que carrega a arquitetura em si, a ambivalência rítmica e rímica intercaladas e/ou seccionadas por unidades visuais envoltas em suas próprias reentrâncias e saliências picturais. A vida parece pulsar em miniatura. O homem reduzido em sua mínima expressão existencial, em sua frugal cotidianidade: figuras humanas caminham em direção à Porta Antiga da cidade, que situa-se por sobre o rio Tejo, donde se pode observar o aqueduto com seus arcos. Outras ocupam os espaços ribeirinhos, em um dos quais se percebe como se fora pequenos barcos de pesca. As árvores de grande porte, à direita da tela, parecem com um grupo de figuras sobrenaturais a dialogar entre si. Uma delas assemelha-se a um perfil de mulher, com uma linha diagonal de uma armação de madeira a formar um ângulo com uma linha um pouso sinuosa, as quais modulam na perspectiva do ilusório e/ou sobrenatural o perfil de uma mulher. Diante dela, mais à esquerda, postam-se outras figuras em simétrica cumplicidade

cênica. No centro, em primeiro plano, no ângulo inferior, o rio se bifurca, e as águas circulam em volta de uma rocha. Quanto à vegetação às margens do rio, apresentam-se umas árvores tenras, verdejantes e delicadas que parecem bailar e/ou flutuar ao compasso do movimento do vento. Outros arvoredos selvagens destacam-se no cenário pelas flores campesinas, matizadas de amarelo. A configuração imagética aliada à cromaticidade parecem instaurar uma atmosfera enigmática, demarcada em sua composição por um toque de mistério, de silêncio: *Silêncio de planta e azulejo*.



Fig. 05
VISTA E PLANTA DE TOLEDO – c 1608 - 1609
 Óleo sobre tela, 132 x 228 cm.
 Casa e Museu El Greco, Toledo.
Domenikos Theotokopoulos,
EL GRECO.

Absorvido pelos devaneios desse olhar em sua meditação ondulante e contemplação dialética sobre Toledo, El Greco parece se adentrar em uma instância subjetiva de sua memória e, assim, também parece instaurar na tela a transição da multiplicidade do ser à unidade do mundo metonimizado em suas partes na busca de si mesmo, e nesse processo de reversibilidade poder expressar a totalidade de sua existência. Na verticalidade do seu olhar dialético transpõe em cores a horizontalidade das imagens. Na tela, as unidades visuais se esbatem e El Greco expõe no universo estético a descrição metapictural da transição do plano da mimese para o plano da semiose pictórica. Dois planos de leitura se superpõem: Toledo, mimeticamente representada em primeiro plano e, numa leitura retroativa, pela quebra da expectativa do leitor, surgindo na ambivalência do objeto estético a cidade semioticamente redimensionada pela imaginação do pintor.

Assim, como uma maquete, um modelo reduzido: El Greco expõe Toledo.

Na obliquidade do olhar de El Greco, Toledo revela-se signo pictural marcado pela solidez e solidão do artista em seu silêncio plástico. A tela carrega em sua densidade estética a

complexidade de ser um espaço onírico, com proporções que transgridem a racional escala arquitetônica do objeto visual. Portanto, El Greco subverte a pregnância da forma, sem, no entanto, comprometer a unidade e o equilíbrio entre a pluralidade de suas partes e a singularidade de seu todo.

Em seus quadros, os rostos de seus modelos apresentam sempre uma certa semelhança devido a que são alargados e espiritualizados. El Greco é um dos grandes mestres de retrato. (...) A ele devemos algo muito característico da época: o retrato do inquisidor. No *Retrato de Niño de Guevara*, o grande inquisidor do Santo Ofício, que se encontra atualmente em Nova Iorque, suscita o enfrentamento do olhar de gelo que parece esquadrinhar nosso passado. Seu enxuto rosto reflete a suspeita desapiedada e a consciência do poder, já que o Santo Ofício não tinha nenhuma obrigação de prestar contas de seus assuntos nem sequer ao monarca.

El Greco não só era mestre da psicologia do retrato senão também da pintura paisagística de como o apreciamos, por exemplo, em Martorell ou em São Jorge de Nisart. Nas cenas novotestamentárias de El Greco vemos também algum bairro de Toledo no plano de fundo, como em *Puríssima Conceição* (Toledo) e em *O Cristo no Horto das Oliveiras* (Budapest). Variantes pintadas pelo próprio Greco se encontram no Museu de Cuenca, na igreja de Santa Maria de Andújar e no Museu Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Em 1600, pintou também *Paisagem Noturna de Toledo* (Museu Metropolitano de Nova Iorque), com nuvens de tormenta por cima da cidade construída numa região montanhosa. Esse quadro é uma paisagem psicológica assim como o *Caminho de Ciprestes* de um Van Gogh no umbral da loucura. A amargura e a opinião pessimista grecorianas que formou sua época e de seus contemporâneos explodem neste quadro. Debaixo de um céu azul-enegrecido, o vento sacode arbustos de tonalidades marrom e verde. Parte de edifícios de Toledo reluz branquinha na luz que atravessa as nuvens. Em suas grandes composições quiséramos, declara Székely, adivinhar qual das figuras secundárias – se a do extremo em *A cura do cego de nascimento*, de Parma, ou o rosto que nos fita desde *O enterro do Conde de Orgaz* (1586-1588, fig. 03), a cabeça do apóstolo de Budapest – devia ser seu auto-retrato. A *Paisagem Noturna de Toledo* é mais que um auto-retrato, é uma confissão (SZÉKELY, 1978, p. 22-23).

Inaugurou-se uma fase de completa maturidade quando ele dominou a cor e o espaço, alongando suas figuras para obter melhor rendimento plástico e dramático. Sua arte visionária torna-se cada vez mais apaixonada.

Em 1608, executou seu último encargo importante, para o Hospital Tavera, de Toledo. Mas não pôde concluí-lo. A obra foi terminada por seu filho Jorge Manuel, pintor e arquiteto, que teve de interrompê-la várias vezes. As inovadoras telas do *Batismo de Cristo*, A

anunciação e *O quinto selo do apocalipse* tornaram-se objeto de controvérsia. Em 31 de março de 1614, muito doente, Domenikos transformou seu filho em herdeiro universal e ordenou-lhe que pagasse suas dívidas. Poucos dias depois, em 7 de abril, El Greco morreu, após receber os sagrados sacramentos.

Ao morrer, deixou alguns trabalhos inacabados. Dentre eles, está sua única incursão do mitológico, *Laocoon*, o qual retrata um sacerdote de Apolo que atrai a ira do deus ao violar a proibição de se casar. Consta que havia três pinturas sobre o mesmo tema no estúdio de El Greco quando ele morreu. Duas delas desapareceram, e a obra que foi preservada torna obscura a intenção do pintor, já que o lado direito da tela ficou sem solução alguma (Pinacoteca Caras, El Greco, 18, Editora Caras S.a., São Paulo, Brasil).

Pouco depois de sua morte, El Greco foi quase esquecido. Seu sistema de proporções, sua expressividade eram incompreensíveis para o homem dos séculos XVII e XVIII. Tinham-no como louco de olhar enfermo aqueles aos quais o ardor da fé religiosa já não pode ajudar na vivência do êxtase artístico. Só ao final do século XIX foi redescoberto El Greco pela moderna história da arte como um precursor isolado do expressionismo.

Assim, El Greco viveu sua juventude na Itália, no momento da afirmação do Renascimento. Seu pleno amadurecimento, entretanto, só se verificou efetivamente na Espanha. El Greco foi contemporâneo da ruptura do mundo europeu com o feudalismo, pondo abaixo a antiga ordem social e questionando a principal instituição que sustentava o universo feudal: a Igreja. A Igreja Católica se vê atacada por muitas adversidades desde a ameaça moura até a Reforma Luterana. Mediante tais ameaças ao seu poder, a Santa Sé reage violentamente: no Concílio de Trento (1545/63) nasce a Contra-Reforma e a Santa Inquisição, seu braço executor. Portanto, El Greco assimilou, em sua arte, essa atmosfera que se configura como dois pólos estruturais de sua obra: a busca e a reelaboração da compreensão do mundo em que vivia, de seus valores sagrados e profanos, da oposição entre o terreno e o celeste.

A instalação definitiva dos Estados nacionais e o afluxo de metais preciosos para grandes centros comerciais configuraram-se como vetores de penetração da doutrina política do mercantilismo que, aliados à acumulação de riquezas nas grandes cidades, ao apoio e incentivo de banqueiros, grandes comerciantes e mesmo autoridades eclesiásticas, vêm favorecer o surgimento de prodigiosa efervescência cultural, que culminaria num dos períodos mais brilhantes e fecundos para as ciências e para as artes: o Renascimento (Civita, Mestres da Pintura, El Greco, Abril Cultural, 1977, p. 5-6).

5.2.4 Estudos nº 04: Murilo Mendes e Velázquez

Suporte da verdade plástica

VELÁZQUEZ

Andaluz e castelhano,
Resume a tensão espanhola.
Entre precisão e força
Ordena sua paleta.

Eis a pintura.
Eis a matéria do homem e duas dimensões.
Pintado, Velázquez orienta
A rígida consciência de Espanha:
Orgulho castelhano de estrutura,
Ligado à língua e ao solo.

*

Velázquez sabe: pintar é elucidar o espaço
Aberto ou restrito
Pela marcha do pincel consciente.
Velázquez sabe: a cor delimita a forma.
Situando a cor, seu pincel a define:
Suprime a fluidez, a suavidade,
Qualquer elemento opaco ou impreciso.

Suporte da verdade plástica
É o próprio grupo de nobres:
Entre o rei e o niño de Vallescas
A continuidade da matéria enxuta.
A marcha do pincel voluntário
Constrói o homem na grandeza circunscrita:
Sua dimensão é a cor, a forma definida.

*

Eis o que o distingue dos outros:
Seu DUENDE não é visível
Como o de Goya, de El Greco.

Entre o minucioso “fantástico” de Flandres
E o gosto superlativo italiano
A linha castigada e enxuta de Velázquez
Demarca os precisos limites
Onde Espanha se reconhece autônoma.

O poema configura-se, em sua composição do todo, pela expansão de suas partes: a tensão (espanhola). A paleta. A pintura. A matéria (do homem). Velázquez, a consciência (de Espanha). *Orgullo* (castelhano) de estrutura, ...a língua e o solo.

*

Velázquez, o espaço, ... a marcha do pincel consciente. Velázquez, ... a cor, ...a forma. A cor, o pincel: (Suprime) a fluidez, a suavidade, qualquer elemento opaco ou impreciso. O suporte da verdade plástica – o próprio grupo de nobres:/Entre o rei e o *niño* de Vallescas ...a

continuidade da matéria enxuta. A marcha do pincel voluntário ...o homem na grandeza circunscrita:/Sua dimensão é a cor, a forma definida.

*

Os outros: / Seu DUENDE...(não é visível)/Como o de Goya, o de El Greco. Entre o... “fantástico” de Flandres/E o gosto superlativo italiano... A linha castigada e enxuta de Velázquez, os precisos limites... Espanha... autônoma.

O poema VELÁZQUEZ está segregado em três grandes planos estruturais, cada um composto por duas estrofes, delimitados por força de um signo gráfico, marca instituída por Murilo Mendes, conforme quadro descritivo a seguir:

POEMA

VELÁZQUEZ

I

Andaluz e castelhano
 a tensão espanhola.

 a paleta.

..... a pintura.
 a matéria (do homem)
, Velázquez
 ...a... (consciência de) Espanha:
 Orgullo (castelhano),
 à língua e ao solo.

*

II

Velázquez sabe: pintar o espaço
 Aberto ou restrito
marcha do pincel consciente.
 Velázquez sabe: a cor a forma.
a cor, ... seu pincel:
 a fluidez, a suavidade,
 Qualquer elemento opaco ou impreciso.

Suporte da verdade plástica
 É o próprio grupo de nobres:
 Entre o rei e o niño de Vallescás
 A continuidade da matéria.....
 A marcha do pincel voluntário
 o homem na grandeza circunscrita:
 Sua dimensão é a cor, a forma definida.

*

III

..... outros:
 Seu DUENDE
 o de Goya, de El Greco.

....o minucioso “fantástico” de Flandres
 E o gosto superlativo italiano
 A linha de Velázquez
 os precisos limites
 Espanha autônoma.

Na montagem do primeiro plano, que é modulado por duas estrofes: a primeira, com quatro versos, e a segunda, com 6 versos. O poeta utiliza um sistema descritivo em que se percebe o processo de expansão, ao apresentar o sujeito do seu dizer/fazer enunciado no título do poema – Velázquez, pintor *Andaluz e castelhano*, que, segundo o poeta, *resume a tensão espanhola*. Murilo Mendes complementa esta apresentação, enunciando traços-ícones da produção de Velázquez, em sua densidade estética: precisão e força na ordenação plástica de sua paleta. Na complementação deste mesmo plano, o poeta aponta o objeto do fazer de Velázquez: *Eis a pintura*. Imediatamente reverencia a bidimensionalidade de sua criação pictural: *Eis a matéria do homem a duas dimensões*.

Assim, Murilo Mendes em sua leitura crítica parece especular para além da imagem quando desvela o gesto produtivo de Velázquez no ato mesmo de seu fazer – Pintando – o artista exprime a densidade cultural e história de Espanha, toma consciência de si em sua relação com o mundo, com a sua cultura, a sua gente, enfim, com suas raízes em toda sua diversidade e essência: Velázquez expõe o orgulho castelhano, a língua, o solo, em suma, o alto rigor da consciência de Espanha. Assim, Murilo Mendes parece orientar a sua reflexão para os primeiros tempos da produção de Velázquez, quando este transcende os cenários do barroco para demarcar, no período de 1617 a 1662, a configuração dos seus primeiros quadros, através da Série Bodegones.

Essa série abrange o período do final do século XVI e todo o século XVII: o *Siglo de Oro*, (Século de Ouro) da cultura espanhola. Todavia, a sociedade como tal apresenta-se decadente. Mesmo assim é a época em que nascem as poesias de Gôngora, as novelas de Cervantes, as obras de teatro de Lope de Vega e de Calderón de la Barca; é a época em que se forma de fato o “realismo espanhol”: a pintura de Ribalta, Ribera, Zurbarán e Velázquez.

Na primeira metade do século XVII, a escola de pintura de Sevilha é considerada a mais importante de toda a Espanha. Francisco de Zurbarán (1598 – 1664) criou, com as suas pinturas religiosas para os claustros e as igrejas dos conventos, testemunhos radicais de sua

piedade mística e visionária; Bartolomé Estéban Murillo (1617 – 1682) fixou na tela a vida de um povo de mendigos, vagabundos e crianças das ruas, dos representantes de um declínio social numa metrópole de rosto ainda florescente.

A afluência de comerciantes genoveses, flamengos e holandeses, no fim do século, parece ter inspirado os artistas para, a partir dessa atmosfera suscetível, optarem, dentre outras formas de criação, por uma coexistência de temas profanos ao lado dos motivos religiosos. Dentro dessa densidade, o público sevilhano, por sua vez, apreciava, por exemplo, os chamados *bodegones* que, embora próximos das naturezas mortas, designavam uma origem: os quadros representando a cozinha, ou mesmo as tascas, os alimentos e a bebida, ou personagens do povo, na maior parte dos casos vendedores ou cozinheiros. E, neste cenário, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599 – 1660) é reconhecido pela crítica como sendo a figura mais importante do Barroco espanhol. Richard Hamann escreve: “A arte européia se impõe pela primeira vez em Velázquez. Ele é o primeiro grande europeu na arte espanhola. Não obstante, não é de todo, já que dentro de seu marco segue sendo um espanhol” (HAMANN, apud SZÉKELY, 1972).

Ainda se afirma: Velázquez “representa o melhor da pintura espanhola do século XVII e ao mesmo tempo um dos maiores mestres da arte universal” (GUDIOL, apud SZÉKELY, 1972). Sua arte é produzida sob o rigor das leis da Santa Inquisição. Determinam tais leis que, fora da Igreja, apenas os retratos da corte eram tolerados. A pintura de Velázquez transcende o cenário do Barroco por construir um legado original ao acervo da história da arte. Naturezas mortas, retratos e quadros religiosos, sob o efeito da “visão pictural” (a aparição luminosa) do Barroco, demarcados pelo gesto produtivo de Velázquez, no trato específico à tela e no traço inconfundível à imagem impõem-lhe toda uma técnica que o faz afirmar-se enquanto uma referência teórica para a resolução de tantos problemas de representação pictórica. Desde a liberdade de justapor pigmentos terrosos até a tecitura/contextura das tramas matizadas de cores palpitantes. Assim, obteve uma gradação que se delineia e delimita através do jogo espacial de difusidade/visibilidade de suas telas. Ao se examinar de perto um de seus quadros, apenas se percebe uma mescla difusa que, à distância, se recompõe e ganha unidade (Abril Cultural, Civita, 1977).

O período de 1617 a 1662 demarca o começo da carreira artística de Velázquez, em Sevilha. Os primeiros quadros eram *bodegones*, temas tomados da vida que continham elementos de *bodegón*, sobretudo cenas de cozinhas e de taberna, introduzindo a produção desse gênero em sua criação pictural. Os pintores de *bodegón* observavam com entusiasmo os diminutos motivos da natureza, as rugas nos rostos, os reflexos do estado anímico

momentâneo na fisionomia, a beleza dos objetos em si. A obra fundamental para representar a série e, consequentemente, a que parece ser a melhor para o estudo dos *bodegones* de Velázquez, sem desmerecer os demais, é a tela *Velha fritando ovos*, 1618.

5.2.4.1 Série Bodegones: Velázquez – “O primeiro dos pintores populares”



Fig. 06
VELHA FRITANDO OVOS, 1618
 Óleo sobre tela, 100,5 x 119,5 cm.
 Edimburgo, National Gallery of Scotland
 DIEGO VELÁZQUEZ.



Fig. 07
TRÊS HOMENS À MESA, cerca de 1618
 Óleo sobre tela, 100,5 x 119,5 cm.
 Edimburgo, National Gallery of Scotland.
 DIEGO VELÁZQUEZ.



Fig. 08
ALMOÇO DOS TRÊS CAMPONESES, cerca de 1618
 Óleo sobre tela, 98 x 112 cm.
 Museu de Bellas Artes, Budapest.
 DIEGO VELÁZQUEZ.



Fig. 09
 Detalhe
CRISTO EM CASA DE MARTA E MARIA, 1618
 Óleo sobre tela, 60 x 113,5 cm.
 Londres The Trustees of the National Gallery.
 DIEGO VELÁZQUEZ



Fig. 09
 Detalhe.
CRISTO EM CASA DE MARTA E MARIA, 1618.
 Óleo sobre tela, 60 x 103 cm.

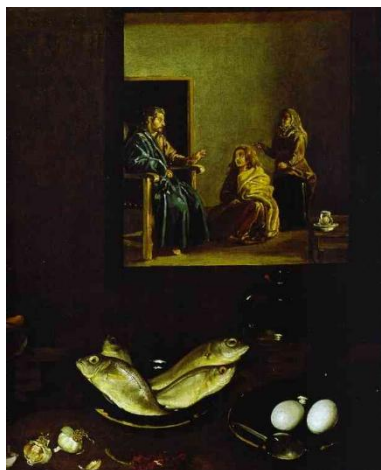


Fig. 09

Detalhe.

CRISTO EM CASA DE MARTA E MARIA, 1618.

Óleo sobre tela, 60 x 103,5 cm.

Londres, the Trustees of the National Gallery.

DIEGO VELÁZQUEZ.

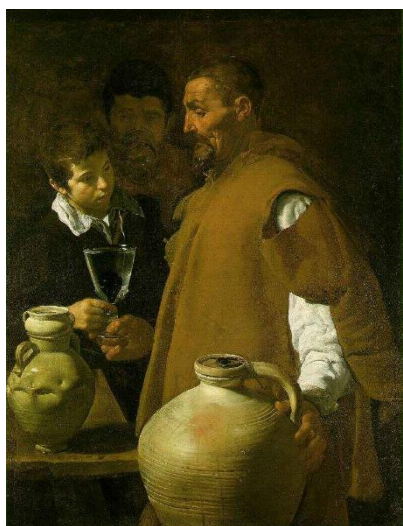


Fig. 10

O AGUADEIRO DE SEVILHA, cerca de 1620

Óleo sobre tela, 106,7 X 81 Cm.

Londres, Apsley House, Wellington Museum,

Trustees of the Victoria and Albert Museum.

DIEGO VELÁZQUEZ.

Uma velha cozinheira, um jovem. Um pequeno fogão de carvão, no chão. Utensílios de cozinha – um alguidar de barro, faca, colher de madeira, uma mesa, uma garrafa de vinho tinto. Alimentos – ovos, cebolas, um melão amarelo. No plano de fundo: uma bolsa de palha pendurada e, mais à esquerda da tela, lampiões (*Velha fritando ovos*, 1618, fig. 06).

O quadro *Três homens à mesa*, cerca de 1618, fig. 07, se configura em três planos: no plano de fundo: uma mesa, uma garrafa de vinho, três homens e uma figura feminina, de pé, num ângulo espacial, um pouco mais recuado; noutro plano, mais ao fundo, por trás das figuras: um *cuello*, um gorro, uma espada; em primeiro plano: uma mesa, um copo, talheres, um prato e pães. Escreve Wolf acerca dessa tela:

Os três homens à mesa são um dos primeiros bodegones pintados por Velázquez, pouco tempo antes do fim de sua aprendizagem, portanto, por volta de 1617 ou princípio de 1618. O pintor interessou-se intensamente pela caracterização individual dos homens vistos de perfil ou a três quartos, de novo representados em idades diferentes e cuja refeição frugal não parece manifestamente estragar-lhes a alegria de viver. O olhar do espectador domina-lhes os rostos e as mãos muito expressivos e passa pela toalha e pelos alimentos que emitem uma presença incrivelmente material. (WOLF, 2000, p. 11) (*Três homens à mesa*, cerca de 1618, fig. 09).

Na tela *Almoço dos três camponeses* (cerca de 1618, fig.08), as unidades visuais se compõem, em suas formas, de três camponeses: dois homens e uma mulher. Um recipiente de cobre, uma mesa, um copo, uma taça e alimentos: pão, peixe, limão e *rábano*.

A respeito da tela, Székely assim a aprecia:

Parecem fotos instantâneas. No quadro que se encontra em Leningrado duas das três figuras sorriem ao pintor, como hoje posam simples ante uma câmara fotográfica. Segundo escritos de seus contemporâneos, Velázquez contratou um jovem camponês como modelo, e com a ajuda de infinidade de esboços estudou a maneira de fixar rapidamente as variações de expressão da cara (SZÉKELY, 1972, p. 27).

Essa tela é uma outra versão pintada de camponeses em refeição, inseridos no mesmo universo temático, ou seja, no gênero *bodegones*. Da mesma forma, o quadro *O aguadeiro de Sevilha*, cerca de 1620, fig. 10, apresenta, no seu cenário, o aguadeiro, um garoto e uma figura masculina na penumbra obtida pela absorção de detalhes, substituídos por um esquema sintético de claridade difusa. Uma taça de água fresca com um figo dentro, dois cântaros, uma mesa. Esta é “a verdadeira primeira obra-prima de Velázquez”, anuncia Wolf (2000, p. 12). Trata-se de uma obra que, segundo a crítica, é marcada pela influência de Caravaggio.

Para J. Gudiol, “é uma pintura extraordinária, obra cumbre de um método e de um conceito representativo” (Gudiol, apud Marini, 1999, p. 54). Acrescenta, ainda, que esta tela encerra o ciclo dos *bodegones* (idem).

Na obra *Cristo em casa de Marta e Maria* (1618, fig. 09), apreciamos, em sua configuração visual, uma mulher idosa e uma jovem criada. Um almofariz, um pilão, uma mesa, duas travessas, uma jarra e um cântaro de barro virado. Alimentos: alhos, dentes de alhos, um pimentão, peixes, ovos. À direita, num plano mais alto, vê-se, de um espelho/janela,

uma cena: um homem e duas mulheres. Uma porta, uma cadeira de espaldar alto, onde está sentado o homem. Uma mesa, um conjunto de jarra com uma bacia de apoio. Pela epifania do título, parece tratar-se de Cristo e suas duas irmãs em Betânia.

Essa tela traduz um dos artifícios utilizados por Velázquez ao configurar temas “triviais” e temas religiosos em diferentes estilos e modalidades de representação pictural: o *bodegón* e gêneros pictóricos mais “augustos”, como a pintura religiosa e histórica ou mitológica.

A composição da tela *Velha fritando ovos* (1618, fig. 06), faz-se acentuar pelo contraste obtido a partir do efeito claro-escuro caravagesco. Este recurso vem demonstrar o privilégio que Velázquez concede ao pintor italiano. Todavia, um traço forte do realismo quase agressivo do Pintor italiano é modificado pelo mestre espanhol, no trato com a luz, já matizada como resultado de sua pesquisa através da qual se consegue perceber uma nuance difusa, sobretudo, na gradação tonal dos terrosos. A criação de cores inéditas contribui para a aplicação de um cromatismo mais suave na pintura de Velázquez, e a modelação dos seres e das coisas apresenta uma similaridade bem específica dos sonhos.

Brown acentua a maestria de Velázquez ao afirmar que:

Usando uma luz forte e focada – em si uma novidade –, Velázquez cria um *tour de force* da pintura naturalista, no qual as diferentes formas, texturas e superfícies adquirem vida miraculosamente. O olho do artista observou e registrou todos os detalhes importantes, até as finas lascas de carvão em brasa para aquecer os ovos que a mulher segura distraída (BROWN, 2001, p. 108).

Na série *bodegones*, as unidades visuais surgem da obscuridade. O jogo de cena claro-escuro vem acentuar o efeito da cor negra enquanto fator decisivo na valoração tonal e na gradação das profundidades. As zonas luminosas superpostas às áreas de sombra deixadas em levíssimas veladuras sugestivas atestam a busca da perfeição absoluta em Velázquez. Este jogo de luz parece apontar aquilo que de fato se quer fazer transcender de seu *status quo* para, sob o efeito da força cor, enobrecer o anonimato desses atores populares, sob a luminosidade a incidir sobre eles. Essas personagens são retratadas em cenários modestos, geralmente emergindo de uma treva premeditada. Há um processo de velamento da dimensão especial a qual faz instaurar a ausência quase total do espaço circundante.

Talvez para acentuar a condição humana de seus atores, desprovidos de qualquer ostentação. Velázquez busca a vida que subjaz nas coisas e seres mais simples e rudes. São personagens que surgem do anonimato, seres comuns: uma velha fritando ovos, os três homens à mesa, o almoço dos camponeses, o aguadeiro de Sevilha, dentre outros. O único

bodegón que foge a este critério dos demais títulos é o quadro *Cristo em casa de Marta e Maria* (1618, fig. 09). Os atores estão designados, por seus próprios nomes e, embora não se configure como o tema central da tela, o título parece apontar, tal qual dêitico, esta referência, que se enquadra como um detalhe dentro da cena, bem ao caráter estético de Velázquez, que reproduz este recurso em telas subsequentes. Parece tratar-se de uma metapictorialidade: um quadro dentro de outro, como ornato – uma tela, uma janela. Um artifício que não é tratado em primeiro plano. Portanto, uma narrativa paralela. Velázquez parecia buscar a inhumanidade. O lado de dentro dessa gente para resgatar-lhe o que há de nobreza nessa essencialidade interior do humano. Captar a psicologia do ser através da imagem. Esta estética do cotidiano produz uma verdadeira assepsia de detalhes do universo em cena. Ou seja, não se visualizam paredes, planos decorativos na montagem dos cenários onde ocorre a ação. A simplicidade é a dominante. A aparição de cada um dos elementos de cena é tão perfeita em si mesma que, embora dotadas de grande vitalidade pelo brilho a irradiar-se de cada um, observa-se um certo estatismo dos personagens. A singularidade da cena, homologada pela imobilidade dos personagens atribuem-lhe um toque teatral e, simultaneamente, parecem evocar um outro, como se todos estivessem cinzelados pelo pincel. A propósito, Wolf, ao comparar a obra de Rubens com a de Velázquez, escreve:

Quanto a Velázquez, a ausência total de gesticulações aparentemente descontroladas ou redundantes, e composições quase sempre cheias de uma calma espantosa. Velázquez é tão bom colorista como Rubens. No entanto, ao contrário deste, como trata os motivos de seus quadros utilizando uma linguagem calma e ordinária, as qualidades pictóricas da sua arte direta e aparentemente sem significados ocultos parecem dominadas por uma poesia mais profunda e, por vezes, enigmática (WOLF, 2000, p. 8).

O ritual, o movimento suspenso no gesto produtivo imobiliza as personagens tais quais estátuas. Tudo é perfeitamente ordenado na plasticidade do espaço. A imagem se basta. A intensidade pictórica faz-se delimitar pela luz. O volume, o movimento de cena, a densidade pictural, toda a montagem advém da ação da luz. A luz concebe vida. Velázquez parece ordenar: *Fiat lux*. E a luz se faz incidir por sobre os sujeitos/objetos selecionados pelo olhar do artista. Assim, o Pintor e/ou a Pintura dão à luz o poder de gerar imagens. A luz dirige a cena. Focaliza o olhar. Enfim, a luz delimita a forma.

A percepção de um objeto ou outro suspenso no ar parece decorrer da alusão à possibilidade de uma estrutura que sustém tal elemento compositivo, sem que este fato comprometa a simetria da composição. Não há uma só unidade visual fora de sua perspectiva. O plano de fundo, em toda a série *bodegones*, parece conter a cor pela predominância de tons

escuros, no qual alguns personagens são re-velados. A escuridão parece engolir parte de seu corpo ou parte de suas vestais, como é o caso do jovem de *A velha fritando ovos* (1618, fig. 06) e do vulto de mulher que parece servir bebida aos *Três homens à mesa*, (cerca de 1618, fig. 07) e de uma terceira criatura quase *in absentia* em *O aguadeiro de Sevilha* (cerca de 1620, fig. 10). Percebe-se um jogo metonímico em que a escuridão faz espargir-se um vulto ou parte dele. Uma face, um contorno da figura humana, um movimento composicional da cena. Nada mais que isto. A determinação da própria condição humana da *pobre gente* em sua modesta contenção. A invisibilidade do ser captado pelo Pintor que, com seu olhar de lince, atravessa a densa obscuridade material para através desta técnica poder esculpir em cores a visibilidade daquilo que socialmente parece não existir ou simplesmente não ter existência própria. Ou luz própria. Atores que permanecem em seu limbo estético, mas são enobrecidos por força da arte. A espetacularidade existencial oblitera o seu brilho e os faz tornarem-se desprovidos de qualquer beleza. Velázquez, no entanto, resgata-os em toda sua originalidade, sem maiores retoques que não seja o da produção natural desta gente: imagens, às vezes grotescas, por força de sua simplicidade e de sua compleição física. Atores-modelos-populares, sujeitos/objetos de observação e de experimentação de estudos velázqueanos (*Velha fritando ovos*, 1618, fig. 06).

A tela *Três homens à mesa* (cerca de 1618, fig. 07) parece segregar-se através de um ângulo triangular em duas dimensões: na primeira, a montagem das unidades visuais: uma modesta mesa forrada por uma toalha simples, preparada com um prato, um copo e talheres, para uma refeição, com pão, frutas e um copo de vinho. A segunda dimensão é composta pelos personagens, todos assimetricamente postados à mesa, numa hierarquia gradativa em consonância com as diferentes idades: um ancião, um adulto, um jovem. De pé, um pouco afastada, está uma figura a servir os comensais. Nesta gradação, o pintor acentua a absorção de parte da figura, da qual difusamente se vislumbra a brancura da gola de uma blusa de modelagem do figurino feminino e a mão delicada de quem está a servir o vinho. Tais indícios apontam que a figura é de uma criada. Assim, nesta obscuridade, a mulher mantém-se apagada pelas sombras que a cercam. Com bastante esforço do olhar, vislumbram-se detalhes: a feminilidade da mão que segura a garrafa de vinho, a transparência da gola branca de sua blusa amarfanhada e a postura de quem parece posar para a fotografia. Na ausência de luz, a sua face é imperceptível. Não há traços. Nenhum vestígio. Não se revela. Mantém-se em negativo. Uma presença *in absentia*. A penumbra da imanência de ser, mulher. Velamento pictural. Difusidade obtida pela modulação intensa entre as zonas luminosas superpostas às áreas de sombra deixadas em levíssimas veladuras que sugerem imagens, vultos.

Sobre seus quadros, afirma Wolf:

Velázquez renuncia a uma demasiada profusão de alimentos e utensílios de cozinha, e só distinguimos sobre as mesas o que constitui o magro quinhão da gente do povo: alho, peixe, ovos, chouriço, azeitonas, berinjelas, queijo e vinho caseiro, uma peça ou outra de fruta. E, depois, os utensílios de cozinha: um almofariz, uma tigela ou um cântaro de barro. São naturezas mortas tão sóbrias e os tipos populares tão realistas que emitem, mesmo quando estão em ação, uma calma solene e transmitem uma atmosfera de modesto contentamento que parece vir direitinha da filosofia da ‘pobre gente’ que conhece a vida (WOLF, 2000, p. 11).

Na tela *Almoço dos três camponeses* (cerca de 1618, fig. 08), as unidades visuais estão segregadas numa superfície mais plana, em que todos os personagens – um velho camponês, um jovem e uma mulher –, dos quais dois deles estão sentados à mesa, dispostos no mesmo nível, e a mulher de pé. Todos se colocam em cena como se estivessem dialogando e desfrutando dessa informalidade e, talvez, intimidade entre si. O jovem posta-se diante do idoso, na outra extremidade da mesa, com uma das mãos suspensa no ar como se estivesse em uma conversa bem coloquial e mantém o olhar fixo no idoso, inclusive com a boca carnuda entreaberta numa expressão que é correspondida pelo velho camponês que o mira, colocando uma das mãos sobre o próprio peito, como se estivesse a referir-se a si mesmo. A outra mão é estendida na direção do jovem interlocutor. Ambos permanecem sentados, em lado opostos da mesa.

Enquanto isso, no plano de fundo da tela a camponesa ocupa a cabeceira da mesa. A mulher, figura central do quadro, mantém-se atenta ao seu movimento de servir o vinho. Levanta, com uma das mãos, um botijão de vinho e despeja parte deste, numa taça, a qual segura pela base, com a outra mão, num nível mais baixo para que não seja desperdiçada nenhuma gotícula do precioso líquido. A montagem de cena obedece a uma angulação retangular, onde a mesa que, na cena, se coloca num sentido mais longo, está posta no primeiro plano e, ao fundo, na outra extremidade da mesa, concentram-se os personagens: do lado direito da tela está sentado o camponês calvo, de bigode e barba grisalhos, testa enrugada, portanto, o mais velho. À esquerda, o de cabelos negros, bigode e barba feita, lábios volumosos, logo, o mais jovem. Na ponta da mesa está a mulher, que parece ser uma criada, com um lenço branco sobre parte dos cabelos presos, aparentando um ar relativamente juvenil.

A tela *O aguadeiro de Sevilha* (cerca de 1620, fig. 10) apresenta um processo de segregação em contiguidade, em que os três personagens, por estarem tão próximos, parecem ocupar um espaço minúsculo semelhante a um canto de parede. Um velho vestido com roupas simples que *parecem enobrecidas pela luz que cai sobre ele e, ao mesmo tempo, lhe ilumina o*

perfil (WOLF, 2000), estende ao garoto uma taça com água, dentro da qual é visível a existência de um figo azul, numa verdadeira alusão a um costume antigo em Sevilha de se proceder assim, a fim de refrescar o sabor da água. A obscuridade não nos permite ter uma visão clara do espaço físico, embora a presença de um raio de luz advindo da direita da tela, revele-nos desde o verniz vidrado dos cântaros em que a forma das peças é enriquecida por anéis, em alto relevo até uns detalhes escavados no barro da parede do próprio cântaro à direita da tela, pintado em um tom de amarelo ouro. Tal reflexo faz transluzir também a face direita do garoto, e cai por sobre a gola de sua camisa sobreposta a um casaco negro que se confunde com o negrume do espaço e se projeta pelas roupas rudes e rotas do ancião, revelando-lhe a camisa branca que aparece através de um pedaço rasgado, na altura do ombro esquerdo, por força de uma sobreposição do seu capote marrom. Outra parte da manga é exposta sob um detalhe em dobradura da lateral do capote que parece estar um pouco preso e/ou suspenso na altura do braço, talvez para facilitar-lhe o movimento de pegar o cântaro do lado esquerdo para despejar a água na taça, visto que sua mão esquerda está sustentando a asa deste objeto. Os dois cântaros estão colocados sobre uma mesa em frente do garoto e ao lado do ancião. Todavia, a luz não ilumina a outra figura de um homem bebendo água, que está colocada soturnamente no fundo da cena, em quase total escuridão. Velázquez, por abstração de algumas unidades visuais, provoca essa espécie de eclipse imagética, ao fazer a escolha de uma ou outra imagem em detrimento de tantas outras.

A montagem de cena do quadro *Cristo em casa de Marta e Maria* (1618, fig. 09) segrega-se na oscilação entre dois planos: o terreno (profano) e o celestial (religioso). Ou seja, entre a cotidianidade da cozinha e a divindade da visita de Cristo celebrada numa sala simples da casa de Marta. O tema central da tela é tratado também no vértice da dualidade: velhice (da mulher idosa) e juventude (da jovem moça). A configuração das imagens do primeiro plano apresenta um volume acentuado pelo volume e pela dimensão em tamanho bem maior das duas mulheres na cozinha. A cena que se enquadra no segundo plano apresenta três personagens em tamanho reduzido, todavia, é redimensionada pela narração paralela subjacente ao título do quadro numa referência explícita à figura de Cristo. Este recurso quebra a expectativa do espectador. Talvez porque a cena secundária quase supera o eixo central da tela. Com esta aparição do Cristo em casa de Marta e Maria, mesmo em segundo plano, Velázquez quebra também o anonimato que vinha perdurando nas demais telas da série. Evoca uma figura que se constitui no símbolo maior do cristianismo.

A distribuição espacial em *Velha fritando ovos* (1618, fig. 06) apresenta uma disposição circular das unidades visuais, de sorte que há um núcleo central, sugerido pelas

mãos da velha cozinheira e do jovem concentrados na preparação dos ovos num alguidar de barro, razão de ser do tema da tela. Todavia, o olhar de ambos, um olhar sereno e indefinido, parece mirar pontos divergentes: a velha com um olhar solene e meditativo fita o menino. E este, ao contrário da velha, mantém um semblante mais fechado, com um olhar taciturno. Ele fita o espectador. Um detalhe chama a atenção de Wolf, para o qual “a representação de idades diferentes da vida recorda-nos o caráter precário das coisas”. Acrescenta: “O ovo na mão da mulher evoca, numa associação conhecida na época, a instabilidade das coisas terrestres e uma existência no além. Um tom sombrio, indefinível, substitui o espaço muitas vezes sobrecarregado dos interiores de cozinhas holandesas” (WOLF, 2000, p. 11). Já na tela *Três homens à mesa* (cerca de 1618, fig. 08), a espacialidade permanece fechada na obscuridade que circunda a cena. Todavia, percebe-se uma mudança sistemática na representação do olhar. O olhar do espectador parece dominar o espaço pictórico – dos rostos às mãos muito expressivos dos atores, enquadrar a mesa, a toalha, os alimentos –, os quais, em contraste com os tons marrons quase negros e terrosos da ambientação e das vestimentas dos personagens, adquirem uma densidade tátil-imagética como se, de fato, ao simples toque, pudessem se materializar em sua forma natural. A luz que incide sobre a mesa parece transcender a realidade comedida de uma simples refeição frugal. O tom dourado da mesa, que refluí sobre os atores, parece tingir de sobriedade e saciedade o ambiente daqueles camponeses. O visual, em sua ordenação plástica, cromaticamente apetecível, parece satisfazer os prazeres de uma mesa farta, pois, sua contenção alimentar não inibe a alegria dos comensais. O sorriso dos dois jovens ilumina-lhes as faces. O brilho parece irradiar-se no semblante sereno do idoso e contagiar a perplexidade do espectador que parece estar sendo convidado a participar da mesa. O mesmo parece não ocorrer com a cena de *Cristo em casa de Marta e Maria* (1618, fig. 10), em que os personagens estão contritos nos seus atos. A velha demonstra estar compenetrada, enquanto que a jovem criada, distraída, parece não ter tanta disposição para executar as suas tarefas domésticas, a exemplo de Maria que, embevecida com a sabedoria do Cristo, também não parecia motivada a contribuir com Marta em suas atividades rotineiras. Há uma unidade entre a temática e a postura dos personagens da cena principal e secundária. Há uma isomorfia espacial, em duas dimensões: a sacralização do espaço, ou seja, a cozinha se configura como um espaço sagrado, um espaço de comunhão. E a pregação da palavra na dimensão da cozinha, ou seja, na qual se celebra a dessacralização do verbo revelando a humanização do Cristo. Isto é uma inovação ao tratamento dos temas religiosos como pintura de gênero povoada de figuras mundanas, todas com trajes

contemporâneos e em cenários corriqueiros (BROW, 2001). Para este autor, no quadro em *Cristo em casa de Marta e Maria* (1618, fig. 10, detalhe 01), a expansão descritiva da cena:

Uma jovem criada soca de má vontade os temperos num pilão, enquanto uma mulher mais velha aponta para ela o dedo admonitor. Visto de uma janela, na sala adjacente, Cristo fala com Marta, que se queixa se ‘estar servindo demais’, enquanto Maria, sentada a seus pés, escuta atentamente suas palavras. A inversão de escala entre os elementos mundanos e divinos da composição, assim como a terna e demorada atenção aos belos – ainda que dispersivos – detalhes de natureza-morta, podiam muito bem ter provocado uma visita da Inquisição, não fosse Pacheco, o orgulhoso sogro do artista, o inspetor de pinturas (BROW, 2001, p. 108-109).

A ordenação do cenário apresenta uma montagem de cena em dois ângulos: nas extremidades, postam-se as mulheres, uma atrás da outra. Em frente as duas, da primeira cena, prepara-se uma ceia larga: peixes, ovos, alhos, pimentão, azeite. Na segunda, as duas mulheres, uma atrás da outra, apresentam uma disposição diferente. Maria, sentada aos pés de Cristo, escuta atentamente suas palavras, enquanto Marta, que permanece de pé, parece dividir a atenção dela entre o Senhor e a execução de suas atividades. Ambas alimentam-se do verbo. Da palavra de Cristo a pregar para elas. Na mesa, diferente da fartura que reina na cena primeira, nada mais que água.

As isotopias imagéticas suscitadas pela recorrência pictural de traços e formas circulares e/ou arredondadas instauram uma circularidade que parece impor uma simetria rímica e rítmica formais em toda a série *bodegones*. O círculo do alguidar de barro, dos baldes, do bule, da garrafa de vinho de mesa e da garrafa de vinho tinto que o menino segura, do prato, das cebolas, das jarras, do melão e do fogão de chão. Todos esses elementos formais corroboram simetricamente a estrutura das gemas dos ovos quebrados no alguidar de barro e do próprio ovo que está na mão da velha cozinheira. Até a parcial ovalidade da colher de pau inclui-se nesse jogo reiterativo de imagens. O ovo está representado em duas dimensões: por fora, quando inteiro e por dentro, quando quebrado, pondo-se em exposição toda sua composição – exterior, a casca e interior – a clara e a gema. Célula e núcleo. Epifania da vida. Ícone da perfeição. A criação em toda sua perfectividade. A beleza em toda sua plenitude. O princípio: ovo. Arte-feto cromaticamente em branco e amarelo. Cores que se mesclam em sua diversidade de gradações tonais do bege, pérola, amarelo ouro, amarelo ouro envelhecido, terra, terroso, ocre, marrom, negro. Tudo esquematicamente sintético. Alternância visual: difusidade/visibilidade. A gradação de detalhes que se faz visível e também se torna invisível, quase que totalmente absorvida pela penumbra. Este gesto produtivo de elipse imagética

parte da escolha em revelar ora uma unidade visual ora outra. São imagens que surgem de uma profundidade tenebrosa. Sua aparição é de uma concreção física quase tátil ao olhar.

O efeito de real em unidades visuais, como o véu da velha cozinheira é esteticamente enriquecido pela plasticidade de sua tessitura, assim como o caimento do tecido de suas vestes. As dobraduras e o volume das peças do figurino da cena, em sua perfectividade, parecem adquirir a fidedignidade concreta do objeto visual, assim como o enrugamento das mangas do vestido da velha cozinheira. O mesmo ocorre com a leveza do véu que a velha põe por sobre seus cabelos e o aspecto formal das golas brancas de sua blusa e da camisa e dos punhos da roupa do jovem. Também é perfeita a textura do melão amarelo de inverno que o garoto carrega. Até mesmo a contextura do cordel que mantém a fruta atada de maneira bizarra. A constituição física das veias salientes das mãos da velha, a sua musculatura e a simetria perfeita das mãos, dedos e unhas de ambos os personagens da cena são elementos visuais que só vêm corroborar a maestria e a estrita *objetividade* com que Velázquez trata os seres e as coisas esteticamente representados (GUDIOL, apud Marini, 2000, p. 47). Acrescenta ainda Gudiol: “O pigmento espesso e elástico se ciñe à forma, obtendo um modelado de resultados plásticos muito eficazes. A qualidade pictórica é tão destacada que se impõe inquestionavelmente sobre o tema. Em quadros de fases mais tardias, o espaço, os valores aéreos, as sutilezas de execução serão o dominante, porém nesta tela, pintada aos 19 anos, Velázquez valoriza, mais que a cor, o efeito tátil, as qualidades reais das coisas. Interessado por demonstrar suas faculdades enquanto a estrita representação, mais realista que barroca, não busca em absoluto o efeito ao modo de Caravaggio, nem o movimento intenso, heróico ou passional. A serenidade já atrai, sem que essa quietude possa confundir-se com o arcaísmo tradicional vigente ao da obra de Pacheco” (Idem).

As isotopias formais na tela *Aguadeiro de Sevilha*, são evidenciadas pela estrutura circular da borda e base dos cântaros, o mesmo efeito reiterativo da borda e base da taça de água e o semicírculo do rasgão da roupa do velho aguadeiro. Há uma concentração das figuras humanas. Outro efeito imagético advém de uma sutil ambientação que cria uma disposição triangular configurada pelo aspecto formal da taça e, nos espaços logo abaixo das mãos montado sob efeito claro escuro, em ocre e negro. Em outra angulação está bem delimitada a modelagem triangular do capote do velho. O jogo de cena, da face direita do jovem e da face esquerda do velho parece expor a completude de um tempo que se encerra em seu duplo: a juventude e a velhice.

A série *bodegones* se configura por uma segmentação espacial cerrada, limitada ao horizonte de um modesto cotidiano. Cena familiar de uma coexistência linear pautada pela

horizontalidade social entre parceiros de um mesmo universo. Atores populares enobrecidos sob o rigor de um método e de um conceito de representação matizados com a maestria de Velázquez. Cada objeto é tratado de forma independente sem, no entanto comprometer a unidade compositiva. A tipologia composicional é a mesma no trato dispensado a cada figura, em geral, um coletivo com um número em torno de três e/ou quatro personagens, quase sempre concentrados em volta de uma mesa. No *Bodegón – A velha fritando ovos*, Velázquez parece ter utilizado como modelo para a caracterização da protagonista da tela, sua sogra, Maria del Páramo, figura feminina presente em outras composições (Marini, 1999, p. 10). Este afirma, que: “Neste quadro, Diego demonstra saber recriar a realidade mediante formas de um absoluto rigor técnico-visual. A ação (captada ‘em seu desenvolvimento’, na aparência da mais anônima cotidianidade) está em suspenso: o menino, que desempenha um papel secundário na cena, olha em direção ao espectador, e parece detido nesse instante; leva na mão direita um melão de inverno amarelo, mientras com a outra entrega uma garrafa de vinho tinto que todavia ondeia (espumando) à mulher, retratada com a colher de madeira levantada sobre o recipiente de barro (no qual se está fritando os ovos) e a olhada fora da cena. Só um acontecimento extraordinário pode provocar um efeito similar sobre um dos personagens definidos mediante a repetição dos gestos mais habituais do interior de cozinha” (Idem).

Os títulos da série *bodegones – Três homens à mesa, Almoço dos três camponeses, A velha fritando ovos, Cristo com Marta e Maria, O aguadeiro de Sevilha*, dentre outros, traçam um arco no tempo de 1617 a 1620, expressando um continuum temporal, na contextualização de uma contemporaneidade temático-pictórica. Ou seja, no instante á do seu dizer, Velázquez, na trajetória de uma cena para outra, transcende o seu próprio fazer pelas sutis inovações pictóricas. A gradação tonal e compositiva se reverberam no adentrar-se das sutilezas de execução nessa busca intensa de recriação imagética mister se trate da aparência da mais anônima cotidianidade. A feição da tela e a compleição dos atores esboçados no limiar do rigor técnico-visual desenharam o perfil de uma diversidade que se fixa na recorrência de uma dicotomia pictural – aparência/essência, particularidades de um todo que se faz referencializar na concretude de qualidades reais das coisas e dos seres. Qualidades estas, bem construídas, na tela *Velha fritando ovos*, 1618, na qual, a diagonal da colher de madeira, a da faca sobre o prato tem a sombra refletida no fundo deste, em sentido convexo. Também as qualidades reais de marcas e/ou manchas cromáticas de fruta madura próprias do melão amarelo assim como as rugas de sua carne vegetal. Tudo isso, vem suscitar a complexidade instaurada entre a precedência essência/aparência na dimensão da busca da verdade plástica. Outro resultado plástico dotado de intensa densidade estética é a sugestão de movimento do líquido que

circula/circunda no interior da garrafa de vinho. Na mesma dimensão, pode-se perceber neste mesmo cenário, o azeite que se esparrama por sobre as bordas do fogão de chão. O mesmo procedimento ocorre em *O aguadeiro de Sevilha*, 1618, com a água cristalina que escorre por sobre o verniz vidrado do cântaro esquerdo da tela. Em síntese, toda contextura da série *bodegones*, desde as veladuras dos utensílios, ao enrugamento da pele do pimentão, às saliências dos dentes de alho em toda sua configuração, ao prateado da pele escorregadia dos pescados, ao brilho do olhar fresco de peixe, mesmo morto, no quadro *Cristo em casa de Marta e Maria*, 1618. Até a compleição física dos humanos, mesmo aqueles que na aparência, sugerem sombras, mas, que, em essência, são homens/mulheres. Todos, enfim, parecem prenciar e/ou pronunciar as marcas de realidade incrustadas em cada uma das unidades visuais.

As equivalências formal e temática apresentadas através da série *bodegones* vêm ressaltar a maestria de Velázquez ao transcender a linearidade do real em toda sua rudeza e frugalidade para, sob o efeito de sua paleta, suscitar pela força do canto plástico, a dimensão da essência estética do que parece ser o mais insignificante cotidiano. O realismo das figuras vem reduzir a distância entre o reino da arte e o mundo da experiência embora a definição incerta do espaço, não chegue a comprometer a técnica do Mestre. Por isso, a pregnância da forma atinge a máxima expressão do fazer pictural.

No segundo plano, o poeta expõe a pedagogia da arte de Velázquez através de uma série de anáforas ordenadas segundo uma superposição isomórfica, do tipo:

Velázquez sabe:

 Velázquez sabe:

O poeta dispõe no espaço do poema todos os elementos que compõem a didática da produção de Velázquez. O processo é concebido dentro do fluxo de expansão descritiva que introduz, no ato de exposição das partes pelo todo, um traço definidor da técnica apurada de Velázquez. Murilo Mendes condensa o suporte da verdade plástica que indexa o código pictórico do universo estético do pintor castelhano, a partir da produção de um léxico específico com definições próprias: “...pintar é elucidar o espaço / Aberto ou restrito / Pela marcha do pincel consciente”. Acrescenta: “...a cor delimita a forma”. Ainda: “...Situando a cor, seu pincel a define: / Suprime a fluidez, a suavidade, / Qualquer elemento opaco ou impreciso”. O poeta, neste recorte da produção de Velázquez evoca o grupo de nobres como ...suporte da verdade plástica, o qual grupo pode ser referencializada pela Série Retratos de

Nobres, a série de retratos dos Habsburgos espanhóis que faz a história europeia dispor de um acervo do que há de mais requintado no universo do retrato da corte. A etiqueta da corte requeria posturas rígidas. Como os modelos fixos da pré-história da fotografia, assim posam os membros da casa real diante do pincel “voluntário” de Velázquez. Um força de vontade que o alimenta na busca de ser reconhecido pela corte, consciente de seu saber pictural.

5.2.4.2 Série retratos de nobres

A série de retratos dos Habsburgos espanhóis faz a história europeia dispor de um acervo do que há de mais requintado no universo do retrato de corte. A etiqueta da corte requeria posturas rígidas. Como os modelos fixos da pré-história da fotografia, assim posam os membros da casa real diante do pincel de Velázquez. Até seus retratos equestres parecem ter como modelo em lugar de homens vivos estátuas equestres, naturalistas ao extremo. Todavia, em 1623, já estabelecido na corte de Madrid, na função de *apostador* de palácio (camareiro), Velázquez se vale da experiência adquirida em sua primeira viagem a Itália para definir os elementos de composição da cena dos retratos, sob a égide de uma nova concepção, conforme Wolf Norbert: “O artista (...) consegue animar o esquema pictórico convencional demasiado rígido. É evidente que os seus monarcas e infantes se apresentam sempre como representantes de uma classe privilegiada, com uma atitude cerimoniosa idêntica, mas os seus rostos e as suas mãos mostram que são seres que vem seus destinos” (WOLF, 2000, p. 29).

Essa rigidez era reflexo da época barroca espanhola, submersa em sonho, adormecida. Todavia, os Países Baixos, Inglaterra ou França se encaminharam na perspectiva de vitória da classe burguesa. Em Espanha eram o monarca e a nobreza quem representavam também daí em diante todo poder. Faz parte desta série, dentre outros: *O Retrato de Filipe IV a cavalo*, 1635 aproximadamente, inteiramente pintado por Velázquez para decoração do Salão de Reinado de Bom Retiro, é uma das melhores obras do artista, muito superior aos demais deste grupo equestre, incluindo o belíssimo (J. Gallego) *Retrato do Infante Baltasar Carlos a Cavalo*, 1634-35. Trata-se do quadro mais tipicamente velazqueano por duas dimensões imagéticas: a majestade do rei, configurada com sua indumentária e acessórios (a armadura e o chapéu de plumas) e o transparente plano de fundo da composição, em cujo horizonte, parecem descortinar-se as colinas de El Pardo. Convém destacar que há uma larga produção de retratos de nobres referida unicamente às artes de caça donde se observa em cada um, os mesmos elementos: a paisagem serrana, o arcabuz de caça e o cão.



Fig. 11
CABEÇA DE VEADO, 1626 - 1627
 Óleo sobre tela, 66,5 x 52,5 cm.
 Madrid, Museu do Prado.
DIEGO VELÁZQUEZ

Esta representação de animais não fazia parte do universo pictórico espanhol. No entanto, a figura passou a configurar-se no idioleto de Velázquez, assim como o cavalo, uma das unidades visuais da série equestre. Além desses, na tela a *Cabeça de Veado*, Fig. 11) 1626-27, o Pintor expõe o único registro deste animal na história da arte da pintura.



Fig. 12
RETRATO DE FILIPE IV EM ARMADURA, cerca de 1628.
 ÓLEO SOBRE TELA, 1999,5 X 113 CM.
 LONDRES, THE TRUSTEES OF THE NATIONAL GALLERY.
DIEGO VELAZQUEZ



Fig. 13

RETRATO DE FILIPE IV DE PÉ, 1631 - 1632.

Óleo sobre tela, 1999,5 x 113 cm.

LONDRES, THE TRUSTEES OF THE NATIONAL GALLERY.

DIEGO VELAZQUEZ



Fig. 14

RETRATO DE FILIPE IV EM TRAJE DE CAÇA, 1632-1633.

ÓLEO SOBRE TELA, 189 X 124,2 CM.

MADRID, MUSEU DO PRADO.

DIEGO VELÁZQUEZ



Fig. 15
RETRATO DE FILIPE IV A CAVALO, 1634-1635.
 ÓLEO SOBRE TELA, 301 X 314 CM.
 MADRID, MUSEU DO PRADO.
DIEGO VELÁZQUEZ.



Fig. 16
RETRATO DO INFANTE BALTASAR CARLOS A CAVALO, 1635.
 Óleo sobre tela, 209 x 173 cm.
 MADRID, MUSEU DO PRADO.
DIEGO VELÁZQUEZ

Em sua configuração, esta série apresenta as seguintes unidades visuais: um nobre, o rei Filipe IV. Um cavalo castanho, de cara e patas brancas, ornado com arreios em ouro. Elegante, o animal empina as duas patas dianteiras. O rei em traje de montaria, com detalhes em dourado, traz uma faixa vermelha transversal por sobre a vestimenta. Imponente o rei mantém na cabeça um chapéu com plumas. Na mão direita segura um bastão de mando general e, na esquerda, sustém os arreios do portentoso corcel. No plano de fundo uma paisagem em verde e azul do que parece ser as colinas de El Pardo. No primeiro plano, à

esquerda da tela, um carvalho e logo abaixo se percebe uma folha de papel jogada por sobre umas pedras quase ao nível do solo. (*Retrato de Filipe IV a cavalo 1634-1635 fig. 12*).

O rei Filipe IV em armadura, atravessada por uma faixa em tons de vermelho, profundamente matizados. (*Retrato de Filipe IV em armadura 1628 fig. 12*). O rei Filipe IV de corpo inteiro. Elegante, o rei veste um traje de seda em castanho bordado de prateado. Porta luvas castanhas. Usa meias branco-sujo e sapatos negros. Parece estar no salão nobre. Este, decorado com cortina vermelha, tem o assoalho castanho. O chapéu do monarca está sobre a mesa forrada com uma toalha da mesma cor da cortina. (*Retrato de Filipe IV de pé 1631-1632 fig. 13*). O rei Filipe em traje de caça: um fato verde-acastanhado tem polainas de cabedal e luvas amarelas com punhos altos. Uma arma. Um cão bem ensinado a seu lado. Um carvalho de folhagem escura e, no plano de fundo, abre-se um panorama com uma luminosidade forte em tons claros diante dele. (*Retrato de Filipe em traje de caça 1632-1633 fig 14*). O Príncipe Baltasar Carlos a cavalo. O Príncipe porta um chapéu com plumas, uma faixa e um bastão de mando de general, os quais determinam os símbolos de autoridade. A paisagem da serra de Guadarrama apresenta uma atmosfera invernal. No firmamento predominam nuvens matizadas de azul. O portentoso cavalo empenado exhibe o peito e o ventre volumosos. (*Retrato do Infante Baltasar Carlos a Cavalo 1635 fig. 16*).

A composição da tela (*Retrato de Filipe IV a cavalo 1634 fig.12*) ao contrário da série *bodegones*, apresenta uma luminosidade matizada por cores frias, claras: azul, branco, verde, intercalados por tons pastéis na montagem do cenário campesino, como se o sol irradiasse sua luz matinal por toda a colina. Parte de sua luz parece projetar-se sobre a face do rei, em tons gradativos, do rosa pálido de sua face, um pouco mais forte da faixa carmesí e mais acentuadamente cor-de-rosa do bastão. O próprio cavalo castanho tem sua cor aberta, por manchas que vêm quebrar a sua unidade cromática ao pincelar a sua cara branca, os beiços rosáceos e as quatro patas, que, em suas extremidades, também são brancas. Tudo parece estar em perfeita harmonia com o pálido alvorecer de um horizonte núbil que se descortina a frente de ambos, o qual fá-los colocar-se em suspense como se prestassem uma deferência ao momento de tamanha beleza e magnitude. O animal parece refrear sua força e seu instinto para sustentar todo seu peso nas duas patas traseiras e, somente assim, erguer suas patas dianteiras, como em flexão plena a reverenciar a natureza, talvez para também evitar o desejo de disparar vale abaixo. A angulação do quadro parece dispor em destaque, as figuras do rei e do seu corcel, num ponto alto, do solo em declive. Tal angulação parece ser evidente se traçarmos três linhas em diagonal da direita para a esquerda na altura da cabeça do cavalo, da cabeça do rei passando pelo peito e patas dianteiras do animal e mais uma outra, por sob a

figura do corcel, no nível do solo e mais duas modulações diagonais constituídas pelas duas patas traseiras do cavalo.

Até a figura contraída do cavalo em seu todo e, em particular por apresentar a boca aberta, por força do freio do cabresto em sua boca, o mantém como se estivesse contrito, refreado para não perder o equilíbrio em pleno despenhadeiro do solo em declive. Isto parece estar corroborado pela modulação de linhas diagonais, agora em sentido contrário, da esquerda para a direita, desde as patas dianteiras, na parte inferior, outra no nível das patas traseiras em direção aos joelhos dianteiros do animal. Mais outra na altura das narinas, da boca do cavalo, e em toda a parte frontal da cabeça do animal parece contrair sua cabeça para baixo e ligeiramente para trás no movimento da força/velocidade contida pelo nobre ginete, que a mantém controlada através das rédeas e bridas de metal interpostas por entre a língua e os dentes do cavalo.

Os tons terrosos do primeiro plano estabelecem uma dinâmica – perto/longe pelo contraste observado entre o horizonte azulado-branco-esverdeado do plano de fundo. Assim, a segregação do quadro produz um efeito claro-escuro com uma disposição cromática que pincela matizes terrosos para o plano mais próximo, em perfeita visibilidade e, para o plano mais afastado, emprega nuances claras, gradativas em azul, branco, pastel para o firmamento e, para o campo, o verde escuro que parece acentuar a profundidade do vale, situado num ângulo bem mais baixo do nível onde se encontra o rei. Todavia, o efeito de distanciamento, parece obliterar a visão da paisagem, que se transforma numa pasta/mancha verde. Outro recurso imagético agora na dimensão do olhar do rei parece sugerir uma discreta dissonância deste com o olhar do animal, na dialética perto/longe. Velázquez carrega o olhar do rei com uma certa monotonia, o qual se faz transcender para a intersubjetividade como se a vistado que está próximo se perdesse na visão longínqua do não se vê, embora vendo-se por dentro do lado que só a memória permite a fruição de imagens seculares: o ver para além. O olhar do rei parece vaguear ao longe, num tempo passado. O olhar do cavalo parece trotar o presente. Nessa corrida do instante-já, qualquer passo em falso pode ser fatal. A racionalidade que faz-se automaticamente puxar as rédeas do cavalo encontra uma similaridade perfeita com a irracionalidade que instintivamente reflui a velocidade. Assim, prevalece a destreza do dominador no exercício da montaria.

A composição da cena manifesta uma atmosfera unificada pelo equilíbrio formal que, dentre outros aspectos, expressa como o espaço exterior parece manter-se em cumplicidade com o tempo interior do rei Filipe IV. O tempo da narrativa pictórica sugere uma cristalização instantânea numa transcendência do tempo objetivo para suscitar uma verticalidade do tempo

poético em devaneios subjetivos donde o olhar do rei parece absorto no horizonte de suas memórias e/ou suscetibilidades imagéticas.

O cavaleiro e o animal parecem permanecer por um átomo de tempo, submersos pela atmosfera prateada das cercanias de Madrid. Nesse hiato de tempo se permite interromper uma corrida no tropel sígnico-pictórico no qual o pincel transpõe o suspense de todo e quase qualquer movimento fora do seu domínio, talvez para somente assim, admitir que o olhar contemple as diversas dimensões e tomadas do horizonte em momentos e recursos técnicos diferentes. A propósito, escreve J. Gallego:

Este quadro inteiramente pintado por Velázquez para a decoração do Salão dos Reinados do Bom Retiro, é uma das melhores obras do artista, muito superior a dos demais deste grupo equestre, incluído o belíssimo de Baltasar Carlos, que não alcança esta sublime e serena majestade, com um toque de melancolia, nem uma execução transparente que parece tão insuperável que não pudera ser outra milagrosa “instantânea” de algo visto. A este respeito, não estará demais recordar que este gine e seu airoso corcel submergidos na atmosfera prateada das cercanias de Madrid, são fruto de uma tríplice conjunção: de uma cabeça, possivelmente pintada do natural; de um corcel estudado na estrebaria, que não pode escapular das mãos (em postura equestre de levade ou corveta) mais que nos poucos segundos; e de uma paisagem que, estudada já desde uma janela de Alcazar, já d eum passeio do artista de que não nos há deixado provas, serve, não de “telon del fondo” (impressão da que não se livram sequer Rubens ou Van Dyck), senão de ambientação inteira deste quadro, anacronicamente “plenairista”. A essas três fontes se agrega a da armadura e traje, colocados em uma ombreira. [...] A elegância deste modelo imperturbável e assombrosa, baseada em sossegada naturalidade. Parece estar situado sobre uma colina, com uma árvore detrás (em grande parte sobre uma tira de tecido agregada), em cujas raízes parece agitar-se um papel dobrado, prestes para uma assinatura que não aparece. A paisagem de montes do fundo recorda El Pardo. [...] (GALLEGO, 1990, p. 231-234, apud Marini, 1999, p. 81).

A configuração da cena expressa toda a altivez do nobre modelo em consonância com o majestoso animal, numa perfeita unidade entre o horizonte físico-geográfico da cena e o horizonte humano-inumano do quadro.

