



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

MAGDA SIMONE DE TONI

**AUTORRETRATO: DIÁLOGOS ENTRE MANUEL BANDEIRA E ROSANA
RICALDE**

Campo Grande/MS

2019

MAGDA SIMONE DE TONI

**AUTORRETRATO: DIÁLOGOS ENTRE MANUEL BANDEIRA E ROSANA
RICALDE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande - MS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Daniel Abrão

Campo Grande/MS

2019

MAGDA SIMONE DE TONI

**AUTORRETRATO: DIÁLOGOS ENTRE MANUEL BANDEIRA E ROSANA
RICALDE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande - MS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel Abrão (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Arlinda Canteiro Dorsa
Universidade Católica Dom Bosco

Campo Grande - MS, 29 de março de 2019.

Dedico esta dissertação:
ao meu amor, Luciano,
e aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Daniel Abrão por ser tão incrível, já que seu conhecimento, sabedoria e a clareza de ideias, sobre a literatura e a arte, assim como suas aulas, encantam o aprendiz pela riqueza poética e inspiração. Gratidão pela oportunidade de ser sua orientanda e pela confiança no tema escolhido para esta pesquisa.

À Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo, a quem admiro muito pelo trabalho com a arte, seu olhar tão peculiar e sensível. Sinto-me honrada pela sua dedicação em contribuir com minha pesquisa.

Ao Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira, pela sua dedicação e suas pertinentes contribuições na discussão do tema; professor criterioso e perspicaz e de uma inteligência admirável.

Aos professores Altamir Botoso, Volmir Cardoso Pereira, Fábio Dobashi e Ravel Giordano pelas disciplinas ministradas no mestrado; as aulas foram maravilhosas e as discussões enriquecedoras; essas disciplinas obrigatórias se tornaram um grande prazer. Aos colegas de mestrado minha gratidão.

À Coordenação, e toda a equipe da UEMS, que teve contato com os mestrandos: pelo suporte, carinho e respeito.

Aos meus amigos, que bem sabem de sua participação nesta conquista.

Aos meus pais com quem aprendi a ser determinada e responsável, pois, sempre, deram apoio as minhas escolhas; souberam me acalantar com palavras de conforto e amor incondicional.

Ao Luciano, meu amor, que sempre me apoiou em todas as decisões e horas de estudo, que incentiva minhas escolhas e preza pela liberdade com carinho, cuidado e respeito, características que me encantam e fortalecem nossa cumplicidade.

À Manuel Bandeira, poeta de circunstância, que combinou perfeitamente com a aventura e com o desafio, que tive nesse caminho da literatura.

À Rosana Ricalde, artista visual que veio a Campo Grande para dar uma palestra. Sou grata por ela ter dedicado seu tempo, com tanto carinho e simplicidade, para conversarmos sobre seu fazer artístico e a obra de arte, tema deste estudo. A exposição *Palavras Compartilhadas* ocorreu em Campo Grande/MS, no SESC/MS, no mês de agosto de 2018. A emoção e a sensibilidade no contato com a obra original e com a artista são indescritíveis; talvez, eu possa arriscar uma palavra para definir essa sensação: felicidade!

Retrato do artista quando coisa

*A maior riqueza
do homem
é sua incompletude.*

*Nesse ponto
sou abastado.*

*Palavras que me aceitam
como sou
— eu não aceito.*

*Não aguento ser apenas
um sujeito que abre
portas, que puxa
válvulas, que olha o
relógio, que compra pão
às 6 da tarde, que vai*

lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.

*Perdoai. Mas eu
preciso ser Outros.*

*Eu penso
renovar o homem
usando borboletas.*

(Manoel de Barros, 1998)

DE TONI, M. S. *Autorretrato: diálogos entre Manuel Bandeira e Rosana Ricalde*. 145 f. 2019. Dissertação (Mestrado acadêmico em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

RESUMO

Esta dissertação visa apresentar a interface entre a literatura e a arte abordando a concepção de autorretrato por meio da relação estabelecida entre a poética de Manuel Bandeira e a produção artística de Rosana Ricalde. A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica sobre as obras poéticas de Manuel Bandeira e as obras de arte de Rosana Ricalde, utilizando os referenciais do comparatismo entre a história da arte e os estudos literários. O método utilizado é o estudo bibliográfico pela via teórica do comparatismo estético e da relação interartes. São analisados alguns poemas de Manuel Bandeira como “Autorretrato”, “Epígrafe”, “Evocação do Recife”, “Os sapos”, “Vou-me embora pra Pasárgada” e “Testamento”, nos quais é possível identificar o autorretrato como expressão em sua arte literária. São analisadas, também, as obras visuais de Rosana Ricalde, que têm como foco o autorretrato e nas quais a artista toma como ponto de partida poemas com o mesmo título. Sendo assim, o recorte do corpus limitou-se ao Autorretrato no poema de Bandeira e à obra visual Autorretrato de Ricalde, entre as quais se estabelece uma relação intersemiótica. Nesta dissertação demonstraram-se as possibilidades desse diálogo interartes e foram abordadas as questões da semiótica, entre a poesia e as artes visuais, com embasamento teórico na semiótica peirceana, para assim estabelecer essa relação. Para tanto, foram estudados alguns teóricos que subsidiam esta dissertação, são eles: Arrigucci Jr. (1990), Bosi (1995; 1996), Candido (1993), Gonçalves (1989), Lukács (1978), Oliveira (1999), Peirce (2005), Pignatari (2004), Santaella (2005), Gombrich (2011) e Strickland (2004).

Palavras-chave: Literatura. Autorretrato. Semiótica. Manuel Bandeira. Rosana Ricalde.

DE TONI, M. S. *Autorretrato: diálogos entre Manuel Bandeira e Rosana Ricalde*. 145 f. 2019. Dissertação (Mestrado acadêmico em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

RESUMEN

Esta investigación pretende presentar la interfaz entre la literatura y el arte abordando la concepción de autorretrato por medio de la relación establecida entre la poética de Manuel Bandeira y la producción artística de Rosana Ricalde. La metodología utilizada es la investigación bibliográfica sobre las obras poéticas de Manuel Bandeira y las obras de arte de Rosana Ricalde, utilizando los referentes del comparatismo entre la historia del arte y los estudios literarios. El método utilizado es el estudio bibliográfico por entre la teoría del comparatismo estético y de la relación interartes. En el caso de Manuel Bandeira, se analizan poemas como “Autorretrato”, “Epígrafe”, “Evocação do Recife”, “Os sapos”, “Vou-me embora pra Pasárgada” y “Testamento”, en los que es posible identificar el autorretrato como expresión en su arte literario. Son analizadas, asimismo, las obras visuales de Rosana Ricalde, que tienen como foco el autorretrato y en las que la artista toma como punto de partida poemas con el mismo título. Siendo así, la delimitación del corpus se limitó al Autorretrato en el poema de Bandeira y a la obra visual Autorretrato de Ricalde, entre las cuales se busca establecer una relación intersemiótica. Se espera, en este estudio, demostrar las posibilidades de ese diálogo interartes y abordar las cuestiones de la semiótica, entre la poesía y las artes visuales, con base teórica en la semiótica peirceana, para que así se establezca esa relación. Para ello, se estudiaron algunos teóricos que subvencionan esa investigación, son ellos: Arrigucci Jr. (1990), Bosi (1995; 1996), Candido (1993), Gonçalves (1989), Lukács (1978), Oliveira (1999), Peirce (2005), Pignatari (2004), Santaella (2005), Gombrich (2011) y Strickland (2004).

Palabras-clave: Literatura. Autorretrato. Semiótica. Manuel Bandeira. Rosana Ricalde.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – <i>Contrapoema</i> (2004)	34
Imagem 2 – <i>Liberdade</i> (2010)	42
Imagem 3 – <i>Marítimo</i> (2012)	44
Imagem 4 – Imagem da mão de Rosana Ricalde desenhando palavras	45
Imagem 5 – <i>Cartas sobre o amor</i> (2013)	46
Imagem 6 – <i>Azul III</i> (1961)	61
Imagem 7 – <i>Autorretrato de Manuel Bandeira</i> (2004)	62
Imagem 8 – <i>Number 1</i> (1949)	64
Imagem 9 – <i>Composição</i> (1929)	65
Imagem 10 – <i>Olho por olho</i> (1964)	66
Imagem 11 – <i>Nascemorre</i> (CAMPOS, 1957-59)	67
Imagem 12 – <i>Retrato de Manuel Bandeira</i> (1931)	70
Imagem 13 – <i>Auto-Retrato com 23 anos</i> (1629) – Rembrandt	79
Imagem 14 – <i>Auto-retrato</i> (1659) – Rembrandt.....	79
Imagem 15 – <i>Auto-retrato com casaco de peles</i> (1500) – Abrecht Dürer	80
Imagem 16 – <i>Auto-retrato</i> (1969) – Francis Bacon	81
Imagem 17 – <i>Auto-retrato com chapéu de palha</i> (1887) - Van Gogh	82
Imagem 18 – <i>Auto-retrato com Orelha Enfaixada</i> (1889) – Van Gogh	83
Imagem 19 – <i>Auto-retrato</i> (1940) – Frida Kahlo	84
Imagem 20 – <i>Auto-retrato</i> (1967) – Andy Wharhol	85
Imagem 21 – <i>Sem título</i> (1998) – Alex Flemming.....	86
Imagem 22 – <i>Autorretrato</i> (1965) – Flávio de Carvalho.....	87
Imagem 23 – <i>Auto-retrato</i> (2003) – Vik Muniz.....	88
Imagem 24 – <i>Narciso</i> (2004)	91
Imagem 25 – <i>Autorretrato de Mario Quintana</i> (2004)	95
Imagem 26 – <i>Auto-Retrato de Cecília Meireles</i> (2004)	99
Imagem 27 – <i>Autorretrato de Graciliano Ramos</i> (2006)	102
Imagem 28 – <i>Autorretrato de Manuel Bandeira</i> (2004)	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O POETA E A ARTISTA	13
1.1 Caminhos percorridos	13
1.2 A Trajetória de Manuel Bandeira.....	14
1.3 Imagens na poesia de Manuel Bandeira	24
1.4 Rosana Ricalde entre imagens e palavras	29
1.5 Rosana Ricalde: da palavra à imagem	41
2 A SEMIÓTICA E A RELAÇÃO ENTRE A POESIA E AS ARTES VISUAIS	48
2.1 Entre poesia e pintura	48
2.2 Semiótica e as categorias cenopitagóricas de Peirce.....	51
2.3 Comparação intersemiótica	55
3 AUTORRETRATO	77
3.1 Autorretrato: um pouco dos artistas e da história	77
3.2 Rosana Ricalde entre a poesia e as artes visuais.....	89
3.3 Autorretrato de Manuel Bandeira: da poesia à imagem	104
3.4 Autorretrato presente em outros poemas de Manuel Bandeira.....	120
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
ANEXO A - Autorretrato: diálogos entre Manuel Bandeira e Rosana Ricalde	144

INTRODUÇÃO

A literatura e as artes visuais apresentam inúmeras possibilidades de expressão. Nesta pesquisa, procura-se demonstrar a possibilidade da interface entre a literatura e as artes visuais, por meio da trajetória do poeta Manuel Bandeira e da artista contemporânea Rosana Ricalde. Neste percurso, destaca-se o conceito de autorretrato, que oportuniza o diálogo interartes entre as obras desses dois artistas.

O primeiro capítulo desta pesquisa procura evidenciar a trajetória de Bandeira e Ricalde nos contextos literário e artístico, ampliando o conhecimento que se tem sobre o poeta, a artista e a contribuição de cada um deles para a literatura e a arte.

Manuel Bandeira é um renomado poeta brasileiro que tem uma vasta obra. Neste estudo, faz-se necessário um recorte para tratar, especificamente, da vertente do autorretrato em sua poesia, bem como a característica do modernismo e das poesias de circunstância que apontam para as transformações que marcaram sua obra.

Partindo dessas especificidades, será pontuada em sua poesia a presença do autorretrato e, mais especificamente, a poesia “Auto-Retrato” (1948). Outro ponto específico a ser tratado é a identificação das imagens na poesia de Bandeira.

Já no que tange a obra de Rosana Ricalde, a discussão se iniciou a partir da presença das imagens construídas com palavras em suas obras artísticas. Nesse sentido, a artista utiliza a palavra em um contexto imagético e desestabiliza o conceito de autorretrato ao criar obras de autorretratos feitas de poemas. Essa provocação fica evidente quando se pensa sobre o conceito de autorretrato que, especificamente, nessas obras, não é realizado de acordo com o padrão estabelecido pela literatura e pela arte. Sendo assim, a artista inova e usa o autorretrato com a irreverência e a criatividade da arte conceitual. A palavra na imagem e a imagem na palavra denotam a possibilidade da imaginação e inventividade que permeiam e enriquecem a sua produção artística.

No segundo capítulo, será abordada a Semiótica como aporte teórico para estabelecer a relação entre a poesia e as artes visuais, embasando a discussão na semiótica peirceana e, assim, potencializando a comparação intersemiótica, colocando em diálogo vários suportes e materiais como veículos de expressão para refletir sobre as relações formais e conteudísticas nas obras de Bandeira e Ricalde.

Desse modo, foi possível discutir as categorias cenopitagóricas, que organiza a experiência humana em três níveis: primeiridade, secundidade e terceiridade, sendo eles aspectos fundamentais na discussão semiótica. Destacou-se, ainda, um diálogo entre as

categorias cenopitagóricas que apresentam as três dimensões que são: a imagem, o diagrama e a metáfora. Buscou-se, também, a possibilidade do encontro entre o poema e as artes visuais, por meio da análise do ícone, do signo e do símbolo para chegar ao objeto interpretante.

O conceito de autorretrato e a contextualização desse subgênero na História da Arte serão apresentados a partir do terceiro capítulo para embasar a discussão do tema da pesquisa, como também situar a poesia e as artes visuais na especificidade da artista por meio da apresentação das obras de arte que compõem a exposição “*Palavras Compartilhadas*” e principalmente a obra “*Auto-Retrato*”, de Manuel Bandeira (2004).

O diálogo interartes se torna possível a partir desta temática e desafia a identificação do autorretrato presente em outros poemas de Manuel Bandeira. Esse conceito não precisa, necessariamente, estar enquadrado no poema que carrega o título, podendo se fazer presente nas entrelinhas de outros poemas, ou até mesmo aparecer declaradamente. Destacou-se, ainda, essa temática, presente na obra de Bandeira e de Ricalde, no sentido de provocar o espectador para aventurar-se na leitura da interface entre a literatura e a arte, abordadas nesta pesquisa.

Considerando os objetos analisados em suas relações intersemióticas, destacou-se o procedimento técnico e a produção de sentidos que cada obra carrega; observou-se a elaboração e a característica de cada linguagem, atentando-se para a poética peculiar de cada autor.

Esses territórios comunicativos dão vazão à originalidade, ao processo criativo e à analogia que se estabelece entre as artes. Espera-se, a partir desta discussão, desmistificar o estereótipo sobre as possibilidades que envolvem o tema Autorretrato e ampliar o repertório que permeia a expressão artística no exercício interartes.

1 O POETA E A ARTISTA

A imaginação é certamente uma faculdade que devemos desenvolver, e só ela pode nos levar à criação de uma natureza mais exaltadora e consoladora do que o rápido olhar para a realidade [...] nos deixa perceber.

(V. Van Gogh, 1986)

1.1 Caminhos percorridos

Pretende-se demonstrar aqui alguns exercícios de interfaces, a partir do encontro entre literatura e arte, explanando essa relação por meio dos diálogos possíveis na concepção do autorretrato, presentes na poética de Manuel Bandeira e na produção artística de Rosana Ricalde.

O autorretrato na literatura, como elemento metafórico, coloca em cena a figura do poeta de uma forma literária mais complexa, heterogênea e descontínua do que a autobiografia que, por sua vez, caracteriza, na perspectiva do autor, o momento em que ele escreve, fazendo analogia entre os lugares da memória individual e coletiva, e expondo a contradição em dizer o que não está literalmente escrito. Esse percurso desemboca em uma representação que se direciona em desconstruir a própria imagem, em ironizar-se.

Em contrapartida, na História da arte, o autorretrato é considerado um subgênero no qual o artista utiliza a representação de suas características físicas ou psicológicas em seus ateliês ou em seu cotidiano.

Assim, podemos encontrar autorretratos em quase todas as épocas da História da arte a partir do Renascimento que, aliado ao antropocentrismo, passou a configurar importante representação do homem e sua visão de si e do mundo que o cerca. Entretanto, o fato de ser considerado um subgênero não diminui a importância que esta representação tem para a sociedade ou para o próprio artista, pelo contrário, traz particularidades e nuances infinitamente ricas para essa discussão e provoca reflexões sobre a vida, o contexto político, social e econômico de cada representação.

O objetivo, neste capítulo, é analisar a trajetória de Manuel Bandeira na invenção poética e na literatura brasileira, com a intenção de mostrar como ainda é possível explorar as peculiaridades do autorretrato de um poeta tão citado e comentado no meio literário, e discutir sobre o discurso do poeta e o conceito que ele desenvolveu sobre sua poesia.

Será abordado, também, o caminho trilhado pela artista visual Rosana Ricalde, uma vez que entre seus trabalhos artísticos, desenvolveu uma obra intitulada *Autorretrato¹ de Manuel Bandeira*, no ano de 2004, e chamou a atenção o fato de uma artista visual aventurar-se em um trabalho com o tema do autorretrato, surpreendendo pela maneira inusitada com que desenvolveu sua obra.

1.2 A trajetória de Manuel Bandeira

A discussão será iniciada com Bandeira, que dentre os poetas que fizeram parte do período Modernista, é um dos mais reconhecidos pela sua capacidade intelectual e habilidade artística, e tanto é assim que ele foi um importante personagem da poesia brasileira no século XX. Conforme afirmam Gilda e Candido: “Manuel Bandeira se torna o grande clássico da nossa poesia contemporânea” (2008, p.4) e, por esta razão, dentre tantas outras que poderíamos enumerar, torna-se necessário conhecer um pouco mais sobre sua biografia e obra.

A análise de parte da fortuna crítica bandeiriana, com enfoque em sua poesia, principalmente na fase do modernismo, contempla, inclusive, o objetivo desta dissertação, que transita pelo repertório do poeta e vislumbra sua veia artística, que conversa tão bem com outras linguagens, como é o caso das artes visuais.

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho nasceu no Recife, em 19 de abril de 1886 e faleceu em 13 de outubro de 1968. Sua vida foi marcada por muitas mudanças e isso fez com que residisse em vários locais. Após sua família deixar o Recife, morou no Rio de Janeiro, em Petrópolis, em Santos e em São Paulo. Voltou com a família para o Pernambuco, onde permaneceu por quatro anos. Identificou esse tempo como o período de “armação de sua mitologia”: o poeta descreve esse fato em sua obra *Itinerário de Pasárgada* (1954), ocasião em que, também, relata sua infância e praticamente realiza uma espécie de biografia intelectual, contando sobre as leituras de poesias e citando os poetas com quem conviveu. (BANDEIRA, 1993).

Por influência de seu pai, Bandeira poderia ter se tornado arquiteto. Matriculou-se na Escola Politécnica em São Paulo, no ano de 1903, mas adoeceu do pulmão em 1904, acontecimento que o levou a abandonar a escola e voltar para o Rio de Janeiro. A partir desse diagnóstico, procurou por locais de clima adequado para tratar da doença, tais como

¹ Ao trabalhar com o tema autorretrato optamos por manter a ortografia original nas citações, e obras artísticas, portanto, por vezes, aparecerão formas diferentes da grafia do tratado ortográfico em voga na presente data desta dissertação.

Campanha, Teresópolis, Maranguape, Uruquê e Quixeramobim. Durante o período que passou procurando por tratamento e por um clima mais ameno para sua condição, utilizou seu tempo escrevendo poesia. Ele pensava, realmente, que a poesia pudesse ser apenas um passatempo para diminuir o tédio, não imaginava que se tornaria um poeta.

Bandeira fazia versos por distração, e sua vida mudou bruscamente a partir da descoberta da tuberculose. Então, passou a fazer versos para preencher o vazio que ficou após constatar sua doença: “A poesia de Bandeira, conforme nos contou tantas vezes, tem início no momento em que sua vida, mal saída da adolescência, se quebra pela manifestação da tuberculose, doença então fatal.” (ARRIGUCCI, 1990, p. 132). A ideia da morte, que passou a povoar seus pensamentos, lhe trouxe a insegurança diária, em que a grandeza solene do homem se depara com a finitude contrária ao tempo e à esperança, demonstrando, assim, como a vida pode ser fugaz. A partir desse fato, que modificou a rotina e a vida do poeta, pode-se identificar seu percurso na literatura.

Em 1912, Bandeira escreveu seus primeiros versos livres, influenciado por Guillaume Apollinaire, Guy-Charles Cros (poeta que não é muito conhecido na atualidade) e Mac-Fionna Leod. Conforme afirma Arrigucci (1990, p. 54):

Ele começou a quebrar a métrica tradicional por volta de 1912, produzindo de início antes versos libertados que propriamente livres: polimétricos, ou no fundo sujeitos ao senso da medida. Aos poucos foi avançando com passos seguros no progressivo domínio do verdadeiro verso livre, com sua cadência rítmica irregular, mas ainda deliberada; suas rimas aleatórias ou ausentes; sua multiplicidade de tom; seu corte arbitrário, mas quase sempre em aliança com a sintaxe e o sentido, na busca de adequada expressão para o impulso lírico; sua aproximação à prosa, contrariada pela prosódia visual, destacada pela convenção tipográfica do alinhamento paralelístico. Já com este tipo de verso, Bandeira alcança algumas de suas obras primas na década de 20, como se vê pela admirável “Noite morta” e outras composições da época. Mas só na década seguinte, a aprendizagem do verso livre parece estar cumprida, a ponto de se tornar então para ele uma prática comum, convertendo-se numa dominante técnica, perfeitamente assimilada às suas necessidades individuais de expressão e extremamente eficaz, do ponto de vista estético geral. Embora não tenha sido o primeiro poeta a empregar esse tipo de verso, entre nós, certamente é de longe o poeta mais importante a tê-lo feito então, antes que o procedimento se rotinizasse na literatura brasileira, com a prática dos modernistas.

Dessa forma, o verso livre tornou-se um desafio, que envolveu o poeta em um processo complexo e longo e que, por meio dele, foi ajustando e experimentando novas possibilidades até que mais tarde viesse a se concretizar em uma técnica mais madura; usou expressões singulares e, até mesmo, a universalização para compor seus versos livres nessa trajetória solitária que é o ato de escrever poesia. O destaque para tal desenvolvimento deve-se ao fato de que Bandeira procurou recursos e possibilidades para expressar suas ideias e sentimentos e explorar, também, as temáticas e polêmicas de seu tempo, ora evidenciando o

novo meio de escrever, ora aproveitando-se da matéria que tinha no contexto, devido ao momento de transição em que se encontrava o Brasil. Assim, apresentava-se transitando entre poesia e prosa e, segundo Arrigucci (1990), dessa forma Bandeira estava elevando o nível de sua poesia.

Foi observado, neste estudo, que o poeta Manuel Bandeira já demonstrava certa inclinação para o desafio. Ao partir para a Europa, em junho de 1913, em busca de um tratamento para a tuberculose, no sanatório de Clavadel, Bandeira fez amizade com Paul Eluard e Charles Picher. Com a chegada da Guerra em 1914, voltou ao Brasil. Leu obras de Goethe, Lenau e Heine, e passou muito tempo refletindo sobre a técnica do verso. Voltando para o Rio de Janeiro, publicou então seu primeiro livro, *A cinza das horas*, no ano de 1917, composto por poemas simbolistas e parnasianos.

É válido lembrar que sua formação acadêmica ocorreu no início do século e, na época do lançamento do livro, o poeta já tinha 31 anos e suas poesias eram marcadas pelo simbolismo, apresentando, ainda, fortes traços parnasianos. O fato de ter no mesmo livro poemas compostos nos dois estilos se deve ao período que antecede o modernismo, uma vez que a incerteza ou a mistura de estilos caminhava para a mudança que se fazia necessária na literatura brasileira. Com efeito, essas mudanças podem ser notadas a partir das evidências assinaladas por Guimarães (1986, p. 16-7):

A presença de poemas simbolistas e parnasianos em um mesmo livro permite lembrar que o período pré-modernista é também denominado sincrético ou eclético. Mas eclético não era só o período em que conviviam diversas tendências ou mesmo incertezas estéticas. Ecléticas eram também as obras dentro das quais se manifestavam essas incertezas e essas diversas tendências. Não é a toa que, no campo das denominações, o período é caracteristicamente abundante. De modo específico em relação a poesia, há ainda as denominações crepuscularismo ou penumbrismo sendo esta de maior curso. O termo penumbrismo se aplica aos poetas pós-simbolistas -- mais uma denominação -- cuja poesia se caracteriza pela melancolia, por temas ligados ao cotidiano, pela morbidez, pela desarticulação do verso dentro da métrica tradicional, pela fluidez musical do ritmo, pelos tons velados, como que em surdina, pelo intimismo. Vários desses poetas acabaram aderindo ao Modernismo, em maior ou menor grau, como Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto, além de Bandeira.

Vale ressaltar a importância que os diferentes períodos da literatura brasileira têm no desenvolvimento da obra de Manuel Bandeira, na medida em que as fases iam se modificando, sua poesia era aprimorada e seus versos eram alterados no sentido de alcançar o que hoje chamamos de verso livre. Essa necessidade de mudança pode ser evidenciada a partir de seu livro publicado em 1919, *Carnaval*, edição que foi financiada pelo seu pai. Nesse caso, o que chama a atenção é a utilização de rimas toantes e versos livres, sendo possível afirmar

que os versos livres não eram ainda tão livres, embora permanecesse a característica da métrica.

Mesmo apresentando características que se assemelhavam ao Modernismo, no ano de 1922, Bandeira não quis participar da Semana de Arte Moderna. De todo modo, foi influenciado pelo momento histórico, cultural e social que se desenvolvia no Brasil. As inspirações nas vanguardas europeias foram percebidas de outra maneira - o Brasil passava a despertar o interesse pelos problemas sociais e a diminuição do desnível cultural, além do desenvolvimento industrial e agitações sociais.

A geração de artistas, escritores e poetas dessa época, entre tantos outros representantes da sociedade, passou a se expressar com a denúncia de um país tão diversificado, cheio de contrastes e com necessidade de negar os recalques históricos. Havia a intenção de construir e ressaltar características próprias, interessantes e voltadas para a cultura brasileira. Partindo desse caráter de mudança, tão latente na arte e na literatura, Bandeira concebeu seu poema intitulado “Os Sapos” (1919), com extremo significado para a liberdade de expressão por trazer uma mudança no estilo, sendo tachado como antiparnasiano, como cita Arrigucci (1990, p. 139):

[...] ao comentar a falta de unidade de seu segundo livro de poemas, *Carnaval*, publicado em 1919, Manuel Bandeira diz ter aproveitado na coletânea “uns fundos de gaveta”, a que não faltavam alguns pastiches parnasianos, ao lado de “Os sapos”, evidente paródia anti-parnasiana, transformada em manifesto modernista na Semana de 22.

Os jovens organizadores da Semana de Arte Moderna resolveram utilizar o poema. Ronald de Carvalho leu e decidiu, com efeito, imprimir o *status* de símbolo do movimento modernista. Foi chamado de manifesto modernista, por ~~ousar~~ modificar a métrica e aproximar-se do que seria o verso livre. Na época, o poema foi vaiado e isso corrobora, com mais um exemplo, que Bandeira era um precursor do modernismo. Ele tinha propriedade para transformar o modo de fazer versos e porque dominou tão bem o simbolismo e o parnasianismo, podia criticá-los e, soube assim, criar um novo estilo em sua poesia.

Seguindo seu caminho, Bandeira publicou o livro *Ritmo Dissoluto* (1924) que contém poemas com características Simbolistas, contudo já apresenta vários deles com características modernistas, como os versos livres, os temas do cotidiano e o tom irônico e coloquial. Assim, afirma Arrigucci (1990, p. 139) que:

Esta oscilação entre as formas poéticas tradicionais e modernas se acentuaria no livro seguinte, de 1924, *O ritmo dissoluto*, ficando então mais patente que a

gangorra do poeta se inclinava de vez para a modernidade, como se podia notar, entre outros traços, pelo uso mais seguro e amplo do verso livre. [...] delineando a trajetória da ruptura em meio às convenções da tradição parnasiano-simbolista, tal como a traçou um poeta abridor de caminhos para a lírica moderna no Brasil.

Em 1924, Bandeira publicou o volume *Poesias*, edição em que foram reunidos os poemas dos livros *A Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *Ritmo Dissoluto* (1924). Nessas obras, o poeta ainda trata os ambientes e as coisas, em uma correspondência que marca a sensibilidade média, utilizando a técnica da poesia tradicional. Desse modo, conforme Gilda e Candido (1993, p. 6):

Em lugares adequados à tonalidade confidencial e plangente da moda crepuscular, o poeta confunde de certo modo as coisas e os sentimentos, unificando-os por um fluido intercomunicável que suprime as fronteiras e, ao mesmo tempo, descaracteriza os objetos. As influências modernistas do prosaísmo, do folclore e do nivelamento dos temas facultaram, a partir de *Ritmo Dissoluto*, a maneira nova que se define em *Libertinagem*, consistindo (do ângulo que nos interessa agora) em recaracterizar os objetos perdidos na fluidez crepuscular, definir os sentimentos por um contorno nítido e ordenar uns e outros em espaços inventados ou observados com arbítrio muito mais poderoso.

Essa mudança em sua trajetória possibilitou que a poesia bandeiriana tivesse a adesão mais firme ao real, como afirmou Gilda e Candido (1993, p. 7), “reforçando a naturalidade ameaçada pela deliquescência pós simbolista; de outro lado, a criação de contextos insólitos, libérrimos, parecidos com os mundos imaginados, mas rigorosos, da arte moderna.” Desse modo construiu sua poética e, mais tarde, chegou a uma fase madura, em que o cotidiano parecia ser familiar e objetivo, aproximando-o de uma sensibilidade habitual, que lhe conferia a capacidade de se expressar com maestria.

Em 1930, publicou o livro *Libertinagem*, com poemas produzidos entre os anos de 1924 e 1930; essa edição foi financiada pelo próprio poeta e, na ocasião, contou com apenas quinhentos exemplares. Nos poemas desse livro, notam-se as características do cotidiano e como sua relação com a vida, e com as pessoas comuns, passou a fazer parte do texto literário. Pode-se afirmar que Bandeira trouxe a experiência do dia a dia e a liberdade de escrita para a poesia, fazendo valer o título do livro *Libertinagem*. Como se vê nas palavras de Arrigucci (1990, p. 53):

Uma das características fundamentais do período modernista, quando se define, afirma e enriquece extraordinariamente a obra de Bandeira, sobretudo a partir de *Libertinagem*, na década de 30, é que a vida de relação, tal como se mostrava no dia-a-dia, se torna matéria literária.

Assim, a união dos temas da realidade imediata e a característica modernista que, também, se aproveita dos assuntos do cotidiano contribuíram para o desenvolvimento da temática do autorretrato, na poesia de Bandeira; a liberdade de expressão, marcada pelo desenvolvimento poético, rumo ao verso livre e aliada a sua criatividade, acentua essa característica muito particular em sua poesia.

Trazer o cotidiano para o contexto poético é uma estratégia para quebrar o modelo seguido, anteriormente, pelos poetas, como era feito nos estilos anteriores. O Parnasianismo e o Simbolismo foram, de certo modo, superados em relação aos estilos e à criação mais livre, que trazia o contexto do cidadão dessa época para a literatura. Um comentário de Flores sobre essa aplicação do cotidiano, na poesia de Bandeira, sintetiza bem essa atitude: “Fazer de ‘tudo’ matéria para poesia costuma relacionar-se à superação dos dogmas parnasiano-simbolistas e, mais especificamente, ao engenho com que Bandeira soube transpor aspectos corriqueiros do cotidiano em matéria poética.” (2012, p. 27, grifo do autor). Assim, fica evidente a característica, bem bandeiriana, de trazer os temas mais simples e corriqueiros do cotidiano e transformá-los em beleza, na linguagem expressa por meio da poesia.

Bandeira não escreveu apenas poesias, produziu crônicas semanais e fez tradução de peças de teatro e, em 30 de novembro de 1940, assumiu uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Ele editou, também, *Poesias completas* e *Poesias escolhidas*, em 1948 e, nesse mesmo ano, João Cabral de Melo Neto editou o livro *Mafuá do Malungo*, em Barcelona, quando, por recomendação do médico, precisou desenvolver uma atividade que fosse para a descontração. João Cabral, então, decidiu comprar todos os equipamentos para a tipografia e necessitando, então, de poesias para impressão manual, solicitou a Bandeira, seu primo distante, que lhe enviasse poesias para iniciar sua atividade. Bines (2015), em sua apresentação na edição do livro *Mafuá do Malungo*, comenta que foram produzidos apenas 110 exemplares para a distribuição entre os amigos, tornando rara a edição. Muitos admiradores de Bandeira queriam comprar o livro, mas não foi possível. Bandeira havia guardado muitos desses poemas por longo tempo e, quando decidiu publicá-los, em 1948, já era um poeta consagrado pela crítica. Os versos simples brincavam com as questões do dia a dia, as amizades e, ao mesmo tempo, pareciam tão modernistas e bem escritos que Bandeira brincava com seu *status* de poeta e o contraponto de considerar-se um “poeta menor”.

Nessa obra, identificamos o poema *Auto-Retrato*, que instigou a curiosidade e determinou o rumo desta pesquisa. O livro foi composto por poemas de circunstância, como bem explicou Bandeira, que continha, inclusive, poesias escritas na sua adolescência. O poeta contou que escrevia desde os dez anos de idade, sempre por circunstância e desabafo. Para

essa publicação, juntou poemas de várias fases da sua vida: poemas de cortesia, comemorativos, dedicatórias e agradecimentos, entre outros. Na primeira edição do livro, a organização em três partes pode ser identificada a partir dos títulos: *Jogos Onomásticos*, *Lira do Brigadeiro* e *Outros Poemas*.

Como se vê, o livro se formou a partir da junção de poemas de várias fases, mas não podemos dizer que eram poemas “menores”. Bandeira sempre deixou a marca da simplicidade e usou o tom coloquial em seus versos para aproximar a poesia do leitor, contar um pouco da vida simples e enxergar o que tem de especial na simplicidade do povo.

Destaca-se em especial o poema *Auto-Retrato* de Manuel Bandeira, que faz parte da obra *Mafuá do Malungo*, sendo válido ressaltar que, segundo o próprio poeta, “Mafuá” é representado como algo para o divertimento e “Malungo”, para os amigos, de modo que o poeta revela que suas poesias devem ser lidas com caráter lúdico, jocoso, cheios de irreverência e humor, como jogos e brincadeiras.

Dando continuidade ao exercício de explorar suas próprias características e de aprimorar sua escrita sob um olhar atento e muitas vezes crítico, em 1954, Bandeira publicou o livro *Itinerário de Pasárgada*, com a capa projetada por Carlos Drummond de Andrade.

Nesse livro, Manuel Bandeira relata sua infância e como desenvolveu o gosto pela literatura; cita os poetas que leu em sua formação, faz um apanhado do que diz ter sido a sua base para a formação literária. Essa obra é um caminho para quem quer buscar, nos versos de Bandeira, a resposta para a concepção de poesia que ele tinha e como ele percebia seu estilo, a sua poética, o seu modo particular de conceber o fazer poético. Já afirmava Bandeira sobre sua experiência poética: “Sou poeta de circunstância e de desabafos, pensei comigo.” “Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer” (BANDEIRA, 1954 apud ARRIGUCCI, 1990, p. 123). Sendo assim, no livro *Itinerário de Pasárgada* (1954), o autor apresenta uma reflexão crítica sobre o fazer poético e sua concepção de poesia; um livro que deve ser revisitado quando se estuda Manuel Bandeira, já que pode ser compreendido como um relato da experiência do poeta.

O livro apresenta elementos como o caráter confessional, as memórias da infância, a biografia, o poético-crítico e imaginativo com a perspicácia intelectual própria de Bandeira. Quando se expressa no poema *Auto-Retrato* como “poeta menor”, Manuel Bandeira traz a reflexão de que passou a vida dedicando-se à poesia, entre as simples circunstâncias do cotidiano até os desabafos da eminência do risco de morte. A humildade com que se expressa imprime um traço marcante em seu estilo. Como se observa no poema:

AUTO-RETRATO

Provinciano que nunca soube
 Escolher bem uma gravata;
 Pernambucano a quem repugna
 A faca do pernambucano;
 Poeta ruim que na arte da prosa
 Envelheceu na infância da arte,
 E até mesmo escrevendo crônicas
 Ficou cronista de província;
 Arquiteto falhado, músico
 Falhado (engoliu um dia
 Um piano, mas o teclado
 Ficou de fora); sem família,
 Religião ou filosofia;
 Mal tendo a inquietação de espírito
 Que vem do sobrenatural,
 E em matéria de profissão
 Um tísico profissional.

(BANDEIRA, 1993, p. 304)

Assim, o poeta se entrega a uma reflexão sobre o próprio ofício. Vale ressaltar, neste ponto, que o ato de fazer uma crítica, sobre a própria obra e sobre o fazer enquanto escritor, é parte da premissa do modelo modernista.

Acompanhando o pensamento de Arrigucci (1990), podemos afirmar que *Itinerário de Pasárgada* pode ser considerado como uma maneira de contar uma história e transformá-la, em parte, em sua biografia. Bandeira foi capaz de contar como escreveu sua poesia e como a concebeu; a sua própria consciência de ser um poeta brinca com a humildade e a modéstia de um grande escritor.

Bandeira conseguiu transformar esse livro em uma espécie de autobiografia confessional, realçando a qualidade da prosa e, ao mesmo tempo, fazendo uma revelação da teoria de sua poesia. Ele revela sua prática diária, a memória de uma vida, em que a emoção poética surgiu, e mostra como um exercício constante na aprendizagem da linguagem poética para desenvolver a técnica do verso, e aprender também a dosar a teoria com a prática e a inspiração, se materializam por meio de um trabalho contínuo, sem deixar de lado as circunstâncias tão valorizadas em sua arte de fazer poesia. Conforme a afirmação de Arrigucci (1990, p. 125):

[...] O *Itinerário de Pasárgada* depende, enquanto gênero, de uma mescla semelhante, entre elementos diversos – o confessional, da memória biográfica; o poético-crítico, intelectual e imaginativo, a que não falta o caráter visionário ou onírico da consideração da poesia enquanto transe ou alumbramento – fundindo-se tudo numa forma especial de balanço de uma experiência poética.

Esse livro é um importante exemplar da literatura brasileira, principalmente, pela forma rara em que se compõe na forma de biografia, da intimidade revelada, do olhar poético, da capacidade de auto avaliação, da capacidade intelectual e da criatividade, imaginação e originalidade em desvelar o segredo, enfatizar o caráter onírico ou visionário da poesia que aponta para o alumbramento. Esse é o retrato que pinta o próprio poeta sobre sua trajetória na literatura brasileira. Aquele que se reconhece como “poeta menor” e que utiliza sua memória afetiva de infância, das circunstâncias e de desabafos em suas produções.

O título do livro é peculiar: Bandeira lembrou-se de uma leitura que fez quando era criança e desentranhou uma memória, era o nome de uma cidade de veraneio de Ciro, O Antigo, que leu numa aula de grego. Utilizou esse nome para expressar sua vontade de sair, de desaparecer em um momento de devaneio, como se pudesse escapar da realidade para um paraíso distante. Pode ser interpretado, também, como um lugar imaginário com direito ao paraíso, onde tudo pode acontecer; pode, também, ser comparado ao “*Jardim das Delícias Terrenas*” de Bosch (1515), em que a utopia, o sonho, a fuga, representados em um título que vai contar muito mais que uma história, revela no final uma autobiografia.

De acordo com Arrigucci (1990, p. 126):

Ao abrir a oficina poética de Bandeira ao olhar do leitor, revelando-lhe os bastidores da arte do poeta no processo mesmo de sua constituição, o Itinerário se converte num instrumento imprescindível de compreensão de sua poesia; ao mesmo tempo, porém, vale por si mesmo, sendo ele próprio uma forma estética de organização da experiência. Na verdade, por tudo que é, dá a medida humana e artística do universo particular do poeta, descobrindo como nele se interpenetram e fundem linguagem, realidade e sonho, por obra da imaginação criadora, cujo modo de proceder, transformando a diversidade da experiência na unidade da forma, nele se expõe abertamente.

Pensar sobre este livro é, no entanto, pensar sobre as tensões na obra de Bandeira, em seu universo, seu mundo particular, o processo de criação e a consciência artística. O poema tornou-se a linguagem utilizada por ele para expressar todas essas possibilidades e, até mesmo, fazer menção à morte, essa certeza que todo ser humano tem sobre o fim, inevitavelmente. Sobre esse jogo poético articulado nessas polaridades, mais ou menos sutis, na obra de Bandeira, Arrigucci (1990, p. 127) considera: “[...] a obra de Bandeira é exemplo marcado das tensões entre esses pólos extremos, em que se percebem reflexos de oposições tradicionais e mais fundas entre o real e o imaginário, entre ciência e arte, ou logos e *mythos*, ou ainda, noutro plano, entre conservador e revolucionário.”

O fato de Bandeira ter que lidar com o risco da morte, diariamente, já que a doença da tuberculose, naquele tempo, não tinha expectativa de cura, contribuiu para a coragem que teve

na inovação de sua arte. As mudanças que ele fez à procura de um clima mais adequado, a vida simples devido às condições financeiras, e as pessoas com quem conviveu corroboraram para seu desenvolvimento. Esse fato parece estar, de forma intrínseca, vinculado à subversão das técnicas estabelecidas nas teorias poéticas e que Bandeira utilizava para além dos limites estruturais, conforme Arrigucci (1990, p. 139):

Desde o princípio Bandeira parece aberto ao que der e vier: ele imita, pasticha, plagia, parodia, traduz, cita ou incorpora, se é o caso, sem nenhum receio, sem discriminar a natureza ou o nível da fonte, sem se escravizar às receitas (tradicional primeiro ou, mais tarde as modernistas), adotando uma completa independência de espírito diante da norma estética e uma total falta de pudor diante da heterogeneidade dos materiais e dos meios técnicos, o que constituiu precisamente o fundamento de sua atitude técnica, no seu sentido mais geral, em face da obra a ser feita.

Bandeira foi um poeta inovador. É possível perceber sua capacidade de tratar de temas do cotidiano, e isso materializa-se na poesia com um aspecto vanguardista. O próprio Bandeira afirma em seu livro *Itinerário de Pasárgada*: “A poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas.” (BANDEIRA, 1984, p. 19). Essa característica de Bandeira, tão marcante no novo jeito de fazer poesia, fica evidente, também, no texto escrito por Arrigucci (1990, p. 99-100), destacando o gosto que o poeta tem pelo dia a dia, pela simplicidade que, ao mesmo tempo, pode se tornar complexa à medida em que evidenciamos as características, tão peculiares, da obra bandeiriana, como se pode inferir na seguinte afirmação de Arrigucci:

[...] anos antes, Bandeira já afirmara que esse gosto pelo “humilde cotidiano” lhe teria vindo não propriamente de uma intenção modernista, mas dos tempos de sua moradia no morro do Curvelo, do convívio com a gente pobre que ali vivia, de uma experiência da rua, de uma poesia dispersa num mundo ao rés do chão, em anos decisivos para a formação de sua obra madura. Compreende-se a contradição porque a questão é complexa e envolve diversos lados, não dependendo exclusivamente de nenhum, mas da interação da personalidade do poeta com o contexto total, que não implica apenas a tradição literária, mas também o amálgama da experiência existencial, carregando elementos psicológicos, sociais e culturais no sentido mais amplo.

É realmente significativo, como apontou Arrigucci (1990), o fato de que Bandeira ampliou seu repertório e acumulou experiências por ter vivido em vários locais do Brasil e do mundo. Nos diferentes contextos em que viveu, pôde absorver e perceber muitos estilos de vida, comportamentos e situações diversificadas que transformou em poesia, a partir da nova técnica que utilizava, da realidade e da contradição, para se tornar um poeta mais experiente e talentoso com o passar do tempo. Essa capacidade de abordar temas de sua realidade e

transformar em poesia, quebrando paradigmas, pode ser observada nas palavras de Arrigucci (1990, p. 53):

Essa aderência do escritor a temas de sua realidade imediata e do mais “humilde cotidiano”, como disse certa vez Bandeira, significa, antes de mais nada, uma conquista de liberdade de criação, com relação à obrigatoriedade convencional, anteriormente dominante, dos temas considerados de antemão poéticos. É óbvio que isto representava apenas um deslocamento da convenção, no plano literário, mas implicava muito mais e dele resultava praticamente uma ampliação real do espaço da literatura, que ganhava um terreno até então indevassado ou pouco palmilhado.

Bandeira foi um precursor dessa modalidade. Um dos fatores que podemos observar é a liberdade no emprego da linguagem, principalmente, quando é possível fazer uma comparação entre os movimentos literários e as poesias de cada época, na análise da literatura brasileira. As palavras de Arrigucci (1990, p. 140), na citação a seguir, corroboram essa perspectiva:

O Itinerário de Pasárgada pode ser lido, segundo se assinalou anteriormente, como uma história da aprendizagem dessa liberdade no emprego da linguagem, como a narrativa da formação de um poeta, em sua luta com as palavras, até a forja de um meio de expressão capaz de exprimir, com simplicidade natural, sem preconceitos ou regras acabadas, a mais alta poesia. O estilo humilde do poeta maduro, forjado para dizer o sublime através do simples, é um produto dessa liberdade e da moralidade contida nessa atitude diante da linguagem, única regra áurea no ofício do poeta. A partir dela, pôde criticar, muitas vezes com razão, cacoetes modernistas, ou excessos artificiais e amaneiramentos no uso da fala brasileira – críticas cujos reflexos se fazem notar em certas passagens da correspondência com Mario de Andrade.

Apesar de lidar diariamente com o risco de morte, em função do diagnóstico da doença, Bandeira driblou esse triste destino e viveu muitos anos. Sua obra é extensa; a poesia é madura, o complexo torna-se simples e, na simplicidade, desvenda o mais sutil detalhe – características que contribuem para dar motivação a esta dissertação.

Tomando o poema *Auto-retrato*, podemos notar a clara representação humilde de si mesmo. Cabe a nós compreender a relação entre esta humildade e o desenvolvimento poético próprio de sua poesia, rumo à liberdade formal e a aparente simplicidade dos versos.

1.3 Imagens na poesia de Manuel Bandeira

É possível afirmar, de acordo com Paz (2015, p. 38), que a imagem é “[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema.” Uma imagem, no poema, pode conter diversos significados. Alfredo Bosi, em seu livro *O ser e o*

tempo da poesia (1977), localiza a imagem como uma experiência humana que se constrói, desde o início da vida, pelo poder de apreciação dado por meio da visão. Seguindo esse raciocínio, Bosi (1977, p. 13) assevera que:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.

A poesia é capaz de ultrapassar o conceito de realidade, ou dos significados pré-estabelecidos: é uma linguagem em que torna-se praticamente impossível separar a imagem do pensamento; a poesia se funde nas palavras que constituem pensamentos criativos e inusitados.

O poeta, quando cria, se utiliza de suas experiências, ou de suas visões de mundo que não são iguais às de ninguém mais; a individualidade de suas experiências é posta na sua inventividade e, portanto, são únicas e, assim, se constituem em obras de arte singulares pela temática, pelo sentido, pela imaginação e estética empregadas no texto. Para Bosi (1996, p. 230): “Se a arte é, como propõe Hegel, o aparecer sensível da Idéia, as intuições vividas em um momento de contemplação devem necessariamente revelar-se sob a forma de imagens.” O poeta cria sua própria verdade desenvolvendo, assim, sua poética pessoal.

A exemplo disso, na poesia de Bandeira, encontram-se muitos versos carregados de imagem poética. No poema “Auto-Retrato” (1948), é afirmado nos versos 10, 11 e 12 que o poeta “Falhado (engoliu um dia / Um piano, mas o teclado / Ficou de fora).” (BANDEIRA, 1993, p. 304). Ninguém pergunta se é possível engolir um piano, ou afirma que não seria possível realizar tal feito na vida real. A arte transcende a realidade, não estando obrigada a seguir à risca os conceitos da realidade, tampouco, procura seguir esse caminho; é certo que perderia parte de seu encanto, seu poder, sua magia, seu jeito particular de contar experiências e criar novos poemas. Nesta construção, Bandeira refere-se ao aspecto físico de seus dentes saltados para frente e, também, dá indícios de que, apesar de entender de música, não desenvolveu essa habilidade ao ponto de se tornar músico. Assim, utiliza a imagem e divide experiências e fatos que só consegue contar com a ajuda da imagem poética.

Nas imagens da poesia há uma lógica que pode ser denominada de analogia e que se distingue da lógica, predominante nos discursos de conceitos dentro da linguagem. Para Bosi (1977, p. 29) é possível identificar que:

Pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso de matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras. A crítica de língua inglesa costuma designar com o termo *image* não só os nomes concretos que figurem no texto (casa, mar, sol, pinheiro...), mas todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopéia à comparação.

O poeta utiliza as imagens para mostrar seu mundo, seus pensamentos e experiências. Para Bosi (1977, p. 130): “O corpo das imagens é flexível, surpreendente, móvel, protéico, novo a cada verso”, em que a imagem tem o poder de representar o ser e a pluralidade, das experiências vividas no cotidiano e consegue, assim, transformar fatos corriqueiros em poesia. O sentido das imagens está na construção de cada verso, bem como no todo do texto e nas sugestões de leitura, encadeado pela sequência de inversões de expectativas positivas, embora no jogo de palavras transpareça algo auto irônico que, ao ser lido, faz com que o receptor reviva suas memórias e experiências ao fruir essas imagens no poema, fato que, também, aproxima a imagem humilde que o poeta tem de sua poesia e de si mesmo.

Bandeira, no poema “Auto-Retrato” (1948), se coloca na posição de narrador e aborda as memórias para dar sentido a sua reflexão entre o poeta e o homem. Esse poema visual, que toma forma pela utilização da narrativa das memórias do passado e das origens de Bandeira, aponta, também, para as decisões que envolvem seu destino, sua profissão. Ao ler os versos 1 e 2, evidencia-se “Provinciano que nunca soube / Escolher bem uma gravata [...]” (BANDEIRA, 1993, p. 304), que funciona como uma simulação na qual, em parte, menospreza a capacidade de escolha do poeta, que fica indeciso entre a ascensão social e suas origens e, por outro lado, indica sua simplicidade por ser um provinciano. Essa brincadeira de contrários auxilia Bandeira na afirmação de reconhecer e não perder a consciência de sua origem interiorana.

Nos versos 3 e 4, Bandeira demonstra a falta de afinidade com as características do homem pernambucano, que deve ser forte e agressivo, ou o fato de resolver as situações pela força, como se vê: “Pernambucano a quem repugna / A faca do pernambucano.” (BANDEIRA, 1993, p. 304). Bandeira trabalha a repetição que dá aos versos, uma característica visual, e aponta para a imagem do estereótipo que povoa o imaginário coletivo sobre essa região do Brasil.

Nestes quatro versos, o poeta constrói o retrato, a imagem que traz em seus pensamentos sobre a origem e o papel social que ocupa, estabelece um jogo dos opostos entre o *status* social, identificado entre o alto nível social de quem utiliza uma gravata, e o menor nível social de quem utiliza da força para resolver questões com a faca ao invés do diálogo.

Esse distanciamento da própria condição faz com que Bandeira se coloque alheio a esses estereótipos, não se enquadrando no padrão do homem pernambucano e não se reconhecendo em uma elevada condição social. Essa construção tem um caráter autobiográfico que remonta à característica da humildade, tão reconhecida pela crítica na obra de Bandeira.

A utilização de imagens negativas fica clara nos versos 5 e 6: “Poeta ruim que na arte da prosa / Envelheceu na infância da arte.” (BANDEIRA, 1993, p. 304). A expressão “Poeta ruim” é entendida como negativa porque Bandeira já era reconhecido como um poeta de qualidade e capacidade intelectual admiráveis; ele usa desse recurso por ser exigente e humilde em sua trajetória, ou talvez, por ter sempre em mente a vontade de ter exercido outra profissão, mas o destino lhe tirou desse caminho.

As imagens no poema traduzem o pensamento do poeta e as características que ele acredita ter enquanto profissional e abrangem, também, o “eu-lírico”, já que o narrador nem sempre é o poeta, muitas vezes é um personagem dentro dessa obra, não se podendo afirmar que tudo que está escrito nesse poema representa, fielmente, Manuel Bandeira; as ideias são expostas, também, para contextualizar as concepções que ele tem sobre a vida e para desmistificar os estereótipos já estabelecidos pela sociedade.

Para concluir essa reflexão, é possível verificar os versos 16 e 17: “E em matéria de profissão / Um tísico profissional” (BANDEIRA, 1993, p. 304), nos quais o poeta questiona seu talento e faz referência à tísica, que lhe tirou outras oportunidades, demonstrando seu ressentimento e dor, em contraste com o sucesso que já conquistou. Permanece, na obra de Bandeira, a melancolia advinda desse agonizante diagnóstico da doença.

Para ampliar a discussão sobre imagem poética, faz-se importante notar, ainda, outros poemas de Manuel Bandeira para investigar um pouco mais sobre a imagem e a maneira como ele trabalha essa possibilidade em seus versos. No livro *Libertinagem*, publicado no ano de 1930, o poema intitulado “Poética” demarca uma característica importante na obra de Bandeira, por estar carregado de ideias contrárias à lírica comum do Romantismo e do Parnasianismo. O poeta se utiliza da repetição de expressões nos versos para demonstrar esse cansaço, trazendo a marca da estética modernista e, por meio das imagens, organiza em seu discurso a apresentação de certa rebeldia em relação à lírica como se pode observar na poesia a seguir:

Poética
 Estou farto do lirismo comedido
 Do lirismo bem comportado
 Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
 protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o
 cunho vernáculo de um vocábulo.
 Abaixo os puristas
 Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
 Estou farto do lirismo namorador
 Político
 Raquítico
 Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora
 de si mesmo
 De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário
 do amante exemplar com cem modelos de cartas
 e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.
 Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbados
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare
 – Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

(BANDEIRA, 1993, p. 129)

Observa-se nos versos: “Estou farto do lirismo comedido / Do lirismo bem comportado / Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor” (BANDEIRA, 1993, p. 129), que o poeta se utiliza de imagens para confirmar que está farto do padrão estabelecido em movimentos literários anteriores. O recurso da repetição que, segundo Candido (2006), se chama recorrência, é importante porque enfatiza a ideia de que o poeta quer mudar e se aventurar por uma lírica livre dos padrões e essa tendência já antecede o Modernismo.

Já no verso “Abaixo os puristas” é possível perceber a necessidade de o eu-lírico tornar-se livre, fazer versos fora do padrão rígido, demonstrando a vontade de alcançar o verso livre. Neste mesmo poema, nos versos que se seguem, o poeta utiliza versos livres “Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/ Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção/ Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis.” Ao utilizar os versos livres, o poeta mantém a característica de contestação e rebeldia do eu-lírico, permanecendo na contramão da regra, e continua, ainda, contrário à mecanização ao pontuar nos seguintes versos: “Estou farto do lirismo namorador/ Político/ Raquítico/ Sifilítico/ De todo lirismo que capitula ao que seja fora de si mesmo.”

Os adjetivos acrescentados ao lirismo tem a função de contestar o romantismo por meio da utilização da expressão namorador; as questões sociais, a partir da alusão ao lirismo político e a constatação de que o sofrimento pode ser definido na solidão, a partir da utilização das expressões raquítico e sifilítico. As imagens na poesia são a expressão do poeta por meio

do eu-lírico que se mostra cansado, farto, descontente; rebela-se contra o padrão e a regra, externando suas vontades e, assim, sua poética se constrói no decorrer dos versos, travando uma batalha entre o certo e o errado, o velho e o novo, entretanto, mantém os recursos e o ritmo na imagem poética.

Até aqui, foi possível conhecer um pouco da trajetória de Bandeira, com foco em sua produção literária e sua capacidade inovadora, uma das características de fundamental importância para o desenvolvimento da criação, no que diz respeito à poesia brasileira. No próximo tópico, será abordada a questão das imagens, que são feitas de palavras, e da produção artística de Rosana Ricalde, que revela e inventa outras maneiras de trabalhar a palavra e dar forma visual e inovadora a textos já consagrados na poesia brasileira.

1.4 Rosana Ricalde: entre imagens e palavras

Rosana Ricalde estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; cursou Bacharelado em Gravura e Mestrado em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Durante sua trajetória artística tem realizado exposições individuais, coletivas e públicas. Ela, também, participou em duas residências artísticas internacionais (2005/2008) e recebeu o Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça - III edição (2009/2010). Nasceu em Niterói-RJ, no ano de 1971, e desde sua infância demonstrou interesse pela escrita. Ao iniciar esta dissertação, foi encontrado um material educativo intitulado *Palavras Compartilhadas* (2008). Nele, está disponibilizado um texto que requer atenção: *Compartilhando palavras com Rosana: um retrato 3x4 da artista*, constituído por uma entrevista, que traz um pouco de sua história e seu envolvimento com as palavras desde pequena.

Ao relatar sobre suas lembranças, Rosana conta que tem um carinho muito especial pela professora do terceiro e quarto anos: todas as sextas-feiras, ela entregava um papelzinho, amarradinho, para cada um dos alunos da sala de aula, nesse papel havia um pequeno texto cuja finalidade era a de ser copiado pelos alunos no caderno de caligrafia. Como se tratava de tarefa para o final de semana, para muitos alunos, poderia parecer uma atividade chata ou cansativa, mas para Rosana era uma ótima atividade, pois ela gostava de copiar, gostava de ver as palavras bem escritas; chegava ao ponto de copiar as atividades de textos na escola e, ao chegar em casa, copiar tudo novamente em outro caderno.

Essa característica, muito particular, de gostar de copiar, dava início, sem que a artista tivesse consciência, ainda, de que a sua relação com as palavras, mais tarde, se tornaria parte

fundamental do seu trabalho, uma vez que palavras e imagens são elementos fundamentais de suas obras artísticas. Esse fato pode ser corroborado pelas palavras de Vergara e Condeixa (2012, p. 13) a seguir:

A poética de Rosana desencadeia-se com a escrita e a imagem, nas geografias particulares e universais em processos não lineares, entre as palavras e o desdobrar-se na linguagem visual, nas paisagens de areia, que falam de tempos e tudo mudam, e nos retratos-imagens inexistentes.

Outra particularidade que se pode observar no trabalho de Rosana Ricalde é a escolha dos materiais que ela utiliza para escrever: materiais obsoletos, em desuso, como é o exemplo da fita rotuladora. Com eles, cria objetos visuais dando forma à sua escrita. O processo do fazer artístico é muito envolvente e primordial para que a obra se concretize, não basta chegar ao produto final, já que os recursos e meios são importantes, tanto quanto a finalização da obra, sendo essa escolha de materiais uma parte significativa do processo, o que nos leva a pensar sobre seu processo mimético, composto de colagens, montagens e transformações de elementos oriundos de universos materiais e semânticos distantes.

Rosana Ricalde analisa seu processo criativo e o procedimento pelo qual vai desenvolvendo cada trabalho – são vários trabalhos iniciados e parece que um puxa o outro: de repente, adiante, percebe-se que há um elo entre eles. O primeiro trabalho que ela considera importante em sua trajetória foi apresentado na sala Paschoal Carlos Magno, em 1999, Niterói – RJ: era um dicionário de verbos em que datilografou todos os verbos da língua portuguesa e colocou em painéis com etiqueta.

O dicionário continha entre quatorze e dezessete mil verbos, alguns dos quais sem que os interlocutores conhecessem ou soubessem que existiam. O que se percebe de mais interessante é que as pessoas, ao visitarem a exposição, ficavam procurando os verbos, lendo em voz alta, rindo e conversando sobre eles.

Esse comportamento abriu outro espaço para a exposição, pois o público foi além da visualidade: a recepção transformou a experiência em interatividade sonora, dando mais consistência interativa ao trabalho. Essa exposição funcionou como um marco na carreira da artista, que percebeu a importância do seu trabalho e a recepção do público e, nesse movimento, conseguiu vislumbrar como tudo se mistura, realmente, à visualidade, à informação, à escrita, aos materiais e à história da arte. Desse modo, passou a compreender melhor o seu próprio trabalho.

As pesquisas da artista estão sempre em busca do potencial da palavra, a partir da origem da escrita e da história da humanidade. Para fundamentar seu trabalho, faz menção à Bíblia, ao Alcorão e aos arabescos; procura na história universal o início da escrita e como ela se estabelece em cada cultura. Ricalde explora o poder que a palavra e o discurso possam ter em cada contexto, ou em diferentes deles. Vergara e Condeixa (2012) comentam um trabalho de Rosana Ricalde intitulado *Persisto*, em que a palavra é repetida até terminar o grafite do lápis, momento em que o som e a palavra se juntam. A impressão que se tem é que a palavra, tantas vezes repetida adentra para o conceito de mantra, ou ainda, para a repetição e o desgaste da nossa linguagem em sua rede de significações presentes na atualidade.

Talvez, aqui se perceba a necessidade da recuperação da palavra em sua origem, bem como da linguagem em suas infinitas possibilidades, no sentido de que a sociedade atual precisa de um resgate da palavra, dando a devida importância ao que se fala, para quem se fala, como e por qual razão se fala, para a recuperação da ética e sensatez no convívio social. Ela também explora a implosão do sentido convencional, o que faz aproximar o abstrato do não figurativo na arte das abstrações sonoras, presentes no apagamento semântico das letras.

Rosana Ricalde lembra, também, que escrever repetidamente uma palavra era um castigo muito utilizado para que a pessoa não repetisse determinadas ações - na escola era uma punição corriqueira. A artista ressalta que seu trabalho não está relacionado à questão do castigo, para ela, escrever sempre foi um prazer. Fernandes (2008) confirma essa ideia do prazer da artista em escrever quando recorda a série *Oceanos*, em que os desenhos vão se formando a partir da escrita dos nomes dos oceanos: é uma escrita solta, leve e envolvente.

A partir da explicação das escolhas que Rosana Ricalde fez para realizar a exposição *Palavras Compartilhadas* no ano de 2008, organizada pelo SESC- instituição que representa hoje um dos principais agentes de divulgação das Artes Plásticas no Brasil – pode se conhecer um pouco mais sobre a mostra itinerante e sobre a própria poética da artista. O SESC tem a intenção de estabelecer um diálogo entre as Artes Plásticas e a comunidade interessada nesse segmento. A respeito dessa exposição, Abi-Abid (apud VERGARA; CONDEIXA, 2012, p. 4) considera que:

No trabalho de Rosana Ricalde, exposto em *Palavras Compartilhadas*, podem ser descobertas novas formas de percepção da linguagem. A escrita, numa perspectiva contemporânea, assume potências inusitadas, trafegando do literário ao visual, através da apropriação da artista sobre textos diversos, poéticos ou teóricos. Ao mesmo tempo em que remete a processos criativos de vanguarda, a partir do século XX, seu processo artístico também evoca tramas universais da escrita, ligadas, por exemplo, à geografia e à história.

A essa possibilidade das novas tendências artísticas de nossa época, atribui-se a importância da arte para favorecer a propagação das diferentes linguagens a um público que demonstra interesse nela e, também, nas possibilidades de interface com outras áreas do conhecimento, como por exemplo, a Literatura. Esse trabalho da artista pode ser considerado singelo, por outro lado, complexo, por originar práticas artísticas experimentais muito inovadoras em seus recursos materiais e, no que tange o campo conceitual, proporciona possibilidades de múltiplas leituras, por meio de uma densidade poética que dispara um valor potencial das palavras/imagens sem precedentes.

O trabalho da artista em questão se apresenta como um jogo entre arte e linguagem, palavra e imagem, texto e contexto, aproximando o espectador para a potencialização de uma consciência poética, ou de uma percepção metafórica, que leva ao pensamento e à análise. Trata-se de uma educação poética-artística. Assim, em consonância com as palavras de Vergara e Condeixa (2012, p. 6-7), reconhecemos que:

[...] a própria artista, em seu desenvolvimento experimental, também realiza esta ousadia ou aventura humana que faz uso da liberdade entre arte e criação (desconstrução) de linguagem. Na mesma medida, os territórios da percepção são expandidos pela intervenção artística em novos horizontes da consciência poética no mundo contemporâneo. Este legado de descobertas de territórios comunicativos, ou ousadia da imaginação, que só se alcança pelo exercício da liberdade, ele é em si mesmo o princípio fundamental do que se pretende explorar e oferecer como foco de uma arqueologia da criação artística.

A partir dessa constatação, em que a literatura e a história da arte se interligam entre os saberes universais e os fazeres populares, ao mesmo tempo, as práticas artísticas se reinventam na obra da artista; os materiais inusitados e nada comuns a essa plasticidade, a criatividade e a imaginação, a desconstrução de poemas e provérbios e todos os fatores que compreendem essa poética, se renovam nas possibilidades da metáfora e da leitura, proporcionadas por novos contextos e usos. Os conceitos de metáfora e das estruturas cognitivas, que permeiam este estudo, serão esclarecidos mais adiante, no detalhamento do objeto de estudo.

Quando se trata de uma obra de arte, surge, também, uma preocupação com as questões da percepção e recepção do público naquilo que respeita ao objeto em discussão. Cada uma das obras exploradas, seja um poema ou uma pintura, exige do público, em primeiro lugar, um olhar que se transforma com o tempo em fruição, observação, percepção e desemboca na recepção, podendo ser positiva ou negativa. A cada sujeito que entra em contato com o material exposto é possível relacionar uma compreensão que envolve conceitos

pré-estabelecidos, metáforas, conhecimento prévio e possíveis inferências, de acordo com as experiências vividas e divididas em seu cotidiano.

Cada leitor/espectador tem uma interpretação, ou inquietação, ao entrar em contato com a obra. Essas ponderações trazem à tona as possibilidades de recepção de uma obra artística, uma vez que vão além do juízo de valor ou do gosto pessoal, assim afirma Vergara (2008, p. 8): “Esta atitude que o trabalho de Rosana exige se apresenta aqui como percepção metafórica, ou consciência poética, que busca sempre inaugurar significados e não se fixar em explicações lógicas de causa e efeito para o universo da criação artística.”

A esse aspecto pode-se estender a possibilidade da ambiguidade de sentidos: uma interpretação metafórica não se rende a uma única percepção de significados naturais ou empíricos, ela abre as possibilidades de interpretação para a percepção particular e peculiar do espectador, há um valor subjetivo para cada interpretação que gera a multiplicidade de leituras da obra.

Como se pode observar, trata-se, aqui, de um processo de criação que foge ao padrão da pintura, técnica ou linguagem artística, a artista possui uma trajetória marcada pela utilização de materiais e técnicas de representação que transitam com outras linguagens, ao explorar objetos comuns do cotidiano e lhes dar novo sentido.

Cabe lembrar o precursor desse feito, Marcel Duchamp, com o *ready made* que, no século XX, desestabiliza a crítica de arte com a obra intitulada *A Fonte*. Não é novidade, então, o fato de se utilizar objetos do cotidiano em obras de arte. Sendo assim, o que caracteriza a produção de Rosana Ricalde é o uso de objetos comuns do cotidiano com o conceito artístico e a ligação com a palavra e a literatura; seus trabalhos apostam numa proposição, no exercício do pensar. Vergara (2012, p. 11, grifo do autor) assevera que “Rosana Ricalde se insere nesta condição de um pensar metafórico antes de mais nada proposicional. Seu trabalho atua como os ‘espelhos cegos dos autorretratos’, onde exige a multiplicação de estados inventivos para se ultrapassar as máscaras das aparências.”

É assim que a artista propõe a leitura do invisível - a criação artística está intimamente ligada com a liberdade e a experiência individual do espectador e esse aspecto promove dinâmicas diferenciadas no ato de pensar e perceber a linguagem que, ao estar investida da dimensão metafórica, resignificar os sentidos. Essa perspectiva é corroborada pelas palavras de Vergara e Condeixa (2012, p. 12) a seguir:

Percebe-se claramente esse exercício do pensar, sentir e inventar metafórico em cada obra de Rosana. Como o poeta Manoel de Barros, Rosana é visionária nas pequenas coisas do cotidiano, e as usa para invadi-las com saberes do imaginário universal.

Une mundos distantes entre si, pelo exercício ilimitado desta percepção e apropriação metafórica, reinvenção e ressignificação dos fazeres da linguagem.

Essa característica que provoca o pensamento livre e a interpretação peculiar a cada espectador, que o convida a se atentar para os aspectos da subjetividade e o desperta para a interação como se provocasse uma reação no outro que se vê frente a um espelho, abre os olhos para o exercício do pensar metafórico. O objetivo neste estudo está voltado para a interface entre a obra poética de Manuel Bandeira e a obra artística de Rosana Ricalde.

A artista tem grande admiração pela obra do poeta. Ela afirma, em entrevista, para a composição do material educativo que acompanha a exposição *Palavras Compartilhadas*, que teve vontade de escrever poemas e, ao criar a série *Contrapoemas*, usou o exercício de encontrar os antônimos das palavras e construir um poema ao contrário. Dessa maneira, assegura: “Eu queria mostrar uma ideia a partir de um outro autor, mas não me considero escritora – a visualidade é meu campo, de onde estou criando.” (RICALDE, 2012, p. 20).

Assim pode-se perceber sua interferência na obra *Contrapoema* (2004):



Figura 1: RICALDE, Rosana. *Contrapoema*, (2004).

Fonte: SESC, 2012, p. 19

A obra *Contrapoema* (2004) foi elaborada a partir da utilização do poema “Versos escritos n’água”, de Manuel Bandeira, recortado em vinil adesivo preto. Rosana Ricalde construiu sua versão com a utilização de palavras antônimas, recortando as letras em vinil branco, adesivando as letras sobre vidro e colocando uma moldura de madeira.