A ordenação imagética impõe uma ordem espacial, a qual parece constituir-se num fator de instigação e atração visual ao suscitar com sutileza o fechamento da tela sob a égide de um refinamento e de uma elegância formal da tela enfatizada, sobretudo, pela postura do rei e de seu cavalo. Velázquez parece fechar esta montagem de cena pela técnica da superposição de unidades visuais, sem que isto implique intersecção de imagens pois, conforme a crítica, parece tratar-se de estudos, em separado para, a posteriori, proceder-se a montagem de sua composição:

(...) A este respeito, não estará demais recordar que este ginete e seu airoso corcel submersos na atmosfera prateada das cercanias de Madrid, são fruto de uma trílice conjunção: de uma cabeça, possivelmente pintada do natural; de um cordel estudado na estrebaria, que não pode escapar das mãos (em postura equestre de levantar ou curvar-se) mas que uns poucos segundos; e de uma paisagem que, estudada já de uma janela de Alcazar, já de um passeio do artista do qual não nos deixou provas, serve, não de “telon de fondo” (impressão da que não se livram sequer Rubens ou Dick), senão de ambientação inteira deste quadro, anacronicamente “plenairista” (GALLEGO, 1990, p. 231-234, apud Marini, 1999, p. 81).

A unidade tem demarcado toda a série equestre desde os elementos visuais – um cavalo com seus acessórios ornados em dourado metalizado e uma paisagem campesina. Um nobre, com toda sua indumentária, armadura, chapéu, faixa, bastão. Os traços fisionômicos como o lábio inferior proeminente dos Habsburgos, a fidedignidade à genética como a cabeleira de um tom loiro ticiano desenhada em ligeiras pinceladas, com sombras de um castanho-escuro e realces de luz num amarelo-claro, elementos formais que, em seu conjunto, vem demonstrar a acuidade pictórica com que Velázquez dominava a técnica de harmonizar e equilibrar a personalidade e integridade de seus personagens e modelos em sua representação oficial. Tudo isso vem construir isotopias formais pela recorrência pictural de linhas horizontais, verticais, diagonais, oblíquas, traços imagéticos como manchas e/ou pastas para representar uma relativa difusidade espacial donde se produz a sensação de volume, profundidade, fluidez e até a sutileza implícita na percepção exata do essencial de uma forma, de uma textura, sabendo ademais plasmá-la de modo que fora, sem por ele deixar de dar uma representação fiel e substancial, como postula J. Gudiol, a respeito da tela. *O príncipe Baltasar Carlos a cavalo* (GUDIOL, [1973] ed. 1974, p. 146 apud Marini, 1999, p. 84). Postula ainda, Gudiol:

(...) A liberdade de fatura, utilizada para lograr efeitos estranhos ou não naturalistas, resulta fácil de compreender, porém já não é tão simples entendê-la quando através dela se conseguem logros de um realismo tão intenso e sublimado – quer dizer, antiexpressionista – como os que alcança Velázquez usando essa variedade de procedimentos tão distintos do desenho pintado (Idem).

Em todas as telas da série, a boa continuação vem corroborar a unidade entre a parte e o todo que se sucedem através da organização perceptiva das formas com coerência e sem qualquer comprometimento da similaridade e da sucessividade de sua trajetória e fluidez visual. Estruturalmente Velázquez através dessa variedade de procedimentos tão distintos do desenho pintado consegue lograr um realismo intenso.

O retrato de (*O príncipe Baltasar Carlos fig. 16*) é todo da autoria de Velázquez, com explosões luminosas a sublinhar magistralmente os contornos e o rosto aureolado de luz a

ponto de parecer diáfano, como um pastel, postula Wolf. Acrescenta, ainda que: “Até a sombra da obra do chapéu é transparente. Num magnífico contraste, o bordado dourado sobressai do fato verde do infante e valoriza o ouro da sua cabeleira extremamente brilhante” (WOLF, 2000, p. 40).

A uniformidade entre o rei e seu cavalo parece ter levado Velázquez a conter a força da lei de gravidade que, num terreno em declive tende a atrair para o despenhadeiro aqueles que se encontram num nível acima. Assim, a configuração imagética apresenta a forma de um ângulo aberto (<) donde a linha acima representa as patas dianteiras levantadas para assegurar o equilíbrio do animal e a linha de baixo, que se nivela pela junção das patas traseiras e, em cujo vértice se concentra. Parece sustentar assim, todo peso do volume e do impacto do freio. Outro ângulo aberto (<) também é modulado na altura da boca do animal, donde os dentes mantêm-se visíveis pelo impacto do repuxo para evitar uma corrida desenfreada provocada pelo declive. A interrupção brusca do movimento das patas traseiras do animal simultaneamente expresso pela modulação formal destas, triplica a imagem das duas patas, para sugerir a reprodução em essência, da verdade plástica em si mesma. Tal gesto produtivo parece constituir-se na epifania de uma dimensão formal que transcende séculos de História da Arte, visto que, tornar-se-á um traço do futurismo, movimento artístico do modernismo, donde se tem como um ícone, dentre outros, a obra *Nu descendo uma escada*, 1912, Marcel Duchamp.

A configuração imagética da *Série Retrato de Nobres* acentua a simbologia por excelência da soberania dos nobres, e, no nosso estudo, em particular, a do monarca Filipe IV. Wolf atesta que *O retrato equestre de Filipe IV*, datado de 1635, era forçosamente a obra principal desse ciclo. Na realidade, todos os retratos dessa série primam pela alta pregnância da forma numa demonstração da maestria e da retórica pictórica exposta por Velázquez.

Ainda no segundo plano, Murilo Mendes alude a uma tela famosa de Velázquez de um outro segmento da corte, constituído pela *Série de monstros*, da qual faz parte o *Retrato do anão Francisco Lezcano*, (*El Niño de Vallescas fig. 17*), cerca de 1634 – 1645. Por isso, o poeta afirma que entre uma série e outra, observa-se um aspecto formal da obra de Velázquez: “A continuidade da matéria enxuta”. Velázquez transformou seu personagem deformado em herói assim como expõe novos aspectos da natureza humana: “Constrói o homem na grande circunscrita: / Sua dimensão é a cor”. A voz de uma consciência real induzindo ao rei... e que se junta à consciência da própria arte. Há uma intensa reciprocidade: consciência – há uma série de espelhamento que chega até a arte, para “espelhar a consciência de cor, de forma.

5.2.4.3 Série de Monstros

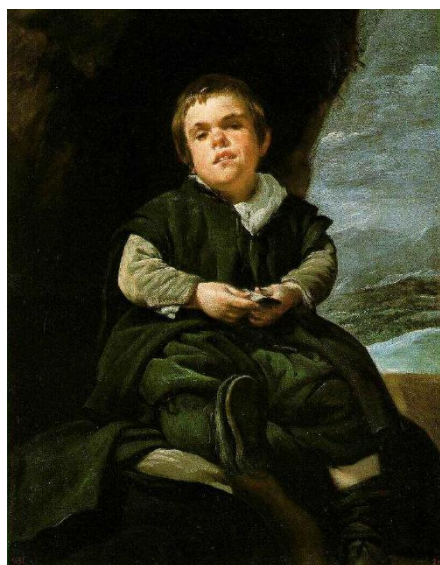


Fig. 17
RETRATO DO ANÃO FRANCISCO LEZCANO
(EL NIÑO DE VALLESCAS), cerca de 1634-1645.
 Óleo sobre tela, 107,4 x 83,4 cm.
 Madrid, Museu do Prado.
DIEGO VELAZQUEZ.



Fig. 18
PALHAÇO BARBARROJA
 c. 1636
Oleie na lona, 198 x 121 cm
Museo del Prado, Madrid
DIEGO VELÁZQUEZ



Fig. 19
DOM DIEGO DE ACEDO, EL PRIMO, 1644.
 Óleo sobre tela, 107 x 81 cm.
 Pintado em Fraga, 1644.
DIEGO VELÁZQUEZ.

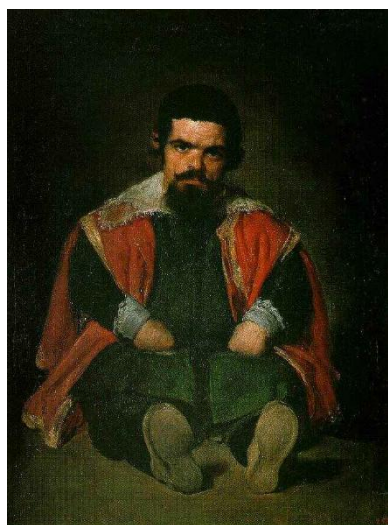


Fig. 20
EL BUFÓN DOM SEBASTIAN DE MORRA,
 (?) 1644.[interrogação do autor]
 Óleo sobre tela, 106 x 81cm.
 Madrid, Museu do Prado.
DIEGO VELÁZQUEZ

Em sua composição do todo, a tela expõe as unidades a seguir: um fundo obscuro, cavernoso, sombrio. Em tom esverdeado. Um pequeno ângulo do firmamento, com um horizonte azul e fragmento paisagístico de uma planície. em primeiro plano deste cenário, uma criança que parece ser portadora da síndrome de Down posa, sentada sobre uma

almofada. Este menino é dos personagens que compõe o coletivo de anões e bobos da corte, os quais são contratados pelos monarcas, com um salário relativamente elevado, na qualidade de animadores da corte, para tomar parte nas cerimônias palacianas a fim de divertir o rei para neutralizar a melancolia dos salões nobres, o tédio, o aborrecimento da corte e afastar sua majestade da rotina da etiqueta. Todos eles tinham acesso a privacidade dos monarcas, pois faziam parte dos criados do palácio, inclusive Velázquez, que estava a serviço do rei como pintor da corte e compartilhava da vida desses truões. Quanto aos anões, em especial, serviam de brinquedos e de carga aos jovens infantes e infantas. A origem dos anões segundo o Dicionário de Símbolos denota o que segue:

Gênios da terra e do solo, oriundos, entre os germanos, dos vermes que roíam o cadáver do gigante Ymir, os anões acompanhavam frequentemente as fadas nas tradições dos povos nórdicos. Mas, se as fadas tem aparência aérea, os anões, por sua vez, estão ligados às grutas, às cavernas nos flancos das montanhas, onde escondem suas oficinas de ferreiros. É lá que fabricam, com ajuda de Elfos, as espadas maravilhosas como Durandal ou a lança mágica de Odin-Gungir, que nada consegue desviar de seu rumo. O chefe dos anões da Bretanha, Gwioi, mantém a guarda de um vaso místico que se tornará o santo Graal. Como os Cabiros fenícios e gregos, estão ligados às divindades ctonicas. Vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral tem *aparências monstruosas*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 49, grifo nosso).

O anão Francisco Lezcano, El Niño de Vallescas veste um sobretudo verde por sobre uma camisa branca de mangas compridas, calça bufantes, meias soquetes verdes e sapatos negros. A expressão de alheamento corrobora seu problema mental juntamente com o fato de o mesmo permanecer sentado e manipular mecanicamente um maço de cartas que sustém em suas mãos. As cartas podem representar o amor, a morte, a sorte, a fortuna. Elas podem indicar as provações e as experiências sofridas pelo El Niño. Todos estes anões, truões, loucos e bobos da corte detinham uma força psicológica em duas dimensões: para os nobres no sentido de que, estes, sentiam-se privilegiados por não serem portadores de nenhuma deformidade física e mental; para eles próprios, face sua liberdade de linguagem e de gestos, junto aos reis, damas e grandes desse mundo e, particularmente por personificar as manifestações incontroladas do *inconsciente*. Ademais costumam dizer ao seu interlocutor *a verdade sem rodeios* (Chevalier; Gheerbrant, Idem).

A configuração imagética denota um ar de velamento obtido a partir da obscuridade do plano de fundo realçado pelo cromatismo fechado em seus tons verde-escuro quase negro. Os anões são seres que vem de um mundo sombrio, cheio de mistério, demiúrgico. Tudo isso vem suscitar uma atmosfera pesada em contraste com a leveza transcendental que parece

advir da sutil deformidade do menino. Se traçarmos uma linha diagonal do plano superior direito da tela em direção ao plano esquerdo inferior da tela e uma outra no sentido contrário do outro plano esquerdo, teremos como eixo central do quadro que se concentra nas mãos do anão no gesto lacônico de manipular as cartas que segura. Este gesto com as mãos são específicos por revelar seu estado físico e mental. (Traço que sugere a influência que Rubens exercia sobre Velázquez no interesse por temas bíblicos mais drama'ticos e pelas possibilidades expressivas das mãos). Outro ângulo em diagonal forma-se pela posição dos braços do menino que se reitera pelo v do decote do sobretudo. Os próprios ombros da criança têm uma estrutura bem definida em diagonal. A posição de sua cabeça também apresenta uma postura levemente declinada para o lado esquerdo. O seu olhar meio absorto transmite uma certa e ou embevecimento, com a boca entreaberta donde se observam os dentes saudáveis insinuando um sorriso esgar e sutil como se num instante estabelecesse uma comunicação e/ou identidade entre ele e quem o observa. A propósito, diz-nos o Dicionário de símbolos, que podem os anões:

(...) participar de toda a malícia do inconsciente e demonstram uma lógica que ultrapassa o raciocínio, uma lógica dotada de toda a força do instinto e da intuição. Iniciados nos segredos dos pensamentos dissimulados e das alcovas, onde seu pequeno tamanho permite que se introduzam, são *seres de mistério*, e suas palavras afiadas refletem a clarividência; penetram como dardos nas consciências demasiadamente seguras de si (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 49.).

As perninhas do El Niño de Vallescas mantêm-se afastadas uma da outra em posições diferentes: uma encontra-se relaxadamente esticada e a outra levemente dobrada, donde se pode antever uma parte de sua perna de pele rosa, na parte logo acima da meia. Pelo ângulo de montagem parece que El Niño está num plano mais alto, como se estivesse sobre uma murada ou algo semelhante. Talvez para compensar a sua diminuta estatura. O cenário de montagem tem um fundo de cor forte em verde-marrom-escuro que intersecciona um fundo azul mais profundo como se este espaço estivesse num ângulo mais afastado. Acerca de os retratos não oficiais, postula Brown:

Os retratos oficiais de Velázquez não dão oportunidade de examinar a vida interior dos retratos; o que importava era seu status, não seu estado de espírito. Não obstante, quando pintava retratos de bufões e anões, pessoas à margem da sociedade cortesã, ele se sentia livre para experimentar. Por exemplo, num dos retratos de bufão para o Retiro, chega a testar as fronteiras do ilusionismo espacial, colocando a figura diante de um pano de fundo indefinido e radicalmente achatado. Em dois soberbos exemplos de retrato informal, ambas as composições para serem colocadas acima das portas da Torre, explora novos aspectos do caráter humano. São imagens dos anões *Diego de Acedo*, *'El Primo'* e *O menino de Vallescas Francisco Lazcano*. O retrato de Lezcano mostra um menino afetado pelo que hoje conhecemos como síndrome de Down. Com a cabeça inclinada para a esquerda, ligeiramente descontrolada, os dedos a manipular distraídos um baralho, ele olha vagamente para o espaço. A inteligente penetração psicológica dessa obra, conseguida mediante uma

apresentação objetiva mas de certo modo simpática do retratado, torna-o um dos retratos mais comoventes do século XVII (Brown; 2001, p. 1216).

O drapeado das vestes escuras do menino e as formas volumosas do firmamento com suas nuvens de cores translúcidas em conjunção com o ar de leveza e inocência da criança atribuem à cena uma unidade imagética pela simetria reiteradamente formal. Entre a dimensão espacial construída pela dialética perto/longe, pesado/leve, claro/escuro e a modulação de cena parecem evocar uma montagem teatral, a partir da qual o cenário compõe a ambientação, com jogo de luz específico, donde um foco luminoso incide sobre a face da personagem em ação. O ritmo da narrativa, em homologia ao tema, parece lento e marcado pelo movimento repetitivo, pendular e mecânico das mãos do *El Niño de Vallescas*. Movimento este, diferente daquele executado pelo *El Primo*, que sob a força do gesto produtivo do Pintor parece pacientemente suspender a manipulação das páginas dos livros de secretariado. Um livro, ele larga-o aberto com um tinteiro sobre a página demarcada para posterior consulta. O outro, ele o mantém aberto com uma das mãos e com a outra, suspende o gesto de folheá-lo para mirar o espectador no momento em que parece posar para Velázquez. Seu olhar é carregado em unidade com a atmosfera pesada da paisagem do fundo: céu borrasco sobre um alinhamento quebrado de montanhas distantes como o olhar do *El Primo*, opaco, sem brilho. Um olhar negro como o traje e o chapéu. A seu respeito, escreve Ragghianti:

(...) Velázquez, transformou seu personagem deformado em herói (além do que, Dom Diego fora ferido em Molina, em 1643, no martírio de olivares), austero e pensativo na postura, expressando uma penetrante humanidade. A “natureza morta” releva mais o tema pelo vigoroso, mas contido contraste entre a brancura dos livros, o traje e o chapéu pretos. (RAGGHIANI, 1968, p. 92).

A configuração imagética da *Série Monstros* prima pela nobreza de tons e tecidos expostos na composição da indumentária dos anões, bobos e truões da corte, quase todos cromaticamente em verde-musgo ou verde-escuro, o qual se aproxima do negro, exceto nas vestes do bufão *D. Cristobal de Castañeda y Pernia (Barba-Roxa fig. 18)*, primeiro bobo da corte de 1633 a 1649, que ostenta um fato vermelho, numa alusão a um traje turco e o seu penteado, assemelha-se a um barrete de louco. Ademais, há uma reiteração de linhas curvas para os sapatos que obedecem a um mesmo padrão para os anões, excluindo a tela *Dom Diego de Acedo (El Primo fig. 19)*, o qual na montagem do cenário é representado em pleno exercício de seu ofício, sentado num ângulo um pouco acima de sua mesa de trabalho, põe-se a folhear um livro enorme e volumoso. Todavia, na montagem de um cenário diferente dos demais expostos na *Série*, o Pintor não oculta o detalhe de seus sapatos semelhantes aos outros em sua configuração pictórica. À sua frente, sobre essa mesa, estão dispostos livros,

papéis e tinteiros. Os drapeados em curvas abertas superpostas suscitam a sensação de volume e maleabilidade dos tecidos pesados dos fatos, sobretudos e bombachas bufantes, em seda e/ou veludo. A continuidade de traços fisionômicos e linhas de expressão acentuam as características e suscetibilidades específica das deformidades de cada um, em especial, o alheamento, o olhar absorto e uma beleza indefinível de feições radiantes (*El Niño de Vallescas fig. 17*), o olhar fixo e triste (*D. Sebastian de Morra fig. 20*), olha para longe com uma expressão selvagem de louco (*D. Cristobal de Castañeda*), o olhar enigmático, opaco, um puco triste (*El Primo fig. 19*), enfim, olhares que em sua profundidade parecem cravar-se na alma do espectador, como o olhar-dedo que parece apontar uma dimensão para além das convenções. Observa-se uma continuidade, enfim, em relação às barbas e bigodes, com exceção *El Niño de Vallescas fig. 17*, ainda imberbe.

As homologias formais parecem estabelecer equivalências imagéticas entre as extremidades dos personagens expostos em verdadeiros estudos do humano em sua versão de anormalidade pictural, visto que são portadores de uma deficiência física e/ou mental. Velázquez os elege como seres que, na diferença traçam a trajetória de uma similaridade que exposta “pela marcha do pincel consciente” delimita a composição de um outro paradigma de beleza. Numa das três salas dedicadas a Velázquez no Museu do Prado, esses personagens compõem uma impressionante galeria de monstros (grifo nosso), a verdadeira iconização do estético direito de ser suporte da verdade plástica: poética e pictoricamente nobres. Essa dimensão de nobreza é ressaltada no dizer de Murilo Mendes que os identifica como parte de uma mesma linhagem, ou seja, a de nobres seres humanos: “Entre o rei e o niño de Vallescas / A continuidade da matéria enxuta” (Murilo Mendes, 1994, p. 559).

Pela força e precisão do pincel, Velázquez demarca os limites onde as faces enigmáticas, as mentes privilegiadas adistritas a corpos disformes no limiar de sua provação: a cabeça inteligente sobreposta a um corpo deformado. (*O retrato de Don Diego de Acedo fig. 19*) representa-o em sua função de secretário do Conselho do Sinete, ou Selo Real (Enciclopédia dos Museus, 1968, p. 92). Outro, do seu destino de ser portador de uma deficiência mental que pela força do pincel consciente, Velázquez parece fazê-lo quase transcender o inconsciente da razão (*El Niño de Vallescas* é portador de síndrome de Down). Assim, em seu discurso cromático sobre a série Monstros, Velázquez parece expor: o fundamental – anão, bobo, truão, louco – e o essencial: todos, não importa em que condição, são modelos de homem. Em imagem e semelhança sob a égide de sua paleta. Assim, Velázquez parece recriar a assertiva que diz: o essencial é invisível aos olhos. Àqueles que

não sabem olhar, parece expressar o artista. E Velázquez sabe olhar e pintar o que vê. Assim, diz Murilo:

Velázquez sabe: pintar e elucidar o espaço

Aberto ou restrito
Pela marcha do pincel consciente.
Velázquez sabe: a cor delimita a forma.
Situando a cor, seu pincel a define:
Suprime a fluidez, a suavidade,
Qualquer elemento opaco ou impreciso.
(Murilo Mendes, 1959, p. 599).

Na Série Monstros, o pintor retrata alguns anões, truões, loucos e bobos da corte espanhola. *Hombrecitos* em quem os cortesãos poucas vezes os viram na condição de humanos, exceto Velázquez que pinta a deformidade humana com elegância, equilíbrio e profundidade psicológica. Na ordenação plástica de sua paleta faz espargir com força e precisão os limites onde a dimensão estética transcende o vértice da dialética essência/aparência, humano/inumano. As telas primam pela alta pregnância da forma donde as imagens tornam nobre os personagens pela sua magnanimidade pictural e não pela insígnia real. Assim, Velázquez na concepção do Poeta, “constrói o homem na sua grandeza circunscrita: sua dimensão é a cor, a forma definida” (MENDES, 1994).

Na leitura da pedagogia da criação, ainda na composição poética do segundo plano, o poeta formula lições: compara a estética de Velázquez com a de outros pintores espanhóis, a exemplo de Goya e de El Greco, expõe a inserção de Velázquez por outros horizontes ao cruzar seu olhar com o de pintores italianos, a exemplo de Ticiano, Rubens, alude às marcas de hispanidade configurada na linha castigada e enxuta de Velázquez, e, por fim, demarca a força e a precisão do seu pincel consciente o qual faz esbater em suas telas, os preciosos limites / Onde Espanha se reconhece autônoma – em cuja essência parece aludir ao cenário das lutas, enquanto marca da contemporaneidade de um pretexto plástico na busca da construção de uma verdade que se quer, acima de tudo, plástica, em consonância com a veracidade de fatos históricos em si mesmos, espaços simbólicos da arena de lutas travadas no solo de Espanha, conforme imagem figural da tela *A Rendição de Breda*, (As Lanças), de 1633-35. fig. 21



5.2.4.4 Série Histórica

Fig. 21

A RENDIÇÃO DE BREDÁ (AS LANÇAS), 1633-1635.

Óleo sobre tela, 307,5 x 370,5 cm.

Madrid, Museu do Prado

DIEGO VELÁZQUEZ.



Fig. 21

Detalhe 01

A RENDIÇÃO DE BREDÁ (AS LANÇAS), 1633-1635.

Óleo sobre tela, 307,5 x 370,5 cm.

Madrid, Museu do Prado

DIEGO VELÁZQUEZ.



Fig. 21
 Detalhe 02
A RENDIÇÃO DE BREDA (AS LANÇAS), 1633-1635.
 Óleo sobre tela, 307,5 x 370,5 cm.
Madrid, Museu do Prado
DIEGO VELÁZQUEZ.

A tela expõe um campo de batalha. Bandeiras. Dois exércitos, à direita, o espanhol, cujos soldados estão armados com lanças compridas e, à esquerda, o holandês. Dois cavalos equipados. Dois generais: o vencedor, Marquês Spínola, um nobre genovês rico e distinto, a serviço de Espanha, general dos exércitos do rei Filipe IV, condecorado com a ordem do Tosão de Ouro, coloca gentilmente a mão no ombro do vencido, o comandante da fortaleza adversária, Justin de Nassau, um militar de grande fama na Europa, o qual lhe entrega as chaves da cidade, fig. 23 detalhe 01. Após quatro meses de cerco, as reservas estavam esgotadas e ele teve de pedir uma capitulação honrosa. Ambrósio Spínola autorizou-lhe a retirada em condições extremamente generosas para a época. No plano de fundo, observa-se uma ampla extensão de planície, limitada pelo mar, cenário da luta travada entre as tropas inimigas. Resquícios do combate: vestígios de fumaça. Conteúdo principal do quadro: “a nobre generosidade do vencedor e a solicitude que demonstra para com os feridos” (WOLD, 2000, p. 47).

Um campo de batalha, uma arena de luta. Espanha versus Holanda. O general Marquês Spínola versus o Justin de Nassau. O vencedor e o vencido. O exército das lanças finas e compridas versus o das armas e estandartes. Um cavalo de frente, no plano de armas x os

guerreiros. A configuração visual também se faz polarizar pelo figurino específico de guerra suscitado pela identidade militar dos dois países. No ponto de encontro das retas encontram-se as chaves: da cidade de Breda e a da cena dela mesma fortaleza de Breeda, como a representação simbólica da cidade em si, no plano de fundo superior. Ponto de força da tela, pela alusão à medida donde Espanha se faz impor na luta, a essência de sua espanidade. E razão de ser a pedra macha de Espanha. À direita de quem olha, no regimento espanhol, por trás do cavalo, percebe-se a testemunha de cena: o auto-retrato do pintor Velázquez, fig. 23 detalhe 02. A marca determinada da contemporaneidade de um pretexto plástico na busca da construção de uma verdade que se quer, acima de tudo, plástica, em consonância com a veracidade do fato em si. A propósito, escreve Wolf: “A rendição oficial teve lugar no dia 5 de junho de 1625 e o exército vencido pôde deixar a cidade com as suas armas e estandartes, sem ser invectivado pela multidão. Spínola aguardou a cavalo, com alguns fidalgos, junto às portas da cidade. Magnânimo, saudou o general holandês, que saiu em primeiro lugar da fortaleza, seguido da esposa em coche” (WOLF, 2000, p. 47). Para corroborar essa expressividade artística de Velázquez, aponta-se: “Aqui temos, o verdadeiro pintor da realidade”. Pablo Picasso (WOLF, 2000, orelha da capa).

A configuração da tela unifica-se na diversidade de formas visuais que se expandem na horizontalidade da planície superposta pela verticalidade das lanças erguidas dos espanhóis, as quais formam uma sebe. A densidade dessa floresta de lanças pontiagudas quase perfurando os céus, tornou-se um elemento tão forte e de uma visibilidade concentrada que parece ter persuadido o pintor a conceber um subtítulo ao quadro. As Lanças. Ainda neste plano destaca-se o volume e as formas sinuosas das nuvens azuis e a tonalidade cinza-azul-embranquiçada dos vestígios de fumaça dos focos de incêndio da luta travada entre as tropas. No intermédio das lanças a interseccionar a angulação do horizonte e, na ordenação do primeiro plano são expressivos os chapéus dos militares, dentre estes, o do próprio Velázquez, ator que contracena com o exército espanhol. Outro detalhe formal que adquire visibilidade é a sinuosidade das linhas que poderão ser traçadas entre um e outro ator de cena que parece se configurar a partir do entrincheiramento do olhar de cada um dos personagens. Estrategicamente divisa-se o olhar dirigido ao espectador de um militar da esquerda da tela, o qual parece ser o do próprio Velázquez, acompanhado do olhar de mais dois soldados situados na parte quase central ainda da mesma divisão espanhola e um outro, do lado direito. Este, no entanto, pertence a um membro do grupo holandês. Há também outro elemento de unidade de cena: a elegância da indumentária dos dois comandantes. Impecáveis em seus trajes de época, com tracejados diagonais, “cuellos” de encaixe à la valona – golas de rendas bordadas e

transparentes acompanhadas pelos acessórios adequados, como chapéus, botas altas, esporas. Cena assim, descrita por J. Gallego: “Spínola leva uma armadura azul-escuro, de aço com incrustações de ouro, cruzada por uma rica faixa de general, carmesí com fecho de encaixe dourado. Na mão esquerda reúne o chapéu e a bengala ou bastão de general, que neutraliza sua habitual situação imperiosa na direita, para converter-se em um acessório, tratando de passar inadvertido. Atrás dos chefes estão seus homens. [...] (GALLEGO, 1983, p. 10-11, apud Marini, 1999, p. 75). Ambos estão dispostos no centro da tela, com uma luz forte a incidir sobre eles, a qual parece enfatizá-los enquanto atores principais do episódio histórico. Tudo isso apresenta-se como resultado do efeito claro-escuro, técnica muito bem dominada por Velázquez. Tal recurso permite-nos destacar a imagem dos dois comandantes superpostas às dos demais membros dos exércitos que, à altura de suas mãos, têm-se, em pormenor, os detalhes imagéticos das figuras de seus homens. Ao contrário dos tons branco, ocre e negros dos generais, aqueles que compõem a cena de fundo, Velázquez usa tons claros, do azul, ao rosa e pérola, desde as tênues lanças, divisadas ao longe, no plano de fundo, até o guarda-roupa destes. O cromatismo do solo mantém-se matizado em ocre, marrom, verde escuro e branco pérola, para, talvez acentuar a secura da região com a aridez da situação em cena. Assim, também, torna-se mais rico o contraste da luz, na dicotomia céu/terra.

A gradação obtida no fino trato com a luz, cria uma atmosfera leve para um momento tão tenso e denso. A luz apresenta uma nuance tão ampla, com um ar alegre, diurno, quase verão, sobretudo nessas costas do mar do Norte, tão escuras no inverno. Há uma ambientação límpida, em contraposição à estética da guerra, donde tende a predominar o ar pesado, cor carregada morte, destruição. Apesar da fumaça dos fogos dos incêndios, da presença de armas e estandartes, a composição pictural contém um progressivo azulamento imagético que parece neutralizar todo e qualquer terror da guerra.

Até a compleição física dos personagens é transformada ao apresentarem uma certa serenidade facial, bem diferente de uma face transtornada pela dor da derrota. É óbvio que os traços fisionômicos dos exércitos em luta – espanhóis e holandeses – apresentam-se diferentes. Isto vem assegurar a boa continuação da configuração humana da tela. Há um equilíbrio entre a paisagem física e humana quando Velázquez com habilidade de um mestre, separa fina, e gradualmente, os diversos planos desse enorme panorama pictórico. Tudo parece contribuir para uma saída honrosa, equilibrada e cortês.

A propósito, escreve Székely:

Esta composição mestra é intermediária entre El Greco e Goya; representa uma transição entre *O enterro do Conde de Orgaz* e as agitadas cenas de massa de Goya. Um perfeito equilíbrio, delicada observação psicológica e uma harmonia madura dos tons pardos, caracterizam esta monumental composição histórica, uma das obras mestras não são da pintura espanhola senão da pintura universal (SZÉKELY, 1978, p. 30).

Velázquez utiliza uma técnica de aproximação das unidades visuais do primeiro plano, bem semelhante à técnica de zoom, na ordenação plástica da montagem de cena. Parece construir um ângulo de similaridade ao justapor detalhes na composição da semântica do tema: os do campo do vencedor e os do campo dos vencidos. Dispõe as lanças, os estandartes, os personagens, os cavalos, o figurino, o jogo de cena para a entrega das chaves, um ponto nodal, de acordo com a referencialidade grupal. Detalhes juntam-se a detalhes na composição do todo. Ademais, oferece ao espectador a visão parcial do cenário da guerra, de uma perspectiva aérea, ao longe do campo de batalha deserto em toda extensão. A gradação longe/perto, o semelhante / o diferente, a vitória e a defesa, tudo isso afasta e aproxima os personagens pela dissimilaridade cromática e espacial e, concentra-os em torno do ato simbólico da entrega das chaves, ponto de divergência e, ao mesmo tempo, de convergência que parece suscitar uma certa modulação rítmica. A sequencialidade de figuras na composição dos exércitos imprime à tela uma pulsação e, pela quantidade de personagens enfileirados atribui à cena o efeito de volume, ou seja, parece tratar-se de um grande destacamento militar. Tudo isto contribui, também para suscitar a idéia de todo o desenrolar da montagem de cena, donde se manifestam os ritmos formais entre um pólo de unidade temático-visual e outro.

Escreve Wolf (1999):

O comportamento e a atitude dos soldados revelam uma orquestração dos sentimentos e dos estados de alma de uma riqueza inesgotável. Velázquez retomou algumas das suas criações, por exemplo de *A Forja de Vulcano* (ilust. p. 23), em certos rostos. O oficial de cabelo castanho à direita, detrás de Spínola, representa D. Pedro de Barberana, cavaleiro da Ordem de Calatrava, cujo retrato o pintor da corte já executara em 1631 – 1632 (ilust. à esquerda). A pincelada vibrante, a fabulosa modelagem da luz e do ambiente que pode modificar a cor, a sinfonia de tonalidades gloriosas e abafadas com que o quadro cintila e brilha em harmonia festiva, como toda a volta se desenrolam ritmos formais entre a vitória e a defesa, tudo isso marca uma viragem essencial na arte de Velázquez. (WOLF, 1999, p. 52)

A tomada de cena de *A rendição de Breda* fig. 21, corroborada pelo jogo epifânico de lanças que parece ter suscitado o subtítulo *As lanças*, vem gerar o movimento concêntrico de todas as unidades visuais para o ponto de força da tela: a entrega das chaves da cidade, que em si mesmo, vem ressaltar o sentimento de hombridade do povo espanhol. Para ele, a morte ainda é hombridade. O gesto generoso de Spínola ao colocar a mão por sobre o ombro de Nassau, como uma atitude de gentileza e amizade, que parece neutralizar o aspecto protetor

do gesto, o sorriso fino, o olhar direto, afável que se lança nos olhos do vencido, traduz a trajetória histórica do triunfo de Espanha. A expansão cênica se fecha no gesto produtivo de Velázquez para gerar um outro gesto simbólico de grande densidade política quando o vencedor parece descer ao nível do vencido, provavelmente para traduzir em imagem a frase que Spínola proferiu a Nassau, seu adversário que vem referendar o provérbio. “O valor do vencido faz a glória do vencedor” (WOLF, 1999, p. 50). Acerca ainda do quatro, acrescenta Wolf: “A rendição de Breda, na sua renúncia a qualquer ornamento alegórico ou mitológico, é indiscutivelmente o primeiro verdadeiro quadro histórico da nova pintura européia, uma estrela no firmamento da arte mundial” (WOLF, 1999, p. 52).

A marcação de cena, a modulação rítmica, a performance e mobilidade dos atores, até mesmo a fala, visto atribuir-se ao general Spínola um enunciado incorporado sob a forma de um adágio popular parece corroborar o que se afirma a seguir: Velázquez, na tela *As lanças*, “inspirou-se na comédia histórica de Calderón de la Barca, escrita dez anos antes” (Abril Cultural, *Mestres da Pintura*, 1977, p. 14). Isto vem ressaltar a densidade político-cultural do episódio histórico, a partir do qual Velázquez se permitiu marcar a originalidade de sua produção pela reiteração de personagens de seu universo pictórico, registrando a autoria com a aparição em cena, de si mesmo, através do auto-retrato.

O equilíbrio das várias tomadas da forma pictórica dentro de uma tomada, em pormenor do autoretrato de Velázquez, por dentro de outras, em auto-reflexividades num jogo metapictural e, em síntese, no limiar das íris de todas as personagens de cena, dentro do ângulo mais profundo da tomada temática – *A rendição de Breda*, a pregnância da forma põe-se como a vitória maior do mestre.

No terceiro plano, o poeta descreve a morfologia da obra de Velázquez em confronto com outros dizeres/fazer: o de Goya e o de El Greco. Murilo Mendes estabelece uma comparação explicativa através do elemento comparativo como e/ou adjetivo seguido de como, antecedido da negação – não é visível como o de... Uma negação para exaltar uma marca sutil do *espirtu de hipsnidad* – El duende – que, no universo pictórico de Goya e de El Greco se expressa explicitamente. Tudo isso sem deixar de reconhecer a densidade estética desses pintores. O sintagma comparativo A (...seu Duende) não é visível como B (o de Goya) e C, (o de El Greco). A analogia não é preenchida através de uma enumeração de uma unidade de composição do universo pictural. Numa comparação afirmativa: A como B, como C. Assim, B e C seriam preenchidos em função de uma marca também e correspondente em A. No entanto, A contém a essência do elemento do sintagma comparativo. Todavia, tal marca se manifesta, expressa na opacidade de seu dizer, de uma forma sutil. Velázquez sabe,

delimita, situa, define, pinta: *Suprime a fluidez, a suavidade, / Qualquer elemento opaco ou impreciso.*

Essa sutil supressão configura-se como uma atitude do artista em seu fazer, na especificidade de seu dizer. Não se trata de um gesto pleno de totalidade, mas um traço definidor de uma forma particular de Velázquez ordenar a sua paleta. Para Murilo Mendes, o pintor suprime “Qualquer elemento opaco ou impreciso”. A palavra “qualquer” singulariza um dizer, portanto envia ao código na simultaneidade do ato mesmo de reenviar ao idioleto de Velázquez para corroborar um detalhe da iconografia do universo pictórico do artista: o pintor não oculta a verdade plástica, sua dimensão é a cor, a forma definida. O aspecto formal, a contextura perfeita, a constituição física dos traços das personagens, a musculatura, a simetria da composição da imagem, atestam a maestria e a estrita objetividade com que Velázquez trata os seres e as coisas esteticamente representados, cujas sutilezas de execução serão a dominante da gramaticalidade figural donde se percebe um modelado de resultados plásticos muito eficazes e expressivos.

Murilo Mendes em sua referencialidade ao Duende parece também evocar um segmento da produção de Velázquez diretamente ordenado para a Série Mitológica.

É em Veneza que se encontram as belas coisas... e a
melhor de todas é Ticiano. Velázquez.

5.2.4.5 Série mitológica



Fig. 22

A FÁBULA DE ARACNE, (AS FIANDEIRAS), cerca de 1644-1648.

Óleo sobre tela, 221 x 290 cm (originalmente, sem as adições, 169 x 249 cm). Em 1664, na Coleção de Dom Pedro de Arce; adquirida por Filipe V; em Alcázar (1734), daí para o Palácio do Bom Retiro e para o Novo Palácio (1772); no Prado desde 1819. Restaurada após o incêndio do Palácio Real em 1734. As adições oitocentistas incluem a parte superior com o arco, o acabamento das figuras, a porta e a cortina lateral. Nossa ilustração mostra as proporções originais.

Madri, Museu do Prado.

DIEGO VELAZQUEZ.

A Fábula de Aracne, que pertencia ao funcionário da corte de Pedro de Arce, ilustra um episódio das *Metamorfoses* de Ovídio (BROWN, 2001, p. 183). Aracne era uma famosa fanceira que desafiou a deusa Minerva a uma competição de tecelagem. Embora a disputa tenha terminado empatada Aracne saiu perdendo. Primeiramente ofendida com a presunção da moça, depois enraivecida por sua escolha de um tema que zombava de Júpiter, Minerva a puniu, transformando-a numa aranha.

O MITO DE ARACNE

A aranha surge, em primeiro lugar, como epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem. Seu fio o evoca o das *Parcas*. Qual seria, contudo, o significado de sua teia? Tanto a Bíblia quanto o Corão sublinham sua fragilidade:

Construiu como a aranha a sua casa,

E como o guarda fez a sua choupana.
O rico, quando dormir, nada levará consigo
Abrirá os seus olhos, e nada achará.
(Jó, 27, 18).

Mas a morada da aranha
é a mais frágil das moradas.
(Corão, 29, 40).

Essa fragilidade evoca a de uma realidade de aparências ilusórias, enganadoras. Assim, será a aranha a arteção do tecido do mundo ou a do véu das ilusões que esconde a Realidade Suprema? A partir do segundo milênio a.C., nos mais antigos textos védicos da Índia, é justamente esta a questão colocada pelo mito, diferentemente interpretado, de *Maya*, a *Xákti* ou companheira de Varuna. Para a filosofia budista, *Maya* evocará uma realidade ilusória, porque é “vazia de ser”, i.e., desprovida de todo substrato metafísico. Para o bramanismo, ao contrário, a realidade é a existência, que é “verdadeira”, porquanto é a manifestação da essência: o véu de *Maya*, assim como a teia da aranha, exprime a beleza da criação, e *Maya* é uma deusa prestigiosa.

Essa dialética, de onde provém a ambivalência simbólica da aranha, situando-a no centro da problemática do hinduísmo e do budismo, é igualmente a dialética essência/existência, que encontramos formulada bem no início da cultura mediterrânea, se atentarmos para a organização do mito de *Aracne*.

Atena, deusa da Razão Superior (porquanto filha de Zeus, da cabeça do qual teria nascido, já armada), é a mestra e patrona da arte de tecelagem. *Aracne*, jovem lídia e simples mortal, é exímia nessa arte; por isso mesmo, ousa desafiar a divindade. Instalam-se ambas frente a frente, diante de suas respectivas tarefas. Atena borda os doze deuses do Olimpo em toda sua majestade e, nas quatro pontas de seu trabalho, evoca os castigos sofridos pelos mortais que ousaram desafiá-los. À guisa de resposta a essa imagem transcendental de uma realidade superior, proibida aos humanos, *Aracne* põe-se a representar em seu bordado os amores dos deuses por mortais. Atena, sentindo-se ultrajada, golpeia a jovem com sua lançadeira. *Aracne* resolve, então enforçar-se; Atena poupa-lhe a vida, porém metamorfoseia-a em aranha, que para sempre há de balançar-se na ponta de seu fio. Não resta dúvida de que o desafio feito pela mortal à deusa trem algo de sartriano, pois coloca este mundo adiante do outro, subordinando o próprio Olimpo às paixões humanas. A aranha, cuja teia hoje em dia pouco ou nada significa, simboliza nessa lenda a derrota de um mortal que pretendeu rivalizar com Deus: é a ambição demiúrgica punida.

Assim, toda a simbologia da aranha está contida num fundo cultural indo-europeu sujeito a inúmeras interpretações, que se pode encontrar disseminadas, isoladas ou separadas em uma infinidade de áreas culturais.

Por isso mesmo, e conforme os diversos povos, a aranha pode representar a *criadora cósmica, a divindade superior ou o demiurgo* (Dicionário de Símbolos, Chevalier e Gheerbrant, 1998, p. 70-71).

As representações anteriores do mito mostram o clímax da história, a metamorfose de Aracne. O nome mitológico, atestado por antigas fontes, é válido apenas para a tapeçaria; para o conjunto, *Las Hilanderas, As Fiandeiras* (vistas trabalhando na tecelagem) é o mais apropriado. Para Brown, na versão de Velázquez, a ação se concentra no momento anterior da narrativa, quando a fiandeira se coloca orgulhosamente diante de sua grande criação. Continua:

Essa tapeçaria se refere evidentemente à pintura como uma atividade nobre. Embora em parte obscurecida, é uma cópia do Rapto de Europa de Ticiano, um dos integrantes da Poesia, então no Alcázar. Citando a obra famosa, Velázquez queria sugerir que o mestre veneziano, do mesmo modo que Aracne, era um rival à altura de Minerva. Assim sendo, a pintura era necessariamente uma arte divina ou pelo menos nobre. A cópia dessa composição tem outra dimensão. Ticiano era o pintor favorito de Carlos V e Filipe II, que o recompensaram com honrarias e emolumentos. Na verdade, Carlos lhe havia dado uma cavalaria na Ordem da Espora de Ouro, demonstrando que o grande governante reconhecia a pintura como uma arte nobre. Citando Ticiano[na *Fábula de Aracne*, Velázquez, como um advogado na defesa de um caso, oferece um precedente famoso para suas próprias aspirações (BROW, 2001, p. 184).

Essa produção expõe um fundo sombrio. Numa cúpula iluminada, o espelho refletindo um tapete representando Ariadne, pende de uma parede, como pano de fundo, de uma montagem plana, o cenário teatral, no qual aparecem motivos de Ticiano. À direita da tela, ainda no plano de fundo, há o detalhe da escada e tecidos amontoados no solo. À esquerda, o umbral de uma porta fechada, e tecidos pendurados na parede na parte superior da lateral direita da porta. No centro, percebe-se uma figura triangular contra a luz, opondo-se ao fundo iluminado por uma viva lâmina de luz solar que parece descer do lado direito da tela vindo do alto de uma cúpula que incide em diagonal sobre as figuras do lado esquerdo e domina a simetria diagonal da escada e da cena do grupo à direita da tela. Uma cortina vermelha aberta parece demarcar a composição da cena montada por Velázquez ou do segundo ato: duas figuras femininas, uma jovem e outra idosa (a terra) tem a sua frente uma máquina de tear; e em primeiro plano, um gato dorminhoco próximo às lãs e novelos de fios.

Todos estes elementos compõem uma equivalência formal traçada num ângulo diagonal, que parte do plano de fundo em direção ao primeiro plano, a partir dos quais estes elementos convergem para a roda da máquina que em seu movimento entretece uma linha oblíqua paralela à da perna de uma destas figuras. No ângulo oposto, a luz da cúpula incide sobre as duas figuras da esquerda: uma está sentada em um banquinho de tear e a outra, logo atrás, segura um cesto de fios para tear e/ou tecidos já produzidos.

A Lenda de Aracne ou *As Fiandeiras* é considerado um dos quadros mais célebres de Velázquez e uma das suas grandes obras mitológicas, que, segundo a crítica (Marini, 1999, p. 114), atendia a uma encomenda de um colecionador privado, logo integrada às coleções reais, no início do século XVIII, restaurada e ampliada devido ao incêndio de 1734. A maestria de Velázquez na segregação da tela prima pela superposição temática em duas dimensões: a série mitológica e a série bodegones, em interação. A cena principal parece resgatar, em primeiro plano, o gênero bodegones, donde a ação supõe referir-se ao trabalho das fiandeiras da fábrica real de tapetes de Santa Isabel (Maurizio Marini) ou a tapeçaria e loja de Juan Alvarez, em Madri (Carlo Ludovico Ragghianti) e/ou Real Fábrica de Tapetes, para a qual Goya pintaria mais tarde seus célebres cartões (Victor Civita). A cena de fundo, instaura a mesma ambiguidade observada na tela *Cristo em casa de Marta e Maria*, Fig. 09 sendo que nesta cena, há uma ampliação espacial da temática de fundo, donde se reproduz o momento em que Minerva anatematiza a jovem Aracne, que se atreve a desafiá-la a tecer, convertendo-a em aranha. Neste tapete de fundo, há uma explícita homenagem a Ticiano, ao evocar o Rapto de Europa. Entre a composição de uma dimensão e outra, Velázquez modula uma cortina vermelha como contraponto. A disposição das unidades visuais do primeiro plano, em sintonia com a abertura da cortina, parece permitir a angulação visual do segundo plano. Ou seja, há um grupo à direita e à esquerda da tela, demarcados pela diagonalidade postural e no centro intersecciona-se a cena com uma figura modulada em posição agachada apanhando novelos de fios e, o segundo cenário acessível por uns degraus que o coloca num ângulo mais alto, tem uma visibilidade acentuada por um jogo de luz dirigida, cujo raio atravessa o tapete em diagonal. A tela, o palco, o cenário das fábricas de tecer tela permanecem em aberto para o espectador. Tudo isso expressa a magistral técnica de Velázquez tanto no domínio da composição muito refinada, muito complexa e enigmática quanto na modulação da forma pictural. Isto parece corroborar também o resultado de sua busca para, através de suas viagens à Itália, aperfeiçoar sua arte, como atesta Sanchez:

O quadro é, sem dúvida, uma das composições mais sábias, mais complexas e mais enigmáticas de seu autor. Na contraposição das atitudes das duas figuras do primeiro término assinalou Angelus o eco de dois dos *ignudi* de Miguel Angelo na Capela Sistina, que sabemos foi atentamente estudada por Velázquez em sua primeira viagem à Itália. No tapete de fundo há uma fervorosa homenagem a Ticiano, cujo Rapto de Europa ele utiliza-o de modo bem explícito. No tremor luminoso, na silenciosa melancolia da história toda, na sutil vibração do ar, donde parece respirar-se o pó dourado da lã, está íntegro o mais pessoal e inapreensível da sensibilidade do artista (SANCHEZ, 1990, p. 47, apud MARINI, 1999, p. 114).

A temática do quadro se unifica na superposição do discurso estético em toda sua densidade plástica: Ticiano, Rubens, Velázquez. Na ordenação das unidades visuais a transtextualidade cromática e formal se unifica na polifonia de códigos. Esta tela deve ser consagrada como “o grande poema da mulher” (AZNAR, II, 1964, p. 862-863, apud MARINI, 1999, p. 115).

Na configuração imagética percebe-se a existência de cinco figuras femininas, cada uma delas envolvidas na teia da trama em que se tece a narrativa pictórica, com exceção de uma delas, à esquerda da tela de fundo, que parece olhar para a cena de fora e/ou para o espectador. Outro elemento compositivo que aproxima os universos pictóricos é a técnica do impasto (tinta a óleo aplicada em camadas espessas). Isto cria um efeito estético, a partir do qual, observado de perto, o quadro parece incompleto, os esboços borrados; mas o conjunto oferece um exemplo do senso espacial do pintor. Assim como a sensação de profundidade e de velamento, mistério, difusidade, acentuada, sobretudo na expressão facial da figura do centro.

A composição se afirma em seu próprio fechamento ou velamento no processo estético de reflexão ou de auto-reflexividade suscitada pela abordagem de temas enigmáticos em alusão à lenda de Aracne relatada nas Metamorfoses de Ovídio, traduzida em sua versão pictórica pela paleta de Rubens, em 1636, para a decoração da Torre da Parada por encomenda de Filipe IV e, no plano de fundo, vê-se pela configuração imagética, a personagem da esquerda, com capacete antigo e de braço estendido, encarnar Atenas.

Frente a ela, a jovem Aracne, que ousou gabar-se de saber fiar melhor do que a deusa. Tinha começado aqui, segundo Wolf, o concurso fiando uma tapeçaria que representava o Rapto de Europa, uma das conquistas de Júpiter. Nesta cena, acrescenta Wolf, Velázquez parece evocar um quadro muito célebre de Ticiano (WOLF, 2000, p. 67). Assim, Velázquez reitera uma vez mais, a sua didática na formulação pedagógica da arte de seu dizer, de seu fazer: a metapictorialidade.

De uma forma muito singular Velázquez desvela a verdade plástica pela transposição da complexidade de uma cena mitológica para a realidade do quotidiano, sem, no entanto, com este recurso, eximir e/ou exaurir qualquer possibilidade de leituras outros. O enigma de seu idioleto, a pintura sobre a Pintura, subjaz em imagens. Norbert Wolf parece tentar desvendar este enigma ao afirmar:

(...) Velázquez torna-se ele próprio uma segunda Aracne em competição com os deuses da arte, quando tece a luz e a sombra, a forma e a cor, dissimulando nessa estrutura sinais e conteúdos sibilinos. Isto contradiz, no entanto, tudo o que os pintores neoclássicos lhe censurarão mais tarde e tudo o que os impressionistas admiram nele: que tenha refutado qualquer idéia de arte conceitual e se tenha mantido puramente naturalista, como homem *do olhar* que era. A idéia do pintor sem cultura, seguindo apenas o seu apetite visual, parece também encontrar confirmação no fato de Velázquez quase não desempenhar qualquer papel na teoria artística do século XVII e de não obedecer manifestamente às regras acadêmicas, tais como haviam sido definidas sobretudo na Itália do Renascimento. Em todo caso, é hoje evidente que o seu saber era vasto, como prova a sua biblioteca particular com cento e cinquenta e seis volumes, divulgada em 1925 (2000, p. 68).

A densidade temática e a composição transtextual da tela vem acrescer a alta pregnância da forma em sua versão velazqueana. Reconhece Ragghianti que:

(...) Como em sua última fase, por inspiração de suas viagens à Itália, Velázquez é cada vez mais atraído pela liberdade pictórica dos venezianos, mas sem abandonar suas composições caravaggianas de volumes conectados e dialética de luz e sombra. É atraído pelo empastamento tremido e pelo encantamento da densa e quente atmosfera, criada pelas nuances e reflexos. A proximidade consegue uma perspectiva improvável (apesar de rigorosa), logrando uma movimentação mais íntima dos elementos – teares e mulheres – com efeitos luminosos que dão alegre vitalidade à cena. Aqui, temos as mais excepcionais e originais criações de movimentos, como o da mão da mulher, à direita, multiplicado para fixar o gesto; em outras partes, são velados ou captados em plena ação, como o da roda de fiar (Ragghianti, 1968, p. 90).

5.2.5 Estudos nº 05: Murilo Mendes e Goya

... a vida ao fio da espada

GOYA POEMA

*Ao mesmo tempo
Touro e toureiro.
Espanha afiada
Nos dedos segura.*

*Tem a força de ataque do animal
E a lucidez objetiva do cientista.
O gosto bem espanhol
De passar a vida ao fio da espada.*

*Cruel para conhecer,
Cruel para delimitar
O território castigado,*

*Investindo alternadamente
O corpo da Espanha adversa,
O rosto bifronte da Igreja.
Cruel mesmo quando trata
Com aparente carinho
O rosa, o prateado e o cinza.*

*Transladando o mito à rua,
Grava-o, pedra e ácido
Metal: inaugura o povo espanhol,
Seu fogo aberto, específico.*

*Goya mata.
Mata a mulher, oposta ou próxima,
Com estocada certa.
Mata Espanha e ressuscita
Sua verdade vertical: branca e vermelha.*

Murilo Mendes dispõe estrategicamente as unidades visuais no espaço poético, qual arena dos signos, para a celebração do rito vida/morte: Goya... touro e toureiro.

GOYA

I

.....
*Touro e toureiro.
Espanha...
nos dedos segura.*

II

.....
...à vida ao fio da espada.

III

.....
O território castigado,

IV

.....
*O corpo da Espanha adversa,
 O rosto bifronte da Igreja.*

V

...o mito à rua.

Metal: inaugura o povo espanhol,

VI

.....
Sua verdade vertical: branca e vermelha.

Na montagem do poema GOYA, Murilo Mendes compõe a dialética entre a parte e o todo: Goya, o sujeito do seu dizer/fazer, enunciado pelo título do poema, é interseccionado pela simultaneidade de ser a unidade condensada pela multiplicidade de suas partes: touro e toureiro. Portanto, a configuração da lógica interna modulada entre duas contradições estéticas: emoção e razão. Goya concentra ainda duas forças: a da Natureza, ditada pelo instinto de defesa, que o faz investir-se da força de ataque do animal e a da Ciência, que à luz da razão o faz comandar com destreza, a estocada certa. Assim, Goya grava sua arte no extremo limite onde a marca da hispanidade translada na pintura a mescla de realidade com a irreabilidade: ...a vida ao fio da espada. Murilo Mendes suscita a luta travada entre a palavra e a imagem ou entre o criador e a criatura na arena dos signos. No percurso dos sentidos (Eco, 1976). O poeta busca o limite da trajetória do pretexto plástico... à verdade plástica: Goya mata. / Mata a mulher... / Mata Espanha e ressuscita / Sua verdade vertical: branca e vermelha. Uma verdade que se desvela na dimensão metafísica do tempo: Tempo Espanhol. Eis a chave de sua verdade poética.

O poema está segregado em seis planos, num processo de expansão do sistema descritivo para gravar, no vértice da luta – a palavra e a imagem –, o ato performativo do rito da vida/morte, no extremo limite entre a irracionalidade do ataque do animal e a racionalidade do objetivo do ser, e/ou o gosto de ser espanhol inaugurado pela estocada certa do pincel de Goya: ...a vida ao fio da espada. Ou seja, o especular para além.

O poema simbolicamente evoca no primeiro plano – primeira estrofe, um dos maiores espetáculos de Espanha: as touradas. As touradas representam a imagem nacional do machismo, do sangue quente espanhol. Goya dizia ter participado de uma tourada quando jovem. Isto parece remeter à tensão que perpassa toda sua trajetória. A vida de Goya transcorreu num século de crises e contradições: a Europa vivia sob a égide de profundas transformações. Essas novas formas políticas fizeram a Europa mergulhar numa crise de

consequências funestas para a Espanha, dentre as quais se podem identificar como: a volta da Santa Inquisição, a perseguição aos liberais e o governo absolutista de Fernando VII. Na arte, o Barroco foi substituído pelo Rococó. As convicções profundas que haviam fornecido os fundamentos da cultura ocidental são minadas pelo ceticismo. *A arte*, como afirmou Enrique La Fuente Ferrari, “que não é um epifenômeno intranscendente, tinha de expressar essa situação de crise”. E foi justamente Francisco Goya, pintor autodidata – como ele próprio se definiu –, nascido Fuendetodos, uma pequena cidade rural próxima a Zaragoza, na região de Aragon, ao norte da Espanha, em 30 de março de 1746, quem realizou a tarefa de, à revelia da Academia Real de Madri, demonstrar quais seriam os novos caminhos da pintura (ABRIL CULTURAL, *Mestres da pintura*, Goya, 1977, p. 6).

As ruas de Saragoza, às margens do Ebro, as touradas e as reuniões dos moços demarcam o território de ação do jovem Goya. Na capital da província, Goya esteve sob os cuidados de José Luzán y Martinez (1710-1785), um prestigiado pintor de igrejas, decorador de palácios que tinha visitado a Itália na sua juventude e adotado em Nápoles o estilo do barroco tardio italiano. Portanto, transmitia esta tendência aos seus alunos, fazendo-os copiar pacientemente os traços de mestres conhecidos. Ao longo desses quatro anos de aprendizagem com Luzán, Goya conheceu o seu rival, Ramón Bayeu e o seu irmão mais velho, Francisco Bayeu, que Goya viria a considerar seu mestre. Goya, no entanto, interessava-se muito pouco pelas aulas do medíocre professor. Corajoso e de temperamento forte, Goya não temia enfrentar o touro como toureiro e, afoito, envolvia-se com brigas. Para garantir sua segurança, teve como alternativa fugir para Madri.

5.2.5.1 Série Tauromaquia



Fig. 23

TOURADA NA ALDEIA, 1812-19, 45 x 72 cm.

Real Academia de Belas Artes de São Fernando,
Madri

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Assim, nesse primeiro plano, Murilo Mendes parece aludir à produção de Goya, *Tauromaquia*, uma série de 33 estampas (1815). Terceira grande série, a *Tauromaquia*, capta imagens que dão uma idéia dos princípios, progressos e estado atual das festas em Espanha.

Foram publicadas 33 estampas na edição de 1876 numerando-as de A a G, das quais selecionamos para leitura visual da forma do objeto a *Tourada na aldeia*, (1812-19, fig. 23)

Os espectadores em círculo. O espetáculo: tourada na aldeia. Na atmosfera, *a secreta convivência do rito*. Na arena: o touro e o matador, o cavalo e o *picador*, cavaleiro de lança em punho, e os toureiros, todos atores de cena. O touro e o matador, síntese da força e da precisão, situam-se, enfim, no vértice da luta. O primeiro, *com a força do ataque animal*; e o segundo, *com a lucidez objetiva do cientista*.

A tela parece configurar-se de uma perspectiva vôo de pássaro, ou seja, a angulação do olhar de Goya, se o observador da arena estivesse fora no alto, mas mergulhado na cena. Aqui se beneficia mais a cena, ou seja, o todo, A Tourada em toda sua espetacularidade. Há uma angulação triádica em círculos concêntricos que se fecham em sua própria dialética: vida/morte, se medindo, se ajustando, no limite do olhar. O primeiro círculo é formado pela estrutura física da aldeia. Goya modula algumas casas superdimensionadas para, assim, emoldurar o cenário pictórico em seu plano de fundo. Tais casas parecem se esbater em

imagens de arquibancadas ou escadarias diagonais, nas quais, em suas extremidades inferiores à direita e à esquerda da tela, encontram-se, numa plataforma superior, dois espectadores: um de pé e o outro, sentado. O segundo círculo é constituído pelo público modulado em imagens compactas difusas, pela distância entre este e o observador, ambos em extremidades opostas. Conhecedor do drama da tourada, Goya expõe, pelo gume afiado de seu pincel, o rito cruento das lições de Espanha ora incrustado em cores sobre madeira: didática da morte. *A vida toureando a morte / Com a força que vem da Espanha*, ensina Murilo Mendes.

O touro enfrenta, olho em riste, (...) *o gesto e palavra (cúmplices) do público*. Os figurantes estão estrategicamente montados em cena: um rapaz que, correndo pela esquerda, se prepara para saltar sobre o dorso do animal; o cavalo e o “picador” troteiam em cena. O cavaleiro irá executar a ação de picar ou furar o animal com lança. De seu cavalo treinado, o personagem aponta certamente sua lança para seu alvo, o touro. Investirá contra o animal; sua meta é neutralizar e enfraquecer o dorso do animal, a fim de que o matador, com toda sua destreza cênica, possa desferir, o golpe fatal para abater o touro. Assim, Goya prepara a ação: põe o touro enfurecido com uma postura desafiadora, em tensão, com as quatro patas abertas em posição de ataque, narinas dilatadas, chifres pontiagudos e olhar desafiador, que, num átimo de tempo, mira ameaçadoramente o público. Goya faz o matador agitar no ar, sua “saeta” azul. Este mantém-se parcialmente seccionado pela cabeça do cavalo, também com as pernas afastadas, à espreita, para o gesto teatral:

*Neste rito de extrema precisão
Vida e morte afrontadas se equilibram
Ante o olho enxuto do toureiro
E o gesto e palavra cúmplices do público.*

(Murilo Mendes, *O rito cruento*, p. 602)

A configuração imagética mantém-se cromaticamente unificada em sua tonalidade gradativamente matizada em amarelo e ocre, para o centro da cena, marrom e gris, para a composição do figurino do público em geral, e, em particular, para delimitar zonas de sombreamento do entardecer. A paisagem se ilumina em alguns pontos, pela pincelada de rápidos toques, de branco pérola e do vermelho, em alguns personagens difusamente distribuídos no meio do público. O touro, mesmo sendo modelado em marrom, se concilia em seu contraste com um fundo mais claro, pois preserva a simetria cromática predominante. Outra dimensão da unidade se perfaz na atenção de todos os personagens voltados para o

centro da arena, espaço da luta. A exceção se inscreve nos olhares do touro e do cavalo. Ambos miram o público.

A versatilidade e mobilidade da cena instauram uma dinâmica similar à ritmicidade do rito. As pinceladas são soltas e livres, e parecem suscitar o movimento e ação da cena. O touro parece prestes a investir contra o matador. O cavalo treinado, de orelhas erguidas, parece pressentir a proximidade do inimigo: epifania da morte. *O picador*, torso e tenso, em diagonal arma a cena: lança a sorte do touro – a-morte-certa o golpe certo. O matador, modestamente, sem o brilho do tradicional “traje de luzes” desenhado em cores neutras por Goya, projeta o touro, em sua performance postural, com as pernas na mesma atitude de enfrentar o desafio de ser: matador, de mitos, toureando a arte de ver e pintar de vermelho a íris da arena.

No vértice da luta, tema central de *A Tourada na Aldeia*, (1812-1819, fig. 23), o cerco da memória se fecha na iconologia da vida/morte. O quadro traça a trajetória de Goya em sua gana de retratar a brutalidade subjacente a acontecimentos da vida real e demarca os limites da tourada em sua ambigüidade enquanto esporte e ritual. Também pincela o fascínio que as touradas exercem sobre os atores: touro, matador, público e a si. Goya realizou uma série de gravuras de cenas de touradas, das quais, cinco delas são cenas da vida cotidiana espanhola que ele pintou na década de 1810, todas em painéis de madeira.

As unidades visuais, apesar de sua multiplicidade e diversidade, apresentam uma homologia formal pela alternância de rimas imagéticas unificadas pelos semicírculos das copas de chapéus de época, lenços echarpes que envolvem as linhas arredondadas da quantidade de inúmeras cabeças que compõem o público presente à tourada. O mesmo tipo de coque, cabelos negros, em geral, e pessoas de todas as idades, inclusive bebês. O encontro das linhas diagonais forma um x, essas sugerem combate, luta, duas forças opostas em confronto: touro x toureiro. Em toda a cena há movimento: gestos e olhares em profusão. Gestos e olhares em tensão. Gestos e olhares em explosão.

O equilíbrio e a ebulição de imagens em cena traduzem a magistral composição de Goya em configurar paisagens em toda sua dinâmica, em toda sua generalidade e singularidade. Assim, a alta pregnância da forma corrobora a maestria de Goya.

O poeta focaliza ora o touro e toureiro, ora Espanha pela projeção de Goya em sua metapictorialidade hispânica. O espaço cênico expõe elementos visuais configurados no jogo metonímico composicional da evolução da luta, pela distribuição das partes em duelo com o todo, a fim de instaurar a dialética do espelho: Goya e seus duplos. Simultaneamente Goya é a personificação do touro e toureiro que, ao mesmo tempo, domina o inimigo pela destreza com

que maneja o pincel. Murilo Mendes parece identificar El Duende de Goya: Espanha. Goya não pinta Espanha. Goya Espanha pinta. Goya espanheia entre a razão e o sonho, sua realidade é transfigurada pelos disparates mentais no limite extremo entre razão e loucura. A expressão do horror que o massacre de França na invasão de Espanha cristalizou nas retinas de Goya, conforme ele próprio expressou: “Yo lo he visto”.