Versos escritos n'água
 Os poucos versos que aí vão,
 Em lugar de outros é que os ponho.
 Tu que me lês, deixo ao teu sonho.
 Imaginar como serão.
 Neles porás tua tristeza
 Ou bem teu júbilo, e, talvez,
 Lhes acharás, tu que me lês,
 Alguma sombra de beleza...
 Quem os ouviu não os amou.
 Meus pobres versos comovidos!
 Por isso fiquem esquecidos
 Onde o meu vento os atirou.

(BANDEIRA, 1993, p. 47).

Em seguida, observa-se o poema construído por Rosana Ricalde, no qual ela utiliza palavras antônimas escritas por Bandeira no poema original.

Versos escritos na terra
 As muitas prosas que aqui ficam,
 Em lugar de si mesmas é que as tiro.
 Tu que não me lês, privo ao teu pesadelo
 Imaginar como não serão.
 Neles não porás tua alegria
 Ou mal teu desgosto, e, talvez,
 Lhes perderás, tu que não me lês,
 Nenhuma sombra de feiura...
 Quem não os ouviu os odiou.
 Minhas ricas prosas endurecidas!
 Por isso não fiquem lembradas
 Onde o bom vento os segurou.

(RICALDE, 2012, p. 7).

A admiração pela capacidade que os escritores têm em transpor para o papel tantas ideias com grande habilidade e a capacidade de despertar no outro a vontade de criar, leva a artista a encontrar uma maneira de trabalhar com poesias e, ao mesmo tempo em que cria uma obra de arte, reescrever com sua leitura o texto, se aventurando pela estratégia da oposição, utilizando antônimos para criar e se sentir um pouco poeta. Dessa maneira, Vergara e Condeixa (2012, p. 20) descrevem e contextualizam a ação da artista, comparando o ato de fazer poesia com a magia do jogo:

Hans-Georg Gadamer fala que o belo na arte está ligado ao jogo, à festa e ao símbolo, que o fazer artístico é um jogo em toda a história dos fazeres artísticos. Por exemplo, o poema também é um jogo, e todos os outros que o poeta criou anteriormente, que dialogam com sua própria vida. O artista está no jogo – ninguém faz obras de arte sem conhecer obra de arte – e desse jogo de estabelecer relações Rosana fez um poema. Há uma construção em todo o trabalho da artista em que ela exerce aquilo que admira, em que fala do escritor arquiteto, fazendo arquitetura total

entre desconstrução e construção, entre imagem, suporte... É uma arquitetura do discurso, uma rica fala entre palavra e construção de mundos.

Seguindo esse pensamento, Rosana Ricalde criou seus *Contrapoemas*, satisfazendo, assim, sua vontade de fazer poemas jogando com as palavras. No exercício de construir sua obra visual, o *Contrapoema* é um díptico: as duas leituras formam uma única obra. Nesse jogo entram em cena os recursos materiais, as cores, a contraposição, o significado e o seu antônimo, a luz e a sombra, a oposição entre figura/fundo, as imagens constituídas de palavras, a dificuldade para uma leitura imediata e o exercício de desestabilizar o leitor, para mais tarde, quando se aproximar da obra, ler a seu modo, superando as dificuldades que são causadas pelo impacto de uma obra de arte que foge, totalmente, do padrão da arte até aqui estabelecido, oportunizando outros sentidos.

A esta série, a do *Contrapoemas*, pode-se creditar o fato de que ocorreu a transformação de um poema, daquilo que fazia parte da literatura, em “poesia plástica”, estado que lhe confere uma modificação de sentidos e interpretações. A artista usa como matéria-prima a palavra-poesia, ou melhor, a palavra-significado-forma. Assim, se forma um círculo que envolve a palavra escrita, a forma, o suporte e a observação do espectador na construção de um novo sentido.

Acompanhando o raciocínio de Rosana Ricalde, ressaltamos a influência das referências históricas em seu universo particular. A “Poesia Concreta” teve seu desenvolvimento no final dos anos 1940 e, como marco nacional, teve seu destaque no ano de 1956, durante a Exposição Nacional de Arte Concreta – realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essa tendência poética contribuiu para a formação do repertório da artista, lembrando que a “Poesia Concreta” transformou a escrita poética em objeto visual, sendo relevante neste trabalho a forma como as palavras eram dispostas e organizadas esteticamente sobre o papel. Os poetas idealizadores deste movimento foram: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, ocasião em que formaram o grupo “Noigandres”, sendo responsáveis por esse movimento de vanguarda na poesia brasileira.

Essa influência da “Poesia Concreta” traduz um pouco do poder imagético na representação dos contrapoemas e de tantas outras obras produzidas por Rosana. O ato de desenhar com palavras que dançam e flutuam nos espaços brancos, construindo novas formas, é uma maneira de transitar entre o poder da palavra e da imagem, reinventando sua própria construção poética.

No entanto, a série de interesse deste trabalho está situada entre a literatura e a imagem, e se intitula “Autorretrato”. Esse trabalho teve início a partir da utilização de um

material obsoleto, a fita rotuladora, que Rosana Ricalde havia recebido de Felipe Barbosa, companheiro na vida e colega em muitos trabalhos. Antes de iniciar os autorretratos, a artista realizou outros trabalhos envolvendo esse material. Sua trajetória com as palavras teve início ainda na infância. Rosana Ricalde demonstrou, desde cedo, seu interesse por poesias e conta, ainda, que pesquisou as que tivessem como título a palavra “autorretrato”. Sabe-se que ao ouvir essa expressão, “autorretrato”, é possível sugerir à memória, pinturas feitas por artistas visuais, que não era o caso da pesquisa neste momento, sendo que poetas também se expressam por meio de autorretratos, no entanto, suas construções se dão por meio de palavras.

Levando em consideração as características particulares da decisão que foi tomada inicialmente, a artista já havia definido que os poemas não poderiam ser meras descrições dos poetas, necessitavam ter como título o tema “autorretrato”; ela definiu também que a base seria um material em desuso: a fita rotuladora, este elemento, utilizado na elaboração das obras, tinha sido muito utilizado entre as décadas de 1970 e 1980 para demarcar a propriedade sobre os objetos – as pessoas identificavam seus materiais imprimindo seu nome com a fita rotuladora. Outro ponto determinante, para a organização das obras, foi o fato de que as medidas e o formato deveriam remeter ao modelo padrão que se utiliza em retratos. Os retratos, quando pintados pelos mais diversos artistas, não eram quadros muito grandes. Sobre isso, Rosana Ricalde (apud VERGARA; CONDEIXA, 2012, p. 29-30) destaca:

Na série de autorretratos, o que eu acho legal particularmente é pensar que como os pintores pintam seus autorretratos, alguns poetas também decidem se descrever. Só que usando a palavra. E o resultado pode ser tão ou até mais rico em alguns aspectos do que as imagens desenhadas e pintadas que os artistas fazem de si: acho incrível como o Manuel Bandeira é capaz de se descrever.

As cores utilizadas para cada autorretrato foram determinadas entre a intuição e a condição sugerida pela interpretação da artista, e da própria poesia, em seu contexto e texto. Dentro dessa regra, previamente estabelecida pela artista, foram representados os autorretratos de Mario Quintana, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Graciliano Ramos e Augusto Massi. A respeito desses trabalhos de Rosana Ricalde, Vergara e Condeixa (2008, p. 30) ressaltam que:

Nos retratos surge um sujeito que pela escrita de Rosana se torna imagem, que é colocado na moldura. A força do trabalho da artista está justamente nos deslocamentos de materiais, mais uma vez poemas e textos, que passam a ser significantes e significados que revelam o retrato-imagem interior do criador diante de um espelho.

Sabe-se que o que transforma um simples material em uma complexa obra de arte está muito além da definição de cores ou da estrutura estética sinalizada, sendo, primordialmente, determinada a partir do olhar do artista em sua concepção de arte, do fazer artístico e da poética pessoal que desenvolve em suas experiências.

Alguns pesquisadores que têm acompanhado o trabalho de Rosana Ricalde teceram críticas sobre suas séries, como se pode acompanhar no pensamento de Paulo Reis (2012, p. 32):

[...] um texto autodescritivo de um poeta serve de pretexto à construção de uma superfície geométrica, aparentemente monocromática, que nos remete a pinturas abstratas. Ao nos aproximarmos da obra, percebemos que as imagens são compostas de letras de fitas rotuladoras. Chamadas de Autorretratos, essas “pinturas mecânicas”, nas cores amarelo, azul, vermelho, verde e negro, são como composições modernistas, retas e angulares, um modelo pictórico reducionista de um autor, como nas pinturas de Malevich. Nesses “Autor-retratos” – poemas de Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Manoel de Barros, Graciliano Ramos e Augusto Massi -, a artista busca a (auto) descrição destes gigantes incontestes da poesia e da prosa. Esses trabalhos despertam nosso interesse em saber como estes se vêem e como os vemos e, para além do seu significado, são espelhos cegos de suas vozes [...].

Acompanhando o pensamento de Reis (2012), quando afirma que as obras “Autorretratos”, de Rosana Ricalde, remetem a uma superfície monocromática e geométrica, quando se está a certa distância do objeto, dando um caráter abstrato às obras, chamadas por ele de “pinturas mecânicas” que parecem composições modernistas retas e angulares, percebe-se que a característica modernista está presente na obra da artista visual, como também do poeta. E por conta dessa peculiaridade, é possível aproximar os dois autores aqui estudados.

Já Luciano Vinhosa (2012, p. 32-3) destaca que Rosana Ricalde reinventou o autorretrato com sua irreverência e,

[...] Se poesia é a ocupação da palavra pela imagem, como afirma Manoel de Barros, a exemplo dos artistas plásticos, os poetas se descreveram na tentativa de fixarem em imagens seus seres tão impermanentes. Na série Autorretratos, Rosana recolhe poemas que assim se intitulam e os devolve à superfície tradicionalmente ocupada pela pintura. Dando a cada um uma cor, ela os reproduz em fita rotuladora autocolante. Parece-me sintomático o fato de que, no lugar de exprimir-se a artista (seu “eu”), neles exprimam-se os poetas. Sintomático também é que as dimensões-padrão que a artista encontrou para esses objetos (50 x 46 x 2 cm) sejam as mesmas de um pequeno espelho para se mirar o rosto. Não é, pois, olho no olho que poderíamos capturar algo que, por descuido, escapou do sujeito? Esse sujeito estranho – o artista – que agora, psicologizado, habita mais o espelho que o mundo na tentativa de se autocompreender? A inevitável cisão entre mundo interior e exterior a que o processo civilizatório nos submeteu marcou definitivamente a trajetória do homem ocidental, que vive agora a nostalgia da unidade. Não seria

nesta brecha entre mundos que a arte teria lançado os frágeis alicerces para viver seu drama e extrair daí a força, o pretexto mesmo, para continuar sua obra moderna? Nos autorretratos apresentados pela artista este problema está, ao menos para mim, mais do que claramente colocado, antes, exacerbado. Neles, a unidade aparece mais comprometida que promissora, tão logo a essência de cada poeta se revele movediça, como as imagens dos poemas que o olho do receptor tateia de maneira enviesada na superfície da “pintura”. Afinal, e segundo o mesmo Manoel de Barros, imagens são palavras que nos faltaram [...].

A irreverência de Rosana Ricalde causa estranhamento aos receptores de suas obras, no sentido de que o padrão do autorretrato foi rompido e recriado. Na afirmação de Vinhosa (2012), a artista utiliza-se de temáticas pertinentes à pintura e ao autorretrato como base para recriar obras de arte que se deslocam do uso habitual e provocam outras possibilidades de expressão artística. Até mesmo na recepção desta obra por parte do público, há uma tênue linha que divide o interior e o exterior, entre o habitual e desconhecido: a aplicação de temas recorrentes na literatura e na arte com outra roupagem, deixa o rastro da irreverência que a artista traz como característica da arte conceitual, que não se rende aos limites do padrão artístico e ainda desafia as pessoas à interpretação de uma ideia. A poesia e a “pintura mecânica” desafiam, no sentido de interpretar um conceito, uma crítica, um novo modo de expressão.

O fato de que a artista realizou obras de arte com autorretratos que não são seus, apresenta um sistema de metáforas visuais. A série *Autorretratos* é uma composição, uma proposição conceitual plena de metáforas.

Nessa proposição há uma intenção provocativa sugerida a partir da forma e dos materiais escolhidos para constituir-se na representação da série *Autorretratos*: são pequenos quadros enfileirados na parede, e para quem observa de longe, parecendo pequenos retângulos monocromáticos. É inevitável que a comparação com outras obras de arte, já vistas ou estudadas, remeta à lembrança de obras minimalistas ou da arte conceitual. Nessa observação/fruição, surge a reflexão sobre o efeito visual que busca uma resposta: o que nos toca primeiro? A cor, a palavra, o poema ou a reflexão sobre o autorretrato que gostaríamos de fazer sobre nós mesmos?

A palavra que forma a imagem e brinca com a cor pode trazer reflexão ao espectador? Qual a importância da palavra, da imagem e da cor? Um autorretrato pode ser importante na vida de uma pessoa? A estas perguntas juntam-se as perguntas de Vergara e Condeixa (2012, p. 40) surgidas das reflexões que seguem:

Rosana retira do retrato o caráter de retrato-imagem e o devolve às sensações. Discute o visível através da “não pintura” de um retrato, mas em forma de retrato, e

o denomina autorretrato. Assim a artista reconfigura também todo um processo do legado da História da Arte. A arte estaria aqui pelas mãos de Rosana, criando metáforas e também demonstrando um mundo tão carente de profundidade na aparência e questionando mesmo o papel da própria categoria autorretrato na arte? Será que essa tradição artística ainda é capaz de ser imbuída de sentidos na contemporaneidade?

A artista inspirou-se nas referências que povoam seu imaginário, influências da História da Arte e da Literatura, em que a formação acadêmica e cultural contribuiu para reestruturar a temática do autorretrato.

Na História da Arte esse tema é recorrente em diversos períodos, sendo que vários artistas pintaram seus autorretratos, como afirma Bugmann (2011). Pode-se citar alguns exemplos como Rembrandt (1629), Francis Bacon (1969), Dürer (1500) e Frida Kahlo (1940). É possível afirmar também, segundo Pessoa (2006), que na Antiguidade Clássica alguns escultores já desenvolviam a técnica de esculpir seus retratos, como é o exemplo deixado por Fídias, no século V a.C., que teria deixado sua imagem esculpida no Partenon.

Há também indícios de vestígios de imagens deixadas pela Antiga Civilização Egípcia em culturas pré-literárias, mas foi a partir da Renascença que a técnica foi aprimorada e a necessidade de produzir o autorretrato se consolidou na História da Arte. Para Canton (2006), os artistas passaram a ter consciência da vontade de perpetuar sua própria imagem e também de expressar a visão que tinham de suas próprias personalidades, dando início a uma representação que ia além da técnica, passando também por uma vertente psicológica: a imagem poderia refletir sentimentos e características peculiares à pessoa representada.

No tocante à Literatura, Rosana Ricalde inspirou-se no romance publicado por Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* (1891), e pela publicação de Charles Lutwidge Dogson, mais conhecido como Lewis Carrol, em *Alice através do espelho* (1871), uma continuação de *Alice no país das maravilhas*. Também experimentou a interação com a natureza por meio da poesia de Manoel de Barros e seu poema *Retrato do artista quando coisa* (1998). Aqui estão citados apenas alguns exemplos, mencionados no material educativo do SESC, que representam um resumo desse percurso, mas é claro que a artista teve muitas outras influências e experiências que a levaram à construção desse trabalho.

Assim, concorda-se com Ferreira e Ricalde (2015, p. 19): “[...] Rosana Ricalde tem desenvolvido um modo singular de relacionar linguagem e imagem, criando situações imagéticas de grande potência poética.” Essa relação estabelecida entre a poesia e a imagem será discutida nesta pesquisa e observada com apreço e olhar investigativo.

Para finalizar este capítulo, no texto que segue, será tratada a questão da palavra que, na obra de Rosana Ricalde, transforma-se em desenho, em imagem desenhada com palavras. A artista imagina, inventa e cria imagens com palavras e objetos inusitados para provocar, também, por meio da arte conceitual e dos múltiplos sentidos, o que a escrita pode vir a ter.

1.5 Rosana Ricalde: da palavra à imagem

Rosana Ricalde desenvolve, de maneira bem particular, um trabalho que transita entre a palavra e a imagem, visando criar um elemento visual, aproximando forma e conteúdo por meio de recursos gráficos ou tipográficos. O desenho é seu principal instrumento, porém na maioria das vezes, é um desenho feito com letras. Os livros representam a base de seus trabalhos – são desmontados e reconstruídos – podendo-se dizer até que são reinventados, transformam-se em outras formas visuais. Suas novas histórias são constituídas de palavra em palavra, refeitas e ressignificadas pelos receptores que, também, se encontram ou se desencontram na fruição das novas formas da arte de Rosana Ricalde. Sobre esse fato, Vinhosa (2007, p. 51-2) comenta as características fundamentais para o desenvolvimento das obras da artista, ao afirmar:

Entendo por forma, a estrutura que permite uma imagem se configurar no espaço (e enquanto espaço), quer este seja real (superfície do papel, tela ou o meio ambiente), virtual (matrizes digitais) ou simplesmente mental (nossa interioridade ou, por assim dizer, espaços adimensionais subjetivos); por imagem, a projeção de um objeto (real ou ideal) sobre um anteparo qualquer, seja este, do mesmo modo, material, virtual ou apenas nossa mente. Fica evidente que toda imagem, para se instaurar, deve assumir uma forma e, em revanche, toda forma revela uma imagem. Desde já, forma e imagem são indissociáveis conquanto constituam uma só instância de conteúdo. É fato notável que a fonte de inspiração da artista tem sido quase sempre os livros – e mais particularmente os textos que eles contêm. Por esta razão, em grande parte dos trabalhos de Rosana, percebe-se uma passagem da forma literária para a forma visual. Apropriando-se de textos poéticos ou teóricos, a artista destrói sua estrutura gramatical para, em seguida, transformá-la em uma outra, predominantemente visual. Com efeito, observam-se também certos atravessamentos intencionais entre imagem poética e visual. A palavra ou os segmentos de frase que ainda persistem, se recontextualizam em uma nova arquitetura, em um novo sentido, agora epidérmico. Parece-me que, na superfície onde o signo emerge, forma e imagem estão em conexão direta com ideia.

Assim, cabe ressaltar que a pesquisa plástica de Rosana Ricalde trabalha com a escrita fora do padrão tradicional e comunicacional em que ela é utilizada comumente; não se utiliza da escrita para a escritura de forma tradicional: as letras e as palavras passam a figurar como elementos imagéticos, compõem a forma, o desenho, se contrapõem em figura/fundo dando

forma aos elementos visuais da obra de arte. Sua busca está relacionada à densidade que a palavra tem e às maneiras como ela pode ser utilizada para não perder a potência nesse universo do imediato, em que o ser humano está imerso na atualidade.

Rosana confere à escrita uma visualidade, extraindo fragmentos de poemas, manifestos, romances, todo tipo de texto que transforma em imagem. O texto é desassociado do conteúdo original, assume outra forma: os sentidos são resignificados em outros contextos. Nessa percepção, a palavra, tomada como uma experiência fundamentalmente sensível, se liberta da condição usual e exigente, no que diz respeito à reestruturação da forma e do conteúdo, se refazendo em novo texto.

Ao criar a obra intitulada *Liberdade* (2010), Rosana Ricalde dedicou sua atenção ao termo “Liberdade”, escolhendo setenta dicionários publicados em épocas e idiomas variados, todos dispostos em uma mesa, apresentando palavras que foram recortadas e fixadas na parede próxima à mesa. Como se vê na imagem abaixo:



Figura 2: RICALDE, Rosana. *Liberdade* (2010).
Fonte: Ferreira e Ricalde (2015, p. 71).

Na obra *Liberdade* (2010), os significados das palavras são fixos, estáticos e contradizem o sentido de liberdade. Essa contradição apresenta ao receptor a possibilidade de refletir sobre o sentido que o termo “liberdade” representa para cada pessoa ou, até mesmo, o sentido que tem em cada cultura. As palavras, na obra de Rosana Ricalde, não são escolhidas aleatoriamente: todos os trabalhos da artista têm um projeto e uma potência geradora de pensamento e provoca novos sentidos e reflexões em seus receptores, não sendo um simples jogo de palavras, pois vai além. Segundo Marisa Flório Cesar (2008 apud FERREIRA; RICALDE, 2015, p. 21-2 grifos do autor):

Rosana Ricalde solicita das formas visuais, sonoras e verbais que atravessam o campo das visibilidades e dos enunciados seus encontros e combinações incontáveis. Permitti-los é destruir a palavra do seu poder de designação unívoca. E, por que não, localizar no interior da construção dos discursos o intraduzível que se aloja em ‘algum lugar’ entre a palavra e a imagem. A devorar-se mutuamente.

Seguindo essa linha de raciocínio, em que a palavra é desconstituída de sua função para tornar-se outra, observa-se o exemplo dos mares que a artista criou - um elemento visual que aproxima forma e conteúdo; parece que seus desenhos de palavras assemelham-se às ondas do mar: as palavras utilizadas são os nomes dos mares e, assim, a artista vai construindo imagens com palavras. O tríptico foi realizado com pintura e desenho sobre tela e a transformação das palavras, que assumem outra função na obra da artista, pode ser identificada na imagem a seguir:



Figura 3: RICALDE, Rosana. *Marítimo* (2012).
Fonte: Ferreira e Ricalde (2015, p. 201).

Rosana Ricalde vai escrevendo as palavras repetidamente. No caso da obra *Marítimo* (2012), os nomes dos mares são repetidos e vão tomando a forma de ondas, como é possível identificar no detalhe, na figura abaixo:

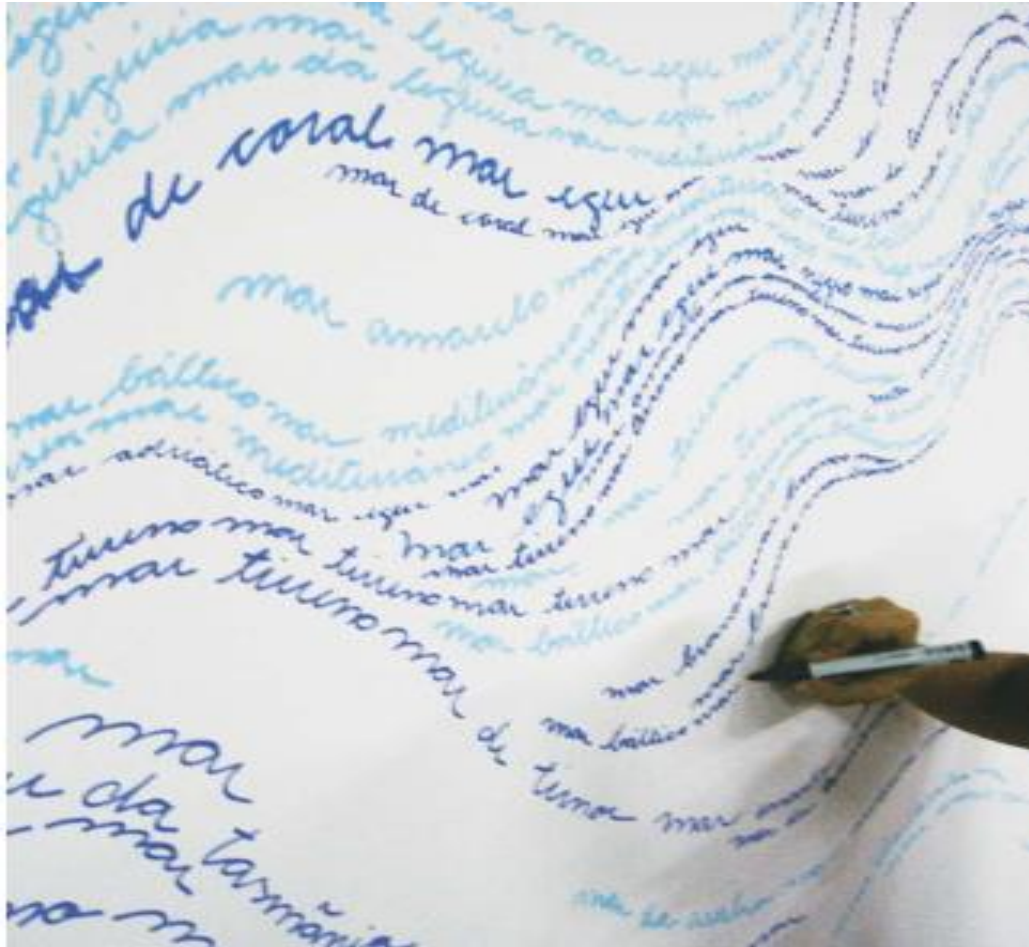


Figura 4: RICALDE, Rosana. Imagem da mão de Rosana Ricalde desenhando palavras (2009).
Fonte: Ferreira; Ricalde (2015, p. 217).

As palavras que a artista utiliza não são retiradas de livros, exclusivamente; elas podem ser utilizadas a partir de outras apresentações textuais ou objetos que as reproduzem, como é o caso da máquina de escrever, na obra *Máquina de escrever poemas* (2013). Nela, a artista utilizou um mesmo papel que vai e volta e está disposto entre duas máquinas de escrever, simbolizando a produção de um texto contínuo.

A ideia da continuidade é contraditória pelo fato de que a máquina de escrever tornou-se um objeto obsoleto. O texto é contínuo, mas as ferramentas utilizadas em sua produção são variadas: a tecnologia dos computadores, celulares, entre outros recursos que substituem as máquinas de escrever. Esses recursos são aprimorados continuamente, o que permanece no imaginário humano é a necessidade de expressão; os recursos modificam-se, mas a vontade de escrever e registrar vivências e ideias acompanha o homem, continuamente, em sua existência.



Figura 5: RICALDE, Rosana. **Cartas sobre o amor** (2013).

Fonte: Ferreira e Ricalde (2015, p. 103).

Ao ser entrevistada por Glória Ferreira, no dia 9 de outubro de 2013, na cidade do Rio de Janeiro, Rosana Ricalde (2015, p. 33-4) revela:

[...] desde os trabalhos com o mar, inseri outros elementos. Desde então tenho focado muito no poder da narrativa, ainda que o texto não esteja em primeiro plano, mas dividindo espaço com a imagem, ou até apenas sugerido por ela. Mas sempre presente, como ativador e estruturador do pensamento.

Na complexidade do mundo contemporâneo, a obra de Rosana Ricalde faz jus à sua época - uma obra que exige a interpretação, o reconhecimento da metáfora e a imaginação poética para potencializar os elos entre palavras e imagens, e conseguir tornar materiais simples em obras de arte que partem de um conceito e se reestruturam em uma nova ordem de conhecimento e reconhecimento do mundo e do outro na sociedade. São obras que exigem do receptor a reflexão para que o ciclo se complete. Há muito tempo a pintura deixou de ser a

técnica artística mais utilizada, e a arte contemporânea abriu espaço para outras possibilidades de expressão artística que se constituem de materiais, técnicas e modos de fazer muito diversos, a exemplo da poética pessoal de Rosana Ricalde, que se constrói com base na palavra.

No segundo capítulo, será abordada a fundamentação teórica, que tem como foco principal a semiótica peirceana como instrumento para estabelecer a relação intersemiótica e possibilitar a leitura do diálogo entre a obra de Manuel Bandeira e de Rosana Ricalde.

Os autores que discutem a semiótica nesta perspectiva, como Maria Lucia Santaella, Valdevino Soares de Oliveira, Aguinaldo Gonçalves e Décio Pignatari serão utilizados como aporte teórico para embasar a discussão.

Desse modo, apresentam-se essas possibilidades em tópicos distribuídos neste capítulo da seguinte maneira: a semiótica para auxiliar na interlocução entre a poesia e a pintura, a semiótica peirceana, como teoria fundamental para a análise das obras e a comparação intersemiótica entre Bandeira e Ricalde.

2 A SEMIÓTICA E A RELAÇÃO ENTRE A POESIA E AS ARTES VISUAIS

*Não existe olhar inocente.
(Gombrich, 2011)*

2.1 Entre poesia e pintura

Escolhemos o aporte teórico da semiótica em razão da proposta do trabalho com o autorretrato desenvolver uma comparação entre a produção poética de Manuel Bandeira e o trabalho artístico de Rosana Ricalde. A comparação exige uma relação intersemiótica que coloca em diálogo variados suportes materiais como veículos de expressão, o que exige uma reflexão interartes, com base no estudo das relações formais e conteudísticas implicadas nas elaborações do autorretrato realizadas por Ricalde e Bandeira.

É significativo, para este estudo, discutir as possíveis relações entre a poesia e as artes visuais. A partir da chegada da imprensa com jornais, revistas, livros e materiais publicitários, que ampliaram o processo de organização de textos e imagens, foi possível perceber a interação entre a literatura e as artes visuais. Na atualidade, ainda estão à disposição dos interessados o design, a multimídia e a hipermídia, presentes nos computadores e nos celulares. Essa propagação de texto e imagem, disponível a todo o momento no cotidiano, traz a motivação para uma investigação sobre a interligação entre os mesmos. Nesse sentido, buscamos realizar uma reflexão sobre essa interface entre a poesia e as artes visuais.

Com essa finalidade, esta dissertação se embasa no aporte teórico proveniente da teoria da Semiótica, cuja base está ancorada no pensamento de Charles Sanders Peirce e Maria Lucia Santaella e, ainda, em outros autores que beberam nessas fontes como: Valdevino Soares de Oliveira, Aguinaldo Gonçalves e Décio Pignatari.

Embora a questão entre a literatura e as artes visuais esteja presente nesse contexto e não represente uma novidade, ainda é relevante, pois muitos autores, desde a antiguidade, já tiveram interesse nesse tema e desenvolveram diversas pesquisas. Os gregos, por exemplo, preocuparam-se em compreender a função mimética da literatura na concepção de uma imagem do mundo retratado. Já em Horácio, surgiu um novo alicerce para descobrir que a *mimesis* literária poderia ser explorada na interface entre pintura e poesia – *Ūt pictura poesis*: “a poesia é como a pintura”, assim a tese horaciana se formou.

Esse tema chegou em seu ápice com a discussão de Lessing, no *Laokoon* (1766), que discutiu a afinidade entre pintura e literatura. Nesse sentido, para aproximar um pouco mais os períodos históricos e corroborar com a explicação dessa temática, Lichtenstein (2008, p. 9)

assevera que “A partir do Renascimento, a maioria das pessoas que escrevem sobre pintura irá se dedicar a um exercício literário que, para além do artifício retórico típico do discurso do elogio, adquire muito rapidamente o estatuto de um gênero: a comparação entre as artes.” Concorda-se com Lichtenstein sobre a afirmação de que a comparação entre poesia e pintura é largamente explorada no âmbito acadêmico.

Santaella (1989), em seu texto de apresentação no livro *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*, de Valdevino Soares de Oliveira, ressalta que no século XX, um dos grandes autores a dar importância ao estudo dessa aproximação, entre a poesia e a imagem visual, foi Pound (1970). A autora destaca também que, para Barthes (1971), a palavra poética é total, assegurando, ainda, que as afinidades entre poesia e pintura são indiscutíveis e, assim, aponta a necessidade da exploração sobre esse tema.

Portanto, ao aprofundar-se nesse estudo, foi possível perceber que Santaella reconhece um excelente desenvolvimento do tema por parte de Valdevino Soares de Oliveira. Como se pode notar, ele partiu da moderna teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, uma vez que o autor apresenta um diagrama lógico de muitas facetas, possibilitando o estudo das relações entre poesia e pintura.

É importante destacar que Oliveira (1999) traça um diálogo em três dimensões: refere-se ao encontro da poesia e da pintura por meio da análise da imagem, do diagrama e, também, da metáfora. Dessa maneira, o autor divide o estudo em nove modalidades para o exercício da reflexão, dentre as afinidades entre a poesia e a pintura, ilustrando sua explicação com exemplos de poesias e pinturas e fazendo com que o leitor se aproxime do foco do estudo.

Essa abordagem, que envolve pintura e poesia, motivou inúmeros críticos e estudiosos a procurar a comprovação entre as teorias apresentadas, buscando a veracidade das afirmações feitas em pesquisas.

Há uma polêmica entre autores que defendem e concordam com Horácio e Simônides de Cós, os quais afirmaram que havia algum tipo de correspondência entre pintura e poesia, e outros autores, que discordaram preferindo delimitar os campos específicos de cada arte. Lessing realizou um estudo longo e detalhado em seu ensaio *Laocoonte* (1776), abordando o tema sobre os limites da pintura e da poesia.

Segundo Oliveira, essas afirmações continuam provocando reflexões até os dias atuais, mas há uma dúvida que paira sobre a validade absoluta desses estudos, como aponta Anatol Rosenfeld (1999, p. 13).

Vejamos uma observação de Oliveira (1999, p. 14) que traduz o pensamento de Lessing, ao demarcar a diferença entre pintura e poesia, uma vez que “caracteriza os limites

destas duas artes afirmando que a pintura recorre a figuras e cores no espaço, e seus objetos são corpos com qualidades visíveis, e a poesia recorre a sons articulados no tempo, seu objeto são as ações que se sucedem.” Assim, Lessing contesta a equivalência das artes, porque afirma que há uma possibilidade de ocorrer um choque entre a pintura, seus meios de expressão e as ideias do discurso.

Produzir arte literária ou artes plásticas, e relacionar códigos entre os diferentes recursos e formas de expressão, gera uma discussão sobre o tema que não se encerra nem mesmo a partir da contestação dos pesquisadores contrários a essa interface. Será feito aqui um pequeno apanhado das ideias desses estudiosos para, mais tarde, abordar a discussão das questões da semiótica.

Já, segundo a afirmação de Schiller (1991, p. 14), Goethe, em *Poesia e Verdade* (1971), assevera que o *Ūt pictura poesis* foi mal compreendido por muito tempo e deixado de lado; a diferença entre as artes se tornou clara e em seu ápice aparecem separadas, por mais próximas que suas bases possam parecer. E ainda, Schiller (1991, p. 14) cita que Diderot chamou a atenção para a proximidade que poderia haver entre elas:

Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta, eis que se fez mil vezes: mas reunir as belezas comuns da poesia, da pintura e música, mostrar as analogias, explicar como o poeta, o pintor e o músico apresentam a mesma imagem, apreender os emblemas fugazes de suas expressões, examinar se não haveria similitudes entre esses emblemas, eis o que resta a fazer.

A partir dessa assertiva, para Schiller, a poesia pode inclinar-se para uma criação plástica ou para a criação sonora ou rítmica. Ele destaca que a poesia ingênua pode ser uma forma de aproximar-se da pintura e da música. Mas lembra da possibilidade de que uma tendência pode prevalecer sobre a outra.

Para Hegel, a preocupação é mostrar que há uma separação entre música, poesia e pintura, mas é necessário investir no estudo de diferenças e semelhanças entre elas. Enquanto que para Paul Klee (1977, p. 151), “o poeta é inseparável do pintor.”

Aguinaldo Gonçalves, em seu livro *Transição e permanência: Miró/João Cabral da tela ao texto* (1989), estabeleceu homologias estruturais² entre o sistema plástico-pictórico e o sistema poético, fazendo uma ressalva sobre o fato de que há especificidades da poesia lírica e da pintura figurativa e abstrata que podem ser analisadas em suas relações. Assim Gonçalves (1989, p. 168, grifo do autor) afirma que:

² Homologia estrutural segundo Gonçalves (1989) é a ponte entre o discurso verbal e os procedimentos estéticos, o diálogo que possibilita o encontro entre as artes plásticas e a literatura, o que possibilita a análise entre sistemas sígnicos diferentes.

Mais que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som, linha-sintaxe etc.), acredito num princípio consciente de *construção*, em que esses elementos são utilizados como ingredientes, mas em *relação* aos demais, próprios de cada sistema. São procedimentos construtivos que podem ser aprendidos por um e outro artista, da arte vizinha, e são eles responsáveis pela homologia estrutural entre as artes.

Essa discussão apoia-se em elementos dessas artes, nos aspectos modernos, que conduz a pesquisa entre a realidade empírica e a realidade da arte, baseada no discurso proustiano para elencar procedimentos teórico-estéticos e abordando o surgimento do prazer estético.

Partindo dessa premissa, será desenvolvido um processo relacional das três dimensões estabelecidas por Valdevino Soares de Oliveira, na tentativa de explicar as possibilidades dessa interlocução.

2.2 Semiótica e as categorias cenopitagóricas de Peirce

A fundamentação teórica, embasada na Teoria Semiótica, torna-se necessária para correlacionar o sistema de signos. Nesses estudos é possível identificar vários representantes como é o caso de Saussure, L. Heljmslev, Greimas, Lotman e Peirce, pelo menos no que se pode verificar em relação à questão. No entanto, cada teoria tem suas particularidades. Julia Kristeva, pesquisadora dessa área, baseia-se em Saussure e Peirce e afirma que “estudar todos esses signos verbais e não verbais como linguagens, isto é, como sistemas em que os signos se articulam numa sintaxe de diferenças, é o objeto de uma vasta ciência que só agora se começa a formar, a semiótica.” (KRISTEVA, 1974, p. 411).

Charles Sanders Peirce, filósofo e matemático norte-americano, fundador da Semiótica, começou a ser valorizado por outros semiólogos a partir da década de 1970. Esse reconhecimento tomou evidência no I Congresso Internacional de Semiótica em Milão, no ano de 1974. Desprezado em seu próprio país, não publicou nenhum livro, seus escritos foram espalhados em jornais e revistas. Então, só a partir da década de 70, os americanos retomaram as obras do autor para compilar em edições de livros e, segundo Pignatari (2004), há muito material ainda para publicar.

O caminho da Semiótica de Peirce é fundamental para esta pesquisa, porque nele os signos não se restringem à linguagem verbal, suas categorias cenopitagóricas são categorias universais da experiência em geral. Para Peirce (2005, p. 64), qualquer experiência humana se organiza em três níveis, assim chamados de “primeiridade, secundidade e terceiridade.” A

essas categorias correspondem respectivamente as qualidades sentidas, a experiência de esforço e os signos. Peirce (2005, p. 63) assevera que:

Um Signo, ou Representâmen, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu Interpretante, que assuma a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo Objeto. A relação triádica é genuína, isto é, seus três membros estão por ela ligados de um modo tal que não consiste em nenhum complexo de relações diádicas. Essa é a razão pela qual o Interpretante, ou o Terceiro, não se pode colocar numa mera relação diádica com o Objeto, mas sim deve colocar-se numa relação com ele do mesmo tipo da assumida pelo Representâmen.

A semiótica peirceana “contém um alto grau de abstração e possui uma grande abertura interdisciplinar, o que possibilita a articulação desta com as mais diversas teorias relativas ao campo do saber.” (SANTAELLA, 2016, p. 111). Seguindo a linha peirceana, é possível relacionar as duas artes evidenciadas neste estudo – foram identificadas as relações entre a poesia e a pintura e as categorias analisáveis de sua configuração sobre a qualidade, a existência e a representação de cada arte – em que as formas verbais da poesia se tornam imagens e os códigos artísticos se apresentam em ideias. Segundo Santaella e Noth (2005, p. 37):

As imagens podem ser observadas tanto na qualidade de signos que representam aspectos do mundo visível quanto em si mesmas, como figuras puras e abstratas ou formas coloridas. A diferença entre ambas as maneiras de observação se refletirá, na semiótica da imagem, na dicotomia signos icônicos vs. signos plásticos.

Outro ponto a ser levado em consideração é a visualidade do poema: sabemos que é possível encontrar uma imagem na palavra e uma palavra-imagem, o que nos assegura a possibilidade de compreensão e análise das artes, e a verificação dessa possibilidade pode ser desvendada no universo da Semiótica. Segundo Pignatari (2004), a Semiótica não-linguística se presta como instrumento dessa análise. A ligação entre as linguagens e seus códigos ajuda a ler o mundo não verbal, ensina a compreender o verbal e possibilita estabelecer relações entre eles. Neste sentido, devemos retomar o conceito de Semiótica segundo Pignatari (2004, p. 15):

A Semiótica ou Semiologia, pois, é a ciência ou Teoria Geral dos Signos, entendendo-se por signo, para evitar outros equívocos – estes de natureza astrológica – toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certa medida e para certos efeitos. Ou melhor: toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não, é o objeto de estudo da Semiótica.

Com essa finalidade, a Semiótica será parte do aporte teórico para o estudo comparativo das artes visuais e da poesia que se pretende abordar nesta dissertação, e que terá seu caminho delineado, basicamente, na teoria do signo e nas categorias cenopitagóricas peirceanas. Pretende-se estudar o signo poético/verbal e o signo pictórico/visual em sua aproximação de procedimentos estéticos e compositivos, no entanto, esse caminho apresenta as possibilidades de análise entre a poesia e as artes visuais, na relação do signo com seu objeto e o interpretante, e contribui para a organização das categorias cenopitagóricas de primeiridade, secundidade e terceiridade. A respeito de uma dessas categorias cenopitagóricas, a primeiridade, Peirce, (2005, p. 64) considera:

Um Signo por primeiridade somente pode ter um Objeto similar. Assim, um Signo por contraste denota seu objeto e, em termos mais estritos, só pode ser uma idéia, pois deve produzir uma idéia interpretante, e um objeto externo excita uma idéia através de uma reação sobre o cérebro. Contudo, em termos mais estritos ainda, mesmo uma idéia, exceto no sentido de uma possibilidade, ou primeiridade é um ícone puramente por força de sua qualidade, e seu objeto só pode ser uma Primeiridade.

Com efeito, a primeiridade expressa as experiências simples, um estado de consciência que não necessita de grandes explicações: os elementos são o que são. Como exemplo, poderíamos citar uma cor, um sentimento, um som, sendo assim, uma experiência monádica.

O segundo expressa experiências diádicas, que podemos chamar também de recorrências, sendo experiências diretas de um par de objetos em oposição. Ela não é um conceito em qualidade, ela se manifesta na reação, na surpresa, na ação. O terceiro está ligado à compreensão, ao que é triádico, sendo uma experiência direta que se liga às outras e implica a noção de signo, pois um signo se refere a algo, representa algo, havendo a necessidade de um interpretante para ele: é a representação. A esse respeito, Peirce (2005, p. 52) considera que:

Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. [...] Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. [...] Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto.

Concorda-se com esta afirmação, pois o processo completo se dá no símbolo. Há uma relação triádica que envolve as etapas: o ícone, o índice e o símbolo. Na análise do símbolo, pode-se perceber que ele representa a mediação entre os observadores e o fenômeno. O

símbolo, pois, nos auxilia na compreensão da arte, principalmente quando nos interessamos pela interface entre poesia e as artes visuais. Para compreender o signo é necessário estabelecer relações, assim, o objeto representado pelo signo é um primeiro, o objeto em si é um segundo e o interpretante é um terceiro. Para Santaella e Noth (2005, p. 38):

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 idéia do objeto. Já que o princípio da semelhança possibilita ao observador unir os três elementos constitutivos do signo, não é de se estranhar que o conceito de imagem seja reencontrado nas denominações de cada um dos três constituintes. Às vezes, a palavra "imagem" designa o representamen no sentido de desenho, fotografia e quadro. Com o conceito "imagem mental" no sentido de uma idéia 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. Conseqüentemente, 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.

Essa relação é necessária para que se possa compreender as possíveis analogias entre poesia e artes visuais que serão abordadas neste estudo. Assim, o signo alcança a unidade quando se estabelece essa tríade; o ser representado no signo será muito significativo para aprofundar a compreensão dessas possibilidades e serão abordados, mais adiante, a imagem, o diagrama e a metáfora.

Para entender a Semiótica, é necessário entender que toda e qualquer coisa pode ser pensada em três categorias. Pignatari (2004, p. 19) as descreve segundo a teoria de Peirce: “A primeiridade implica as noções de possibilidade e de qualidade; a secundidade, as noções de choque e reação, de aqui-e-agora, de incompletude, a terceiridade, as noções de generalização, norma e lei.” A partir desta perspectiva, podemos relacionar a primeiridade com o ícone, a secundidade com o índice e a terceiridade com o símbolo.

A partir da Semiótica é possível estabelecer relações entre um código e outro código. A Semiótica, dessa forma, pode nos ajudar a realizar a leitura de mundo, de um quadro, de uma peça de teatro, de um filme: ela possibilita ler o mundo verbal em relação ao mundo não verbal e icônico. Pignatari (2004, p. 20) esclarece que:

A análise Semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. O ícone é um símbolo de alguma coisa; o símbolo é um signo para alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um signo aberto: é o signo da criação, da

espontaneidade, da liberdade. A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras.

Essa afirmação de Peirce, desvelada nas palavras de Pignatari (2004), abre espaço para a discussão da interface, entre a poesia e a pintura, e aprimora a capacidade que a linguagem pode exercer sobre muitas facetas, dando possibilidades de interpretações e expressões que não estão engessadas em uma ou em outra maneira de comunicação – são representações possíveis por meio da utilização do ícone, signo e símbolo que se traduzem nas mais variadas formas de arte.

Desse modo, na sequência desta dissertação, será estabelecida a comparação intersemiótica que se apresenta principalmente por meio da imagem.

2.3 Comparação intersemiótica

Na análise da linguagem visual, Santaella (2001) toma as formas de representação como “Formas não-representativas, Formas Figurativas e Formas Representativas.” As Formas não-representativas estão associadas ao ícone, fazem parte da dominância do signo em si; as Formas figurativas estão na dominância do signo-objeto, relacionadas à convenção, e as Formas representativas estão na dominância do signo-interpretante, relacionadas à representação por analogia, por figuração ou por convenção.

Para situar melhor essa classificação, Santaella (2001, p. 209) “sugere um método de análise do objeto, como representação visual, a partir das relações estabelecidas entre os diferentes tipos de signos (ícone, índice e símbolo) e as distintas formas de representação da imagem (representativa, não-representativa e figurativa).” reforçando, assim, a ideia de que a figura situa-se como registro no espaço da linguagem visual.

A autora aponta também a necessidade de compreender que o código poético, no que tange às palavras que aspiram ser imagens, demonstra que a linguagem verbal está situada no símbolo, classificada na terceiridade peirceana, mas pode ser, também, uma primeiridade e secundidade, não impedindo que seja verbal; os processos não são completamente isolados, ao contrário, eles se comunicam e se intercalam.

Assim, a pintura representa por similaridade e a poesia também se apresenta nessa linha, sob as formas de imagem, diagrama e metáfora. Na arte, identifica-se de imediato as questões estéticas em primeiro lugar, depois se atenta para a ética e para lógica. As possibilidades, e a subjetividade das artes visuais, contribuem para situá-la no ícone e a poesia pode aventurar-se pelo ícone, índice ou símbolo, pela sua variável intensidade ou hesitação.

No sentido de compreender um pouco mais sobre esse tema Oliveira (1999, p. 32) esclarece que:

A arte, é primeiridade. [...] Situadas, Poesia e Pintura, de imagem, na primeiridade, por seu caráter estético, configuram-se como tal a partir das tricotomias do signo e se apresentam em gradação representativa de imagem, diagrama e metáfora, signos icônicos conformadores da arte.

O ícone isoladamente não teria significado: há uma necessidade de vincular a esse aspecto a qualidade de sentimento e a criação que pode ser organizada a partir de sons, movimentos, traços de cores, palavras, entre outras possibilidades, na intenção de expressar-se nas mais variadas linguagens.

Observar o objeto artístico é um exercício necessário neste estudo; olhar para a poesia ou para a tela, buscar essa familiaridade com os objetos de estudo permite identificar pontos semelhantes entre poesia e pintura. A poesia, como objeto artístico, chama a nossa atenção para os aspectos da materialidade física, como também para as ideias que nela se expressam, em suas diversas possibilidades de forma e conteúdo. Sendo assim, segundo Oliveira (1999, p. 33):

A poesia, por exemplo, se desenha na página, tanto chamando a atenção para sua materialidade física, quanto para as idéias que a conformam. Se manifestadora de formas, estas se mostram significativamente variadas; se portadora de conteúdo, este se manifesta por algum aspecto de visualidade. Igualmente se dá com a Pintura. Abstrata e desrealizada a um tempo, surge figurativizando o mundo, a outro, ou ainda, transpondo os limites miméticos, faz o observador ver o que nem sempre os olhos apanham. De modo que o elemento comum entre Poesia e Pintura parece-nos estar naquilo que permite torná-las objeto da visão.

A questão aqui apresentada discute a possibilidade de relação entre a poesia e a pintura, e a visualidade oportuniza essa relação. O olhar é necessário e fundamental quando se trata de estabelecer relação entre as duas manifestações, mas não pode ser o único aspecto relevante.

Outros fatores podem contribuir para que a visualidade seja revelada na poesia. Santaella (2005), embasada na teoria peirceana, aponta um caminho para o exame mais detalhado das manifestações visuais mais complexas na poesia, desvendando as qualidades mais puras até a representatividade mais convencional.

Para Chklovski (1976, p. 39), “A arte é pensar por imagens”, assim, a poesia pode ser vista como um modo particular de expor o pensamento, auxiliado por imagens e que não necessariamente está configurado por uma razão linguística instrumentalizada pela palavra.

A poesia se dá como objeto ao olhar - ela pode ser vista e analisada. Claramente não é uma referência a todas as poesias, já que algumas podem não apresentar uma característica visual acentuada, mas suas ideias podem se tornar imagens. A poesia necessita de um observador, bem como a pintura; não há fruição na ausência de um observador para projetar imagens em sua mente: é um raciocínio, uma reflexão, um desenvolvimento do pensamento a partir da poesia que pode, perfeitamente, ser realizado a partir de uma pintura.

Esse exercício, de colocar o aspecto visual da poesia em foco, estabelece relações com a pintura, buscando a natureza plástica-visual dos objetos em discussão. Essa aproximação se torna possível a partir da classificação visual, juntamente com a análise de dois sistemas que são o verbal-poético e o visual-pictórico. Peirce, em sua teoria, forneceu instrumentos que permitem a compreensão das questões artísticas em variadas linguagens e expressões. No que tange à poesia e à pintura, estamos buscando a semelhança. Ancorando-se nessa teoria, a semelhança poderá ser averiguada a partir dos hipóicones peirceanos: imagem, diagrama e metáfora. Assim, para Peirce (2005, p. 64),

Os hipóicones, grosso modo, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são imagens; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; os que representam o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas.

Dessa maneira, a imagem é o primeiro componente de aproximação entre a poesia e a pintura. Esta perspectiva é corroborada nas palavras de Oliveira (1999, p. 38):

Se a poesia é a transformação do símbolo em ícone, isto é, da palavra em imagem visual, mental, então a rigor, a poesia é palavra de que se acolhe com ênfase a dimensão visual. A poesia transgride a lógica, a contiguidade, o simbólico. É um símbolo iconizado. A escritura poética, entendida dessa forma, engendra-se em um processo translingüístico e emigra para a esfera plástico-espacial das artes visuais. Poesia e pintura em relação de harmonia composicional, comungam de recursos idênticos e se espelham mutuamente.

Assim, as manifestações de mediação, em busca da semelhança, passam pelo olhar do interpretante e das características do objeto interpretado a ponto de tornar-se simbólico. A poesia é construída a partir de elementos sonoros e imagéticos. Oliveira (1999) analisa que um elemento característico da poesia é o imagético, e acompanhando o pensamento de Pound sobre a fenopéia, identificando-a como a criação da imagem na mente, afirma que a poesia chinesa poderia ser considerada a mais imagética, ideogramática, sendo assim, constata que os

objetos aparecem à nossa visão enquanto aparência: “Desde os primeiros textos teóricos do movimento, o grupo Noigandres apontou o método ideogrâmico, introduzido por Fenollosa via Pound no Ocidente, como um dos princípios basilares do poema concreto.” (MENEZES, 1991, p. 31).

Observa-se assim, no pensamento de Campos (2000), a oportunidade dada pela semiótica, em especial à contribuição de Peirce, sobre a concepção de que o diagrama é um ícone de relação.

Segundo Bosi (1977), a imagem se apresenta por meio de áreas, centros, periferias, bordos. É possível identificar nela figura e fundo, uma vez que ela é carregada de coesão para povoar nossa mente. A imagem é representação, formando objetos e provocando sentimentos, sempre buscando a visualidade. Assim, a formação de uma representação compreende a imaginação, conforme as palavras de Perrone-Moisés (2006, p. 104).

A imaginação como fuga ou compensação, como prêmio de prazer, é exercitada por todos os seres humanos. Alguns, entretanto, exteriorizam sua imaginação, inscrevem-se em objetos expostos à percepção de outras pessoas. Esse é o modo artístico de exercer a imaginação e de compensar o que falta no mundo. Não nos importa, por enquanto, o valor desse fazer, isto é, se o objeto produzido realiza ou não o objetivo de substituir um real insatisfatório. Tentar dar uma forma concreta ao imaginado é, de qualquer modo, uma atividade de tipo artístico.

A imaginação é a faculdade em que é permitido representar imagens: a imagem é em primeiro lugar uma representação - produzir a imagem como forma e decifrar o que os olhos apreendem – assim, o objeto representado é uma aparência, e por meio da imagem é possível criar e sentir emoções. Há o ato de “investir em ver” a partir das habilidades relacionadas à visualidade. A imagem foi amplamente explorada na História da Arte e apresentou importância elevada em diversos momentos da história, como assegura Richards (1967, p. 30): “a representação na pintura corresponde ao pensamento na poesia.” Ela é um pensamento que potencializa a força poética do texto, o ícone que se fixa pela sensação visual.

O ritmo estabelece a frequência à poesia, enquanto a imagem se apresenta por meio de descrições da natureza, do caráter mimético e até da apresentação material da poesia em sua construção plástica.

Em muitos poemas percebemos a utilização da página, a distribuição dos versos, a estrutura das palavras e a forma gráfica, aproximando-se de elementos plástico-visuais. Essas características já levam a perceber uma visualidade: elas transformam o visível em legível e diferenciam-se das outras formas literárias e/ou tipologias textuais. Para Pignatari (2005, p. 17), “fazer poesia é transformar o símbolo em ícone.”

O sentido da poesia também é dado pelas imagens e pelo som, sendo assim, a poesia deve ser vista e ouvida. No pensamento de Oliveira, alguns autores que defenderam ideias referentes ao olhar, na poesia, corroboraram para a compreensão de que a imagem pode ser apreendida sem ser tocada, já que as experiências humanas, de certa forma, estão pautadas nos cinco sentidos. O olhar apreende a imagem, sendo assim afirma Oliveira (1999, p. 43): “Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos e todo platonismo, afirma Bosi, reporta a idéia da visão. Afirma ainda Calvino que temos em nós um cinema mental que funciona continuamente e vê com os olhos da imaginação.”

A imagem, como semelhança, apresenta-se de maneira variada: como desrealização do objeto e também como forma e significado. Calvino (1980) defende que há dois tipos de processos imaginativos: o primeiro inicia-se na palavra, para a construção da imagem visual, e o segundo inicia-se na imagem, para se concluir na construção verbal. A poesia se faz com imagem, mas para essa definição não encontramos uma compreensão simples ou imediata. A palavra imagem apresenta inúmeras possibilidades semânticas. No campo literário, ela exhibe conotações variáveis. A pergunta que se faz é: o que representa a imagem no poema?

Há muitas possibilidades para responder esta pergunta, são muitos caminhos. Vários autores tentaram decifrar esse enigma e mediante isso, se aponta algumas ideias sobre a afirmação de Bosi de que “A semiótica hoje tem esmiuçado as diferenças entre o ícone e o processo sígnico verbal. É preciso tirar todas as consequências dessas distinções quando se fala do discurso poético.” (BOSI, 1977, p. 21).

As imagens vão se constituindo a partir das palavras lidas no poema, há uma temporalidade e uma mediação nessa formação. Essa transformação do verbal para o visual é marcada pela transformação do tempo em espaço. O ícone, na poesia, é captado pela percepção do olho, quem olha e/ou quem lê necessita do tempo, da espera, da decodificação, em virtude dessa interpretação do olhar.

Para Otávio Paz (1982, p. 119): “Imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símbolos, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símiles, alegorias, mitos, fábulas, etc.”

Acompanhando o pensamento de Paz (1982), percebe-se que a imagem é capaz de dizer aquilo que é subjetivo, que seria difícil de expressar se não fosse o auxílio da imagem. Já para Hegel (1973), a linguagem poética deve ser embasada na representação e vista como uma representação figurada. A partir destas explanações, é possível concluir que a imagem na

poesia se apresenta como um complexo meio de expressão que necessita do intelecto e do emocional para se transformar em ideia.

Ao especificar o papel da imagem no texto, pode-se afirmar que ela se comporta como a fotografia: o autor escreve um texto e apresenta uma ideia, tal como a idealizou, como se refletisse num espelho; por outro lado, à metáfora não se aplicaria o reflexo no espelho - poderíamos afirmar que ela sofreria uma distorção, uma transformação, em que o ato de representar pela via da imagem é sempre um deslocamento, uma instauração de um aqui e agora da arte, mesmo nas obras em que os referenciais são acentuadamente realistas. O leitor veria, dessa maneira, uma deformação, não uma cópia fiel. A discussão sobre a imagem, na perspectiva da semiótica peirceana, aponta para a esfera dos signos, no qual o objeto é representado por semelhança.

A partir dessa discussão sobre a imagem, concluir que o fazer poético não tem intenção de traduzir outra coisa que não seja a própria poesia é mostrar a sua pureza e construir a sua própria identidade, sua constituição tão peculiar.

Um poema se constitui de similaridade, de analogia: é um quase-signo fazendo-se de forma. Na teoria peirceana, ele se encaixa na primeiridade e se envolve no diagrama e na metáfora. Para Peirce, a imagem é figura, é forma se apresentando. Como apontou Oliveira (1999, p. 49), é relevante compreender que “A imagem é o primeiro elemento que permite aproximar os códigos da poesia e da pintura, sob os aspectos da poesia da forma para o verbal e forma não-representativa, para o visual.”

Ao abordar o termo “forma”, surge a indagação: é possível separar a forma do conteúdo? É mais provável afirmar que são indissociáveis, mas, no aspecto estético para o estudo da poesia, é possível conceituar a forma como figuração expressiva que o poeta insere em sua obra. O poeta apresenta o conteúdo por meio da forma. Na pintura, o conteúdo pode ser figurativo, a apresentação mais próxima da realidade ou aparecer abstratamente, sendo seus elementos constitutivos, as linhas e/ou as cores.

Nesse caso, o pictórico se refere ao signo. Tanto a poesia como a pintura podem falar de si e do mundo, podem apresentar o figurativo ou arriscar-se no abstrato. A poesia pode se organizar espacialmente e apresentar sua materialidade física a ponto de provocar a mente e até tornar-se uma poesia visual.

Para Oliveira (1999, p. 51), “O ícone realçado em sua natureza de forma é elevado à condição de arte.” Quanto a isso, a forma é então a matéria poética. Com a representação icônica conectada ao verbal e ao visual, o poético é forma quando ela se potencializa, se

assemelha: é a própria poesia e está submetida ao olhar do outro. A forma visual não representativa está voltada para si mesma, ela não é figurativa e nem simboliza.

A origem da poesia, como um texto escrito, está associada ao aspecto pictórico e, na história da humanidade, ao identificar as imagens produzidas pelo homem, encontra-se a escrita que se originou da pintura. Os textos-imagens podem ser retomados a partir dos hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, amuletos, joias, mandalas, entre outros exemplos que poderiam ser citados aqui.

A pintura tem no espaço a sua realização completa. Pode ser expressa por um sentimento de qualidade para a representação simbólica, pode ser puramente pictórica, pode apresentar-se como desrealização do objeto ou como convecção alegórica do referente.

Oliveira (1999) cita como exemplo uma tela de Miró, *Azul III*: ao observar a tela, percebe-se a predominância da cor azul, nuances variados de azul. Não é uma tela com imagem figurativa, é uma tela azul, a cor em si. A tela se apresenta como pintura, é a cor em sua essência e o olhar do observador que frui a cor, a sensação de olhar para a tela azul. Para identificar uma cor dependemos, fundamentalmente, do olhar e conceituar uma cor com palavras não tem o mesmo efeito que tem ao olhar, observar, fruir a cor.

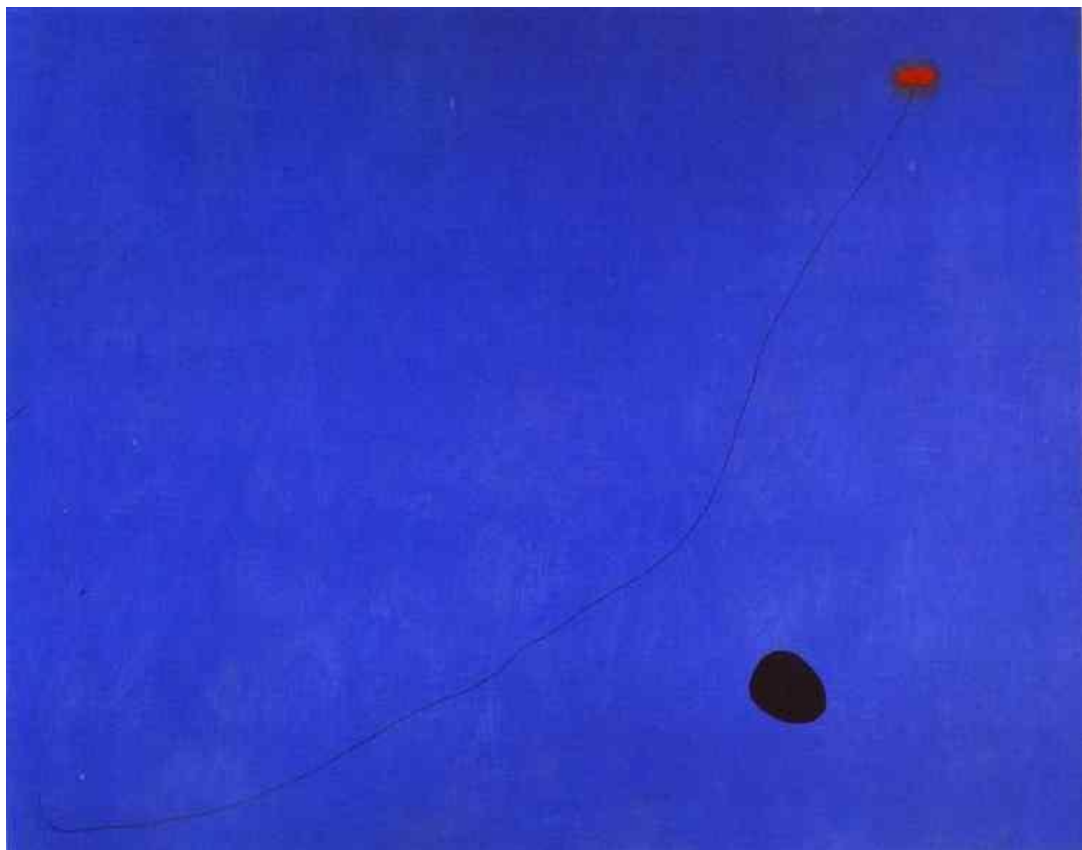


Figura 6: MIRÓ, Joan. *Azul III*, (1961).

Fonte: Oliveira (1999, p. 109).

Nesse sentido, quando se analisa a obra *Autorretrato de Manuel Bandeira* (2004), elaborada por Rosana Ricalde, também, no primeiro instante, visualiza-se a cor preta, dando a impressão de que é uma cor chapada. À certa distância não é possível perceber outros elementos na obra de arte, só a partir da aproximação é que se tornam visíveis as letras do poema. A obra de Rosana Ricalde não está organizada a partir de uma imagem representativa, ela é composta por letras do alfabeto que constituem uma poesia, na qual seus versos são repetidos e vão preenchendo os espaços com palavras e povoando a imaginação do observador, configurando-se criativamente alheia aos padrões estabelecidos pela pintura.



Figura 7: RICALDE, Rosana. *Autorretrato de Manuel Bandeira*, (2004).
Fonte: SESC (2012, p. 34).

As obras de Miró e Ricalde, citadas neste texto, podem ser tomadas como obras não-figurativas, ou no que tange a semiótica, não-representativas, nas quais é possível perceber a qualidade e a sensação. Elas são obras que justificam sua definição, que expressam o sentimento humano pela via do trabalho estético.

Outro aspecto a ser analisado é o suporte, o material que carrega a ideia. Na pintura, a marca do gesto é a forma, o traço característico que denota a ação do pintor sobre o suporte, que aponta para o significante da arte. Já na poesia, a marca do gesto é a forma particular - marcas físicas que imprimem qualidade das formas e dos suportes. É o poeta que define a métrica, o ritmo, a sonoridade, a disposição gráfica, a visualidade, a forma.

A poesia se organiza no espaço da folha como um objeto que pode ser visualizado. A forma poética de reconhecimento imediato é o soneto, e essa forma se configura na cabeça do leitor: é uma fórmula a ser seguida. Particularmente, o soneto tem limites e estabelece um espaço, enquadra determinado conteúdo. Sua construção tem princípios racionais, geométricos e matemáticos. O soneto é um diagrama, já a imagem, como forma diagramatizada, é uma manifestação de secundidade na primeiridade. O soneto é a forma se significando.

Rosana Ricalde escolhe como suporte a fita rotuladora, que constitui a obra artística. Ela procura expressar-se e, ao mesmo tempo, estabelecer uma relação entre os materiais, a reflexão e a compreensão do receptor.

A imagem, ao se apresentar na pintura, é a plena desrealização do objeto, reduzido assim, à pura qualidade, à ação do artista que ocupa o espaço e marca, com o gesto no traçado da linha, no jogo cromático, na tensão e na superfície. Insere-se a plástica pura da composição pictórica.

Desde os anos 1950 são discutidos conceitos artísticos e novos padrões de expressão que surgem na arte. Oliveira (1999) cita como exemplo o pintor Jackson Pollock, para situar as características da marca do gesto que traz nas pinceladas o interesse e o efeito das ações do pintor. Observa-se na figura 8, a marca pessoal de Pollock.



Figura 8: POLLOCK, Jackson. **Number 1 A.** (1949).

Fonte: Museu de Arte do Condado de Los Angeles

A pintura de ação provoca reações nos receptores, desenvolvendo as mais diversas possibilidades de interpretação. Assim, para Santaella (2001, p. 216), “quando essas qualidades não têm nenhum poder de referencialidade em relação ao mundo exterior, elas acabam apontando para o gesto que lhes deu origem.”

Quando se refere ao gesto, Santaella explica que ele vai além do corpo humano - é a marca física impressa nos suportes dessas formas - o que possibilita identificar a utilização de pincel e tinta em uma tela ou uma arte gráfica, ou ainda, no caso da obra *Autorretrato* de Manuel Bandeira, produzida por Rosana Ricalde, utilizar-se de uma fita rotuladora em desuso, que aponta para o gesto da desconstrução, do desfazer ou de fazer novamente, partindo de outro ângulo, proporcionando outro olhar.

Esse fato permite, assim, que as artes visuais se reinventem e não sejam qualificadas somente a partir da pintura, como obra composta por elementos, tais como linhas e cores a serviço da manifestação plástica, e, também, abre possibilidades para que os artistas possam se aventurar na ressignificação dos materiais disponibilizados para a expressão artística, reinventando conceitos e demarcando novos territórios, nos quais trabalham com materiais alternativos, com alto grau de possibilidades e reflexão da transformação da própria

organização da sociedade em que vive, em que o artista recria, e se expressa na arte contemporânea.

A arte abstrata expõe a possibilidade de pintura constituída de forma, não havendo necessidade de ser uma pintura figurativa. Na história da arte, e no cotidiano artístico, percebe-se que a expressão de um artista não necessita da referência ao mundo real, ela pode não representar uma forma pré-estabelecida anteriormente e, nessa perspectiva, ela é a própria arte: a cor, a linha e a textura são imagens, elementos que constituem uma composição artística.

Um exemplo de artista que obedece a inteligência e a razão é Piet Mondrian. Suas telas são reconhecidas pela característica do emprego do abstracionismo geométrico. Observa-se na figura 9 a composição de cores e formas geométricas.

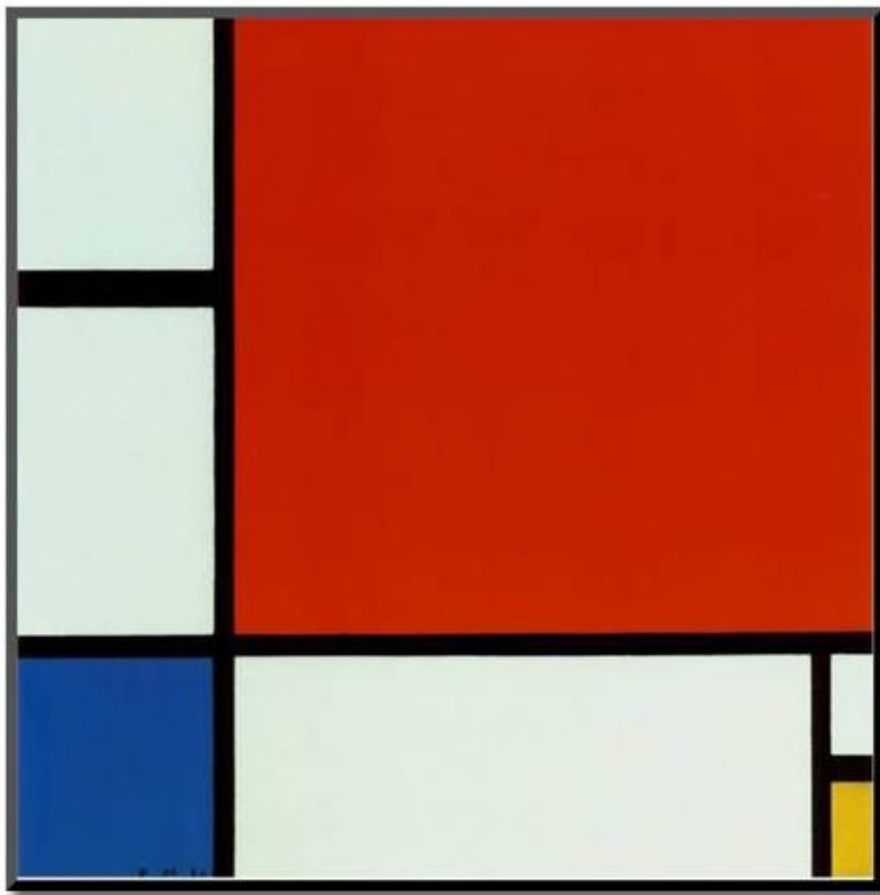


Figura 9: MONDRIAN, Piet. **Composição**, (1929).