A imagem da espetacularidade insana domina a razão humana pela conquista do poder. Parece extrair do substrato de Espanha cravada na paleta de Goya o gesto produtivo de linguagens superposto nesse jogo transtextual da lito-grafia-cromático-pictural-imagética de Espanha, tela viva em afresco, água-forte, água-tinta, *al secco*: tinta, cal, *mezzotinta*, metal: murais de memórias. Parede-meia com a loucura de ser a fotografia, litografia, literatura, desenho, pintura, cinema: arte – Museu de tudo. Goya não pinta Espanha. Goya encrava Espanha na tela que se faz esbater em imagens, transcodificada em cores, formas, volumes, tipos e fatos condensados. Espanha que Goya, no dizer de Murilo Mendes, *...Espanha afiada/ Nos dedos segura*. Espanha espada, Espanha punhal, *España* navalha, pincel que Goya nos dedos segura, afiada para gravar, a pedra e ácido/Metal: no milésimo de instante em que o touro e toureiro se miram sabendo cada um, que um irá matar ou ser morto.

No segundo plano – segunda estrofe, o processo de gradação cênica parece seguir a didática da luta: o poeta maneja as unidades poéticas como se fossem a muleta para excitar o sentido e incitar a transgressão do verbo pela investida no desvio do código e com a força da metáfora, espada afiada no liame da língua, inaugurar a transtextualidade do verbo. Nesse rito estético, o processo intersemiótico instaura-se assim: a poesia toureando a pintura: Goya, ...a vida ao fio da espada.

Murilo Mendes parece situar a estética de Goya entre essas duas forças: o instinto e o intelecto, ou seja, intuição e razão, (in) consciência e (cons)ciência, enfim, irracionalidade e racionalidade. Traços de hispanidade que demarcam a força e a lucidez de Goya no trato com a imagem, a forma, o volume, a cor. Tudo isso é filtrado pelo olhar do matador que, em sua destreza, concentra essa pluralidade pictural no gume do seu pincel: a espessura dos signos, ao fio da íris. Imagem em ação. Imaginação. De Goya. Pela palavra imaginada de Murilo Mendes, o poeta/expectador/leitor/crítico no limite do rigor de arte e rigor de vida.

O terceiro plano configura-se como o enquadramento do jogo de cena no limite do instante da tensão do rito, para, em seguida, preparar a transição para a investida fatal contra o alvo – homem/animal, a palavra/a imagem, o verbal/não-verbal. Enfim, preparar a evolução do sistema descritivo que se expande em direção à quarta estrofe ou quarto plano. Nessa

tourada dos signos, o poeta maneja a palavra/a imagem para modular toda a densidade intersectiva da luta, pela construção esquemática na ordenação plástica do verso.

A homologia isomórfica parece instaurar a ação gradativa de embrutecimento dos atores em cena para o desfecho do “tercio de muerte”:

*Cruel para conhecer,
Cruel para delimitar
O território castigado,
.....*

O poeta prepara a cena aberta: o terceiro plano é um plano aberto. Ou seja, esta estrofe, ao contrário das demais, não se fecha com o ponto final. Ela permanece aberta. Há uma pequena pausa, graficamente expressa pela vírgula, que corrobora com o silêncio, o suspense, a pausa para a estocada crucial. É o chamado terceiro terço – ou “tercio de muerte” (LEIRIS, 2001, p. 63-64), o átimo de tempo de preparação para o sacrifício propriamente dito. Armado com os “instrumentos de morte” (no caso, a palavra-muleta e a imagem-pincel-espada-Espanha), o matador – (Goya... touro e toureiro, subjuga a imagem. Murilo Mendes... poeta, subjuga o verbo e o não-verbo) – subjuga o touro e o atrai para a malha cerrada dos passes, esforça-se para dominá-lo, a fim de poder “enquadrá-lo”, isto é, postá-lo nas quatro patas retesadas e a cabeça baixa, na posição propícia ao sacrifício. É nesse terceiro terço que a oposição – agitada e confusa do primeiro terço, mais nítida e regrada no segundo – toma forma altamente ambígua: dança raivosa dos dois adversários, conforme Leiris, na qual, “o homem conduzindo o animal numa espécie de valsa fúnebre, fazendo faiscar à sua frente o pano colorido, como um sádico acena com afagos para a jovem que ele pretende estrangular”. Portanto, pintor e poeta, – touro e toureiro dos signos –, põem-se toureando vida/arte: Goya ... grava-as em pedra, ácido, metal... seu fogo aberto. Murilo... regrava-as no signo-soldagem da palavra/imagem... seu verso aberto. Nesse estilo do silêncio em que a palavra / a imagem se medem, se ajustam, o poeta prepara a sequência cênica pela delimitação do “território castigado”, a qual remete para a estrofe subsequente – a quarta estrofe –, que o quarto plano indica: a fisicalidade do bifronte da Igreja. A materialização da luta interna em Espanha imediatamente Murilo Mendes a reitera, pela terceira vez, na contundência de Goya até mesmo no cromatismo de seu universo pictural:

*Cruel mesmo quando trata
Com aparente carinho
O rosa, o prateado e o cinza.*

A gradação do sentido da paleta goyesca na tessitura da lógica interna da cena gravada em cartões e/ou tecida em fios – ... a vida ao fio da espada – para a composição dos tapetes, está progressivamente demarcada pelo poeta. O enunciado poético – ...ao fio da espada – remete ao código, no qual o vocábulo espada, conforme Chevalier (1998, p. 393), “(...) às vezes a palavra espada designa a palavra e a eloquência, pois a língua, assim como a espada, tem dois gumes”.

Do mesmo modo, o vocábulo fio parece remeter a uma bipolaridade que converge para a transcendência existencial da dialética entre o homem/a vida. Chevalier (1998, p. 432) designa, dentre outras acepções, tipo “fio do destino”, “fio da navalha” em que “todas essas imagens míticas exprimem a necessidade de transcender os contrários, de abolir a polaridade que caracteriza a condição humana; a fim de conseguir alcançar a realidade última (EL II, 109, 5), colocando-se no eixo de uma outra polaridade”. Assim, também podemos atribuir à expressão “fio” uma analogia com a linha, ou seja, o fio do tear, produzido pela Manufatura Real de Tapetes de Santa Bárbara, a qual tecia os tapetes nos teares da fábrica, a partir dos cartões de Goya. Para Chevalier (1998, p. 432), “o enfiamento da agulha é, de resto, o símbolo da passagem pela porta solar”, ou seja, da “saída do cosmo”. E também – o sentido é, de resto, o da flecha a traspasar o centro do alvo. Neste caso, o fio representa o vínculo entre os diferentes níveis cósmicos (infernai, celeste, terrestre) ou psicológico (inconsciente, consciente, subconsciente) etc. Portanto, na profusão de imagens e multiplicidade temáticas, Goya transcende a dimensão religiosa para alinhar sua produção à vida, isto é, à realidade. O pintor concentra em campo de forças cromáticas: é a pulsação do homem no centro gris mediano. As ilustrações de tapeçaria de Goya, segundo Patrícia Writht (1994, p. 12), “não tinham originalmente a importância que têm hoje em dia. Eram vistas como um meio para um fim” – assim como Francisco Bayeu também contestou em 1786, “nenhum pintor de primeira classe ou de mérito reconhecido gostaria de pintar trabalhos que não servem ao seu crédito e que terminam na fábrica sem que o público os veja”. Acrescenta Wright: “As tapeçarias em lã, além de serem decorativas, isolavam os palácios do frio, cobrindo as paredes das amplas salas - - incluindo as áreas acima das portas (sobrepuestas), e abaixo e entre janelas (sobrebalcones e rinconeras)”. Murilo Mendes dá continuidade à superposição cênica como se fora em câmara lenta, no ato performativo de montar uma homologia formal e semântica. A semântica da tourada em duas dimensões: a dimensão mimética pela referencialidade de ser Goya um aficcionado pelas touradas e a dimensão semiótica. Na espessura dos signos, o cenário poético-pictural é cerzido à tela, tecido na trama das imagens enredadas pela palavra: a semântica da intersemiose poesia/pintura/didática da vida, didática da arte. Nesse dizer

sobre o ser e sobre o fazer, Murilo Mendes parece tecer a crítica da vida e crítica da arte, numa dimensão poe-metapictural, ao evocar no ângulo inferior do quarto plano (quarta estrofe) o cromatismo da paleta de Goya, em sua dimensão colorista: o rosa, o prateado e o cinza, em que parece aludir à série de cartões, que selecionamos a tela – *O vendedor de louças*, 1779 (fig. 24): Série de Cartões.

Em 1770, amargurado e frustrado, após várias tentativas de ganhar a vida lutando com os touros nas arenas de Madri, Goya, decide aos vinte anos, viajar para a Itália, por conta própria. Inscreve-se na Academia de Belas-Artes de Parma. Em junho de 1771, é proclamado o resultado. Goya é classificado em segundo lugar. Assim, logo após essa menção honrosa da Academia Italiana surgiram encomendas. Goya pintou a vida de Nossa Senhora em vários quadros. Executou também algumas figuras de santos na igreja de Ramolinos e decorou os muros do convento Aula Dei (PADRE TOMÁS LOPEZ, apud CIVITA, 1977, p. 9).

No outono de 1771, imediatamente após sua volta da Itália, Goya iniciou a sua primeira encomenda importante, a pintura de uma abóbada na catedral de Nossa Senhora do Pilar, em Saragoza. Em 1773, Goya volta para Madri e, em junho desse ano, aos 27 anos, casa-se com Josefa Bayeu, irmã do pintor Francisco Bayeu e de Ramón Bayeu. Escreve Patrícia Wright (1994, p. 8), que: “Esse casamento criou um importante laço entre os pintores e, apesar de a relação de Goya com Francisco Bayeu ter sido tempestuosa, ter azedado pela rivalidade profissional e pela insegurança por parte de Goya, ela foi valiosa para sua carreira. Goya permaneceu em Saragoza durante o primeiro ano de seu casamento, e executou uma grande encomenda para o Monastério de Aula Dei. Uma conquista notável, isso denotava o auge da primeira fase de sua carreira, antes de ser chamado a Madri como resultado da sua conexão familiar com os Bayeux”.

O cunhado, que trabalhava há dez anos na capital espanhola junto ao pintor neoclássico Anton Raphael Mengs (1728-1779), assessor das empresas artísticas de Carlos III, consegue colocá-lo na Manufatura Real de Tapetes de Santa Bárbara. Os tapetes, que entraram na moda graças a Filipe V, vão servir para a formação de Goya como colorista. Goya pintava os *canvas* (espécie de cartão pintado a óleo), que serviam para a execução final das tapeçarias. Essas pinturas afastam-no do gênero religioso para aproximá-lo de sua vocação como observador da vida. Terá, então, ocasião de pintar personagens populares em suas tarefas cotidianas em seus jogos, trabalhos, e em sua própria vida (Abril Cultural, *Mestres da pintura, Goya*, 1977, p. 9). A Real Fábrica de Tapeçaria tinha sido fundada em 1720 sob a direção de um especialista de Antuérpia. No início, utilizavam-se reproduções de quadros de gênero holandês como modelos para as tapeçarias. Sob a direção de Mengs,

contrataram-se jovens pintores espanhóis, para elaborarem desenhos originais. A partir dos chamados cartões – que eram, de fato, pinturas sobre tela –, nos teares da fábrica teciam-se os tapetes, feitos com fibras finas e tingidas de todas as nuances. Eram preciosas tapeçarias, que se destinaram a decorar as paredes dos palácios da família real e que, nos meses de inverno, serviam também para proteger do frio. A primeira série de cartões de Goya foi realizada sob a supervisão direta de seu cunhado, pois Goya não possuía qualquer experiência no seu novo ofício. A segunda série foi concebida totalmente por ele mesmo (Buchholz, 2002, p. 18-19).

Os cartões se conservam no Museu do Prado e em diversas coleções particulares.

5.2.5.2 Série cartões

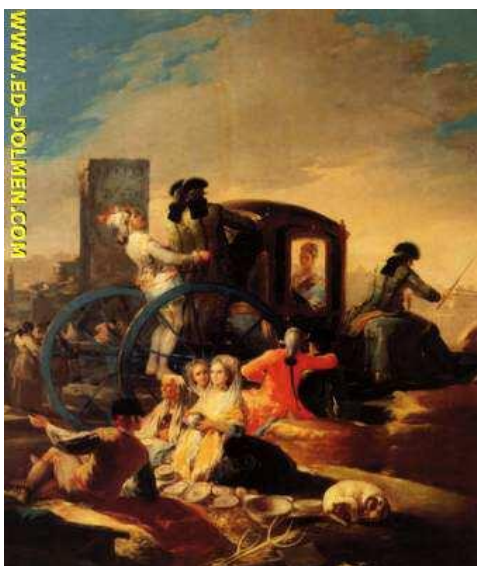


Fig. 24

O VENDEDOR DE LOUÇAS, 1779.

Cartão a óleo, realizado na FÁBRICA REAL DE TAPETES DE SANTA BÁRBARA, 259 x 220 cm.

MUSEU DO PRADO, MADRI.

Trabalho feito para o dormitório do príncipe, em EL PARDO.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES.

O cenário: uma torre e fragmentos visuais de casas divisadas, ao fundo. As louças. O vendedor de louças. Três mulheres sentadas à beira da estrada examinando louças. Uma carroça. O cocheiro. A dama no interior da carroça. Três pessoas na parte traseira externa da carroça. Dois jovens observando a dama. Outro grupo de pessoas na parte externa lateral da carroça. Um cão dormindo. Alguns instrumentos, tipo pente de ferro e uma pá de trabalhar a terra. O galho. Introduz o olhar do espectador em zig-zag.

O quadro segrega-se em grupos concêntricos de acordo com o ângulo visual de interesse temático dispondo o vendedor de louças em primeiro plano, de costas para o espectador e totalmente voltado para as três mulheres que examinam as peças. O cão dormita ao lado do grupo. Os moços ao lado da carroça miram a dama que se encontra no seu interior e parece corresponder aos olhares dirigidos a si. Assim, entreolham-se. O grupo concentrado na parte final externa da carroça mira a cidade. O cocheiro sentado sobre um baú de mercadoria, de chicote em punho, volta-se para algo que lhe chama a atenção. Mais um grupo de pessoas, algumas sentadas, outras de pé, todas dispostas na parte externa para além da carroça, observa a cidade e/ou a paisagem.

A simetria da cena denota a unidade composicional na tessitura temática cuja diversidade dos fulcros angulares vêm corroborar a homologia suscitada entre uma montagem e outra de segmentos visuais. O quadro, de cerca de dois metros e meio de altura, foi copiado em tamanho natural, em fios de seda e lã, por tecelões da Tapeçaria Real. Durante dezesseis anos, Goya pintou mais de sessenta desses enormes cartões – *convras* – como são tecnicamente chamados os desenhos feitos para serem copiados. Mais de uma vez, pediram ao artista para simplificar os desenhos e reduzir as tonalidades, pois suas cores radiantes e riqueza de detalhes quebravam a tradição (Muhlberger, 2002, p. 11). Todavia, como Velázquez, Goya usava cores de fundo, em que incluíam amarelo, laranja, azul e vermelho, aplicadas sobre uma primeira camada de branco-chumbo. Um fundo claro, como por exemplo, o amarelo, contribuía para a luminosidade da pintura.

Na ordenação plástica, as unidades visuais convergem para um centro de atração que parece ser exercida pelos olhares dos personagens, configurando-se como ciclos concêntricos na composição do todo. Tais olhares parecem também determinar direções para os espectadores em duas dimensões: tanto para constituírem unidades como para unificar a forma. Outro detalhe parece definir a transmutação do eixo temático: o emprego da cor e o destaque para as figuras das mulheres do centro da cena, que parece neutralizar a imagem do vendedor de louças, ator principal suscitado pelo título, cujo efeito cromático permanece no campo da neutralidade, ou seja, se coloca num nível de igualdade dos demais elementos pictóricos, em sua maioria modelados com cores em tons de terra, marrom, ocre, sem nenhuma exuberância pictórica semelhante ao trato da imagem das três fêmeas, pinceladas com cores fortes, iluminadas por uma luz fortemente centralizada sobre elas. Ademais, suas figuras estão agrupadas exatamente no eixo do grande aro formado pela roda da carroça, estrategicamente estabelecendo um pouco abaixo, o centro da composição e ponto de atenção do espectador e de fascínio exercido também sobre o pintor.

A ordem estrutural definida por Goya complementa a simetria da composição que se apóia numa angulação espacial cujo jogo de cena se movimenta em círculos. Na construção de agrupamentos visuais, a completude cênica se fecha sobre si, como se produzisse homologia entre o plano da expressão e o plano do conteúdo e remetesse para uma dimensão sógnica de auto-reflexividade, gerando um processo de signos girando sobre signos, ou seja, uma imagem remetendo para a outra, delimitando um campo metapictural no idioleto goyesco.

O círculo tem-se constituído por excelência, na configuração formal de melhor continuidade, ou no continuum óptico, onde o percurso do olhar não sofre nenhuma interrupção, ou desvio no seu percurso. A quebra de expectativa do observador pode-se dar no horizonte da enunciação imagética suscitada pela ruptura da epifania temática imanente no título do quadro, sutilmente desviada para o núcleo das três figuras femininas expostas no primeiro plano da composição. A boa continuidade da forma aparece em sintonia com a direção do olhar dêitico dos personagens, que parece apontar o plano de esfericidade a emoldurar o núcleo de unidades visuais em interação. A configuração circular, em primeiro plano, delineia-se pela isomorfia formal das louças, objeto de fetiche das mulheres em ação no ato da compra da mercadoria. “O desenho circular das rodas” – escreve Mühlberger – “repete as formas da reluzente cerâmica, assim como os fardos de feno onde estão sentadas as pessoas. Até o cachorro que dorme, encurvado, tem uma forma circular” (MUHLBERGER, 2002, p. 11). A posição do próprio vendedor, este, fetichizado pelo olhar e pela beleza da jovem que examina uma peça, muito mais pela percepção do prazer tátil que este contato lhe confere, parece fechar o círculo deste campo visual. Ele desdobra-se em atenção para a figura do centro, sobre a qual se concentram os olhares dele próprio e das outras mulheres de cena. Toda a magia da troca – de mercadoria e de olhares – parece girar em torno dela. Magia da troca – de olhares, destacado entre a dama no interior do coche, e um dos homens de costas para o espectador, portanto voltado para ela, o qual parece se denunciar também pela inclinação de sua cabeça naquela direção. “A dama é a única pessoa no quadro que olha diretamente para o observador”, afirma Muhlberger (idem). O olhar absorto suscitado da velha parece que ela já não está mais na cena. O espectador também participa do jogo dos olhares e gestos sedutores destes personagens em ação. Afirmo Buchholz: “O tema das relações entre homens e mulheres é recorrente em Goya: desejos e desesperos em todas as suas variantes” (BUCHHOLZ, ELKE LINDA, 2001, p. 20). O cão parece abraçar-se a seu universo de sono cíclico e/ou adentrar-se para um espaço onírico, também suscitando uma atmosfera de sugestiva cumplicidade idílica. Outro núcleo coletivo se concentra na parte

externa traseira da carroça, todo voltado para a paisagem, mas demonstrando através da suspensão do gesto no ato mesmo de uma comunicação, que havia uma identidade e uma cumplicidade, talvez intimidade e/ou proximidade de quem possa pertencer a uma mesma classe social. No plano mais distante da cena, interseccionado pelas rodas da carroça, vislumbra-se a composição grupal de pessoas em uma formação espacial circular bem ao estilo coloquial de uma roda de amigos. Para corroborar esta simetria estrutural, Goya construiu verdadeiras rimas picturais, as quais parecem tecer a trama cênica e também pontear o cenário em ondas imagéticas de unidades visuais que se reiteram em círculos.

Pela harmonia pictural, pela simetria estrutural e pela homologia formal pode-se inferir que a configuração da tela, em sua densidade estética, consagra-se como um trabalho de alta pregnância da forma. O tema *O Vendedor de Louças*, 1779 (fig. 24) como outras obras da mesma série, compõe o ciclo que se desenvolve sob o signo da efusão e da alegria de viver. Nos cartões de sua primeira etapa, brilha o sol, que faz inundar de luz algumas figuras, como neste cenário onde se ilumina, sobretudo, o círculo das três mulheres que parecem simbolizar os três ciclos de vida da mulher. Uma cena externa, que tinha tudo para ter uma iluminação natural, no entanto, trata de uma luz artificial a incidir sobre determinadas angulações. Parece tratar-se de uma vontade “dele mesmo de não permanecer preso a uma realidade”. Reinventa a realidade como todo grande artista, que não é escravo da academia. Também parece ser um tributo à beleza, à magia de ser. O tom azul, que parece predominar na modulação do cenário, fortalece o estado de espírito de Goya, do humor despojado dos atores em seu jogo de cena e diz também da aguda observação do seu olhar na acuidade plástica de manejar o pincel com a mesma destreza de *passar a vida ao fio da espada* como exímio colorista.

5.2.5.3 Série de gravuras *Los Desastres de La Guerra*



Fig. 25

E ELES SÃO COMO BESTAS SELVAGENS, cerca de 1812 – 1815.

Água-forte e água tinta, 15,5 x 21 cm. Um decreto real de 1809, conclamava o povo a “fazer uso de pedras, paus, etc., na ausência de outras armas”, contra o inimigo. A gravura de Goya ilustra a inutilidade e a consequência inevitável de uma ação desorientada: o bebê nu enfatiza a posição das mulheres.



FRANCISCO GOYA

Fig. 26

O SONO DA RAZÃO PRODUZ MONSTROS, 1797, Capricho nº 43.

Pena e Sépia, 21,5 x 15 cm.

Madrid, Museu do Prado

FRANCISCO GOYA

No quinto plano, quinta estrofe, Murilo Mendes alude às técnicas empregadas por Goya no preparo da impressão das imagens. Goya não foi um pintor tradicional. Rompeu muito cedo com os moldes artísticos de sua época. Goya consagrou-se como um pintor extraordinariamente versátil que cultivou com maestria os distintos gêneros da pintura, o gravado e o desenho. Realizou obras mitológicas e alegóricas. Grande parte de sua produção foi dedicada à arte religiosa, à vida cotidiana e, especialmente, ao retrato. Desde o princípio realizou uma pintura de estúdio que, em sua trajetória, se transformaria em autênticos projetos de investigação artística, os quais se expressariam através de sua produção pela série *Los caprichos*, 1797 e 1799, que, a princípio, seria composta por 72 estampas, mas ampliou-se definitivamente para 80. A esta série foram acrescentadas outras cinco gravuras rejeitadas pelo artista, das quais só nos resta uma prova.

A segunda série editada, *La touromaquia*, foi feita seguramente entre 1814 e 1816. Goya deve ter preparado 41 lâminas, pois esse é o número de gravuras que se conhece da série, mas, no final, ao editá-las e colocá-las à venda, só havia 93 estampas gravadas. Tem-se conhecimento de outras três provas adicionais.

Los disparates, ou *Provérbios*, como também é conhecida a série, foi realizada entre 1819 e 1823. Como *Los Desastres de la Guerra*, 1810, permaneceu na clandestinidade em sua casa, sem ser editada. São conhecidas 22 chapas. Há também outros oito desenhos preparatórios adicionais dos quais se ignora se foram utilizados posteriormente para a preparação de novas chapas.

A série *Los desastres de la guerra* foi realizada entre 1810, e os últimos anos de sua vida. Goya guardou-as para sua segurança e jamais as editou, salvo algumas provas. A academia concluiu a primeira edição em 1863. A série é composta de 80 lâminas, às quais devemos acrescentar outras duas adicionais.

Ainda, nesse quinto plano, Murilo Mendes também alude às técnicas empregadas por Goya no preparo da impressão das imagens, as quais o poeta reenvia a uma reverência à primitividade. O vocábulo pedra remete à ancestralidade. A pedra, enquanto princípio angular. A pedra também pode remeter a um decreto real de 1809, o qual conclamava o povo a “fazer uso de pedras, paus etc., na ausência de outras armas” contra o inimigo, e eles são como bestas selvagens, cerca de 1812-1815, (fig. 25), conforme Wright (1994, p. 40).

A história da vida, da arte escrita, inscrita na pedra. A lápide estética onde se expressa a alquimia da imagem em sua dimensão primeira, portanto, inaugural da tradição do gosto espanhol. As lições ibéricas... a fogo aberto, específico. Uma leitura heurística reenvia ao processo mesmo da evolução das técnicas, do desenho, da gravura, da litografia, no qual Goya grava as imagens utilizando o ácido e o metal para afiar a densidade pictural de sua linguagem hermética. O canto plástico do heu [do laim heu] (FERREIRA, p. 891). Canto surdo, cerrado na pedra macha de Espanha, onde Murilo Mendes extrai o substrato para trasladar a folha em branco, esse canto plástico, pela epifania poética-pictórica-enunciativa da morte: ...o mito à rua. O lamento substantivo da hombridade do povo espanhol, prisioneiro da guerra, sendo executado pelo pelotão de fuzilamento das forças adversárias do exército francês, em “fogo aberto”. A palavra “fogo” remete ao comando do pelotão no ato supremo do ritual do fuzilamento. Todavia, ela detém uma acepção que a redimensiona para uma instância da supraconsciência, no momento de luz. Este pode ser um nível de leitura imagética da cena em sua dimensão cromática. O espanhol que está sob a mira dos fuzis é a figura mais densamente iluminada da tela. Como se Goya tivesse a plena consciência de que essa configuração da imagem, fá-lo-ia adentrar-se na galeria dos mitos. O mito da luta. O mito da morte: que a morte para o espanhol ainda é hombridade. Assim como Goya, o poeta, na especificidade do seu dizer/fazer, parece compor a tela dentro do poema para, não somente evocar, mas, sobretudo, gravar em verso, a memória à luta da resistência espanhola, tão manifestada por

Goya, na série *Os desastres da guerra*, de 1810 a 1814 (fig.25), da qual selecionamos a tela *Os fuzilamentos da Moncloa* (3 de maio de 1808), 1814., (fig. 28).



Fig. 27

O DIA 2 DE MAIO DE 1808.

A LUTA NA PORTA DO SOL, 1914.

ÓLEO SOBRE TELA, 266 X 345 CM.

MADRID, MUSEU NACIONAL DO PRADO.

FRANCISCO GOYA. O quadro foi encomendado pelo rei para “perpetuar por meio do pincel as mais notáveis e heróicas ações de nossa gloriosa insurreição contra o tirano europeu”. Goya conseguiu efeitos impressionantes ao pintar uma cena tumultuada com grande variedade de cores.



Fig. 28

OS FUZILAMENTOS DA MONCLOA
(3 de maio de 1808), 1814.

Óleo sobre tela, 266 x 345 cm.

Museu nacional de Prado, Madri.

FRANCISCO DE GOYA E LUCIENTES

1808. Napoleão invade a Espanha. O Rei submete-se ao Imperador, e o país é ocupado militarmente. *O Dia 02 de Maio de 1808, A luta na Porta do Sol*, 1814 (fig. 27), daquele ano, o país levanta-se contra o invasor francês. A repressão é violenta, mas o levante estende-se por toda a Espanha. Converte-se numa guerra civil.

De 1808 a 1814, um manto de sangue cobre a Espanha; José Bonaparte é nomeado o novo rei. A luta de resistência do povo espanhol perante o invasor francês durou cinco anos. Luta esta, marcada pela implacável dureza de ambas as partes. O combate termina com a intervenção das tropas inglesas, sob o comando de Wellington. No entanto, Fernando VII, o novo rei, não trouxe a desejada liberdade, mas governou com violência despótica.

Durante o conflito, Goya manteve uma postura contraditória por aceitar as condecorações e as encomendas de José Bonaparte. No entanto, com (...) “o gosto bem espanhol / De passar a vida ao fio da espada”, expressou sua reação à guerra na Espanha através da produção de uma nova série de águas-fortes - *Los Desastres da Guerra*, de 1810 a 1814 (fig. 25). São imagens radicais, sem trégua, das atrocidades da guerra, onde não existe a figura do herói, só de assassinos e mortos. Quando, em 1814, as tropas de Napoleão Bonaparte se retiraram definitivamente, Goya concordou, em dois grandes quadros, com o começo da luta de resistência, em maio de 1808. Assim, ele produz suas duas obras mestras *O Dia 02 de Maio de 1808; A Luta na Porta do Sol*, 1814 (fig.27), e *Os Fuzilamentos da Moncloa* (03 de maio de 1808), ambas de 1814 (fig. 28).

Um pelotão de soldados franceses. Um grupo de homens do povo espanhol. Armas. Uma lanterna de estábulo. Ao longe, a cidade, Espanha. Uma paisagem. Aqui, bem perto, a cena, de guerra. Uma tragédia. Homens mortos. Sangue. Muito sangue. Braços armados, erguidos, para matar. Braços estendidos, para morrer. Braços esticados, inertes. Mortos. Ainda, braços, muitos. Erguidos, para aclamar a morte. Ou como escudo para aplacar a fúria. Esbarrar o projétil. Rostos civis contorcidos de dor e coragem. Soldados, só armas, sem rostos. Rostos escondidos de rubor/ardor e medo. Olhos abertos para a morte. Olhos semicerrados, para matar. Afiados para mirar, apontando: eis a cena. Um ato/arte de Goya.

*Transladando o mito à rua,
Grava-o, pedra e ácido
Metal: inaugura o povo espanhol,
Seu fogo aberto, específico.*

(Murilo Mendes, 1959)

A cena segrega-se em três ângulos: na angulação de fundo, aparece uma densa representação do povo espanhol prisioneiro da guerra, sendo levado para um campo de

execução. No ângulo da direita, em diagonal, posta-se o pelotão de fuzilamento, enfileirado estrategicamente para cumprir o comando do rito de morte: Fogo! As armas, em posição horizontal, superdimensionadas parecem preparadas para o instante dêitico de apontar o alvo. No ângulo da esquerda, identificam-se no paredão, os rebeldes em execução. Alguns corpos superpostos jazem no solo, sangrando. Mesmo assim, nesta condição de vencidos, Goya modulou algumas vítimas com os braços abertos, como ícones da cristalização do tempo de ser, depois de tudo, um mito. Portanto, vivo. Conseqüentemente, vencedor. Grava-o cor e luz, imagem: uma grande metáfora pictórica-enunciativa da guerra.

A figura em destaque do grupo dos rebeldes reitera a gestualidade fatal e dramática das vítimas, com os braços erguidos. A propósito escreve Buchholz:

No centro do quadro está a próxima vítima. Com os braços erguidos, a sua posição faz lembrar Jesus crucificado e, de fato, podem-se ver feridas nas palmas de suas mãos. Através desta alusão, Goya deixa a moldura histórica e mostra que o cruel assassinato de gente desarmada é uma realidade que se repete uma e outra vez. Ao mesmo tempo, confere ao condenado uma grande dignidade (BUCHHOLZ, 2001, p. 70).

Essa recorrência imagética histórico-cristã também acentua cromaticamente a luz que emana de sua figura, a qual parece transcender essa insanidade humana e clamar, de braços erguidos para o alto, uma intercessão celestial. A reiteração performática em V instaura uma unidade cênica desde a montagem estrutural da tela em núcleos figurativos donde se percebe uma confluência de linhas diagonais: da parte superior esquerda do plano que forma o paredão de fuzilamento, a qual segue simetricamente em direção a diagonalidade da parte do pelotão até as pernas, que mantêm uma angulação triangular, portanto, um V invertido.

Outra diagonal comprime o corpo dos rebeldes para o solo, como se eles lutassem contra uma força da gravidade ou como se estivessem a desprender um grande esforço ao subir por um solo em declive. Ou até mesmo pela dialética vida/morte, prisão/liberdade, vencedor/vencido, opressor/oprimido, estejam subordinados a um paradigma com o qual não se identificam. Uma obliquidade diagonal atravessa o plano do solo do paredão, que se harmoniza com a configuração formal da lanterna. Na parte central do plano de fundo, um pouco mais para a direita, encontram-se duas diagonais, através das quais se emoldura a paisagem da cidade e/ou casario.

As rimas imagéticas enunciativas da identidade dos figurantes de cena de ambos os grupos primam pela simultaneidade do enfileirado dos soldados franceses, suscitando o efeito de quantidade, de ordenamento e atribuem, uma densidade volumétrica ao conjunto, desde o aparato dos projéteis, da indumentária e dos chapéus – elmos – botinas, espadas, tudo, como

insígnia do poder. Já no âmbito dos rebeldes a forma está menos definida, pela presunção da “desordem” imanente na própria concepção do levante.

Goya trabalhou mais com formas circulares, arredondadas para a constituição física das figuras, assim como a expressão facial e a linguagem corporal traçam o estado psicológico do grupo. Há uma acentuada deformação e/ou transfiguração físico-psíquica dos rebeldes pelas atrocidades e pelos horrores da guerra. É a projeção pictural da tragédia humana gravada nas retinas de Goya, que introduz os fuzilamentos como uma temática para a reflexão da posteridade, conforme atesta Buchholz:

Assim, o efeito da obra de Goya nas gerações posteriores foi ainda maior. Uma e outra vez, os seus trabalhos levaram muitos artistas a retomar as suas composições, alterando-as e aperfeiçoando-as. O mais conhecido exemplo deste fato é a pintura *Os fuzilamentos da moncloa*. Nesta obra, o próprio Goya reportou-se a antigas fórmulas da pintura cristã, a representações religiosas de violência, como a crucificação de Cristo e o martírio de São Sebastião, supliciado com setas. Contudo, com a pintura de Goya iniciou-se algo visceralmente novo na arte. A sua livre técnica pictórica, a sua visão crítica e independente das coisas, assim como a profundidade psicológica com que representava as pessoas, tornaram-no um precursor da modernidade (BUCHHOLZ, 2001, p. 70).

A densidade temática, a simetria formal e a expressividade cromática condensam as forças de organização da tela, no sentido de construir o fechamento pictórico na composição de unidades visuais com uma carga dramática subjacente à atmosfera da guerra. Pela primeira vez, a guerra foi tratada como fútil e sem glória. E, pela primeira vez não havia heróis, só assassinos e mortos. Ademais, os personagens estão condenados àquele universo, pois nenhum deles mira o espectador. Há uma situação de tensão que os fecham entre si.

O tratamento devotado por Goya a uma das figuras, o rebelde vestido de branco puro e amarelo, atrai para si a atenção do espectador, pela força dramática de sua expressão: seus olhos suplicantes estão arregalados de pavor e gesto de rendição e/ou de proclamação de seus ideais fá-lo sintetizar o espírito de hispanidade que nutre o sangue do povo espanhol. O traço de continuidade está determinado pela gana de continuar lutando. Coloca-o com um emblema, uma bandeira que a luta continua. Ele desafia, ele encara o pelotão.

Pelo equilíbrio com que Goya ressuscita a brutalidade e insanidade da guerra, sem, no entanto, se permitir arrefecer o orgulho do povo espanhol e muito longe de tratar a temática com pieguice pictural, o equilíbrio até no domínio de sua paleta, na construção dos matizes de devastação e de delimitação de fronteiras da irracionalidade humana, pode-se reconhecer a alta pregnância da forma do objeto estético em estudo.

No sexto plano, sexta estrofe, Murilo Mendes expõe o rito da dialética vida/morte:

*Goya mata.
Mata a mulher, oposta ou próxima,
Com estocada certa.
Mata Espanha e ressuscita
Sua verdade vertical: branca e vermelha.*

O sistema descritivo atinge um processo de expansão pelo efeito de ampliação da focalização cênica e da angulação do verso – Goya mata – a princípio, dois termos, para em seguida, compor seis, três, quatro e, finalmente seis, em que a gradação enunciativa da morte, cumulativamente vai ampliando o raio de sua ação, até o limite extremo do instante poético: a enunciação da verdade plástica de Goya.

O poeta parece proceder qual fotógrafo para retratar a dimensão do que o seu “olho armado” quer reproduzir. Conforme Aurélio Buarque de Holanda e J. e. M. M. (EDITORES Ltda., 1986, p. 110), “a palavra ampliação [do latim *ampliatio*] S.f. (...) 2. O pt. Num sistema óptico o quociente entre uma dimensão linear de uma imagem e a dimensão correspondente do objeto; aumento. 3. Fot. Projeção, em câmara escura, de um negativo pequeno sobre uma folha de papel sensibilizado de dimensões maiores, com o fim de aumentar a imagem e, até, modificar-lhe a composição, alterando-lhe o enquadramento”. Portanto, Murilo Mendes superdimensiona o enquadramento angular dos versos do último plano, para intensificar a dimensão da vida/morte da tensão no processo da luta e, enfim, uma gradação da visibilidade de toda a carga semântica do mito que Goya concentra em sua produção. O poeta faz uso do efeito de cláusula: a tensão de saída – último plano ‘é diretamente proporcional à tensão do canto de entrada –, primeiro plano, corroborado pelo título Goya, reiterado pela tensão de deter a coabitação do touro e toureiro, que o primeiro plano indica. Em Goya, a transição – animal/homem, pessoa/monstro é fluída. E Murilo Mendes, ao expressar que – Goya mata Espanha e ressuscita –, parece aludir a essa força descomunal e incontestada que o pintor concentra em seu universo pictórico, a qual exprime a dimensão do grotesco, do fantástico que nutre os seus monstros.

Murilo Mendes parece querer/poder/dizer/fazer o registro poético-pictural da morte. Em câmara lenta, o poeta dissecar a percepção da visibilidade verbi-voco-visual-tátil da dimensão vida/morte/ressurreição.

*Goya mata.
Mata...
Mata... e ressuscita
Sua verdade vertical: branca e vermelha.*

O pintor parece perder a consciência da racionalidade. Todavia, não perde o prumo da verdade: o fio do prumo que, segundo Chevalier (1998, p. 432), é o flexível símbolo da verticalidade. Por isso, o poeta ajusta o seu dizer/fazer na medida exata do limite da horizontalidade versus verticalidade para captar a metassemia do poema: Goya mata Espanha e ressuscita...

O fio da trama da morte tece a urdidura da verdade plástica na trajetória da obliquidade do sentido poético: a dimensão vertical da morte numa perspectiva metafísica, medida pelo tempo de enunciação da poesia.

Escreve Bachelard (1974, p. 183): “a poesia é uma metafísica instantânea”. Nesse limiar, no verso – Goya mata Espanha... – há uma passagem da instância mimética suscitada pelo deslocamento do sentido literal a uma verticalidade que desce para a projeção das origens, o extremo limite, *fronteira morta* “Tipo de fronteira (1), que passou de viva à categoria das linhas tranqüilas, desde que cessou a tensão de outrora” – ...e ressuscita. Imediatamente, o processo da verticalidade se reverte no sentido ascendente, no limite também do extremo da projeção das origens, para inaugurar o sentido da redenção, via dimensão semiótica, para demarcar a *fronteira viva*. “Tipo de fronteira (1) resultante de lenta evolução histórica e fixada através de choques ou de lutas armadas; fronteira de acumulação, fronteira de tensão” (FERREIRA, 1986, p. 814).

A deflagração semântica aponta a passagem da vida à visão no vértice da conexão das isotopias do poema. As duas Espanhas – Espanha afiada x Espanha adversa, Espanha dividida pela tensão de sua verdade vertical: branca e vermelha. Duas forças que, cromaticamente, demarcam as fronteiras entre a paz e a guerra. Embora o vermelho carregue, também, uma acepção mística, cristã, a qual remete para a paixão – paixão de Cristo. Paixão de Goya, paixão de Murilo Mendes, paixão do povo espanhol. Todos são transfigurados pela arte de ser sacrificados por força do verbo, para somente assim, ressurgir para a imortalidade. Ou para a sacralização da luta.

Na ordenação plástica dos versos, Murilo Mendes monta o “gran finale” do poema, onde a apresentação e/ou o desfecho de certos espetáculos, no caso, a trajetória da produção de Goya – a vida toureando a arte e/ou a poesia toureando a pintura – na convivência de fazer submergir da experiência terrestre, a revelação: ...o mito à rua. O poeta, na gana de aprumar a sua percepção visual em direção a um horizonte substantivo, em direção ao real, para ele, um “obsuro mito”, parece trasladar as fronteiras da palavra para investir obsessivamente para além da imagem e, no espaço concreto de sua obra, romper a obscuridade no enalço desse mito representado na artisticidade dos múltiplos estímulos estéticos que ele vai selecionando.

Escreve Murilo Mendes (1980, p. 127): “Os inimigos dos mitos não têm força para criá-los ou recriá-los. Julgam que os mitos acham-se superados pela realidade, quando eles são a própria figura da realidade”.

Assim, na arena dos signos, Murilo Mendes come da experiência hispânica e, também nutrido da força do ataque de Goya, parece consumir a ação inaugural em direção ao ponto em que o “matador” situa o inimigo para investir contra o touro “de armas blindadas e, desferir a estocada certa: Goya mata. / Mata a mulher oposta ou próxima. / Mata Espanha e ressuscita / Sua verdade vertical: branca e vermelha”.

Murilo Mendes parece aludir a uma gravura de Goya, em que se configura o sacrifício da mulher espanhola trucidada na “calle”. Outra imagem – a do Colosso – parece corresponder ao irresponsável enigma da condição humana no limite extremo entre a irracionalidade do ser/não-ser, quando Murilo Mendes, ao evocar a morte de Espanha e, imediatamente, a ressuscita, parece instaurar, no ato performativo da metapicturalidade, o espaço criador do espaço, no qual a imagem plástica suscita a imagem poética da revelação. Tudo isso compõe uma vertente do projeto que Murilo Mendes traçou, enquanto pretexto plástico, para redimensionar a sua poética em direção à verdade plástica, a qual parece encontrar uma dimensão na produção de Goya: sua verdade vertical: - branca e vermelha. Verdade plástica que parece se adensar no horizonte pictural da série de gravuras *Os disparates* (ou *Provérbios*).

5.2.5.4 Série de gravuras Os Disparates (Ou Provérbios)

Em 1819, Goya recolhe-se numa casa de campo, à margem do rio Manzanares, nos arredores de Madri. Isola-se em sua “Quinta del Sordo” (quinta do surdo) como a chamam os vizinhos, para desvendar, pintando, o irrespondível enigma da crueldade humana.

De sua época de reclusão na “Quinta del Sordo” sabe-se muito pouco. Realiza seu melhor quadro religioso, *A última comunhão de São José de Calasanzio* e dois grupos de importantes obras: as pinturas negras e a série de gravuras *Os disparates* (ou *Provérbios*). O primeiro grupo de obras constitui o mais impressionante exemplo das reflexões de Goya sobre a tragédia da condição humana. São quadros expressionistas, com severas tonalidades negras, ocre ou brancas.

Os muros de sua casa de campo foram cobertos com essas pinturas. Bruxas horríveis, aleijados, mendigos, uma humanidade monstruosa, constituem essa estranha procissão que

invadiu a imaginação do artista. Obras como *Saturno* e o *Colosso* representam o ponto-limite dessa visão sombria de Goya.

Os disparates representa o ponto culminante do clima de pesadelo das gravuras de Goya. As imagens são tão impiedosas quanto as dos *Desastres*; apresentam-se, porém, muito mais alucinadas. Elas exploram um mundo absurdo, onde as explicações parecem ter desaparecido. A racionalidade parece adentrar-se no horizonte da obscuridade. Uma nova crise política vai influir na vida do artista: o levante militar de 1820, que pretende restabelecer a Constituição Liberal de 1812. A insurreição não leva a resultado algum, fazendo com que Fernando VII aja como monarca absoluto. Novas perseguições obrigam Goya a se esconder na casa de um padre aragonês. Aí, pinta o retrato de Ramón Satué, familiar do dono da casa. Na iminência de ser preso, Goya decide pedir autorização para se transferir para a França. Parte para Paris e, na volta, estabelece-se em Bordéus, onde redescobre a beleza do ser humano em gente simples, numa vendedora de leite, por exemplo, não menos bela, não menos humana que todas as duquesas que conhecera.

Em 1826, volta a Madri para pedir sua jubilação. Regressa logo a Bordéus e continua trabalhando. Cerca-se de um grupo de compatriotas exilados, alguns velhos amigos dos bons tempos: Moratín, Goyoches, o pintor de marinhas Antonio Brugadas, o banqueiro Galos.

Goya morre em abril de 1828. É enterrado na França. Só em 1899 a Espanha consente em aceitar os despojos de quem quis vê-la liberta da opressão, da falsidade, da estreiteza intelectual, do ridículo. Seu corpo repousa atualmente na Capela de Santo Antonio da Florida (CIVITA, *Os mestres da pintura*. Goya, 1977, p. l 21-24).



Fig. 29

O COLOSSO, 1808 - 1812.

Óleo sobre tela, 110 x 105 cm.

Museu do Prado, Madri.

A tela alude claramente ao medo gerado pela guerra, personificada na monstruosa figura de O Colosso.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES.

O horizonte: as nuvens, o campo. Os atores: o gigante, carroças, cavaleiros, gado. A ação: homens e animais em disparada.

A composição da tela segrega-se em quatro planos: no primeiro, um vale encoberto por uma escuridão em diagonal, perde-se enegrecido pela sua negação visual; o segundo, cortado por uma relativa luminosidade, fecha-se, todavia, na angulação diagonal, à direita da tela, por onde as imagens são engolidas em sua desabalada correria de touros. Há uma assustadora representação da disseminação composicional, cujos elementos visuais parecem ser comandados por uma força sobrenatural e/ou um horror provocado por uma aparição monstruosa que os apavora. A grande caravana tem suas carroças destroçadas e tombadas. De repente, medo e terror se apoderam dos homens e animais. Os homens correm disparados no sentido à esquerda da tela, seguindo uma direção oposta ao grupo de animais.

Estes, ajuntados em uma manada de bois, desabam disparados para uma direção ignota à direita da tela. Alguns cavalos derrubam seus cavaleiros, pisoteiam quem atravessar seu caminho e desembestados seguem para a esquerda. Parece que um verdadeiro tornado põe tudo e todos em varredura. No terceiro plano, quando se olha por cima de uma diagonal, percebe-se um horizonte carregado por uma densa e volumétrica massa de nuvens. Pairando sobre o horizonte e vestida com andrajos de vagalhões de nuvens, “uma figura colossal e monstruosa vaga pelo campo. Seu porte grotesco e gigante atravessa a camada de nuvens e

quase se perde na imensidão do espaço encoberto pelo universo de sombras, onde ele poderá ser encoberto pela escuridão. O superdimensionamento de sua figura é exposto pela incidência de uma luz, através da qual se tem a visibilidade de sua musculatura gigantesca, hercúlea, denunciando uma força sobre-humana, portanto, sobrenatural, assustadora, monstruosa. De punho erguido, o monstro põe todos em polvorosa. O pânico se espalha.

Goya usa toda dramaticidade cênica e cromática para adensar uma clivagem contrastante de luz e sombra na supermodelação da forma gigantesca do Colosso, semi-revelando parte de seu corpo gigante atrás do horizonte, a fim de instaurar ainda mais intensivamente o mistério em torno dessa visão de um ser descomunal. Luz e sombras também engolem as figuras da terra, colocando alguns elementos visuais em unidades com o universo cromático projetando talvez parte da sombra do gigante por sobre o vale, homens e animais. São sugeridos por pequenas pinceladas. Há, em todo campo visual, um movimento de fuga, medo e pavor. Goya parece sugerir uma multidão em fuga totalmente dominada pelo horror sem, no entanto, definir detalhes.

Na configuração composicional, Goya traçou uma similaridade pictórica entre o conjunto de humanos (homens, mulheres e crianças) e de inumanos (bois, cavalos, cães e outros), todos representados em unidades visuais indefinidas em X está para os humanos assim como Z / M está para os inumanos, instaurando uma proporção pictórica, em que humanos e inumanos estão todos em pânico. Na visibilidade simbólica da monstruosidade da Guerra, todos se assustam. Narcisos não se vêem monstros. Portanto, capazes de assim se ver. A guerra configura-se como o clímax da irracionalidade humana.

Na configuração imagética, Goya parece fechar a composição pela superposição de duas oblíquas em preto. Uma delas condensa-se na parte superior e a outra, na parte inferior da tela. Entre ambas, o efeito de terror. “O topo dá a impressão de uma pesada cortina descendo do alto, enquanto a parte inferior parece rolar em direção ao vale, como uma onda”.

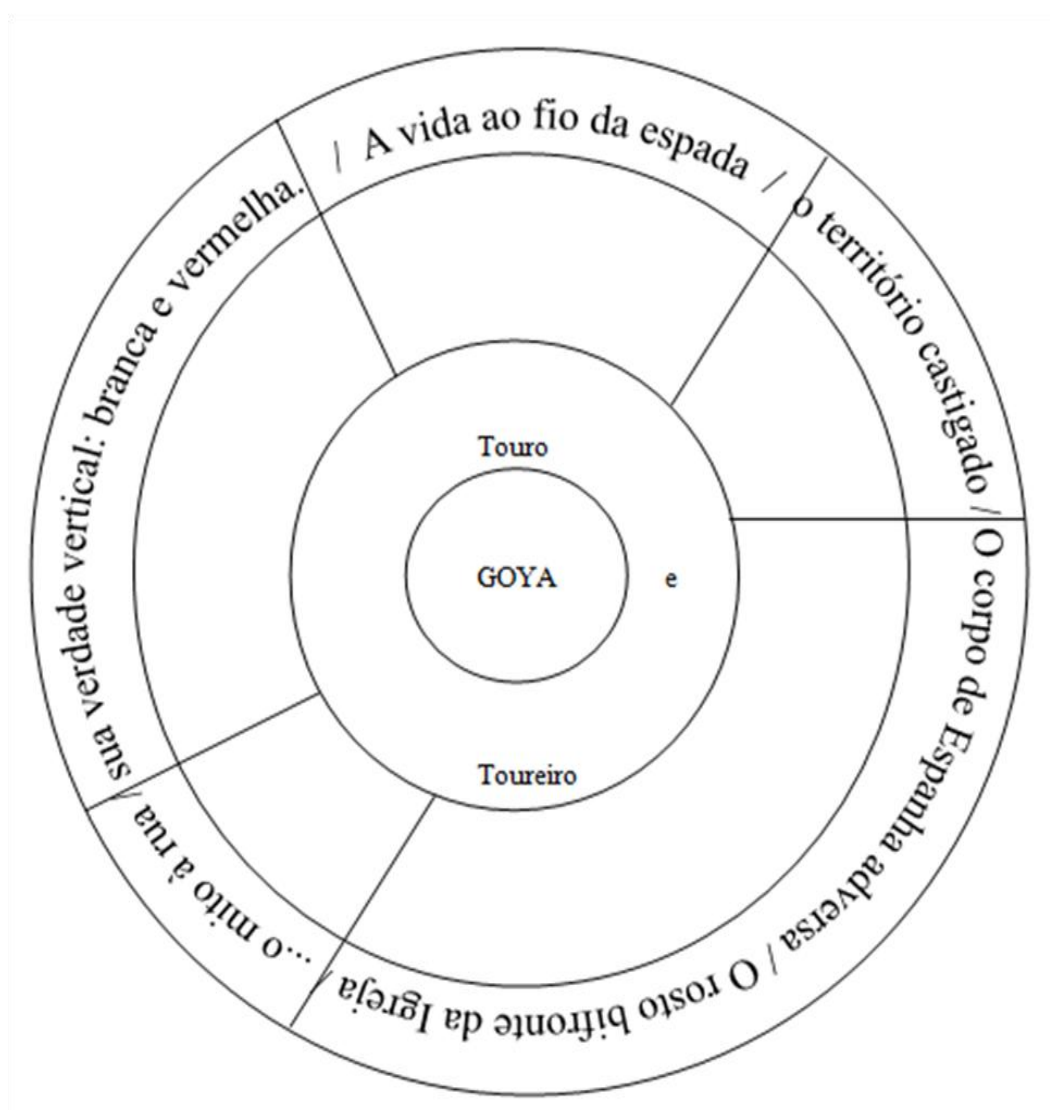
A unidade na similaridade de conjuntos compositivos de elementos de um coletivo visual, mesmo assim, adensados pela conciliação de contraste entre a luz e as sombras, iluminados por algumas pinceladas soltas e livres de cores, vêm corroborar a profundidade, a sensação de movimento e a dinâmica na profusão de rimas estruturais.

Linhas diagonais, círculos e semicírculos modulados na massa corpórea do gigante e, em particular, no movimento que delimita a destreza da corrida conferem à tela homologia discursivo-paradigmática.

A magistral configuração do grotesco e do horrendo em Goya produz o estado de estarrecimento estético no sentido filosófico do termo, o fascínio paralisa, com o qual a gente

se vê, em nossa pequenez (ver a idéia do sublime e do fascínio Kantiano), diante de sua maestria no equilíbrio e destreza suscitados, dentre outros recursos pictóricos, pela alta pregnância da forma.

Pela analogia à arena de touros, o poema Goya poderia apresentar-se em sua percepção poe-pictural, sob uma forma circular, em cujo centro – olho da cena – estaria Goya, o título do poema, o sujeito de onde tudo parte e para onde tudo converge. Goya, ao mesmo tempo touro e toureiro, domina o espaço cênico, qual olho hipnótico que concentra ... a vida ao fio da espada, conforme a disposição estrutural modulada em seus múltiplos planos:



A configuração plástica do poema também remete à luta de Goya investindo contra “el sueño de la razón”, para poder/fazer despertar seus monstros. Goya, isolado do mundo dos ruídos, libera o latente imaginário sombrio que, na superfície da parede/tela, superdimensiona pela proporcionalidade e monstruosidade de seus gigantes a configuração formal do seu canto surdo, esse canto plástico que a todos fascina, emudece, hipnotiza, paralisa, pela sua grandiosidade plástica.

Em Espanha, Murilo Mendes parece situar a “Advertência didática da morte”, explicitada no poema *Morte situada em Espanha*:

.....
Morte: rito decisivo
Onde touro e toureiro se consomem.
 *
Morte da morte de ouvido.

Morte da palavra.
Morte da palavra morte.

 *
O real explode com a morte.
A contenção espanhola da morte
Explode em fogo e fim.
Explode a morte agredida pelo espanhol.
Explode o silêncio espanhol da morte.

(*Morte situada na Espanha “La caridad –Sevilha”*.
 Murilo Mendes),v. p. 26.

5.2.6 Estudos nº. 06: Murilo Mendes e Picasso

... à imagem da Espanha

...o pretexto plástico

PICASSO

Quem pega a vida à unha como tu?
Só mesmo Espanha, tua mãe e mestra.
Paris formou o espaço da tua técnica,
Mas Espanha te deu o estilo de contrastes,
O gosto de regressar ao centro do problema,
De investigar a matéria da vida
E atingir o osso:
Construindo e destruindo ao mesmo tempo.

*

Situas o objeto inimigo,
Súbito assimilado.
As cores são de inventor, não de colorista.
A natureza morta
Retoma a lição espanhola:
Os elementos do quadro são “dramatis personae”
Que se cruzam no silêncio fértil.
Roma, Grécia ou África
Te servem de pretexto plástico:
O corpo extrai da vida
Sua força pessoal e polêmica.

*

Feito à imagem da Espanha, tu, Picasso,
Soubeste fundir a força e a contenção.

Na densidade intersemiótica do discurso estético, o estilo de contrastes: o poema, o quadro – parece instaurar uma nova composição. Tal estrutura vem definir a dimensão da interação verbal e não-verbal como poepicturalidades surpreendidas no movimento de semiose a partir do qual, a imagem parece se deter e hesitar nos interstícios sígnicos da expressão estética do momento em que a realidade se faz/torna a verdade, na dialética da criação. Por isso mesmo se faz passagem. Transição.

El papel de la pintura – dice Picasso–, para mí, no es pintar el movimiento, poner la realidad em movimiento. Su papel, para mí, es más bien detener el movimiento. Hay que ir más lejos que el movimiento para detener la imagen. Si no, se corre detrás de ella. Tan solo en ese momento, para mí, está la realidad (PARMELIN. 87-89. Barcelona – 15).

Na ordenação plástica dos versos, Murilo Mendes compõe a estrutura do objeto a partir de uma seleção de palavras através das quais condensa a superposição de imagens e acopla a multiplicidade de sentidos que parece expressar a densidade estética da obra de Picasso. Delineia o percurso pictural que traça o espaço e delimita o tempo intersectado nesse diálogo poepictórico. O processo de transtextualidade se visualiza no engate da semantização desse dizer e desse fazer pelas unidades visuais do poema: Picasso, a vida, Espanha, Paris, Roma, Grécia ou África; o objeto, as cores, a natureza (morta), os elementos (do quadro), o corpo, sua força (pretexto plástico). A lição (espanhola): o estilo de contrastes.

A princípio, a estratégia de construção do objeto é evidenciada pelo efeito de cláusula que emoldura o poema:



O poema constrói o quadro, em duas dimensões apoiadas na dialética – Picasso/Espanha. O Poeta expõe as identidades entre o pintor que encarna o espírito hispânico e, “...à imagem da Espanha”, transpõe os limites de uma única tradição... para produzir o gesto iconoclasta de quebrar uma tradição ao rejeitar a representação realista seguida desde o Renascimento. Esta postura tem-se consagrado como uma característica do artista Picasso que avança na medida em que, dialeticamente, progride, através de retornos estratégicos e por expor uma comparação perfeitamente refletida e extremamente diversificada com a tradição.

Espanha é isso: diversidade e essência. Picasso absorveu *el duende* e construiu um estilo marcado pela oposição academia versus *el duende* (Lorca, 1957, p. 36). Aprendeu a magia de misturar cores e formas, linhas e volumes, real e irreal, racionalidade e irracionalidade para produzir essa fusão: força e contenção. Lições de Espanha que permeiam toda a sua trajetória.

A palavra PICASSO abre o poema com o título e fecha-o com uma exaltação a Picasso no penúltimo verso a demarcar as fronteiras do texto. Assim, percebido na sua totalidade, esse recurso parece revelar o processo de – “Situar o objeto inimigo,/Súbito

assimilado” – para submetê-lo à segmentação do todo em suas partes, no próprio limite de seu dizer e fazer. Nesta moldura, Murilo Mendes superpõe a imagem de Espanha – mãe e mestra do pintor, a qual abre o primeiro plano: “Quem pega a vida à unha como tu? / Só mesmo Espanha, tua mãe e mestra.” – e fecha-o com a imagem de Espanha, no último plano, agora, numa síntese de todo o efeito de identidade construída pelo processo do aprendizado e de assimilação dos ensinamentos da mãe e mestra: “Feito à imagem da Espanha, tu, Picasso, / Soubeste fundir a força e a contenção”. Se olharmos por este ângulo, o poeta parece modular este gesto produtivo de traçar um perfil dentro do outro, na dialética imagética do olhar que oscila entre um e o outro: Picasso/Espanha/Espanha/Picasso. Um é o espelho do outro e/ou modelo, que é o mesmo multifacetado na pedagogia do verbo, à imagem e semelhança da didática pictórica.

O poeta segrega o poema PICASSO, numa montagem triádica, em três planos – três estrofes, as quais se superpõem na composição do objeto:

POEMA

PICASSO

I

– o estilo de contrastes,

.....

– o pretexto plástico,

.....

III

– à imagem da Espanha.

.....

O primeiro plano, com um total de oito versos, se configura como um painel o qual parece revelar a densidade da estética de Picasso em toda sua diversidade e essência, em que se concentra a delimitação das extremidades do itinerário estético do Pintor. Espanha e Paris.

Paris formou o espaço da tua técnica
Mas Espanha te deu o estilo de contrastes.
(O grifo é nosso)

O poema delimita essa trajetória de Picasso, em que Espanha e Paris desempenharam um papel bem diferente. Observemos o adversativo que enlaça os dois versos acoplados, como um operador metalingüístico a demarcar a dialética da criação postulada nessa pedagogia da arte:

as lições de Paris – o espaço da técnica.
as lições de Espanha – o estilo de contrastes.

Lições que Picasso traduz em todas as fases de sua produção, em especial no período que demarca os limites deste *corpus*, o qual abrange o arco do tempo de 1907 a 1937, período este evocado pelas referências de Murilo Mendes, na obra *Tempo Espanhol*.

Na superposição de planos, Murilo Mendes coloca a Espanha no primeiro, na dimensão de mestra. As lições de Espanha não cabem num único verso. O poeta as enumera na expansão que se intensifica até o fim da estrofe, precisamente nos últimos quatro versos:

(...) Espanha te deu o estilo de contrastes,
O gosto de regressar...,
De investigar...,
E atingir o osso:
Construindo e destruindo ao mesmo tempo.

O Poeta delimita as dimensões de um Fazer a se referencializar no aprendizado de Picasso em cada um desses países, a estabelecer-lhe as regras de construção do objeto: o primeiro plano contém um total de oito versos, o segundo, onze e o terceiro, apenas dois.

Sob a égide desse estilo de contrastes, Murilo Mendes traça uma linha para além do poema em direção à vida e à obra de Picasso, remetendo seu olhar a duas dimensões: crítica da vida, crítica da arte. A vida de Picasso e sua trajetória artística se confundem com a história da arte do século XX. Já a leitura de Murilo Mendes recoloca fatores que evidenciam, na estética picassiana, algumas nuances que delimitam o seu tom: a ruptura, como princípio mais evidente; a negação, como parâmetro gerador de outras modalidades de ver, e a invenção, na tortuosidade do seu traço, como a fluidez do Ser à procura de si e/ou da verdade plástica. Tudo isso parece colidir com os cânones estéticos historicamente assimilados, a demonstrar essa inconformidade expressa em signos pincelados como a epifania enunciadora do novo.

Esse movimento artístico em direção ao novo começa a ser traçado com o objetivo de afastar-se da representação naturalista a fim de se conseguir plasmar, de modo simultâneo, sobre a superfície do quadro, um objeto visto sob múltiplos ângulos. Trata-se de um modo de expressão em que o artista fraciona o elemento da realidade, o qual está interessado em representar e, depois, o expressa através de planos superpostos e simultâneos. Isso permite ao artista a possibilidade de situar o objeto inimigo, arquitetar e ordenar os planos de maneira mais conveniente, investigar a matéria da vida para atingir o equilíbrio de linhas e formas, além de solucionar o ponto de fuga. Esse novo modo de expressão estética originou-se na França, em 1908, quando Henri Matisse contemplou um quadro de Georges Braque (Case l'Estaque), que representava casas cuja aparência cúbica lhe chamou a atenção. À frase de

Matisse recorreu o crítico do francês Louis Vauxcelles, que corroborou com esta formulação crítica, também a postular que a obra estava reduzida a cubos.

A origem desse movimento artístico está baseada, segundo os estudiosos, em fontes muito distintas: por uma parte, o impacto que causou nos círculos artísticos de Paris a escultura africana, e por outra, a influência do pintor francês Paul Cézanne e sua tendência a reduzir os volumes dos objetos reais a elementos essenciais como o cilindro, o cubo e a esfera. Ele evitou descobrir a forma, considerando-a como uma manifestação no espaço. A estes antecedentes há que se agregar a reação contra o “fauvismo”, tendência pictórica na qual a expressão da cor era um dos aspectos mais sobressalentes.

Os criadores que iniciaram as experimentações cubistas foram Pablo Ruiz Picasso e Georges Braque. Simultaneamente às investigações desenvolvidas por Picasso, Braque havia realizado uma série de paisagens de L’Estaque, caracterizadas pela escassez de colorido e um volume facetado, à base de planos inclinados que se apresentam em Paris na exposição que deu origem à denominação: cubismo.

Quanto a Picasso, em 1907, havia ele esboçado traços da recriação da primitividade que absorveu em África, para composição imagética de *Les Femmes d’Alger* (1907):



Fig. 30

LES DEMOISELLES D’ AVIGNON (1907)
AS MENINAS DE AVINHÃO, PARIS de 1907.

Óleo sobre tela, 8’ x 7’ 8’’ (243.9 x 233.7 cm)

The Museum of Modern Art, New York.

Acquire d through The Lilie P. Bliss Bequest.

Photograph © 1997 The Museum of Modern Art, New York.

PABLO PICASSO

Cinco mulheres. Três no plano esquerdo da tela. Uma delas se encontra de pé, de perfil, com um braço “normalmente” estendido e o outro apoiado na parede, cuja mão posta-se acima da cabeça. Os seus pés apresentam uma certa deformidade por estarem superdimensionados, descomunais, enormes. A do meio está postada de frente, com um braço levantado e dobrado para trás da cabeça; o outro está disposto naturalmente junto ao seu corpo. A sua mão segura uma vestal que parece ser o lençol usado pelos modelos quando pousam para os pintores e/ou os panos usados pelas prostitutas para inibir sua timidez e/ou aguçar o desejo de quem as mira / ou as tem em mira, envoltas num certo mistério. A terceira, deste conjunto, posta-se no espaço, num ângulo mais profundo. Sua posição, num ângulo mais elevado do que as demais, ocupa o plano superior da tela. Seus braços levantados e curvados para trás da cabeça quase chegam a tocar com o cotovelo esquerdo o plano superior do quadro. Entre elas há uma elipse espacial, a qual parece sugerir exatamente no fundo do espaço um movimento de véus. Imediatamente no canto superior esquerdo da tela, posta-se uma quarta mulher. Insinuante em sua postura, com os braços levemente para o lado. Seu aspecto primitivo, de aparentemente fera, dá a sua face um efeito transfigurado para a civilização atual e/ou para uma atualização do código verbal pictórico, de cujos paradigmas/olhares escapa a percepção do que lhe é estranho ou novo. Mascaramento/desmascaramento do mito de Vênus? Ou a desmistificação de Narciso, símbolo de uma humanidade imperfeita que “prefere a visão dos olhos àquela do olho interior” (POTINI, I, 6, 8, apud PIERRE, 1998, p. 486).