Fonte: Oliveira, (1999, p. 111).

O exemplo da arte de Mondrian pode ser levado em conta a partir da identificação do diagrama das relações pictóricas, pois suas telas não apontam para nada fora delas, é um objeto em si mesmo, natureza própria da arte, que evidencia a marca do gesto que o artista

imprimiu em sua obra. Tanto na poesia como na pintura há presença da forma: esse aspecto da forma, de ser simplesmente aquilo que pretende ser, é o diferencial que se busca na arte. Na verdade, há uma teosofia por trás de Mondrian, como também sua relação com o desenho industrial como professor da Bauhaus.

Outra dimensão que pode ser observada é a imagem da semelhança por mediação, que ocorre no caso da imagem manifesta e com significado: a imagem revestida do metafórico. Abrangendo o código verbal e o visual, a metáfora, vista como um hipoícone de terceiro nível, vem da intuição de semelhança e não exclusivamente do modo do discurso. Nesse contexto, o aspecto visual da poesia chama a atenção para a maneira como é estruturada na página e o espaço que ela ocupa visualmente, cabendo lembrar que “É a partir do modernismo que a poesia intensifica sua relação com a *materialidade* do signo, acirrando o trabalho com o espaço gráfico, com a imagem e com as relações sensíveis do texto.” (ABRÃO; GOMES, 2014, p. 216, grifo do autor). Vale ainda citar alguns exemplos identificados pelas poesias do período concretista, como o caso de Augusto de Campos e de Haroldo de Campos.



Figura 10: CAMPOS, Augusto de. **Olho por olho**, (1964).
Fonte: Campos, (2011).

Neste caso, segundo Menezes (1991), no poema *Olho por olho* (1964), Augusto de Campos utilizou um reordenamento da estrutura do poema lançando mão de procedimentos gráfico-espaciais, incorporando, assim, a visualidade na poesia. Dessa forma, a transmissão de significados, antes expressa pela linguagem verbal, agora é substituída pela visualidade.

Outro poema que apresenta características peculiares à época é “Nascemorre” (1957-59).

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre

 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re

 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre

 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

Figura 11: CAMPOS, Haroldo de. *Nascemorre*, (1957-59).

Fonte: Campos (1976, p. 118).

Observa-se que o poema concreto resolve o problema de desartificializar a natureza arbitrária, da relação signo/sentido, utilizando-se de alternativas que vão ao esgotamento do verso e da espacialização, e da ordem relacional entre as palavras, trazendo elementos tipificadores da poesia concreta, substituindo, assim, o discurso sintático pela relação paratática entre as palavras. Segundo Menezes (1991, p. 39), “Em certos poemas geométricos a forma se desenvolve num processo análogo à dinâmica que caracteriza o tema objeto do poema.” É o caso de *Nascemorre*, de Haroldo de Campos, exemplo marcante desse procedimento. Ainda sobre a poesia concreta, Menezes (1991, p. 45-6) considera que:

Ao constatar a crise do verso, passou-se pela poesia especializada para chegar a um esquema composicional que substitui a sintaxe verbal discursiva pela parataxe geometrizada. Conclui-se que a poesia concreta não suprime a comunicação de significados, não renega o nível semântico do poema, apenas transfigura o método de comunicação, apoiando-se numa estrutura visual para o arranjo dos signos verbais. A visualidade no concretismo é, portanto, subsidiária do signo verbal e se caracteriza por atuar no processo de comunicação, mas não de significação do

poema. A visualidade mantém-se nos limites da sua natureza plástica, na “comunicação de formas” geométricas, dada pelo arranjo das palavras.

Para compreender melhor as questões pictóricas, evidencia-se que a forma pode se estruturar como símbolo. Na arte, almeja-se transcender o processo e acrescenta-se o potencial do artista, as cores, linhas, pontos e formas, que são qualidades visuais da composição pictórica. Assim, a terceiridade sígnica vem amparando a primeiridade e, nesse aspecto, a harmonia, o ritmo e a percepção compõem a estrutura. Vale ressaltar, segundo Jakobson (1975), que o que se diz é o como se diz: o conteúdo é a forma.

No domínio do referente, é necessário atentar-se para o que se diz. No caso da poesia, isto é muito mais importante do que como se diz – quando se trata do referente, a força referencial do poema e a relação signo-objeto se intensificam quando há um registro figurativo-temático: o índice é afetado pelo objeto que representa. Um poema se pauta no estatuto da arte e nas marcas da linguagem. Nesse ponto, são perceptíveis os casos de alguns dos poemas que se apresentam bem mais temáticos, mas que não perdem suas características poéticas por este motivo.

Com efeito, a maior referencialidade parece estar no retrato quando ele é feito com a intenção de reproduzir fielmente o objeto. Contudo, os três níveis sígnicos ainda podem ser evidenciados nele. Mesmo que se dê grande valor à referencialidade que o poema possa marcar, o discurso poético se pauta nas marcas da linguagem e no estatuto da arte. O poema, por ser mais temático, não se torna menos poético.

No que se refere às artes plásticas, na intenção de captar a realidade como nos casos de apreensão mimética do mundo, ao representar um objeto e torná-lo imediatamente reconhecível, pode-se afirmar que um exemplo dessa representação é o retrato: as imagens são cuidadosamente reproduzidas com ressalvas, ao fato de que o pintor, assim como um fotógrafo, imprime sua marca e sensibilidade nas expressões artísticas. Segundo Peirce (2005, p. 28), os três níveis sígnicos ainda coexistem nesse tipo de representação, conforme citação a seguir:

Dizemos que o retrato de uma pessoa que não vimos é convincente. Na medida em que, apenas com base no que vejo nele, sou levado a formar uma idéia da pessoa que ele representa, o retrato é um ícone. Mas de fato, não é um ícone puro, porque eu sou grandemente influenciado pelo fato de saber que ele é um efeito, através do artista, causado pelo aspecto do original, e está, assim, numa genuína relação obsistente com aquele original. Além do mais, sei que os retratos têm apenas a mais leve das semelhanças com o original, a não ser sob certos aspectos convencionais e segundo uma escala convencional de valores.

Acompanhando o pensamento de Peirce, pode-se enfatizar que o diagrama necessita do olhar humano para representar um objeto. A pintura figurativa ou o poema temático são diagramas, pois representam em suas características as partes do objeto apreendido: há uma semelhança entre o objeto e sua reprodução.

Tanto os poetas como os artistas, muitas vezes, se autorretratam, imprimindo nessas obras o modo como se veem ou como pensam que são vistos pelos outros, assim, constroem suas imagens referencializadas no mundo. Exemplo disso se dá no poema “*Auto-Retrato*” (1948) de Manuel Bandeira.

Ao ler o poema, se reconhece o poeta. Neste caso específico, quase não se encontram características físicas, exceto a referência aos dentes, por se considerar dentuço, e a referência à tuberculose, doença adquirida na juventude. Observa-se isso nos seguintes versos: “Falhado (engoliu um dia / Um piano, mas o teclado / Ficou de fora).” (BANDEIRA, 1993, p. 304).

A semelhança não ocorre somente no aspecto físico, ocorre também no aspecto psicológico e, neste caso, faz-se necessário que o interpretante tenha conhecimento sobre as exterioridades do poeta, já que, quando se trata de um signo que se refere a respeito de certas características, a semelhança surge de forma indiciada; a compreensão do leitor depende do conhecimento que ele tem sobre o contexto e, também, da capacidade de completar os sentidos.

Cabe ao leitor perceber quais as características do homem e quais são as características do poeta, já que ocorre uma mistura nessa representação. Na fotografia, utilizada aqui como exemplo da semelhança que Manuel Bandeira ressalta no poema, é evidente seu aspecto físico, no que tange os dentes que se sobressaem e que ele relaciona com o piano em seu poema.



Figura 12: PORTINARI, Candido. **Retrato de Manuel Bandeira**, (1931).
Fonte: Arrigucci (1990).

Os aspectos que aparecem, em relação ao homem, estão indicados como o fato de Bandeira ter se retratado como ser provinciano, pernambucano, poeta ruim, cronista sofrível, arquiteto falhado, músico falhado; não tem família, religião, nem filosofia, é um tísico profissional. Não são aspectos rigorosamente físicos ou psicológicos, é uma amostra de características que povoam o cotidiano do poeta em relação à visão que tem de si mesmo.

No sentido poético, evidencia-se que ele utiliza o lado negativo para contar como é. Esse lado diz respeito às peculiaridades que, talvez, apenas um poeta com tal sensibilidade consiga perceber e expressar. Essas questões se inserem na linguagem poética, na estética e resultam em linguagem da arte.

De um modo geral, na simplicidade de uma leitura mais superficial de um autorretrato, o público espera uma figura, uma representação fiel, uma imitação pronta e acabada, marcada pelas mais fiéis características do objeto representado. No entanto, não é assim que acontece, já que a representação não é uma cópia fiel do objeto: sempre haverá a interferência da visão do artista no ato mimético, uma vez que ele imprime o real próximo do objeto, que seja reconhecível, legitimado no espaço artístico, mas sempre será este um objeto referencializado e mediado pela linguagem.

As marcas do mundo são possíveis de serem representadas nas telas das obras de arte ou nos textos dos poemas, portanto, essa é a relação entre o signo e o objeto que aqui é apontado como a diagramação, e isso implica em dizer que ela não ocorre pela relação de

semelhança na aparência dos objetos, mas na relação de indícios reconhecíveis a partir de conhecimentos identificáveis.

O poema autorretrato, que representa o poeta Manuel Bandeira, entrelaça o poeta e o homem que se reconhece com as marcas peculiares de seu modo de agir, da simplicidade e se deixa reconhecer pelo outro lado, ao dar indícios de sua trajetória e dos acontecimentos ao longo de sua vida, como por exemplo a fatalidade da doença que o impediu de realizar tantos desejos.

Nesse caso, Manuel Bandeira é um índice, é um signo que indica uma outra coisa com a qual está ligado, pois há, nesse caso, uma conexão que é perceptível. O signo Manuel Bandeira está relacionado ao poeta, à interpretação de que o poeta Manuel Bandeira é único e tem uma história peculiar, em que uma fatalidade em sua vida o leva ao desenvolvimento de sua profissão, a qual não almejava, e talvez nem a quisesse, misturando assim os aspectos do poeta com as características do homem.

O signo ao falar de um objeto que é identificável, no nível semântico-pragmático, indicaria a possibilidade de afirmar que se trata de um “conteúdo”. O poema “Auto-Retrato” (1948) tem marcas fortes pelo que “diz” e se intensifica quando o “como diz” se mostra inovador, no que tange o aspecto formal do texto poético, abordagem que será desenvolvida no próximo capítulo.

Considerando a época em que foi escrito, o poema marca de maneira irreverente a ação de se autodescrever. Essa mescla de poeta e homem que se desenvolve é muito particular e denota várias facetas de Manuel Bandeira. Para finalizar esta distinção, entre o homem e o poeta, Oliveira (1999, p. 93) esclarece que “Nele convivem o homem e o poeta. Esquematiza o homem: provinciano, pernambucano, sem família, tísico; e o poeta: poeta ruim, escritor que não saiu dos primeiros passos, cronista de província, artista falhado.”

Manuel Bandeira utilizou muito bem a negação, uma vez que a maneira como foi organizada a ideia, tornou-se uma afirmação. Demonstrou a sua humildade quando afirmou que “na arte da prosa / Envelheceu na infância da arte.” (BANDEIRA, 1993, p. 304).

As relações diagramáticas são marcadas pela convenção e para a compreensão da relação diagramática se faz necessária a inferência, a análise, a interpretação, o raciocínio. A arte, dessa maneira, aproxima-se do terceiro estágio, mas está atrelada aos termos de um primeiro estágio. Nesse caso, surge então a metáfora, considerada um hipóicone de terceiro grau, que se configura em uma alegoria.

Quando as palavras são utilizadas em outros contextos e se revestem de uma carga semântica nova, é necessário que o leitor traga o seu significado, compreenda a nova

utilização e esse exercício, de relacionar e interpretar, é o procedimento fundamental que está na construção da metáfora.

A metáfora ocorre na primeiridade icônica e o referente se envolve pela metáfora, dessa forma, ela se cumpre nos enganos aparentes. O retrato é um excelente tema para demonstrar a imitação. O signo e o objeto necessitam da relação para se concretizarem.

O retrato é a representação de uma imagem de uma pessoa da vida real e pode ser elaborado por meio da pintura, da fotografia, do desenho, da gravura, do texto. Assim, Oliveira (1999, p. 97) assegura que: “[...] a figuralidade-temática da objetivação não se dá em igual intensidade, o que nos credencia a reafirmar que, embora participe da natureza do símbolo e do índice, o diagrama é efetivamente, um ícone das formas de relações na constituição de seu objeto.”

Tratando-se, então, da figuração topológica, a arte não se reduz à imitação. Segundo Bosi (1990, p. 31), a abstração “resulta de um esforço de transcender o dado empírico e suas semelhanças mediante a fixação de modelos.” Na forma representada se esconde a nitidez de uma figura que foi produzida com a finalidade de obter determinado efeito estético, sendo assim, a relação é topológica, porque ela se dá por correspondência qualitativa e não se esforça simplesmente por restituir sob uma forma oculta, pela justaposição, por exemplo, de toques coloridos ou superfícies simplificadas.

No universo do figurativo observa-se que, na relação do signo com o objeto, as possibilidades de apreender os referenciais exteriores se constituem em réplicas de objetos já existentes. Nesse aspecto, a imagem figurada é imitação do objeto existente. A arte se utiliza de técnicas mimetizadoras de composição. Para Oliveira (1999, p. 103): “A pintura com estas características figurativas traz para a tela as formas visíveis do mundo exterior e cumpre o preceito da configuração realista. Os recursos estéticos do tratamento da forma concorrem magistralmente para a apreensão e expressão da realidade.”

Essas considerações valem para a análise e comparação que podem ser efetuadas entre a poesia e as artes visuais. As obras oferecem a possibilidade de interpretação e se intertextualizam por meio da estética, da configuração, da forma e do conteúdo. As características destacadas na análise podem ser consideradas pelas palavras de Oliveira (1999, p. 104) a seguir:

Na ordem semiótica da teoria peirceana, o figurativo, como manifestação de secundidade, encontra seu lugar no diagrama. Expõe a relação signo-objeto. É claro que o mundo não se divide entre coisas e signos, pois tudo é signo e, para funcionar como tal exige-se que algo esteja materializado em existência singular e que ocupe um lugar no mundo. Mas a relação signo-objeto, concorrendo para a figurativização,

sofre uma gradação que depende do aspecto que predomina no signo: sua qualidade, sua existência concreta ou seu caráter de lei.

Para abordar uma concepção linguística, conforme Brandão (1989), a definição de metáfora também foi se transformando durante o tempo e o autor afirma que passou de uma transferência do nome, ou substituição de sentido, para uma reordenação da estrutura sêmica, constituída por duas operações complementares, sendo uma delas de adição e a outra de supressão de semas. Composta por duas sinédoques, essa ideia é aceita pelo grupo de Liège, Jacques Dubois, entre outros pesquisadores.

Ainda nesse contexto, Santaella (1987, p. 88) diz:

Hipóicone de terceiro nível são as metáforas verbais. Estas nascem da justaposição entre duas ou mais palavras, justaposição que põe em intersecção o significado convencional destas palavras. “Olhos oceânicos”, por exemplo. Quando essas duas palavras são justapostas, o significado de olhos entra em paralelo com o de oceano e vice versa, fazendo emergir uma relação de semelhança entre ambos.

A poesia nos faz ver imagens criadas pelo poeta e, nesse caso, os recursos da linguagem possibilitam ao poeta criar uma imagem mental, e ao receptor possibilita usufruir dessa poesia. A metáfora é um terceiro, representado para alguém e exige a capacidade de compreender as potencialidades sígnicas e icônicas, que são percebidas e elaboradas na mente humana. São palavras que se transformam em imagens.

Seguindo esse pensamento, Oliveira (1999) assevera que o conceito semiótico de metáfora a enquadra no espaço dos signos, como um hipóicone de terceiro nível. A metáfora se apresenta pelo caráter simbólico convencional porque assume a força da representação. Ela possibilita, por meio da linguagem, sair do espaço comum que define a dimensão da linguagem e se aventurar na esfera da imagem, conferindo características de um signo icônico. A partir desta perspectiva, Oliveira (1999, p. 125) destaca que:

A metáfora é uma dupla representação: representa a representação de um reperentâmen. Imagem especular do próprio espelhamento: espelho que reflete refletido, qual Vênus, a um tempo metáfora da mulher e do amor, imagem refletida em espelho, por Velázquez, imagem da imagem.

O leitor é um mediador e a ação de interpretar é a atividade por ele desenvolvida. Para Bosi (1991) o significado de um signo é outro signo, e um exemplo disso pode ser uma ação, um gesto, uma palavra, uma imagem mental ou um sentimento.

Ao pensar na recepção de uma obra, é preciso atentar-se para o fato de que ela é um processo sígnico, pois, é a partir da obra que o artista cria. Ela se apresenta como um signo,

podendo ser interpretado por outra pessoa, portanto, é essa característica incompleta que necessita ser interpretada. Na terceiridade, é compreensível que a relação do signo com seu interpretante, a palavra ou enunciado, só assim passa a ter significado.

Desse modo, percebemos que a metáfora se justifica a partir do ponto em que encontra um observador e, este, necessita do domínio da linguagem, das relações que ele estabelece com o contexto e com a familiaridade. Os autores criam obras e dão sentido a elas, e os receptores interpretam as obras, dando-lhes significados.

A metáfora pode ser utilizada em textos verbais ou pictóricos, sendo a substituição e a analogia usadas para distinguir as formas de expressão e da simplicidade, inserindo-as na produção artística, esse fato, denota a marca pessoal e a criatividade dos artistas que se concentram na metáfora.

A metáfora peirceana se assemelha ao conceito tropológico da retórica tradicional, sendo esse conceito ampliado ao passo que a metáfora aparece como imagem e intensifica a aparição de seu aspecto visual. Nesse contexto, a metáfora se mostra como um ato de leitura que depende, também, das interpretações que os leitores estabelecem ao se depararem com o texto e, ainda, está sujeita ao contexto e à familiaridade com a linguagem analógica e sua conformação sígnica. A metáfora, ainda nesta perspectiva, está relacionada com a fenomenologia pela consciência e pela linguagem. Com efeito, os leitores dão significação aos textos a partir das possibilidades criadas pelos autores.

O interpretante tem o papel de decifrar a metáfora para chegar ao significado no texto literário, e como ela se faz presente tanto no texto literário, quanto no pictórico, sua utilização amplia as possibilidades da criação artística.

O visual se representa por força da imagem simbólica em três dimensões, segundo Santaella (1989): analogia/semelhança, figuração/cifra e convenção/sistema. Pela analogia/semelhança, as formas se apresentam estruturadas em sistemas e representam os objetos de acordo com leis gerais. Essas leis são estabelecidas por hábitos ou convenções, no entanto, entre o signo e o objeto, há uma relação de analogia que se caracteriza pela semelhança aparente diagramática. Pela figuração/cifra, as formas aparentes no signo não conservam mais a analogia como objeto representado, assim, adquirem uma natureza hermética e críptica. Já pela convenção/sistema, a função representativa das formas visuais é preenchida pela função das convenções estabelecidas conforme o sistema.

O poético verbal se faz ver, sendo possível visualizá-lo por meio da utilização da metáfora. Essa conceituação também pode ser analisada em três dimensões, são elas: fenotextual, genotextual e alegórica. Tanto a poesia como a pintura têm o poder de fazer ver e,

ambas, podem ser construídas com a utilização da metáfora. Fenotextual e genotextual são termos cunhados por Julia Kristeva, sendo conceitos linguístico-literários que se aplicam às funções denotativa e conotativa. Oliveira (1999, p. 130) explica que:

Fenotexto, do grego, indica aquilo que está a vista, visível, sensível, à tona. Apresenta uma estrutura de superfície, facilmente inteligível e que corresponde à função denotativa; genotexto, também do grego, significa gerar, dar à luz, nascer. Corresponde a função conotativa, de estrutura profunda, opaca, inteligível apenas através de uma análise literária mais vagarosa.

As metáforas fenotextual e genotextual podem ser divididas, respectivamente, em metáfora de 1º grau e metáfora de 2º grau. A metáfora de 1º grau é objetiva, ontológica, real, ou seja, de uso. Já a metáfora de 2º grau é constituída essencialmente de imagens, depende de representações mentais. Oliveira (1999) assevera que, enquanto a metáfora de 1º grau é de uso, a de 2º grau é de invenção, podendo ser exemplificada por meio do simbolismo e do surrealismo, marcada por imagens dignas do subconsciente. Outra maneira de dizer é que as imagens surrealistas são figurativas, mas não-representativas, porque não têm nem a estrutura nem o conteúdo ontológico da forma, pois são meras projeções do inconsciente. Exemplo disso são as obras de Magritte, Dali e Chagal.

Outro aspecto interessante a ser observado é o terceiro nível que indica a análise da metáfora como alegoria. No processo de transposição, a alegoria afirma uma coisa para significar outra. Inspirado em Quintiliano e Horácio, Lausberg (1967, p. 249) afirma que: “alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento.” Assim, percebemos que a alegoria está enquadrada na ordem da representação, estabelecendo semelhanças, fazendo parte do universo da *mímesis* e pressupondo uma verossimilhança.

Podemos organizar o pensamento entre o sentido próprio e o sentido figurado, sendo este último, a dimensão em que se configura como alegoria dos poetas, por meio de uma técnica metafórica de simular e personificar abstrações, substituindo o discurso próprio pelo discurso figurado. A alegoria exige mais habilidade do fruidor porque é mais enigmática e precisa ser desvendada e, sendo assim, ela exige do leitor mais interação, já que ele precisa compreender o contexto, porque se a alegoria funciona como um índice, ela necessita ser desvendada. Segundo Oliveira (1999, p. 144), a alegoria é uma espécie de metalinguagem.

A alegoria parte de um sentido literal, próprio, passa por um figurado e alcança outro sentido literal, ausente. A alegoria é dizer o outro, mas de uma forma

verossímil. Pode-se distinguir dois tipos de alegoria: a dos poetas, também chamada retórica e a dos teólogos, ou de interpretação religiosa dos textos sagrados, hermenêutica.

A alegoria foi amplamente utilizada na literatura e nas artes plásticas, principalmente na pintura. Verificando a História da Arte, evidencia-se que os períodos medieval e renascentista foram particularmente alegóricos. O mito é uma convenção e a representação pictórica o torna um ícone, uma imagem da arte. Por meio dela, surge a oportunidade de se ler uma imagem com outros olhares, não apenas com o convencional e habitual. É possível afirmar que o fenômeno se transforma em conceito e um conceito vira uma imagem. Umberto Eco (1989, p. 74) afirma que: “a alegoria não é senão uma cadeia de metáforas codificadas e extraídas uma da outra.”

Ao abordar a correspondência entre a poesia e a pintura, foram retomadas as possibilidades de interligar essas artes; *ut pictura poesis* é um exemplo de divergência entre os pensadores e circula entre as discussões literárias e artísticas até os dias atuais.

Mesmo com a intenção de estabelecer uma relação de intertexto entre as artes, não se deve deixar de lado as características peculiares de cada linguagem e, ao mesmo tempo, realizar as análises avaliando parâmetros, estabelecendo instrumentos e critérios para a identificação de meios e formas de expressão.

Partindo do embasamento da semiótica peirceana, determinam-se três grandes matrizes para a interação entre as artes: semelhança, relação e representação. Desse modo, Oliveira (1999, p. 160) afirma:

[...] a semelhança, traço caracterizador da imagem, ramificada em semelhança de qualidade (forma potencializada), semelhança por justaposição (forma manifesta) e semelhança por mediação (forma mediada); 2 a relação, traço definidor do diagrama, dívida em relação topológica, referencial e convencional; 3 a representação, traço característico da metáfora fenotextual, genotextual e alegórica.

A poesia possibilita que o receptor veja por meio de palavras que formam imagens mentais, e a pintura dá o sentido ao ver por meio da imagem - o caráter representativo do representâmen é a imagem, constatando-se, então, que a poesia e a pintura podem ser analisadas pela vertente da Semiótica peirceana.

Exposta a base teórica sobre a poesia e as artes visuais, e suas relações intersemióticas, parte-se, então, para o estudo do autorretrato e do diálogo entre as obras de Manuel Bandeira e de Rosana Ricalde.

3 AUTORRETRATO

Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

(Calvino, 1990)

3.1 Autorretrato: um pouco dos artistas e da história

O tema autorretrato é abordado nesta dissertação para aproximar e analisar as obras de Manuel Bandeira e de Rosana Ricalde. As formas criativas e imaginárias que são apresentadas, pelos referidos autores em suas obras, estão relacionadas, também, com o processo de reflexão e o fato de que cada artista insere um pouco de suas características em cada uma de suas obras. É muito particular a maneira como cada autor se relaciona com a própria imagem e a expressão, por meio de um autorretrato, organiza essas possibilidades e oportuniza ainda traçar um perfil, ou quem sabe, suscitar dúvidas em relação ao ser humano que está representado em cada autorretrato.

Assim, é possível apontar a definição de autorretrato como um retrato realizado pelo próprio indivíduo. Essa ideia, dentro dos padrões previamente estabelecidos, não se aplica à obra de Rosana Ricalde, por esse motivo, serão estudadas, mais adiante, outras possibilidades com que a artista construiu sua obra.

Voltando para a discussão do autorretrato, que remete o pensamento para a História da Arte e as pinturas produzidas neste subgênero e, ainda apontando para as mudanças de representação advindas do surgimento da fotografia, de acordo com Canton, explica-se que o retrato é considerado um gênero de pintura, a partir do século XV, e o autorretrato é um subgênero que passa a figurar, mais expressivamente, a partir do Renascimento (2009).

A ideia de se autorrepresentar acompanha o ser humano a partir da mudança de comportamento, no período do Renascimento, em que o homem passa a ser o centro de tudo. A arte, a partir desse movimento, pode ser expressa separadamente dos preceitos religiosos, os quais foram muito rígidos durante a Idade Média. O foco no indivíduo ocasionou o autorretrato como uma importante ferramenta, por meio da qual foi possível expressar a imagem física e as características psicológicas e, até mesmo, sociais no que tange a

representação da pessoa em sua condição pessoal, financeira e profissional, ou ainda demonstrar o poder político ou religioso exercido em determinado contexto.

A essência do autorretrato reflete as probabilidades que seu criador tem de mostrar o exato momento da criação; implica também a qualidade das técnicas utilizadas para a representação, bem como os suportes e materiais escolhidos.

Produzir um autorretrato é um processo complexo que envolve o sentimento, a capacidade cognitiva, a interpretação, a imaginação e a criatividade. Essas habilidades estão intimamente ligadas às discussões da Teoria Semiótica e, sendo assim, exigem um planejamento que permeia o desvelar e o esconder, a representação e a simbologia. O artista pode seguir as convenções estabelecidas socialmente ou optar pela ruptura das regras. Esse processo criativo pode ser, inclusive, um exercício na tentativa de desmistificar o dilema da existência, ou de perpetuar a imagem para o futuro.

Após essa reflexão, cabe ressaltar que, com o passar do tempo, o autorretrato foi assumindo novos conceitos e sua prática foi se transformando: modificaram-se as linguagens, os materiais, as intencionalidades e também os ideais. Se no período do Renascimento era importante perpetuar a imagem e praticar a excelência das técnicas de desenho e pintura, no modernismo, a imagem retratada tinha a intenção de comunicar alguma coisa para alguém e trazia a singularidade como característica principal.

Ao analisar o autorretrato na História da Arte, percebe-se que muitos artistas produziram obras nesse subgênero, dentre eles, Rembrandt é um caso digno de admiração: produziu dezenas de autorretratos desde sua juventude até a velhice, demonstrou qualidade técnica e fez assim a propaganda sobre a sua capacidade de produzir retratos. Pode-se considerar que além de se autorretratar, também se autopromoveu: foi um artista capaz de pintar um autorretrato em um curto espaço de tempo, como num único dia, ou ainda, levar meses para concluir uma obra. Some-se a isso, o fato, intrigante, de que pintou a maioria deles na velhice, quando estava pobre. As palavras de Strickland (2004, p. 55), a seguir, corroboram o entendimento a respeito dos autorretratos de Rembrandt por meio de uma descrição bastante apurada.

Os quase cem auto-retratos de Rembrandt no curso de quarenta anos são uma exploração artística de sua própria imagem que permaneceu única até van Gogh. Seus auto-retratos vão desde o jovem de olhos rutilantes até o idoso contemplando estoicamente sua própria decadência física. Entre estes, há vários retratos luminosos do empreendedor rico e bem sucedido, vestido em peles e ouro. Mais tarde, a distinção entre luz e sombra se tornou menos pronunciada, na medida em que ele passou a usar o chiaroscuro numa investigação mais interna de seu ser.

Apresentam-se aqui dois dos autorretratos de Rembrandt, com idades bem diferentes. É preciso, também, se atentar para as diferenças na pintura: a técnica e a cor vão se modificando de acordo com a experiência do artista; não se pode negar sua capacidade de realizar autorretratos plenos em qualidade nos detalhes e de realismo brilhante.



Figura 13: REMBRANDT. Auto-Retrato com 23 anos (1629).
Fonte: Museu Mauritshuis de Haia – Holanda



Figura 14: REMBRANDT. Auto-retrato, (1659).
Fonte: Museu Mauritshuis de Haia - Holanda.

Essa forma de registro, em que o artista é o modelo, o autorretrato, traz à tona a discussão do fascínio pela própria representação. Albrecht Dürer foi o primeiro artista a se autorretratar no período do Renascimento: encantado com a própria imagem, desenhou seu primeiro autorretrato em 1484, e pintou o *Autorretrato com casaco de peles* em 1500. Representou-se com características semelhantes às características de Jesus Cristo e sua fisionomia era bastante idealizada. Observa-se o detalhe na figura abaixo.



Figura 15: DÜRER, Albrecht. *Auto-retrato com casaco de peles*, (1500).
Fonte: Antiga Pinacoteca de Munique – Alemanha.

Ao contrário de Dürer, Francis Bacon pintou seu autorretrato quando não havia ninguém por perto, quase que na surdina, ou na solidão. Não admirava sua própria face, porém, dizia que não tinha mais ninguém para pintar. Seu tema principal era o corpo humano,

e, muito embora, ele não admirasse o próprio rosto, depois que pintou o primeiro autorretrato, pintou inúmeros outros. As obras de Francis Bacon fogem do senso comum, do padrão estabelecido para a beleza, sua intencionalidade estava muito além da vaidade ou do estereótipo. Segundo Strickland (2004), suas figuras eram distorcidas, horríveis e poderiam ser comparadas a monstros desfigurados. Ao mesmo tempo em que o olho do espectador quer desviar-se da cena horrenda, a habilidade e a técnica de pintura do artista seduzem o espectador.

A intenção de Bacon era provocar emoções nos espectadores partindo do impacto visceral de suas imagens: ele as distorcia para sugerir a verdade. Pintava ambientes realistas com figuras humanas distorcidas e borradas, sugerindo que os corpos pintados por ele estavam em decomposição. Bacon explorou largamente os temas de guerra, ditadores e a carne - sua arte não era feita para agradar os olhos, seu interesse era despertar algum tipo de emoção ou reflexão nos espectadores, como se vê na imagem a seguir.



Figura 16: BACON, Francis. **Auto-retrato**, (1969).
Fonte: National Portrait Gallery – Londres.

Os artistas modernos, em sua maioria, produziram autorretratos. Alguns exemplos estão dispostos aqui para que sejam observadas as diferenças e semelhanças utilizadas pelos artistas na composição de suas obras. Desse modo, é possível provocar a fruição do receptor enquanto ele reflete sobre as marcas que cada artista consegue deixar em seu trabalho, procurando identificar, ainda, como cada um deles contribuiu para ampliar a liberdade de expressão vinculada a esse subgênero. Destaca-se atenção a dois dos autorretratos produzidos por van Gogh:



Figura 17: GOGH, Van. **Auto-retrato com Chapéu de Palha**, (1887).
Fonte: MOMA - NY



Figura 18: GOGH, Van. **Auto-retrato com Orelha Enfaixada**, (1889).
Fonte: Cortauld Institute Galleries, Londres.

A respeito dos autorretratos de Van Gogh, Strickland (2004, p. 121, grifo do autor) descreve que:

Van Gogh pintou cerca de quarenta auto-retratos a óleo, mais que qualquer artista, à exceção de seu compatriota Rembrandt. Seu objetivo era captar a essência da vida humana com tanta intensidade que, cem anos depois, seus retratos pareceriam “aparições”. Nos auto-retratos, a presença do artista é tão vívida que dá a impressão de que seu espírito atormentado assombra a tela. “Autorretrato com Chapéu de Palha” reflete a influência impressionista. Van Gogh disse que queria “pintar gente com alguma coisa do eterno que o halo simboliza”. O redemoinho de pinceladas envolvendo sua cabeça tem esse efeito. O posterior “Auto-retrato com Orelha Enfaixada”, feito duas semanas depois da desastrosa briga com Gauguin e da automutilação, mostra a firme auto-revelação de van Gogh. Usando poucas cores, ele concentrou toda a agonia nos olhos “Prefiro pintar olhos de pessoas a pintar catedrais”, ele escreveu, “pois tem alguma coisa nos olhos que não tem na catedral.

Van Gogh pintou muitos autorretratos, pois produzia artisticamente até a exaustão. É um exemplo de artista que utilizou o subgênero do autorretrato assim como Frida Kahlo que pintou vários autorretratos, e neles é possível identificar a simbologia da cultura mexicana, da questão do gênero feminino e masculino, Strickland (2004, p. 163) afirma que:

[...] o cerne de seus duzentos quadros são auto-retratos vestindo fantasias, abordando temas raramente presentes na arte ocidental: nascimento, aborto e menstruação. Baseando seu estilo de pintura na arte popular indígena e nas imagens católicas, ela gostava de ter o papel principal como modelo em seus quadros, sempre usando coloridos trajes mexicanos.