Humanidade esta, que prefere apoiar-se na valorização do sensível, da superfície – que vimos ser o dorsal, com a face quebrada para trás a revelar sua descomunal beleza, posta-se na parte frontal e quase final da coxa esquerda. Sua aparência, fortemente inesquecível, revela em sua face-máscara a deformidade pictórico-cultural-primitiva de uma simultaneidade estética inusitada. Trata-se de um recurso iconoclasta que vem quebrar as regras até então impostas pela torsão irracional de apresentar um corpo de costas, porém, com a face dimensionada em perfil e frontal descomunais, decompondo-se em volumes e formas desproporcionais. No plano ainda mais próximo, na parte inferior da tela há uma travessa de frutas – melão, uvas, maçã e pêra. A angulação das formas desvela a nudez do que se vê. Traduz-se em erotismo. Arte/nu, vôo pictórico. Volumes imagéticos em carne-viva. Desejos cinzelados em cores segregam-se em ângulos triangularmente femininas.

Diagonais recortam as formas num processo frenético de quase alucinação/iluminação/irracionalidade/inventividade. Disfarces. Simulacros. Revolução. Picasso fragmenta as máscaras em sua bidimensionalidade formal. Com duro rigor acentua

sua força pessoal e polêmica como manifesta Murilo Mendes em seu dizer. Traços contundentes instauram no movimento produtivo do gesto pictural, a ação de ruptura com a tradição.

A postura teatral da cena parece unificar a espetacularidade do ator que domina a técnica. O espaço adquire o movimento de ser/não-ser no ritmo infinito de todos os elementos do quadro: deforma-se e se decompõe tal como as figuras. Nessa dialética funda-se o princípio da contradição que faz do não-ser a possibilidade de ser arte. Constrói, destruindo planos e figuras a duros golpes e esbatendo-se em imagens cristalizadas na memória.

Walther (2000) parece corroborar com o dizer de Murilo Mendes quando dá visibilidade ao traço de Picasso no processo de construção/destruição do objeto:

Picasso queria destruir tudo simultaneamente. O mito da beleza da mulher era ainda o menos. Revoltava-se com esta, certo de que o quadro não era uma criação a partir do zero. Picasso vira anteriormente esculturas ibéricas e africanas. Estas continham as formas arcaicas que o incitaram a estilizar as formas naturais, até atingir a geometrização rigorosa e, por fim, uma deformação radical. Já outros artistas antes de Picasso se tinham interessado pela arte dos 'primitivos', mas não adotaram tão drasticamente com ele (VALTHER, *Picasso*, 2000, p. 40).

Todavia, o próprio Picasso, (apud Valther, 2000) também corrobora com esta dimensão de sua produção:

Nas *Demoiselles d'Avignon* pinte um nariz de perfil num rosto de frente. Tinha de o pintar atravessado, para o denominar para lhe poder chamar <nariz>. Em consequência disto começaram a falar de arte negróide. Já alguma vez viu uma escultura de negros, uma única que fosse com um nariz de perfil numa máscara de frente (VALTHER, 2000, p. 37).

Além de aludir ao ecletismo de Picasso e à multiplicidade de estilos que têm suas raízes na Espanha, o poeta expõe outra herança hispânica de Picasso, agora acrescentada pela técnica adquirida através das lições de Paris: a arte de investigar a matéria da vida.

Para o Poeta, Picasso trata essa matéria pictural com a força do espírito de um autêntico espanhol, com a determinação de regressar ao centro do problema, dominado pela contenção de proceder à assepsia da forma no ato de seccionar a matéria da vida e, no clímax desse processo, tornar concreta a essência do que apenas se vê através da conjunção do olho/pensamento/real e, assim, atingir o osso, ou seja, exhibir a estrutura molecular dos corpos na configuração da autonomia absoluta da imagem pintada. Nesse limite, desenhar/pintar, pegar (colar), investigar a matéria: papéis colados, textos, números, e colagens, para extrair as

nuanças das cores... de inventor, na transição de sua trajetória – *do pretexto plástico... à verdade plástica*.

Essa matéria, Murilo Mendes retoma-a no segundo plano sob forma mais concentrada, mais concisa e mais dissimulada: a materialidade do pretexto plástico. Esboço esquemático que emerge do horizonte na memória pictural de Picasso, onde Roma, Grécia ou África, Paris e Espanha expõem suas formas em que Picasso extrai a vida.

No segundo plano, Murilo Mendes evidencia o processo de criação. Nesse momento Picasso doma o objeto – Situa o objeto inimigo – na procura de extrair o fluxo da vida. As dissonâncias na percepção da matéria da vida, do talhe regido pela destreza de situar o objeto inimigo, do olhar que mira o real movido pelo gosto de regressar ao centro do problema conduzido pelo estilo de contrastes nutrido pela força de produzir assim: construindo e destruindo ao mesmo tempo. Picasso é isso: a dialética pictural de linhas e traços interseccionados pela irrupção produtiva do novo. Inventividade que ele parece cultivar através de estudos, das lições de Paris: *o espaço da... técnica*, conforme leitura de Murilo Mendes. Técnica esta que será demonstrada pelo exercício da produção da leitura visual da forma do objeto, como parte de uma pequena exposição de imagens selecionadas no período que parece se iniciar com a fase anterior ao cubismo e outras, no pós-cubismo, para ilustrar o primeiro plano do poema *Picasso*.

5.2.6.1 Série retratos



Fig. 31

PORTRAIT OF FERNANDE. 1909.

RETRATO DE FERNANDE, 1909.

Horta de Ebron, verão de 1909.

Óleo sobre tela, 61,8 x 42,8cm. Zervos XXVI, 419; DR 288

Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf, Germany.

PABLO PICASSO.

Um retrato de mulher. Com coque. Num primeiro plano, um jarro com flores, sobre uma superfície. Num plano mais profundo, uma cortina e elementos de parede.

A imagem segrega-se em linhas verticais, diagonais e linhas ziguezagueantes à direita, no plano superior. Tudo isso, parece apoiar-se numa linha horizontal, na altura dos ombros da figura que preenche e extrapola toda a base da tela. Formas arredondadas demarcam o volume de sua face com bochechas e queixo duplo salientados pela luz. Testa alta, lóbulos de orelhas arredondadas. Cabelo em coque. Mechas que se fragmentam, tecnicamente onduladas. Este conjunto – testa, pescoço e colo – parece assumir uma forma triangular que se recorta e se crava em seu próprio colo, por sob o vestido. Ombros levemente caídos, emoldurados e levantados por mangas sutilmente arqueadas sob o efeito de ampulhetas. Fragmentos que se avolumam e se dizem músculos na composição das partes. Um jogo perfeito de luz em tons pastéis. Frases picturais sob mesmo tom enunciadas pela paleta que a tudo reduz pelo monocromatismo picassiano. Há uma fragmentação mais acentuada no rosto de traços duros, que lhe dão uma feição um tanto quanto primitiva, rude,

fechada. Olhar firme, nariz alongado, boca delineada por lábios com relativo volume, sulcados, como se o ato de sorrir não lhe fosse uma possibilidade de ser, a fim de não quebrar a sisudez da imagem, a qual parece se fechar sobre si. A soturnidade da figura é quebrada pela luz que parte da esquerda da tela e se infiltra e incide sobre a mesma, em diagonal.

A configuração imagética decompõe-se em linhas duras, cortantes, angulosas que, no seu conjunto, dão uma consistência volumétrica à figura de mulher. Essa volumetricidade e essa monocromia imprimem a sensação de uma unificação relativamente dilacerada em suas partes.

A espacialidade multifacetada adquire uma mobilidade fechada através da redução dos elementos visuais, embora haja toda uma ambientação no plano de fundo do quadro. Há uma elipse formal por entre a mulher e a parede e/ou a cortina onde se interpõe o vaso de flores posto num plano mais elevado para talvez recriar um efeito ornamental, como se insinuasse em *trompe-oil* tratar-se de um arranjo de cabeça ou sugerisse mesmo, ainda, uma ruptura com toda a sisudez formal.

O padrão visual configura-se formalmente por uma densidade de linhas, cores e não-cores, formas e deformidades angulosas que, no seu resultado final, carregam o semblante da mulher em contraposição ao espaço circundante. Ela parece ser maior e deter um certo poder sobre aqueles e aquilo que a cercam. Entre o ser e o espaço-objeto de representação deste ser, entre ser e parecer a instância de materialização focaliza, em close, o parecer do ser que não é ele mesmo: retrato. Embora sendo ela mesma, a figura está confinada no espaço e no tempo e no tempo mobilizado da pintura, tal qual um busto esculpido em tintas. O espectro de ser que se imortaliza na possibilidade de não-ser ele mesmo, e sim, obra-prima. Mas o ser que a arte o faz despojar-se de si, carne-viva para ser imagem pictural. Referência da desreferencialização do ser. Ela detém dentro de si o que, de fora, o pintor se propôs a extrair: o olhar. A imagem. O quadro. Essencialidade aparente, no pretexto plástico de investigar a matéria da vida. A verdade plástica.

Assim, a configuração imagética acentua uma pregnância da forma que, na pulsão de suas decomposições, faz deter um olhar crítico que a recompõe em leitura. Princípio e fim do sentido de ser: arte. Espetacularidade que se basta.

Nessa montagem, o Poeta demarca as fases e falas do diálogo, enquanto estratégia montada no decurso do tempo delimitado isotopicamente na construção do objeto, através de um sinal gráfico configurado em negrito, interseccionadas entre um plano e outro do poema. Travessias de um diálogo em permanente identidade. Um signo pictural absorvido pelo discurso poético em interação com o universo da Pintura. Um discurso que instaura a morte

da palavra para resgatá-la na recriação de uma unidade visual – * – que, no seu silêncio, diz da transtextualidade impressa no processo da semiose Poesia/Pintura, em que o Fazer também é essencializado pela didática da Criação: construir e destruir.

Nesse processo de leitura das imagens, Murilo Mendes parece tentar captar o instante-já interposto/superposto na forma mais perfeita da deformidade de Ser. Para Picasso, a verdadeira estrutura do ser é o irracional. Para deter esse hiato do que é, não-sendo, ele decompõe a figura até a instância primeira e última do ser absoluto que se destrói/constrói na fragmenticidade de sua verdadeira estrutura: a irracionalidade da racionalidade imagética. A imagem do não-ser que se pinta ser, que se produz ser. Obra-prima.



Fig. 32
RETRATO DE AMBROISE VOLLARD
PORTRAIT AMBROISE D’VOLLARD. 1910.
 Paris, (primavera ao outono) de 1910.
 Óleo sobre tela, 93 x 66 cm
 Zervos II*, 214; DR 337
 Moscovo, Museu Puchkine.
 PABLO PICASSO

O negativo representa, pois, toda oposição que, enquanto oposição, apóia-se nela mesma; ela é a diferença absoluta, sem qualquer relação com outra coisa; enquanto oposição, ele é exclusivo de identidade e, por conseguinte, de si mesmo; pois enquanto relação para consigo ele se define sendo aquela própria identidade que exclui (HEGEL, apud KRISTEVA, 1974, p. 166).

Um retrato de homem – Ambroise Vollard. Fragmentos. Fragmentos.

A tela segrega-se em fragmentos da imagem, os quais a decompõem em estilhaços de tinta, cores, linhas volumes. Fragmentos que ainda preservam a identidade do rosto em suas dimensões e tez: o ser em processo. Nessa transfiguração da forma, mantêm-se os aspectos fundamentais do percebido através dos “códigos de reconhecimento” (Eco, 1976).

Traços: sobranceiras, olhos cerrados, nariz, boca com lábios finos, barba e bigode, – um rosto quadrado, esquartejado por golpes de um pincel em frenesi estético. O rosto, conservado pela luz que parece desprender-se de cima, e/ou de dentro de si mesmo. Uma luz do lado de dentro do ser que se mantém em meditação e/ou em sono/sonho para, somente assim, se permitir ser triturado milimetricamente pelo outro olho: o olho do pintor. O olho da pintura. A superposição de ângulos, de linhas duras, em profusão diagonal, transpõe as fronteiras da imagem decompondo-se em detalhes que se cristalizam no ato mesmo de ver, (BARTHES, 1980). Uma linha curva parece definir o delineamento do ombro direito, e outro pequeno fragmento circular sugere tratar-se de um botão de paletó. Outro círculo ovalado de luz delimita, em close, a estrutura facial. A cromaticidade, tal qual recurso dêitico, parece apontar o alvo e/ou denunciar: é este que ali está! Espectro da admiração e/ou síntese da predileção de Picasso pelo marchand ou vice-versa, pela devotação com este cultivava o ser – pintor – e o seu produto – a obra, fetichizada pelo estigma de ser mercadoria. Ou ainda, o ser reduzido a luz, imagem, forma, razão última (e única) de ser pintura.

A configuração formal do objeto dá-nos a impressão de tratar-se de dois planos superpostos: o da superfície, mais próximo, com uma relativa transparência, apesar do efeito de vidraça despedaçada, permite-se-nos, tal espelho d’água, vislumbrar o objeto cristalinamente submerso; o plano de fundo apresenta uma quase total difusidade em que a matéria não-humana que não é “carne” parece estar se diluindo em sua própria opacidade formal, ao contrário da face humana que, embora diluindo-se, ainda se permite uma parcial visualização por sob o espelho d’água. Efeito similar ao do processo de revelação, quando, na câmara-escura, a fotografia adquire forma, visualização submersa em fixador/água, componentes que dão “forma” à imagem, tais quais as unidades visuais, linhas, tintas, cores, a partir dos quais, tudo se faz esbater em imagem. No conjunto do quadro, a unificação de todos esses procedimentos, dentro do processo de seleção expõe aspectos que reproduzem, a possibilidade de modular condições da percepção do objeto que, em si, convergem para a composição dialética da unidade na diversidade do todo: a química da criação. Laboratório pictural, onde o Pintor, no vértice da arte, investe com toda lucidez no processo performativo

de construir/destruir a unidade formal e semântica do objeto, com duro rigor espanhol: ...*a vida à unha*.

A distribuição da espacialidade formal concentra uma pluralidade de linhas curtas – retas, verticais e diagonais em sua maioria, com pequena proporção de linhas horizontais e, em uma fração menor ainda, de linhas circulares. Estas aparecem no conjunto da parte superior do corpo – na cabeça, com semicírculos contornando a sua estrutura, como se algo, o líquido, talvez, ao contorcer-se para atingir com mais destreza este ponto. Ou, então, como se esta parte ainda estivesse no processo de submersão para um momento outro de total transfiguração resultante na decomposição da imagem. Tudo parece convergir, numa primeira percepção, para uma superfície mais profunda: a perda total da referencialidade. Eis a questão existencial: a essência precede a existência ou a existência precede a essência? Questão esta, sartreana, agora absorvida pela fundamentação pictórico-filosófico-picassiana. Tudo parece fechar-se e/ou abrir-se nessa negação do objeto/ser para, somente assim, se permitir a fruição do que se imagina representar. A configuração imagética desse *Portrait de Ambroise Vollard* faz-nos evocar ecos sutis de Leonardo Da Vinci (2000, p. 72), ao afirmar que a pintura conserva: “O simulacro da feição do homem”.

O padrão visual originado pelas configurações da tela, mesmo apresentando uma decomposição milimetricamente operadora de suas partes, não chega a comprometer totalmente a continuação de seus elementos composicionais. Eles vêm expressar o percurso temporal do gesto produtivo. Na multiplicidade angular da forma imagética, a dialética de suas partes mantém-se em uniformidade com o objeto/ser representado. Em alguns planos, ocorre um liame de rimas em diagonais, com maior visibilidade no plano frontal, na altura dos ombros, extensivo à parte inferior da tela. Outra dimensão visivelmente mais forte consiste na quase monocromaticidade da tela em dois tons: amarelo e verde-escuro, com matizes mais claros, em algumas partes.

As forças de organização da forma convergem por atração da luz, para o rosto, e parecem esfumar-se discretamente, também sob a ação da luz a incidir sobre o plano central inferior da tela. Por sob e por entre esse feixe de traços, vislumbram-se linhas verticais a delimitar efeitos da parede-espaco que, do lado direito da tela, assume uma consistência volumétrica como se fora colunas. Em suma, a diversidade não chega a negar a alta pregnância da forma em decomposição crescente. A pulsação/tensão criadora parece atrair o objeto/ser para um espaco de profundidade onde a imagem poderá diluir-se totalmente para somente assim *atingir o osso*, a essência do que se pretende alcançar: a verdade plástica.

Picasso, movido por essa inventividade, sempre cultivava novas dimensões de ser/ver, buscando, continuamente, novos espaços – Espanha, Paris, Roma, Grécia ou África, até o chamado mercado das pulgas (Paris), através dos quais, pudesse moldar/extrapolar sua capacidade de expressão. A cada novo horizonte corresponde a eclosão de uma linha pictórica, de um ângulo diferente, de um material específico. Todavia, Picasso não se permitiu transigir de sua identidade espanhola. Nutrido que sempre foi pelo sangue espanhol e tomado pelo espírito de *hispanidad*, capta a matéria da vida com duro rigor espanhol, até reduzi-la: a exemplo de Espanha, ...pega a vida à unha. Picasso tenta captar o instante, pincela a simultaneidade da existência no limiar de seu próprio fluxo, no ato mesmo de ser.

Toda a sua plenitude – Sua força pessoal e polêmica – explode nas telas. Retoma a lição espanhola: a representação do drama existencial. Seja natureza morta seja “*dramatis personae*” que se cruzem no silêncio fértil, forte, duro e agudo de suas telas. Verdadeiros estilhaços de imagens cortantes e pontiagudas. A vida à unha. Murilo Mendes parece evocar Apollinaire quanto à concepção de que no Cubismo o que predomina é a arte conceitual, a arte de invenção, ao referir-se ao estilo de Picasso no trato com as cores: As cores são de inventor, não de colorista.

5.2.6.2 Série colagens



Fig. 33

STILL-LIFE WITH CHAIR CANING, 1911 – 1912.

NATUREZA-MORTA COM PALHA DE CADEIRA, 1912.

Paris, maio de 1912.

Óleo sobre tela rodeada de tela, 25 x 37 cm

Zervos II*, 294; DR 466; MPP 36.

Paris, Musée Picasso.

PABLO PICASSO

Fragmento de um pedaço de encerado com um motivo de palha de cadeira industrialmente impresso. Um fragmento de jornal. A simulação de letras desenhadas com estêncil e outros elementos.

A imagem multidetalhada parece sintetizar todo um processo do “que fazer” e/ou do próprio idioleto picassiano: um contraponto no contracampo espacial da tela em semiósis. Tudo é movimento. Profusão do novo. Coexistência – erudito e popular suscitados pelo engajamento com o vernáculo registrado em suas pinturas como uma espécie de contraponto ao hermetismo crescente do cubismo analítico.

Nesse contexto, a tela fecha-se/abre-se em redoma, emoldurada por um torçal/corda de seda, do universo da tapeçaria que viria a ornamentar muitas toalhas de mesa em 1914, conforme a estética expressa na *Natureza-Morta* (1914) – madeira pintada e franja de tapeçaria, detalhe que parecia indagar a fronteira entre ficção e realidade, entre o que é e o que não é arte, questão interna da construção crítica do cubismo. Fragmento de um pedaço de encerado com um motivo de palha de cadeira industrialmente impresso, o qual subjaz, à esquerda, o plano médio central, no cruzamento de duas linhas duras – vertical e horizontal. Observam-se vestígios de tinta a interferir no campo visual do fragmento de palha de cadeira, numa superposição que a faz colocar-se num plano de fundo, sugerindo a idéia de profundidade. A cadeira posta por trás de uma pilha de jornais e papéis colados sobre. A sobreposição parece aludir indiretamente aos empréstimos pictóricos enquanto objeto de suas explorações de base lingüística da convenção da pintura, na elaboração de um sistema de signos que fosse menos lastreado na semelhança e, em partículas, menos vinculado ao ilusionismo espacial. A simulação da textura da madeira passou a ser um modo de significar um objeto ou superfície de madeira sem posicioná-lo espacialmente; as letras desenhadas com estêncil estão planas por definição e podem ser lidas como se estivessem, tanto na superfície do quadro, quanto no interior do espaço pictórico.

A justaposição entre signos visuais e verbais é perfeita. Simultaneamente, o artista consegue tecer uma multiplicidade de referência, em que é evidente a irrupção na tela de elementos do cotidiano – via fragmento de encerado e papel colado sobre a tela – permitindo que a vida aflore no espaço pictórico, em toda sua variedade, banalidade e, com freqüência, sordidez (COTTINGTON, 1999, p. 72). Esta tela constitui-se num exemplar modelo da técnica de colagem, na qual Picasso parece reverenciar/resgatar a vida. *O estilo de contrastes* (Murilo Mendes, 1994): *o gosto de regressar ao centro do problema, / De investigar a matéria da vida*. Picasso produz um entrelaçamento de experiência, arte e cotidiano – ...a vida

à unha – ao fundir e confundir: material, contexto e linguagem, nomeadamente as convenções da própria arte.

Picasso faz da arte/pintura o seu brinquedo (*jou*) e/ou o seu veículo de comunicação interdito (*Jou/rnal*). Recurso de secção do todo pelo redimensionamento de suas partes: *Jou* – parte do vocábulo *Journal*. Art-fício (artifício) e/ou arte-ofício de um artesão da cor e da imagem dominado pela inventividade iconoclasta em ação: *As cores (e as imagens) são de inventar, não de colorista*, no dizer de Murilo Mendes. Assim, Picasso expressa a ação de cortar as imagens com a força do pincel que a tudo transforma em linhas, cores, formas e fragmentos.

A configuração imagética da tela parece dispor o fragmento de palha de cadeira como o protótipo da janela, ou seja, a metáfora do olho. No entrelace da palha há várias possibilidades de ver o objeto/a vida de diferentes ângulos. Quase uma apologia ao *voyeur* picassiano. Parece também tratar-se de um ponto de fuga ou da possibilidade ilusionista dotada de uma grande inventividade: o que parece ser um objeto/elemento para sentar pode ser também um disfarce para ver. A tela da palha contém várias redes de visão. Janelas. “*Ventanas*” para o horizonte. Isto parece se justificar na trama do espaço e das imagens, à esquerda da tela, através do cruzamento de linhas vertical e horizontal. A estrutura do espaldar da cadeira evoca uma moldura onde se delimita o espaço de fuga, dessa liberdade de visão. O bloco que se superpõe à imagem da “cadeira de palha” e por isso vem postar-se num plano superior mais próximo, sugere a dimensão volumétrica que seria logicamente mais peculiar à cadeira, objeto racionalmente assimilado, supostamente mais pesado que os demais elementos visuais. A plasticidade inusitada das unidades visuais confere à tela uma unificação que se materializa/imaterializa visualmente entrelaçada nessa trama de imagens.

A simulação da textura de madeira como instância de significação do objeto e/ou letras desenhadas em estêncil, no processo de combinação de signos não-verbais e verbais, configura-se na dimensão espacial e simbólica como um jogo semiótico de justaposição de discursos estéticos em interação. O quadro suspende a dimensão espacial disposta em tela como um espelho simbolicamente preso à parede da memória/imaginação, quando em torno e a partir destes ângulos, a tudo se propõe ver, ou a tudo se pode ver. O quadro se abre/fecha na trama da seda/cerda, torçal que a todos esses elementos faz delimitar-se em colagens. Cordas que parecem amarrar as imagens em seus limites. O termo, o espaço, a imagem, “*Jou*” de um fazer. Arte.

Na fluidez do processo pictórico, as imagens superpostas impõem-se-nos uma travessia em transe, pelo inusitado de colar/pegar/*situar* tantos contrastes em redoma. Há uma

predominância sutil de linhas circulares, o que, formalmente, faz absorver a continuidade nessa recorrência da forma. Isto induz a tela a se reverter sobre suas próprias referências e, assim, impor uma boa continuação de formas em movimento concêntrico. A simultaneidade de unidades fragmentadas sugere ser a imagem da cadeira e do espaço como se, em close, simbolicamente, se revelasse um espelho redondo que projeta as imagens e, a tudo concentrasse e se fizesse reverberar-se em círculos, num ângulo de cima. Fases e frases picturais/verbais miram-se num diálogo dissonante. Discurso pictórico pincelando significados/significâncias.

A concentração de diversos e múltiplos elementos visuais no processo de contigüidade formal instaura um jogo de entrelaçamento de sentidos, no qual, parte e todos se fundem na diversidade de si mesmos. Signagens. Imagens. Colagens.

Pelo jogo das formas, pelo caleidoscópico pictural, pela inventividade picassiana, a tela, em sua totalidade apresenta uma pregnância total da forma. Independente do nível de dificuldade que, a priori, a sua leitura possa suscitar. Natureza morta: “Ma Jolie”, “Natureza morta com palha de cadeira”, “Feuille de Musique et Guitarre”.



Fig. 34
“MA JOLIE” (FEMME À LA GUITARRE). 1911 – 1912.
(MULHER COM CÍTARA OU VIOLÃO). 1911- 1912.
 Óleo sobre tela 100 x 65,4 cm.
 The Museum of Modern Art, Nova York.
 Adquirido por meio do Lillie P. Bliss Bequest.
 PABLO PICASSO

Detalhes de cordas, dedos, elementos musicais – notas, clave de sol, linhas – horizontais, verticais, diagonais, curvas, círculos. Tudo e todos assimetricamente dilacerados. “*Ma Jolie*” (*Femme à la guitare*), “*in praesentia*”.

Na configuração imagética evidencia-se a percepção de fragmentos de cordas, de dedos, de elementos musicais, como a clave de sol, notas e outros. Linhas duras e secas – horizontais, verticais, diagonais, curvas, circulares, enfim, todo o conjunto segregado pelo rigor do pincel e da luz que, assimetricamente, fá-los esbater-se em movimento e ritmo fulminantes. Tudo se reduz a pedaços. Recortes que se reverberam em unidades visuais até o extremo da irracionalidade de quando e onde se faz aflorar o espectro do Ser no seu poder total. A metafísica da arte.

A multiplicidade de ângulos e a diversidade de formas geometrizadas sob o efeito claro-escuro geram a tensão entre cor, forma, volume e som. A dialética das unidades picturais instaura uma correlação de forças entre cor, forma, volume e som. A dialética das unidades picturais instaura uma correlação de forças entre as suas partes cujo plano estrutural mais profundo, mais denso, parece sustentar o fascínio da imagem para dominar, com mais intensidade, o ritmo do olhar de espectador-pintor, espectador-poeta, espectador-leitor. Todavia, a contradição assim permanece no movimento de ida e vinda de um pólo a outro, em algumas áreas com mais destreza e agudeza de gestos ziguezagueantes, mais à direita da tela e mais harmoniosos, femininos, à sua esquerda. Traços circulares parecem assegurar junto com a superposição de feixes de luz e formas: fragmentos cortantes em busca de sua coesão nessa diversidade de formas. A harmonia que circunda e se decompõe nas proporções de seus tons e semitons. Monocromia dessonorizadas em gestos silenciosos. Surdos. Batuta daquele que ouve cores e vê tão-somente a tonalidade de formas em sua decomposição opaca por onde se queda a “*Ma Jolie*”. Picasso decompõe a figura até a instância primeira e última do ser absoluto que se destrói/reconstrói na fragmenticidade daquilo que ele considera ser a estrutura verdadeira; a irracionalidade. Diríamos: a irracionalidade da racionalidade imagética. A amorficidade da imagem do não-ser que se pinta ser, que se produz ser. Tudo isso parece revelar o gosto de Picasso pela descontinuidade espacial abrupta e seu jogo de planos superpostos.

A espacialidade assume uma carga dinâmica que põe e impõe um ato de força no momento mesmo de fruição e no momento outro de recomposição através da leitura da imagem, que parece ser destrutiva em relação à consciência, mas, imediatamente e/ou simultaneamente, é trazida à consciência para impor-se uma estrutura imagética que se faz bloquear em sua própria forma. Negatividade. Ela se fecha naquilo que não é: a forma mais

perfeita da deformidade de Ser. Para Picasso “a verdadeira forma do ser é o irracional”. Aragon (1993) escreve:

Picasso era o mestre da forma, mas sua forma nada tinha de canônico, sendo uma inovação e uma invenção contínuas. Sua grandeza residia justa nisso, não partida da idéia de uma realidade resolvida numa natureza ordenada, e sim da realidade enfrentada e compreendida na violência de suas contradições. A forma que a desvelava e representava também deveria ser descontínua, carregada de tensões explosivas: um quadro de Picasso é sempre um conflito travado sob os olhos surpresos de quem o fita (ARAGON, 1993, p. 336).

Assim, a diversidade imagética e a inventividade do dizer/fazer pictural que se fecha em suas próprias contradições, todavia, comprometem a unidade das partes na decomposição de totalidades.

Na fluidez de formas que parecem se movimentar no espaço, o padrão visual dos elementos constituintes da imagem se dinamizam na proporção em que o efeito claro-escuro, profundo-superficial, nítido-difuso, tonal-atonal permite um deslocamento ocular e focal de um elemento para o outro. Ora é um detalhe ora outro que se elege como paradigma da contradição. Todo esse fluir de uma parte para a outra possibilita uma travessia de continuidade na descontinuidade de ser arte, invenção. Nada mais perfeito. Pintura/Música; Femme/Guitarre: “*Ma Jolie*”. Sob a paleta de Picasso as contradições não se neutralizam, embora, paradoxalmente, se mantenham em uma harmonia dissonante. Toques e retoques de luz que, superpostos, regem a composição-sonata em mi “*Ma Jolie*” pictural. Escreve Cottington (1999, p. 69) que “Picasso acrescentou as palavras “*Ma Jolie*” (Minha Bela), na parte inferior de um retrato de meio-corpo de sua nova namorada. Recurso que funciona não só como um título dentro do próprio quadro – um reconhecimento irônico do quão pouco lisonjeira era aquela pintura quase ilegível –, as palavras eram também as primeiras da letra de uma canção popular muito em voga na época”. Canção-pintora composta através de uma pauta de não-cores.

No ritmo frenético do seu pincel, Picasso golpeia todas as linhas e formas para serem emolduradas em sons. Imagens disformes fluem por entre os matizes de cores/não-cores, linhas/linhas que se realinham configurando-se em si. Cada tela auto-reflexiona-se num processo metalinguístico a gerar novas nuances pictóricas. Proporção estética perfeita – a “*Femme*” está para a “*guitarre*”, assim como “*Ma Jolie*” está para a Pintura-tela-musicista-picassiana. O pintor, no seu pretexto plástico traça a récita *sui generis* de um dueto artístico:

intersemiose: Pintura/Música. Hermetismo. Invenção. Limite entre racional/irracional. Semelhança/Dessemelhança: dialética da criação.

As forças de organização tal qual pêndulo oscilam entre os pólos antagônicos da configuração imagética, sem, no entanto, quebrar a unidade de uma totalidade que coexiste em função da diversidade de suas partes. A estética de Picasso é isso: convergência e divergência. Continuidade e descontinuidade, numa descomunal e paradoxal harmonização. O belo e o horrendo. Tudo se reduz a uma particularidade de quem o percebe. O olhar delimita ou não o objeto enquanto espaço de sua percepção. Assim, a obra se afirma por uma alta pregnância da forma. Ela é o que é, em si mesma: “*Ma Jolie*”. Picasso leva a redução dos meios de representação a um mínimo de sinais, afastando-se mais radicalmente da semelhança na criação de um léxico das marcas gráficas e dos motivos pictóricos cujo significado, enquanto representação, depende, sobretudo, das relações de diferença e posição no quadro como um todo (em termos semióticos e simbólicos) – em cada caso, o jogo de diagonais e triângulos contra uma grade retilínea.



Fig. 35
FEUILLE DE MUSIQUE ET GUITARE, 1912 – 1913.
 Guitare, feuille de musique et verre
 (Violão, pauta de música e copo), outono de 1912.
PABLO PICASSO.
 Papéis colados, gauche e carvão sobre papel, 48 x 37 cm.
 Marion Koogler-McNay Art Museum.
 Legado de Marion Koogler-McNay, 1950.
 112. Foto: Michael Smith. © DACS, 1993.

Folha de música, guitarra/cítara, uma taça, recorte de jornal e, no fundo, papel de parede.

Picasso justapõe detalhes e, simultaneamente, superpõe fragmentos de guitarra, de folha de música, de recorte de jornal e taça, interpostos pelo vazio-hiato-pausa-voso-sonoro-visual das imagens, que se impõem/interpõem por sob/sobre a aplicação de papel de parede simetricamente recortado por losangos com motivos florais no centro. Nesta elipse imagética, instaura-se um jogo semiótico pelas fronteiras abertas entre universos discursivos – pintura/música/literatura. Intersemivozes/Intersemioses. O jogo de planos produz uma ondulação/modulação entre profundidade/superfície, o qual parece provocar uma frequência sonoro-pictórica onde as imagens parecem espargir-se em formas, volumes e imagens que se interceptam/intersectam-se através de letras, linhas e cores diversificadas: ora se visualiza um fragmento de uma unidade visual ora se tem a negação dessa totalidade pela interferência de outra unidade. Parece haver um ritmo quaternário nesse recital de ecos. Num primeiro plano, percebe-se um círculo em branco que, em sua ambigüidade, sugere a formada boca da guitarra assim como parece evocar a esfericidade do ser/não-ser, um espaço em branco, um vazio a ser preenchido, um olho. Ponto de entrada e de saída ou, até mesmo, um ponto de fuga do qual se escapa na horizontalidade convergente de se ser assim: enigma. Ou a postura obsessiva do “voyeur” na busca incessante de desvirginar imagens com suas retinas febris a penetrar nas labirínticas formas de ser horizontes.

Essa unidade visual é negada no movimento seguinte pela interferência da imagem do papel de parede que, tal qual navalha, corta a expectativa do leitor. A unidade da imagem da guitarra é aberta em seus flancos e, assim mesmo, parece se “recompor” em sua base, em preto e não em vermelho – como poderia supor a racionalidade suscitada pelo golpe espacial-imagético, desferido por uma figura que parece ser a parte inferior da guitarra. À esquerda, aparece um fragmento da parte lateral da guitarra, configurada através de uma simulação da textura da própria madeira, a qual está pautada por seus sulcos, demarcados através de camadas vegetais que se superpõem como artérias representadas em tons de marrom-amadeirado, como se fossem ecos pictóricos, numa implícita alusão à própria carne/corpo, transfigurados em guitarra. Metade árvore, metade instrumento de ação do homem-pintor a entalhar a transformação da natureza-morta que se torna obra-prima imortalizada em cores. No plano superior, vem o estranhamento do azul, o qual parece quebrar a monocromia dos últimos trabalhos da série “*papiers collés*”. Este elemento sugere a parte central/superior do braço da guitarra estilizada: sem a cabeça, normalmente situada nas extremidades do instrumento musical, onde se faz toda afinação das notas musicais.

Na tela, Picasso marca seu estilo, ao provocar uma dissonância esquemática da guitarra: apresenta uma forma “retangular”, com ângulos superiores em menores do que os demais, e a própria ausência de cordas, as quais representam a essência de um instrumento que se conhece como um instrumento de cordas. Imediatamente à direita, superpõe-se o fragmento da folha de música em cuja pauta se leem as notas musicais: si, sol, si, lá, sol. Composição em solo e piano: dueto. Logo abaixo, há outro recorte imagético de uma taça estilizada como se fora o protótipo, em cristal, da guitarra em que se tragam sons e ouve-se cores. Nessa interação, música/pintura, o inter-dito se faz ecoar numa composição matizada por ecos sonoro-pictóricos em si, sol, si, lá, sol. Solo e piano. Folha de música esmaecida pelo tempo. Cor secular tonalizada pela ferrugem. Sem ecos. Acordes pictóricos. E, por último, na base inferior à esquerda, Picasso cola um fragmento de jornal – do “*Le Journal*”. Picasso recorta pedaços da primeira página do jornal, na qual se leem referências à Guerra Balcânica. Novamente Picasso segmenta o vocábulo “*Journal*”, e destaca uma parte do mesmo: “*Le Jou*”. Também recorta a manchete do mesmo jornal, suprime a última letra da palavra “*engagée*”, conforme o registro: “*LA BATAILLE S’EST ENGAGÉ*”.

A coesão das imagens superpostas consolida-se através de: quadrados – ora da folha de música ora do espaço vazado do papel de parede; losangos – do papel de parede com motivos florais; retângulos – da figura da taça, e do recorte de jornal, sendo que este se encontra em posição horizontal; trapézio – unidade visualmente estilizada do braço da guitarra; círculo – da boca da guitarra que parece se dilatar e ampliar-se em seu contraste pictórico, numa base-metade-círculo, que se quebra em seu duplo e se espalha para, num primeiro plano, compor a estrutura da guitarra em sua parte inferior; dois círculos – que se condensam para formar um todo: a parte lateral da guitarra verticalmente cindida em sua metade. Pedaços de um todo que se diz na partitura de si, em si maior. Simulação. Motivo de uma textura em verniz que denuncia o lado de dentro (da madeira) pelo seu avesso (a guitarra). Superfícies, nervuras, ranhuras. Perfis simultâneos que, em sua bidimensionalidade, expressam a dialética, o fora (o exterior), o dentro (o interior), justapostos.

Há uma distribuição espacial racionalmente intersectada por planos que se abrem e fazem preencher seus vazios/elipses das formas, através do processo de fruição estética, pois nesse jogo semiótico de leitura intervalar, ora um ora outro elemento visual se faz reger na composição da arte. Esse ritmo binário estrutural parece alternar também o cromatismo branco/preto do intervalo sígnico da circularidade da boca da guitarra e da abóbada, base da guitarra. O preto parece quebrar a densidade estrutural do duplo circular e instaura a sua decomposição esférica que parte e se espalha como se fosse uma abóbada superposta num

plano primeiro a absorver todas as imagens, em solo, as quais parecem convergir para ela. A parte inferior da guitarra se coloca como base na completude espacial da tela. Limite. Colagens. Tudo isso tem como painel de fundo motivos florais, simetricamente distribuídos no centro de losangos, os quais aludem a mosaicos, cerâmicas, a tecidos decorativos, suscitando uma ambientação mais adequada à arte decorativa. Este quadro pode-se eleger como o protótipo da obra aberta. Todas as unidades visuais parecem abertas, autônomas, soltas. Partes de um todo que se concilia em seus contrastes e contraltos. Na multiplicidade de formas e diversidades de ferrugem-marrom-bege-azul-branco-preto. A composição se encerra em um “gran finale”.

A fluidez de uma estrutura aberta permite a ritmicidade das imagens que se compõe em sua discursividade múltipla: pintura, música, literatura. Diálogos. Duetos. Pincel e Piano. Pena, pincel e pauta de cores e de formas engajadas: nove cores/nuanças, nove unidades espaciais – dois quadrados, três retângulos, sendo um deles, ampliado e segmentado ao meio para, talvez, confirmar a forma isomórfica de outra metade circular: a metade da guitarra, à esquerda. Além desses, há ainda dois quadrados: o da parede e o de sua base subsumida nas fronteiras da tela e da imaginação. Ritmo e rimas se harmonizam na sinfonia picassiana. Na congeminação estética da obra, a simetria e a isomorfia parecem afinar os contrastes em sua musicalidade pictural, cuja arte de conciliar pintura-música-literatura faz romper as fronteiras de sistemas heterossemióticos e, assim, irromper a unidade da descontinuidade de elementos que, de tão contíguos, fundem-se na semelhança de ser seu duplo. Alteridade em si. Ou seja: a polaridade se neutraliza na circularidade de seu eixo estrutural: ponto de equivalência entre similaridade e contigüidade. Limite da poeticidade composicional pictórica. A polifonia da tela encerra em suas formas a densidade estática do discurso pictórico que, na transposição de seus limites, não compromete a unidade na diversidade de suas partes. Assim, Pintura-Música-Literatura traduz-se no idioleto picassiano em “papiers collés”. Composição de sua pluralidade em unidades visuais que parecem reger as pausas rítmicas ou intervalares de elementos pictóricos-sonoros-literários em convergência estática. Nesse arranjo, se instala o movimento do gesto/olhar produtivo que Picasso constrói: uma equivalência interna capaz de proporcionar à obra uma alta pregnância da forma. Instalação em si.

5.2.6.3 Série Arlequins



Fig. 36

OS TRÊS MÚSICOS, 1921

(MUSICIENS AUX MASQUES).

Fontainebleau, verão de 1921.

Óleo sobre tela, 200,7 x 222,9cm. Zervos IV, 331.

New York, Museum of Modern Art, Fundo Mrs. Simon Guggenheim.

PABLO PICASSO.



Fig. 37

ARLEQUIM, 1915

Paris, outono de 1915.

Óleo sobre tela, 183,5 x 105,1 cm; Zervos II**, 555; DR 844.

New York, Museum of Modern Art.

PABLO PICASSO.



Fig. 38
NO LAPIN AGILE
ARLEQUIM COM TAÇAS, 1904-1905.
 Nova york, Coleção Particular.
PABLO PICASSO.



Fig.39
MORTE DE ARLEQUIM
LA MORT D' ARLEQUIN.
 Paris, 1906.
 Guache sobre cartão, 68,5 x 96cm.
 Zervos I, 302; DB XII, 27; PALAU II 82.
SÉRIE ARLEQUIM



Fig. 40

A FAMÍLIA DE SALTIMBANCOS (OS ACRÓBATAS)
LA FAMILLE DES SALTIMBANQUES (LES BATELEURRS).

PARIS, 1905.

ÓLEO SOBRE TELA, 212,8 X 229,6 CM. ZERVOS I, 285; DB XII, 35;

PALAU II5I, WASHINGTON (DC),

NATIONAL GALLERY OF ART,

COLEÇÃO CHESTER DALE,

PABLO PICASSO



Fig. 41

MIROIR DO AU DE ARLEQUIN.

Paris. Winter/1923. Óleo na lona. 100 x 81 cm. Anteriormente Fundação De Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola; Fundación Colección Thyssen-Nornemisza. OPP.23:19; Z.V:142; PP.23:034; P.III:1433; CW:294; JC.98:223.

PABLO RUIZ PICASSO



Fig. 42

PAULO VESTIDO DE ARLEQUIM, (PAUL EN ARLEQUIN), 1924.

Óleo sobre tela, 130 x 97,5cm. Zervos, 178; MPP 83, Paris.

Musée Picasso.

PABLO PICASSO

A obra está segregada em módulos que, dialeticamente, se interceptam no movimento de ser assim, móveis pictóricos que se identificam na composição do cenário. As superfícies de cor, em uniformidade com a peça, parecem titubear sem qualquer ligação com o fundo preto da tela que as enquadra. A montagem das unidades visuais se realiza numa consolidação, em cujo vértice a perpendicularidade do recorte da margem do quadro faz enunciar o seu modo de resolução na centralização espacial. A evocação à insustentabilidade do ser, envolto na ambiguidade que a figura carrega em si mesmo, parece corroborada pela posição oscilante das peças, ao evocar também a mobilidade do traçado do traje do Arlequin, de padrão losangular, o qual tanto pode remeter ao processo de colagem em pintura como a um padrão abstrato. O movimento pendular sugere existir uma força centralizada no centro da tela e uma outra força à esquerda, a qual atrai a atenção de seus atores, visto que a posição do Arlequin e seu duplo e da figura do plano de fundo está voltada para a posição contrária ao sentido normal – da direita para a esquerda – o sentido da escrita. Tal posição contradiz os princípios de leitura da pintura. A linha definidora do eixo da tela, ao invés de estar colocada na parte central do X onde se poderia cruzar, quando se parte da extremidade esquerda superior da tela em direção ao seu oposto, extremo direito inferior, e, no sentido inverso, ao partir-se da direita superior à esquerda inferior. No entanto, o ponto centralizador da tela está fixado no núcleo ocular do Arlequin que sustém e dirige toda a dinâmica da ação pictural. Jogo de hipnose e jogo de dissimulação da montagem de cena que poderia movimentar-se no sentido quadrangular, retangular e/ou diagonal mas, fazem-no no sentido triangular, talvez

para delimitar racionalmente a tríade de sua composição: dois pintores e seu duplo, ele mesmo, Picasso, em seu auto-retrato, esboçado na tela a qual segura o Arlequim Pintor. A metalinguagem da arte que pinta o Ser-Narciso, que a faz ser espelho que na sua miragem se diz em autorreflexividade. Pintor/Pintura, visível/invisível/in, limites entre universos que o Arlequim sustém em suas mãos. Um é a contraface do outro. Passagem, travessia que se recorta em cores.

Isso nos remete à paradoxalidade joyciana: “*inelutável modalidade do visível*”, posto no parágrafo do capítulo em que se abre a trama gigantesca de *Ulisses*.

Inelutável modalidade do visível (ineluctable modality of the visible): pelo menos isso se não mais, pensado os meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estar aqui para ler, marissême e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos: Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Calvo ele era milionário, maestro de color che sanno. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Se se pode por os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê. (ULYSSES, 1922, apud GEORGES, 1998, p. 29).

O contraste de linhas, formas e cores, sentidos, que se intercepta em verticalidade, horizontalidade, diagonalidade e movimentos pendulares não compromete a unificação das imagens que, na sua força de equilíbrio, sustém-se no seu núcleo, o olho do pintor Arlequim. Movimento que é corroborado pelas extremidades dos módulos, acentuado também pela base que sugere sapatos, cuja ponta suspensa no ar, parece tratar-se de posição indicativa do ato mesmo de mover-se. Estilização do caminhar performativo do Arlequim. A harmonia e o ritmo da figura, como um todo, apresenta uma ordenação plástica que adquire leveza e se sobrepõe ao fundo preto que se faz interceptar no vermelho – pelo fragmento imagético do braço do Arlequim – e, também, no azul – pela face estilizada, em cujo contraste branco/preto define-o o olho, os dentes e os dedos das mãos que seguram as telas.

A sensação de fechamento visual da forma obtém-se pela autonomia das partes que se compactuam em módulos, numa superfície plana de unidades intercaladas. Essa mobilidade permite a completude do todo configurado numa ordem estrutural que se vem apresentar na revelação metalingüística do exercício da composição em série do Arlequim: tudo se perfaz na ambigüidade do gesto produtivo de ser ele mesmo, Picasso, *in absentia*, o ponto – de chegada – da cena, em primeiro plano. Tudo começa e termina nele mesmo – o pintor que se projeta em suas personagens prediletas – Arlequim. Parece evocar Georges Didi-Huberman (1998, p. 76) “um engodo da satisfação: ele fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver”.

A montagem dos atos de aparição da imagem denota as camadas de cores/tintas que se superpõem em seu jogo de cena. Cada cartela/módulo de cor parece corresponder a uma ordem/entrada de figuração sem quebrar o ritmo e a continuidade na dinâmica dessa “*commedia del arte*”. O fundo denuncia a cumplicidade da luz em destacar o que está em cena. O escuro remete, também, ao espaço interior do artista pesquisando zonas de sombra para reproduzir, na sua inventiva iconicidade pictural, o espaço/tempo de transição em cujo liame ele próprio personifica a dialética da arte e o enigmático universo do avesso, pela recorrência às imagens do circo, alusão metafórica à magia do riso.

A identidade no plano do olhar faz-se perceber através de formas reiteradas na linha circular do olho das imagens do pintor de fundo, do pintor Arlequim e se recria em traços sutis na íris do auto-retrato, ele próprio, também pintor, que no disfarce pictural põe o perfil inconfundível de ser ele mesmo máscara: Picasso. Ainda há vestígios dessa linha circular no elemento visual que parece representar o ombro do Arlequim, assim deduzido pela identidade cromática – cor preta e também se acentua na curvatura do braço do pintor de fundo – cor branca e, finalmente, em outro segmento interposto entre o Arlequim e sua tela, o que nos faz remeter ao ombro da figura de fundo. Na contigüidade de suas partes, o todo se refaz e se torna uma unidade objeto/espaço. Ambos estão unificados pela cor preta, como se o recuo na enigmaticidade da própria personagem do Arlequim o remetesse a um tempo de memória, tempo de velação, ocultação. Nesta perspectiva se ilumina a idéia da semelhança e/ou proximidade tela/pintor, pois o artista recua para, talvez, esconder-se de si mesmo e revelar o seu duplo: alteridade. Pintor/Arlequim: Mito.

O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo o olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (HUBERMAN, 1998, p. 77).

Na dialética das formas a sua pregnância se faz arte, portanto, operação de sentidos: perfectividade e discursividade [Arlequin (Roma) e Os Três Músicos, Grécia)].

Na interseção de planos, o Poeta articula as tensões entre o dizer e o fazer – poético e pictórico, em que se desvela não somente o estilo de um e de outro artista mas, sobretudo, o estilo que se consolidou como o estilo de contrastes. Um estilo que ficará indissolivelmente ligado a esses artistas. Uma produção polêmica. Na dialética, Picasso versus vida, Picasso versus objeto inimigo de seu próprio fazer: construir destruindo ao mesmo tempo. Nessa tensão criadora, Murilo Mendes concilia, mediante lições, a pedagogia da poesia e da pintura,

em suas múltiplas etapas de construção. Tudo isso parece condensado a uma montagem paratática, na qual cada ação corresponde ao movimento do gesto produtivo do objeto, a saber: pegar/colar – a vida; regressar – ao centro; investigar – o problema: matéria da vida; atingir – o osso; construir/destruir – as simultaneidades; situar/delimitar – o objeto inimigo; retomar – a lição espanhola; cruzar (os elementos do quadro) no silêncio fértil; servir-se do pretexto plástico (Roma, Grécia ou África); extrair (da vida) – sua força pessoal e polêmica; fundir (à imagem da imagem de si, o real/Espanha) – o seu traço/marca pessoal.



Fig. 36
OS TRÊS MÚSICOS, 1921
(MUSICIENS AUX MASQUES).
 Fontainebleau, verão de 1921.
 Óleo sobre tela, 200,7 x 222,9cm. Zervos IV, 331.
 New York, Museum of Modern Art, Fundo Mrs. Simon Guggenheim.
PABLO PICASSO.

Três figuras estilizadas. O Pierrot, o Arlequim e o Frade. Uma flauta, uma guitarra (violão), folhas de música e elementos musicais. Cadeiras, mesas. Um cão – sombra. Um fundo marrom em harmonia com o assoalho terracota.

As imagens segregam-se em cores branca, lilás, azul, preta, marrom e terracota. Cores estas que se interceptam na simultaneidade de ser ainda uma alusão estrutural da construção formal cubista. No primeiro plano, o trio destaca-se pela composição cromática muito colorida com nuances que evocam as cores cubistas, em tons sombrios – marrom, ocre (a terracota do assoalho), o negro da vestal do frade, do chapéu do Arlequim (bem ao estilo das boinas que Picasso gostava de usar), o braço e os óculos das personagens, máscaras e cabelos do Pierrot, da perna e braços do Frade que se interceptam por entre o Arlequim. Destaca-se o branco da vestimenta do Pierrot, à esquerda da cena, com sapatos negros, a tocar

uma flauta gris, com seis “orifícios” e uma boca maior, a qual apresenta uma forma em círculo negro. Rimas-círculo se reiteram na boca da guitarra e nas notas musicais. Os personagens estão todos sentados, tendo como apoio uma mesa vermelha, onde está uma pauta de música para a flauta e donde se apóia o braço do Arlequim ao tocar sua guitarra. Este evoca, em seu traje losangular, quase a mesma referência imagética do Arlequim pintor, de 1915: a colagem em pintura e a abstração. Estes elementos visuais podem ser remetidos ao narcisismo picassiano e à própria memória de seu idioleto corroborada em várias telas dedicadas à figura do Arlequim, enquanto personificação dele próprio, artista – Picasso e à memória aos mitos, também inventores: Pan, Hermes, Apollinaire, Jacob e ele mesmo Picasso. Metalinguagem explícita no discurso estético que se auto-refereencializa na multiplicidade e pluralidade da dialética da criação. Cenários que se superpõem na densidade de cores e traços que apontam itinerários seculares. Matilde Battistini (ART BOOK. Picasso. Nova Galícia Edicións, S. L., 2001, p. 105) afirma que esta tela representa as divindades clássicas “protagonistas da comédia da arte: Pan, inventor da flauta, oculta-se sob o aspecto do lunar Pierrot; Hermes, o inventor da lira, converte-se em Arlequim, um guitarrista. Junto à recuperação do mito, Picasso rende homenagem à sua própria pessoa (Arlequim), a Apollinaire (Pierrot) e a Jacob (Frade)”. O Arlequim parece cantar para os demais. Em sua configuração imagética ele apresenta uma abertura em suas mandíbulas negras tracejadas de branco, que supõe a corroboração do gesto no ato mesmo de cantar.

A configuração imagética dos sapatos usados pelos personagens em cena mantém a mesma estrutura entre si, com diferentes nuances: preto, branco e marrom. As mãos também são figuras recorrentes de outras telas (*Arlequim*, 1915, Fig. 37) e que conferem uma ritmicidade à cena, em sincronia rítmica, como se todas elas tocassem num tempo pautado, em cores, nesse concerto pictórico. O frade define-se tipicamente pela vestal e pela barba verticalmente tracejada, aparada segundo uma angulação retangular, em harmonia com a sua composição facial. Todos têm os olhos interceptados pela cor de fundo, como se houvesse um hiato de tempo no olhar para além deles mesmos, numa dimensão mítica de referência histórica. Outro efeito de cena parece incidir por sobre a folha de música pautada em negro, interseccionada pela cor azul. No plano mais profundo, apresentam-se formas que sugerem, na parte esquerda da tela, uma cabeça de cão, interceptado por entre as imagens do cenário, em cujo centro vê-se a cauda e, à direita, as patas. O cão, na qualidade de figurante parece conferir um tom familiar à cena.

A concentração dos elementos figurativos da cena e a sua contiguidade compositiva demonstram, através da diversidade de traços, de cores e de superfícies planas, a unificação

do cenário. A tomada de cena preenche o espaço da tela em sua completude. Parece ser a récita de três divindades na sinfonia da arte moderna em homenagem ao universo musical e aos seus mitos. Pela sua ambivalência intrínseca, o Arlequim é a máscara mais representativa do artista moderno, portanto, ele mesmo Picasso, personificado no limite desta ambivalência pictural-mitológica, irreverente subversor da ordem imposta [ver: Os Saltimbancos, 1905, Rilke (Art Book Picasso, 2001, p. 44)] ficou tão impressionado pela potência evocadora do quadro que o converteu em motivo de inspiração da *Quinta Elegia do Duíno*.

A reverência aos mitos e a fascinação pelo Arlequim têm demarcado a longa trajetória da obra de Picasso. Desde 1901, com a tela Os Dois Saltimbancos. Moscovo, Museu Pushkin; em 1904, com Cabeça de Arlequim, Detroit, Institut of Arts.

O burlão aparentemente inofensivo da comédia da arte nasceu da figura de Hellekin, o demônio medieval que encabeçava as filas dos mortos nos bosques da Europa Setentrional. Outro ilustre antepassado seu é Hermes, o divino subversor da ordem estabelecida. O fato multicolor do Arlequim reflete sua dupla natureza transgressora (ART. BOOK Picasso, 2001, p. 43)

Em 1905, época que começam a aparecer na obra de Picasso, as máscaras da comédia da Arte e do Circo – a exemplo de: No Lapin Agile, (Arlequim com Taças, Fig 38 New York, coleção particular (Art. Book 2001, p. 23), Morte do Arlequim, 1905, coleção particular, tela esta, que faz Picasso

Investir na pintura numa função taumatúrgica, significou para o artista recuperar o sentido original do ato criativo, entendido para ele, como o princípio de vida e de destruição ao mesmo tempo. A fascinação feita por Arlequim, pelo Minotauro, por Hermes e por Dionísio, deriva desse particular conceito da vida e da arte (ART. BOOK, Picasso, 2001, p. 27).

Família de Acrobatas com Macaco, 1905. Goteborg, Konst Museum, em cuja metáfora do animal como metáfora do artista, “simboliza o vínculo do Arlequim com a morte” (Art. Book, Picasso, 2001, p. 33). Em 1905, Arlequim Sentado coleção particular (Art. Book Picasso, 2001, p. 61); Arlequim, 1915, New York, Museum of Art (Art Book Picasso, 2001, p. 61); em 1918, Pierrot com Máscara, New York, Museum of Modern Art (Ar Book Picasso, 2001, p. 61); em 1921, Os Três Músicos. New York, Museum of Modern Art; em 1923, Arlequim Perante o Espelho. Madrid, Fundação Thyssen – Bornemisza, “celebração moderna do Arlequim incluem-se símbolos e atributos de outras figuras míticas do passado: o andrógino e o Narciso. O tema da androginia surge na definição dada por Apollinaire aos Saltimbancos de Picasso, como figuras privadas de sexo: “nem masculinos nem femininas”. O mito grego e o Arlequim: o espelho mostra o duplo sentido da natureza humana e da

personalidade do artista” (ART. BOOK PICASSO, 2001, p. 60). E em 1924, *Paulo Vestido de Arlequim*. Pris, Musée Picasso.

Isto posto, parece pertinente eleger a obra *Os Três Músicos*, 1021, p. 105, como sendo a epifania enunciativa através da qual se dá o fechamento da trajetória do idioleto picassiano, simbolicamente representado pela série isotópica de todos os mitos e/ou daqueles que, embora contemporâneos a si próprio, são selecionados e consagrados enquanto tais, a saber: *Arlequim...*, *Hellequin...*, *Hermes...*, *Pierrot...*, *Os Saltimbancos...*, *O Andrógino...*, *Pan...*, *Dionísio...*, *Minotauro...*, *Narciso...*, *Picasso...*, *Apollinaire...*, e o *Frade...*, *Jacob*.

A distribuição pictórico-espacial de cores, linhas e formas que se concentram em torno daquele gesto que parece sobrelevar o ritual de uma ação que se fecha na razão primeira e última de suas existências: o culto à arte. Assim, no primeiro plano da tela, não estão os atores, mas o objeto de sua devotação, ou seja, o discurso estético, na expressão da música, das letras (simbolicamente representada pela lira, instrumento que acompanhava a poesia cantada, através da qual provém o vocábulo lírico, o qual remete ao gênero lírico), da pintura. A pintura, aqui, se coloca enquanto forma artística que essencializa a síntese das demais artes. Expressão do narcisismo picassiano. A arte, através da qual Picasso faz-se projetar em sua tela-espelho. Inventividade.

O universo temático parece deter um ritmo ternário por analogia à configuração imagética, ao apresentar-se na espetacularidade de três mitos da modernidade: Picasso, Apollinaire e Jacob. Essa simbologia faz evocar uma referencialidade secular: Picasso ao reger sua paleta parece transpor as fronteiras do tempo e substitui a gestualidade específica do maestro no manejo de sua batuta, pela ritmicidade do pincel, o qual sinestesicamente produz uma tela lítero-sonora-pictórica. Nesse diálogo artístico, a unidade e continuidade do discurso estético, fazem-se ecoar. Vozes intersectam-se em camadas e camadas de signos nesta policronia picassiana. Sinfonia de cores/tintas que carrega séculos de imagens, traços recorrentes de universos outros. As rimas imagéticas das linhas circulares – dos olhos, bocas da flauta e da guitarra, dos orifícios da flauta e das notas musicais adicionadas ao semicírculo do “gorro” do Arlequim – dão ênfase à boa continuação da tela. Ademais, as linhas retas, em ângulos abertos – dos braços das figuras, de suas pernas e das pernas da mesa e das cadeiras, as do tracejado das barbas do Arlequim e as do Frade, assim como as sombras que aludem à figura do cão – também corroboram a continuidade daquilo que se poderia considerar uma metrificação rítmica do quadro. As imagens se harmonizam no espaço pictórico, num processo de equivalência cujos paradigmas da similaridade e da contiguidade (Jakobson) oferecem uma nuance poético-pictórica. Ambos os planos da expressão e da forma imagéticos

extrapolam os limites da metapictorialidade em sua forma discursividade plural. Essa transtextualidade permite a travessia sígnica em que, à revelia desse movimento, se detecta a superposição de leituras no percurso estético, que se perfaz, do plano da mimesis ao plano da semiósis. Leitura retroativa na qual as imagens esfumam universos heterossemióticos em interação.

A configuração imagética segmentada na planimetria da construção cubista vem apresentar, dentre outros elementos, uma alta pregnância da forma na sua expressividade estético-pictórica. À densidade pictural justapõe-se a versatilidade do universo lítero-musical em que as dimensões da pintura, da música e da literatura corroboram a travessia da multiplicidade à unidade do discurso estético: intersemiósis. Metamorfoses plásticas que se sabem produzir uma poética da “representabilidade” ou da “figuralidade”, como afirma Didi-Huberman (1998, p. 97).

O processo é concebido dentro do fluxo de expansão descritiva que introduz, no ato de produção, um princípio de ordem que garante a duração do movimento da parte ao todo, sem no entanto, perder-se na angulação modular do gosto de – regressar ao centro do problema. Para Ingo (2002, p. 27), o estilo de Picasso seria assim a capacidade de dispor de todos os estilos. Portanto, Murilo Mendes absorveu desta lição de Espanha/de Picasso o gosto de conciliar na dispersão de toda uma trajetória marcada pela diversidade de temas, a maneira de Picasso proceder ao situar o objeto. Seu método parece constituir-se de duas dimensões: uma formal, outra temática. Seu pincel modula as formas na configuração temática de Pintor e modelo, circo, saltimbancos e arlequins, pares enlaçados, mãe e filho, corrida de touros, naturezas mortas, em síntese, a Vida. Vida que se esbate, por entre cores e traços duros, até desenvolver a técnica da guerra pela representação da atrocidade destrutiva do massacre de Guernica. O problema tem um ponto de unidade na diversidade do seu próprio fazer que se fundamenta a partir do processo apurado de construção: o objeto situado, assimilado, fundido na força e contenção. Murilo Mendes reproduz tudo isso de uma forma densa e concisa carregada de camadas superpostas de sentidos: cada palavra apresenta uma textura concentrada e multifacetada da produção pictórica de Picasso. A linguagem é submetida a um processo de filtragem semântica. O Poeta faz recortes e dispõe, no espaço do poema, todos os elementos que compõem, numa primeira leitura, a arquitetura do quadro como protótipo de uma poética-pictural de Picasso, a partir de estudos concretos na busca de uma linguagem substantiva em seu próprio fazer, que se explicita na semântica da pintura: o espaço, o estilo, o gosto, o osso, o objeto, o corpo; a vida, a matéria da vida, as cores, a natureza morta – “*dramatis personae*”, a lição (espanhola): a força e a contenção. Todavia, tais elementos são

resgatados, numa segunda leitura, como operadores metalinguísticos a desvelar a intersemiose poesia/pintura. Murilo Mendes e Picasso em interação. É evidente a identidade do poeta com o Pintor marcada pelo emprego constante da segunda pessoa: Quem pega a vida à unha como tu? / Só mesmo Espanha tua mãe e mestra. Em seguida: (...) tua técnica, / Mas Espanha te deu o estilo de contrastes, (...) Situas o objeto inimigo, (...) Roma, Grécia ou África / Te servem de pretexto plástico; (...) Feito à imagem de Espanha, tu, Picasso, / Soubeste fundir a força e a contenção.

Murilo Mendes produz, nessa transtextualidade, a didática da arte na densidade intersemiótica do discurso estético onde, à isotopia explícita do fazer poético, se superpõe num único discurso: a do fazer pictórico. Assim, Picasso poderia reverter e, no rigor de sua técnica, configurar no horizonte imagético do poema o pretexto plástico interseccionado no espaço da ordenação plástica do verso da produção poética de Murilo Mendes e expor na sua composição a epifania poepictural da arte:

Feito à imagem da Espanha, tu, Murilo,
Soubeste fundir a força e a contenção.

Na montagem do poema PICASSO, Murilo Mendes modula as unidades visuais – Espanha, Paris, Roma, Grécia ou África, tal qual paisagens, cenários superpostos num processo de gradação cênica, semelhante à técnica zoom e/ou à composição pictórica bem ao estilo de Picasso. Na transposição da referencialidade pictórica, Murilo Mendes focaliza, à distância, os elementos visuais, configurados no espaço exterior, enquanto instância mimética: Paris, ...o espaço da técnica. Espanha, ...o estilo de contrastes. Roma, Grécia ou África, ...o pretexto plástico. Simultaneamente, o poeta modula em primeiro plano, a imagem de Picasso, em close, justaposta à de Espanha. A partir desse ângulo, o poeta decompõe a configuração imagética intersectada pela pluralidade de elementos compositivos inerentes ao universo pictural da produção de Picasso. Fracionado o ser, objeto de seu dizer e fazer, o poeta parece compor, na ordenação plástica dos versos, a refração do foco visual – Picasso – que, no terceiro plano do poema, tem sua imagem colada à da Espanha. Ambos, Picasso e Espanha são reduzidos a uma só e mesma essência: imagem plástica. Na pluralidade de formas, o poema Picasso configura-se como o protótipo do “estilo de contrastes”. Murilo Mendes foi buscar em Picasso/Espanha o pretexto plástico para nutrir-se da lição espanhola: “Os elementos do quadro são ‘dramatis personae’/ Que se cruzam no silêncio fértil”. Nesse “estilo de contatos”, instaura-se a dimensão dialógica, poesia/pintura. Murilo Mendes/Picasso em interação. Intersemiose. Diálogo que, em determinado momento, dispensa a enunciação da

própria palavra. O poeta consegue atingir a dissolução do ser/objeto a fim de extrair a forma mais naturalista de representação: a natureza-morta da arte poética materializada pela expressão “silêncio fértil”. O silêncio é a negação (morte) da palavra.