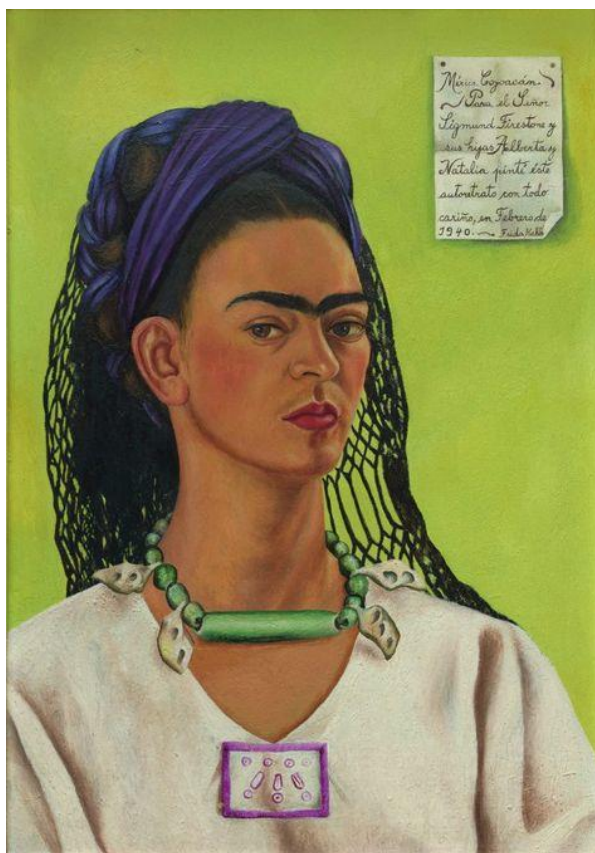


Figura 19: KAHLO, Frida. **Auto-retrato**, (1940).

Fonte: Strickland (2004, p. 163).

Outro exemplo de autorretrato é Andy Warhol, que produziu inúmeros ao longo de sua carreira. As técnicas mais utilizadas foram serigrafias, fotografias e pinturas. Essa explanação sobre alguns artistas famosos na História da Arte, que apresentam em seus autorretratos as mais diversas técnicas e possibilidades, nos convida para uma reflexão sobre o subgênero que perdurou pelos períodos históricos, pelos movimentos artísticos, e continua corroborando para o desenvolvimento complexo do ser humano, que tenta se reconhecer e se

reconstruir diariamente, na tentativa de que as imagens permaneçam no imaginário das pessoas.

Essa forma de arte permite que os artistas continuem contando suas histórias pessoais, angústias, desejos, sonhos, delírios, ou qualquer aspecto que seja importante para aquele que se autorretrata, e para o receptor que viaja nessa fruição. A imagem de Andy Warhol travestido é um caso que demonstra o poder de provocação ao pensamento, expondo a capacidade que uma obra pode ter de disparar o gatilho da reflexão:



Figura 20: WHARHOL, Andy. **Auto-retrato**, (1967).

Fonte: San Francisco Museum of Modern Art

No século XX, os artistas criaram muitas formas de pintar, desenhar e esculpir. As diversas técnicas, procedimentos e posturas influenciaram nas mudanças de representação organizadas a partir desse período. Os artistas ampliaram a capacidade de trabalhar com temáticas, técnicas e suportes muito variados; passaram a brincar com a própria imagem e com a realidade. O artista Alex Flemming³, em 1998, realizou painéis em vidro para expor na Estação Sumaré, do Metrô de São Paulo. Esses painéis foram compostos de fotografias de

³ Alex Flemming (1954) foi pintor, gravador e escultor. A partir dos anos 90 realiza um trabalho autobiográfico. O uso de caracteres gráficos sobre fotografias de pessoas também está presente em um dos seus mais destacados trabalhos: os painéis da Estação Sumaré do Metrô de São Paulo, que foram compostos por fotos de pessoas comuns, sendo que a cada uma delas foi atribuído um poema, escrito em letras meio borradas, com alguns trechos invertidos ou ausentes, o que não impossibilita totalmente a compreensão do texto.

peças anônimas, nas quais sobrepôs o texto e utilizou-se de poemas de autores brasileiros, no caso da figura 21, foi utilizado o poema de Gonçalves Dias.



Figura 21: FLEMMING, Alex. **Sem título**, (1998).

Fonte: Canton (2004, p. 39).

Flávio de Carvalho⁴ também se autorretratou com um pincel na mão - a paleta não aparece - mas a figura representada se assemelha a uma paleta de cores e marcas que deixam transparecer o gesto na utilização do pincel. Trata-se de uma mistura das tendências e técnicas modernas de pintura, como cubismo e fovismo, por exemplo, pois Flávio de Carvalho representa muito bem a geração modernista brasileira.

⁴ Flávio Rezende de Carvalho (1899-1973) foi um representante da geração modernista brasileira. Intitulava-se engenheiro-arquiteto, atuando também como cenógrafo, teatrólogo, pintor, desenhista, escritor, filósofo e músico. Em 1932 fundou o Clube dos Artistas Modernos-CAM e em 1933 criou o Teatro de Experiência. Inovou nos materiais utilizados em suas produções e a crítica o considerou um precursor do artista multimídia; tem destaque também nas performances, abrindo caminho para um novo procedimento artístico nas décadas de 60 e 70.



Figura 22: CARVALHO, Flávio de. **Autorretrato**, (1965).
Fonte: MAM - São Paulo

Vik Muniz é um artista brasileiro, contemporâneo, que utiliza materiais reciclados, alimentos, entre outros materiais, para realizar suas obras. A partir do momento que considera que suas obras estejam terminadas, ele utiliza a fotografia para captar a imagem e perpetuar essa ideia como forma de registro. Os materiais que foram utilizados na construção da imagem não poderiam permanecer expostos, pela característica do reaproveitamento ou da sustentabilidade, uma vez que eles poderiam se decompor com o passar do tempo, pois o artista utiliza recursos inusitados para suas obras, provocando reflexões a partir das temáticas que envolvem sua arte.

Vik Muniz trabalha com a imagem e a criatividade para construir sua expressão, por meio da organização dos materiais e do registro de suas obras que coadunam uma utilização de recursos e ferramentas ligadas à tecnologia. Pode-se afirmar que Vik Muniz estabelece

uma relação de revisão com a História da Arte: do passado ao presente. Ele organiza e reinventa os conceitos que foram estabelecidos e brinca com a nova possibilidade de produzir imagem na contemporaneidade, o que proporciona a compreensão de que a arte se refaz diariamente.

O subgênero do autorretrato continua povoando o imaginário artístico e as pessoas continuam insistindo em perpetuar imagens, palavras e ideias por meio da expressão e da linguagem. Vik Muniz também produziu um autorretrato, e uma das diferenças é que produziu, também, o que seria o verso. A série que envolve a obra, apresentada na figura 23, foi elaborada com papéis recortados de retratos de revistas, depois de picotados, foram colados dando forma a rostos de celebridades e para finalizar foram fotografados. As imagens foram ampliadas para o tamanho de 19 x 12 polegadas. Após encerrar a produção dessa série, o público que visitou a exposição, pode identificar celebridades como “Edson” (Pelé), “Camila” (Pintanga), “João I” (Joãozinho Trinta), entre outros.



Figura 23: MUNIZ, Vik. **Auto-retrato**, 2003.
Fonte: Muniz (2007).

As experiências individuais, o contexto social e econômico em que o artista está inserido, vão se modificando e com isso as exigências da arte e da representação também mudam em relação às regras, padrões, comportamentos, já que a instabilidade e a velocidade das informações se refazem constantemente. Os retratos e autorretratos se modificam a partir de novos interesses e concepções; as linguagens, os suportes, os materiais e as intencionalidades se reconstroem diariamente.

Cabe lembrar que as imagens aqui disponibilizadas são apenas uma pequena mostra dos autorretratos produzidos ao longo da História da Arte, mesmo porque, seria impossível citar tudo o que está relacionado a esse tema em uma pesquisa como esta. Foram escolhidos alguns artistas e obras com o critério de selecionar períodos históricos, contextos sociais e intencionalidades, diversos entre si, para demonstrar a capacidade de utilização de uma mesma temática com qualidades, técnicas e objetivos tão diferenciados. Desde o início dos séculos passados, esse subgênero já povoava o imaginário artístico, e continua povoando nos dias atuais.

A partir dessa explanação sobre o autorretrato e as possibilidades de reinvenção, que cada artista expõe em suas obras, parte-se agora para a análise do autorretrato na obra de Manuel Bandeira e de Rosana Ricalde.

3.2 Rosana Ricalde entre a Poesia e as Artes Visuais

A série *Autorretratos*, de Rosana Ricalde, estabelece um diálogo entre artistas de duas linguagens diferentes: apresenta as poesias, que têm como título e tema o autorretrato e as transforma em obras imagéticas, elaboradas com os textos das poesias, e compõem uma estrutura em que a palavra e a imagem se entrelaçam e constituem uma única expressão.

O autorretrato na literatura, utilizado como elemento metafórico, coloca em cena a figura do artista, seja o poeta ou o artista plástico. Ambos se esforçam para representar seu mundo e sua percepção de si mesmos, de forma complexa e enigmática, fazendo analogias entre lugares da memória individual e coletiva. Nesse sentido, têm a intenção de problematizar experiências relacionadas às suas características pessoais, podendo formar, ou até mesmo desconstruir, a imagem que têm de si e a maneira como os outros podem vê-los.

Rosana Ricalde, desenvolveu na exposição *Palavras Compartilhadas*, a *Série Autorretratos*, em que pesquisou poesias com o título “Autorretrato” e escolheu poemas que não representassem a mera descrição do poeta, ela queria que o texto fosse além da descrição.

Assim, Ricalde (2010, p. 30) afirma que:

Na série de auto-retratos, o que eu acho legal particularmente é pensar que como os pintores pintam seus auto-retratos, alguns poetas também decidem se descrever, só que usando a palavra. E o resultado pode ser tão ou até mais rico em alguns aspectos do que as imagens desenhadas e pintadas que os artistas fazem de si: acho incrível como o Manuel Bandeira é capaz de se descrever. Já a cor é mais ou menos aleatória, é um pouco intuitiva também. Mas, por exemplo, com o Mário Quintana não tem como eu usar preto, pois a cor nos remete a alguma coisa. O Manuel Bandeira é preto, a Cecília Meireles, azul, o Graciliano Ramos, roxo [...].

A primeira impressão causada ao público, ao fruir a obra, é a de olhar de longe e ver somente a cor - uma superfície monocromática – entretanto, ao nos aproximarmos e vermos o poema escrito, há uma mudança na possibilidade de interpretação, pois todos estes detalhes tornam a obra de Rosana Ricalde intrigante e demonstram a perspicácia da artista em trabalhar o autorretrato.

A característica da imagem, que inicialmente parece um retângulo monocromático para depois tornar-se de perto um texto, é proposital. É essa união de imagem/palavra, texto/cor, forma/conteúdo que traz à tona a discussão das possibilidades de criar e recriar. Os atos de inventar e reinventar são conceituados como exercício interarte, no sentido de explorar as várias maneiras de se autorretratar, de demonstrar a mistura de formas físicas e características psicológicas, na construção e desconstrução, em que a artista evidencia seu interesse na união das artes visuais e literatura.

Rosana Ricalde sempre teve interesse pela questão visual das palavras, tanto que admira a escrita e sua forma desde a infância, o que a faz desenhar com palavras e criar imagens compostas por elas. É desta prática que surge a irreverência de fazer um autorretrato que envolva outra pessoa, que leva a pensar sobre o indivíduo e suas facetas, suas personagens, suas contradições – é olhar no espelho e, a cada vez, perceber um novo olhar, um novo personagem, perceber-se outro.

Essa percepção metafórica que possibilita a artista o ato de criar um autorretrato utilizando a descrição de outra pessoa. Essa possibilidade enriquece a problematização da obra de arte e, assim, torna esta série uma constante metáfora. É uma obra conceitual, portanto, é preciso entender o contexto: não basta observar o poema para satisfazer a curiosidade, para compreender a obra da artista. É preciso refletir sobre a tentativa de identificar o motivo da escolha da obra de um poeta, sobre o fato da artista usar um autorretrato em forma de poesia, sobre a ideia de se conseguir explorar o quanto o ser humano pode se revelar ou se esconder, por meio da imagem ou de uma personagem.

Essa foi uma das maneiras encontradas pela artista para deixar registrada a sua admiração pelos poetas e a sua inquietação com o mundo em que vive e, ao mesmo tempo, questionar por que cada pessoa deve ser enquadrada em um padrão. Cabe então a pergunta: Como contestar esse padrão?

A literatura e a arte contribuem para que os olhares se refaçam, para poder ver com outros olhos e corroborar para que os estereótipos ditados pela sociedade sejam rompidos. A artista questiona o autorretrato na história da arte e a condição humana de quem tem a ânsia em perpetuar uma imagem porque sabe que a vida é fugaz.

O receptor da obra a seguir também tem a possibilidade de ver sua própria imagem refletida no vidro que encobre o poema. Esta percepção, de quem está se olhando num espelho, causado pelo vidro que compõe o quadro, também faz o espectador pensar em como seria seu autorretrato. Refletir sobre quem ou o que representa. Como se vê na obra a seguir:



Figura 24: RICALDE, Rosana. *Narciso*, (2004).
Fonte: Ferreira; Ricalde (2015, p. 149).

A poética marcada de Rosana Ricalde em fazer uma exposição com obras de autorretratos dos poetas que escolheu, pelo tema e admiração, aponta para a irreverência da arte contemporânea, o ato de desafiar o padrão, a condição de invalidar as regras e os estereótipos e de valorizar as novas possibilidades do olhar.

Na continuação da atividade de análise, para conhecer um pouco de cada uma das obras da *Série Autorretratos*, serão apresentados os poetas e as obras imagéticas, para ao final

nos dedicarmos mais demoradamente ao autorretrato de Manuel Bandeira - que representa o elo entre Literatura e Artes Visuais, definido como tema principal desta dissertação.

Já ao pensar em poética, aponta-se a transitoriedade que, também, se acentua na obra da artista contemporânea Rosana Ricalde. A artista, ao imprimir características do movimento modernista na composição de autorretratos, que não são seus e sim dos poetas, enfatiza o poder que cada poeta tem em expressar o seu “eu-lírico” e, ao mesmo tempo, consegue levar o leitor/fruidor a se espelhar e se reconhecer, no momento em que se aproxima da obra e vê a própria imagem refletida no vidro que cobre a poesia, oferecendo oportunidade de percepção e reflexão ao receptor, que também se reinventa.

Rosana Ricalde não apresenta meros objetos artísticos para decorar uma parede, seus quadros comunicam muito mais: comunicam pela cor, pelo reflexo, pelo contexto, pelo rompimento com o padrão e convidam, cada um que olha (e se olha), a pensar outros ângulos para a arte, para a literatura e para a própria imagem individual. Assim, Gonçalves (1989, p. 184) afirma que:

Livres da necessidade de imitar, pintura e poesia passaram a privilegiar a “expressividade”. Esse fio condutor das artes é determinado sempre pelo procedimento de “singularização” através do qual o artista, seja pintor ou poeta, empunhado do bisturi, retalha o signo comunicativo e constrói a teia resguardadora do enigma.

O fato é que, o conceito de arte e a relação entre as linguagens se modificaram por meio da reflexão, do contexto histórico e da liberdade de expressão. A literatura e a arte põem em xeque o momento social, econômico e histórico em que cada indivíduo se encontra, e a maneira como vive em sua época; questiona o que pensa e quais as ideologias estão implícitas nesse pensamento coletivo em que se insere o cotidiano. Alfredo Bosi (1995, p. 276, grifo do autor) conceitua esse pensamento nos seguintes termos:

Para qualificar a perspectiva que rege um texto, era necessário explorar as mediações entre a experiência social, intersubjetiva, e a escrita literária. O instrumento mediador mais visível se chamava *ideologia*. A ideologia estaria difusa na obra, pois o autor não poderia subtrair-se, enquanto homem de seu tempo, aos discursos de classe ou de grupo social que pretendem explicar o funcionamento da sociedade, os seus valores ou, mais ambiciosamente, o sentido da vida.

Se a ideologia está implícita em cada fala, em cada ação e em cada obra, há uma preocupação em observar que, mesmo se tratando de uma obra intitulada autorretrato, não é possível apresentar a realidade ou uma perfeita imagem de um poeta ou artista. A arte muda

com o tempo, e a arte contemporânea foi marcada, a partir da década de 60, por uma acentuada reflexão teórica, conceitual.

Desse modo, a partir da inserção da reflexão teórica, surge a possibilidade da intertextualidade prevista na relação da obra *Autorretratos*, com a presença do signo verbal no campo visual, que discute uma nova questão. Ao mesmo tempo em que se questionam as fronteiras estabelecidas, entre as linguagens e suas formas de representação estética e materialização, a essa discussão se acrescentam, também, aspectos que abrangem a questão da temporalidade e transitoriedade, levando o indivíduo a refletir sobre a vida fugaz e a sua própria transformação perante a sociedade, estendendo essa reflexão, também, para seu espaço no contexto em que se encontra na atualidade.

O poema e o quadro necessitam de público para completar seu sentido porque a obra se faz, também, a partir da recepção e da reação do outro, e em relação ao outro. O poeta não escreve somente para si, escreve para ser lido, sendo assim, ele necessita do público para fruir sua expressão artística. Neste sentido, é fundamental agregar literatura e arte ao poder de suscitar a reflexão e de provocar transformação, trazendo o público para a discussão atual.

A arte representa uma possibilidade de transformação do indivíduo, partindo da fruição e chegando à ressignificação dos paradigmas, que foram inculcados culturalmente nas pessoas pela propagação de ideologias, uma vez que essas ideologias, de modo geral, tendem a favorecer a parcela dominante da sociedade.

O poder de transformação da arte passa a interessar ao público a partir do momento em que se descortina a vida mecânica e empobrecida pela falta de sensibilidade e conhecimento, negados à grande massa da população. Quando se retira o acesso à poesia, às artes visuais, à leitura, entre tantos outros componentes necessários ao aprimoramento intelectual e sensível dos indivíduos ou de grupos, fica claro o motivo pelo qual a falta de conhecimento e fruição artística são manipulados, na tentativa de ampliar as possibilidades de domínio e controle da sociedade apática que se mantém neste sistema.

Assim, percebe-se a irreverência da artista ao explorar, também, o autorretrato de Mario Quintana, de Cecília Meireles e de Graciliano Ramos que serão abordados a seguir.

Iniciaremos com o poeta Mário Quintana, que foi considerado um dos maiores representantes da poesia no século XX. Sua obra tem a singeleza, a simplicidade e um lirismo admirável: aborda a vida cotidiana com características muito particulares e se define como ninguém jamais poderia definir.

Em sua poesia *Auto-Retrato*, Mário Quintana se destaca pelo caráter intimista da criação poética: o poeta constrói sua imagem para a recepção do leitor, se mostra e se

esconde, e procura identificar quem é o poeta e quem é o homem que representa em seus versos.

Quintana utiliza recursos do desenho e da pintura para traçar seu perfil no poema: parece que, ao mesmo tempo em que se define, não tem certeza se está certo - é uma maneira de se expressar por meio de um lirismo em que nem mesmo o poeta sabe exatamente como se definir; faz parte do comportamento do ser humano ter dúvidas em relação à própria personalidade e é difícil se descrever sem omitir particularidades, que são encontradas somente em seu íntimo, onde se retém o segredo que nem sempre se pode ou se quer compartilhar.

Mario Quintana não fez poesia marcadamente social; seus temas passeiam pela subjetividade, pelo cotidiano, pela surpresa e pelos temas da infância, sendo estas as temáticas comumente encontradas em suas obras. As características que foram descritas, até o momento, sobre Mário Quintana, podem ser evidenciadas nas obras a seguir:

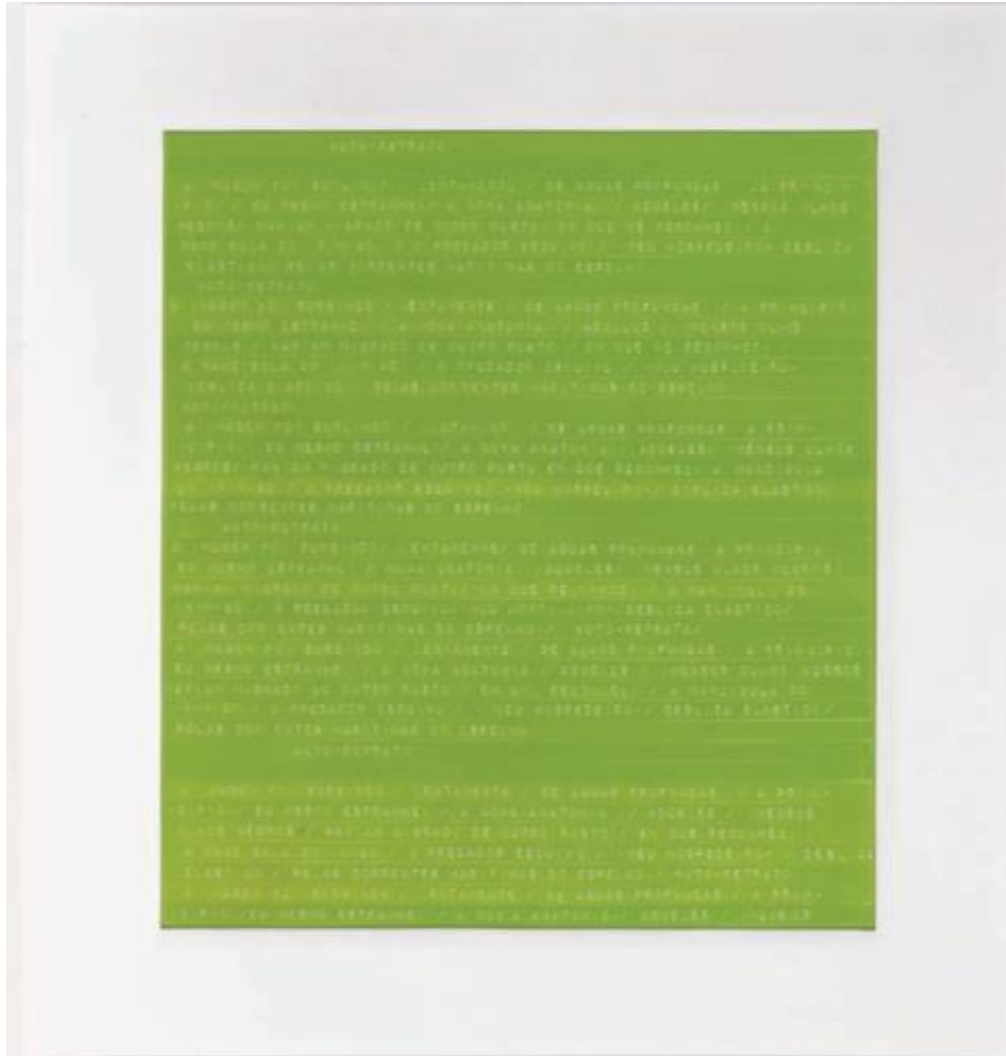


Figura 25: RICALDE, Rosana. **Autorretrato de Mário Quintana**, (2004).
Fonte: SESC (2012, p. 28).

O AUTO-RETRATO

No retrato que me faço
 – traço a traço –
 às vezes me pinto nuvem,
 às vezes me pinto árvore...
 às vezes me pinto coisas
 de que nem há mais lembrança...
 ou coisas que não existem
 mas que um dia existirão...
 e, desta lida, em que busco
 – pouco a pouco –
 minha eterna semelhança,
 no final, que restará?
 Um desenho de criança...
 Corrigido por um louco!

No poema “O Auto-retrato”, de Mário Quintana, pode-se observar a questão da temporalidade e da passagem do tempo. Na primeira estrofe fica claro que o poeta utiliza-se

do advérbio “às vezes” para retratar a instabilidade do ser humano e a passagem do tempo, lembrando a eterna inconstância do ser humano. Na segunda estrofe, no verso 6, percebe-se a lembrança dos fatos vividos pelo poeta: “de que nem há mais lembrança...” Nos versos 7 e 8: “ou coisas que não existem / mas que um dia existirão”. Quintana cria uma tensão entre o verbo existir; cria assim o conflito entre o presente e o passado, demonstrando, na terceira estrofe, a conclusão do ato de se autorretratar. Dessa forma, ele deixa aparente a dificuldade de realizar tal retrato pela transitoriedade da vida humana.

Nos versos 13 e 14 ele reconstrói a sua imagem “Um desenho de criança... / Corrigido por um louco!”. A oposição entre criança e louco mostra um pouco da dificuldade de revelar-se para o mundo e percebe-se, nesta obra, a presença do poeta e do homem em suas particularidades, assim como também identifica-se o eu-lírico que apresenta suas artimanhas para dar a característica dissonante entre o real e o imaginário.

Os artistas analisados neste estudo podem ser observados, pelo viés da comparação, sob os aspectos que os aproximam e outros que os afastam. O fato de todos eles terem trabalhado o autorretrato acena para uma característica comum: o autorretrato com a intenção de abordar a individualidade e o autoconhecimento. Essa prática passa a figurar na história da humanidade no momento em que o homem tem o interesse centrado em si mesmo e quer, de alguma maneira, perpetuar a sua imagem, indicando o modo como se percebe e se reconhece no mundo em que vive.

Por outro lado, um autorretrato faz o leitor/fruidor refletir sobre as possibilidades de compreensão de si mesmo e do outro na sociedade; a literatura e as artes visuais tem papel fundamental na representação e no reconhecimento do homem como ser social, uma vez que, tanto textos escritos em prosa, como os poemas, trazem contribuições para o desenvolvimento e a cultura de um povo. É fundamental reconhecer que um simples poema intitulado autorretrato possa suscitar tantas indagações e reflexões no contexto atual.

O texto literário apresenta ao leitor diferentes maneiras de ver o mundo, cada pessoa, com suas inferências individuais, frui o texto e de alguma maneira se transforma a partir de cada leitura. As interpretações realizadas são diferentes em cada época que se lê um texto porque o contexto muda, a situação muda, e se espera que o ser humano evolua também. Desse modo, o leitor, segundo as palavras de Lukács (1978, p. 291),

[...] experimenta realidades que, de outro modo, na plenitude oferecida pela época, ser-lhe-iam inacessíveis; suas concepções sobre o homem, sobre suas possibilidades reais positivas ou negativas, ampliam-se em proporções inesperadas; mundos que lhe são distantes no espaço e no tempo, na história e nas relações de classe, revelam-se a ele na dialética interna daquelas forças cujo jogo exterior lhe oferece a

experiência de algo que lhe é bastante estranho, mas que ao mesmo tempo pode ser posto em relação com sua própria vida pessoal, com sua própria intimidade.

No que se refere à comparação entre os artistas aqui citados, percebe-se a diferença entre os meios e modos pelos quais cada um expressa sua arte. Tanto a literatura como as artes plásticas conduzem seus sentidos por meio da comunicação; vale ressaltar que cada um, em sua especificidade, busca se comunicar com o público. Desse modo, segundo afirma Perrone-Moisés (2006, p. 106, grifo do autor):

Escrever um poema é também pelo tema, magnificar um ou vários aspectos do real, desprezando outros: pela forma, ritmar as palavras como um convite a ritmar o mundo. Criar harmonias de som e de sentido que não se percebe na linguagem corrente instaurar o que Valéry define como a “hesitação entre o som e o sentido”. Na mônada do poema o mundo fica momentaneamente cifrado, a captação do particular insinuando que uma plenitude do mundo é desejável e possível.

A poesia contém uma parte de ilusão e uma parte de verdade, uma forma que auxilia o conteúdo e o sentido, e ainda convida o leitor a participar desse universo imaginado pelo poeta. A forma dá o poder ao poeta para trabalhar o sentido e a subjetividade, e é assim que se arma a trama da poesia, ficando visível o estilo do poeta, uma vez que ele imprime a marca pessoal na sua obra.

Nessa abordagem poética, vale lembrar que Cecília Meireles nasceu em sete de novembro de 1901, três meses após a morte de seu pai, e que sua mãe faleceu antes que Cecília completasse três anos. A relação prematura com a morte trouxe para ela, muito cedo, a percepção entre o efêmero e o eterno: a ideia de transitoriedade é uma constante na vida da autora. Pode-se afirmar que Cecília Meireles e Manuel Bandeira tiveram o tema da morte em comum; cada um à sua maneira teve que lidar com essa certeza que todas as pessoas tendem a negar, entretanto, para eles, tornou-se um fato que precisaria ser encarado muito cedo.

O silêncio e a solidão que a poeta teve, desde criança, acrescentaram à sua vida muitos benefícios, por mais improvável que possa parecer: seus pensamentos se organizaram e ela aproveitou para descobrir os segredos da vida e o poder da leitura, que a impulsionaram para o mundo do saber. Foi jornalista, poeta, professora e pintora. Tornou-se uma figura fundamental da literatura brasileira e que agrada leitores de todas as idades.

Cecília Meireles publicou seu primeiro livro de poesia em 1919, e não parou mais, tendo uma vida profissional intensa. Na época em que publicou seu primeiro livro, a escritora teve grande influência do Simbolismo, ainda que o Modernismo no Brasil estivesse no auge

enquanto movimento, sendo considerada uma representante da segunda fase do Modernismo Brasileiro.

Os temas de suas poesias foram a saudade, o desencanto, a despedida, a melancolia, a desilusão, a fugacidade do tempo e a viagem ao seu interior. Sua obra era vasta de temas como amorosidade e solidão. Por seus versos serem melódicos, foram musicados e, por muitas vezes, denominados de poemas canções.

Como já foi destacado aqui, Rosana Ricalde inseriu alguns poemas na série *Autorretrato*, e Cecília Meireles foi uma das escolhas para este trabalho. Neste estudo, será explorada a poesia *Autorretrato*, publicada no livro *Mar Absoluto* (1945). Já nos dois primeiros versos em que expressa: “Se me contemplo, /tantas me vejo,” a poeta aponta uma subjetividade moderna que, segundo Costa Lima (2000), não implica a fragilidade do sujeito, mas traz a imensa plasticidade que assinala a variedade de experiências que um sujeito pode ter no mundo e, assim, parecendo se questionar sobre como uma personagem pode parecer tantas outras e se ver por tantos outros ângulos. Desta maneira, segundo as palavras de Sampaio (2009, p. 2, grifo do autor), o conceito de:

Auto-retrato é um “retrato feito por um indivíduo de si mesmo” e que pode surgir “sob a forma de desenho, pintura, gravura, ou de uma descrição escrita ou oral” (Houaiss). Nossa questão é um poema, uma descrição escrita de si construída com a espessura própria da linguagem poética, e que, por isso, concentra em seus versos horizontes infinitos de leitura.

A construção do autorretrato, expresso por meio dos mais variados suportes e linguagens, pode desconstruir a própria imagem, resgatar memórias, visitar lugares, cometer enganos, brincar com coisas sérias e, inclusive, desfazer uma imagem e reinventar-se em outra. Para ilustrar melhor esta discussão, se faz necessária a leitura do poema de Cecília Meireles e a contemplação da imagem produzida por Rosana Ricalde:



Figura 26: RICALDE, Rosana. **Auto-Retrato de Cecília Meireles**, (2004).
Fonte: SESC (2012, p. 31).

AUTO-RETRATO

Se me contemplo,
 tantas me vejo,
 que não entendo
 quem sou, no tempo
 do pensamento.

Vou desprendendo
 elos que tenho,
 alças, enredos...
 E é tudo imenso...

Formas, desenho
 que tive, e esqueço!
 Falas, desejo
 e movimento
 – a que tremendo,
 vago, segredo
 ides, sem medo?!

Sombras conheço:

não lhes ordeno.

Como precedo
meu sonho inteiro,
e após me perco,
sem mais governo?!

Nem me lamento
nem esmoreço:
no meu silêncio.

Não permaneço.
Cada momento
é meu e alheio.
Meu sangue deixo,
breve e surpreso,
em cada veio
semeado e isento.
Meu campo, afeito
à mão do vento,
é alto e sereno:
AMOR. DESPREZO.

Assim compreendo
o meu perfeito acabamentoo.

Múltipla, venço
este tormento
do mundo eterno
que em mim carrego:
e, una, contemplo
o jogo inquieto
em que padeço.

E recupero
o meu alento
e assim vou sendo.

Ah, como dentro
de um prisioneiro
há espaço e jeito
para esse apego
a um deus supremo,
e o acerbo intento
do seu concerto
com a morte, o erro...
(Voltas do tempo
– sabido e aceito –
do seu desterro...)

(MEIRELES, 1983).

A partir do poema lido, ainda no segundo verso, quando se lê “tantas me vejo”, é perceptível a transitoriedade, uma marca constante nas obras poéticas de Cecília: “vou despreendendo / elos que tenho / alças, enredos...” (MEIRELES, 1983). Vai surgindo o desfazer, se desconstruindo na imensidão, no infinito, que é o pensamento do ser humano na multiplicidade do ser, soltando amarras e reconstruindo possibilidades.

Há neste poema o desafio de se reconhecer e, também, de mencionar a possibilidade do infinito, que a literatura contempla com sua abertura para a imaginação e a criatividade, que vão muito além das possibilidades humanas.

Segundo Sampaio (2009, p. 11, grifo do autor), “Não há lamento, no ‘auto-retrato’ de Cecília, há é o reconhecimento deste lugar do escritor que tem o silêncio por circunstância de vivenciar a experiência mais profunda, a impossibilidade [...]”, que pode ser evidenciada nos versos “Nem me lamento / nem esmoreço: / no meu silêncio / há esforço e gênio / e suave exemplo/de mais silêncio.” O trabalho da poeta é contínuo e ela o reconhece, mas é árduo, é solitário e exige muita reflexão.

Mais adiante, Cecília reconhece a inconstância: “Não permaneço.” A ficção e o movimento que caracterizam a obra, e também o imaginário, levam ao desconhecido e é intrigante o modo como ela lida com a volubilidade do eu.

Na poesia, percebe-se ainda a utilização da metáfora e da alegoria. Segundo Costa Lima (1981 p. 76), o “tratamento alegórico facilita a entrada em cena do leitor, que, com seus valores e expectativas socialmente condicionadas, empresta ao texto uma pluralidade de significações, com base na própria estratégia de composição do texto.”

Ricalde, em seu processo criativo, está muito ligada ao texto, à literatura. É a partir de uma palavra, um texto, uma reflexão, que surge uma ideia: assim ela iniciou a série *Autorretratos*. Sua busca por poemas com o título *Autorretrato*, a conduziu até Cecília Meireles, fazendo com que transformasse este texto em imagem. De longe parece simplesmente um retângulo azul, mas, ao se aproximar, o espectador percebe as letras feitas com fita rotuladora, as palavras e a imagem, que contribuem para registrar pensamentos, sentimentos, expressões perpetuadas por meio da expressão artística.

O que predomina nesse processo? A escrita e o significado de cada palavra ou a imagem-cor formada pelo poema? Rosana Ricalde escolheu a cor azul para a representação do poema de Cecília Meireles, não sendo um critério rigoroso: o que se percebe é um pouco de intuição, misturada com a impressão que ela tem do texto, pelo sentido e até pelas dúvidas que um poema desperta. Pode-se acrescentar, também, as influências artísticas que a artista tem em sua produção e que vêm da arte minimalista ou a arte conceitual.