Todavia, simultaneamente, o poeta parece resgatar a plenitude do gesto produtivo que reconfigura o silêncio não como a representação do vazio, mas trata-se de um “silêncio fértil”, ou seja, um espaço pleno: o espaço criador do espaço, onde se “cruzam” os elementos do poema e os dos quadros de Picasso. Murilo Mendes, a exemplo de Picasso, não partiu da leitura de um quadro ou de uma realidade resolvida como natureza ordenada. Transpôs, no espaço do poema, toda uma referência da totalidade de uma realidade multifacetada por força da recomposição do estilo da produção picassiana. O poeta situa ora um detalhe ora outro ângulo da produção de Picasso, a qual ele elege como paradigma na plenitude da violência de suas contradições estéticas: a vida à unha. A deflagração de signos no espaço do poema resume, em cada unidade, em cada palavra, em cada imagem, a densidade do discurso poético-pictórico.

O processo semiótico se deflagra nessa travessia estrutural, a qual parece polarizar a ordenação plástica do conjunto, pela modulação de seus ângulos no itinerário: do plano da vista ao plano da visão, face à modificação contínua da mímese. No limite dessa dimensão, a mobilidade que se cruza parece construir/destruir a significância do poema através da unidade sintática e semântica. Nesse estilo de contrastes, as contradições são intermediadas pela linguagem que elucida a tensão: mimesis/semiósisis, no horizonte estético. A modulação triádica dos planos estruturais do poema, configura-se no espaço da técnica que, num efeito metonímico, produz a contigüidade das unidades compositivas:

Primeiro plano:	o espaço da formação – Espanha, Paris; o espaço da técnica: Paris; o estilo de contrastes: Espanha.
	espaço denotativo: dimensão mimética.
Segundo plano:	o espaço da ação – Roma, Grécia ou África: o pretexto plástico;
	espaço conotativo: dimensão da semiósis.
Terceiro plano:	o espaço da criação – Espanha/Picasso (instância poético-pictórica); o espaço da fusão – Espanha/Picasso;
	o espaço conotativo: dimensão da significância. Unidade sintática e semântica: ...à imagem da Espanha.

Fusão: força e contenção à imagem da Espanha, o espaço criador do espaço, universo onde Murilo Mendes parece encontrar a materialidade do seu dizer, do seu fazer. Na concretude de sua busca, Murilo Mendes extrai das lições de Espanha, a pedagogia da arte de fundir palavra e imagem no espaço intertextual/transtextual do poema.

Tensão: Mímesis/Semiósis.

Metonimicamente, Picasso é Espanha, sobretudo mestre.

GUERNICA

Subsiste, Guernica, o exemplo macho,
Subsiste para sempre a honra castiça,
A jovem e antiga tradição do carvalho
Que descerra o pálio de diamante.

A força do teu coração desencadeado
Contatou os subterrâneos de Espanha.
E o mundo da lucidez a recebeu:
O ar voa incorporando-se teu nome.

Sem a beleza do rito castigado,
Aumentando a comarca da fome,
O touro de armas blindadas
Investiu contra a razão:

Eis que já Picasso o fixou,
Destruindo a desordem bárbara,
Com duro rigor espanhol,
Na arquitetura do quadro.



Fig. 43

GUERNICA, 1937.

Paris, 01 de maio a 04 de junho de 1937.

ÓLEO SOBRE TELA, 349,3 X 776,6 CM. ZERVOS IX, 65.

MADRID, MUSEU NACIONAL DO PRADO,
CASON DEL BUEN RETIRO.**PABLO PICASSO.**

Fig. 43

Detalhe (01)

GUERNICA, 1937.

Paris, 01 de maio a 04 de junho de 1937.

ÓLEO SOBRE TELA, 349,3 X 776,6 CM. ZERVOS IX, 65.

MADRID, MUSEU NACIONAL DO PRADO,
CASON DEL BUEN RETIRO.**PABLO PICASSO.**

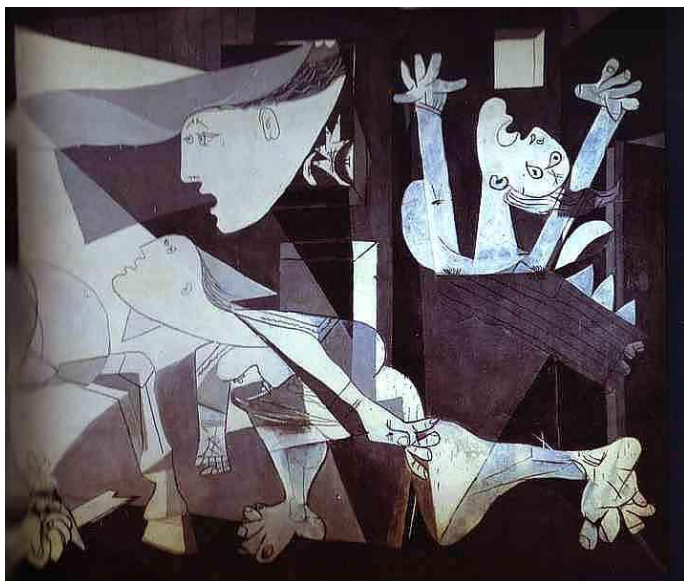


Fig. 43
ESTUDOS – Detalhe (02)
GUERNICA.
PABLO PICASSO.



Fig. 43
GUERNICA, 1937.
CABEÇA DE CAVALO
Detalhe (03)
GUERNICA, 1937.
Paris, 01 de maio a 04 de junho de 1937.
Óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm. zervos ix, 65.
Madrid, Museu Nacional do Prado,
Cason del Buen Retiro.
PABLO PICASSO.



Fig. 43 (Detalhe 04)
ESTUDOS
GUERNICA.
PABLO PICASSO.

O limite entre as artes parece diluir-se ante a fluidez e a heterogeneidade dos discursos, via travessia aberta pela comunicação verbal. Pode-se detectar em todo o enunciado emitido, os diferentes graus de alteridade (Bakhtin, 1997, p. 318), através, sobretudo, da alternância dos sujeitos falantes e, particularmente, nos matizes dialógicos.

Essa densidade dialógica parece neutralizar as fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e fá-los tornarem-se totalmente permeáveis à expressividade do autor.

As artes têm demarcado o território de cada modalidade estética através de seu código, sua linguagem, portanto, pela gama de qualidades trabalhadas, por sua organização específica no espaço-tempo e por seus modos de semantização. É ali que se devem situar as afinidades, analogias, correspondências e diferenças mais salientes (BOULLART, 1987, p. 74).

Assim, seduzido pelo canto plástico, Murilo Mendes apodera-se da Pintura como o pintor de seu modelo (ROUDAUT, 1988, p. 95) e, possuindo pela gana dessa essência, insere-se na circularidade leitor/texto/autor/leitor para, somente assim instaurar a procura de uma verdade – *a verdade plástica*, através do processo de interpelação transgenérica ou trans-estética (van Den Heuve, 1985, p. 222).

Na espessura dos signos, a escritura explode sob os efeitos de numerosos traços que excedem a esfera da Literatura, ciência da linguagem, para cruzar-se com outros sistemas.

A obra *Tempo Espanhol*, pela sua plasticidade, exprime uma complexa coexistência de signos diferentes condensados num universo heterossemiótico, plurisseriado em arte: arte espanhola catalogada em verso.

O Poeta faz escolhas. Seleciona em sua travessia estética: a terra – *Santiago de Compostela, Ávila, Toledo, Madrid, Sevilha, Córdoba, Barcelona*; o povo – *O passante de Sevilha, Crianças de Tarragona, O chover de Barcelona*, as artes – Literatura, Pintura, Escultura e Música.

A seleção de Murilo Mendes ausenta cidades e ausenta tempos. Mas, na elipse de formas e de tempos, cria conjuntos. Constrói na fragmentação do espaço e do tempo e, sobretudo, na multiplicidade das imagens, uma organização interna. Esta parece incitar o leitor a captar na densidade de unidades descritivas heterogêneas – cidades, paisagens, tipos, monumentos e obras – a articulação de uma superposição de sistemas sígnicos, em interação.

A estrutura desse sistema complexo de signos leva-nos a classificá-lo em dois grandes subsistemas, conforme remetem ao mesmo sistema de signos (citações homossemióticas: Série Literária) ou a sistemas diferentes (citações heterossemióticas: Série Geográfica, Série Pictórica, Série Escultórica e Série Musical).

Na Série Pictórica, que abrange o período do século XIII ao século XX, Murilo Mendes temporiza o gesto produtivo de tantos pintores e faz eclodir por entre seu discurso cromático as vozes desses grandes Mestres da Pintura: primeiro, os “*fundadores do horizonte plástico de Espanha*”, numa reverência – *Aos Pintores Antigos da Catalunha*, e, sucessivamente, a *El Greco*, a *Velázquez*, a *Goya*, a *Picasso*, a *Juan Gris*, a *Joan Miró*. Nessa apropriação da simultaneidade temporal o Poeta aproxima ainda mais o gesto da paleta: “*Eis que já Picasso o fixou*”.

O enunciado “metapictural” (VOUILLLOUX, apud JOACHIM, 1990, p. 15) e/ou metapoético designa e significa instâncias de discursos estéticos em relação intersemiótica, cuja denotação pictural parece suprir a “insuficiência” essencial da escrita em Dizer o visível (VOUILLLOUX, 1986).

A *força do canto plástico* vem corroborar um dos aspectos proeminentes na Poética de Murilo Mendes, quase sempre regida pela preponderância dada à “imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” (MELO NETO, in: MENDES, 1976, p. 189).

É notável que o plástico funciona como pretexto – “*o pretexto plástico*” –, enquanto elemento que é incorporado na feitura do próprio objeto estético e que, também, parece instaurar uma outra versão de verdade na poética: “*a verdade plástica*” – uma das essências do seu discurso cromático.

Nesse percurso – do “*pretexto plástico ...à verdade plástica*” – o fio de Ariadne ancora-se num processo de geração do discurso que acorrenta os vetores desses dois estilos: o plástico e o poético.

O repertório de formas suscetíveis de serem enunciadas, em *Tempo Espanhol*, além das referências às cores, extrapola as molduras da Série Pictórica, pelo emprego do vocábulo “*plástico*” em poemas do conjunto desta Série: *As Carpideiras*, *El Greco*, *Velázquez*, *Picasso*; e no contexto de outras Séries: Geográfica – *Toledo*, *Sevilha* e *Barcelona*, Literária – *Arco de Gôngora*. Tal vocábulo, parece apontar o itinerário do Poeta: a busca incessante da “*ordenação plástica do verso*”.

Murilo Mendes discorre sobre o discurso de construção do sujeito e/ou sujeitos – tantos pintores...

*Feito à imagem da Espanha, tu, Picasso,
Soubeste fundir a força e a contenção.*

PICASSO (Mendes, 1959, p. 105)

– E o discurso da construção do objeto estético – Espanha em toda sua diversidade e essência...

*Eis que já Picasso o fixou,
Destruindo a desordem bárbara,
Com duro rigor espanhol,
Na arquitetura do quadro.*

GUERNICA (Mendes, 1959, p. 110)

O poeta desenha a sua trajetória e aponta para uma Poética demarcada pelo rigor, pela “*contenção*” e pelo “*estilo plástico*” suscitado por uma “*plástica esquemática*”.

O seu ritmo é mediado, também, pelo “*acordo e a simetria*”, numa homologia perfeita entre a

*força e precisão”: a força do canto plástico,
e homologia total entre a –
força e precisão”: a força do canto poético.*

Ambos os cantos dominam grande parte desta arte em travessia, neste *Tempo Espanhol*.

O tom que predomina em *Tempo Espanhol* demarca uma profunda admiração de Murilo Mendes com o universo de discursos outros. Do total de sessenta e cinco poemas, que compõem essa obra, em trinta e seis, Murilo fez uso sistemático das segundas pessoas

(singular e plural) para celebrar cidades, paisagens, escritores, pintores ou músicos – terra e gente – de sua predileção.

Embora tenhamos, no conjunto da Série Pictórica, uma certa “*abertura de referencialidade*” – referência a quadros específicos: *As Carpideiras* p.581; *Toledo*, p. 589, *Vista de Toledo* (1610-1614) , *Vista e Planta de Toledo* –c 1608-1609; *O Enterro do Conde de Orgaz*, a sua leitura não se faz tão somente por este ângulo. Murilo Mendes reverencia gerações: “*A jovem e antiga tradição do carvalho*” como: *Aos Pintores Antigos da Catalunha*, p.580 menciona quadros como título de poemas – *Guernica*, p.618, também menciona nomes de pintores como títulos – *El Greco*, p. 592, *Velázquez*, p. 599 *Goya*, p. 600, *Picasso*, p.616; *Juan Gris*, p. 617 e *Joan Miró*, p. 618, ou evoca-os no interior do texto, sem, no entanto, dissecar o processo de construção do objeto.

No seu “*registro de impressões*”, Murilo Mendes focaliza ora o Ser ora o seu Fazer, revelando uma discreta simetria entre o Dizer e o Fazer nesse “*ajuste de sensibilidade ao visual*” (Barbosa, 1974, p. 143-145), no ápice de uma busca interior da “*verdade plástica*”.

São captadas, no limiar dessas impressões, a de intensidade e rigor: de arte e de vida (...*Pintores Antigos da Catalunha*), de liberdade aparente (*El Greco*), de didatismo – leia-se academicismo (*Velázquez*), de força e da lucidez objetiva do cientista (*Goya*), de inventividade (*Picasso*), de exatidão, pureza e clareza dialética (*Juan Gris*) e, finalmente, de liberdade (*Joan Miró*).

A sucessão de elementos visuais configuram, por um lado, “*uma plástica esquemática*”, imagem do idioleto de determinada geração e/ou pintor, e, por outro, também, configura “*o estilo plástico*” do poema. Assim, o poema não discorre sobre pintura, mas a representa.

Nessa trajetória, do quadro ao poema, e/ou da Pintura à Poesia e vice-versa, descerra-se a cortina do tempo para abstrair-se por força da arte, a suspensão da linearidade espaço-temporal a fim de instaurar-se a verticalidade dialética do instante poético. Murilo Mendes, em sua aguda obstinação de situar o concreto, busca na ancestralidade cultural hispânica a essência de uma verdade, para, somente assim, quebrar a inacessibilidade do real: “*A ordem que se desintegra / Forma outra ordem ajuntada / Ao real – este obscuro mito*”. Para tanto, nutre-se do silêncio plástico e põe-se a contactar, com seu “*olhar dedo*”, os subterrâneos de Espanha. Nesse horizonte, o real explode substantivamente e o Poeta “*...recolhe do real, quanto baste a recriar o seu mundo*” (KELLY, 1978, p. 234).

No poema *Guernica*, ambos os olhares, o do pintor e o do Poeta, escavam, simultaneamente, uma superposição de planos, m que o primeiro remete a uma referência

histórica explícita à *Guernica*, capital da região Basca, destruída em 26 de abril de 1937, quando aviões nazistas, sob as ordens do General Franco, atacaram a cidade indefesa, estrategicamente no momento em que se realiza a feira, à luz do dia; o segundo, numa dimensão metalingüística, discorre sobre a mesma referência, a partir de uma leitura do quadro GUERNICA, de Picasso, 1937. Óleo sobre tela, com a dimensão de 350 x 782cm, em exposição no Museu da Rainha Sofia, Madrid, tela-síntese do rigor e do estilo espanhol, “*destruindo a desordem bárbara*”.

A superposição desses dois planos de leitura – o plano da vista suscitado pelas implicações miméticas, evidenciadas por um referente externo híbrido e o plano da visão sugerido pelo ...“espetacular emocionalmente para além das obras” (SENA, 1968, p. 129) , ancorado num nível hierarquicamente superior, o da semiósis – parece suscitar a articulação pluriespacial detida no universo poético. Em seu liame intensifica-se a densidade intersemiótica poesia-pintura e/ou a transtextualidade do discurso estético.

O quadro destaca-se por sua composição política a segregar-se em unidades formais dispostas sob uma forma triangular, com uma parte principal no centro e dois painéis nas laterais.

O poema apresenta uma estrutura quadrangular, segregada em quatro planos – quatro estrofes de quatro versos – a delimitar tacitamente, o “campo” do objeto estético, a arena de seu espaço simbólico.

GUERNICA

...Guernica...

 O ar voa incorporando-se teu nome.

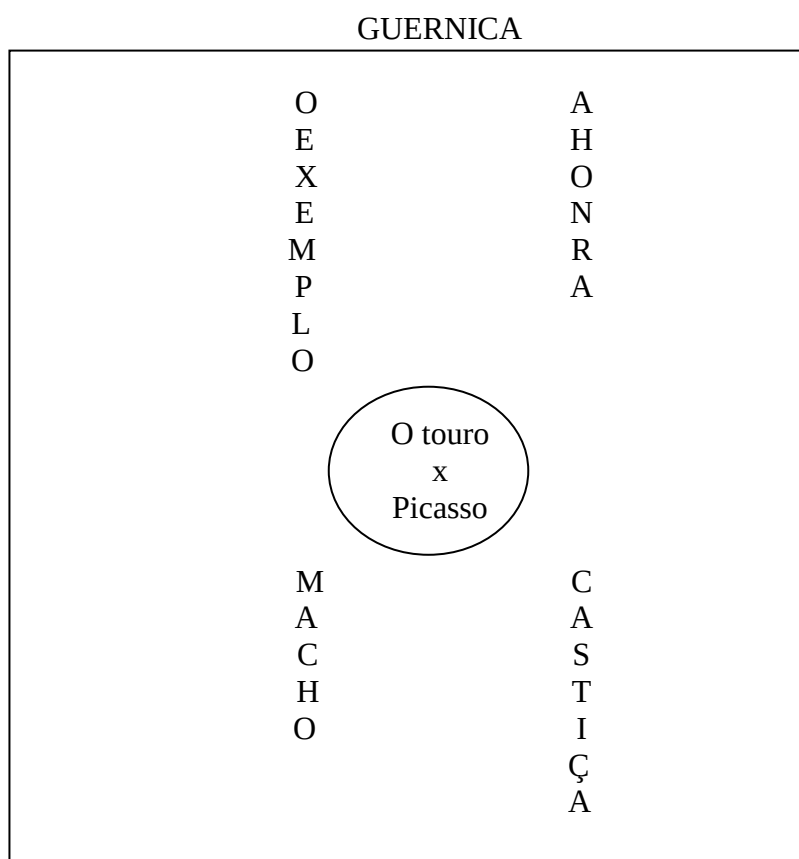
 O touro de armas blindadas

 Eis que já Picasso o fixou,

No poema, o painel da primeira estrofe, eixo estrutural dessa primeira unidade formal descritiva, remete ao título, GUERNICA. Este recurso corrobora a homologia temática e recorre a um traço produtivo de Murilo Mendes em que “a referência pictórica não é mais um adorno, ela desempenha o papel de tecedura, é textualizada no local onde aparece” (GONÇALVES, 1989).

“O espaço marcado por quatro lados, chama-se campo. O campo adquire um significado central para a auto-confirmação humana no campo da lavoura, campo de batalha, campo de jogo. Sempre se trata de ‘afirmar’ o campo, quer dizer, de manifestar a presença neste espaço limitado frente a outros”. (PROSS, p. 43, apud GUIMARÃES, 2000, p. 25).

No campo dos signos, o espaço poético forma o quadrilátero que se arma no vértice da luta das palavras. Nessa arena, o Poeta fixa dialeticamente o touro x Picasso:



No plano superior do quadro, há uma unidade descritiva sob a forma de uma lâmpada elétrica, cuja figura sugere um olho: “o olho de Deus, que a tudo vê” (CUMMING, 1998, p. 99), não obstante a obscuridade do espaço, iluminado somente por uma lâmpada que transporte a mulher que irrompe de uma quadrícula janela. Esse elemento visual produz uma tomada piramidal de cena, que parece delimitar o plano principal, núcleo temático de Guernica.

Segunda lámina de Sueño y
mentira de Franco (Detalhe).

No retábulo de luz vê-se, em sua base, a imagem da mulher um pouco agachada, semi-desnuda e deformada, com perna e pé agigantados, que avançam desde a esquerda até o centro da composição e, à direita, o guerreiro esquartejado, aos pés do cavalo agonizante. Vê-se, também, a imagem de uma ave pousada no pára-peito da janela, da qual se podem inferir duas dimensões de leitura: a simbologia da paz ou a epifania da Paloma Paz. (Detalhe, RAMIREZ, 1990, p. 13, Guernica, 1937).

Na área total da tela, o cenário descortina a tragédia: o touro, a mãe com seu filho, as mulheres, a espada, a flor, o guerreiro esquartejado, com a cabeça decepada, os olhos abertos e os braços amputados. O braço direito segura uma lança sem ponta, portanto, quebrada e parece tentar segurar uma flor. O braço esquerdo, deformado, apresenta uma mão inerte e enorme.

Enormemente forte.

Aberta.

A sua palma exhibe poderosos sulcos cruzados como se fora um mapa diagramático da árida terra espanhola. Na parte central, aparece o desenho de uma estrela de cinco pontas, numa referência muito clara ao povo espanhol.

Enfim, olhos, mãos, abertos, gritos de dor/horror contidos no ar. Pedacos, (re)cortes: “os objetos e os seres que se quebram abruptamente como cristais, reduplicando-se e deformando-se caprichosamente” (RAMIREZ, 1999). Todos eles segregados por todo o quadro – Tudo parece arder. (Detalhe, RAMIREZ, 1990, p.13, Guernica, 1937).

Chamas esquemáticas que se atiram a engolir o corpo de uma mulher que parece debater-se e apelar para o alto, num gesto teatral de rendimento à tragédia ou de invocação a Deus ou ainda, gesto de hombridade – “*Que a morte para o espanhol inda é hombridade*”.

Essa imagem transpõe-se como eco fugaz da figura central de “*Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808*”, 1914 Goya (CUMMING, 1998, p. 99). Intersemiose – Picasso/Goya, nessas imagens tão recorrentes em seus discursos plásticos e imagens evocadas no discurso poético de Murilo Mendes:

Transladando o mito à rua,
Grava-o, pedra e ácido,
Metal: inaugura o povo espanhol,
Seu fogo aberto, específico.
(Mendes, 1959, p. 66)

Imagens justapostas superpõem-se neste cenário onde se descortina a barbárie: o touro, ícone do fascínio da luta nas arenas, símbolo da força viril, imponente, no painel lateral esquerdo, plano superior da tela, agora, parece ser ícone da brutalidade de uma arena outra.

O touro evoca a idéia de irresistível força e arrebatamento. Na tradição grega, os touros indomados simbolizavam o desencadeamento sem freios da violência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 890-891). Picasso sempre foi fascinado pelas touradas, velho esporte espanhol, brutal e espetacular, e as imagens da arena de touros aparecem com frequência em seu trabalho. Afirmo Cumming:

Embora Picasso afirmasse que o touro em Guernica representa a brutalidade, trata-se de uma imagem ambígua. Parado e abanando a cauda, o touro não parece selvagem. Talvez Picasso tivesse em mente o momento da tourada em que, após um ataque bem-sucedido, o touro recua para ver o que fez e prepara seu próximo movimento (CUMMING, 1998, p. 98).

Murilo Mendes filtrou com seu olhar armado uma tomada de cena principal e, dispôs a investida, o confronto: o touro x a razão.

O touro do quadro poético personifica claramente a força e brutalidade: é a expressão de um animal que, além de sua irracionalidade natural, tem uma outra característica descritiva: a da irracionalidade com uma potência bélica – de “*armas blindadas*”. Sua animalidade instintiva o incita para o golpe fatal: “*investir contra a razão*”. Porque nessa “*corrida*” – instinto x razão – parece ser esta, que poderá vencer no instante poético, no clímax desse confronto.

Em outro poema, o Poeta manifesta o seu desejo de poder/saber captar,

O milésimo de instante
Em que o olho do touro e do toureiro
Se cruzam no vértice da luta,
Conhecendo cada um
Que irá matar ou ser morto
(Mendes, 1994, p. 602).

E, Murilo, em sua onisciência diegética proclama a consagração da arte:

Eis que já Picasso o fixou,
.....
Com duro rigor espanhol.

Guernica (Detalhe)
Ramirez (1999, p.50)

Imediatamente, logo abaixo da cabeça do touro, vê-se num plano mais próximo do quadro, a figura da mãe a suster, em seus braços, uma criança morta. Brutalmente morta, *Guernica* 1937 fig. 51, detalhe 05.

O horror e a dor daquela mãe cristaliza-se num grito só lâmina, grito pontiagudo, grito contido em sua língua de vidro, cujos fragmentos reduplicam-se em várias outras figuras lancinantes. Grito que se faz arma silenciosa e parece apontar o delito e/ou o seu ator.

Essa mãe é a metáfora plástica de Espanha abatida e dilacerada.

Espanha, metáfora poética, “mãe e mestra” do pintor, na expressão de Murilo Mendes:

PICASSO

Quem pega a vida à unha como tu?
Só mesmo Espanha, tua mãe e mestra.
(Mendes, 1959, p. 105)

À esquerda do painel direito da tela, duas mulheres revelam pela expressão facial e pelo pânico estampado em seu olhar a dor da agonia do cavalo, *Guernica* 1937 fig. 51, detalhe 06. É a expressão do mais alto grau da dor visceral animal. O limite extremo dor/prazer.

Outra leitura – a de Cumming –, deduz ser a cena do cavalo como “*uma crucificação moderna*” e que

Duas mulheres olham o cavalo ferido com terror e piedade, sugerindo outras semelhanças, em conceito e emoção, com as imagens de Cristo sofrendo na cruz e a presença das três Marias nessa cena. Talvez Picasso estivesse procurando uma imagem moderna, secular, para expressar o sofrimento da humanidade, mas uma imagem que não tivesse um simbolismo cristão explícito (CUMMING, 1998, p. 99).

O processo composicional frequentemente utilizado por Picasso foi muito bem assimilado pelo Poeta. Murilo Mendes transpõe para a poesia unidades descritivas da tela. O título *Guernica*, corroborado no primeiro verso, da primeira estrofe, epifanicamente revela a intenção/tensão do Poeta: fixar *Guernica* na página em branco.

Na arquitetura do quadro e na arquitetura do poema efetivamente se representa Espanha. De fato Espanha, mestra para Picasso, é para o Poeta “seu substrato, sua força” (CAMPOS, 1976, p. 55-65). A própria referência passa a se constituir numa unidade descritiva do poema, num elemento da obra que em si mesma parece configurar uma cena, uma narrativa, um universo que é leitura, neste caso, da obra de Picasso.

Murilo faz Dizer no poema aquilo que o quadro representa: a barbárie plástica.

Aberto a todos os estilos, Murilo Mendes tenta captar a sensibilidade expressa na diversidade de formas plásticas.

Tudo isso é condensado de tal forma que, em todos os planos de construção do objeto, o Poeta organiza o dizer/fazer explícito nas formas verbais – subsistir, descerrar, contactar, receber, voar incorporando-se, aumentar, investir, fixar, destruir –, as quais determinam cada movimento da “história” onde a realidade do objeto vai se incorporando, ao receber formas, fixar “cores” e descerrar a memória, a esbater-se em imagens.

Murilo Mendes trabalha a palavra, a imagem tal qual a mais dura e brilhante pedra: o diamante. O processo de burilamento instaura-se num crescendo dissecado pelo fluxo verbal que intensifica a ação/transformação nessa busca da perfeição evocada no poema: “*A jovem e antiga tradição do carvalho que descerra o Pálio de diamante*”. Nesse processo, o olhar político sobrepõe-se ao olhar histórico (BENJAMIN, 1987) e ambos os artistas pegam de suas armas, para investir contra a fúria devassadora do *touro de armas blindadas*.

O existencial eminente plástico do universo sugerido nas cenas do quadro conjuntamente com as cenas do poema passa a construir uma homologia temática e uma homologia estrutural (GONÇALVES, 1989, p. 10). Dessa forma, *Guernica* / quadro e *Guernica* / poema enquadram-se perfeitamente sob o olhar do leitor Poeta.

No seu Fazer, Murilo Mendes trabalha com operadores de leitura, dentre estes, os recortes imagéticos e discursivos imanentes de sentidos, na mesma dimensão metodológica com que o pintor trabalha a construção do painel. Picasso realiza vários estudos/detalhes para definir a forma total do quadro.

“Estes quadros e desenhos funcionam como uma espécie de sistema solar em cujo centro imaginário pode situar-se GUERNICA. Porém todos eles formam parte de um mesmo conjunto criativo, comparável a um imenso políptico sem um arco arquitetônico unificador, porém composto por grande quantidade de obras enlaçadas por um programa ideológico e emocional comum” (RAMIREZ, 1999, p. 36).

Picasso concebe seu trabalho pictórico como um processo contínuo, um devenir inacabável de variações a partir de um assunto inicial.

O processo de elaboração e as mudanças introduzidas sobre a marcha esquemática de seus projetos, sobretudo em *Guernica*, sabemos-lo através da sequência de fotos tomadas por Dora Maar, enquanto avançava o trabalho de Picasso (RAMIREZ, 1999, p. 42). A sequência de fotografias (Picasso trabalhando, Estado I A, Estado II, Estado III, Estado IV, Estado VII (RAMIREZ, 1999, p. 37, 44, 45, 46, 47), as quais não vamos aqui ilustrar, expressam detalhadamente as mudanças ocorridas no período inicial – 01 de maio de 1937 e o período de execução do grande mural *Guernica* e desenhos relacionados com esta obra – 11 de maio a princípio de junho de 1937. Picasso não assinou nem datou *Guernica*, contrariando seu costume, como se quisesse dar a entender que o considerava inacabado, uma obra “en proceso”, o instante congelado de uma ação (artística e militar) que haveria de continuar (RAMIREZ, 1999, p. 32). Em 11 de julho de 1937, deu-se a inauguração de *Guernica* no Pavilhão da República Espanhola da Exposição Universal de Paris.

Somente a partir de 1981, este Quadro encontra-se exposto no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid.

A tragicidade do Quadro trespassa o olhar do espectador num ritual sem dó, sem tom, sem cor, pincelado pelo silêncio e ditado pela monocromia do pintor, talvez para exprimir com extrema radicalidade as dicotomias do olhar: o da arte e o da guerra. Ambos parecem cruzar-se no silêncio fértil da tela – “*Sem a beleza do rito castigado*”. Espectros. Silêncio.

O quadro está pintado em branco e preto, com uma gama variadíssima de cinza e alguns toques azulados quase imperceptíveis. Ramirez atribui a esses matizes usados por Picasso, dentre outros fatores, às imagens em branco e preto da destruição de *Guernica* publicadas pelos jornais da época; assim como aponta a influência surrealista que precedeu a este momento, em especial “Sueño y mentira de Franco” (1957), em cuja sequência se insere este gigantesco quadro, ressaltando que “sua ausência de cor era um dado técnico ineludável, ademais de uma evocação mais ou menos consciente ao Goya de os “Caprichos y de los desastres de la guerra”.

Além destes, há que se considerar a influência do cinema da década de 1930, em branco e preto, e o fato de que para Ramirez “esta primeira é algo assim como uma cena culminante de uma película mítica e trágica ideal”, porém, há, também, a fotografia de Dora Maar, em branco e negro, naturalmente isso pode ter condicionado uma orientação cromática similar por parte do pintor. Ainda para Ramirez, o flash da câmara, o clarão das bombas e o foco luminoso da lâmpada (“bombilla”) elétrica são todas elas, luzes cegadoras, que comem a luz (RAMIREZ, 1999, p. 46-47), *Guernica*, 1937, fig. 51, detalhe 01.

Afora esses fatores, há um outro que vem quebrar o horizonte de expectativa do leitor. É a inversão dos pólos: o preto substituindo o vermelho do fogo, da guerra, da violência, da paixão e da “muleta” do toureiro, sem, no entanto, neutralizar a provocação encarnada nas touradas. Na sua dimensão simbólica o vermelho é a cor da guerra. “O vermelho é a cor de marte e, portanto, dos guerreiros, já que Marte é o deus da guerra e o elemento ferro, que corresponde a ele, remete à confecção de armas de guerra e a forja remete ao fogo” (GUIMARÃES, 2000, p. 120).

Assim, Picasso fez uso de suas armas cromáticas e reverteu toda uma simbologia, na representação da mais alta atrocidade: o ataque a *Guernica*.

Toda essa brutal violência está representada sem uma gota de cor – referência ao sangue e/ou à radiação eletromagnética, esta acepção última se apóia no significado do vocábulo, conforme novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, donde: “Vermelho – Fís. No espectro visível [q.v.], a cor da radiação eletromagnética com os mais longos comprimentos de onda, situados, aproximadamente, em 620 e 790 nanômetros”. (FERREIRA, 1986, p. 17-67).

Nessa cromaticidade específica, Picasso revela a acuidade de sua gramática visual, numa dimensão mais profunda. No seu Fazer, o espírito de Espanha – “*El duende*” – parece incorporar-se na mistura das cores. O tom azul, símbolo do ar, desnova a memória e faz-se intermediar por entre a turvidez branco/preto, um tempo outro:

Tempo de memória que explode
Substantivamente
(Mendes, 1959, p. 111).

Assim, Murilo Mendes, no poema *Picasso*, delimita as cores do pintor, no espaço da memória e da criação: “*As cores são de inventor, não de colorista*”.

O pintor, em sua erudição de cores, faz-nos evocar Leonardo da Vinci, no seu *Tratado da pintura*, o qual, dotado de grande previsibilidade, apresenta a teoria, que anos mais tarde seria comprovada por Newton: “O branco, visto ao sol e ao ar, tem sombras azuladas, pois o branco não é uma cor senão o resultado de outras cores” (DA VINCI, apud PEDROSA, 42, apud GUIMARÃES, 2000, p. 64). Isto posto, para buscar reentender esse processo de tematização cromática dos efeitos da “estética” da guerra, Picasso, em *GUERNICA* projeta ora a luminosidade ora a subtração máxima de luminosidade. A “leitura” da luminosidade, via binariedade claro/escuro, segundo Guyton, faz-se “nos limites máximos de adaptação, o olho pode modificar sua sensibilidade em até um milhão de vezes. O processo porém é bastante lento” (GUYTON, p. 143, apud GUIMARÃES, 2000, p. 32).

Na monocromia picassiana subjaz a lógica da produção das cores. Cega de luz, a tela, em si, é a síntese da tensão gerada no momento de extrema explosão de luz. “*O touro de armas blindadas investiu contra a razão*” (MENDES, 1959, p. 110).

O olhar de Murilo Mendes delimita a contenção de um processo apurado de perfeição, de força, a força de situar o objeto no limiar do movimento – “*Eis que já Picasso o fixou*” – rito de passagem – em que tal movimento encobre o gesto pictural e poético de sua feitura.

Enfim, movimento que numa segunda dimensão da leitura pode-se depreender do processo semiótico pelo qual “*o poema diz uma coisa e significa outra*” (RIFFATERRE, 1983). As marcas de subjetividade do Poeta diante do horror das cenas são ambíguas, ou seja, muito mais próximas da admiração do que propriamente de indignação e revolta. Talvez, numa atitude de reverência, de reconhecimento, de que Picasso cumpriu seu gesto de hispanidade: a medida exata do rigor.

GUERNICA, quadro, impõe circunavegações múltiplas (ECO, 1989, p. 114), visto que a cada olhar que se debruça sobre a obra, ocorrem mudanças da perspectiva ou seja, ela oferece ao espectador modalidades angulares sob as quais, pode-se adentrar em seu universo a partir de qualquer um de seus elementos formais para se chegar ao todo ou vice-versa.

Todo esse artifício leva-nos à busca de uma compreensão/leitura de um objeto que se enriquece. Na sobreposição de detalhes que se justapõem, veem-se camadas e camadas de significação nessa afluência remanescente de fragmenticidade cubista e nesse estilo de superposição tão peculiar ao idioleto picassiano. Parece traduzir a dialética da produção em séries, segregadas/agregadas simultaneamente em múltiplas unidades.

No “registro imóvel” (ECO, 1989, p. 114) de sua produção, subjaz o percurso temporal do gesto produtivo: exercícios, estudos, detalhes sobre um mesmo tema.

O quadro “conta” o tempo – 1937 – quando ele esboça os estudos para GUERNICA, sob encomenda do governo da Segunda República para o Pavilhão de Espanha na Exposição Universal de Paris de 1937.

“Conta”, também, as fases temporárias que se fizeram necessárias para produzi-lo: existe um direcionamento, vestígios – detalhes, estudos n^{os} 04, 06 e 10 os quais ilustram nosso trabalho. Tem-se uma enumeração pura e simples de elementos visuais recorrentes na pintura de Picasso deixados pela mão que espalhou as cores ou não-cores, para representar uma trajetória/tragédia que é contada a quem sabe, no caso, o leitor/espectador Murilo Mendes, capaz de entrevê-la.

O olhar do Poeta, cerzido à íris de lince, despedaça a horizontalidade do ser e do tempo para captar a correlação de signos – linguagem – em potencial. Tudo que ele vê tem por trás séculos de história.

Aparentemente distanciado, o Poeta divisa metonimicamente a parte: *o exemplo macho, a honra castiça, a jovem e antiga tradição, o ar, o rito*, e encrava no campo central do poema *o touro*, para contactar e fixar nos mínimos detalhes, a unidade entre a parte e o todo: *com duro rigor espanhol*.

O Poeta dispõe, no espaço do poema, todos os elementos que compõem numa primeira leitura a arquitetura do quadro. Em um nível mais profundo pode-se perceber que o efeito máximo da leitura retroativa transforma o texto inteiro numa unidade de significância.

Todavia, para se chegar à significação o leitor deve se motivar e sujeitar-se a ultrapassar a mímesis. Passagem em que se instaura o processo da semiósis. A significância, por sua vez, situa-se, assim, numa dimensão hierarquicamente acima, quando o leitor, ao perceber essa transição de um sentido para outro, poderá concebê-la enquanto parte integrante de uma rede complexa de sentido.

O texto traça um itinerário forçado a passar por todas as etapas da mímesis, a qual avança de representação em representação, de metonímia em metonímia num sistema descritivo, a fim de exaurir o paradigma de todas as variações possíveis da matriz (RIFFATERRE, 1983). Desse modo, pode-se surpreender a manifestação da semiósis, através dessa passagem/travessia dos signos do nível da mímesis ao nível mais elevado da significância.

As unidades formais usadas pelo Poeta sintetizam, ao mesmo tempo, variação e multiplicidade, que remetem a uma poética, a um Fazer, em cujos horizontes se instaura a significância do poema conquistada a partir de uma unidade formal e semântica.

Desse modo, à isotopia explícita do Fazer pictórico se superpõe, num único discurso, a do Fazer poético.

No vértice da arte, ambos os artistas investem com toda lucidez no processo performativo de construir/destruir a desordem bárbara.

Murilo Mendes sinestesicamente e modernisticamente aberto
para todas as artes concebidas como faces múltiplas do mesmo prisma expressivo.
Luciana Stegagno Picchio

Aberto a todos os estilos, Murilo Mendes tentou captar a sensibilidade cerrada na diversidade de formas plásticas e optou por este quadro que ainda não existia: TEMPO ESPANHOL. Poesia – tela que irradia, na composição de sua unidade, uma pluralidade de impressões estéticas: *Uma repercussão poética das outras artes* – diria Jorge de Sena (1983).

A exemplo de Picasso em *Guernica*, Murilo Mendes expressou, em *Tempo Espanhol*, um mundo dilacerado em milhares de pedaços – Espanha metonimicamente pintada – *Com duro rigor espanhol*, p. 111 – na arquitetura da obra. Nessa interseção de signos, opera-se uma equivalência temática. O mesmo tema é captado numa dimensão poético-pictórica, sendo unificado pela função estética. No vértice dessa unidade, o fazer pictórico e o fazer poético extravasam as molduras do espaço.

5.2.7 Estudos nº. 07: Murilo Mendes e Juan Gris

... o acordo e a simetria

JUAN GRIS

Espanha, mestra do espaço,
Deu a pureza, medida
Na área total da pintura
Com o gênio da concisão,
Pelo pincel de Juan Gris.

Nessa pintura pensada
Com clareza dialética,
Espanha, dita “irracional”,
Pelos planos de Juan Gris
Mostra o acordo e a simetria.

JUAN GRIS: ...“o gênio da concisão”

O poema apresenta uma composição segmentada a partir das unidades estruturais, a saber: primeiro plano: Espanha, Juan Gris, o pincel. No segundo, Espanha, os planos de Juan Gris. O poema JUAN GRIS segrega-se em dois planos superpostos:

POEMA

JUAN GRIS

I

Na área total da pintura
.....
Pelo pincel de Juan Gris.

II

Pelos planos de Juan Gris
Mostra o acordo e a simetria

O primeiro plano compõe-se de uma estrofe com cinco versos, no qual o poeta expõe, na área total do poema, elementos estruturais do universo pictórico de Juan Gris: Espanha, a pureza, a medida, o pincel, Juan Gris. Tudo isso está mediado pela linguagem, a qual expõe uma moldura figural que faz uma tomada geral da parte pelo todo, ou seja, modula uma unidade visual, o pincel, para simbolizar o todo: a produção pictórica de Juan Gris, a partir da qual, o pintor é consagrado poeticamente por Murilo Mendes, como “o gênio da concisão”. Na transmutação da imagem pictural para o espaço poético, Murilo Mendes parece projetar na página em branco, qual espelho, a imagem do pintor refletida em pleno ato de

pintar. Espanha é configurada como “mestra do espaço”, que, em suas lições, deu ao pintor-discípulo a dimensão da “pureza” que se materializa no aspecto formal e cromático de suas telas. O poeta transpõe para o espaço poético a dinâmica do gesto produtivo de Juan Gris. Ao configurar na tela as lições de Espanha, geometricamente “medida” no espaço pictórico, Murilo Mendes parece alcançar o cerne do espetacular para além da imagem e da palavra na representação pictural ditada pelo pincel de Juan Gris, no limite da visibilidade, da visualidade e da lisibilidade de ser possível perceber/ver/ler as relações intersemióticas. O poeta acopla não somente o quadro dentro do poema, mas o conjunto de elementos pictóricos que compõem a totalidade e organização espacial, pela dissecação dos objetos e também pela distribuição cromática. Lições que Juan Gris modelou com maestria na “área total da pintura”. E Murilo Mendes absorveu tais lições para expor, qual natureza morta, na área total do poema, a dimensão do gesto produtivo do pintor e/ou o seu método: a pureza, a medida e a concisão por força da materialidade deste gesto, via instrumento de produção – o pincel.

No segundo plano, Murilo Mendes interpõe as unidades visuais: “... a pintura pensada/Com clareza dialética”, Espanha, dita “irracional”, ambas interseccionadas dialeticamente na densidade imagética da pintura racional de Juan Gris, modulada em seus planos estruturais em que o equilíbrio entre os elementos formais e o cromatismo da paleta grisiana expõem uma configuração pictural que se esbate em imagens entrecortadas pelos planos poeticamente evocados: o acordo e a simetria. Na segmentação das partes, o poeta, “geômetra” da palavra, parece fundir, no espaço estético, a configuração esquemática do signo não-verbal, pela convergência das contradições de suas unidades visuais, milimetricamente, desenhadas com clareza dialética, por força e expressão do signo verbal.

A montagem do poema apresenta uma composição quase semelhante à estratégia de construção do objeto constatada no poema PICASSO, cujo efeito de cláusula também parece emoldurar o poema JUAN GRIS:



O termo JUAN GRIS abre o poema, enquanto título, numa evocação ao sujeito desse fazer e fecha-o, tal qual moldura, na descrição do objeto desse fazer, pelo próprio gesto de

criar, estruturar, modular, sistematizar, dizer, enfim, fazer aparecer na ordenação plástica dos versos a similaridade dos planos de Juan Gris: o acordo e a simetria. Tais planos demarcam as fronteiras do processo de expansão descritiva do espaço pictural e, simultaneamente, constituem traços de desfecho do poema, objeto poético do fazer de Murilo Mendes, numa homologia temática e formal. É interessante observar o jogo que o poeta estabelece entre a imagem e a palavra – Juan Gris/Espanha, Espanha/Juan Gris, ambas encerrando o sentido da interface poesia/pintura, por força da linguagem medida com concisão.

Na modulação do quadro, o poeta esquadrinha a imagem, desenhada pela materialidade da palavra, numa angulação diagonal, onde Espanha exerce uma função de mestra, “mestra do espaço”, na distribuição da composição do poema. O tempo – Tempo Espanhol – e o espaço – Espaço Espanhol – ambos objetos estéticos da produção poética e narrativa de Murilo Mendes, parecem demonstrar essa busca de lições em verso e em prosa, que o poeta, em verdadeira peregrinação estética foi encontrar em Espanha, substrato de seu dizer e de seu fazer, metaforizada como o lugar dos possíveis. Ou seja, Espanha configura-se como o espaço fértil, onde Murilo Mendes encontra a forma perfeita para a arquitetura de sua poética. Para Chevalier (1998), “O espaço simboliza o cosmos o mundo organizado, o caos das origens mas, também, o lugar das realizações”, que, assim, o define:

O espaço, inseparável do tempo, é não somente o lugar dos possíveis – e, nesse sentido, simboliza o caos das origens –, mas também o das realizações – nesse caso, simboliza o cosmo, o mundo organizado. Nele continuam borbulhando as chamadas energias dissipativas, como diz hoje em dia Prigogine, das quais resultam, sempre, imprevisíveis ordens novas. O espaço é como uma extensão incomensurável, cujo centro se ignora e que se dilata em todos os sentidos; simboliza o infinito onde se move o universo, e é simbolizado pela cruz em três dimensões e seis direções, bem como pela esfera em movimento e de expansão ilimitada. Assim, o espaço engloba o conjunto do universo, com suas atualizações e suas potencialidades. No sentido de situação de um objeto ou de um acontecimento, o espaço simboliza um conjunto de coordenadas ou de indicações que constitui um sistema móvel de relações, a partir de um ponto, de um corpo, ou de um centro qualquer, irradiando sobre x dimensões, reduzidas praticamente a três eixos, sendo cada um deles de duas direções: este-oeste, norte-sul, zênite-nadir; ou ainda, direita-esquerda, alto-baixo, adiante-atrás; ao que se acrescenta o tempo, como medida do movimento (antes-durante-depois) e das velocidades (mais-igual-menos). Assim sendo, de um modo geral o espaço simboliza o meio – exterior ou interior – no qual todo ser se move, seja ele individual ou coletivo. Fala-se também em espaço interior para simbolizar o conjunto das potencialidades humanas na via das atualizações progressivas, o conjunto do consciente, do inconsciente e dos imprevisíveis possíveis (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998, p. 391).

Assim, pode-se depreender o sentido primeiro e último de Espanha como a representação desse centro universal, onde Juan Gris e Murilo Mendes, além de outros poetas, escritores, músicos, escultores, pintores, artistas da palavra e das artes plásticas, todos

peregrinos, inspiram-se neste espaço sagrado, para fixar e situar esteticamente Espanha, enquanto um ícone da pintura, consagrada como: “mestra do espaço”. Murilo Mendes demonstra assimilar suas lições e parece desenvolver com maestria os estudos, leituras e exercícios poéticos expostos na ordenação da construção plástica, rítmica, sonora e tátil (escultórica) de sua iconografia poética. Com a precisão do pincel do verbo, suporte da criação da palavra, parece proclamar a “Morte da palavra gasta”, para assim, recriar e resgatar, nessa densidade intersemiótica, a dimensão espaço-temporal dos discursos poético e pictórico. As palavras parecem rasgar a pele da memória para construir um novo espaço, um novo tempo, no tempo de evocação do passado e do presente, todos, interseccionados pela palavra, a delimitar no espaço poético, a forma, a luz, a cor e a imagem. Todos parecem vazar o tempo e transpor o espaço de Espanha: museu de tudo. Epifania enunciada: “Tempo da memória que explode/ Substantivamente”.

Se traçarmos uma linha em diagonal, nos dois planos do poema Juan Gris constatamos que Espanha, está justaposta, à esquerda da representação da imagem/ palavra, Juan Gris. Espanha em duplicidade bidimensional, enquanto espaço de referencialidade ora com estatuto de mestra ora como substrato do universo imaginário de Gris, a desvelar a outra face de Espanha, dita “irracional”. Murilo Mendes preserva a mesma estrutura, detectada no estudo sobre o poema Picasso, ao modular adstrita ao seu gesto produtivo de traçar um perfil dentro do outro, na dialética de reprodução da imagem: seu “olhar-dedo” oscila entre um e outro – Juan Gris / Espanha / Espanha / Juan Gris. Na projeção imagética do jogo de espelhos, Murilo Mendes em seu processo de prevalência da plasticidade sobre o discursivo e, em sua auto-reflexividade poética, esboça estudos, lições de Espanha, de Juan Gris, as quais ele próprio absorve em seu fazer. Portanto, dessa textualidade artística, o poeta super(ex)põe, no seu dizer, duas dimensões do discurso estético: o poético e o pictórico.

Murilo Mendes modula o quadro do poema, sob a medida do universo pictórico de Juan Gris, representado em dois planos, os quais parecem aludir ao processo de dinamização do fazer e, simultaneamente, à ação de expor o resultado desse fazer, – “Mostra o acordo e a simetria”. Ao referir-se à atitude de mostrar, exhibir, expor, e/ou no seu caso, no liame do exercício da crítica, enquanto leitor/expectador, crítico de arte em exercício da plenitude do ato de olhar, ver, ler, descrever a obra. O poeta expõe, nesse mesmo ato, a dialética da criação, dicotomizada em dois vetores espaciais: o espaço exterior/o espaço interior. Murilo Mendes parece expandir poeticamente os planos do poema, na busca da ordenação plástica de seus versos, interseccionada pela simetria ordenada do pintor, configurada no espaço de sua produção plástica, onde subjaz o “acordo”, a signo-soldagem – do concreto e do abstrato –, na

horizontalidade e verticalidade da simetria estética: *...a pureza, medida / Na área total da pintura,... a concisão, ...o pincel; ...a pintura pensada / Com clareza dialética*, em suma: *...os planos de Juan Gris*. Ambos estão pincelados sob a medida do idioleto grisiano, em que se sobreleva o ato de expor/mostrar *...o acordo e a simetria*.

A configuração esquemática do poema apresenta uma construção equilibrada. Duas estrofes com cinco versos cada uma. Versos ritmicamente cadenciados, em sua maioria com sete sílabas. A redondilha maior se caracteriza pelo verso melódico e Murilo Mendes os deixa expandir-se de uma forma um tanto solta. Os versos são livres, pois não há rimas perfeitas. Assim, a sonoridade não se afina pelo diapasão da rima. Todavia, isso não compromete a homologia prosódica, a qual confere ao poema, um paralelismo morfo-sintático-semântico, numa proporção quase matemática: há uma equivalência posicional (início/fim dos versos):

Espanha, mestra do espaço. Vs. 1.

.....
Espanha, dita “irracional”,

.....
Pelo pincel de Juan Gris.

.....
Pelos planos de Juan Gris

.....
Na área total da pintura

.....
Nessa pintura pensada

.....
(...) a pureza, medida

.....
(...) o acordo e a simetria.”

Tal efeito desvela a produção do objeto traçada sob medida, numa simetria quase isomórfica mediada pela concisão. As unidades visuais parecem ser enquadradas na área total do poema com precisão de mestre. Murilo Mendes alinha seus planos em convergência com os de Juan Gris: o acordo e a simetria. Apreende, assim, a capacidade para expor um objeto sob diferentes pontos de vista sem o despojar da sua harmonia estrutural quase inalterada pela audaz combinação de gamas advindas de outra modalidade de produção estética. Desse modo a função poética (Jakobson) da linguagem parece fundir no poema o espaço de interseção entre o pictórico e o poético, ou o espaço criador do espaço, como universo de potencialidades. O lugar de convergência entre o real (Espanha) e sua representação (o quadro) e, por fim, entre a representação da representação do real (o poema, a obra Tempo Espanhol).

O processo semiótico se ancora nessa travessia dialética entre “Espanha, mestra do espaço” na dimensão mimética – plano da vista – configurada numa angulação estrutural diagonal e Espanha, dita “irracional” na dimensão da semiose – plano da visão – enquanto elemento estrutural do plano da dialética da criação, o ver para além. É nessa mobilidade de sentido interplanos, e na possibilidade da visibilidade e apreensão de um ângulo para outro, que se percebe a epifania da significância: a unidade sintático-semântica, através da qual podem-se condensar as lições de Espanha: a pureza, a medida, a similaridade, a contigüidade, em suma, o acordo e a simetria. O protótipo do paradigma da linguagem cubista de Juan Gris, o cubismo de “esquadro e régua” (Gerardo Diego, poeta), conforme configuração esquemática da maioria de suas telas.

A medida é um instrumento e o símbolo da exatidão, da troca, da justiça da harmonia, seja ela considerada em relação ao homem e à sociedade ou em relação às formas de conhecimento, de emoção ou de ação. Assim, Murilo Mendes instaura um jogo entre a palavra e a imagem dada à percepção de fragmentos superpostos na configuração imagética do poema e do(s) quadro(s) e/ou citações implícitas da produção de Juan Gris. O poeta mostra: “... a pureza, medida / Na área total da pintura”, as quais se evidenciam na produção de Juan Gris, sobretudo nos anos 10, conforme telas a seguir:

5.2.7.1 Série Natureza Morta



Fig. 44
STILL LIFE WITH OIL LAMP, 1911 – 1912 (150 Kb).
NATUREZA MORTA COM LÂMPADA A ÓLEO, 1911-12.
 Óleo sobre tela, 48 x 33 cm;
 Rijks museum Kroller – Muller, Otterlo.
 JUAN GRIS.

Lâmpadas, vaso, mesa. A concisão explícita na seleção das unidades visuais.

A configuração imagética segrega-se em linhas diagonais traçadas pela infiltração de luz em cuja passagem delineiam-se formas. Lâmpadas a gás. Evocações da transição de algo que se sabe caminhar para o passado vazadas em cores. Tons pastéis, ocre e verde-cinza. Cores carregadas pelo tempo. Fragmentos temporais sob o efeito dos matizes claros-escuros delimitando ecos. Ecografia da técnica que se desprende de si mesma para temporizar-se arte. A harmonização de traços parece unificar as formas em linhas dentadas, à esquerda e até a metade da tela. Linhas duras paralelas oblíquas, barradas pela vertical, assimetricamente deslocada do centro, para logo em seguida, mais à esquerda, amenizar-se em linhas circulares, arredondadas, polidas, táteis.

A superposição de planos sugere superfície plana onde se postam três objetos – dois castiçais (lâmpadas) e um vaso, tipo bule com tampa, assimetricamente reproduzindo rimas pictóricas contínuas em seu volume e formas arredondadas.

A configuração imagética apresenta uma sutil difusidade, pois, as suas formas não estão tão facetadas e resultam menos explosivas, embora estejam reconhecíveis. A interceptação de linhas, formas e cores parecem produzir uma atmosfera um tanto quanto velada. As unidades visuais estão concentradas no espaço pictural através de um processo que produz, na distribuição espacial, a proximidade e semelhança entre si.

No dilaceramento das formas, as partes convergem para o todo. Nessa busca da totalidade e multiplicidade de si mesmo, a tela se diz na sua simplicidade compositiva, cortada por diagonais. Linhas que se fecham em ondulações e parecem enlaçar as formas numa epifania de volumes através da qual, o espaço é definido a partir da configuração de suas unidades visuais. Assim, o quadro parece se fundar e se confundir nesse jogo de alternância na delimitação do espaço/objeto. A idéia e profundidade, trabalhada sob o efeito claro-escuro delimita o espaço interseccionado por diagonais. Linhas curvas horizontalmente se superpõem em tons e formas ritmicamente alternados: ora um ora outro elemento. Três planos se intercalam. Uma lâmpada, no primeiro. Outra, no segundo, numa dimensão maior e, finalmente uma imagem gradativamente ampliada no terceiro plano, como se a ênfase das formas facetadas constituísse um fim em si mesmo. Formas e formas se projetam em quase sua totalidade. Tudo parece muito igual na diversidade de traços. Há uma correspondência formal acentuada pela cromaticidade. Na dialética cromática, o desenho aparece e desaparece no confluir de suas nuances em pastel, numa racional modulação. Recurso definidor de sua estética: Aragan (1982) escreve:

Gris parte do objeto como a matéria à qual já está integrada certa espacialidade, e, com a pesquisa das relações proporcionais ou métricas (já sendo o tema da ‘proporção áurea’, retomado a partir dos ‘puristas’ Ozenfant e Jeanneret), desenvolve a espacialidade dos objetos como uma espacialidade unitária total. Tanto Braque como Gris parecem pretender realizar e fixar no quadro um novo tipo de valor, um valor que é próprio e específico do quadro, como objeto produzido, e não depende daquilo que é representado. Pretendem, em suma, uma sociedade que abriga o culto do ‘produto’ ou da mercadoria, identificar e estabelecer o valor do quadro como produto intelectual, autônomo e insubstituível (ARAGAN, 1982, p. 343).

Assim, o equilíbrio entre os elementos formais vem corroborar a especificidade da estética de Gris, donde a sua concepção de arte acrescenta ao objeto um valor intelectual autônomo, insubstituível do quadro, como um objeto de produção. Juan Gris “*pretende que as suas obras sejam clássicas na sua estrutura e cubistas na sua linguagem*” conforme referência da edição Globus (In: Grandes Pintores do Século XX, JUAN GRIS, 1994, p.50).

Nessa densidade intersemiótica, Murilo Mendes adere à austeridade compositiva e cromática de Juan Gris, pintor considerado pela crítica como o mais puro representante do cubismo. Assim, em *Le Lavabo*, 1912, podemos perceber a sutileza da acuidade perceptiva de Murilo Mendes ao tecer projeções poéticas que incidiriam totalmente sobre o objeto da “produção” de Juan Gris:



Fig. 45
O LAVABO (LE LAVABO), 1912.
 Óleo sobre tela, com jornal e espelho colado, 51 x 35 cm
 Colletion Vicomtesse de Noailles, Paris.
 JUAN GRIS

A cortina, o lavabo, o assoalho, peças de banho, espelho. Colagens. Tudo e todos geometricamente fragmentados. Matemática e milimetricamente todos os espaços e formas estão segregados. Quadrículos e círculos se interpenetram no cenário racionalmente calculado. Frieza aparente. Leveza sutil no tecido floral da cortina, que se sustém em argolas presas a um trilho. Ademais, a cortina se constitui num elemento lírico que permite a visualização do espaço interior pela transparência do tecido e pela suspensão daquilo que poderia velar a possibilidade de se adentrar na privacidade daquilo que a porta/cortina parece suscitar existir e, por isso mesmo, esconder. A dialética exterior faz descortinar-se a privacidade febril de um interior que a si próprio se diz de tão íntimo e ínfimo. Coexistência onírica da luz com o efeito claro-escuro velado mas suficiente para negar a soturnidade aparente que o tom fechado da cor negra tenta re-velar. Tudo parece neutralizar a tensão sujo/limpo. Um espaço que se supõe sujo, fétido, é representado com uma limpeza geometrizada em quadrículos do espaço, numa versão plástica do que é o espaço em si mesmo: retábulo do que se pretende ocultar: receptáculo de dejetos.

A liquidez do espaço parece reproduzir-se em círculos/ondas, os quais se propagam em gotas simétricas. Rimas que epifanicamente são enunciadas em círculos decimais circundantes – há em torno de dez círculos. Círculos estes que se contrapõem na forma florada da cortina. Flores que desabrocham/reproduzem-se em amarelo sutil como se ousassem dar um tom lírico/romântico ao cenário. Tal detalhe parece evocar a primavera, adentrando-se pela soleira do lavabo a confundir odores.

Na configuração da tela, a dialética claro/escuro, exterior/interior, se perfaz na simultaneidade do discurso estético. O dito e o não-dito se fazem ordenar por entre a diversidade exterior/interior, entredizendo-se. Ambos se miram com seus próprios instrumentos: íris pintoras. Diálogos gravados em porcelana.

A geometrização do espaço e a racionalidade, sob medida, denunciam a sedução pela matemática, a ciência da lógica elevada à onipotência e à onisciência picturais. A cortina determina o limite: exterior/interior. Ela sugere uma divisória, ou seja, uma linha imaginária, pela contraposição de tonalidades, formas e possibilidades de ver o lado de dentro do dentro do espaço interior da tela. Ela coloca-se como um falso ponto de convergência e parece exercer um poder de atração sobre o olhar que, certamente, não se furtará de se adentrar nesse nó de olho, que sugere a proporção áurea de ver, deter, na performatividade pictural, a magia de ser modulada qual membrana, pele, tecido, que, na sua transparência sustém-se no hiato entre exterior/interior. Visão consentida pela elipse pictural, na intensidade da contenção de se fazer imagem.

A configuração esquemática da composição denota um espaço que se coloca aberto, porém, fechado, em sua simetria superposta e em seu equilíbrio espacial: volume, forma, linhas, planos, escalonamentos de tons – tons fortes e tons fracos – e uma grande figural.

A idéia de profundidade frente/fundo denota uma proporção matemática formal: a cortina está para o exterior, assim como o lavabo está para o interior. Proporcionalidade que se multiplica em todos os recortes da tela dividida em quadrados, circunferências e ângulos diagonais. A pintura pensada. A logicidade pictórica enquadrando-se sob formas exatas.

Recursos semelhantes àqueles utilizados por Murilo Mendes na forma de expressão e do conteúdo do poema, em sua delimitação temático-espacial. A composição dos planos, a modulação esquemática em ângulos diagonais, talvez para imprimir às imagens verbais a idéia de profundidade: ora Juan Gris ora Espanha. Detalhes que são intersectados pelo poeta num processo de expansão do universo pictórico de Juan Gris, no qual a Espanha parece permanecer em seus limites. Pela densidade dialética, o poeta parece apontar as imagens que se esbatem na dimensão de outra Espanha, dita “irracional”. Composição imaginária, ou composição de invenção na qual se projetam tantas Espanhas, tantos exílios, passagens, paisagens de Juan Gris. Imagens recriadas, nova linguagem, novas experiências, nova postura, viagens. E o poeta, com o “olhar armado” recompõe a trajetória da imagem, da palavra desenhada em close: o poema, o quadro: itinerários. Travessias que ele recupera pela eclosão de tempos e espaços. Colagens. Densidades culturais e estéticas. Tempo de memória colado na pele da palavra colorindo formas verbais pelo crivo do não-verbal, ditado pelo pincel de Juan Gris. A lâmpada de gás, o Lavabo, a mesa, o jornal (*Le Jou*), o jogo poético-pictórico. Cartas na mesa. A janela, a Praça, Arlequins e Pierrots. No horizonte... janelas: vacuidade temporal da memória temporizada no limite do clássico e do moderno, divisado na modulação imagética pelo ângulo cubista. Paisagens e Casas de Céret, 1913, e Natureza Morta e Paisagem. Place Ravignan, 1915, por exemplo, que compõem a Série a seguir:

5.2.7.2 Série Natureza Morta E Paisagem



Fig. 46
PAISAGENS COM AS CASAS DE CÉRET, 1913.
 Oil on canvas, 100 x 65 cm (39 3/8 x 25 5/8 in);
 Galeria Theo, Madrid (Dc56).
 JUAN GRIS.

A tela apresenta em sua composição uma pluralidade de unidades visuais metonimicamente representadas: uma casa com telhado rupestre situada nos flancos de uma colina; as árvores estão dispostas em dois planos, ditados pela dicotomia – o perto, o longe. O mais perto está modulado na parte que se descortina logo em frente da casa e o mais distante, portanto longe..., abrange toda a área mais extensa com uma quantidade maior de árvores, na qual a vegetação serrana parece mais densa. Não aparece e nem se divisa a presença do humano, a não ser na ordenação esquemática dos espaços, onde a racionalidade parece ter disposto a natureza de uma forma muito equilibrada. Ou seja, o quadro como objeto de produção, de invenção, feito sob o acordo da mente e a medida da mão e do olho do pintor no exercício de sua plenitude imagética. O pintor imprime uma atmosfera esteticamente tratada. Pedras, rochas, nuvens, colinas arcoirizadas: azul, branco, amarelo, rosa, um verde tão intenso que, algumas nuances, às vezes, se aproximam do negro. As tonalidades quebram os limites do racional. Tal detalhe parece acentuar o traço de originalidade de Juan Gris, o qual remete à poeticidade que lhe é peculiar e o faz tornar-se uma referência a um prisma ímpar do cubismo. A geometricidade, a forma pensada, a cor racionalizada, a imagem recriada, a poeticidade

pictural, todo esse conjunto de elementos vem dizer do estilo e da forma da paleta de Gris, que pintou a forma de ser assim, considerado, por tudo isso, o “*apóstolo do cubismo*”. Tudo parece se resumir na dimensão que assume a palavra, a imagem, a linha, a cor, todas interditas/intersemiotizadas pelas vozes secretas do olhar.

Nessa obra pensada – *Landscape with Houses at Céret/Paisagens e Casas de Céret*, 1913, fig. 47, a dimensão do tempo parece mais nítida, em que a delimitação espacial é mais visível, embora a tela apresente uma maior complexidade e uma fragmentação mais acentuada. Todavia, as cores se assentam mais. No entanto, a passagem é mais agressiva, mais brusca, mais ágil de uma nuança para outra. A segregação das partes adquire mais velocidade e a idéia de movimento ou decompressão imagética parece se evidenciar mais. Ocorre um crescendo de alguns elementos visuais, como num mecanismo semelhante ao close, pelo efeito de proximidade. Mas de uma proximidade aparente. Quanto mais se aproxima a imagem, ou seja, quanto mais perto mais distante ela parece estar, pela efervescência visual e pela profusão heterogênea de imagens à procura de sua contraparte. Algumas imagens parecem adquirir mais volume. Há uma modulação visível quando o pintor, em seu gesto produtivo, arredonda as formas para dar a impressão de volume. Sem dúvida, esta tela é bem mais esquemática e estilizada do que as demais, expostas anteriormente.

A configuração esquemática da paisagem representa-se por meio de manchas, sombras, linhas de contornos, traços: linhas repicadas, linhas arredondadas sugerindo copas de árvores, pedras, colinas; linhas quadrículas, enfim, de telhados. Linhas estas que oscilam por entre o jogo dialético, o perto/o longe, recurso que estabelece um movimento que parece criar uma atmosfera semelhante ao zoom, ora em close, num primeiro plano donde é possível se visualizar com mais clareza a imagem ora focalizada, num plano mais distante, como se fora uma tomada parcial aérea, na qual se percebem manchas. Manchas estas que se dissolvem e revelam a contingência do ser sugerindo árvores. Árvores-manchas que parecem esfumar-se sob a forma de nuvens. Árvores-manchas que se materializam em rochas e, enfim, manchas-árvores que se cristalizam em azul, um azul denso ora profundo ora ralo espargindo-se em nuances esbranquiçadas, massas imagéticas pluriformes: a natureza recriada. A luminosidade quase que predominante na tela, enfeixada por focos coloridos de azul, rosa, amarelo, muito amarelo. Mesmo o registro de sombras não chega a comprometer a leveza do ambiente natural. As cores estão resplandcentes. Cores que parecem deter sabores, pela sensação da cor natural de frutas. Saborosas. Imaginação pictural. Cores poéticas, portanto, cores de invenção. Todo esse universo é esteticamente recortado em pedaços, detalhes que se juntam a detalhes desordenadamente sem, no entanto, comprometer a simetria e a unidade do

todo. É como se duas nesgas de cores superpostas constituíssem a estrutura do todo. Outras variações ocorrem por ângulos que compõem parcelas acima de dezesseis fragmentos estruturais, segregados por linhas de força diagonais, cores e elementos do universo de Céret, sob a paleta de Juan Gris. A paisagem não foi um dos gêneros preferidos pelos pintores cubistas. O universo deles limitava-se à representação do íntimo ambiente quotidiano, optando por exprimir aqueles elementos onipresentes no estúdio e esquecer as cenas da natureza ou as imagens urbanas, tão ao gosto das outras vanguardas, como o expressionismo e o futurismo. Juan Gris, não obstante, dedicou alguns quadros a esse tema, sem carregar o acento no silvestre nem no sublime da natureza. Por isso, nestas composições o elemento humano parece intencionalmente estar ausente.

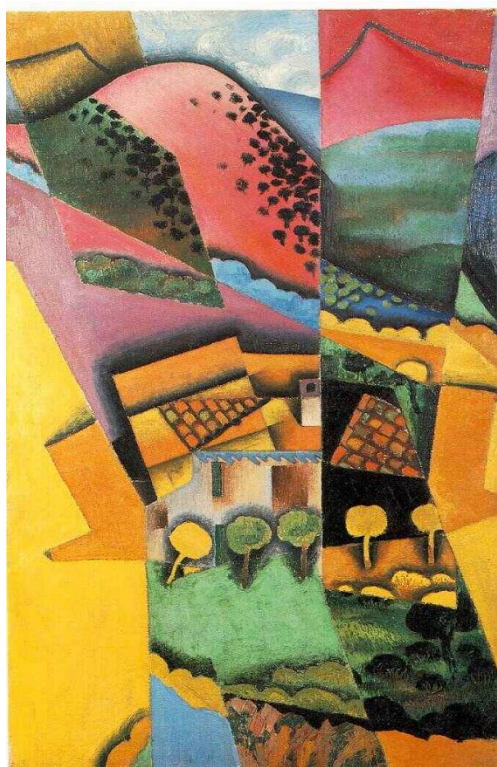


Fig. 47

PAISAGENS COM AS CASAS DE CÉRET, 1913.

Oil on canvas, 100 x 65 cm (39 3/8 x 25 5/8 in);

Galeria Theo, Madrid (Dc56).

JUAN GRIS.

A tela expõe unidades visuais concentradas, em blocos, cortados e contidos por força do pincel em ângulos espaciais, assim dispostos: terra e céu. Árvores, pedras. A casa apresenta uma fachada com porta, e janela. Uma chaminé, telhado. Flancos de uma colina,

vegetação, contornos: horizonte – céu e nuvens. Planos, volumes, cores, sombras /brilhos, luminosidade. Vigor, energia, leveza e pureza.

A paisagem segrega-se em unidades formais metonimicamente dispostas sob formas angulares recortadas (quase semelhantes à configuração de um jogo de quebra-cabeça), numa multiplicidade estrutural em que predomina o elemento terra com seus componentes: vegetação, árvores, pedras, flancos de uma colina com seus contornos arredondados e um pedacinho de céu com nuvens. Cores delimitando espaços poeticamente evocados, talvez o espaço de memória superpondo-se ao espaço real, no qual se mantém o verde para algumas árvores e o rosa, para outras, o qual parece quebrar a expectativa do espectador, visto que esta tonalidade ilumina parte da colina. O amarelo, de tom forte incide sobre o telhado e grande parte da superfície do solo próximo à casa. Cores interpostas, em geral. E cores escuras, densas, quase negras, em particular, que sugerem mais do que delimitam. Este processo está bem próximo da técnica de aquarela. A configuração do cenário é delimitada pelo contraste de luz, o qual parece desvelar o contorno dos objetos, ou seja, delimitar a forma, também visualizada através do efeito perto/longe. Isto instaura uma certa difusidade, detalhe que pode remeter à distância do que se vê na dimensão espaço-temporal: tempo atual/tempo evocado. Portanto, tempo de memória e/ou tempo de invisibilidade física provocado pelo distanciamento espacial, o qual pode obliterar a capacidade de ver. Vacuidade temporal. Dialética: perto/longe, hoje/ontem, aquém/além, interior/exterior.

As formas circulares dotadas de uma sutil visibilidade se conciliam dialeticamente com formas ora carregadas de uma difusidade acentuada em determinados ângulos da tela, a exemplo do plano superior, onde se visualizam vários flancos da colina. A geometricidade, a forma “pensada”, a cor racionalizada, a imagem recriada, a poeticidade pictural, tudo isso, enfim, diz do estilo, do idioleto de Gris.

Os planos superpostos dissimulam a simultaneidade perto/longe, donde o primeiro, em close, supõe um espectador frente ao pátio/jardim e a casa; o segundo acentua e amplia volumes, sem, no entanto, dotá-los de uma visibilidade tonal. Há uma difusidade em unidades formais do universo vegetal, cujo efeito vem esbater na imagem sugestiva de árvores-manchas, intervisualizadas na superfície dos flancos da colina. Outra unidade que impõe uma contradição formal, enquanto elemento de composição da tela refere-se ao universo das cores. Todavia, até este efeito provoca uma ruptura pictural, em unidade com as cores que o pintor pincela naquilo que ele produz: natureza-morta.

Nessa paisagem, a difusidade aparente revela o possível distanciamento entre o espectador (o próprio pintor/autor/ator/leitor) e o fascínio que a imagem parece exercer por

aquele que a divisa, à distância. Tal recurso associa-se na composição do quadro à idéia de profundidade daquilo que se vê ao longe. O processo de esfumação e de dissolução imagética de árvores que se distanciam e se metamorfoseiam em manchas, e que a lógica e o projeto da tela dizem-nos tratar-se de árvores ou sugerem-nos isso. A complexidade configurada nessa tela parece resultar de dois fatores essenciais: a diversidade de formas e a multiplicidade de cores e linhas que fragmentam o todo em suas partes, para a composição de um cenário, cujos elementos visuais estão dispostos segundo uma outra lógica, no espaço formal da obra. Parece tratar-se de uma desarticulação articulada na dialética instaurada pela reconfiguração do todo segregado, em suas múltiplas partes. Tudo isso porque o conjunto da imagem superposta redimensiona o todo em sua complexidade e provoca um esforço maior do espectador para co-participar do movimento de produção na busca de reaglutinar as partes para formar um todo. Ou seja, a unidade tende a instaurar-se no ato mesmo de se ver/ler/rever/reler o texto pictórico. Tudo parece removível. E parece também seduzir o espectador, provocar inquietações e instigá-lo a intervir na ordenação e organização da unidade visual, atitude semelhante àquela sensação que nos acomete quando somos tentados a repor um quadro em desequilíbrio e/ou reclinado na parede. Assim, tudo leva/tende a uma dinamicidade que parece comprometer a idéia da obra pictural enquanto um objeto imóvel. Há um grau de infixidez que provoca um impacto visual em que o olho força o deslocamento de cada parte para o possível exercício de reordenação das partes com o todo. Na dimensão dessa busca de interação, há um detalhe interessante: este processo não é agressivo. Pressupomos que a profusão de cores pinceladas com uma sutil e aparente simplicidade ou até mesmo com uma certa graciosidade infantil demarcada por uma estilização aparentemente simplificada, tende a inferir na configuração imagética uma leveza, uma pureza, um profundo recorte de visão angular da tela. De todos os pontos do quadro surge uma possibilidade de leitura.

É importante observar que as cores sobrepõem-se às linhas de força e à estrutura arquitetural do Quadro, mediada pela linguagem ressignificada na concepção do objeto estético. O rosa, embora forte e inusitado da colina, pode definir o tempo no seu devenir: uma aurora. Uma manhã. Tempo de enunciação enunciada.



Fig. 48

NATUREZA MORTA E PAISAGEM. PLACE RAVIGNAN, 1915 (150 Kb).

STILL LIFE BEFORE AN OPEN WINDOW. PLACE RAVIGNAN, 1915 (150 KB).

Óleo sobre tela, 116 x 89 cm (45 5/8 x 35 in);

Philadelphia Museum of Art (Dc 131).

JUAN GRIS.

A tela apresenta árvores – no plano superior, janelas, janelas, janelas abertas para o exterior e janela cerrada: grades de ferro, jornais, copo, garrafa e outra forma pontiaguda superposta e exposta sobre uma mesa.

A imagem multifacetada segrega-se em unidades formais delimitadas pelas cores que, de tão intensas, parecem ainda molhadas, como se tivessem acabado de serem aplicadas. Isto cria uma atmosfera dialética, onde a cor mais “viva” se contradiz com a cor “menos” viva, menos nítida, proporcionando a eclosão de uma fluência de dois tempos – o tempo presente e o tempo da memória – num movimento de ida e vinda: o tempo da parede azul parece provocar um recuo, portanto, tempo de memória e o tempo presente, pois atual/real parece fluir por entre os fatos/artefatos dos recortes que se superpõem na mesa – jornais, livros, garrafa, copo. Aí, nesse espaço, a fragmentação se acentua num processo tal que cada elemento visual interfere no espaço de outro, sem, no entanto, perder a sua própria identidade. Parece haver uma coexistência organizada nesse espaço plural. Natureza morta e paisagem em interação.

Na congeminção do espaço urbano, o traço cultural mais evidente parece ser a imprensa, modulada num plano mais próximo e mais central da tela. A escolha da Praça, núcleo central da cidade para onde tudo e todos convergem, parece configurar a unidade de uma pluralidade que se assemelha em sua própria diversidade de ser. O olho da cidade que a tudo vê. Como o pintor que a todos pinta e que são só olhos. E que também “pinta” a Praça, na praça. Isto por supormos que ele esteja presente aí, nem que seja o registro de um cenário recuperado em sua memória. Nessa efervescência de signos, a multiplicidade se faz diálogos: polifonia visual. A diferença se faz pela própria especificidade racional de ser, na densidade do discurso estético – geometria pictórica: profusão de volumes, curvas e retas. Explosão de formas plásticas, retângulos, linhas diagonais e esféricas.

Variações de cores sob um mesmo tema: urbanicidade. Cores que se superpõem em volumes e formas: colagens. Visibilidade por entre grades, árvores, janelas: realidades. Ontem, o que organicamente compunha as folhagens da árvore, hoje, por força da atividade de transformação da natureza com a intervenção do homem, são folhas de jornal, também folhas a compor uma unidade de outro universo: a tela. A mobilidade superposta transfigura-se na imobilidade de ser arte: obra-prima. Arte que se dobra em esquina da casa azul. Arte que se pagina em folhas, dobradas. Alfabeto metonimicamente representado em sílabas imagéticas. Verbo cindido em cores.

A sequencialidade e a sucessividade da imagem que se permite fragmentar aparece através da continuação dos ângulos formados pelas grades cujos elementos, no plano superior, são configurados pelas barras verticais sugerindo uma varanda ou corrimão de proteção, alinhados lado a lado. De outra forma, configura-se através das grades de ferro trabalhadas e/ou formas estilizadas a permitir a passagem de um ângulo para outro, por força da abertura de visão obtida através de partes vazadas e atravessadas pela luz e pelas cores. Na vacuidade das grades parece se filtrar ou infiltrar a dialética do espaço: exterior/interior. Da casa, da rua. Dentro e fora de um espaço que se abre e se fecha sobre si mesmo: Janelas.

Por entre as colunas – do jornal e da praça –, o pintor expõe: natureza morta e paisagem. As marcas do tempo se denunciam na matéria impressa em maiúsculas cinzeladas em jornal. Tempo que se revela também sob a forma de cristais. Na transparência da garrafa e do copo, o tempo se cristaliza “barrento” (MENDES, 1959) de História traduzindo ecos. As cores mais densas se contrapõem em rosa e azul, ora claro ora escuro, até o extremo de se perderem numa relativa difusidade como se conseguissem o recurso de se desprenderem nas brumas do tempo. Tudo isso se apoia numa estrutura de madeira, matéria-prima transformada em mesa: natureza morta. Tudo se harmoniza através de rimas formais dentro de uma

correspondência caleidoscópica: diferentes modos de ver/ler a realidade. Natureza Morta onde se queda em banquete – volumes, cores e formas, na composição do padrão visual da produção de Juan Gris. Cenário poético. Evocações da Praça Ravignan.

No processo de expansão da leitura de Murilo Mendes sobre o fazer de Juan Gris, o poeta expõe o estilo da ordenação do espaço pela ordenação plástica do verso, num mecanismo de medição do objeto. Murilo Mendes parece manter a imagem para revelar a gênese poético-pictural em toda sua densidade estética. Segrega a imagem, reduz a forma e as submete à lógica matemática para dissecar a imagem até o extremo de seus limites. Espelhos de ecos no qual se faz projetar o itinerário do “irracional” concreto nessa travessia – Espanha – espaço cifrado pela mão do poeta que se deixa conduzir pelo pincel do pintor para, somente assim, extrair a medida exata da arte de ver, para além, o tempo e o espaço que se superpõem, em série, pela janela do pintor: enquadramento de imagens emolduradas pela palavra. O quadro dentro do poema. Aporte de imagens possíveis, “telas”, composição de leituras.

A proporcionalidade que se multiplica em todos os recortes da tela dividida em quadrados, circunferências e ângulos diagonais. A pintura pensada. A logicidade pictórica enquadrando-se sob formas exatas.

Essa superposição dos espaços poético e pictórico produz, via literariedade e picturalidade, a densidade intersectiva da projeção dos planos da similaridade e da contiguidade mediados pela linguagem, nessa transtextualidade artística. Assim, parece instaurar-se a tensão mimese/semiose, no horizonte estético. A dialética da criação se evidencia com clareza em toda a estruturação do poema, em que o processo de dinamização instaura o rito de passagem pela transformação dos conteúdos – “Deu”..., Na área total..., com o..., pelo..., nessa pintura..., com..., pelos..., mostra..., – que segmenta o enunciado. Esses operadores metalingüísticos funcionam como conectores da *logique raisonneuse*, como diria Ponge (RIBEIRO, 1986) irão configurar-se como mecanismo de modulação das imagens poético-pictóricas, que assegura a idéia de movimento de continuidade, das etapas e/ou série de um plano para outro. Os dois movimentos do poema perfazem uma lógica rítmico-expressiva marcada pelo andamento e pela cadência livre. Tudo isso porque a simetria dos versos é solta, mantida pela intensidade mais forte na última sílaba tônica, que não delimita os balizamentos sintáticos. O poeta utiliza-se dos *enjambements* para produzir a idéia de linhas sinuosas, ou de linhas ziguezagueantes, absorvidas dessa força do irracional que vem de Espanha, da densidade formal do plasticismo e da ordenação espacial hispânica a inspirar a produção de Juan Gris e a sua poética. A gênese de formas recriadas pelo olhar/pincel delineador da planimetria e da linguagem cubistas. Linguagem esta que parece imprimir no

espaço poético as marcas digitais do pincel de Gris. Versos-sombras que projetam a imagem das duas Espanhas: “Espanha, mestra do espaço” e “Espanha, dita ‘irracional’”. O efeito espetacular de revelar Espanha e sua psique, como a paleta de Juan Gris na Série Arlequins e Pierrots:

5.2.7.3 Série de Arlequins e Pierrots.

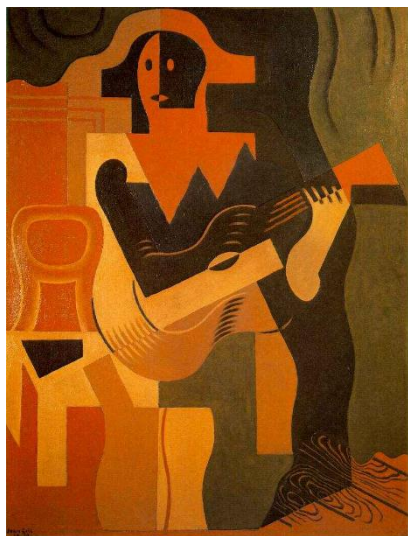


Fig. 49

ARLEQUIM COM VIOLÃO, 1919 (110 kb);

Óleo sobre tela, 116 x 89 cm (45 5/8 x 35 in);

Galerie Louise Leiris, Paris (Dc 321).

JUAN GRIS.

A tela *Arlequin com Viola* (1919, fig.) apresenta uma configuração imagética modulada pelas unidades visuais a seguir: Arlequin, vilão (guitarra), palco, cadeira, assoalho, ou seja, toda a ambientação cenográfica.

A imagem segrega-se em linhas sinuosas que parecem transcender a imobilidade da pintura para, assim e somente assim, suscitar a mobilidade cênica. Tudo parece adquirir movimento. As cortinas insinuam a gestualidade da dança ao som da guitarra que se faz ecoar no espaço em vibração. A sequencialidade de linhas parece se traduzir em sonoridades e ritmicitdades que se tocam por entre os dedos e cordas que, em sintonia, se reverberam no solo, que vibra, e em cujos toques, aparecem motivos visuais, que se contorcem em movimentos circulares tal qual ondas concêntricas. Ritmos e rimas alternadas e intercaladas que, por sua vez, parecem alternar som e luz escarlata. Um vermelho-rubro-negro parece metrificar em escalas a arte de representar a cumplicidade da cena, nessa transposição pictural.

Na delimitação de formas, Juan Gris diz, em cores, a medida da travessia sonoro-cromática de intersectar horizontes. Amarelo, vermelho, negro, esquematicamente traçados, expõem o jogo imagístico de dispor formas assimétricas e simetricamente mediadas pela linguagem que, na dialética pictural, apontam-nos fronteiras. Fragmentos onírico-poético-pictóricos de uma imagem que se revela em seu duplo: a parte iluminada do rosto e a sua sombra. Técnica muito evidente desenvolvida por Juan Gris, em algumas telas, nas quais se combinam o objeto e a sua sombra, a presença e a ausência, o vazio e o cheio, levam as formulações iniciais do cubismo a dar um passo para a frente e entronca com a nova estética da arte contemporânea. É agora quando o vazio e a sombra deixam de associar-se a conceitos negativos, ausência de volume no primeiro caso e de luz no segundo, para transformar-se em elementos construtores da superfície pictórica. Juan Gris adota este procedimento nas personagens dos fins dos anos 10 e princípio dos 20, de um novo significado, quando a sombra adquire uma dimensão do dobro, do duplo, da psique. Com ele, exprimem-se as contradições – o positivo e o negativo, o juízo e a demência, o dia e a noite – que todos os seres humanos encerram dentro de si.

A bidimensionalidade facial se faz representar em dois tons: a personagem e sua psique. Simultaneidades. Alteridade. Duplicidade. Ambiguidade que coexiste também na dialética esquerda-direita, cuja forma imagética se apresenta no espaço cenográfico da tela cindida em sua montagem. O pintor segmenta as partes, recortadas através de efeitos cromáticos, ou seja, a montagem de cena se parte em cores: a tela se divide no plano de fundo, em dois tons, vermelho e negro. O vermelho se contrapõe ao negro, à direita da tela. Trata-se de uma montagem inquietante e “caliente” da “*Commedia dell Arte*” sob a direção da paleta de Gris. O seu olhar cubista parece conciliar contrários no jogo dicotômico e dialético das imagens. As unidades visuais se polarizam no ato mesmo de convergência das partes em busca da composição de uma totalidade. Ser e ente se complementam na simultaneidade de projetar-se na direção do poder Ser total.



Fig. 50

PIERROT (1919)

Óleo sobre tela, 100 x 65 cm.

Musée National d' Art Moderne, Paris, Centre Georges Pompidou.

JUAN GRIS.

A configuração imagética expõe os elementos compositivos ordenados através das unidades visuais: o Pierrot, a cortina, a mesa, e o vaso com flores. A configuração esquemática da forma parece se afirmar e perder-se em sua própria projeção tipificada em sua tríplice representação. Sombras que se alternam na transparência de sua própria imagem e que se fazem transluzir na fosforescência de sua vestal reluzente. Formas ritmadas bailam uma dentro da outra. Espectro de um ser que se perde e se encontra em seu duplo. Espectro de um disfarce que se projeta no encontro consigo mesmo e se esparge em imagem na duplicidade de ser ele e o outro. Essa dinâmica instaura a continuidade de um movimento que se desdobra em homologias picturais onde as rimas entrecortadas em formas de olhos, de botões, se reiteram em flores. Rimas estas que se reproduzem em olhos e boca, que se harmonizam em suas formas e revelam em branco e sépia, como se a existência de um provocasse o vazio do outro. O olho que diz ou a boca que vê? Quem produz quem ou o quê? Eis a dialética. Rimas sinuosas que movimentam um corpo: cabeça, braços e o espaço que parecem abraçar o vaso e as flores. A figura central do Pierrot iluminado se superpõe ao cenário que se contorce por entre o vermelho e outras tonalidades: negra e marrom.



Fig. 51

O PIERROT, 1922.

Óleo sobre tela, 100 x 65cm.

Coleção Particular.

JUAN GRIS.

A tela configura-se através das unidades visuais: Pierrot, guitarra, painéis/portais/umbrais. O jogo de cores e a multiplicidade de formas mais definidas em sua verticalidade, assim como o cenário que, em sua montagem, revela-se mais ondulante para o *Pierrot* (1922, fig. 51) denotam o processo de relativo distanciamento das imagens anteriores – telas: *Arlequim com Violão* (1919, fig. 49) e *Pierrot* (1919, fig. 50) – embora resgatem uma anterioridade ancestral: a arte tribal. Ecos fugazes de África, sob o tom da paleta picassiana. Ecos que, sobretudo, metamorfosearam-se rostos em que se pintam máscaras. A dialética do duplo – eu e o outro – se amplia nesta tela, para além dos umbrais do espaço onde faz incidir, por entre a soleira do ser, a sua luminosidade projetada na ambigüidade de ser assim cindido. Ser e espaço se enlaçam em luz. Luz esta que delimita e projeta a forma do *Pierrot* (1919), em cujas nuances de marrom, amarelo e gris, quase negro, compõem a tonalidade e totalidade do ser que se move metalizado. Juan Gris absorve de seu amigo Léger a textura metálica da lata, a qual se faz revelar nos membros do Pierrot, como uma corroboração do processo que o influenciou na composição da tela.

A configuração formal do objeto estético em série – *Arlequim com Violão* (1919, fig. 49), *Pierrot* (1919, fig. 50) e *O Pierrot*, (1922, fig. 51) – revela uma coesão redundante de unidades que se reiteram em volumes, planos, linhas, cores e formas. A dialética – personagem e sua psique – aponta o itinerário do ser que se perfaz em sua própria transição da multiplicidade à unidade. Este é o percurso da construção do objeto estético na dimensão de

uma busca da totalidade, em cujo vetor, expõe-se a ordenação espacial em plena transitividade do movimento produtivo: do pretexto plástico ...à verdade plástica.

Assim, a configuração pictural encerra-se em si mesmo no espaço de representação: o palco. Neste cenário espetacular as personagens da *Commedia Dell'Art* sob a égide do Cubismo.

O padrão visual – cenário e Arlequim/Pierrot – configura-se, em série, em que a sequencialidade, a fluidez e a transparência de formas parecem evocar o gesto produtivo em palimpsesto pictural.

A moldura, a contextura e a composição de suas partes parecem quase se fundir ou confundir em si. Arlequim/Pierrot e seus duplos. Um e outro em si. A unidade na diversidade de sua pluralidade.

Embora haja uma tensão formal, entre – eu/outro –, e uma tensão pictórica – entre cores que se miram e se medem no espaço delimitado, o equilíbrio movediço se afirma na fluidez visual. A pregnância da forma contamina-se simbioticamente no olho daquele que a vê, vendo-se. A si, mesmo assim, sendo outro: ele mesmo. Pintor e Pintura. Cisão do que não se faz cindido. Dialética da criação.

Depreendemos, numa segunda leitura, pelas conotações metalingüísticas destes termos, que os mesmos remetem a uma determinada concepção do fazer – poético e pictórico. O poeta interage com o pintor no ato mesmo de “pintar” a sua trajetória pictórica expressa através da técnica apurada do artista. Os semas da medida, da concisão, da (pintura) pensada, da palavra ditada pelo acordo e pela simetria podem ser encarados na mesma concepção com que Riffaterre (1983) encara as palavras poéticas convencionais equivalentes a textos inteiros cuja significância proviria dessa textualidade por procuração. Esse mecanismo intertextual nos parece aplicar-se também à estruturação idioletal do campo semêmico no conjunto de uma obra e explica o poder que têm determinadas palavras recorrentes – por exemplo, *medida*, *concisão*, *acordo*, *simetria* – de significar uma poética-pictórica e/ou uma pictórica-poética. Murilo Mendes mantém uma proximidade esquemática com a planimetria cubista, na modulação racional das unidades compositivas do objeto estético sob a égide do estilo da concisão demarcado pela genialidade de Juan Gris.

Juan Gris agora o acompanha como o gênio, sob diversos nomes e na maioria das tradições antigas acompanha cada homem, como seu duplo, seu *daimon*, seu anjo da guarda, seu conselheiro, sua intuição, a voz de uma consciência supra-racional. Juan Gris simboliza para Murilo Mendes como o gênio o faz ser: o “ser *espiritual*, a centelha de luz que escapa a

todo controle e que engendra a convicção mais íntima e mais forte. Imanente a cada pessoa, física ou moral, o gênio simboliza o ser *espiritual*” (GRID, apud CHEVALIER, 1998, p. 448).

Assim, nesse processo de construção simétrica cadenciada pela proporcionalidade temática e formal: as unidades visuais – *A Janela Aberta* (1921, fig. 52), “a mesa”, o horizonte, a paisagem, “Natureza Morta”, está para Juan Gris, assim como “o jornal”, a letra desenhada, ou seja, a palavra iconizada, as linhas, *A Janela do Pintor* (1925, fig. 53) está para o poeta, Murilo Mendes. Todos esses elementos configuram-se como textualidades por procuração, leituras de espaços que se condensam e parecem cristalizar-se na íris do poeta/leitor no ato da busca da verdade plástica e, simultaneamente, no ato de enquadrar imagens e projetar aquilo que se permite ver: “Janela”, tela, poema.

A palavra modula efeitos picturais no jogo de fazer circular em cena o objeto estético, a fim de multifacetar o ângulo de visão sob diferentes prismas poli-isomórficos e realizados sob diferentes materiais: colagens. Decalques (Riffaterre), Intertextualidade (Bakhtin), citações (Compagnon), palimpsestos (Genette), detalhes colados tais quais máscaras, disfarces, metáforas cerzidas na face pálida da página em branco. São imagens reiterativas, onde se concentram e se organizam planos isotópicos de universos multifacetados nas mais diferentes modalidades de expressão artística. Enfim, leituras de espaços que se condensam e cristalizam na íris do poeta e do pintor na busca da verdade plástica e, simultaneamente, no ato do dizer/fazer pelo enquadramento da imagem e projeção daquilo que se permite ver. Janela. Tela. Poema. Arte. A palavra a produzir desenhos gráficos, “Murilogramas”, letras-versos-ícones que se colam em plena densidade intersemiótica e se jogam na travessia da multiplicidade à unidade. Imagens reiterativas que se concentram em planos isotópicos para assim, compor a montagem do objeto estético, um exemplar catálogo poe-pictural da obra de Juan Gris. Murilo Mendes expõe unidades do universo pictórico de Gris e exhibe com o poema parte do conjunto dos estudos intersemióticos do discurso estético: o(s) quadro(s) dentro do poema, “Janelas Abertas”. Assim, Murilo Mendes apodera-se da pintura como o pintor de seu modelo/paisagem/densidades culturais e, seduzido pelo cântico plástico, que vem de raízes hispânicas, instaura no espaço criador do espaço a intersemiose poesia/pintura, através do processo de interpelação transgenérica ou trans-estética (VAN DEN HEUVE, 1985). O poema, o quadro; o quadro, o poema, eis a dialética da criação, enquanto expressão do dizível/indizível, do visível/invisível, da luz (claro/escuro), de formas (verticais/horizontais/diagonais/esféricas/ziguezagueantes), de espaços (exterior/interior, perto/longe, dentro/fora, Espanha/Céret), de tempo (ontem/hoje, atual/real/presente/passado/memória), de volume (cheio/vazio) de cor

(nítida/difusa/reluzente/opaca/sombra), em suma, todos esses elementos que vêm elucidar a transposição de universos na densidade do discurso estético. Diria Murilo Mendes: “O símbolo em valor concreto já se muda”. Eis o horizonte: “Janelas Abertas”, “Janelas do Pintor” e do poeta. Horizonte nômade, como a palavra.

5.2.7.4 Série Fenêtres. Janelas

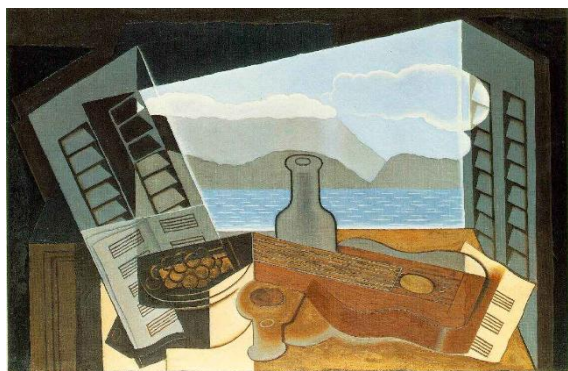


Fig. 52

A JANELA ABERTA, 1921.

THE OPEN WINDOWS, 1921 (150 ks)

Oil on canvas, 65 x 100 cm (25 5/8 x 39 3/8 in);

M. Meyer Collection, Zurich (Dc 365).

JUAN GRIS.

A tela apresenta uma mesa, uma garrafa, um copo, uma fruteira, uma janela aberta e um horizonte. Umbrais perpendiculares por onde se adentram ora um ora outro. Horizontalidades entrecortadas. As superfícies planas – mesa e horizonte – são linhas demarcatórias de espaços que se interpenetram na superposição de serem infinitos aos olhos. O que se vê e o que não se perde de/na vista. Paisagens.

A espacialização da imagem apresenta-se demarcada por uma contradição explícita: o que está fora independe do que está dentro e vice-versa. Dialética exterior/interior, ou seja: o ponto de fuga que poderia ser a paisagem lá de onde se divisa a água, a serra, o céu inversamente é dominado por uma força atraente que os faz se adentrar para o espaço interior: tudo parece convergir para a mesa: a janela, a luz, o firmamento. Tudo vai e volta ao seu ponto inicial: o interior. Ou o olho que vê, daqui, o que está lá. As linhas de força parecem se encontrar no plano esquerdo da tela, no nível da horizontalidade da mesa. Dois planos se superpõem: mesa/janela como se estivesse uma dentro da outra ou como se uma fosse a outra ou estivesse rente à outra. Há um crescendo de formas. Num processo de graduação, parte-se do copo de cristal, num plano mais próximo, para a fruteira, garrafa/gigante, numa dimensão

maior do que a janela, recurso que quebra as leis da perspectiva. De dentro para fora. E o que está fora parece menor do que aqueles elementos que se concentram do lado de cá. Uma janela que se abre “caindo” para dentro. A segregação da janela é fascinante. As linhas que se reproduzem em retângulos e esquadrias sob a cumplicidade do efeito claro-escuro. Este jogo de luzes parece incidir sobre o canto esquerdo da mesa atingindo com seus não-raios a fruteira, de cuja falta de luz se vislumbra a difusidade de formas arredondadas que criam a tensão na identificação das frutas. A dialética quadrado/retângulo dispostos no plano esquerdo da tela e, em contraposição, as formas arredondadas, no plano direito, faz-nos perceber um processo produtivo construído através de uma técnica pensada, em cuja estruturação parece ocorrer a conciliação de unidades visuais contrastantes. A disposição da fruteira, no plano central da tela, bem no ângulo onde parecem se cruzar as linhas verticais e horizontais, impõe-se-nos uma travessia, intersectada no limite entre o espaço interior/exterior.

Pela configuração de suas unidades compositivas, a tensão – interior/exterior – mantém-se, num processo de contigüidade formal e poética. As rimas pictóricas se superpõem em isotopias imagéticas: o copo, a fruteira, as frutas e a garrafa se desdobram em sua esfericidade; a mesa, a janela e a moldura do horizonte se superpõem em suas partes, pela horizontalidade de seus traços retilíneos. Tudo se conforma em seus contrários. Tudo se submete a uma unidade interdita. Não é tanto a cor que faz a diferença, nem a luz que delimita as formas, mas também as linhas, os traços. O gesto produtivo se materializa em formas e delimita os espaços exterior e interior em conciliação. Tudo é dialético. Há uma travessia na aparente estaticidade das formas, cores, luzes e traços em harmonia aparente. A simultaneidade desses elementos visuais provoca um cruzamento de signos, que se superpõem/intersectam num movimento de ida e vinda. Justaposição – interior/exterior. Passagem. Janelas abertas. Ênfase no elemento mais próximo. Gris está saindo de um plano mais geral para o particular. Há uma cadência rítmica, musical da janela e da pauta. Tudo isso produz um efeito harmônico, cadenciado, matemático.

Na configuração da tela permanece a dialeticidade de suas partes com o todo. Ela se fecha sem nunca trancar-se em si mesma. Cerra-se em suas fronteiras sem nunca vedar-se. Trata-se de uma temática que, em si, permanece aberta: janela.

Depreende-se pela visualidade da obra que, na superposição de volumes, formas e cores, a seqüencialidade dos elementos se harmonizam no seu todo. A fluidez de traços ameniza a agressão de cortes e recortes, do efeito claro-escuro, a se fluidificar em gris, azul e branco ou no marfim, amarelo e laranja. A gradação das unidades e a degradação de cores

parecem emoldurar a tela que não apresenta a materialização de seu espaço fechado. Tudo está aberto. As fronteiras são demarcadas pelas próprias molduras em seu interior: janelas.

A proporcionalidade estética parece quebrar a expectativa suscitada na diversidade de suas partes, ao produzir uma tríplice similaridade: a mesa, a janela, o horizonte são outro e a mesma coisa simultaneamente.

São espaços onde se permitem aportar imagens e, portanto, se enquadrar como possíveis “telas” ou composição de leituras. Portanto, a mesa, a janela, o horizonte está para o pintor (Gris) assim como a tela (*A Janela Aberta* (1921, fig. 52) está para o espectador (Murilo Mendes). São espaços que se condensam na sua busca de enfocar e concentrar aquilo que se permite ver: janela.

Um detalhe que chama a atenção do espectador-leitor é o efeito produzido pelas imagens através da luz. Esta alude a uma certa opacidade advinda das sombras de elementos que projetam no seu duplo, a dialética que, por sobre e por dentro das unidades visuais, concilia o cruzamento de luzes (claro-escuro) e de formas (verticais-horizontais-esféricas) e de espaços (interior-exterior), em trânsito. Nesse equilíbrio sustém-se a base da mesa meio fora de prumo.

As forças de organização das formas compositivas do quadro apontam para o itinerário pictórico de Juan Gris. O pintor pretende que, acima de tudo, suas obras sejam clássicas na sua estrutura e cubistas na sua linguagem. Abertura que se faz passagem, travessia, num equilíbrio aparente. Há um enquadramento perfeito, clássico, interditado através de um discurso estilizado. Detalhes justapõem-se, abrindo fendas-janelas. O interdito que se diz, sendo. Arte.

E Juan Gris tem demonstrado toda essa técnica durante todo seu trabalho de produzir imagens pictóricas. Observemos o jogo que o poeta estabelece entre a imagem e a palavra – Juan Gris/Espanha, Espanha/Juan Gris, ambas encerram o sentido da interface poesia/pintura por força da linguagem medida, com concisão.

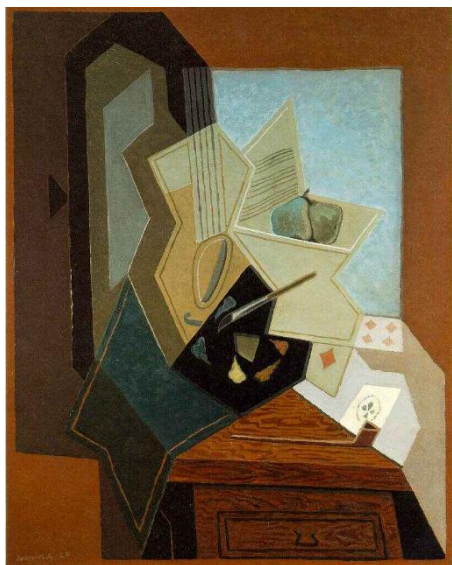


Fig. 53

**THE PAINTER'S WINDOW, 1925,
(A JANELA DO PINTOR), (110 kb).**

Oil on canvas, 100 x 81 cm (39 3/8 x 3 7/8 in);
The Baltimore Museum of Art, Maryland (Dc 543).
JUAN GRIS.

As unidades visuais expostas na tela são: a mesa, o cachimbo, cartas de baralho: naipe de ouros e paus. O pincel, a paleta e pequenas porções de tinta, nas cores: verde, marrom, cenoura, ocre. Toalha, uma guitarra de quatro cordas, partitura. Uma fruteira com duas penas verdes.

Umbrais, paredes, janelas e horizonte, um firmamento azul. Linhas recortadas, quebradas, quadrados, quadrantes, retângulos e quase ausência de círculos. Apenas se visualiza tal forma, nos contornos das peras e na “boca” estilizada da guitarra. A superfície da mesa, a sua gaveta com puxador e as cordas da guitarra parecem seguir o estilo convencional. A figura do pintor se posta em “*absentia*”, metaforizado pelos seus instrumentos criadores: modelos que se reiteram – guitarra, cartas, frutas, mesa, janela – tudo isso representado pelos elementos específicos da composição cubista de Juan Gris. Naturezas mortas, motivadas pela sensibilidade racional do pintor que as transpõem para a mobilidade imóvel do quadro, o qual, em sua essência dialética, faz da arte a possibilidade de vivificar a natureza em seu estado de aparência letal – natureza morta, e faz ver o invisível: a janela do pintor – uma tela.

A imagem segrega-se em cores que traçam e parecem seguir a opressão do espaço delimitado por contornos que se interpenetram ziguezagueando-se. Movimentos da paleta que se diz num processo de enunciação enunciada. Imagens cortadas. Cartadas, jogadas numa

angulação de mestre em azul, ocre, pérola e amarelo, verde e verde que se permite verter arte. Tons líquidos, nessa sinfonia de ecos que parecem sintetizar a possibilidade de ser pintor. Criador e criatura se afirmam na condição de traço, luz, volumes e cores. A diversidade de elementos formais metonimicamente representados configura-se num todo que se sustém em sua própria adversidade. Tudo e todos parecem tentar conciliar seus contrários para, somente assim, se reconciliarem no espaço formal, imagético da tela. Janela para onde todos convergem e se comprimem. Dialética entre as partes e o todo.

A janela emoldura o quadro que geometricamente se produz por um processo cumulativo onde objetos diversos se superpõem e se projetam na plenitude do azul do espaço aberto. Imagens que se esbatem em luz, a qual se joga em ouros e paus, na tonalidade de se cartearem matizes.

O movimento da linha ziguezagueando deforma a estrutura das partes e, conseqüentemente, estabelece uma diversidade de pontos de visão suscitados pela liberdade na angulação da composição do todo. Assim, instaura-se uma dinâmica, cujos movimentos revelam a fluidez das tintas a emoldurar os planos da tela-janela.

A unidade compõe uma grandeza matemática, na qual Juan Gris adiciona os elementos visuais em parcelas contíguas sobre a mesa, obtendo um resultado que superdimensiona unidades visuais na proporção de suas partes que as tornam bem maiores do que a superfície na qual se apoiam. Gris enfatizou a simbiose estética: tomou as partes pelo todo: o pincel, a paleta, as tintas, os planos, os volumes, ou seja, a pintura, que é a síntese daquilo que o pintor faz a tela ser: janela do pintor. Melhor dito: o espaço do olhar. Membrana da arte. Essencialmente arte. Na lógica da criação, o pintor joga com todos os sentidos: a audição (a guitarra), o paladar (as maçãs), o olfato (as tintas, as frutas), o tato (no tato das cordas, do pincel, das cartas, toca-se: rimas pictóricas, sonoridades cromáticas, líquidas) e o sentido da visão pela profusão de imagens. A visão metaforizada: a janela é o horizonte. O horizonte do pintor dividido e divisado pelo olho. A construção do significado da janela, enquanto uma metáfora da pintura. Espaço em que o artista se debruça e compõe a poética pictórica da janela, objeto de sua sedução e fascínio. Arte. Forma, proporção, volume e imagem: composição do espaço exterior pelo interior de ser assim, fronteira, umbral, porteira, entrada e saída. Ponto de encontro entre o olho que olha e o olho que se deixa ver. O de dentro e o de fora. Rito de passagem: da luz, do ar, da cor, do ser.

O jogo alude à noção do acaso. Aquilo que vem sem saber por que vem. Janela aberta ao acaso. “Os jogos se mostram sempre, de modo consciente ou inconsciente, como uma das

formas do diálogo do homem com o invisível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 519).

Ainda remete no plano simbólico. ...o ouro considerado na tradição como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal perfeito” (...) Tem o brilho da luz; o ouro, diz-se na Índia, é a luz mineral. Ainda: O ouro-luz é, em geral, o símbolo do conhecimento, é o yang essencial. O ouro, dizem os brâmanes, é a imortalidade”. (...) A propósito de perfeição, é preciso lembrar, além disso, a primordialidade da Idade de Ouro tradicional, ao passo que as idades seguintes (de prata, bronze e ferro) marcam as etapas descendentes do ciclo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 669).

Jogo de cartas, jogo de azar. Em francês (*hasar*) e o acaso. O que reserva o destino ao pintor: o acaso, a intuição. O ouro também evoca fortuna. A carta de paus, que é representada pela figura do trevo, também alude ao acaso. Trevo sugere sorte, fortuna. Em espanhol, fortuna é o destino, ou seja, o que lhe reserva a vida. O cachimbo suscita devaneios, lazer, prazer, pausa, espera. Na janela do pintor entra tudo isso. Inclusive o olhar do poeta a perscrutar, para além da imagem, a paisagem e casas de Céret, a Praça Ravignan. Espectros. O verbo surpreendido no limite do disfarce dialético de ser assim palavra-imagem.

5.2.8 Estudos nº. 08: Murilo Mendes e Joan Miró

*... uma outra ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito.*

POEMA

JOAN MIRÓ

Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
Também sabes deixar em liberdade
O roxo, qualquer azul e o vermelho.
Todas as cores podem aproximar-se
Quando um menino as conduz no sol
E cria a fosforescência:
A ordem que se desintegra
Forma uma outra ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito.

A composição do horizonte paisagístico do poema apresenta-se através do sistema descritivo das unidades visuais: ...a sigla, o pássaro e o losango. (...) em liberdade / O roxo, qualquer azul e o vermelho. Todas as cores ...um menino, ...ao sol, ...a fosforescência. A ordem...outra ordem ajuntada / Ao real ...obscuro mito. Todas configuradas conforme visualização a seguir:

..... a sigla, o pássaro e o losango.
..... em liberdade
O roxo, qualquer azul e o vermelho.
Todas as cores
Um menino ao sol
E a fosforescência:
A ordem
..... outra ordem ajuntada
Ao real – obscuro mito.

O poema está segregado por uma linha reta, no plano superior (vs. 1), configurado por três unidades – a sigla, o pássaro e o losango –, que corroboram com a quebra da perspectiva pictural e sugerem, também, a quebra da perspectiva poética pelo especular para além da palavra, cujo efeito estético permite a representação imagética àqueles que tiveram contato ou conhecem a produção de Miró. O verso aponta uma relação icônica entre o dito e o feito através de um recurso estético, que parece confirmar a observação de Geninasca (1975), no sentido de que tal fato poético “faz lembrar que o dizer do poeta é antes de tudo um fazer, um poien”. O verso, portanto, instaura explicitamente a ação literal/liberal do gesto produtivo exposto pelo verbo – soltar –, a conotar uma distribuição pictórico-espacial aberta,

independente, “automática”, “aleatória”, suscitando a idéia de deslocamento e de movimento no espaço poético-pictórico, a partir do qual a tela/o poema pode ser visto sob diferentes pontos, numa angulação multiforme. As unidades apresentam-se soltas, bem ao estilo de Miró que quebra a idéia de estaticidade e imobilidade da pintura. Um efeito cênico. Simulacro do verbo, criado pelo poeta, na montagem do universo pictórico de Miró. No limiar da espetacularidade poética, Miró é esteticamente referenciado com profunda admiração e identidade. Murilo Mendes imprime um tom coloquial com reminiscências infantis evocadas pelo termo “*menino*” (vs. 5), como se o poeta co-participasse do gesto produtivo de soltar signos (*a sigla, o pássaro e o losango...*) no espaço do poema e se deixasse seduzir pela inquietude, que motiva essa sinuosidade dos versos tal qual as linhas de Miró. A composição da obra que quase sempre parte de uma linha que, por sua vez, sobrepõe-se a um fundo modulado com a técnica que se desenvolve de uma forma um tanto quanto primitiva, meio “aleatória”. Murilo Mendes parece reverenciar também a memória dos movimentos de vanguarda das artes, no caso da literatura e das artes plásticas. Ressonâncias plásticas de uma identidade poética no diálogo que ele estabelece com Miró implicitamente subjacente na desinência verbal “s” – soltas –, desinência número-pessoal, de segunda pessoa do singular, do presente do modo indicativo, do verbo soltar.

Num processo de expansão do seu dizer/fazer, o poeta evoca um traço definidor da produção de Miró: a liberdade. Liberdade agora explicitamente representada como um ícone da densidade cromática do universo pictórico de Miró, envolvendo todas as suas nuances, inclusive *qualquer azul – Série Qualquer Azul* –, talvez em oposição ao tríptico *Azul I* (fig. 75), *Azul II* (fig. 76) e *Azul II* (fig. 77), (1961). No verso seguinte, Murilo Mendes resgata a unidade cromática e, na construção dessa totalidade pictural, prepara a síntese da pedagogia de Miró: “*todas as cores*”, independente de sua tonalidade e de seus efeitos visuais convergem para a multiplicidade de cores explosivas de Miró, as quais, em sua profusão poético-pictórica criam a fosforescência da palavra /da imagem. O poeta parece evocar o “*menino*” que preserva, sobretudo, a pureza – dos temas *Vinha e Oliveiras em Montroig* (1919, fig. 54); *A Fazenda* (1921 – 1922, fig. 55); *Foto – Isto é a cor dos meus sonhos* (1925, fig. 56); *O Carnaval de Arlequim*, (1924-1925, fig. 57); *Canção noturna se rouxinol e chuva matutina* (1940, fig. 58); *Constelação: acordar de manhã* (1941, fig. 59); *Personagens à noite guiadas pelos rastros fosforescentes de caracóis* (1940, fig. 60); *Mulher junto a um lago cuja superfície se tornou iridescente pela passagem de um cisne*, (1941, fig. 61), *Crepúsculo róseo acariciando os genitais de uma mulher*, e *Pássaros* (1941, fig. 62); *Mulher prisioneira de um voo de ave* (1941, fig. 63), *Mulheres, aves, estrelas* (1942, fig. 64);

dos traços – círculos, espirais; das cores e formas – emblemas, astros, formas orgânicas ou geométricas, olhos, orelhas, o crescente de uma insígnia que Miró convencionou designar de vulva, insetos, gotas de orvalhos, dentre muitas outras que compõem a expressão estilística de Miró. A pureza e a liberdade são dimensões também observadas por João Cabral (MELO NETO, apud LÔBO, 1981, p. 61), que escreve: “Ela [a pintura de Miró] me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar o seu olho do visto e sua mão do automático. Para colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade”. Assim, Murilo Mendes, numa primeira leitura, parece atraído pelas paisagens que, no início da produção de Miró, tem, no código paisagem, a profusão de cores e a pluralidade de formas da vegetação, da cultura produzida em Montroig, aqui selecionada em duas versões sobre o mesmo tema, as quais podem funcionar como a expressão metafórica da “verdade” do enunciado. Tal qual espelho, a tela faz projetar-se de uma forma estilizada a imagem de uma paisagem, que possui, segundo Penrose (1983, p. 22), a “qualidade de um bordado ricamente ornamentado, com o acréscimo de um recuo profundo na distância e uma ligação com a realidade que de nenhuma forma se deve aos efeitos da atmosfera ou às normas convencionais da perspectiva”. Eis o chão de Miró:

5.2.8.1 SÉRIE O CHÃO DE MIRÓ



Fig. 54
MONTROIG, VIGNES ET OLIVIERS PAR TEMPS DE PLUIE, 1919.
VINHA E OLIVEIRAS EM MONTROIG, 1919.
 Óleo sobre tela, 70cm x 90cm.
 Leigh B. Block e esposa, Chicago.
 JOAN MIRÓ.

Paisagem: natureza morta. Cultivo de vinha e oliveiras com dezenas de espécimes distribuídas em sulcos horizontais, paralelamente dispostos, num primeiro plano. No segundo, há uma geometrização do solo sulcado por trilhas cortadas por linhas duras e cores diversas –

verde, amarela, rosa, ocre, terra. Aparece o ventre da terra entretecendo ervas, gerando frutos em cujo cerne parece conter o desejo de Miró em contemplar metonimicamente a harmonia que há no crescimento das plantas, das árvores à sua volta e, em maior escala, a configuração dos campos cultivados. Além disso, parece observar o relevo dos montes distantes.

O pintor parece querer expor a densidade do que de dentro da terra faz-se produzir, no ato mais terreno da Criação. No terceiro plano, há uma multiplicidade de formas a sugerir uma plantação abundante, umas casinhas à esquerda da tela, uma imagem figural como se fora a representação de um pássaro pousado intersectado por plantas e insetos que, por sua vez, também se confundem com a vegetação. Para Murilo Mendes (1994, p. 1275), “Miró extrai o maravilhoso da coisa imediata, visível; transforma em realidade a faixa onírica”. Por fim, no plano de fundo, visualiza-se o relevo de uma montanha circundado por uma atmosfera em simetria cromática com o universo campesino: verde-oliva e amarelo-ouro.

A configuração imagética tem uma correspondência evidente com a técnica cubista corroborada pelo emprego da cor local, paisagem de Montroig, e uma ausência da profundidade tridimensional. As unidades segregam-se numa reentrância de formas piramidais, as quais, em sua maioria, desnudam o processo de preparação do solo para o cultivo, numa densidade de camadas, em gradação horizontal ascendente, que parecem sugerir a divisão do solo sulcado por instrumentos que cortam a terra em diagonais. Miró parece suscitar esse efeito do cultivador ou arado a cortar a terra a fim de que a semente possa germinar e brotar com vigor para assegurar uma colheita abundante. Neste plano há também uma quantidade de plantinhas apresentando uma folhagem verde, tenra e delicada semelhante à do vinhedo, intersectada por um elemento de cor marrom, como se fora o espectro de insetos camuflados por entre a vegetação. Este plano transita para outro, com cortes enérgicos, em diagonais, como se tivessem uma lâmina vegetal ou folha com fio cortante nos dois gumes, pontiagudos em sua configuração piramidal e, simultaneamente dentada, a evocar explicitamente a planimetria cubista.

O segundo plano é segregado por verticais e diagonais que cortam e recortam o espaço interseccionado por formas ziguezagueantes, em tons mais fortes do verde, amarelo, rosa e marrom.

O terceiro apresenta uma estrutura formada por árvores de grandes copas, em pontilhados, como se estivessem carregadas de frutos. Há uma predominância de curvas e círculos para compor a configuração das copas das árvores e há uma interferência de verticais para a modulação de palmeiras e/ou cactos. Estes se configuram como plantas espinhosas, pontiagudas, verdadeiras espadas verdes, armas plásticas com lâminas cromáticas para

golpear a íris do espectador em pleno ato contemplativo do horizonte de Montroig. À direita deste plano, percebe-se por entre um feixe de traços, uma superposição de formas triangulares, diagonais e outras com uma parte pontilhada em meio círculo, interseccionadas por uma unidade visual que parece compor a forma disfarçada da cauda de um pássaro pousado por entre as árvores. Um pouco mais acima, num ângulo de intensa profundidade, a sugerir um distanciamento do ponto de quem observa, visualizam-se duas casinhas, em miniatura, onde se divisa uma portinhola e uma parte meio descampada que sugere tratar-se de um pátio no qual se pode distinguir uma árvore de grande porte. Esta é emoldurada por uma vegetação de folhagem tenra, com uma grade figural rala, disposta numa área que parece cultivada, cercada por uma elevação de terra que parece delimitar as condições climáticas e/ou territoriais demarcadas por uma configuração geográfica entre esta área e outra faixa de terra montanhosa, à esquerda da tela. Todavia, a modulação utilizada pelo pintor cria um efeito paisagístico pela simulação de uma equivalência entre ambas as áreas de fundo, como se ambas estivessem situadas num plano mais alto. Vista neste ângulo, a paisagem apresenta uma sutil difusidade de todo o contorno montanhoso. No plano superior esquerdo, a montagem compositiva expõe uma vista parcial da vegetação silvestre que se estende ao longo da colina na área que se limita com as montanhas. Parece tratar-se, portanto, de uma mata virgem.

Os longos dias de verão passados por Miró em Montroig contribuíram para demarcar novos horizontes em sua produção na busca de um novo estilo. O que compõe o universo temático do pintor passa a integrar o espaço-limite de sua trajetória estética demarcada por uma profusão de imagens e pluralidade de traços bem definidos desse novo ângulo de visão desenvolvido por Miró.

É interessante observar que o espaço-limite da presença do humano, à esquerda da tela, demarcada por um ângulo diagonal no qual se percebe a existência das casinhas, parece sugerir que interessava a Miró mostrar o ponto de partida e não o ponto de chegada. Ou fazer uma tomada visual partindo do mais próximo até o limite onde o olhar permite registrar. Ou seja, o foco visual e/ou o foco de visualização parece incidir de fato, para a dimensão da produção da natureza, para o conjunto, e não para o que é produto da cultura humana em sua intervenção na natureza. Observa-se que há um distanciamento na angulação imagética no sentido de se obter uma visão panorâmica do horizonte de sua predileção. Tal qual espelho, a tela faz projetar de uma forma estilizada a imagem de uma paisagem que possui, segundo Penrose (1983), a “qualidade de um bordado ricamente ornamentado, com o acréscimo de um

recuo profundo na distância e uma ligação com a realidade que de nenhuma forma se deve aos efeitos da atmosfera ou às normas convencionais da perspectiva”.

Na segmentação espacial, a plasticidade configura-se em cinco blocos estruturais na composição do poema pictórico em cujas rimas plásticas, depreende-se uma ênfase nas formas circulares (redondas/redondilhas), estilizadas na sua “verticalização”, as quais parecem representar com mais fidedignidade as folhagens do vinhedo com suas superfícies em matames, presas a galhos tenros, em verde-oliva, os quais brotam de um círculo-semente em tons de terra. Observa-se uma ruptura pictórico-formal no segundo segmento, pela ocorrência de rimas em linhas diagonais e linhas dentadas múltiplas, interseccionadas cromaticamente em verde-amarelo-rosa-cenoura-marrom-ocre, a demarcar o efeito do arado a cortar a terra e, simultaneamente, parece desenhar no solo a moldura da folhagem tal qual uma expressão dígito-vegetal gravada na terra por força da ação do homem preparando-a para plantar a semente em solo fértil, assim como Miró se planta metaforicamente em sua terra catalã.

Em entrevista Miró ao evocar a cultura catalã e ao mostrar um cartaz para excursionistas catalães e outro para jogadores catalães, declara:

Não é pelo futebol, é pela Catalunha – o que importa é o adjetivo. A Catalunha, apesar de tudo, não parou de germinar, durante todos esses anos, com o solo, com tudo o que faz crescer. [Miró bate na mesa várias vezes, com a mão espalmada.] É como uma planta que se desenvolveu em mim. Sinto cada vez mais. Montroig, por exemplo, é como religião (RAILLARD, Georges, 1989, p. 15-16).

No terceiro segmento há uma concentração de círculos carregados de pontinhos [não confundir com a técnica de pontilhismo] que parecem aludir aos frutos divisados à distância e/ou à plumagem de pássaro plasticamente integrado à paisagem. Estas unidades visuais estão dispostas em arcos vegetais quais resplendores a coroar a mata virgem, em suas extremidades, sob o efeito das pontiagudas palmeiras imperiais dispostas sucessivamente num processo dinâmico de enquadramento reiterativo. Detalhes juntam-se a detalhes que parecem compor campos isotópicos na montagem do universo poético de Miró.

No último plano, a dialética – céu/terra superpõe-se por força de sucessivas rimas imagéticas configuradas para a composição do relevo montanhoso a emoldurar o quadro paisagístico de Montroig. À direita da tela, a composição panorâmica é modulada por formas irregulares interseccionadas no limite espacial. Tais unidades visuais parecem intervir na delineação cromática. Esses dedos vegetais com garras verdes em suas extremidades parecem

esfumar no firmamento leves tons de verde e amarelo sutis, ao contrário de sua contraface, a terra. No plano superior, na imensidão do céu, não há nenhuma forma definida.

Na diversidade de planos e multiplicidade de formas, configura-se a unidade temática – *Vinhas e Oliveiras em Montroig*, 1919 fig. 53 – na qual se desvela a terra em suas entranhas, incluindo detalhes que não se vêem: o sistema de drenagem da terra. Terra e terra. Terra esta, desvirginada pelo olhar do pintor que em sua onisciência pictural a tudo vê. Nesse processo desnudam-se, em contigüidades visuais, os pormenores harmoniosos intersectados pela coexistência entre contrastes e similitudes que parecem conciliar essa diversidade de linhas, cores, formas e volumes – relevo das camadas de formação da terra e relevo das camadas e camadas da forma(ação) das tintas que se dizem terra.

A profusão de elementos visuais atribui à tela uma densidade estética que, em seu todo, parece resultar num processo de semear, em solo fértil, a semente que se permite plantar por uma espécime genial: “grãos” pictóricos. A fruição imagética preenche o vazio do olhar e a vacuidade de uma tela em branco, sem se perder de vista nenhum pormenor do que se propõe a ver, sem repetições enfadonhas e de uma forma inusitada. Cada área do espaço é milimetricamente utilizada. Miró é isso: afluência de imagens no espaço aberto. Céu aberto. Extremidades – montanhas e céu: Montroig. Chão da terra, da qual Miró alimenta-se das formas e da força, conforme em entrevista concedida:

As montanhas fantásticas têm um papel importante na minha vida, e o céu também. Não no sentido alemão. Mais que a visão, é o choque das formas sobre meu espírito. Em Montroig, o que me alimenta é a força, a força. [Houve algum outro lugar em que tenha sentido um choque tão intenso?] Nenhum. Porque Montroig é o choque preliminar, primitivo, ao qual sempre retorno. Em qualquer outra parte, tudo se mede em relação a Montroig (GALLIMARD, 1989, p. 33).

Dentro desse mesmo código de paisagem, Miró prossegue com sua produção do horizonte de Montroig, ao produzir a tela *A Fazenda*:

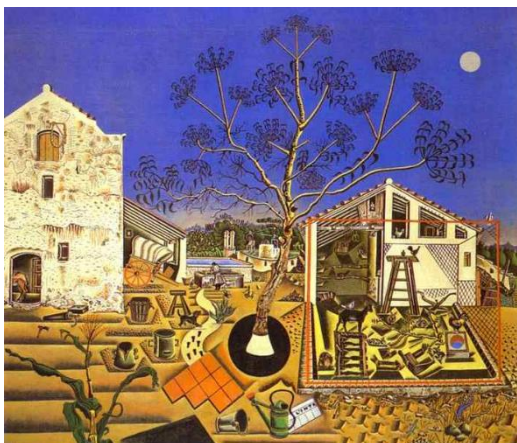


Fig. 55

A FAZENDA (A QUINTA), 1921 – 1922.

Óleo sobre tela, 132 cm x 147 cm.

Ernest Hemingway, National Gallery of Art, Washington.

Por empréstimo da Pierre Hemingway.

Foto da Galeria Pierre Matisse, Nova York.

JOAN MIRÓ.

Universo animado – uma mulher a lavar roupa, uma mula a tirar água de um poço, um cão a ladrar, aves, quadrúpedes, insetos, caracóis, lagartos, um eucalipto gigantesco; universo inanimado – uma casa de lavoura catalã, casa de pedra, a casa dos animais, a lua e/ou o sol, o céu azul, um buraco redondo escavado na terra, uma cova redonda, o poleiro do galo, a roda de carroça, as escadas, baldes, recorte de jornal, um regador de plantas. Todas estas unidades visuais mantêm uma sutil autonomia na composição da cena, embora se configurem como essenciais ao conjunto das atividades típicas de uma cena no contexto campesino catalão.

Gallimard (1989, p. 54) em entrevista com o pintor comenta: “E em *A Fazenda* você destacou um espinho”. Miró responde: “Isso, um espinho que tão grande quanto o tronco da árvore”. Gallimard (1989) insiste: “Visão e apresentação se identificam”. Miró, novamente complementa: “Dei dimensão ao espinho porque ele me interessava do ponto de vista plástico. Precisava chegar a uma nova plástica. Um único espinho é o resumo de todas as outras plantas”.

A composição do quadro segrega-se, em princípio, em três planos, se traçarmos uma linha triangular, tipo, ∇ de cima para baixo, à esquerda destaca-se a casa grande de pedra, um estábulo, cuja parede está demarcada pela presença de musgos e brechas, detalhes que lhe acrescentam o aspecto de uma carta geográfica, em alusão à configuração do tipo de vegetação que parece florescer naquela região, independe de onde possa se ter possibilidade

de brotar. O painel desta casa contém no plano mais alto um janelão, apresentando uma forma arqueada na parte superior e duas janelas pequenas, com uma diferença naquela que se aproxima mais do primeiro piso que parece estar gradeada; uma porta grande que mantém a mesma estrutura do janelão, onde se visualiza uma mula a puxar água do poço e se antevê uma grade figural que parece tratar-se da parte de uma estrutura do janelão. Neste espaço pode-se perceber a presença de uma mula a puxar água do poço e também se antevê parte de uma estrutura de porta larga. Do lado direito da casa um alpendre, com a queda d'água declinada sobre pilastras, no qual se encontra uma carroça, um vaso e uma figura que parece ser de uma galinha e/ou de um gato. À frente da casa vários objetos de metal e de madeira, dentre estes, três baldes sendo dois de metal e um de madeira, um banquinho, um cãozinho que parece ladrar, para o caminhante que acabou de passar por ali, ou escondeu-se atrás do eucalipto, pois suas pegadas, em número de sete, ainda se mantêm visíveis em um trecho da areia do caminho e desaparecem. Neste mesmo plano, um ladrilho vermelho com nove pedras, uma planta com folhas verdes compridas ondulantes, semeada num solo seco, horizontalmente cortado.