Da arte minimalista, é possível identificar elementos característicos, como as formas geométricas, o uso apenas de uma cor, a repetição dos versos até preencher o espaço do suporte. Já em relação à arte conceitual, percebe-se que a atitude mental tem prioridade em relação à aparência, o conceito é mais relevante do que o produto final e do que a forma em si.

Assim, Cecília Meireles parece usufruir da metáfora e da alegoria para fugir do texto em si e explorar o poder da modernidade, por meio de uma linguagem que sai do usual e parte para a subjetividade, dando ao leitor a oportunidade de usufruir da qualidade do poema e de reavivar, dentro de si, a vontade de se ver e, ao mesmo tempo, se espelhar nas diversas linguagens que a arte oferece ao sujeito.

Outro autor escolhido por Rosana Ricalde foi Graciliano Ramos. Este autor marcou a literatura brasileira com as fortes características do homem nordestino que vivia no sertão, e foi um dos representantes da segunda parte do movimento modernista, sendo sua obra marcada pelo regionalismo. O foco principal de sua obra é a narrativa, e sendo assim, é possível identificar em suas obras o pessimismo e a forte crítica social. No poema “Auto-retrato”, se identificam algumas dessas características aqui destacadas, como se pode ver:



Figura 27: RICALDE, Rosana. **Autorretrato de Graciliano Ramos**, (2006).
Fonte: SESC (2012, p. 38).

AUTO-RETRATO AOS 56 ANOS

Nasceu em 1892, em Quebrangulo, Alagoas.
 Casado duas vezes, tem sete filhos.
 Altura 1,75.
 Sapato n.º 41.
 Colarinho n.º 39.
 Prefere não andar.
 Não gosta de vizinhos.
 Detesta rádio, telefone e campanhas.
 Tem horror às pessoas que falam alto.
 Usa óculos. Meio calvo.
 Não tem preferência por nenhuma comida.
 Não gosta de frutas nem de doces.
 Indiferente à música.
 Sua leitura predileta: a Bíblia.
 Escreveu “Caetés” com 34 anos de idade.
 Não dá preferência a nenhum dos seus livros publicados.
 Gosta de beber aguardente.
 É ateu. Indiferente à Academia.
 Odeia a burguesia. Adora crianças.
 Romancistas brasileiros que mais lhe agradam: Manoel Antônio de Almeida,
 Machado de Assis, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz.
 Gosta de palavras escritas e faladas.
 Deseja a morte do capitalismo.
 Escreveu seus livros pela manhã.
 Fuma cigarros “Selma” (três maços por dia).
 É inspetor de ensino, trabalha no “Correio da Manhã”.
 Apesar de o acharem pessimista, discorda de tudo.
 Só tem cinco ternos de roupa, estragados.
 Refaz seus romances várias vezes.
 Esteve preso duas vezes.
 É-lhe indiferente estar preso ou solto.
 Escreve à mão.
 Seus maiores amigos: Capitão Lobo, Cubano, José Lins do Rego e José Olympio.
 Tem poucas dívidas.
 Quando prefeito de uma cidade do interior, soltava os presos para construírem estradas.
 Espera morrer com 57 anos.

(RAMOS, 1948)

Nos primeiros versos, a descrição de Graciliano Ramos parece um texto para preencher uma ficha de dados pessoais: é claro e sucinto sobre suas características físicas. Mais adiante, se percebe o pessimismo e a simplicidade de quem fala da vida e das coisas do cotidiano sem pestanejar, a simplicidade com que encara a vida e os fatos traz ao poema a qualidade singular que se espera da obra artística; é possível admirar um poema que expressa dureza e acidez, em que simplesmente o autor se dispõe a fazer uma análise sem titubeios, como ele afirma: “Apesar de o acharem pessimista, discorda de tudo.” “Espera morrer com 57 anos.” (RAMOS, 1948).

Exemplo disso, no que tange o pessimismo, é o fato de que seria impossível alguém determinar a data da própria morte, a partir disso, também se vê uma negatividade no verso.

Não dá para deixar de notar no poema a crítica social: “Indiferente à Academia. / Odeia a burguesia. / Deseja a morte do capitalismo.” (RAMOS, 1948). É visível a capacidade que Graciliano Ramos tem de transitar entre aspectos físicos e psicológicos, em demonstrar seus pensamentos, ideais, crenças e abordar, também, seu ofício e a mania de escrever à mão. Parece que tudo é simples e corriqueiro, destacando-se o fato de que o autor também aborda o tema da morte, como ocorre com Cecília Meireles e com Manuel Bandeira.

Admirável, também, é a capacidade que Rosana Ricalde teve de transformar pequenos retângulos monocromáticos, em autorretratos de poetas, compostos por poemas. A expressão artística demonstra um pouco da artista: a escolha do roxo, para o autorretrato de Graciliano Ramos, foi uma forma de fazer o texto imagem e, sobretudo, estabelecer uma proposição conceitual: não basta a observação da cor à distância, já que observando mais atentamente é possível perceber a cor e a forma. O observador se sente atraído pela composição feita com fita rotuladora e se aproxima da obra, enquanto a artista brinca entre as palavras e o reflexo que se traduz no vidro.

A palavra é geradora de ideias, símbolos, conceitos e carregada de sentimentos, sensações e lembranças. O autorretrato de Graciliano Ramos se torna um retrato que pode ser falado e, ao mesmo tempo, contemplado com a exploração da cor, da forma, do suporte e do espaço que se recriam na expressão artística e povoam o imaginário.

A força do trabalho de Ricalde está nos deslocamentos dos materiais, ao se apropriar de poemas e os transformar em imagens, são significantes e significados, ao mesmo tempo, e revelam o poeta e a artista em suas criações frente ao espelho. Tudo isso traz uma convergência especial de elementos, como cor, forma, textura, reflexo, que se espalham por meio de palavras que retratam e desvelam características, manias, contextos de quem se autorretrata. É de fato uma composição bem construída e carregada de sentidos e significados. Por conta dessa riqueza, vale a pena se aventurar nessa fruição e descobrir que autorretrato é este.

3.3 Autorretrato de Manuel Bandeira: da Poesia à imagem

Para Losada (2010, p. 236), “Gombrich buscou demonstrar que não existe apenas um caminho para a arte.” A partir deste pensamento, é aceitável afirmar que a arte se apresenta por meio de interesses, soluções, representações, que variam de acordo com o tempo, o contexto e a cultura em que estão inseridas. As mudanças na arte ocorrem de acordo com as

necessidades dos artistas, da sociedade, dos contextos, e esses artistas, a partir de seus pensamentos e experiências, inventam novas maneiras de compor suas produções artísticas.

Partindo desta constatação da necessidade de mudança que move a arte, se inicia a discussão sobre a obra: *Autorretrato de Manuel Bandeira* (2004), da artista visual Rosana Ricalde como se vê na figura:



Figura 28: RICALDE, Rosana. *Autorretrato de Manuel Bandeira*, (2004).
Fonte: SESC (2012, p. 34).

Analisando a imagem, seria possível identificar características que pudessem levar o receptor a relacioná-la com um autorretrato como se refere no título?

Para esta análise, não basta o embasamento teórico nas questões puramente visuais, porque toda arte é, de certa maneira, conceitual como afirma Gombrich (1986), assim como a recepção não é um mero exercício de identificação de estímulos visuais. Esse processo de

percepção visual exige uma reação, uma compreensão, ou seja, ativa o pensamento como se fosse um gatilho que provoca uma resposta.

Há sempre um interesse comunicativo quando se trata de arte, assim, para analisar a obra de Rosana Ricalde, parte-se, inicialmente, da característica do material. A respeito da escolha dos materiais, Losada (2010, p. 240, grifo do autor) considera que:

O material condiciona o trabalho do artista. *Grosso modo*, pode-se dizer que, para traduzir numa imagem aquilo que vê (ou imagina), o artista terá – se estiver utilizando o lápis sobre papel – de pensar sua obra em termos de linhas, contornos, contrastes de claro e escuro; se estiver utilizando a tinta sobre tela, terá de formular outros procedimentos, como o uso de manchas e contrastes de cores. O mesmo será exigido diante da especificidade de qualquer outro material e suporte (físico ou eletrônico) que o artista vier a incorporar ao seu trabalho.

Ao preparar os materiais, Rosana Ricalde partiu da fita rotuladora preta para escrever o poema *Auto-Retrato* (1948) de Manuel Bandeira. Rosana escreveu palavra por palavra com a fita rotuladora, várias vezes, até preencher o espaço de 50cm x 46cm. Ela escolheu essa medida porque considerou próxima ao tamanho dos retratos pintados por renomados artistas na História da Arte. A fita rotuladora também se aproxima da ideia de estar relacionada ao pertencimento, já que, na época em que surgiu, era muito utilizada para demarcar posse de objetos com ela identificados.

O processo criativo se iniciou a partir das decisões que a artista tomou para a realização dessa obra: escolheu o poema com o título “Auto-Retrato”, porém não era só a mera descrição do artista que ela procurava no poema, mas, também, a abrangência de outras implicações poéticas e artísticas que pudessem ser consideradas no que tange o poema e o poeta.

Para confirmar a complexidade do fazer artístico, no pensamento de Fayga Ostrower (1983, p. 53), “criar é um pensar específico sobre um fazer concreto.” Esse fazer concreto é o ponto inicial dessa analogia, tomando-se como base os dois pontos fundamentais do processo comunicativo, o emissor e o receptor que, segundo Umberto Eco (1968), na delimitação semiótica, a mente humana é sempre a ponta da recepção, o emissor pode ser uma pessoa, mas pode ser também um poema ou um quadro.

Nessa perspectiva, a “fabricação” de uma obra de arte cumpre alguns requisitos, como podemos constatar nas palavras de Gonçalves (1989, p. 169):

Fabricar, diz Valéry, consiste em fazer uma obra de arte de um modo diferente, modo este que exige forte sensação, mediada pela paciência e espírito crítico. Estas são as condições básicas para se passar da expressão imediata, em que a linguagem

cumpra sua função meramente comunicativa, para aquela expressão mais estudada e fundada no conhecimento de nossos semelhantes, de sua maneira de reagir, que constituirá a obra de arte.

A relação que Rosana Ricalde estabelece, entre a obra de Manuel Bandeira e a sua criação, leva ao fato de que nem a poesia nem a arte visual teriam seu sentido completo se não houvesse um receptor, fato que denota a importância da figura do receptor para esta análise. Esta vinculação está intimamente relacionada ao símbolo, segundo Peirce (2005, p. 73, grifo do autor), “O símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria.”

O poema é composto por letras, palavras, ideias, e o quadro a que se refere este texto, apresentado na figura 28, também é constituído de palavras que são utilizadas fora de seu uso convencional, porque extrapolam o sentido do texto e se constituem em imagem. De acordo com Peirce (2005, p. 64), “Qualquer imagem material, como uma pintura, é grandemente convencional em seu modo de representação, porém em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada hipoícone.”

A construção dos versos na obra de Bandeira e a representação no sentido de imagem que Rosana Ricalde organiza, neste caso específico, estão sendo utilizadas na contramão da urgência que os receptores exigem das formas textuais ou visuais no cotidiano; a poesia e as artes visuais exigem do receptor a fruição, o tempo de admiração, a predisposição para o exercício do olhar, atitude que é cada vez menos comum.

O texto poético, transformado em imagem, perde seu caráter conceitual inicial e se reinventa com outro sentido: o que pode ser notado em um quadro que, observado de longe, parece apenas um retângulo pintado de preto, mas de perto parece um amontoado de letras, de palavras, de frases? Neste ponto está o primeiro impacto que a obra causa: o receptor precisa se aproximar do quadro para se certificar do objeto que está visualizando, e cabe a ele distinguir se o que está vendo tem um simples significado.

O observador passa, então, para uma contemplação mais pormenorizada da imagem, da materialidade da cor; se a primeira impressão que ele teve, de longe, foi de uma superfície pintada de preto, ao aproximar-se percebe que o preto da fita rotuladora é intercalado com pequenas letras em relevo, que ficam esbranquiçadas pela força da marca e do traçado, característico da escrita com este material, assim a relação de referência do observador é muito ampla, tão aberta que não tem uma identificação imediata dessa representação.

Essa falta de referência, que leva à percepção inicial de uma imagem monocromática, pode ser compreendida na singularidade de sua qualidade por uma categoria de não-

figuratividade, que se classifica como primeiridade e exige do observador uma concentração na materialidade. Segundo Santaella e Noth (2005, p. 148) “As cores e formas da pintura não-figurativa são, na perspectiva da semiótica peirceana, signos autológicos, que não precisam referir-se a mais nada a não ser a si mesmos, à sua própria materialidade e à sua estrutura composicional.”

A ligação que se estabelece entre a imagem e o mundo exterior é imediata quando ela apresenta-se no formato figura/fundo, ou seja, figurativa, quando é imediata a identificação da semelhança com o objeto representado.

A imagem é tanto mais óbvia quanto mais tanto figura quanto fundo são imediatamente reconhecíveis pelo observador. Algo do mundo visual está ali replicado à maneira de um espelho. Essas são as imagens que chamo de figurativas, a saber, formas referenciais ou denotativas. Elas são reproduções de objetos ou situações visíveis que apresentam uma similaridade entre a aparência do objeto representado e a percepção que temos daquele tipo de objeto no mundo visível. (SANTAELLA, 2014, p. 14).

Neste caso, a imagem apresentada no quadro de Rosana Ricalde não segue as convenções da representação figurativa, é outra construção, explora materiais que não são comumente usados na arte para representar uma temática como o autorretrato, mas, estabelece um modo nada convencional de representação, não utiliza a imagem na sua figuratividade óbvia, pelo contrário, experimenta a representação do autorretrato por meio de palavras e de cores.

Essa imagem, sem figuras reconhecíveis, se apresenta em si mesma; nela dominam as qualidades elementares percebidas sensorialmente como cor, forma, escala, dimensão. A simplicidade dos materiais e da forma dão vazão a um quadro que envolve uma construção elaborada, no sentido de que não pretende representar um objeto reconhecível que está fora dele, sua intenção é construir uma imagem que se completa em sua própria existência e representação e se aperfeiçoa na semiose em que o observador é capaz de realizar quando se percebe no reflexo do vidro e se pergunta como seria seu autorretrato.

Esse exercício do olhar, que se mostra no autorretrato e se esconde no fato de não ser uma imagem imediatamente reconhecível, encontra-se também no jogo ambíguo da imagem na arte, segundo a semiótica de Peirce (2005), as artes visuais se mostram em um conjunto integrado de elementos que oportunizam a percepção sensível, mas, também, funcionam como um desafio de interpretação.

A observação e a interpretação dessas imagens dependem, também, da ampliação de conhecimentos e de oportunidades para a aprendizagem, ampliando as probabilidades de olhar

por outros ângulos, identificar a imagem e suas múltiplas possibilidades de representação. Até os materiais, suportes e meios utilizados para a produção da imagem contribuem para completar o desafio e acabam deixando suas marcas no processo de produção das artes visuais.

Inicia-se, assim, um processo mental, já que entram em cena a cognição, a semiose, a reflexão, bem como a corporeidade do receptor. O que se pode perceber, neste momento, é o fato de que a imagem não se restringe à palavra escrita, seu sentido não está na imagem isolada das palavras escritas com fita rotuladora, na cor preta, uma palavra após a outra. Ao olhar atentamente para a imagem, bem de perto, o público/receptor enxerga seu próprio rosto no reflexo do vidro do quadro. Quem o receptor observa neste exato momento? Não vê nessa hora a artista Rosana Ricalde, não vê o poeta Manuel Bandeira, mas vê o reflexo do seu rosto refletido na obra de arte.

Esse reflexo, do rosto do receptor no espelho, é o início do processo cognitivo que a artista procura desencadear com seus autorretratos de poetas. Quando o receptor se pergunta sobre a obra, a poesia e o sentido que essa experiência artística proporciona, ele está questionando seu próprio papel nesse contexto.

Para reconhecer Manuel Bandeira no poema “Auto-Retrato”, o receptor precisa estabelecer relação entre os versos e alguns conhecimentos sobre o poeta e a sua história. Ao ler o poema pela primeira vez, se o receptor não tiver nenhum conhecimento sobre a biografia e a obra do poeta, com certeza não terá as mesmas possibilidades de análise que um receptor que possua esse conhecimento prévio.

Para reconhecer características impostas por Rosana Ricalde, no quadro referente a este ponto da análise, o exercício de semiose é fundamental, já que se observa a necessidade do campo visual e o reconhecimento imagético, que partem dessa captação por meio do olhar, e a leitura do texto, que se completa na compreensão da simbologia que a obra representa, podendo, desta maneira, recorrer à metalinguagem.

O uso das palavras com representação imagética, tão presente na base da poética de Rosana Ricalde, partindo do poema de Manuel Bandeira, parece simples, mas exige um elo entre as artes e um distanciamento da função usual, que se estabelece com a palavra escrita, que perde, de certa maneira, a função de comunicar pelo sentido e assume outros tantos sentidos convertendo-se em imagem. Para Peirce, (2005, p. 65), “[...] uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção.” Destaca-se, assim, a transformação do uso da palavra em outro contexto. O vidro

translúcido e o reflexo possibilitam a observação da palavra, e através, a produção de outra imagem: a complexa tarefa de perceber que personagem será esse.

Assim, se aplica o conceito de metáforas: a artista cria um autorretrato que não é seu. Como uma pessoa pode usar essa expressão “autorretrato” e não realizar um trabalho que seja sobre sua imagem ou sobre suas próprias características?

Neste caso, a expressão artística, apoiada na semelhança ou analogia, não significa literalmente o que se apresenta na obra. Rosana Ricalde cria um jogo de trocas, desloca do sentido usual a imagem e a palavra, constitui outras interpretações a partir de seus autorretratos, sua representação está relacionada à vida humana e às possibilidades de passagem/permanência nessa história. É um jogo entre artista/emissor e público/receptor, desconstruindo os conceitos predefinidos sobre autorretrato, história da arte, poema, em que palavra e imagem tornam-se armadilhas do pensamento, exigindo do receptor outra interpretação.

Reconhecer-se no reflexo do espelho. Essa possibilidade de se reconhecer está relacionada com o poder que a imagem exerce sobre o receptor, segundo Peirce (2005, p. 40), “Todo símbolo é, em sua origem, ou uma imagem da ideia significada, ou uma reminiscência de alguma ocorrência individual, pessoa ou coisa, ligada a seu significado, ou é uma metáfora.”

As artes visuais, a literatura e a poesia representam parte da história da humanidade e seus registros denotam muitas particularidades e pensamentos de cada época, período ou civilização. Os registros são expressões de uma sociedade e demonstram suas práticas, crenças e costumes.

Ao refletir sobre a importância ou o significado que um autorretrato pode ter na vida de uma pessoa, é preciso pensar nos aspectos físicos, externos, posições sociais, profissões, que caracterizam um personagem, mas, o que há de mais significativo, pode estar nas questões psicológicas, nos sentimentos, no interior do ser humano e não nos aspectos visíveis ao primeiro contato visual.

Nesse universo de sensações, Rosana Ricalde busca desenvolver o visível na imagem feita de palavras e no reflexo do rosto do receptor, em que o objetivo maior se constitui no olhar para o interior de cada ser humano em busca da profundidade da reflexão. Essa questão da busca interior se relaciona perfeitamente à análise literária do poema de Bandeira.

Rosana Ricalde cria sua obra e abrange três dimensões: o repertório, as estratégias e a realização. No repertório estão inseridas as referências pessoais, culturais e seus conhecimentos propriamente artísticos. As estratégias se constituem da organização do

imaginário que coloca em prática a organização dos materiais e a elaboração da imagem, trata-se da realização do objeto em si. E por último, para se tornar um objeto estético é necessário inserir sua marca, a expressão ou o que se pode ainda chamar de poética pessoal.

A cada verso lido é possível constatar mais características da poética pessoal de Manuel Bandeira. Para conhecer as obras de Rosana Ricalde foi necessário resgatar os conhecimentos que se tem sobre a imagem e o contexto, porque esta obra pode ser identificada com características que se aproximam da Arte Conceitual, movimento artístico que, segundo Strang (2014, p. 94):

[...] iniciou-se no século XX, na década de 60, apresentando um tipo de releitura dos processos criativos e expressivos. A ideia na Arte Conceitual é muito mais valorizada que o produto acabado. [...] Para ser considerada Arte Conceitual não existem limites bem definidos, já que ela abrange vários aspectos tendo como intenção desafiar as pessoas a interpretar uma ideia, um conceito, uma crítica ou uma denúncia. A Arte Conceitual é bem expressada através de fotografias, vídeos, mapas, textos escritos e performances. O objetivo é que o observador reflita sobre o que está sendo apresentado, seja o lúdico, a violência, a denúncia, o consumo ou outros.

A partir dessa reflexão sobre a arte conceitual, que influencia a obra de Rosana Ricalde, percebe-se que a cognição está entrelaçada nessa estrutura e a poesia de Bandeira não se revela sem a habitual simplicidade, é necessário assim, retomar a leitura do poema:

AUTO-RETRATO

1 Provinciano que nunca soube
 2 Escolher bem uma gravata;
 3 Pernambucano a quem repugna
 4 A faca do pernambucano;
 5 Poeta ruim que na arte da prosa
 6 Envelheceu na infância da arte,
 7 E até mesmo escrevendo crônicas
 8 Ficou cronista de província;
 9 Arquiteto falhado, músico
 10 Falhado (engoliu um dia
 11 Um piano, mas o teclado
 12 Ficou de fora); sem família,
 13 Religião ou filosofia;
 14 Mal tendo a inquietação de espírito
 15 Que vem do sobrenatural,
 16 E em matéria de profissão
 17 Um tísico profissional.

(BANDEIRA, 1993, p. 304).

No livro *Estrela da Vida Inteira*, encontra-se o poema *Auto-Retrato* de Manuel Bandeira que demonstra a subjetividade, a irreverência e a ironia com que ele se descreve, sendo praticamente uma autocaricatura.

Ao ler “Auto-Retrato” pela primeira vez, sem preocupação com a análise do poema, talvez não se perceba os contrastes, e a ironia, presentes nos versos. Ao realizar uma leitura com maior concentração e um olhar mais apurado, é possível perceber o trabalho formal, a ironia, a ludicidade, a memória e o divertimento autoirônico do autor. Todo este contexto traz a beleza do poema, aquilo que o autor quer expressar sem ter escrito com todas as palavras.

Identificam-se traços de caricatura, em que o poeta faz afirmações contraditórias e exageradas nos versos sobre suas características, como ser um poeta ruim, um físico profissional. A qualidade do autorretrato possibilita pensar no poeta, e em suas qualidades, não possuindo a mesma função de uma biografia, não significando a realidade, por este motivo pode causar curiosidade, diversão, inquietação no leitor - é uma excelente ferramenta para desafiar tanto o poeta quanto o público/receptor.

No início do poema, Manuel Bandeira explora sua origem e condição social, reconhece ser provinciano de Pernambuco e, ao mesmo tempo, não se reconhece com as características do pernambucano. Sua vida tomou outro rumo, pois lhe ofereceu condições de ascensão social para usar gravata e inserir-se em uma sociedade que exige certo padrão, *status*, mas, também, lembra a condição do homem pernambucano que tem outros modos de resolver suas questões pessoais, ou que vive em outra condição social menos favorecida.

Essa condição de não se enquadrar no estereótipo do pernambucano, mas, também, não se encontrar no nível social mais elevado, lhe causa estranheza, como se não fizesse parte dessa sociedade, como se estivesse alheio ao contexto. O poeta mostra, por meio da contradição, seus sentimentos em relação à identidade. Quem é Manuel Bandeira na verdade? Pergunta frequente e constante, em que se revelam a subjetividade e a incerteza do ser humano.

O poeta desdenha de seu potencial que, na época da publicação, já era reconhecido pela sua obra literária. Um sentido duplo dado à poesia é a contradição e ironia de quem tem qualidade e imagem construídas para poder desafiar sua condição, por meio da contestação.

Arrigucci (1990, p. 125), a respeito de Manuel Bandeira, considera que:

[...] o poeta brasileiro, que humildemente se reconhece “poeta menor”, faz, no entanto, seu balanço de uma vida dedicada à poesia, a partir da raiz da inspiração na memória afetiva da infância, revelando-se à mercê de um tipo de “iluminação profana” (como disse Benjamin da inspiração surrealista), que pontuaria, como o tempo forte do ritmo poético, sua existência de poeta dependente de circunstâncias e

desabafos, de sopros de deus dará. Ali estão unidos os impulsos do fato, da ficção e do sonho, misturados na forma livre de uma narrativa chã, cuja humildade deve ser considerada um modo de ser e um traço de estilo, a que a lembrança do grande modelo dantesco só ajuda a perceber melhor.

Ele questiona no poema as profissões que poderia ter e não teve, como o sonho do pai de que se formasse arquiteto, abandonando o curso por causa da doença: a tuberculose. Por conta desse diagnóstico, mudou de profissão, abandonou os estudos e retomou sua escrita poética.

A alusão à música na vida do poeta pode ser percebida na característica musical de seus poemas, entretanto, Bandeira não seguiu qualquer carreira ligada à profissão de músico, e quando alega ter “engolido o piano”, faz relação com o teclado por se considerar dentuço: brinca mais uma vez com sua imagem, fazendo de si uma caricatura e se divertindo com isso.

Ao finalizar o poema, expõe sua solidão e tristeza pela perda de seus familiares e a condição de quem não viveu dentro do padrão exigido pela sociedade. Apresenta-se sem família, religião ou filosofia e desafia, novamente, o estereótipo imposto para que todos tenham uma religião, uma crença, se casem, tenham família, sigam os padrões. O poeta desafia esses estereótipos porque se vê só nessa vida, pois acredita somente na realidade, na vida terrena, não tem esperança em outra vida.

O exercício de construir e desconstruir a imagem do poeta chama a atenção do leitor, e o encanta, para que a leitura oportunize a reflexão sobre a beleza das palavras e a transformação que só a arte deixa à mostra, um exercício interarte que, ao mesmo tempo, intriga e inspira para conhecer mais sobre a obra e o artista.

No que tange a análise do poema “Auto-Retrato”, observa-se que ele é composto de 17 versos, parecendo um texto escrito em prosa: são versos escritos com liberdade. Em relação à forma, podemos afirmar que todos os versos são metrificados, conforme Costa (2009, p. 109, grifo do autor) assegura:

Todos os 17 versos são metrificados, formados por versos de oito sílabas poéticas, tendo acentuação rítmica recaindo na maioria deles na 4ª e 8ª sílabas. Além da métrica, há presença de rimas toantes internas, por exemplo, gravata com faca (versos 2 e 4) e religião com inquietação e profissão (versos 13, 14 e 16) e externas, por exemplo, dia com família (versos 10 e 12) e sobrenatural com profissional (versos 15 e 17).

Ainda é possível encontrar no poema o recurso estilístico de origem francesa, o cavalgamento que, segundo Costa (2009), ocorre quando um verso tem sua continuidade no verso seguinte. Este recurso contribui para dar a impressão de continuidade, de inacabado.

Complementando este recurso, o poeta utiliza também os versos estruturados em seis sequências enumerativas, que abordam as características do poeta, separadas por ponto e vírgula. Este recurso reforça a ideia de continuidade iniciada pelo cavalgamento.

O poeta também utiliza os recursos de assonância e aliteração. A aliteração pode ser identificada pela utilização de sons consonantais bilabiais /p/ e /b/ e fricativos sibilantes como /s/ e a assonância, pela exploração dos sons vocálicos nasais, como se verifica nas palavras “pernambucano”, “poeta”, “província”, “prosa”, “piano” e “infância”. O poeta procura passar a impressão de brincadeira e ironia construída pelo jogo de opostos entre forma e conteúdo, ou pela brincadeira de fingir ser um poeta ruim.

Os opostos irônicos, neste sentido, podem ser verificados quando notamos uma densa elaboração poética que, na superfície da leitura, apresenta-se por meio de palavras e justaposições aparentemente simplórias. Essa estratégia é muito utilizada por Bandeira em grande parte de sua obra, isto é, escrever poemas complexos que se mostram, à primeira leitura, simples, o que nos faz lembrar a tônica modernista de amplificar a leitura sem deixar o trabalho formal de lado. Assim, a alta elaboração formal do poema contrasta com a auto descrição irônica, que ele imputa a si mesmo, como sendo um “poeta ruim”.

Nos versos iniciais, o poeta constrói o seu retrato. Cavalcanti (2016, p. 18) aponta as possibilidades de um Bandeira que ainda não se conhece.

Assim, acreditamos que ver o Bandeira do cânone pelo seu arquivo, ou seja, ver como Bandeira constrói para si uma imagem de poeta ao longo da vida, um lugar que não é dado desde sempre a um indivíduo que teria nascido com o “germe” da poesia, mas que é construído em determinado momento e que vem a ser assumido pelo autor, pode tornar possível perceber uma série de outros “Bandeiras” ainda por conhecer.

Essa visão de que podem existir outros “Bandeiras”, como aponta Cavalcanti (2016), instiga a reflexão para que possam existir outras personalidades e poéticas em Rosana Ricalde, ou que cada receptor se veja em múltiplas versões psicológicas, físicas e artísticas. A comparação, entre esses dois artistas, aponta para o fato de que cada um, em seu tempo, quebrou os estereótipos esperados pela crítica e pela sociedade. O diferencial de Bandeira, exímio poeta do verso livre, é que com palavras criou imagens que povoam o imaginário do leitor. Rosana Ricalde desconstruiu o poema e o texto, dando forma de imagem às palavras.

Essa relação aproxima os artistas destacados neste estudo e oportuniza a discussão de que a metáfora é um excelente recurso para dizer aos outros aquilo que, nem sempre, pode ser constituído de lógica, o que leva o artista a burlar a lógica com o uso de metáforas. Cabe

ressaltar, também, que o artista ao arriscar e inventar pode causar estranheza à sociedade, e essa estranheza, por inúmeras vezes, pode fazer com que o artista se sinta um estranho em seu tempo. Entretanto, é essa estranheza que eleva o poder de provocação de cada obra de arte ao *status* de original.

Dentre os poetas do cânone, Bandeira é um exemplo que traz o conflito como marca pessoal, já que ele esteve entre a forma tradicional e a moderna, circulou entre a poesia metrificada e ritmada e, também, no modernismo. Já em relação ao eu-lírico, traz o aspecto melancólico. Por outro lado, também em seus poemas, é possível analisar as questões da forma, e um importante elemento a ser considerado é a estrutura sonora que, segundo Candido (1996, p. 23):

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas de sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu “substrato fônico” como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. Mas também a prosa tem uma camada sonora constitutiva, que faz parte do seu valor expressivo total.

Analisando o poema “Auto-retrato”, de Manuel Bandeira, sob a perspectiva da sonoridade, observa-se a melodia e a harmonia, próprias das palavras nos versos regulares ou livres, que despertam emoções ou sensações no ato da leitura. Há também a presença dos recursos sonoros, tais como as homofonias, por meio de rimas, assonâncias ou aliterações, elementos que se constituem como recursos tradicionais da poesia metrificada. Assim, segundo Candido (1996, p. 32), os recursos sonoros da linguagem se tornam proveitosos no jogo da expressão.

Em resumo, todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido não for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos. É evidente que, do mesmo modo, num verso, se há acúmulo de certos fonemas se tornarão expressivos ou permanecerão inertes conforme a ideia expressa. O mesmo som pode servir ou concorrer para exprimir ideias bastante diversas umas das outras, embora não possa sair de um círculo a que é limitado pela sua própria natureza. Não há ideia, por mais simples, que não seja complexa, e os seus diversos elementos, os seus diversos matizes, podem ser expressos pela vizinhança e pelo concurso de sons diferentes. O mesmo ocorre evidentemente no verso, isto é, num verso expressivo há sempre vários elementos diversificados que entram em jogo na expressão.

Partindo deste esclarecimento de Candido (1996), sobre a sonoridade e os versos que possibilitam a expressão de ideias por meio do poema, inicia-se a análise formal do poema “Auto-Retrato”, composto por dezessete versos cheios de ritmos, estabelecidos por meio da

seleção de palavras que rimam interna e externamente. Como exemplo dessas rimas, é possível citar as seguintes palavras: provinciano/pernambucano, gravata/faca, bem/quem, religião/inquietação/profissão, dia/família/filosofia, sobrenatural/profissional.

A respeito da função das rimas, Candido (1996, p. 40) esclarece que:

A função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema. Frequentemente nossa sensibilidade busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética por vezes independentes dos valores semânticos. É o esqueleto sonoro formado pela combinação das rimas.

No contexto do estudo do poema e sua forma, está evidenciado que as regras estabelecidas pelos parnasianos, para os tipos de rima, chegaram ao seu extremo. A poética sempre se ocupou dessa preocupação: da combinação de ritmos como objetivo de extrair o máximo da sonoridade desse ajuste. Os modernistas não abandonaram a rima, porém todas as regras são relativas: os poetas podem utilizar essas regras, ou excluir muitas delas, e mesmo assim fazer poesia. Eles podem, ainda, utilizar rimas consideradas corriqueiras, como por exemplo, finalizações como “ão” ou “mente”. É importante observar as rimas de consoantes e toantes e, além da rima, é preciso observar outras homofonias que podem se formar a partir da repetição de palavras ou da repetição de versos muito próximos.

Os elementos sonoros nos poemas estão intimamente ligados; o ritmo é uma forma de combinar as sonoridades, por exemplo. O ritmo pode ser identificado, ainda, como a cadência do poema ou a disposição das linhas para dar simetria e unidade. Essa organização do poema é a expressão da regularidade, que pode agradar ou incomodar os sentidos dos receptores. O ritmo está intimamente relacionado ao tempo, como afirma Candido (1996, p. 43): “[...] o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo.”

Assim, é possível concluir que o ritmo é essencial na obtenção do efeito estético para se expressar na arte da palavra. Neste estudo, prevalece o interesse pelo ritmo poético relacionado à alternância de sons e silêncios, de graves e agudos, de tônicas e átonas, de longas e breves, nas mais variadas combinações de sílabas poéticas.

Sendo o metro o número de sílabas poéticas de um verso, no poema estudado, há o predomínio do verso octossílabo. Essa característica oferece ao poema o encadeamento, tornando-o coerente e coeso. Pode-se afirmar que, até o quinto verso, identifica-se um sujeito oculto em primeira pessoa, já a partir do sexto verso, percebe-se a terceira pessoa na forma

verbal pretérita. Quando se ousa utilizar o termo “envelheceu”, neste verso, percebe-se que o poeta desloca o sujeito que escreve para o sujeito da descrição.

Dos versos um a quatro, é possível observar a mistura de conotação e denotação, o homem comum que passa a ser representado pelo homem social. Há uma contradição evidenciada pela utilização de um recurso que marca o distanciamento: “Provinciano que nunca soube / Escolher bem uma gravata; /Pernambucano a quem repugna / A faca do pernambucano; [...]”

Do quinto ao oitavo verso, é possível perceber a complexidade com que o poeta brinca entre as formas do modernismo e do tradicional, usando a linguagem coloquial ao mesmo tempo em que emprega as métricas e usa da descrição. Mas tem objetividade, características que se podem observar nos seguintes versos: “Poeta ruim que na arte da prosa / Envelheceu na infância da arte / E até mesmo escrevendo crônicas / Ficou cronista de província.”