O segundo plano está segregado por um eucalipto gigantesco, que é uma planta típica da região da Catalunha. Num primeiro ângulo, tal árvore apresenta uma copa bem aberta a interseccionar com seus galhos quase toda a dimensão da paisagem. Seu tronco é tosco, marcado por nódulos vegetais sob a casca grossa da árvore, em forma de Y, que se escava e se planta com firmeza na terra seca e pedregosa de cor vermelha-acastanhada configurada tal como uma pata de cavalo, a produzir no seu tropel, um círculo negro. Este eucalipto parece evocar a metáfora do próprio Miró, também fincado em sua terra catalã, em sua Quinta, ou também pode metaforizar o povo catalão. Mink (1994), afirma: “A árvore com suas raízes profundas e o seu potencial de crescimento é o emblema do povo catalão”. Tal árvore parece exercer um fascínio e um poder de transição dentro dessa estrutura, pois está localizada no centro do quadro e parece aludir ao protótipo da poética a ser cultivada pelo pintor e pelos criadores/artistas contemporâneos, ao reafirmar uma postura radical de desafiar a perspectiva, no sentido de querer compreender que, repudiando-a, estariam conquistando a liberdade de quebrar com uma concepção limitada de composição. Miró parece apontar para além do limite da tela, da composição, da moldura. Ele semeia, planta, cultiva, situa o objeto como um ícone de representação da perfeição que a natureza, enquanto produção primeva, parece concentrar a configuração estética do seu ideal de arte. A propósito, Melo Neto alude em seu artigo sobre o pintor: “Miró não foi o primeiro pintor do mundo a desafiar a perspectiva, mas foi provavelmente o primeiro a querer compreender que, repudiando-a,

libertar-se-ia de um conceito limitado de composição” (MELO NETO, apud LÔBO, 1981, p. 58).

Esse itinerário sugerido pela impressão vegetal da árvore-signo-não-verbal, tal qual um dêitico verbal, aponta para algo que não está explicitamente claro: o regador e um fragmento de jornal – *Journal Le Intransigent*, onde se lê: *L’Intr*, pela dobradura do jornal que, metonimicamente, parece aludir ao processo criador como uma ação semelhante ao ato de semear, regar e cultivar. Portanto, esse gesto produtivo transposto para o universo pictural pode assumir uma dimensão epifânica. O eucalipto planta-se num ponto estratégico, como centro, como eixo, a partir do qual, tudo parece girar ao seu redor, à imagem e semelhança com a ação que se reproduz em torno do sol. Essa áurea solar/lunar projeta-se sob ele. Em sua base, configura-se a forma da lua e/ou do sol. No plano superior, por trás do eucalipto, há um firmamento azul com um sol ou uma lua que, em contraste com a sua luz, produz uma luminescência que “cega” os nossos olhos e faz esbater em sua folhagem, produz uma nuance/ilusão de cor que parece matizada de negra ou pode sugerir a lassidão lunar em uma noite campesina de lua cheia. Imediatamente no plano de fundo, destaca-se uma vegetação cerrada na qual se pode vislumbrar, num determinado ângulo frontal, a existência de um poço e/ou bebedouro em cuja borda parece debruçar-se uma mulher. A seu lado, encontram-se: potes, um balde e uma garrafa. Os outros planos estão visivelmente demarcados pela simetria formal da estrutura do estábulo, na queda d’água; à esquerda do eucalipto (^ ^) da casa dos animais e, à direita, (\ \) de suas varandas. Outro ângulo que simula esta segmentação está explícita na configuração formal das escadas, as quais têm, também, a forma singular ( ).

O primeiro plano à direita da árvore apresenta um espaço milimetricamente segregado em que se vê no ângulo de frente um quadrado vermelho a demarcar, pela ausência de uma parede e/ou vegetação, a visibilidade total de todos os elementos que se encontram no espaço interno daquela estrutura. Ou seja, os animais e seu habitat. Uma cabra à esquerda em cima de uma estrutura de madeira, de forma triangular, com cinco divisórias como se fora uma modalidade de escada, bem diferente da outra, em forma de triângulo, composta por quatro degraus donde, no plano mais alto, ao centro, postam-se duas galinhas e logo abaixo está um galo empoleirado. No outro extremo, à direita, posta-se outro galo. Logo acima, na janela, encontra-se mais uma outra galinha branca. O pintor representa a presença de outros animais: quatro coelhos e uma cabra que coexistem também nesse espaço semicerrado, pois o

olho do artista abriu-nos a possibilidade de a tudo ver: lagartos, caracol e outros espécimes exóticos em sua plasticidade natural.

A tela, enfim, no horizonte dessa diversidade parece sintetizar o universo da Quinta segregado em suas múltiplas unidades mínimas. Toda essa distribuição espacial parece ser a expressão pictórica da simultaneidade do espaço exterior e interior. Ou seja, a configuração dos dois perfis do objeto visto simultaneamente por fora e por dentro, numa visão geral de todos os ângulos, de diversos pontos.

A uniformidade da tela parece configurar-se pela multiplicidade de elementos que, nesta diversidade visual mantém uma recorrência formal – frontal das casas em projeto triangular ($\triangle$), o eucalipto (em Y), quadrado ($\square$), círculos (O) – os quais, isotopicamente, instauram a continuidade visual e simultaneamente motivam a dialética: concreto/abstrato, branco/negro, vermelho/negro, vermelho/azul, linha reta cheia/tracejado, quadrado/círculo. Tudo isso vem construir possibilidades de leituras através de operadores metalingüísticos explícitos, a saber: a lua (o sol) branca, que se faz projetar no círculo negro onde se finca, no centro da composição, a base do eucalipto; o círculo vermelho da roda do carro, o círculo do poleiro do galo e, finalmente, o círculo mais estilizado da estrutura superior dos baldes, dois deles em posição normal e um terceiro caído, o qual produz um efeito redondo-verticalizado nesta unidade imagética; a simetria entre a forma das escadas do poleiro das aves e o banquinho, à esquerda da tela, postado à margem do caminho, sem deixar de observar a estrutura dos estábulos / da casa, em consonância com o eucalipto ($\triangle \triangle \wedge, \wedge Y \wedge$); a isomorfia dos telhados, estábulos/casa/copa do eucalipto, é quebrada por uma outra dimensão imagética que vem suscitar um processo de ruptura pelo estranhamento do quadrado dentro do quadrado, limite do que parece ser o traço demarcatório de duas fronteiras e/ou duas estéticas, que se autoconciliam no espaço aberto e “fechado” da tela dentro da tela. Há um espaço de atenção/tensão, em gás néon, que se reflete no solo calçado e calcinado de ladrilhos vermelhos; outra estrutura sutil demarca nesse tom a borda da piscina-tanque em que o humano se faz presença, nas figuras da mulher e do menino. Este parece prestes a pular na água. Nesse contraste, aos pólos dialéticos círculo/quadrado, vermelho/azul, também se coaduna o círculo do regados. Todos estes elementos parecem constituir-se em verdadeiros conectores isotópicos. Afirmo Penrose que:

tais repetições deliberadas ou inversões de formas ou cor reunidas por rítmicos exemplares intermediários criam como por nota remissiva uma unidade visual e conceptual com o resto da composição. Provocam ilimitada reflexão no infinito jogo existente entre o contraste e a similitude, entre o negativo e o positivo (PENROSE, 1983, p. 24).

Outra unidade visual parece aludir ao recorrente gesto produtivo de Picasso, o qual se faz evocar através do recorte de jornal – *Le Intransegeant*. Um processo de dobradura da folha do jornal que remete à dimensão metalingüística e intertextual do ato de criação enquanto uma operação de semear, regar e produzir o que do universo interior – *L'Int* – se faz materializar esteticamente, em diversos códigos – escultóricos, musicais, poéticos e pictóricos. Ou seja, formas, volumes, sons, ritmos, cores. Frases. Palavras. Intersemioses.

A disposição dos elementos visuais traduz a lógica da criação de Miró que empregou, em muitas de suas pinturas durante este período, a técnica da *realidade completa* (Nicholas Ross, 1998). Ousaríamos dizer que o pintor parece ter produzido uma trilogia sobre o mesmo tema, em três tempos, cuja síntese está contida na tela *Vinhas e Oliveiras de Montroig*, 1919, fig. 53, que se desdobra na série: *A Quinta, (A Fazenda)*, 1921-1922, fig. 65. Todas elas parecem constituir-se em fragmentos/estudos de Montroig, fazenda da família de Miró.

Concebido sob este ângulo, nesse universo coexiste uma diversidade de elementos que se configuram no espaço semântico e simbólico daquele ambiente no qual Miró, ao contrário de outros estilos que celebravam a configuração imagética de um objeto/ambiente, tentava resgatar e transpor para a tela, tudo o que sabia ser real. Uma pitoresca paisagem catalã. Ou a pitoresca arte do Fazer que, na fecundidade do olhar, faz espargir formas, volumes e cores em unidades visuais múltiplas. Nessa pluralidade de signos e na produção de novos significados, Miró estabeleceu entre elas associações poéticas ou “rimas” que, assemelhadas imageticamente, tornam-se facilmente reconhecíveis pela configuração formal em que se podem convergir ritmos, harmonias e ecos para suscitar a homogeneidade composicional.

A profusão de formas explícitas através da densidade estética do universo campesino catalão revela o equilíbrio espacial da paisagem a qual parece conter detalhadamente em todos os ângulos e planos, a fertilidade e fecundidade da natureza em comunhão com o ato de criação pictórica. Tudo isso vem corroborar com a alta pregnância da forma da tela.

Essa postura de Miró traduz a ação de ruptura com toda uma tradição renascentista iniciada pelos pintores modernos, sobretudo pelo grupo cubista, do qual Miró participou em algumas fases de sua produção. Participou também de outros, dentre estes, do grupo dadaísta. Mas foi somente em 1923 que sua arte começou a se aproximar do Dadaísmo e do Surrealismo. Portanto, o poeta numa postura de aderência, traduz em verso o que Miró dizia

em formas, cores, textura e espessura sígnica. Assim, em sua produção estética em interação com a obra deste pintor, afirma Murilo Mendes (1994, p. 1275): “Miró declara que não pode separar a poesia da pintura. Rompe a linha convencional do discurso realista, criando a sigla, o número plástico, a alusão”.

Através do ângulo de segregação obtido pela configuração do conjunto montado no plano intermediário (vs. 2 e 3), o poeta expõe as lições cromáticas: a didática de esbater as cores moduladas por Miró e absorvidas por Murilo Mendes que as faz expandir-se na criação de sua cromaticidade poética, onde as palavras desenham a iconografia de Miró como se fossem imagens pinceladas em roxo, qualquer azul e o vermelho. Ou seja, o poeta no processo de transtextualidade faz o seu dizer (poesia) pelo não-dizer (pintura), embora dizendo-se (poepicturalidades) isto é, no limiar semiótico traduz o não-verbal construindo *uma outra ordem ajuntada*: a do verso poe-pictural. Verso marcado pela intersecção poesia/pintura.

Assim, no poema “JOAN MIRÓ”, o poeta parece pegar também o fio da linha deixada por Miró e mergulha no ritmo compositivo deste artista, levado pela sinuosidade formal das linhas que parecem libertá-lo do rigor da academia, para somente assim, poder-saber-fazer-fluir seus versos soltos, livres, a transitar de um para outro, por força do efeito suscitado por analogia, às linhas curvas intersectadas pelo emprego dos *enjambements*, a extrapolar os limites dos versos, de sorte que as pausas sintáticas de fim de verso não coincidem com a demarcação da tônica. O poeta parece evocar a planimetria cubista:

JOAN MIRÓ

 _____,

 _____:

 _____ – _____.

A cadência rítmica segue a ordenação plástica ditada em manifesto poético por Miró, na voz pictórica de Murilo Mendes – palavras de ordem: “... em liberdade / O roxo, qualquer azul e o vermelho”.

O poeta mantém o mesmo tom marcado por uma sutil familiaridade em interação com o pintor. Na densidade intersectiva do discurso estético, assim se expressa: “Também sabes deixar em liberdade...”. A reiteração explícita da identidade agora é suscitada duplamente por um primeiro nível de superfície, no qual Murilo Mendes, num processo de

conjunção produtiva por força do adicionamento, absorve parcelas expressivas do idioleto de Miró, suscitado pelo emprego da conjunção aditiva *também*. O poeta, ele próprio se coloca na mesma postura iconoclasta, num processo de auto-reflexividade. Ele “também” se vê a si mesmo no ato contemplativo de ver o outro, Miró, ele mesmo, vendo-se, revendo-se por evocação a uma outra modalidade de expressão artística, a pintura: vestígios de subjetividade.

Já o segundo nível (vs. 2) é corroborado implicitamente pelo emprego da segunda pessoa – *soltas/sabes*, em que o sujeito interlocutor do diálogo está implícito, pois é o mesmo sujeito da enunciação enunciada no título do poema (JOAN MIRÓ) e aqui, corroborado pelo pronome pessoal de segunda pessoa (tu). Todavia, o que parece interessar ao poeta é o objeto do seu dizer/fazer. No entanto, Murilo Mendes reafirma a admiração e, afetividade, com o pintor, estabelece uma atmosfera de coloquialidade, de intimidade natural entre parceiros de um mesmo movimento. Palavras-imagens que Murilo Mendes, no jogo de transposição, faz reverberar sobre si, o efeito do dizer/fazer de outrem, dizendo-se de si mesmo.

No primeiro plano (vs. 4 a 9), Murilo Mendes parece se aproximar do momento de unidade do poema, pela condensação da diversidade de suas múltiplas partes. No princípio, ele partiu da justaposição do particular – as unidades, *a sigla, o pássaro e o losango*; imediatamente, *o roxo, qualquer azul e o vermelho* –, para, em seguida, aglutinar nesse jogo metonímico a composição do plano geral: “Todas as cores podem aproximar-se...”. Uma parte do referente é empregada como significante, para a composição do todo. Em *As Formas do Conteúdo*, Eco (1974) afirma que (...), “uma parte do complexo de objetos denotado pelo significante torna-se – por metonímia – o próprio significante. Uma parte do referente é semiotizada e passa arbitrariamente a simbolizar todo o complexo ao qual se refere”.

Nessa dialética entre o todo e a parte, o poeta também se deixa conduzir pelo *menino* pintor num processo de expansão imagética a culminar com a desintegração da ordenação plástica do verso: ele parece pegar o ritmo das linhas/cores, ícones da produção de Miró, as quais passam, assim, a constituir um código pessoal, isto é, instauram um idioleto estético-pictural. Todavia, Eco (1976) expressa uma concepção de código que, assim, o situa num posicionamento muito genérico:

Entende-se por código uma convenção que estabelece a modalidade de correlação entre os elementos presentes de um ou mais sistemas assumidos como plano da expressão e os elementos ausentes de um outro sistema (ou mais sistemas ulteriormente correlacionados com o primeiro) assumidos como plano do conteúdo, estabelecendo também as regras de combinação entre os elementos do sistema expressivo de modo que estejam em condições de corresponder às combinações que se deseja exprimir no plano de conteúdo”. (ECO, apud *Dicionário de Narratologia*. Reis, Carlos e Cristina M. Lopes. Coimbra, Livraria Almedina, 1987, p. 60-64).

No poema, Murilo Mendes põe o código poético em correlação com elementos descritivos do plano da expressão do sistema de outro código específico, no caso o código pictórico. O título do poema *Joan Miró*, designativo de um nome próprio, remete para uma significação que, na postulação de (JAKOBSON, apud COHEN, 1966), “não pode definir-se senão por referência ao código”. Todavia, não se trata de qualquer Joan Miró, o que remeteria do código para o código (C/C), mas de um sujeito determinado pelo seu fazer, portanto, um pintor, o qual atribui uma significação na dimensão do código pictural, com remissão ao código poético, portanto, remete do código para a mensagem (C/M), numa transposição para o sistema poético. Numa dimensão metalingüística por força de uma leitura retroativa, em que se instaura um processo reflexivo intersectado pela instância da alteridade, esta mensagem pode, via reflexividade, remeter para a própria mensagem (M/M). Ou seja, a poesia dizendo do seu próprio fazer: Murilo Mendes em interação com o seu duplo pelo fazer do outro Miró. O título JOAN MIRÓ passaria a exercer uma função de conector isotópico interlocutivo da intersemiose poesia/pintura, em duas dimensões: num primeiro nível de significação remete do código para a mensagem (C/M) e, num segundo nível, reenvia, através de uma circularidade semiótica, da mensagem para a mensagem (M/M).

Convém observar que no poema *Joan Miró*, as partes são tomadas pelo todo. O vocábulo “Todas” sintaticamente tem a função de sujeito da oração e, simultaneamente, na dimensão da semiose, passa a ser o sujeito dessa travessia estética via unidade sintática e semântica, a qual instaura a dimensão da *significância* do poema (Riffaterre, 1983). Na configuração desse conjunto, o poeta alude metaforicamente à imagem do *menino* (o menino é Miró) que conduz todas essas unidades, agora, elas já investidas na pedagogia da arte, na condição de objeto – *Quando um menino as conduz (...)* – literalmente explícito pelo emprego do verbo conduzir, que se vincula à etimologia da palavra pedagogia. Portanto, Murilo Mendes por analogia à explosão da luz, coloca o sol como o agente propulsor do processo da fosforescência. O sol tem-se configurado como outro elemento muito evidente na estética de Miró. Nesse momento, parece suscitar a explosão de imagens e figuras que compõem o campo onírico-poético-imagético do pintor, em sua constelação figural e espacial. Fragmentos imagísticos iluminam todo o campo visual.

A profusão de unidades visuais vem seguida de uma cromaticidade fosforescente, a referendar o sol como um ícone que adquiriu uma potencial visibilidade na estética de Miró: um ícone de seu processo de criação. Ele “...cria a fosforescência...” que tem a ver com o momento de iluminação, ou seja, de inspiração, de “onisciência” pictural: a acuidade de visão,

a percepção de uma surrealidade, de um super-real, a percepção de uma ordem no “caos”: *A ordem que se desintegra forma uma outra ordem ajuntada / Ao real – este obscuro mito.*

A exemplo do pintor, Murilo Mendes parece consciente de querer desintegrar esta ordem para “formar” uma outra dimensão de sua Poética: ...uma outra ordenação plástica ... *ajuntada / Ao real – este obscuro mito.* Uma lógica, um fazer, uma pedagogia da arte já enunciada em 1945, conforme escreve Campos (1986): “Há em *O Discípulo de Emaús*, de Murilo Mendes (1945), um aforismo que vale por toda uma programação estética: *Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo.*

Esse crítico, expande sua análise na perspectiva de que o itinerário do poeta, a culminar na obra *Tempo Espanhol* (1959), resulta de “um longo empenho no sentido de transfundir essa posição teórica na prática de sua poesia”.

Todo esse processo vem desaguar agora em *Tempo Espanhol*, obra que representa, segundo a crítica, um divisor de águas na poética de Murilo Mendes. Ela representa a fase de Murilo Mendes mais diretamente voltada para o real, intersectada por uma *semântica de concreções* (CAMPOS, 1986). No entanto, este real se coloca na dimensão de mito, para o poeta, um obscuro mito. Parece que assim o é, porque é a expressão poético-pictural da representação do real: a Espanha intersectada em múltiplos tempos de – Velázquez, El Greco, Goya, Picasso, Juan Gris e de Joan Miró – e *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes. *Tempo de memória que explode / Substantivamente.* Um real super-real. Uma lógica que diz/faz/rompe/quebra /extrapola seus próprios moldes por dentro da ordem (In) imposta, a qual ...*ordem que se desintegra / Forma uma outra ordem ajuntada / Ao real – este obscuro mito.*

O poeta que afirma – *Eu tenho a vista e a visão / Soldei concreto e abstrato*, no extremo de sua marcha, faz colagens, imprime a signo-soldagem da palavra/da imagem, do real / surreal / mito. Não é qualquer real, é este. O sujeito que enuncia está próximo do objeto. Objeto de sua contemplação, do seu dizer e do seu fazer. Espanha em múltiplas linguagens.

Murilo Mendes e Miró em interação. Palavra / imagens soltas, em liberdade: podem aproximar-se. O poeta e o pintor, ambos conduzem o processo pela invenção: criação. Tempo dialético no instante poe-pictural. O real: um mito.

A justaposição de unidades visuais – o enunciado JOAN MIRÓ /o texto – palavra e imagem torna-se um signo complexo carregado de sentidos, por instaurar a remissão visual “colada” ao sujeito – o autor pela obra, identificado pelo objeto de seu fazer e, por isso mesmo, parece dizer de um recurso estético usado por Murilo Mendes para prefigurar, pela epifania do título, a multiplicidade de suas partes: a referência pictural, objeto da enunciação

explícita em sobreposição através do vocábulo Joan Miró, que, num primeiro nível remete ao pintor e à sua obra. Imediatamente, num segundo nível, a reenvia ao poema JOAN MIRÓ, de Murilo Mendes, o poeta e seu dizer sobre o fazer de outrem.

A busca dessa unidade é demarcada pela fisicalidade da imagem mediante essa remissão visual que instaura a materialidade intersemiótica, poesia/pintura, em que o sujeito e objeto parecem quebrar a ordem imposta pelos limites codificantes e se fundir na dimensão poética pela identidade que os conduz. Murilo Mendes parece querer reter em seus versos a imagem foto-verbalizada pela dimensão da palavra no limite do ato especulativo de ver para além da imagem, conforme se pode observar nessa “foto-montagem-verbi-foco-visual”: um *azul qualquer* – a cor dos ...sonhos poético-pictural.

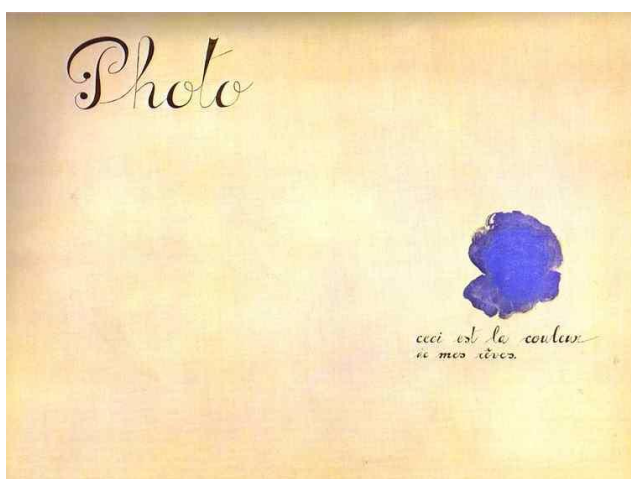


Fig. 56

CECI EST LA COULEUR DE MES RÊVES, 1925.

FOTO – ISTO É A COR DOS MEUS SONHOS, 1925.

Óleo sobre tela, 64 cm x 49 cm.

Coleção particular, Londres. Foto de John Webb (Brompton Studio).

JOAN MIRÓ.

Uma figura sobre o fundo branco da tela. Mancha de cor. Azul. Um título que a nomeia – PHOTO. Um texto que a enuncia: *Ceci est la couleur de mes rêves. Isto é a cor dos meus sonhos*. O princípio de um dilema que se encerra na mancha de cor: “a unidade primeva” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 305). Para Miró, uma luz. Um método. *Um caminho*. Mais tarde, Miró, num processo de auto-reflexividade, chega a proclamar a importância de tais manchas na configuração de sua produção: (...) “esta mancha de cor; meu caminho pode começar nela” (MIRÓ, apud RAILLARD, 1989, p. 44).

O quadro segrega-se em três universos. O primeiro destaca-se do plano de fundo – uma tela branca, que parece ter excitado/incitado Miró a transpor os limites do Nada e, a partir dela, preencher o vazio. Assim, na vacuidade pictural, se expõe uma mancha de cor. Azul.

O segundo universo faz emergir um vocábulo – PHOTO. Tal vocábulo funciona como um título – uma epifania – dentro do próprio quadro, que o nomeia por uma evocação a uma outra modalidade de expressão artística: a fotografia. À imobilidade da pintura acresce a imobilização do tempo cristalizado por força da “câmara clara” (BARTHES, 1980), que, por sua vez, transporta séculos de unidades formais numa possível alusão aos calígrafos medievais, fato estético demonstrado pelo fascínio da imagem no vértice da paixão plástica no trato dos sinais gráficos ali expostos: legítima pintura caligráfica. Essa cristalização dupla da imagem faz-se no instante-já do tempo que não se dobra senão à íris do pintor-fotógrafo, em cuja retina plástica o sonho se faz parir em tinta que se espalha/espargue na tela e, ao olho-câmara do fotógrafo-pintor, em cuja objetiva parece disparar uma luz que se revela imagem: uma mancha azul, metaforizada em imagem-palavra-sonhos. O pintor faz revelar a chave do seu segredo, o seu pretexto plástico: *PHOTO. Isto é a cor dos meus sonhos* (MIRÓ, óleo sobre tela, 1925).

Ao registro imobilizador do olhar-dedo e do pincel-câmara, no instante em que o gesto faz projetar a imagem em simultaneidades geradoras da revelação imagética, vem se justapor o terceiro universo: a poeticidade pictural. A enunciação – *Ceci est la couleur de mes rêves. Isto é a cor dos meus sonhos* – na mesma forma do desenho do título, anteriormente citada, faz dizer ao texto aquilo que a imagem representa: palavras desenhadas. Imagens-palavras que Miró, num jogo de transposição, faz dizer do seu sonho de Pintor, no liame da urdidura – dizer/fazer da imagem poética. Intersemiose.

Assim, Miró prepara esta armadilha para capturar a verdade plástica que *nem o discurso por si só ou o puro desenho* (FOUCAULT, 1988) dariam conta.

Por que Miró, na pulsão do gesto produtivo atira no vazio da tela um pinga de tinta, embrião plástico ainda disforme, a escorrer em ondas visuais o movimento concêntrico de ser esfinge? Por que Miró fez uso da palavra para desenhar o enigma da imagem que não se diz? Seria por que na *rotação* dos signos, só a poesia permite a visibilidade do invisível dizível ou por que *a poesia diz o indizível?* (PAZ, 1977). Ou seria ainda para trazer o seu referente (o sonho) ele mesmo, à sua imagem e semelhança, um colado ao outro, unidos neste *coito eterno?* (BARTHES, 1980, p. 18-19). Tratar-se-ia de um recurso que aponta para uma

ambigüidade que suscita expectativas no leitor por tentar enquadrar uma imagem bem ao caráter radical da revolução surrealista? Insite? (Re)velação? Obscuridade? Automatismo?

O título parece carregar dois pólos de significação: na dimensão de uma primeira leitura evoca uma outra modalidade de expressão artística – a fotografia. Trata-se de uma foto que não é, embora sendo o registro de uma identidade do Criador e da criatura: o referente da negação de sua existência – foto – que não é ele mesmo por ser uma projeção. Todavia o é. O Pintor e a Pintura/quadro são dobraduras de um todo. Portanto, o referente está para a foto, assim como o Pintor está para a Pintura/o quadro.

Numa leitura retroativa, o título parece quebrar a expectativa do leitor, por re-evocar o universo pictórico mesmo. Processo verbal arbitrário que sugere o fluir da obliquidade limite da escritura automática surrealista. O termo “photo”, etimologicamente vem reafirmar a essência do gesto produtivo do Pintor: a Pintura. Em sua raiz, “photo” significa luz. Portanto, razão de ser da fotografia. A luz constitui-se no elemento gerador da cor. Assim sendo, também, é razão de ser do sonho – do Dizer e do Fazer, de Miró. A arte de pintar imagens. Imagens superpostas na paleta do inconsciente. Memória plástica em pulção.

A justaposição de unidades visuais – o enunciado/PHOTO, a figura e o texto – imagem palavra é um recurso estético que parece neutralizar o hermetismo crescente e o automatismo da influência surrealista na produção de Miró. A pluri-expressividade fotografia/Pintura/Poesia vem instaurar a intersemiose entre várias modalidades de expressão artística, assim como unificar a diversidade que se pode configurar como uma outra forma de re-tratar a realidade: a foto-picturalidade-poética.

Essa busca de unidade produz um efeito de transferência em que a tela parece transigir para a dimensão do álbum de *Photo*, qual museu de *sonhos*, onde sujeito e objeto se dizem da identidade que os enlaça. Miró, como se estivesse a folhear sua memória visual, exalta um detalhe de sua imagem e, num impulso metonímico-mental, aponta com seu olhar-dedo: *Isto é a cor dos meus sonhos*. Instaure-se, assim, uma unificação entre o pintor (sujeito) e o quadro (objeto), um processo de animização da pintura: a tela (o outro) e o pintor (o eu) fazem parte de uma mesma dobradura – o espectador que se identifica com a tela e/ou parte dela, objeto de sua contemplação e criação. Numa simbiose, a mancha de cor é, portanto, a sua impressão pictórica. A foto é, enfim, a materialização de uma marca subjetiva – os sonhos, uma imagem-referência a corroborar o equilíbrio da visão unificadora no ato de construção: a cor está para (:) os sonhos assim como (::) a imagem está (:) para o pintor, sujeito desta ação de ver/ser. Os sonhos e ele mesmo são unidades de uma mesma totalidade. A tela, em sua composição indica tratar-se de um objeto pictórico – um quadro com título: *Photo*. A produção de um pintor:

Miró, o espectador que em sua auto-reflexividade passa a ser, ele mesmo, o sujeito que é olhado e o sujeito que o olha em interação com o objeto de seu dizer e do seu fazer. Os traços enunciativos – isto... meus... – são as marcas da subjetividade. Ele afirma o que vê: a mancha. Que, na concepção do visível, existe. Pois, *Só existe aquilo que se vê* (Merleau-Ponty). Ao mesmo tempo, o nega, na dimensão Poética. Portanto, de dizer o indizível. Do não-isto: a mancha não é simplesmente uma mancha. É algo mais. Uma cor. Que se imaterializa na materialidade do que não se vê: os sonhos. Portanto, a invisibilidade confirma a dizibilidade do ser. Operação da semiósis, a partir da qual se faz fruir a significância da arte de ver: o *ver para além* (SENA, 1983).

O título – *Photo* parece evocar o ato de focalização da imagem. Em close, numa técnica semelhante ao enquadramento zoom, o Pintor desfere um gesto específico do fotógrafo: com o dedo parece disparar simbolicamente a objetiva para produzir a explosão de luz onde a forma é capturada em imagem. Trata-se de uma “PHOTO” que parece ser captada apenas pela máquina, ou seja, a objetiva, em função da especificidade do que se quer se revelar (os sonhos). A procura de uma identidade que se fecha em sua própria inapreensibilidade imagética. A captação de um discurso que se fecha sobre si mesmo para se auto-referencializar. A referencialidade da negação de sua existência no ato mesmo de ser PHOTO (BARTHES, 1980), estratégia imagética na qual o referente oblitera ele mesmo o objeto a que se remete, embora o revele como sendo o mesmo. E, no milésimo de instante em que não o é, abre-se a possibilidade de se engatar uma outra identidade via transição para o universo da Pintura. O vocábulo, em sua ambigüidade semântica, faz recuperar a dimensão da luz, que remete para o hiato interseccionado no jogo entre a parte e o todo, entre o significante e o significado, num agora, explícito manifesto da Pintura: uma mácula, uma enunciação dentro do espaço do quadro. O título se condensa pela artisticidade de ser chave na elucidação do enigma que transita na articulação de todos esses sentidos ora como indutor ora como instigador de leituras.

A densidade imagética da tela impõe-se-nos na configuração de imagem-palavras – uma letra pincelada, uma letra não-letra, ícone. Pintura. Imagem-letra que proclama a libertação do poder da linha, originalmente concebida como contorno puro. Miró, em seu interesse pela poesia, parece assumir uma postura semelhante ao que Pignatari atribui ao poeta, de ser um *designer* da linguagem. Neste caso específico, o *designer* da linguagem fotopictural-poética (PIGNATARI, apud SANTAELLA E NÖTH, 2001).

A tensão de a mancha se incorporar no universo pictural com o estatuto de uma *tipologia da imagem* (MITCHELL, apud SANTAELLA E NÖTH, 2001, p. 36) confere-lhe

uma dimensão triádica: primeiro, configura-se como imagem gráfica, por apresentar unidades visuais desenhadas e pintadas; segundo, faz-se enunciar como imagem mental, por ser demonstrada através dos dêiticos como a representação da cor dos sonhos do Pintor, portanto, referentes mentais na esfera dos sonhos, da fantasia, da memória, das abstrações, do inconsciente, dos automatismos; terceiro, imagem verbal, no instante em que se instaura o desvelamento de um processo mental através de operadores metalingüísticos sob a égide da metaforização da cor: *Isto é a cor dos meus sonhos*. A forma ondulante da mancha de cor azul parece ser corroborada na continuidade esférica dos signos gráficos, imagem-palavras, representação icônica do texto enunciado.

A imagem configurada de uma forma irregular, amorfa, uma mancha, uma gota, um pingo de tinta azul, com contornos ovalados parece querer quebrar a horizontalidade e o equilíbrio do fundo branco como se, em ondas crescentes, a imagem pudesse comprometer o espaço pictórico ao insinuar encher de azul o vazio da tela e, até mesmo quebrar o paradigma da Pintura enquanto tal. Por um lado, parece ser uma tela manifesto. Por outro, sugere a técnica e/ou não técnica. Recuo da racionalidade de ver, de enxergar o real, para se fazer proclamar a abruptão de algo imanente que ali está em pulsação no subconsciente criativo. A irrupção automática da imagem no seu estado nascente. Puro estranhamento do ato de ver. Parece que Miró, muito para além da evocação à fotografia, a propósito uma evocação introdutora de uma sensação estranha, também sugere a sensação de volume pelo impacto explosivo de algo, uma massa, um líquido, que se faz, fazendo-se impactante naquele gesto produtivo/primitivo que só se diz/faz na densidade estética de ser assim, a dimensão de uma profusão de cor, luz, palavra imagem. A construção de sentidos. O protótipo da atividade criadora do artista Metáfora expansiva, *filée* (RIFFATERRE, 1983) por absorção da escritura automática no esteio das imagens surrealistas. Para o autor, “o arbitrário destas imagens só existe em relação aos nossos hábitos lógicos, à nossa atitude utilitária em vista da realidade e da linguagem” (RIFFATERRE, 1983).

Nesse âmbito, Miró constrói uma autêntica semântica do código metafórico: *Isto é a cor dos meus sonhos*. Na dimensão Poética, ele não somente se acerca do objeto, pois o emprego do demonstrativo denuncia sua proximidade – *Isto (...)*, supõe-se que o objeto está perto do emissor, ator/sujeito da enunciação, assim como permite assemelhar-se dele, objeto: *...a cor de meus sonhos*, até fundir-se com ele: *...meus*, e confundir-se na simbiose da escritura surreal: *...a cor ...meus sonhos*. Identidade total. Vestir-se de azul, na cor de sua transfiguração inaugural. O azul é a cor espiritual. É a cor do infinito. Ou seja, entre o artista e sua arte,

objeto do seu fazer, nada há além do infinito de ser, ele mesmo, a sua arte. Ele renuncia a sua condição de sujeito para ser *Isto*: a cor. Pois, somente assim, se vê materializado ...*sonhos*.

O ato de quebrar a monotonia do olhar e arremessar cor no vazio da tela com a força agressiva e expressiva de uma imagem mancha, mácula e marca, *designer* de uma ação revolucionária, o qual ato vem contribuir para a alta pregnância da forma como manifesto pictural do novo. Evocamos Murilo Mendes (1959), para dizer de Miró:

A ordem que se desintegra
Forma uma outra ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito.

*

O poema *Joan Miró*, (1994, p.680) coloca-se no vértice da busca de Murilo Mendes em decifrar o enigma que parece fruir na transição do pretexto plástico à verdade plástica, visto que aqui, nesse diálogo com o pintor catalão, tal trajetória se fecha ao esbater no real, enquanto instância mitológica: ...*este obscuro mito*. A inapreensibilidade interpõe-se no limite extremo dessas duas ordens: *A ordem que se desintegra* para formar “...*uma outra ordem ajuntada*. Ambas as ordens se esbatem no *real*. Só que este parece obliterar a gênese articuladora da “realidade” em sua dimensão mimética, porque cerra o segredo: é *real*, porém, mito. Portanto, trata-se de uma *verdade* na dimensão da semiose, ou seja, embora as ordens, os signos, estejam/sejam sempre moventes, permanecem no processo pela obliquidade subjacente ao real.

Na densidade do discurso poético-pictórico, o poeta e o pintor empregam a técnica da *realidade completa* (ROSS, 1998), e/ou na apreensão desse processo semiótico, via obliquidade semântica da poesia, segundo a qual, afirma Riffaterre (1983), “o poema diz uma coisa e significa outra”. Portanto, é mister transpor as fronteiras da mimesis a fim de se instaurar a significância do poema definida por Riffaterre como a práxis da transformação pelo leitor da mimesis em semiósis. Assim, o *continuum* se instaura na fluidez dialética dessa passagem que desintegra/ajunta os planos isotópicos compositivos das duas ordens: a) isotopia da liberdade, composta a partir da ressonância de sentido subjacente aos termos – *soltas*, reiterada pelas unidades – *a sigla, o pássaro e o losango*; e, ainda, reiterada pela expressão enunciada: *Sabes deixar em liberdade – O roxo, qualquer azul e o vermelho*; b) isotopia das constelações, reiterada pela confluência dos dois tempos – tempo da pintura clássica, do período renascentista como insígnia da ordem que se desintegra por força da

postura revolucionária no limiar da reflexividade interpostas nos interstícios de princípios dos tempos modernos representados pela energia revolucionária dessa ordem ajuntada, enquanto expressão de um tempo-referência demarcado por sucessivos períodos e movimentos estéticos, dentre eles, o cubismo, o surrealismo, períodos-referência da produção de Miró. Portanto, Murilo Mendes evoca essa transição pela fusão desses tempos interpostos em conjunção temporal, no instante em que produz a impressão de que as unidades parecem se deslocar no espaço – *Todas as cores podem aproximar-se...* e no tempo – “*Quando*” *um menino as conduz no sol...* Também pela reiteração das unidades compositivas – a sigla, o pássaro, elementos poético-picturais dessa ordem que se desintegra; por analogia imagética e sinestésica, o continuum permanece na densidade dialética reiterada pela correspondência semântica – sol>fosforescência, em oposição à opacidade do que é obscuro>real>mito. Todavia, instaura uma ordem ajuntada, às vezes motivada por uma escolha aleatória de unidades visuais em uma disposição ilógica, na qual uma profusão de imagens justapostas, outras vezes, as imagens configuram-se em série como constelações em movimento, no jogo de luz e cores, as quais instauram um efeito cromático num estilo inconfundível que só tem a ver com a pintura de Miró. Remete também a outro traço marcante de Miró a figura do sol. Assim como aponta para uma concepção de sistema, em que o sol tem uma função reintegrativa e redentora, ou seja, as formas sob o efeito da fosforescência parecem perder seus contornos bem à maneira do Fovismo, conforme Ross (1998, p. 9), “os fovistas, cujo estilo influenciou Miró, usavam cores para fazer formas em vez de ‘preencherem’ os contornos” e/ou sua referencialidade. A super-realidade que escapa à dimensão da racionalidade (*o movimento Dada*, escreve Ross (1998, p. 12), “lutava contra a razão, a lógica e os métodos tradicionais de expressão artística. Ele [o movimento] incluía teatro, poesia, teoria política e arte, e emergiu da destruição social e física causada pela Primeira Guerra Mundial. Não respeitava as formas de pensar do passado. Os artistas do movimento Dada buscavam maneiras únicas e imaginativas para se expressarem. Seu estilo não tinha uma estrutura ou significados tradicionais, portanto, era independente”).

Essa super-realidade não-racional se faz iluminar na/pela arbitrariedade das múltiplas linguagens, enquanto operadoras metalingüísticas.

O poeta André Breton publicou em 1924 o Manifesto Surrealista, em que escreveu: “Acredito na solução futura destes dois estados... que são sonhos e realidade, um tipo de realidade absoluta, ou surrealidade. O Surrealismo, acrescenta Ross (1998, p. 12) – assim como o movimento Dada foi feito também por poetas e escritores que queriam romper com as

formas artísticas tradicionais. Muitos surrealistas começaram a escrever de um jeito parecido com o estilo de pintar de Miró. Breton, depois, declarou: ‘Miró é o mais surreal de todos nós’.

Em 1925, uma exposição chamada *La Révolution Surréaliste* (A Revolução Surrealista) foi instalada na Galerie Pierre, em Paris, na qual foi exposta, junto com duas outras pinturas de Miró, *O Carnaval de Arlequim* (1924-1925 fig. 57).



Fig. 57

LE CARNIVAL D' ARLEQUIN, 1924 – 1925.

O CARNAVAL DE ARLEQUIM, 1924 -1925.

Óleo sobre tela, 66 cm x 93 cm.

Galeria de Arte Albright – Knox, Búfalo, Nova Yorque.

JOAN MIRÓ.

As unidades visuais configuram-se tal qual *pequenas criaturas divertidas e fantásticas a festejarem um carnaval* (JANIS MINK, 1994, p. 42). O Arlequim, um violinista e dois gatos. As figuras: um diabo, um peixe. Outros tantos: a escada, a chama, as estrelas, as folhas, os cones, os círculos, os discos, as linhas, as notas musicais, o bolor e as fendas das paredes, uma janela: os olhos da alma (PONTY-MERLEAU, 1980). “A forma dos olhos é um importante símbolo do trabalho de Miró deste período”, afirma Ross (1998, p. 13). Continua: “Eles nunca expressam emoção alguma, estão geralmente incluídos entre os símbolos. Este olho mostra que o cilindro representa uma pessoa. Um tom azul liga muitas das imagens”.

Olhos, olhos, olhos. Do Arlequim, do violinista, dos gatos. De peixe, de pássaros. Olhar cilíndrico. Olhar-cone. Olhar do diabo. Diabólicas formas imagéticas de se mirar o real/irreal: surreal. Carnavalização plástica do hiper-real na composição da tela cortada pela ambigüidade de suas partes que pululam na totalidade da obra. Orelhas. De escada, que escala a transmutação da ordem. Asas, de diabo, que se faz tentação no jogo da serpentinização do Arlequim na fluidez do universo de Momo. Carnaval. Fantasia que extasia de movimento a estaticidade e a morbidez do inconsciente. Automatismo. Poética pictórica em evolução. Miró

esboça traços do movimento surrealista que, em 1924, tem o *Manifesto Surrealista* publicado por André Breton, em cujas sendas o Pintor se inspirou para a composição de várias de suas telas. Mink considera este trabalho como a obra maior deste período. Afirma ainda que *O Carnaval de Arlequim* fez-se acompanhar de um texto poético cuja publicação deu-se em 1939, na revista *Verve* (MINK, 1994, p. 41).

As formas imagéticas segregadas evoluem no espaço pictórico na ritmicidade de um aparente automaticismo. Seus movimentos na liberdade formal a que Miró se permite ainda carregam a força do gesto automático ditado pela segregação da tela conforme detectamos na configuração revelada pelo *Estudo* (Miró, 1924), conforme (Mink, 1994, p. 42). A espacialidade deste estudo é traçada por oito ângulos retangulares, assim distribuídos: quatro, no plano superior, e quatro, no inferior. Em seguida, duas linhas diagonais se cruzam no centro da tela, as quais são superpostas por um losango formado por oito triângulos ligando as extremidades da tela. Imediatamente, surgem quatro quadrados entrecortados por seis segmentos triangulares. É nessa superfície intrincada de linhas a se entrecruzar que Miró faz suas criaturas e figurantes se postarem no cenário apoteótico. Todos parecem estar automaticamente distribuídos na composição da cena surreal. As unidades visuais parecem estar também suspensas no ar e/ou flutuar como se levitassem, e o seccionar de umas figuras sobre outras cria uma certa sensação de profundidade. Ora uma está em primeiro plano ora outra está num plano de fundo. Toda essa profusão de imagens se faz projetar de uma parede de fundo cortada em seu duplo: parede e piso. A parede e seu horizonte: bolor e fendas. Ruínas. Evocação de Da Vinci. Imaginação. Formas oníricas. Ecos noturnos do inconsciente faminto: “Como é que encontrava todas as minhas idéias para quadros? Pois bem, à noite, já tarde, voltava ao meu atelier na Rue Blomet e deitava-me, às vezes, sem sequer ter jantado. Tinha sensações que anotava no meu caderno. Via aparecer formas no teto...” (JOAN MIRÓ, apud MINK, 1994, p. 40).

Miró e seu duplo ele mesmo carnavalizado. Cara-metade: o Arlequim, metade azul, metade vermelho. Bigodes à Dali. Cachimbo. Chapéu. Pescoço descomunal. Colarinho azul. Corpo de violão, barriga vazia, aberta. Oca, sem alimentos. Apenas cores. Gestos. Braços negros frágeis. Em seu peito, ar. Balões tradicionais, desenhos. Símbolo fálico à vista. Exibicionismo viril. Tentação. Jogo de dados: um diabo, um dado: um dentro do outro. O diabo alado pula de um dado parado em solo. Deste, podem-se visualizar duas faces – amarela com dois pontos negros e uma outra – terrosa, com um.

Todos os elementos do quadro se configuram num processo estético totalmente novo onde a imaginação fá-los espargirem-se caricaturas oníricas que parecem ser distribuídos

quase aleatoriamente, a neutralizar as marcas esboçadas no plano composicional do *Estudo*. Um universo surrealista. Símbolos. Sonhos gravados na memória. Estado de espírito desvelado em azul, cor predominante na maioria das figuras. A especificidade do ato de ver manifesta-se na plenitude da pintura que reverencia o sentido da visão expressa através da eclosão de olhos fixados nos diversos planos do quadro. Isotopia do gesto produtivo do pintor. Há olhos no topo da escada, à esquerda da tela, embaixo, no pé da escada, ainda no plano inferior, no cilindro, no cone, em outro cilindro menor, sem deixar de chamar a atenção para os demais olhos que complementam a construção imagética da maioria das criaturas.

A cadência rimática imprime ao quadro uma atmosfera poética. Harmonia entre as partes e o todo na espetacularidade que se propagam nessa cadência de círculos, quadrados, formas retangulares, cilíndricas, coneificadas e sinuosas, ondulantes, de figuras serpentinadas. Outras explodem em chamas e/ou seres aquáticos de fundo de mar. Labaredas/fagulhas flamejantes bailam no espaço embaladas pelos acordes, em sol. Clave de cores, na sonata de *O Carnaval*. Setas perpendiculares, arcos de sonhos, trespassam o imaginário mundo da fantasia.

Em contraposição com a verticalidade da linha divisória e retilínea do Arlequim, do violinista, dos balões e/ou globo sobre a mesa. A falsa convergência de duas paralelas que se interligam por linhas horizontais ascendentes parece compor a diagonalidade da escada, imagem recorrente na estética de Miró, metáfora da liberdade. Duas bailarinas acrobatas parecem compor também a insustentável arte no horizonte de ser. Poética visão da dialética da arte. Intersemiose. Escultura/Pintura/Música/Poesia. O equilíbrio da forma (corpo e mãos: tato) e da imagem (olhos e mãos: visão), do silêncio (orelha e olhos: audição). Sentido apurado de quem ouve cor e vê som na gana de produzir signos. Contradança de gestos carregados de significância na ordenação plástica das imagens poéticas.

E Miró, com seus silêncios legendários (GAILLARD, 1989, Prefácio), quebra este seu traço marcante, e declara: “...Para chegar ao desenho da orelha de *O Carnaval de Arlequim* 1924, fig. 67, tive de lutar. Precisava de uma orelha, ali. Entretanto, não uma orelha bem desenhada: era necessário, antes de tudo, que fosse uma orelha, mas também uma força de expressão” (RAILLARD, 1989, p. 179).

A configuração teatral do cenário parece neutralizar o automatismo da gestualidade produtora, na evolução imagética. Ritmo, cor e forma se unificam na superfície da tela. Esta harmonia flutuante vem conferir à espetacularidade dos atores – criaturas fantásticas e figuras estilizadas, em conjunto com o Arlequim e o violinista mecânico, uma carnalizada unidade no domínio da técnica que, por sua vez, faz produzir *um bailado miraculosamente bem*

dirigido (PENROSE, 1983). Miró, a exemplo do surrealismo, insistia em criar a fusão entre as imagens poéticas e as visuais por acreditar na validade de qualquer esforço para alargar a capacidade da nossa percepção. O olhar da imaginação tornava plástica a inesgotável abundância de imagens: o tamanho e a forma de cada objeto ou animal carregam, em si, a precisão e a expressão característica que Miró pretendia. Especificidade pictórica tão bem acentuada pelo poeta João Cabral de Melo Neto:

Miró não pinta quadros.
Miró pinta.

A quebra de perspectiva visualmente materializada nesta tela impõe-nos a intensidade e a liberdade enquanto forças de expressão da Poética de Miró que, dialeticamente, se abre e se fecha em sua composição estrutural movida pela gana de extrapolar seus próprios limites. Processo penoso para Miró conforme relato:

Para *O Carnaval do Arlequim* executei muitos desenhos – contra ele –, nos quais exprimi as minhas alucinações causadas pela fome. Cheguei uma noite a casa sem ter jantado e anotei no papel as minhas sensações. Nesse ano freqüentei os poetas porque sentia que devia ultrapassar *la chose plastique* para alcançar a poesia” (PENROSE, 1983, p. 36).

A configuração imagética parece desdobrar-se em seu duplo pela similaridade de formas, pela fluidez instaurada na leveza da atmosfera e sinuosidade plástica da maioria das unidades visuais interseccionadas no universo pictórico. Linhas paralelas, linhas convergentes, linhas diagonais, linhas verticais, linhas horizontais e linhas circulares compõem a mobilidade e a ritmicidade das imagens em profusão contínua que parece assegurar a dinâmica do quadro. A continuidade exterior/interior no espaço dentro e fora da tela se faz reproduzir através de uma janela, interposta no ângulo superior direito da obra, onde se vê um céu azul interceptado por três unidades visuais em cores vibrantes. Ocorre também uma fusão de tempo – presente/passado, da tela e da parede em depreciação temporal. Bolor e fendas da parede em contraposição à transparência e luminosidade pictórica da tela.

A configuração imagética se faz ecoar na superposição de formas – quadradas, redondas, retangulares, coneizadas, cilíndricas, sinuosas, e na redundância cromática em roxo, azul, “qualquer azul” e vermelha; negra, branca, gris, marrom-terrosa. *Todas as cores parecem se aproximar...* (MENDES, 1994, p. 680). Essa matização de cores de fato aproxima:

cores quentes e os contrastes tonais, por exemplo, das chamas, línguas de fogo ou serpentinas em movimento flutuantes, assim como a amorficidade do bolor negro e das fendas da parede.

Todos os elementos do quadro parecem corroborar o equilíbrio implícito no movimento pendular das unidades visuais em consonância com a similaridade temática: Carnaval. Protótipo da mobilidade, pois, nesse universo pictórico, tudo parece quebrar a imobilidade e estaticidade da Pintura. De todas as direções e de todos os ângulos da tela abruptam figuras, seres transfigurados pela imaginação do Pintor.

A pluralidade de cores e formas põe em evolução os olhos de quem mira e é admirado pelos olhos de dezenas de criaturas fantasmáticas. Pro – fusão: o Arlequim e seus mitos. A manifestação da gana de surrealidade no idioleto poético de Miró. O horizonte no pára-peito da janela aberta. O quadro e seus acasos. Negatividade poética. Devaneios, sonhos: janela. O espelho da alma (MERLEAU-PONTY, 1980).

A busca do real na ordenação plástica do espaço:

A ordem que se desintegra
Cria uma nova ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito.

JOAN MIRÓ.
Murilo Mendes, 1994, p. 680.

Movidos pela mesma força expressiva e desejo de provocar a ruptura com as formas artísticas tradicionais, muitos poetas e escritores surrealistas tentaram investir na densidade do discurso estético na mesma intensidade de Miró. Todavia Breton afirmava: “Miró é o mais surreal de todos nós” (ROSS, 1998, p. 12).

*

Em 1940, Miró investe no dinamismo, na energia, no ritmo, no tempo limite entre uma unidade e outra que, simultaneamente, intriga, surpreende e pode levar o espectador à perplexidade. Para Lôbo (1981, p. 59-60), neste período, (...) “um novo elemento foi introduzido na arte de Miró. Depois de rejeitar os limites impostos pela moldura como ponto de origem na composição, Miró achou na linha a solução para o dinamismo que buscava. Na pintura renascentista, a linha é um elemento perigoso, porque pode quebrar o equilíbrio da composição. O chamado ritmo renascentista é um acessório que se permite enquanto não afete a qualidade estática do conjunto. Na composição de Miró, a linha tornou-se o elemento fundamental: ‘nesta composição’ (MELO NETO, apud LÔBO, 1981, p. 60), “a linha é a mola. E não somente o que contemplar, mas a indicação, o guia, a norma de contemplação.

Ela vos toma pela mão, tão poderosamente que transforma em circulação o que era fixação; em tempo, o que era instantâneo”.

O contexto: 1939. A ascensão do Partido Nazista Alemão provocou outra grande guerra na Europa. Em 1940, Miró e sua família partem de Paris para Varengeville, na Normandia. Ocuparam uma vivenda, *Le Clos des Sansonnets*, num sítio bucólico perto de Varengeville – sur – Mer, na Normandia, junto à casa que Braque construía para si uns anos antes. Velhos amigos, Braque e Miró fortaleceram os laços de amizade através de uma boa convivência naquele *exílio* (PENROSE, 1983, p. 97).

Inspirado pela atmosfera da Normandia, Miró reencanta-se com a natureza e recompõe a sua produção na direção de novos traços e formas. Dessa temporada, dirá Miró, mais tarde: “Senti uma profunda vontade de fugir. Deliberadamente calei minha mente. À noite, a música e as estrelas começaram a ganhar cada vez importância em minhas pinturas.” (MIRÓ, apud ROSS, 1998, p. 18).

Esse ato de fechar-se em si mesmo parece carregar um tom acentuado de entrega e de sublimação para colocar-se aberto às sensações, apurando o olhar selvagem, o olhar do instinto, sem qualquer idéia preconcebida. O propósito de Miró: calar a mente. Adormecer a razão. Todavia, o fluxo de consciência permite a fruição de ecos, grafias-visuais, guaches. Imanentes desejos. Impulsos surrealistas. Desse processo, parece fluir a série *Constelações*. Um conjunto de 23 guaches. Um processo de produção sobre a qual Miró declara:

Depois do meu trabalho (em pintura a óleo) molhei os pincéis em gasolina e esfreguei-os nas folhas brancas de papel do álbum, sem qualquer idéia preconcebida. A superfície manchada agradou-me: apresentava-me formas que eram figuras humanas, animais, estrelas, o céu, a Lua, o Sol. Com grande vigor, desenhei tudo isto a carvão. Tendo conseguido obter equilíbrio plástico e dominar todos esses elementos, comecei a pintar a guache, com a minúcia de um artífice e de um primitivo. Mas exige muito gasto de tempo... (MIRÓ, apud Penrose, 1983, p.92).

Naquela região, Miró e sua família, sob a ameaça do fogo impiedoso dos alemães tiveram que regressar a Paris. Seguiram para Barcelona, mas Miró não pôde permanecer em Espanha. A produção de seu pôster *Aidez l’Espagne*, em 1937, expôs seu sentimento republicano e o governo fascista recusou-se a aceitá-lo. Diante desse impasse político, Miró deslocou-se, imediatamente, para Palma, em Maiorca. Descreve Miró: “Pilar levou Dolores pela mão (era ainda muito pequena) e eu meti debaixo do braço a pasta com as Constelações que estavam concluídas, e o resto das folhas que haviam de servir para a série completa” (apud PENROSE, 1983, p. 98).

Em 1944, a Série completa chega a Nova Iorque. É consagrada por ser a primeira mensagem artística a chegar da Europa desde a queda da França. Na Galeria Pierre Matisse é organizada uma exposição desta produção, prefaciada por André Breton, ao evocar o verão de 1940, que delimita a época, como um período de visível precariedade na expressão artística: “Não, a condição da Arte (de grande aventura e descoberta) jamais foi tão precária como na Europa durante o verão de 1940, quando os dias pareciam contados” (Breton, *Les Constellations*, p. 8, apud Penrose, 1983, p. 101).

Ainda Breton, acerca da série *Constelações*:

Fazem um todo e diferenciam-se como, na química, os elementos da série aromática ou cíclica. É ao considerá-las ao mesmo tempo na sua evolução e no conjunto que adquirem necessidade e valor, como um membro de uma série matemática. E, graças à sua seqüência ininterrupta e exemplar, dão à palavra <série> todo o seu significado (Breton, Estudo para: Constelações, 1940, apud Mink, Janis, 1994, p. 69).

Nesse *microcosmo da vida e movimento no espaço* (Penrose, 1983, p. 101), representado por Miró, criaturas estranhas e divertidas põem-se em rotação numa virtual *rede estelar* (Mink, 1994, p. 71), sob a égide do método surrealista de deixar a imagem chegar até ele enquanto trabalhava o fundo *variável* da tela.

Assim, Miró explica como tudo começou:

(...) Após a série das telas de juta, comecei uma série de guaches que foram expostas aqui em Nova Iorque, na galeria de Pierre Matisse, logo a seguir à guerra. Uma concepção das coisas inteiramente nova. Baseavam-se em reflexos na água. Não naturalistas, ou objetivas, é preciso esclarecer, mas ainda assim formas sugeridas por tais reflexos. O meu objetivo principal era conseguir um equilíbrio composicional. Era um trabalho de grande fôlego e extremamente árduo. Começava sem qualquer idéia preconcebida. Algumas formas sugeridas atraíam outras para as contrabalançar. Estas, por seu lado, ainda reclamavam outras. Parecia interminável. Necessitei, pelo menos, de um mês para produzir cada guache porque, dia após dia, acrescentava novas estrelas, pequenos pontos, ligeiras camadas de tinta e intermináveis minúsculas manchas de cor para chegar, finalmente, a um equilíbrio harmonioso e complexo (James Johnson Sweeney, nota 52 que remete para a nota 33, apud Mink, 1994, p. 71).

Todo esse processo, através do qual se produz uma mudança do reflexo na água para os céus estrelados, adquire uma visibilidade em quase toda a série. Isto parece aludir às imagens oriundas do universo de leitura de Miró que, na concepção de Mink, supõe ser uma evocação a Walt Whitman. No poema <*Bivaque na encosta de uma montanha*>, o poeta faz contrastar a vista oferecida pela paisagem noturna de um acampamento de soldados com o céu acima deles: “E acima de tudo o céu – o céu! Longe, longe, fora do alcance, crivadas, evadindo-se, as eternas estrelas” (MINK, 1994, p. 71). E Miró, em interação com a poesia,

põe-se longe, longe, fora do alcance dos projéteis, para evadir-se em cores, formas, pontos, linhas e, assim, nessa signo-soldagem da plasticidade estelar, permanecer crivado, soldado em constelações. Na translação dia/noite, sol/lua, céu/terra, vida/morte Miró desenha a procura incessante da pureza e marca a busca da indestrutibilidade da arte em contradição com as atrocidades da guerra.

Em 1941, o público norte-americano aprecia a produção de Miró. Realiza-se em Nova Iorque uma exposição individual de Miró no *Museum of Modern Art*, na galeria de Pierre Matisse. A guerra não consegue ofuscar o brilho da exposição. Todavia, a montagem das obras só foi possível através de empréstimo de peças pertencentes a coleções particulares americanas, o que vem corroborar o posterior sucesso obtido quando da exposição da série *Constelações* (Mink, 1994). Compunha tal acervo: quadros, desenhos, colagens, objetos, tapetes, uma tapeçaria de mural e águas-fortes. O catálogo evocava também as contribuições de Miró para o teatro e as suas ilustrações de livros, a sua obra gráfica, as suas exposições e uma bibliografia de artigos sobre ele. Sem, no entanto, estar presente aí, Miró tinha *chegado* a Nova Iorque (Mink, 1994, p. 72). Isto só veio a ocorrer, de fato, em 1947.

5.2.8.3 Série Constelações

...Ode à Noite.

Penrose, 1983, p.180

23 GUACHES.

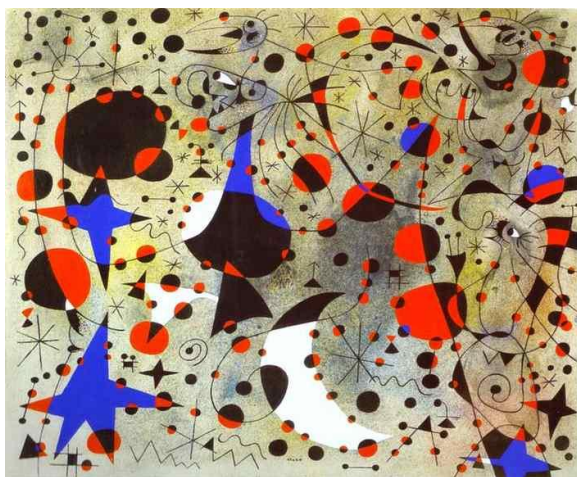


Fig. 58

LE CHANT DU ROSSIGNOL A MINUIT ET LA PLUIE MATINALE, 1940

CANÇÃO NOTURNA DE ROUXINOL E CHUVA MATINAL, 1940

Guache e tinta diluída em terebintina sobre papel, 38 x 46 cm.

Galerias Perls, Nova York.

JOAN MIRO

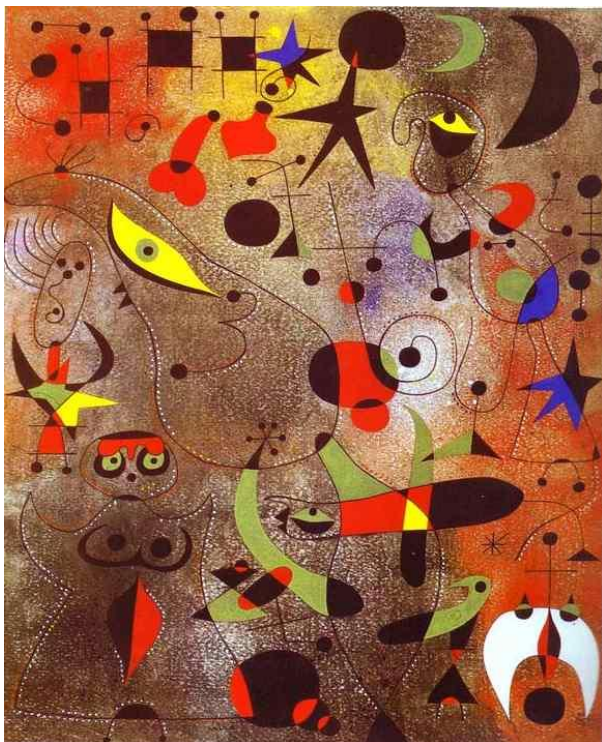


Fig. 59

CONSTELAÇÃO: ACORDAR DE MANHÃ, (LE RÉVEIL AU PETIT JOUR) 1941

Guache e pintura à essência de terebintina sobre o papel, 38 x 46 cm.

Palma de Maiorca, Espanha.

Coleção particular

JOAN MIRÓ



Fig. 60

PERSONAGENS À NOITE GUIADAS PELOS RASTOS FOSFORESCENTES DE CARACÓIS, 1940. Guache e tinta diluída em terebintina sob papel, 38x46 cm

Coleção privada. E. U. A

JOAN MIRÓ



Fig. 61

MULHER JUNTO A UM LAGO CUJA SUPERFÍCIE SE TORNOU IRIDESCENTE PELA PASSAGEM DE UM CISNE, 1941

Guache em camada leve de óleo sobre papel, 46x38 cm

Coleção particular, Norfolk, Conn.

Foto da Galeria Pierre Matisse.

JOAN MIRÓ



Fig. 62

CREPÚSCULO RÓSEO ACARICIANDO OS GENITAIS DE UMA MULHER, E PÁSSAROS, 1941.

Guache em tinta leve sobre papel, 46x38 cm.

Coleção particular.

Foto da Galeria Pierre Matisse.

JOAN MIRÓ



Fig. 63

MULHER PRISIONEIRA DE UM VOO DE AVE, 1941.

27.04.1941. Guache e camada Lee de tinta sobre papel, 46x38 cm

Coleção particular, Paris.

Foto de Arts Graphics de la Cité.

JOAN MIRÓ

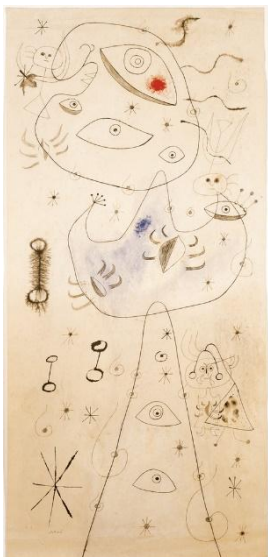


Fig. 64

MULHERES, AVES, ESTRELAS, 1942.

Carvão, pluma, tinta da China, Aquarela e guache, 90x43 cm.

Coleção particular.

JOAN MIRÓ

Sentia o mais intenso dos impulsos para romper com tudo. Deliberadamente, fechei-me em mim mesmo. A música, a noite e as estrelas começaram a desempenhar um papel cada vez mais importante nos meus quadros. A música sempre me tinha fascinado e, nessa altura, começou a ser tão importante para mim como a poesia nos anos 20 (MIRÓ, apud Walter Erben, 2000, p. 111).

A imaginação de Miró quebra o isolamento da Guerra em voos poéticos. Metaforizado ave, o Pintor parece plainar por sobre o espaço infinitamente denso de formas e cores. Constelações sígnicas iluminam o seu olhar notívago. Assim, uma visão lírica de um real transfigurado pela sublimação bélica produz 23 guaches. Voo de reconhecimento do espaço pictural. Um cosmos pontuado de estrelas, luas, sóis, linhas – espiraladas, sinuosas, ziguezagueantes. Notas musicais recriadas, bolas negras e rubro-negras. Rouxinol. À noite. Meia-noite. Um encanto. Chuva matinal. Formas animadas pela dicotomia de cores: o vermelho e o negro em rotação (*Canção Noturna de Rouxinol e Chuva matutina*, 1940, fig. 58). Fosforescências. Filetes de luz, em caracol. Formas onduladas com focinhos, bicos pontiagudos. Imagens amáveis. Olhar redondo. Carregado de significados. Possibilidades. Direção (*Personagens à noite guiadas pelos rastros fosforescentes de caracóis*, 1940, fig. 60). Um fundo arcoirizado. Manhã de cores rosada, rubro, gris, embranquiçamento do tempo núbil. Signos alvarescentes despontam de todos os pontos da tela. Estrelas, bolas, pontos negros, círculos bicolores, tricolores em negro, vermelho, verde. Mulheres: olhos, seios e símbolos fálicos à vista. Outra figura esvoaçante e uma outra de formas bem arredondadas.

Olhos, olhosolhos: verdes, amarelos, negros. Símbolo fálico-sidereal masculino. Figuras asteróides. Estelares (*Constelação: acordar de manhã*, 1941, fig. 59). Um cisne. Uma mulher. Um lago. Ritos de passagem. Espocar de luzes. Profusão de formas. Fantasias. Luzes. Balões infláveis com olhos. Linhas e objetos não identificados explodem por todo o espaço da tela. Intensidade. Multiformidade de ver e de perceber o universo circundante (*Mulher junto a um lago cuja superfície se tornou iridescente pela passagem de um cisne*, 1941, fig.61). Pontilhados de luz. Delimitação luminosa de unidades visuais conjugadas por uma linha contínua. Pontos cardeais e colaterais no ritual crepuscular. Pássaros. Uma mulher. Genitália estelar em exposição. Movimento. Rotação. Leveza. Ritmicidade etérea. Astros (*Crepúsculo róseo acariciando os genitais de uma mulher, e pássaros*, 1941, fig.62). Tensão. O espaço comprime-se pela multiplicidade de elementos visuais. Intersecção de astros, signos, círculos, espirais, olhos, imagens dentadas. Formas geometrizadas. Uma mulher e seu duplo: dimensão orgânico-orgânica de ser. Sexual-arte encadeada. Ave desfigurativização! Faces que ameaçam com ferocíssimos dentes. Fúria contida na evasão multiface de um voo imortal (*Mulher prisioneira de um voo de ave*, 1941, fig.63). Pontos luminosos, olhos-nave, íris-espaciais. Mulheres Extraterrestres, só pernas finas e muito sexys em tenras formas voluptuosas. Aves em voos picturais. Espirais. Construções estelares (*Mulheres, aves, estrelas*, 1942 fig. 64).

Assim, Miró, no dizer de Breton, “consente-nos penetrar na ordem cósmica com tudo o que implica ultrapassar a nossa condição” (BRETON, apud PENROSE, 1983, p. 103).

Em toda a série *Constelações*, as unidades visuais parecem se interseccionar pela multiplicidade e reiteração de formas na composição do universo imagético. Há uma profusão de vida e movimento no espaço construído por Miró em perfeito equilíbrio.

A seleção de Miró parece condensar um universo povoado por elementos de sua predileção imagética: mulheres, à noite, estrelas, pássaros, gotas de orvalho, manhã. Todos justapostos em conjuntos. Uma série. Um mundo em super visão na densidade estética de ser assim *Constelações*.

E, na concepção de Breton, *as Constelações*:

Fazem um todo e diferenciam-se como, na química, os elementos da série aromática ou cíclica. É ao considerá-las ao mesmo tempo na sua evolução e no conjunto que adquirem necessidade e valor, como um membro de uma série matemática. E, graças à sua seqüência ininterrupta e exemplar, dão à palavra <série> todo o seu significado (BRETON, apud MINK, 1994, p. 69).

O título *Constelações* encerra em si mesmo a dialética entre a parte e o todo – manhã/noite, luz/trevas, sol/lua, céu/terra, homem/natureza; entre um/múltiplos, um/vários. Ação com estrelas. Astros picturais condensados no infinito de sua paleta.

A serialidade imagética permite a reversibilidade de signos, de figuras que se projetam no espaço de seu duplo. A lógica da própria Série instaura um fio, uma linha de ligação entre uma unidade e outra. A sequencialidade rítmica e rímica impõem movimentos concêntricos que vêm assegurar um *continuum* infinitesimal. Detalhes se justapõem interseccionam-se entre si. Abortam um todo.

A reiteração visual e a contiguidade espacial parecem suscitar a similaridade entre a parte e o todo. A homologação deste processo pode confluir para uma equivalência temática e uma equivalência imagético-propositiva.

Uma linha em espiral pode compor uma sonata. Pode compor letras soltas. Pode compor versos livres. Pode compor imagens. Constelações. Miragens. De Miró, “tem-se dito que é um pintor de pintores, mas é também pintor de músicos e, acima de tudo, pintor de poetas” (PENROSE, 1983, p. 161).

Nessas lições de cores, Miró evadiu-se para o espaço. Fez-se metamorfose. Espargiu Constelações. Fez-se estelar. Para celebrar a liberdade. E Murilo Mendes proclama:

Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
Também sabes deixar em liberdade
O roxo, qualquer azul e o vermelho.
(Murilo Mendes, 1994).

Miró torna-se mestre na articulação das unidades visuais aparentemente desarticuladas no espaço pictural, o qual vem propiciar uma quebra no horizonte de expectativas do público leitor/poeta. Essa parece ser também a postura assumida por Murilo Mendes em sua poesia pela afluência de imagens dissonantes e justapostas para, somente assim, articular essa “ordem ajuntada”. De fato, surpresa, tensão, são dimensões essenciais em sua própria poética.

Murilo Mendes na busca da ordenação plástica do verso parece espelhar-se no fazer dos pintores espanhóis. Aqui, em *Tempo Espanhol*, esboça estudos desse diálogo poe-pictural com Miró demarcado pela diversidade de planos e multiplicidade de formas, configurados pela ordem que parece se desintegrar nessa pluralidade temática, onde a palavra e a imagem vêm formar uma outra ordem ajuntada na densidade do discurso estético.

Na descrição das unidades visuais o poeta assimila o processo de desvelar o sistema descritivo por força da coordenação compositiva em que os elementos visuais em sua

contigüidade formal traduzem a lógica da criação de Miró, que, em princípio, parece apontar a sugestiva técnica da “realidade completa” (NICHOLAS ROSS, 1998, p. 11), podem funcionar como conectores isotópicos da “ordem que se desintegra” (MURILO MENDES, 1994) na qual se procedeu a seleção das telas: *Vinhas e Oliveiras em Montroig*, (1919, fig. 64) e *A Fazenda*, (1922, fig. 65) – as quais desvelam o sistema de drenagem da terra pelo olhar do pintor que em sua onisciência pictural a tudo vê.

Nesse processo desnudam-se, em contigüidades visuais, os pormenores harmoniosos intersectados pela coexistência entre contrastes e similitudes que parecem conciliar essa diversidade de linhas, cores, formas e volumes – relevo das camadas de formação da terra e relevo das camadas e camadas da forma(ação) das tintas que se dizem terra. Concebido sob este ângulo, nesse universo coexistem uma diversidade de elementos que se configuram no espaço semântico e simbólico daquele ambiente no qual Miró, ao contrário de outros estilos que celebravam a configuração imagética de um objeto/ambiente, tentava resgatar e transpor para a tela tudo o que sabia ser real.

Nessa pluralidade de signos e na produção de novos significados, Miró estabeleceu entre elas associações poéticas ou “rimas” que, assemelhadas imagetivamente, tornam-se facilmente reconhecíveis pela configuração formal onde se pode convergir ritmos, harmonias e ecos para suscitar a homogeneidade composicional. Na tela: *Foto – Isto é a cor dos meus sonhos*, a desintegração parece acentuar-se visto que a imagem configurada de uma forma irregular, uma mancha, uma gota, um pingo de tinta azul, com contornos ovalados parecem querer quebrar a horizontalidade e o equilíbrio do fundo branco ao insinuar encher de azul o vazio da tela e, até mesmo, quebrar o paradigma da Pintura enquanto tal. Por um lado, parece ser uma tela manifesto; por outro, sugere a técnica e/ou não técnica. Recuo da racionalidade de ver, de enxergar o real, para se fazer proclamar a abrupção de algo imanente que ali está em pulsação no subconsciente criativo. A irrupção automática da imagem no seu estado nascente. Puro estranhamento do ato de ver. Parece que Miró muito para além da evocação à fotografia, a propósito uma evocação introdutora de uma sensação estranha, também sugere a sensação de volume pelo impacto explosivo: a dimensão da pro-fusão de cor, luz, palavra imagem. A construção de sentidos. O protótipo da atividade criadora do artista nesta metáfora expansiva, *filée* (RIFFATERRE, 1983) por absorção da escritura automática no esteio das imagens surrealistas. Para o autor, “o arbitrário destas imagens só existe em relação aos nossos hábitos lógicos, à nossa atitude utilitária em vista da realidade e da linguagem” (Riffaterre, 1983). Nesse âmbito, Miró constrói uma autêntica semântica do código metafórico: *Isto é a cor dos meus sonhos*, 1925, fig. 56.

Na dimensão Poética, ele não somente se acerca do objeto, pois o emprego do demonstrativo denuncia sua proximidade – *Isto (...)*, supõe-se que o objeto está perto do emissor, ator/sujeito da enunciação, assim como permite assemelhar-se dele, objeto: ...a cor de *meus sonhos*, até fundir-se com ele: ...*meus*, e confundir-se na simbiose da escritura surreal: ...a cor ...*meus sonhos*. Identidade total. Vestir-se de azul, na cor de sua transfiguração inaugural: ser *Isto: a cor*. A que se vê, se materializa... *sonhos*. Na tela – *O Carnaval de Arlequim*, 1924 – 1925, fig. 57, a configuração imagética se faz ecoar na superposição de formas – quadradas, redondas, retangulares, coneizadas, cilíndricas, sinuosas, e na redundância cromática em azul, negra, branca, vermelha, gris, marrom-terrosa. *Todas as cores parecem se aproximar* (MENDES, 1994, p. 680). Essa matização de cores de fato aproxima: cores quentes e os contrastes tonais, por exemplo, das chamas, línguas de fogo ou serpentinhas em movimento flutuantes, assim como a amorficidade do bolor negro e das fendas da parede.

5.2.8.4 Série *Qualquer Azul*



Fig. 65

AZUL I, 1961

Óleo sobre tela, 270 x 355 cm.

Paris, Musée National d' Art Modern, Centre Georges Pompidou.

JOAN MIRÓ

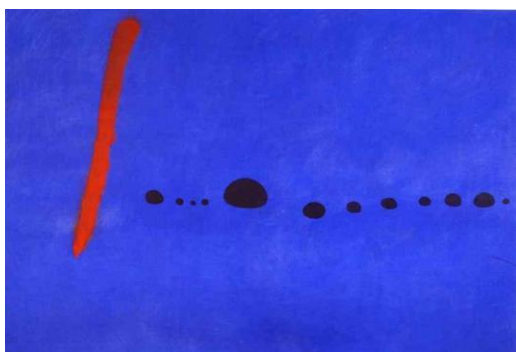


Fig. 66
AZUL II, 4 / 3 / 1961.
 Óleo sobre tela, 270 x 355 cm.
 Galeria Pierre Matisse, Nova Iorque.
JOAN MIRÓ



Fig. 67
AZUL III, 4 / 3 / 1961.
BLEU III
 Óleo sobre tela. 270 x 355 cm
 Galeria Pierre Matisse, Nova Iorque
JOAN MIRÓ.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Murilo Mendes sinestesticamente e modernisticamente aberto para todas as artes concebidas como faces múltiplas do mesmo prisma expressivo.
Luciana Stegagno Picchio (1994)

O presente estudo: MURILO MENDES: Do Pretexto Plástico à Verdade Plástica – A Intersemiose Poesia/Pintura, em *Tempo Espanhol*. Murilo Mendes, Os Pintores Antigos da Catalunha (os pintores anônimos), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró – As Lições de Espanha –, consistem numa reflexão sobre a densidade dialógica do discurso estético, no limite do exercício intensivo de múltiplas leituras da palavra/imagem na dimensão da dialética da criação poética. Esse gesto de apreender o diálogo no ritual científico das reflexões teóricas tem-nos orientado para o horizonte da teoria dos discursos poético e pictórico via intersemiotização sógnica. Nesse diálogo, a irresponsividade (BAKHTIN, 1997) no limite do exercício conceitual, no espaço acadêmico, suscitará sempre uma investigação. A produção do conhecimento científico pressupõe um superdestinatário superior. Nesse ínterim, o espaço nomeado e/ou silenciado demarcará uma busca de interlocução, de vozes outras, agora, a voz retomada no dizer de Bakhtin (1997, p. 357) ao afirmar que para K. Marx “ao ser enunciado na palavra, um pensamento torna-se real para o outro e, portanto, para si mesmo. Mas esse outro não é unicamente o outro no imediato (destinatário, segundo). Em busca de uma compreensão responsiva, a palavra sempre vai mais longe”.

O percurso dessa busca da compreensão responsiva (BAKHTIN, 1997) nos levou a delimitar como *corpus* de estudo a obra *Tempo Espanhol* (MURILO MENDES, 1994) pela sua densidade dialógica. O vértice desta leitura concentrou-se na Série Pictórica que expõe uma composição de onze poemas, constituindo-se, portanto, como a mais representativa da obra em estudo. Assim, dentre outros, o universo pictórico instaura a predominância do plástico sobre o discursivo na Poética de Murilo Mendes. A História, apesar da presunção de isotopia (RASTIER, 1987) sugerida pelo título, não é representada por nenhuma série específica, precisamente porque permeia a todas. Murilo Mendes nesta obra presentifica poeticamente tempos – tempo dos antigos pintores da Catalunha, tempo de El Greco, tempo de Velázquez, tempo de Goya, tempo de Picasso, tempo de Juan Gris, tempo de Joan Miró, tempo e vozes do canto flamenco e tantos outros cantos no tempo gerador de um outro tempo:

Tempo Espanhol. Este dimensiona o tempo síntese de uma conquista – a *conquista sobre o caos*, instaurada pela mediação da poesia nesse *estilo de contrastes*.

O poeta, pelo *dom de assimilar e fundir elementos díspares* (MENDES, *Transistor*, 1980, p. 83) unifica Espanha em torno de um tempo único: *Tempo Espanhol*, tempo de coexistência de signos heterogêneos – o tempo singular de um dizer plural –, convivendo com suas contradições.

Em *Tempo Espanhol*, Murilo Mendes (1994) consagra o fazer poético a um resgate do tempo, um tempo cindido em dois planos: o plano da vista – Espanha contextualizada em toda sua diversidade: caracteres, forma e essência – e o plano da visão – *o ver para além* (SENA, 1983, p. 129). Tudo o quê o Poeta vê tem por trás séculos de História.

Aberto a todos os estilos, Murilo Mendes tentou captar a sensibilidade cerrada na diversidade de formas plásticas e optou por este quadro que ainda não existia: *Tempo Espanhol*. Poesia – tela que irradia, na composição de sua unidade, uma pluralidade de impressões estéticas: *Uma repercussão poética das outras artes* – diria Jorge de Sena (1983).

Para expressar a plasticidade dessa dimensão da tradição hispânica, Murilo Mendes orienta sua Poética na busca da verdade plástica desde as antigas *tablas* do século XIV até as modernas telas do século XX. Assim, na ordenação plástica do verso, via poema “As Carpideiras” (1994, p. 581) modula a fisicalidade da dor expressa pelos pintores anônimos da Catalunha (1300) quando, através de módulos concentrados, configura na lápide do verso, a isotopia da dor. Assim procede no ato performativo de suscitar a espetacularidade da cena no limite do efeito da gradação da dor: As Carpideiras choram –

... árida Espanha abatida.
... a vida abatida.
... de Espanha
... a vida abatida.

Na arte da construção do diálogo estético, Murilo Mendes evoca os gestos produtivos de El Greco na expansão do sistema descritivo da arte de dizer/fazer do canto plástico, razão de ser e fazer do seu canto lírico: no poema, “El Greco” (MURILO MENDES, 1994, p. 592) o poeta afirma: El Greco... funda o estilo plástico..., emprega a ferrugem, as tintas sujas..., ajusta ao homem seus anjos e santos. Na modulação dos personagens do universo pictural para a configuração verbal, Murilo Mendes ajusta o homem aos santos e anjos incorporados ao espaço poético para expressar toda a dinamicidade estética: os personagens de El Greco incorporam-se ao espaço cênico do poema:

São tristes: que deixam o mundo,
Que não têm toda a certeza
De ressuscitar: são espanhóis.

Murilo Mendes, “El Greco”
Tempo Espanhol,
1994, p. 592.

O poeta comunga deste cenário. Até o anjo: compõe o aspecto figural da cena. É figurante:

Quanto ao anjo: sem a ótica do homem,
Quem o situaria?

Murilo Mendes, “El Greco”
Tempo Espanhol,
1994, p. 592.

Os heróis de El Greco, em sua coexistência poepictural, configuram-se na transição entre a dimensão humana e divina. O poeta em sua composição reitera a construção pictórica pelo crivo do verbo, também fundido em duas ordens isotópicas: na ordem da natureza, em que se incorpora o plano terreno e, na ordem do sobrenatural, em que se instaura o plano celeste, para receber os heróis de El Greco quando transladarem os altares na semiose da materialidade da forma à imaterialidade do conteúdo. Quem os situaria?

Nessa peregrinação em torno da paisagem física, humana e cultural de Espanha, Murilo Mendes comunga com os santos e anjos, e a Virgem, de El Greco, “Cristo, Marta e Maria”, de Velázquez (1618), “O Sonho da Razão Desperta Monstros”, de Goya (1797), “Guernica”, de Picasso (1937), vislumbra o horizonte pela “Janela do Pintor”, de Juan Gris (1925) e, enfim, comunga da superrealidade de Miró, no espaço pictural em que –

Todas as cores podem aproximar-se
Quando um menino as conduz no sol
E cria a fosforescência:
A ordem que se desintegra
Forma uma outra ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito.

Murilo Mendes, “Joan Miró”
Tempo Espanhol,
1994, p. 618.

Em suma, o poeta comunga todo o drama que nutre o espírito espanhol enrustido na força do sangue, na gana de vida, enxertados na natureza, de Espanha em toda extensão de sua paixão plástica:

“E o problema espanhol nutre meu sangue”:
Granada, dei-te apenas uma semana da minha vida.
Tu me deste séculos de outrora rudes estandartes,
O gênio africano enxertado no castelo da Europa,
A tensão de duas culturas díspares;
E no limite desse tempo épico
A certeza geométrica da cruz.

Murilo Mendes, “Granada”,
Tempo Espanhol,
1994, p. 610.

Todos esses elementos configuram-se como textualidades por procuração (RIFFATERRE, 1983) leituras de espaços que se condensam e parecem cristalizar-se na íris do poeta/leitor no ato da busca da verdade plástica e, simultaneamente, no ato de enquadrar imagens e projetar aquilo que se permite ver: “Janela”, tela, poema.

A palavra modula efeitos picturais no jogo de fazer circular em cena, o objeto estético, a fim de multifacetar o ângulo de visão sob diferentes prismas poli-isomórficos e realizados sob diferentes materiais: colagens (Picasso). Decalques (Riffaterre). Intertextualidades (Kristeva). Alteridades (Bakhtin). Citações (Compagnon). Palimpsestos (Genette). Detalhes colados tal qual máscaras, disfarces, metáforas cerzidas na face em branco da página pálida. São imagens reiterativas, às quais, se concentram e se organizam planos isotópicos de universos multifacetados nas mais diferentes modalidades de expressão artística.

Enfim, leituras de espaços que se condensam e se cristalizam nas “meninas” dos olhos do poeta e do pintor na busca da verdade plástica. Janela. Tela. Poema. Arte. A palavra a produzir desenhos gráficos, “Murilogramas”, letras-versos-ícones que se colam em plena densidade intersemiótica que se jogam na travessia da multiplicidade à unidade. Diz o poeta: “O símbolo em valor concreto já se muda” (MURILO MENDES (1994, p 580). Eis o horizonte: “A Janela Aberta”(1921), “A Janela do Pintor”(1925) e do poeta. Horizonte nômade, como a palavra.

O padrão visual configura-se formalmente por uma densidade de linhas, cores e não-cores, formas e deformidades angulosas. O poeta parece querer deter um certo fascínio sobre aqueles e aquilo que o cercam. Ou ele-mesmo num estado de hipnose estética. Entre o ser e o espaço-objeto de representação deste ser, entre ser e parecer a instância de materialização focaliza, em *close*, o parecer do ser que não é ele mesmo: retrato.

O poeta mantém-se confinado no espaço e no tempo e, assim, no tempo mobilizado da pintura, tal qual um busto esculpido em tintas. O espectro de ser que se imortaliza na possibilidade de não-ser ele mesmo e sim, o poema, obra-prima. Essencialidade aparente, no pretexto plástico de investigar a matéria da vida. A verdade plástica.

Assim, em *Tempo Espanhol*, o Poeta demarca as fases e falas do diálogo, enquanto estratégia montada no decurso do tempo delimitado isotopicamente na construção do objeto. Travessias de um diálogo em permanente identidade. Um signo pictural absorvido pelo discurso poético em interação com o universo da Pintura. Um discurso que instaura a morte da palavra para resgatá-la na recriação de uma unidade visual (*) que, no seu silêncio, diz da transtextualidade impressa no processo da semiose Poesia/Pintura, em que o Fazer também é essencializado pela didática da Criação: construir e destruir.

Na modulação de planos, o Poeta articula as tensões entre o dizer e o fazer – poético e pictórico, onde se desvela não somente o estilo de um e de outro artista, mas, sobretudo, o estilo que se consolidou como o estilo de contrastes. Um estilo que ficará indissoluvelmente ligado a esses artistas. Uma produção polêmica. Na dialética, Picasso *versus* vida, Picasso *versus* objeto inimigo de seu próprio fazer: construir destruindo ao mesmo tempo. Nessa tensão criadora, Murilo Mendes concilia, mediante lições, a pedagogia da poesia e da pintura, em suas múltiplas etapas de construção.

Tudo isso parece condensado a uma montagem paratática, na qual cada ação corresponde ao movimento do gesto produtivo do objeto, a saber: pegar/colar – a vida; regressar – ao centro; investigar – o problema: matéria da vida; atingir – o osso; construir/destruir – as simultaneidades; situar/delimitar – o objeto inimigo; retomar – a lição espanhola; cruzar (os elementos do quadro) no silêncio fértil; servir-se do pretexto plástico (Roma, Grécia ou África); extrair (da vida) – sua força pessoal e polêmica; fundir (à imagem da imagem de si, o real/Espanha) – o seu traço/marca pessoal.

No processo de expansão da leitura de Murilo Mendes sobre o fazer de Juan Gris, o poeta expõe o estilo da ordenação do espaço pela ordenação plástica do verso, num mecanismo de medição do objeto. Murilo Mendes parece manter a imagem para revelar a gênese poético-pictural em toda sua densidade estética. Segrega a imagem, reduz a forma e as submete à lógica matemática para dissecar a imagem até o extremo de seus limites. Espelhos de ecos no qual se faz projetar o itinerário do “irracional” concreto nessa travessia – Espanha – espaço cifrado pela mão do poeta que se deixa conduzir pelo pincel do pintor para somente assim, extrair a medida exata da arte de ver para além, o tempo e o espaço que se superpõem,

em série, pela janela do pintor: enquadramento de imagens emolduradas pela palavra. O quadro dentro do poema. Aporte de imagens possíveis, “telas”, composição de leituras.

Convém observar que as partes são tomadas pelo todo. O vocábulo “Todas” sintaticamente tem a função de sujeito da oração e, simultaneamente, na dimensão da semiose, passa a ser o sujeito dessa travessia estética via unidade sintática e semântica, a qual instaura a dimensão da *significância* do poema (RIFFATERRE, 1983).

Na configuração desse conjunto, o poeta alude metaforicamente à imagem do *menino* (o menino é Miró) que conduz todas essas unidades, agora, já investidas na pedagogia da arte, na condição de objeto – *Quando um menino as conduz (...) –* literalmente explícito pelo emprego do verbo conduzir, que se vincula à etimologia da palavra pedagogia. Portanto, Murilo Mendes, por analogia à explosão da luz, coloca o sol como o agente propulsor do processo da fosforescência. O sol tem-se configurado como outro elemento muito evidente na estética de Miró. Neste momento parece suscitar a explosão de imagens e figuras que compõem o campo onírico-poético-imagético do pintor, em sua constelação figural e espacial. Fragmentos imagísticos iluminam todo o campo visual. A profusão de unidades visuais vem seguida de uma cromaticidade fosforescente, a referendar o sol como um ícone que adquiriu uma potencial visibilidade na estética de Miró: um ícone de seu processo de criação. Ele “...cria a fosforescência...” que tem a ver com o momento de iluminação, ou seja, de inspiração, de “onisciência” pictural: a acuidade de visão, a percepção de uma surrealidade, de um super-real, a percepção de uma ordem no “caos”: *A ordem que se desintegra forma uma outra ordem ajuntada / Ao real – este obscuro mito.*

A exemplo do pintor, Murilo Mendes parece consciente de querer desintegrar esta ordem para “formar” uma outra dimensão de sua Poética: ...uma outra ordenação plástica... *ajuntada / Ao real – este obscuro mito.*

Uma lógica, um fazer, uma pedagogia da arte já enunciada em 1945, conforme escreve Campos (1986, p. 55): “Há em *O Discípulo de Emaús* de Murilo Mendes, livro publicado em 1945, um aforismo que vale por toda uma programação estética: *Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo*”.

Acrescenta Campos, em seguida: “Pode-se dizer que o itinerário do poeta, a culminar no *Tempo Espanhol*, de 1949, tem sido um longo empenho no sentido de transfundir essa posição teórica na prática de sua poesia”. Todo esse processo vem desaguar agora em *Tempo Espanhol*, obra que representa, segundo a crítica, um divisor de águas na poética de Murilo Mendes. Ela representa a fase de Murilo Mendes mais diretamente voltada para o real, intersectada por uma *semântica de concreções*. (CAMPOS, 1986, p. 62).

No entanto, este real se coloca na dimensão de mito – para o poeta, um obscuro mito. Parece que assim o é, porque é a expressão poético-pictural da representação do real: a Espanha intersectada em múltiplos tempos de – Velázquez, El Greco, Goya, Picasso, Juan Gris e de Joan Miró – e *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes. *Tempo de memória que explode / Substantivamente*. Um real super-real. Uma lógica que diz / faz / rompe / quebra / extrapola seus próprios moldes por dentro da ordem (In) imposta, a qual ...*ordem que se desintegra / Forma uma outra ordem ajuntada / Ao real – este obscuro mito*.

O poeta que afirma – *Eu tenho a vista e a visão / Soldei concreto e abstrato*, no extremo de sua marcha, faz colagens, imprime a signossoldagem da palavra / da imagem, do real / surreal / mito. Não é qualquer real é este. O sujeito que enuncia está próximo do objeto. Objeto de sua contemplação, do seu dizer e do seu fazer. Espanha em múltiplas linguagens. Murilo Mendes e Miró em interação. Palavra / imagens soltas, em liberdade: podem aproximar-se. O poeta e o pintor, ambos conduzem o processo pela invenção: criação. Tempo dialético no instante poepictural. O real: um mito.

Nessa didática da arte, a exemplo de Picasso, em “GUERNICA” (1937), Murilo Mendes expressou, em *Tempo Espanhol*, um mundo dilacerado em milhares de pedaços – Espanha metonimicamente pintada – *Com duro rigor espanhol* – na arquitetura da obra. Nessa intersemiose de signos, opera-se uma equivalência temática. O mesmo tema é captado numa dimensão poético-pictórica, sendo unificado pela função estética. No vértice dessa unidade, o fazer pictórico e o fazer poético extravasam as molduras do espaço.

Este Estudo vem demarcar mais um tempo da criação poética de Murilo Mendes: *Tempo Espanhol*. O tempo que provém da intersecção entre o real e sua representação, entre a tradição e a contemporaneidade hispânicas: Lições de Espanha. Estudos, exercícios, textos, contextos estéticos: poemas, poepicturalidades. A materialidade do pensamento que se faz plenitude. A plenitude de uma liberdade: a de Poder/Dizer/Fazer/Ser. A intersemiose Poesia/Pintura.

E, em suma, corrobora com a concepção da criação poética, no dizer de Otávio (PAZ, 1982, p. 218) que é “exercício de nossa liberdade, de nossa decisão de ser”. Nesse ínterim, o espaço nomeado e/ou silenciado demarcará uma busca de interlocução, de vozes outras, que agora, Bakhtin (1997, p. 357) retoma em seu dizer, a voz de K. Marx que afirma “ao ser enunciado na palavra, um pensamento torna-se real para o outro e, portanto, para si mesmo. Mas esse outro não é unicamente o outro no imediato (destinatário, segundo). Em busca de uma compreensão responsiva, a palavra sempre vai mais longe”.

Assim, Murilo Mendes retoma, nesse seu dizer e fazer, essa compreensão responsiva e vai buscar um superdestinatário (BAKHTIN, 1997, p. 357) na tradição e contemporaneidade hispânicas via – uma Poética/Transcendência/Convergência/Arte: termina como começa – um diálogo. Intersemiose.

Toda palavra é adâmica:
nomeia o homem
que nomeia a palavra.
Murilo Mendes, “Texto de Consulta 7”
Convergência,
1994, p. 739.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1970.
- ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria e metodologia literárias**. Universidade Aberta, Lisboa, 1990.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Religião e poesia. In: **Confissões de minas**. Rio de Janeiro: Améric-Edit. 1944, p. 223-4.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. Prefácio de Álvaro Lins. Rio de Janeiro: Améric-Edit. 1943, p. 60-5.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins, 1946, p. 41-6.
- ANSELMO, Manuel. Murilo Mendes e o instinto de libertação poética. In: **Família literária luso-brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, p. 47-54.
- ARAGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. Tradução de Denize Bothamann e Federico Carotti. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1982.
- ARAGÃO, Maria Lúcia Gomes Poggi de. **MURILO MENDES**. Rio de Janeiro: Educom, 1976.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. Surrealismo e Murilo Mendes. **Suplemento Literário do MINAS GERAIS**. Belo Horizonte, 8 fevereiro, 1969, p. 14-5.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Poetas modernos do Brasil**. 2. Murilo Mendes. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ARISTÓTELES. **A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino**. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 2ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint (Coleção Universidade).
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Coleção Estudos).
- ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. Petrópolis: Vozes, 1969, p. 71 e 85.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1974.

BAKHTIN, Mikhail (Volochnikov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981 a.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1981 b.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira, com revisão de tradução: Marina Appenzeller. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. (A Teoria do Romance). São Paulo: Fundação Editora da UNESP/Hucitec, 1998.

BANDEIRA, Manuel. A produção poética. In: **Anuário Brasileiro de Literatura**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1939.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946, p. 175-9.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaios críticos. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Atelier Editorial, 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática S. A. 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin/Diana Luz Pessoa de BARROS e José Luiz FIORIN (org.). São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo: 1999. Ensaios de Cultura, 7.

BARTHES, Roland et. al. **Linguística e literatura**. São Paulo: Livraria Martins Fontes. Coleção Signos.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977 a. Coleção Elos.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultrix, 1977 b.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Manuela Torres. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1980. Col. Arte & Comunicações. Edições 70.

BASTOS, Lilia da Rocha et. al. **Manual para a elaboração de projetos e relatórios de pesquisa, teses e dissertações**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BATCHELOR, David. **La peur de la couleur**. Traduit de l'anglais par Patricia Delcourt. Paris: Éditions Autrement Frontières. Collection dirigée par Henry Dougier, 2001.

BATTISTINI, Matilde. **Art Book Picasso**. O gênio que resume a arte do século XX. Tradução: Luís Felipe Delicado. Vigo: Nova Galícia Edicións, S. L. 2001. Coleção de monografias de bolso dirigida por Stefano Peccatori Zuffi.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BEAINI, Thais Curi. **Heidegger: arte como cultivo do inaparente**. São Paulo: Nova Stella, 1986, Coleção Belas Artes.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II, rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura documentos de barbárie**. (Escritos Escolhidos). Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política**. Vol. I, 3ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENSE, Max. **Pequena estética**. Tradução de Haroldo de Campos. 2ed., São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERGUEZ, Daniel et. al. **Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire**. Paris: Bordas, 1990.

BERGUEZ, Daniel et. al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. Revisão e tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BEVENISTE, Émile. **O homem na linguagem**. Lisboa: Vega/Universidade.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BONNEFIS, P. H. e REBOUL, P. (org.). **Des mots et des couleurs**. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIX et Xxe. Siècles). Lille. Presses Universitaires de Lille, 1981.

BONNEFOY, Yves. **Poésie, peinture, musique: actes du colloque de Strasbourg réunis par Michèle Finck**, Press Universitaire de Strasbourg, 1995.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983 a.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983 b.

BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

BOULLART, Karel, (1987), Littérature et autres arts. In: DELCROIX, M. et HALLYN, F. (org.). **Introduction aux études littéraires méthodes du texte**. Paris: Gembloux. Tradução, adaptação e comentários de Sébastien JOACHIM.

BOUSOÑO, Carlos. **Teoría de la expresión poética**. Hacia una explicación del fenómeno lírico. A través de textos españoles. Prêmio Fastenrath – segunda edición aumentada. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1956.

BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: **Diálogos com Bakhtin**. FARACO, Carlos Alberto Cristovão, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto de (orgs.); Beth Brait et. al. – 3. Ed. Curitiba: Ed. da UFPR 2001 p. 74.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A poética clássica**/Aristóteles/Horácio/Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985.

BRITO, João Batista B. de. **Signo e imagem em Castro Pinto**. João Pessoa: UFPB, 1995.

BRITO, Mário da Silva. A revolução moderna. In: **A literatura no Brasil**. Direção de Afrânio Coutinho com assistência de Eugênio Gomes e Barreto Filho. Vol. 3, t. 1. Rio de Janeiro: S. José, 1959 a, p. 475.

BRITO, Mário da Silva. **Panorama da poesia brasileira**. O modernismo. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959 b, p. XX, 162-3, 164-8.

BRITO, Mário da Silva. **Poesia do modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 185-6 e 187-91.

BRONOWSKI, Jacob. **O olho visionário**: ensaios sobre arte, literatura e ciência/Jacob Bronowski; seleção de textos de Piero E. Ariotti e Rita Bronowski. Tradução de Sérgio Bath. – Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

BROWN, Jonathan. **Pintura na Espanha, 1500-1700**. Tradução de Luiz Antônio Araújo. – São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekund, et. al. – 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BUCHHOLZ, Elke Linda. **Francisco Goya, vida e obra**. Título original: Francisco de Goya, Leben und Werk. Tradução de Inês Espada Vieira. Colônia: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2001. (Mini Guia de arte)

BUERO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam**: a leitura da imagem e o ensino da arte. Anamelia Bueno Buero. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.

BUTOR, M. **Les mots dans la peinture**. Skira – Les sentiers de la Création. Genève. Champs. Flammarion, 1967.

CABBANE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. 2ed., São Paulo: Perspectiva, 1997 (Coleção Debates. Arte).

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho (até a p. 134) e de Artur Morão (a partir da p. 134). São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987. (Coleção Arte & Comunicação).

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. “Murilo Mendes, romano”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 7 abril, 1964.

CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976a.

CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. Haroldo de Campos. In: **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976b.

CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia concreta**. Textos críticos e manifestos 1950–1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CARAMELLA, Elaine. **História da arte**: fundamentos semióticos: teoria e método em debate. Elaine Caramella. Bauru: EDUSC, 1998.

CARONTINI, Eurico. **O projeto semiótico**: elementos de semiótica geral. São Paulo: Cultrix, 1979.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de documentação, 1951, p. 246-7.

CARREIRA, Eduardo. **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura**. Eduardo Carreira (organizador). Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CASTAGNINO, Raul H. **Análise literária**. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

CHEVALIER, J., GREERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault, et al.; coordenação Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, et al. – 12ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHIAMPI, Irlemar, (Org.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CHIOCCHIO, Anton Angelo. **La poesia di Murilo Mendes**. Nova Antologia. Gemaio, 1958.

CHIOCCHIO, Anton Angelo. **Nota a Siciliana**. Tradução de A. A. Chiocchio. Prefácio de Giuseppe Ungaretti. Palermo: Sciascia, 1959.

CHOCIAIY, R. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw Hil do Brasil, 1974.

CIVITA, Victor. **Mestres da pintura**. São Paulo: Abril S. A. Cultural industrial, 1977.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes. Conceitos, termos, objetivos. In: **Literatura e Sociedade**. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo, 1997.

COELHO NETO, José Teixeira. **Semiótica, informática e comunicação**. 2ed., São Paulo: Perspectiva, 1983.

COHEN, J. **Linguística e literatura**. Lisboa: Edições 70, 1968, (Coleção Signos).

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

COHEN, J. **Pesquisa de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975.

COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris VI, Éditions du Seuil, 1979.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco Paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 303p. – (Humanitas).

CORREIA, Roberto Alvim. **Anteu e a crítica**. Ensaios Literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948, p. 15-20.

COSEM, Michel. **O poder da poesia**. Coimbra: Almedina, 1980.

COSTELLA, Antonio F. **Para apreciar a arte: roteiro didático**. Antonio F. Costella. Edição ver. e ampliada. São Paulo: SENAC São Paulo. Campos de Jordão: Mantiqueira, 1997.

COUTO, Hildo H. **Linguística e semiótica relacional**. Rio de Janeiro: Thesaurus.

COTTINGTON, David. **Cubismo, Movimentos de Arte moderna**. São Paulo: Cosic & Naify Edições, 1999, 80 p.

CRESSOT, Marcel. **O estilo e as suas técnicas**. São Paulo: Edições 70, Martins Fontes (Coleção Signos).

CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. Tradução de Isa Mara Lando. Consultoria Técnica Rodrigo Naves (Historiador da Arte). São Paulo: Edição Brasileira (C) Ática, 1998.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**. Essai sur la mise en abyme. Collection Poétique/Seuil, 1977.

DAMISCH, Hubert. **Lórigine de la perspectiva**. Champs Flammarion.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Georges Didi-Huberman. Prefácio de Stéfane Hucchet. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Edição 34, 1998. (Coleção TRANS).

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Arcádia, 1975.

DURAND, Gilbert. **Beaux-Arts e archetypes**. Paris: PUF, 1989. Tradução Brasileira. Rio de Janeiro: Imago.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral; Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Ensino Superior).

ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Coleção Estudos).

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas comparadas. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. 3ed., Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. **Leitura do texto literário**. Lector in Fábula. A Cooperação Interpretativa nos textos literários. Lisboa: Presença, 1979.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese em Ciências Humanas**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. **De los espejos y otros ensayos**. Traducción de Cárdenas Moyano; revisión de Elena Lozano, segunda edición: 2000, Barcelona: Lumen, 2000.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ENCICLOPÉDIA DOS MUSEUS, PRADO MADRI. 1968, Arnoldo Mondadori Editore – Ceam – Milão. Textos de: Anna Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Licia Ragghianti Collobi. Companhia Melhoramentos de São Paulo Indústrias de Papel, 1968.

FABRIS, Ana Tereza. **Futurismo**: uma poética da modernidade. (Coleção Ensaios, nº 94). São Paulo: Perspectiva, 1987.

FARACO, Carlos Alberto, Cristovão Tezza, Gilberto de Castro (orgs.); Beth Brait et. al. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. Da ufpr, 2001, 361p.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática. (Série Princípios, 100).

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A estratégia dos signos**. Linguagem/Espaço/Ambiente Urbano. São Paulo: Perspectiva, 1981 (Coleção Estudos).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; J. E. M. M. Editores Ltda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2ed. Revista e aumentada, 17 impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Vergílio; SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. 4ed., Lisboa: Presença, 1970.

FERRIER, Jean-Louis. **DE PICASSO A GUERNICA**. Généalogie d'un tableau. Paris: Hachette Littératures, 1985.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FONSECA, José Paulo Moreira de. Contemplação de Ouro Preto. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 19 janeiro, 1957.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Michel Foucault. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. Ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção Tópicos).

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 8. Ed., São Paulo: Loyola, 2002.

FRANCO, Fernando Marías. **Las meninas**. 1999 (C) Sociedad Editorial Electa Espana, S. A. Núñez Morgado, 11. 20036 Madrid.

FRANCOEUR, Marie. **CONFRONTATIONS. Jalons pour une Sémiosis Compative des Textes Littéraires**. Sherbrooke (Québec, Canadá): Éditions Maaman, 1983.

FREITAS, Maria Teresa de. **Claude Leroy et Edmond Nogacki**. Blaise Cendrars et les arts. Recherches valenciennes n° 9. Valenciennes, Press Universitaires de Valenciennes, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni; poesia: Dona F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Quatro ensaios. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix.

GALLIANO, A. Guilherme (org.). **O Método Científico**: teoria e prática. São Paulo: Harper & Row do Brasil, 1979.

GARCIA-BERMEJO, José Maria Faerna. **Grandes Pintores do Século XX: JUAN GRIS (1887–1927)**. Lisboa: Edições Verba, 1994.

GENETTE, G. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, G. **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Perspectiva, 1972.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Transição & Permanência**. Miró/João Cabral: da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras. Projetos e Produções Editoriais Ltda., 1989, p. 25.

GRANDES ARTISTAS, **Picasso**. Tradução de Luiz Antonio Aguiar com a colaboração de Marisa Sobral Snapping – Tuttle Guide, São Paulo: Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1997.

GRANDES PINTORES DO SÉCULO XX, **Juan Gris**. Madrid: Edições Verba, 1994.

GRIECO, Agripino. **Evolução da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ariel, 1932, p. 251-5.

GREIMAS, A. J. et. al. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREIMAS, A. **Semiótica do discurso científico e da modalidade**. Prefácio e tradução de Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difel. Difusão Editorial S.A., Sociedade Brasileira de Professores de Linguística, 1976 (Mimeografias de Semiótica e Linguística, nº 1).

GREIMAS, A. J. COURTÉS J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. **Semiótica e ciências**. Tradução de Álvaro Lorencini e de Sandra Luttrini. São Paulo: Cultrix, 1981.

GUIA VISUAL FOLHA DE SÃO PAULO: **Espanha**. São Paulo: Publifolha, 4ª, Ed., 2002.

GUILHERME, A. **O método científico: teoria e prática**. Galliano, A. Guilherme (org.). São Paulo: Harper & Row do Brasil, 1979.

GULLAR, Ferreira. “**Murilo**”. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 4 outubro, 1959.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 77-81.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. Luciano Guimarães. São Paulo: Annablume, 2000.

GUIRRAUD, Pierre. **A semiologia**. 3. Ed., Lisboa: Presença.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HAMON, Philippe et. alii. **Categoria da narrativa**. Lisboa: Vega/Universidade.

HARRISON, Charles. [et alii] [Primitivism, Cubism, Abstraction–The Early Twentieth Century. Português] **M25D Primitivismo, Cubismo, Abstração**: Charles Harrison [et alii]. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1992 (Criação e Crítica, vol. 8).

HOUAISS, Antônio. “Tempo espanhol”. **Jornal de Letras**. Rio de Janeiro, abril, 1960.

JACOBBI, Ruggero. Introduzioni alla poesia di Murilo Mendes. In: **Murilo Mendes a cura di Ruggero Jacobbi**. Milano: Nuova Academia Editrice, 1961, p. 9-45.

JAKOBSON, R. **Lingüística, poética e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAKOBSON, R. “Les chats de Baudelaire”. In: **Luis Costa Lima. Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix.

JOACHIM, Sébastien. **A poética do imaginário: uma introdução a Jean Burgos**. (1982).

JOACHIM, Sébastien. **La nouvelle critique littéraire et comparatiste de l'école de Recife: lire/vivre l'imaginaire à propos de la fille aux yeux d'or de Balzac**. Sébastien Joachim. Texte d'une communication faite au Centre de Recherche sur l'imaginaire et la creation de l'universite de Savoie a Chambéry. Février, 1987.

JOACHIM, Sébastien. **Extrato da conclusão de tese de Bernard Vouilloux, De la peinture au texte: l'image dans l'oeuvre de Julien Gracq**, Genebra: Droz, 1990. Tradução: Sébastien Joachim

JOACHIM, Sébastien. **Escrita e Pintura: considerações sobre Miguel Jorge, Jorge Amado, Pierre Klossowski, J. Dominique Ingres**. INVESTIGAÇÕES – Lingüística e Teoria Literária ISSN 01104-1320, vol. 5, Dezembro de 1995.

JOACHIM, Sébastien. **Imaginário do refúgio e identidade cibernética**. Sébastien Joachim.

JOACHIM, Sébastien. **O imaginário europeu e seu contraponto latino-americano**. Sébastien Joachim.

JOACHIM, Sébastien. César Leal. **Entre o luminoso e o noturno**: Antero de Quental.

JOACHIM, Sébastien. **Imaginário do refúgio e identidade cibernética**.

JOACHIM, Sébastien. **Imaginário e ecologia: Cosmo-análise/anti-osiquiatria/ e um romance iniciático “Le Royaume Détraqué”, de Jacques Lamarche**.

JOACHIM, Sébastien. **Invenções da noite menor**. Edição Comemorativa. 1957– 1997. Regimes do Imaginário em Invenções da Noite Menor.

JOACHIM, Sébastien. **O imaginário europeu e seu contraponto latino-americano**.

JOACHIM, Sébastien. Sébastien. **O imaginário no poema**.

JOACHIM, Sébastien. Sébastien. **O mito das origens na obra do poeta canadense Gilles Hénault.**

JOACHIM, Sébastien. **O mito, Dinâmica (Inter) Cultural.**

JOACHIM, Sébastien. César Leal. **O quinze:** uma releitura mítica.

JOACHIM, Sébastien. **Trajetos do imaginário.** Teoria das Catástrofes.

JORGE, Antônio Luís. **O desenho da janela/ Luís Antônio Jorge.** São Paulo: ANNABLUME, 1995. (Selo Universidade, 37).

KELLY, Celso. **Arte e comunicação.** 2ed. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

KERMODE, Frank. **Um apetite pela poesia.** São Paulo: Edusp, 1993.

KRAUSS, Rosalind E. **The Picasso papers.** New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz, São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1974. (Coleção Debates).

KRISTEVA, Julia. **O texto do romance.** Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Título original: Le texte du roman. Approch sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

KURY, Adriano da Gama. **Elaboração e Editoração de trabalhos de nível universitário.** (Especialmente na Área Humanística). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte.** Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

LAKATOS, E. M. **Metodologia do trabalho científico:** procedimentos básicos pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos. São Paulo: Atlas, 1990.

LAKE, Carlton e GILOT, Françoise. **A minha vida com Picasso.** Tradução de Cármen Gonzalez e António Ramos Rosa. Editora Samambaia.

LATOUCHE, Serge. **A ocidentalização do mundo.** Ensaio sobre a significação, o alcance e os limites da uniformização planetária. Petrópolis: Vozes, 1994.

LEIRIS, Michel: **Espelho da tauromaquia.** Título original: Miroir de la tauromachie. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, 80 p.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Participação da palavra poética.** Petrópolis: Vozes, 1966, p. 42-53.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa:** magma e gênese da obra. São Paulo: UNESP, 2000.

LEVIN, S. R. **Estruturas lingüísticas em poesia.** São Paulo: Cultrix, 1975.

LEWIN, Willy. “Saudação a Murilo Mendes”. **Boletim Ariel**. Rio de Janeiro, ano 3, 1933-34, p. 321.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**. Formas das Sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LIMA, Alceu Amoroso. “A reação espiritualista”. In: **A literatura no Brasil**. Vol.3, t.1, Rio de Janeiro: São José, 1959, p. 414.

LIMA, Alceu Amoroso. **Poesia brasileira contemporânea**. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941, p. 121-3.

LIMA, Jorge de. “Preparação à poesia”. **Letras e artes. Suplemento de A Manhã**. Rio de Janeiro, ano 6, nº 207, 20 maio 1951, p. 8.

LINS, Álvaro. “Poesia e forma”. In: **Jornal de crítica**. 2ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, p. 32-42.

LISBOA, Henriqueta. “A aventura poética de Murilo Mendes”. In: **Vigília poética**. Belo Horizonte, 1968, p. 55-64.

LÔBO, Danilo. **O poema e o quadro**. O picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto. Brasília: Thesaurus, 1981.

LÔBO, Danilo. **O pincel e a pena: outra leitura de Cesário Verde**. Danilo Lôbo. Brasília: Thesaurus / Núcleo de Estudos Portugueses – UnB, 1999.

LOPES, Edward. **Discurso, texto e significação: uma teoria do interpretante**. São Paulo: Cultrix. Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

LORCA, F. G. “Teoría y juego del duende”. In: **Obras completas**. Madrid: Tercera edición, 1957, p. 36.

LOTMAN, Yuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Stampa, 1978.

LOUIS, Aragon. **Ecrits sur l’art moderne**. Flammarion, 1981.

LUCAS, Fábio. **Horizontes da crítica**. Belo Horizonte: Movimento/Perspectiva, 1965, p. 68-131.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. , 2000.

MALAGÓN, Victor R. **Goya**, Lions Feuchtw Anger. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1981.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma leitura de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. – São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

MARINI, Maurício. **Los Maestros**. VELÁZQUEZ. Traducción Victor Gallego. Madrid: Sociedad Editorial Electa Espana, S.A., 1999.

MARTINS, Wilson. “Três poetas”. **O Estado de São Paulo**. Suplemento Literário. São Paulo, 13 fevereiro, 1960.

MASSAUD, Moisés. **A criação literária**: poesia. Cultrix, 1987.

_____. **Joan Miró**. Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro: MEC, 52.

_____. In: MENDES, Murilo. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Fontana/INL. Seleção feita por João Cabral de Melo Neto. 1976, p. 181.

_____. **Antologia poética**. 5ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. **Obra completa**: volume único / João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

MENDES, Murilo. **Poemas**. Juiz de Fora: Dias Cardoso, 1930.

_____. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

_____. **Tempo e eternidade**. Porto Alegre: Globo, 1933.

_____. **A poesia em pânico**. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural. Guanabara, 1938.

_____. **O visionário**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

_____. **As metamorfoses**. Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.

_____. **Mundo enigma e os quatro elementos**. Porto Alegre: Globo, 1945.

_____. **Poesia liberdade**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

_____. **Contemplação de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: MEC, 1954.

_____. **Poesia** (1959–1955). Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. **Tempo espanhol**. Lisboa: Círculo de Poesia, Editora Moraes, 1959.

_____. **Antologia poética**. Lisboa: Editora Moraes, 1964.

_____. **Poesia completa e prosa**. Volume único/Murilo Mendes; organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

_____. **Convergência**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Fontana/INL. Seleção feita por João Cabral de Melo Neto. 1976.

_____. **O menino experimental.** Antologia. São Paulo: Summus. Seleção feita por Affonso Romano de Sant'Anna, 1979.

_____. **Transístor.** Antologia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Poesia** – Murilo Mendes por Maria Lúcia Aragão. Rio de Janeiro: Agir, 1983. (Coleção Nossos Clássicos).

_____. **Tempo espanhol. Lisboa:** Círculo de Poesia, Editora Moraes, 1959, p. 110.

_____. **O discípulo de Emaús.** Rio de Janeiro: Agir, 1945.

_____. **A idade do serrote.** Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. **Poliedro.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. **Retratos–relâmpagos.** 1. série. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

_____. **Poesia completa e prosa,** volume único. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A trama das imagens:** manifestos e pinturas do começo do século XX. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Texto e Arte; 14)

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'oeil et l'esprit.** Gallimard, 1964.

_____. **Textos escolhidos.** Maurice Merleau-Ponty; seleção de textos de Marilena de Souza Chauí; traduções e notas de Marilena de Souza Chauí ...[et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

_____. **O visível e o invisível.** Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984 (Coleção Debates. Filosofia).

_____. **Fenomenologia da percepção/** Maurice Merleau –Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 1994. – (Coleção Tópicos).

MERQUIOR, José Guilherme. **A razão do poema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 28, 35, 51-68, 172-3.

_____. **O fantasma romântico e outros ensaios.** Petrópolis: Vozes, 1980, p. 151-60.

Mestres da Pintura **VELÁZQUEZ** (1599–1660). São Paulo: Abril Cultural, 1ed., 1977.

Mestres da Pintura **EL GRECO** (1541–1614). São Paulo: Abril Cultural, 1ed., 1977.

Mestres da Pintura **PICASSO** (1881–1973). São Paulo: Abril Cultural, 1ed., 1977.

METZ, Christian e outros. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1973. (Novas Perspectivas em Comunicação nº 8).

MILLET, Sérgio. **Diário Crítico**. São Paulo: Brasiliense, 1944, p. 40-45.

_____. **Diário Crítico**. III. São Paulo: Martins, 1946, p. 265-8.

_____. **Diário Crítico**. Vol. 8. São Paulo: Martins, 1955, p. 213-214.

MINK, Jane. Marcel Dhuchamp, (1887–1968). **A arte como contra-arte**. 2000. Benedikt TASCHEN Verlag GmbH, Hohenzollerning 53, D-50672 Köln.

MINK, JANE. **JOAN MIRÓ**. 1893–1983. Tradução de Alice Milheiro. Lisboa: Benedikt Taschen, 1994.

MIRÓ, Joan, 1893. **A cor dos meus sonhos**: entrevistas com Georges Raillard / Joan Miró; tradução Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MORAIS, Carlos Dante de. **Três fases da poesia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, serviço de documentação, 1960, p. 122-7 (os cadernos de cultura 122).

MORAIS, Vinícius de. **La moderna poesía brasileña**. Buenos Aires: sur, 1942.

_____. **“Murilo Mendes”**. Última hora. Rio de Janeiro, 26 novembro, 1959.

MOURA, Murilo Marcondes de. **Murilo Mendes**: a poesia como totalidade. Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Giordano, 1995.

MÜHLBERGER, Richard. **O que faz de um Goya um Goya?** Título original: What makes a Goya a Goya? Tradução: Valentina Fraíz-Grijalba. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 48 p. 51 ilust. ISBN: 85 – 7503 – 136 – 8.

NEHRING, Marta Moraes. **Murilo Mendes**: critico de arte a invenção do finito. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. Sandra Nitrini. 2ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000 (Acadêmica: 16).

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**. (Filosofia e poesia em Heidegger). Ensaios 122. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e pintura**: um diálogo em três dimensões. Valdevino Soares de Oliveira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999 (Prismas).

OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de e BRITO, Yvana Carla Fechine de. **Visualidade, urbanidade, intertextualidade**. Eds. Ana Cláudia Mei Alves de Oliveira, Yvana Carla Fechine de Brito. São Paulo: Hacker Editores; Centro de Pesquisa Sociosemióticas (PUC/SP: COS-USP-CNRS), 1998.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas, o KÜNSTLERROMAN na ficção contemporânea**. Solange Ribeiro de Oliveira. Ouro Preto: UFOP, 1993.

_____. “O surrealismo na literatura brasileira”. Folhetim. Suplemento Folha de São Paulo, 30 dezembro, 1984.

PAES, José Paulo. “Adeus ao pânico”. In: **Ministério em casa**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

PARLEMIN, Hélène. **Habla Picasso... Barcelona**: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1968.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.

_____. **Conjunções e disjunções**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Logos).

_____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 3). A Poética do Pós-Modernismo – história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Marcel Duchamp ou castelo da pureza**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. 3ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.

PENROSE, Roland. **Joan Miró**. 1970 et 1985 Thames and Hudson Ltd. Londres. Traduction française © 1990 Éditions Thames & Hudson S. A. R. I., Paris. (Collection l'univers de l'art, 13).

PENROSE, Roland. **MIRÓ**. Editorial Verbo, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos / Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Inútil poesia e outros ensaios breves**; São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PEREZ, Renard. **Escritores brasileiros contemporâneos**. 2ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “La poesia in Brasile, Murilo Mendes. Rivista di letterature moderne comparate, XII, 1 março, 1959, p. 36-52.

_____. “O itinerário de Murilo Mendes”. Revista do livro. Rio de Janeiro: INL, ano 4, nº 16, dezembro, 1959.

_____. “Prosas de Murilo Mendes”. In: MENDES, Murilo. **Transístor**. Antologia de Prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 19.

PIGNATARI, D. **Comunicação e poética**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.

_____. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. Brasília: CNPq, 1987 (Coleção Estudos).

PORTELA, Eduardo. “**Poética do movimento**”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 31 dezembro, 1961.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix.

PRAZ, M. **Literatura e artes plásticas**. São Paulo: Cultrix, 1982.

PRUDON, Montserrat, direction. **Les polyphonies du texte. + CD de Julien Blaine offert**. Paris: Al Dante <<Traverses>> 2001.

RALLO, Elisabeth Ravoux. **Méthodes de critique littéraire**. Paris: Armand Collin, 1993.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 3ed., Rio de Janeiro: Forense, 1974.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **O modernismo na poesia**. 2. Murilo Mendes. In: *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1959, 3 vol., t. 1, p. 653-45.

RAMÍREZ, Juan Antonio. **GUERNICA**: La historia y el mito, en proceso. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, S. A., 1999.

RAMÍREZ, Juan Antonio. **GUERNICA** (C) 1999 Sociedad Editorial Electa España, S.A. Núñez Morgado, 11.28036 Madrid.

READ, Herbert. **O sentido da arte**. 4ed. São Paulo: IBRASA, 1978.

_____. **Arte e alienação**: o papel do artista na sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

REHFELDT, Gladia Knak. **Monografia e tese**: guia prático. Porto Alegre: Sulina, 1980.

RESENDE, Otto Lara. “**Atestado de identidade para Murilo Mendes**”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 19 julho, 1953.

REY, Luiz. **Como redigir trabalhos científicos**. Rey, Luiz. Normas para apresentação de trabalhos. Universidade Federal do Paraná. Biblioteca Central. 3ed., Curitiba: Editora da UFPR, 1994, 8 vol.

RIBEIRO, Magdelaine . “**Escritura vs. Escriitura. Notas em torno da poeticidade**”, *Anais de I Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*. (Universidade Federal Fluminense, 1986).

_____. “O fazer enunciativo na poética de João Cabral de Melo Neto”. In: OLIVEIRA, A. C.; e SANTAELLA, L. **Semiótica da literatura**. São Paulo: EDUC, Editora da PUC, 1987.

_____. “O vento no canavial de João Cabral de Melo Neto ou A epifania da semiosis”. In: **Cadernos do Mestrado em Letras, série língua e literatura**. Vol.1, 1989.

_____. “Desabar, poème performatif de Carlos Drummond de Andrade”. In: **Cahiers de sémiotique textuelle**. Paris: Université Paris XI – Nanterre, 1989.

RIBEIRO, João. **Crítica: os modernos**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952, p. 211-3.

RIFATERRE, Michael. **Estilística estrutural: o contexto estilístico**. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **Sémiotique de la poésie**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

RIO BRANCO, Miguel do. **Etapas da poesia brasileira**. Lisboa: Livros do Brasil, 1955, p. 96-104.

RILKE, Ranier Maria. 1875–1926. **Cartas a um jovem poeta: a canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke / Ranier Maria Rilke**. 19ed.

_____. **Elegias de Duino**. 4ed., Rio de Janeiro: Globo

RODIN, Auguste. 1840–1917. **A arte**. Auguste Rodin, conversas com Paul Gsell: tradução de Ana Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROSS Nicholas. **Artistas Famosos: Miró**. Nicholas Ross; tradução Helena Gomes Klimes. São Paulo: Callis, 1998.

ROSENFELD, **Anatol**. Texto/contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROUDAUT, Jean. **Une ombre au tableau: littérature et peinture**. Croix-Blanche, Ubacs, 1988: Tradução, adaptação e comentários: Sébastien JOACHIM, 31.05.91.

SCHAPIRO, Meyer. **A unidade da arte de Picasso**. Título original: The Unity of Picasso's Art, Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002, 256 p., 128 ilust.

SALOMÃO, Sonia. **Tradição e invenção: A semiótica literária italiana**. São Paulo: Ática, 1993.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **IMAGEM: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **A assinatura das coisas: Peirce e a literatura**. Biblioteca Pierre Menard, Rio de Janeiro: Imago.

_____. **A teoria geral dos signos**. Semiose e autogeração. São Paulo: Editora Ática S. A. , 1995.

SANTOS, Wendel. **Crítica: uma ciência da literatura**. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1983.

SCHRADER, Achim. **Introdução à pesquisa social empírica**: um guia para o planejamento, a execução e a avaliação de projetos de pesquisa não experimentais. Porto Alegre: Globo, 1971.

SENA, Jorge de. **Metamorfose**. Lisboa: Moraes. Círculo da Poesia, 1963.

SENA, Homem de. “Lição de poesia”. In: **República das letras**. 2ed., Rio de Janeiro: Olímpica, 1968.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da et alii. **Desconstrução e construção no texto lírico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

_____. **Sonorização literária do discurso**. Rio de Janeiro: ELO, 1984.

SILVA, Domingos Carvalho da. **Introdução ao estudo do ritmo da poesia modernista**. São Paulo: Revista Brasileira de Poesia, 1950, p. 18 e 25.

_____. Eros & Orfeu. **São Paulo**: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1966, p. 64, 67, 127, 132-3.

SOARES, Angélica Maria Santos. **O poema, construção às avessas**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. Angélica Maria Santos Soares. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**. Elementos de Estética Comparada. (Tradução Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha). São Paulo: Cultrix, 1983.

SÜSSEKIND, Flora. “**Murilo Mendes**: um bom exemplo na história”. Revista Civilização Brasileira, nº 7, janeiro, 1979.

SZÉKELY, András. **La Pintura Española**. Traducción: Ildikó Darvas. Revisión y cotejo: Elena Ballerino, Miguel Parker y Gladys Pérez. Una coedición de: Editorial Corvina, Budapest y Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1972.

TELLES, Gilberto Mendonça. **La poesia brasileira en la actualidad**. Montivideo: Editorial Letras, 1969, p. 23, 43, 48-49, 51, 61, 90-1, 101.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. – Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzevedan. **Teoria da literatura – I**. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzevedan Todorov. Lisboa: Edições 70, 1965 (Coleção Signos).

_____. **Teoria da literatura – II**. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzevedan Todorov. Lisboa: Edições 70, 1965 (Coleção Signos).

_____. **Teorias do símbolo**. Lisboa: Edições 70, 1972.

_____. **O discurso da poesia**. Poétique. Revista de Teoria e Análise Literária. Coimbra: Almedina, 1982.

TODOROV, Tzevedan et alii. **Linguagem e motivação**. Uma perspectiva semiológica. Porto Alegre: Globo, 1977.

TÜNDE, Wehli. **La Pintura Medieval Española**. Traducido por Krisztina Zilahy, Revisión y cotejo por Roberto Cobos, Kálmán Faluba y Evaristo Garcia. Editorial Arte y Literatura La Habana, 1982.

TRINGALI, Dante, 1924. **A arte poética de Horácio/Dante Tringali**. São Paulo: Musa Editora, 1993. (Ler os clássicos; vol. 1).

VAN DEN HEUVEL, P. (1985). **Parole, not, silence**. Pour une poétique de l'enonciation. Corti. (especialmente Les Discours réflexifs, p. 151-164 e o capítulo V que analisa La Belle Captive de Robbe-Grillet e Magritte. p. 221-227). Apresentação, resumo, tradução e notas: Sébastien JOACHIM.

VARGA, Aron Kibedi. **Síntese de Sébastien Joachim**. A. Kibedi-Varga. Discours, Récit, Image. Bruxelles, P. Mardaga, 1989. Especialmente parte IV, L'Image, p. 89-117.

VILLAÇA, Antônio Carlos. **“O discípulo de Emaús”**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 maio, 1960.

VOUILLOUX, Bernard. **De la peinture au texte**: l'image dans l'oeuvre de Julien Gracq. Genève: Droz, 1989.

VOUILLOUX, Bernard. **L'interstice figural**. Discours, Histoire, Peinture. Collection TRAIT D'UNION. (C) Les éditions Le Griffon d'argile. SAINTE-FOY (Quebec). 1994.

VALTHER, F. Ingo. **Picasso 1881 – 1973**. Tradução de Fernando Tomaz. Londres: TASCEN GmbH, 2002. (Volume I) As obras de 1890 a 1936.

WELLEK, Warren, René e AUSTIN. **Teoria da literatura**. 4ed., Publicações Europa-América, Biblioteca Universitária.

WILHEIM, Jorge. **O substantivo e o adjetivo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WOLF, Norbert. Diego Velázquez (1599-1660). **A face da Espanha**. Tradução: Maria Eugênia Ribeiro da Fonseca, Lisboa. Revisão: Paula Nascimento, Lisboa. Fotocomposição: Américo Silva, Lisboa. Capa: Catinka Keul, Angelika Taschen, Colônia. © 2000 Benedikt Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-50672 Köln.

WRIGHT, Patrícia. **Galeria de Arte, Goya**. Tradução: Ângela dos Santos. – São Paulo: Editora Manole Ltda. , 1994.