Do nono ao décimo terceiro verso, há uma mudança no ritmo em que se perde a musicalidade parecendo que o poema se arreventa, exigindo uma pausa para que se compreenda o sentido: “Arquiteto falhado, músico / Falhado (engoliu um dia/Um piano, mas o teclado/Ficou de fora); sem família, / Religião ou filosofia; [...]” Neste ponto, além da quebra do ritmo, se percebe a ironia e a intenção de provocar o leitor. Bandeira já era reconhecido no mundo literário, mas a dúvida passa a ser um recurso para questionar as falhas do homem comum e do homem social, a fim de relacioná-las às questões sociais e ideológicas, construindo sua poesia, e dando sentido a ela, por meio da utilização de recursos sonoros.

Os últimos quatro versos soam como uma verificação de ordem prática: “Mal tendo a inquietação de espírito / Que vem do sobrenatural, / E em matéria de profissão / Um tísico profissional.”, e funcionam como um suspiro, uma constatação, uma descrença ou angústia que se apresentam no dístico final, um paradoxo entre o profissional e pessoal.

Outra característica que deve ser levada em conta é a linguagem figurada apresentada no poema. Bandeira emprega palavras depreciativas, os disfemismos: “provinciano, poeta ruim, arquiteto falhado, músico falhado e tísico”. As antíteses também contribuem para o ar irônico do poema como “poeta ruim / arte da prosa” ou ainda “envelheceu na infância”.

A ironia aparece nos versos: “em matéria de profissão, um tísico profissional”, na prosopopeia: “infância da arte”, traz a gradação: “sem família, religião ou filosofia” e na elipse: “arquiteto falhado, músico falhado”. Percebe-se, na obra de Bandeira, uma linguagem figurada elaborada e sua intenção é definida para atingir o efeito desejado: esse artifício causa

certo impacto à leitura e provoca reação ao receptor, assim, o poeta conduz seu texto na direção almejada. Percebe-se, também, as aliterações p, b, s e as assonâncias a, am-an (ã), o.

A respeito desses recursos rítmicos, Pignatari (2004, p. 181) considera que:

Num poema, a paronomásia horizontal (aliteração, coliteração) cria a melodia, enquanto a paronomásia vertical é responsável pela harmonia. A rima constitui a paronomásia vertical mais comum. Um coup de dés, de Mallarmé, e o os poemas concretos, trabalham com paronomásias audiovisuais horizontais e verticais. A repetição dos sons sempre é uma repetição que se dá no tempo. Essa repetição dos sons no tempo cria uma rede especial rítmica – um diagrama, uma sintaxe topológica. Ritmo é ícone. O som com marcação de tempo é ritmo, assim como é ritmo a marcação espaciotemporal (na dança, no cinema ou numa cadeia de montagem) e a espacialização do espaço (na arquitetura ou na pintura). O ritmo é um ícone relacional.

No segundo, quarto, oitavo, décimo segundo e décimo terceiro versos, há necessidade de pausas maiores na hora da leitura. Há uma necessidade de fazer respirações meditativas, na intenção de fazer parecer que o cansaço e o percurso quebram a cadência do poema. As figuras de linguagem são utilizadas para dar o contraste e criar o autorretrato com aspecto de negação como força do acaso, circunstâncias da vida que foram acontecendo sem consentimento.

Os significados do poema vão se construindo para oportunizar múltiplas interpretações, relacionando o autor e o homem, o tempo e o contexto, o sentimento de melancolia e de frustração, proporcionando a tríade época-texto-autor que é reconhecível nesta obra de Bandeira. É uma obra em que se apresenta a metalinguagem de modo extraordinário: o crítico, que faz a crítica a si mesmo, e a realidade, que se desconstrói no ritmo do poema.

Assim, o poema *Auto-Retrato* se forma a partir da utilização dos aspectos formais entre a sonoridade, o ritmo, a métrica, as rimas, os efeitos visuais e gráficos, que, segundo Bosi (2000, p. 50), apontam para:

A expressividade impõe-se principalmente na leitura poética, em que os efeitos sensoriais são valorizados pela repetição dos fonemas ou seu contraste. E a estilística não tem feito outra coisa senão multiplicar exemplos de “harmonia imitativa”, “euforia”, “imitação sonora”, “simbolismo fonético” ou, mais recentemente, na esteira de Peirce, “iconicidade”, termo talvez menos justo, pois implica a ideia de uma estrutura visual inerente à palavra, tese que ainda está por demonstrar.

A vontade de dar significados e de comunicar ideias deu ao homem a oportunidade de se expressar e se comunicar por meio de ações verbais e não-verbais e, até mesmo, de silêncios e intervalos, recursos utilizados no poema que provocam reações e compreensões

diversas, com significados muito particulares para cada leitor que tem contato com a obra literária.

Por fim, Bandeira resolve não defender uma causa - nem o tradicionalismo nem o modernismo - decidiu se dedicar a sua causa poética, preocupou-se com a sua obra, seguiu firme em sua determinação e, mesmo que seu eu-lírico possa parecer melancólico, enveredou-se pelo caminho das palavras. Sendo assim, é preciso considerar, segundo Candido (1996, p. 59), que:

A palavra, portanto, é a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. A palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação: durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais. O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é a unidade do poema.

O poema tem um corpo, uma sonoridade, ele é a combinação dos elementos fundamentais e a exploração de ideias que vão se adequando e dando forma ao que o poeta quer expressar. O poema de Bandeira é um exemplo do entrosamento entre os elementos, porque o ritmo modifica o sentido, a imagem cria o significado e a ideia gera o ritmo, assim a obra poética se constitui e se completa.

Assim, o mestre do autorretrato se torna, por instantes, um “autor retrato”, construindo as ideias por meio da crítica biográfica. Nessa perspectiva, podemos afirmar que é uma metacrítica na metalinguagem utilizada com primor, deixando na subjetividade uma grande metomínia: o autor que se expõe, recua e se refaz na literatura, abusa da poética e domínio da linguagem e se apresenta simplesmente Bandeira.

No próximo tópico será abordada a presença do autorretrato em outros poemas de Bandeira, mas que, de certo modo, traz um aspecto mais biográfico de sua obra, no sentido de explorar o tema.

3.4 Autorretrato presente em outros poemas de Manuel Bandeira

Bandeira também se autorretrata em outros poemas, como no caso de “Epígrafe”, publicado no livro *A cinza das horas* (1917). É possível identificar as características que o poeta atribui ao início de sua vida: enaltece a condição de ter nascido menino e lhe agrada o fato de possuir a mesma condição de tantos outros meninos, que não tem com que se preocupar na infância, mas a vida segue e, com o tempo, as mudanças vão ocorrendo e os

acontecimentos inesperados vão tomando espaço no cotidiano. Nota-se a melancolia do poeta nos versos a seguir:

Epígrafe

Sou bem nascido. Menino,
Fui como os demais, feliz.
Depois veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó –
Ah, que dor!
Magoado e só,
— Só! — meu coração ardeu.

Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.
— Esta pouca cinza fria...

(BANDEIRA, 1993, p. 43).

Manuel Bandeira expressa, neste poema, a dor de ter confirmado sua doença (tuberculose). A triste limitação que esse diagnóstico trouxe para sua vida, a desilusão, o medo, a impotência do ser humano frente aos problemas que não se pode resolver. Neste livro, o poeta já expunha as características que lhe trariam o reconhecimento mais tarde. A obra encontra-se ligada, ainda, ao Simbolismo, uma fase mais intimista, mais conectada à sua própria existência, aos seus problemas, à desilusão, ao sentimento que nutriu sobre a doença, que lhe tirou o futuro promissor, à impossibilidade da realização do desejo de ser arquiteto.

Nesta ocasião, percebe-se o sentimento de impotência e de tristeza que aparecem evidentes na expressão “cinza das horas” - as horas que passam e não voltam, não perdoam, não esticam. O confinamento de cada um em seu destino e o de Manuel Bandeira na privação de tudo aquilo que poderia viver, mas não viveu por causa da doença.

Cabe lembrar que os fatos ocorridos na vida do poeta não são suficientes para explicar a sua trajetória poética, nem mesmo seria o ideal para a realização de um estudo mais detalhado do artista e sua obra. Não seria adequado utilizar somente dados bibliográficos, deste modo, vale ressaltar que o eu-lírico, percebido no livro *A cinza das horas*, já traz o aspecto melancólico, que é independente da doença do poeta. É uma obra que está dentro das

convenções líricas, feita de poesias metrificadas e rimadas. Segundo Cavalcanti (2017), é a partir desta obra que Manuel Bandeira passa a ser reconhecido como um poeta doentio e melancólico.

Na primeira estrofe identifica-se o caráter descritivo, é o início da vida de Bandeira, quando afirma: Sou bem nascido. Menino, / Fui como os demais, feliz. / Depois veio o mau destino / E fez de mim o que quis. Mais adiante, aponta o sentimento, a dor e a solidão nos versos que seguem: Ah, que dor! / Magoado e só, / — Só! — meu coração ardeu. Esse sentimento de abandono ao próprio destino traz à tona a característica do poeta e do ser humano, identificada em vários poemas ao longo de sua trajetória; é um longo caminho sem esperança de cura e muitas coisas que poderiam ter acontecido não aconteceram por consequência do próprio destino, ou da postura assumida pelo poeta após ter recebido um diagnóstico de impacto tão frustrante no auge de sua juventude.

Observa-se na lírica de Bandeira um olhar para o cotidiano. Ao estabelecer relações com sua infância, recupera as figuras que fizeram parte de sua história, como os avós, e essas reflexões são identificadas ao longo da obra do poeta, tornando-se familiares ao leitor.

A imagem do rio Capibaribe tem um lugar especial na obra do poeta. A água que corre no rio está relacionada no imaginário do tempo que passa ora rápido, ora lento, mas passa; ela lembra, também, das pessoas que fazem parte de sua vida, daquelas que o tempo levou e não podem retornar. As lembranças de suas origens são marcantes, aparecendo em vários poemas. Bandeira demonstra também em “Evocação do Recife”, uma abordagem que enaltece a cultura brasileira, a língua do povo brasileiro, os lugares e os costumes, apontando um contraste entre a língua do povo e os interesses da elite. Neste contexto, refere-se ao nacionalismo, à valorização cultural do povo. Este poema é mais um exemplo da característica modernista do poeta.

EVOCÇÃO DO RECIFE

Recife
 Não a Veneza americana
 Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
 Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois
 — Recife das revoluções libertárias
 Mas o Recife sem história nem literatura
 Recife sem mais nada
 Recife da minha infância

A rua da União onde eu brincava de chicote-queimado
 e partia as vidraças da casa de dona Aninha Viegas

Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê
na ponta do nariz
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras
mexericos namoros risadas

A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não sai!

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão...)

De repente
nos longos da noite

um sino

Uma pessoa grande dizia:
Fogo em Santo Antônio!
Outra contrariava: São José!
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.
Os homens punham o chapéu saíam fumando
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo.

Rua da União...
Como eram lindos os montes das ruas da minha infância
Rua do Sol
(Tenho medo que hoje se chame de dr. Fulano de Tal)
Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...
...onde se ia fumar escondido
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...
...onde se ia pescar escondido
Capiberibe
— Capiberibe
Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palha
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redemoinho sumiu
E nos pegões da ponte do trem de ferro
os caboclos destemidos em jangadas de bananeiras

Novenas
Cavalcadas
E eu me deitei no colo da menina e ela começou
a passar a mão nos meus cabelos

Capiberibe
— Capiberibe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas
 Com o xale vistoso de pano da Costa
 E o vendedor de roletes de cana
 O de amendoim
 que se chamava midubim e não era torrado era cozido
 Me lembro de todos os pregões:
 Ovos frescos e baratos
 Dez ovos por uma pataca
 Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
 A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
 Terras que não sabia onde ficavam

Recife...
 Rua da União...
 A casa de meu avô...
 Nunca pensei que ela acabasse!
 Tudo lá parecia impregnado de eternidade
 Recife...
 Meu avô morto.
 Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro
 como a casa de meu avô.

(BANDEIRA, 1993. p. 133- 136).

Durante a leitura deste poema, encontram-se o eu-lírico e Manuel Bandeira: as memórias da infância são da pessoa, trazem o passado, dão voz ao saudosismo dos bons tempos vividos no Recife. Já o eu-lírico aponta para a necessidade de valorizar a língua do povo brasileiro, como se vê nos versos: “A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros / Vinha da boca do povo na língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil / Ao passo que nós / O que fazemos / É macaquear / A sintaxe lusíada / A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem / Terras que não sabia onde ficavam” (BANDEIRA, 1993, p. 135).

Nestes versos, Bandeira faz menção à maneira como os poetas escrevem, utilizando a linguagem rebuscada em detrimento da linguagem popular, o falar “gostoso” do povo. Em “Evocação do Recife” se vê um vai e vem de memória e de inovação, questionam-se os temas do nacionalismo e da identidade cultural, que se reconstroem no contexto histórico e social na época da produção desta poesia.

A respeito dessas características que compõem a poética de Bandeira, Coelho (2009, p. 20) considera que:

Em “Camelôs”, “Evocação do Recife”, “Mangue” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”, todos de *Libertinagem*, reconhecemos o olhar do cronista, que escrevia ora numa linguagem direta e objetiva, ora num tom emocionado e lírico, às vezes a coexistirem. Há crônicas e poemas que surgiram assinalados pelo coloquialismo e pela simplicidade, com registros sobre a urbe e suas transformações, os *fait divers*, as belezas e singularidades do cotidiano — características que pontuam elementos da realidade brasileira como quem se põe em conversação familiar e íntima. A crônica e o poema revelam, nesse sentido, um diálogo íntimo, em que um gênero parece ter cedido instrumentos formais ao outro.

No livro *Carnaval* (1919), no poema “Os sapos”, o poeta zomba da estética parnasiana que valorizava muito o rigor formal. Manuel Bandeira defende que a forma e o conteúdo fazem parte de uma única maneira de escrever poesia. Este poema foi declamado na Semana de Arte Moderna de 1922 e muito criticado por representar a mudança. Nesta perspectiva, percebe-se que Manuel Bandeira já era um poeta de vanguarda e sua poesia inicial era marcada pelo sentimento, a dor, a insatisfação, a falta de opção que a doença lhe trouxe e o medo da morte que, após o diagnóstico, trouxe o alerta de risco constante.

O poeta já havia elaborado o eu-lírico e se mostrava interessado em outras maneiras de escrever poesia, apresentando em sua escrita a revolta com o habitual. A esse respeito, Rocha (2011, p. 7, grifo do autor) esclarece que:

A partir da referência ao livro *Carnaval*, torna-se mais frequente, no *Itinerário*, a explicação do poeta sobre a gênese dos seus poemas, como é o caso do emblemático “Os sapos”. A propósito de tal poema, Manuel Bandeira faz a primeira menção à geração modernista, dando ao relato autobiográfico uma outra dimensão, que é a da biografia de grupo: a história de sua formação como poeta aproxima-se, então, da história do movimento modernista no Brasil, sempre a partir de um viés lúcido e crítico – marca da reflexão bandeiriana sobre a literatura e as artes em geral, nas crônicas, nos ensaios e nas cartas.

A crítica sinaliza que Bandeira, a partir do poema “Os sapos”, apresenta uma ruptura com sua própria maneira de escrever, expressando, a partir desta obra, uma poesia muito mais livre, marcando, assim, a mudança de um poeta iniciante e intimista para um poeta mais ousado.

Manuel Bandeira, desse modo, deixaria para trás a poesia parnasiana, protestando e rejeitando a velha forma de fazer poesia. A partir dessa mudança, tornou-se um poeta importante como referência para o Modernismo.

No poema “Os sapos” (1918), Bandeira tem vontade de se libertar dos padrões do parnasianismo e do simbolismo, portanto, este poema funciona como um marco - um poema de transição para a nova forma. É uma crítica à poética, ao lirismo bem comportado e à

questão da inspiração, já que, segundo Bandeira, havia outras maneiras de fazer poesia. Nos versos que se seguem pode ser evidenciado este novo jeito de fazer poesia:

OS SAPOS

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,

Berra o sapo-boi:
- "Meu pai foi à guerra!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - "Meu cancionero
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas cétricas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas..."

Urta o sapo-boi:
- "Meu pai foi rei!" - "Foi!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
- A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo".

Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas,
- "Sei!" - "Não sabe!" - "Sabe!".

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Veste a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

(BANDEIRA, 1993, p. 80-81)

Percebe-se, na poesia “Os sapos” (1918), um caráter metalinguístico: nos versos há afirmações de como não se deve fazer poesia, em que os tipos de sapos como “sapo boi”, “cururu” ou “tanoeiro” são empregados no sentido de tipos de poetas, sendo uma metáfora que, no diálogo dos sapos, expõe as formas de fazer poema e indica as mudanças necessárias, em que o novo modo de fazer, já se encontra iniciado pelo próprio poeta, representado por meio do sapo cururu, que está longe e solitário, porque os poetas, quando buscaram a inovação para o verso livre, também se sentiram isolados, tentando uma nova forma, um novo ritmo para a poesia brasileira.

Nesse poema, Bandeira encontrou seu ritmo livre. Bandeira almejava essa liberdade: organizava seus livros partindo dos sentimentos, já que não estava preocupado com a cronologia e sim com a temática, o sentido, o envolvimento que tinha com sua poesia.

Quando publicou “Vou-me embora pra Pasárgada”, Bandeira expôs sentimentos, sonhos, desejos, vontades, planejamento para o futuro, que talvez na vida real não pudessem existir, mas no imaginário, por que não arriscar, idealizar? Como se pode ver no poema:

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
 Andarei de bicicleta
 Montarei em burro brabo
 Subirei no pau-de-sebo
 Tomarei banho de mar!
 E quando estiver cansado
 Deito na beira do rio
 Mando chamar a mãe-d'água
 Pra me contar as histórias
 Que no tempo de eu menino
 Rosa vinha me contar
 Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
 É outra civilização
 Tem um processo seguro
 De impedir a concepção
 Tem telefone automático
 Tem alcalóide à vontade
 Tem prostitutas bonitas
 Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
 Mas triste de não ter jeito
 Quando de noite me der
 Vontade de me matar
 – Lá sou amigo do rei –
 Terei a mulher que eu quero
 Na cama que escolherei
 Vou-me embora pra Pasárgada.

(BANDEIRA, 1993, p.143).

Portanto, analisar cada verso, e observar o conjunto de ideias tão intrigantes, pode ser um caminho para compreender o poeta, que marca a poesia com a expressão “Vou-me embora pra Pasárgada/ Lá sou amigo do rei.” De fato, ser amigo do rei confere permissão para tudo que se pode fazer, querer ou realizar. No Brasil, desde a colonização até os dias atuais, ser “amigo do rei” é uma maneira de conseguir o que se quer, sem ter que cumprir regras, seguir protocolos: é a oportunidade de ludibriar as situações e arrumar uma forma de ultrapassar barreiras, conseguir privilégios.

Vale ressaltar, segundo Schwarz (2004, p. 16), que “O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais.” Essa característica cultural e histórica, da sociedade brasileira, se aplica na literatura, como exemplo é possível citar os romances de Machado de Assis e até a poesia, como é o caso da expressão “Lá sou amigo do rei”, no estudo apresentado.

Em relação aos temas que abordou, o poeta dedicou parte de sua obra à figura feminina, que sempre esteve presente, como é o caso de sua poesia intitulada “Mulheres”, ou

também como as poesias cujos títulos são nomes de mulheres, presentes no livro *Mafuá do Malungo* (1948). Na vida real, no entanto, ficou solteiro e seus amores não foram bem correspondidos. Experimentou a solidão, mas na poesia pôde modificar esta circunstância, quando afirma: “Lá tenho a mulher que eu quero / Na cama que escolherei.” Neste sentido, é possível imaginar uma mulher sensual e linda: o objeto de desejo do poeta sem os problemas reais para atrapalhar, aproximando-se da ideia de um futuro relacionamento, do encontro com a mulher que sonha.

Afirma ainda nos versos a seguir “Aqui eu não sou feliz / Lá a existência é uma aventura / De tal modo inconsequente”, como se lá fosse possível ser inconsequente, livre; este “lá” é um lugar onde a felicidade está presente, no incerto, na novidade, e aqui, na vida real, o destino nem sempre é favorável ao ser humano, principalmente no caso de uma doença sem perspectiva de cura, como a tuberculose.

Nesse lugar tão mágico, no imaginário, o eu-lírico fará ginástica, andar de bicicleta, tomará banho de mar – a essa liberdade, o fôlego e a força a que se refere, próprios da vida boa, serão retomados, também, no folclore, por meio da mãe-d’água e das histórias que ouviu para afirmar este lugar de sonho e possibilidades. No trecho citado, há aspectos folclóricos brasileiros que o poeta invoca porque se lembra de seus tempos de infância, mas também para expressar sua capacidade imaginativa e criadora na representação de uma realidade que brinca e debocha da aspereza do cotidiano.

Ao observar a produção poética bandeiriana, é possível perceber o poeta tomando as rédeas de uma forma estética peculiar, por meio de uma organização que emprega sua experiência humana e artística, em um universo muito particular. A partir disso, ele transforma e mistura a linguagem, a criatividade, a realidade e o sonho em uma demonstração do “eu” em sua própria emoção poética. Sua obra possui a marca das tensões, por entre polos extremos, ele lança mão de versos que vão do real ao imaginário, passeia entre ciência e arte, e brinca entre o mito e a razão. Segundo Flores (2015, p. 315),

Fato é que há no poema um encanto aparentemente inesgotável e quase irresistível. E a raiz desse encanto, ao menos em parte, remonta a um imaginário que foi insistentemente repostado nos diferentes momentos de modernização do país e chega até hoje com uma força, a um só tempo, sedutora e incômoda.

Se Pasárgada tem tudo, e lá nada é proibido, com certeza é o melhor lugar para viver. A essa ideia de fuga, percebe-se a desforra, o desabafo, mencionado por Flores (2015), como a utilização de uma metáfora do desejo de evasão, que na representação da poesia encontra o

consolo aceitando a vida com suas frustrações e estende, ao mesmo tempo, uma palavra de conforto aos leitores, que sentem o desejo de fuga nas mais diversas situações da vida.

Até mesmo na mais triste das horas, no desespero, na falta de esperança, quando a vontade de fugir pode ser tão grande a ponto de querer morrer, não há melhor remédio: “Vou-me embora pra Pasárgada / Lá sou amigo do rei.” (BANDEIRA, 2008, p. 143). Nesse sentido, o poeta buscou a fuga da realidade, tentou esconder a dor sentida por saber que a vida nem sempre corresponde às expectativas, podendo ser bem dura, fria, e nada há para fazer a não ser encarar os fatos e seguir tentando melhorar os ânimos.

São inúmeros os fatores que compõem a trajetória do poeta e sua formação, suas leituras, a convivência com amigos que também eram considerados vanguardistas, como, por exemplo, Mário de Andrade. A delicadeza, a fragilidade e a franqueza contribuíram para a obra de um poeta Modernista, em que a simplicidade e a sutileza provocam no público um sentimento de agradecimento por ter a oportunidade de ler poesias de tamanha grandeza.

Encerra-se a análise dos poucos poemas selecionados dentro de tão vasta obra, o que torna difícil a escolha por um poema em detrimento de tantos outros, porém “Testamento” (1943) é um poema que resume algumas questões da vida de Bandeira. Nele, Bandeira faz um balanço de sua vida, aborda os desejos que não se cumpriram, a condição financeira, que não foi tão generosa porque teve dificuldades financeiras, e, no amor, muitos desejos e paixões, mas nada duradouro, estando sempre solitário e discreto. Não teve filhos, andou por vários lugares, mas a doença tirou-lhe parte da liberdade. Viajou, mas também criou lugares em seu imaginário.

Bandeira retoma o fato de não ter se tornado arquiteto, como era a vontade de seu pai e, em certa parte, vontade sua também, afirmando ser poeta ruim e pede perdão. Ele retoma esse tema na poesia a seguir, e com ela encerramos essa análise do autorretrato de Bandeira, certo de que não foi possível abranger a vasta obra desse poeta. Por isso, foi feito um recorte muito particular, sendo observado apenas um aspecto, dentre tantos outros que seria possível abordar, na obra do grande representante da poesia brasileira.

TESTAMENTO

O que não tenho e desejo
É que melhor me enriquece.
Tive uns dinheiros — perdi-os...
Tive amores — esqueci-os.
Mas no maior desespero
Rezei: ganhei essa prece.

Vi terras da minha terra.

Por outras terras andei.
 Mas o que ficou marcado
 No meu olhar fatigado
 Foram terras que inventei.

Gosto muito de crianças:
 Não tive um filho de meu.
 Um filho! ... Não foi de jeito...
 Mas trago dentro do peito
 Meu filho que não nasceu.

Criou-me, desde eu menino
 Para arquiteto meu pai.
 Foi-se-me um dia a saúde...
 Fiz-me arquiteto? Não pude!
 Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra.
 Não faço porque não sei.
 Mas num torpedo-suicida
 Darei de bom grado a vida
 Na luta em que não lutei!

(BANDEIRA, 1993, p. 181-2).

Nos versos, o poeta se confunde com o homem em sua biografia - Bandeira retoma a questão da profissão de arquiteto, não realizada, como queria seu pai; aborda, também, a falta de saúde, e que doença tirou suas oportunidades na vida: “Criou-me, desde eu menino / Para arquiteto meu pai. / Foi-se-me um dia a saúde... / Fiz-me arquiteto? / Não pude! / Sou poeta menor, perdoai!” (BANDEIRA, 1993, p. 182), e novamente aponta para o fato de ser um poeta ruim, um poeta menor.

Nos versos finais, também assinala a questão da guerra e da luta: as lutas que não lutou. O poema aborda o que poderia ter sido e não foi, ou o que poderia ter e perdeu, sendo um poema de contingências, de incertezas, como a vida do poeta, ou a vida de qualquer leitor, porque não se sabe sobre o futuro. A certeza que todos tem é a da morte, e Bandeira lidou com esse medo o tempo todo, a partir do dia em que foi diagnosticado com tuberculose.

A maneira como a doença era tratada na época era aterrorizante, então ele passou a trabalhar, também, o tema da morte. O título do poema pode ser considerado uma alusão ao fato da morte parecer tão próxima ou ao balanço final, que o poeta pôde fazer de tudo aquilo que gostaria de ter sido e não foi, porque a doença ingrata lhe roubou o sonho e as certezas.

Ainda, quanto à forma, esse poema é composto por versos em redondilhas maiores, com cinco estrofes, tendo a primeira, seis versos e as demais estrofes cinco versos. As rimas seguem um padrão da segunda à quinta estrofe e todas oscilam entre rimas pobres e ricas, fato que demonstra a volta aos padrões da forma tradicional do fazer poético, que em muitos casos se faz presente nas obras de Bandeira.

Por meio da explanação de alguns poemas de Bandeira, é possível observar que o tema autorretrato foi um recurso utilizado pelo poeta para abordar alguns problemas, tanto nos aspectos literários, metalinguísticos, como também pessoais, do homem. Esse recurso também se estendeu aos aspectos do cotidiano, que fizeram parte de sua obra com o passar dos anos. As questões do cotidiano não influenciaram apenas no conteúdo e significado, elas deram a tônica da mudança no formato dos versos e, também, na forma deles.

O recurso, pois, do autorretrato foi, na obra de Bandeira, uma estratégia de pensar a arte enquanto se reflete sobre si mesmo, mas também uma maneira de se reconstruir como representação no interior da arte do poema, na mesma dimensão em que se reflete sobre o poema na sua evolução construtiva.

Quando se fala em arte, percebe-se que ela é capaz de ultrapassar as regras, romper os preceitos e definir o tema, o material de produção, o sentido do texto e a construção visual do quadro. O diálogo estabelecido entre Bandeira e Ricalde, entre o texto e a imagem, entre a sensibilidade e a estética, possibilitou, aqui, a análise entre a literatura e a arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o estudo apresentado nesta dissertação trata de duas obras, inspiradas no tema Autorretrato, elaboradas em diferentes materialidades: um poema e um quadro.

No caso específico dos objetos analisados, nas relações intersemióticas entre as expressões artísticas de Manuel Bandeira e de Rosana Ricalde, foi estabelecido um diálogo de sensibilidade e olhares particulares, com possibilidades variadas, seja por procedimentos técnicos ou pelos significados que constituem cada obra.

Buscou-se compreender, um pouco mais, os caminhos percorridos por Manuel Bandeira e Rosana Ricalde, visando a trajetória de cada um, o processo de criação e a produção das obras, escolhidas para esta análise.

No primeiro capítulo foram destacadas as características de Manuel Bandeira, um poeta brasileiro que soube usar o verso livre e a métrica tradicional. Ele aventurou-se pelo discurso coloquial, utilizou temas do cotidiano, teve simplicidade em tratar dos temas da vida e da morte e soube dosar a teoria com prática e inspiração. Bandeira escreveu com liberdade chegando à sutileza, ao mesmo tempo que desafiou regras. Para um poeta que iniciou a escrita em ocasiões de circunstância, ou na intenção de um desabafo, Bandeira superou as expectativas e se consagrou na Literatura Brasileira.

O autorretrato, que aparece em forma de poesia, na obra de Bandeira, foi analisado em primeiro lugar, com relação às características de autobiografia. O poeta se entrega à reflexão e analisa a própria maneira de escrever poemas. É possível estabelecer ligação entre as características descritas nos versos e na vida de Bandeira, a distinção do eu-lírico, carregado de ironia e melancolia, a simplicidade e o caráter novidadeiro.

Em segundo lugar, foi discutida a análise formal, a sonoridade dos versos cheios de rimas, harmonias e melodias, versos que se assemelham à prosa, mas continuam dando a tônica da poesia. O corte brusco e proposital entre os versos 9 e 13, na intenção de ampliar o sentido do texto, com a utilização de uma pausa no ritmo, demonstra que o poeta soube utilizar a sonoridade e o silêncio para atingir o objetivo desejado na construção do poema. A linguagem figurada também se apresenta neste poema, e contribui para a formação da imagem poética: palavras se transformam em imagem no imaginário do receptor.

Bandeira e Ricalde se encontram na visualidade, a imagem na palavra e a palavra na imagem. Suas obras surgem na reflexão, no imaginário. Ao atentar-se para o resgate da palavra, se observa que tanto Manuel Bandeira quanto Rosana Ricalde, em suas obras, reinventam a palavra, tornando-a mais icônica, imagética, textual. Cada qual a seu modo,

construiu, em sua obra, a problematização e o próprio conceito de referente, suscitando manifestações que ocorrem nas relações e contextos em que os ícones, os signos e os símbolos se apresentam ao receptor chegando ao referente.

No que tange a questão da homologia estrutural entre as artes, especificamente no caso do poema e das artes visuais, além do desejo de comunicar do artista, este estudo teve como objetivo a análise dos procedimentos criativos do poeta e da artista, visando estabelecer o possível diálogo entre eles. Observa-se, neste caso, a originalidade no tratamento da linguagem e a força que ela exerce em relação ao receptor, que por sua vez, deve se arriscar na interpretação do sentido das obras. Trata-se de observar o papel da arte e sua relação com o cotidiano.

O processo criativo de Rosana Ricalde traz a marca da sensibilidade, com a qual ela consegue se expressar de um modo muito particular: a partir da utilização de um poema de Bandeira, sua atitude cheia de imaginação se constitui na ressignificação das palavras, transformadas em uma obra visual. Ricalde manifesta sua intenção e a revela partindo de um poema, fazendo uma provocação ao receptor. Dessa forma, ela busca tirar do receptor a posição confortável e habitual da leitura, colocando-o frente ao poema “Autorretrato”, agora emoldurado em um quadro feito com fita rotuladora. A artista faz com que o receptor se enxergue no reflexo do vidro e perceba a possibilidade de autorretratar-se e interpretar esta obra de uma nova maneira.

Desse modo, constata-se que Ricalde parte do texto poético, letra por letra, palavra por palavra, para chegar ao seu produto final: a composição da obra visual. Sua pesquisa envolve a palavra com interesse na visualidade, na sonoridade, no ato de poder escutar o outro recitar a palavra. Ricalde, desde o início de seu trabalho artístico até os dias atuais, demonstra interesse na vivência da palavra, no tato. Seu ato criativo exige concentração, silêncio, introspecção, pesquisa. Diversas vias são abertas com a criação de uma obra de arte, segundo Nova (2005, p. 5), as “Vozes de dentro e de fora, silêncios, ruídos variados, na multiplicidade de registros sonoros ou nas inúmeras possibilidades da imagem da letra em poemas visuais que constroem ritmos audíveis e imagéticos.” Dessa maneira, Ricalde explora a palavra como base de sua obra, nos mais variados sentidos e possibilidades artísticas.

Ricalde transita entre as artes visuais e a literatura, e por meio delas, cria, imagina e desenvolve sua trajetória entre a percepção e a intervenção artística, propondo novos conceitos e exercícios artísticos que permeiam a arte contemporânea, e tudo isso denota que há uma consciência poética em seu percurso artístico. São territórios comunicativos, expressão da liberdade por meio de palavras e leituras compartilhadas, a arte e a consciência

poética, materializadas numa exposição de quadros elaborados a partir de palavras que se agrupam, formando um texto que questiona o que é obsoleto, como o material com que produz a obra de arte. As leituras são provocações para a artista, e cada encontro que ela tem com um novo texto pode se transformar em uma ideia que dará início ao próximo trabalho.

Esse direito de reescrever, com sua leitura, o texto de Bandeira, de ler, de não ler, saltar páginas, ou até mesmo ler em voz alta, mostra um pouco das inúmeras possibilidades que a arte e a poesia oferecem ao receptor, diariamente. Cada indivíduo pode reagir ou não à obra de arte, mas o artista em sua obra tem como objetivo provocar, de alguma maneira, o receptor.

Rosana Ricalde é contemporânea e está conectada com a arte na atualidade, com as vanguardas conceituais. Ela está ligada, também, com suas experiências e estudos sobre a poesia concreta, com o dadaísmo, assim como com movimentos que reinventaram a compreensão da arte e que se tornaram fundamentais para quem se reinventa, diariamente, na pesquisa para uma construção poética, inovadora e irreverente, como tem sido sua arte até aqui. Uma arte que implica um desenvolvimento cognitivo baseado em instrumentos geradores de linguagem.

Ao explorar a analogia entre o poema e as artes visuais, percebe-se que na realização das obras estudadas nesta pesquisa, a palavra tem papel determinante na função de vincular os opostos; obras artísticas que são diferentes em sua composição material, mas se assemelham quando se aponta para a utilização da palavra, da cor, da forma, da rima, da sonoridade e da métrica. E, sendo assim, por meio da utilização desses recursos, e das suas capacidades intelectuais, poeta e artista transformam simples palavras em arte.

Essa liberdade, conquistada no processo criativo, e que possibilita que um artista aprenda com o outro e transforme os elementos, no caso a palavra, em objeto artístico ou em poema, sugere e instiga a reflexão sobre a força da palavra: esta ligação é um marco fundamental para a presente pesquisa.

O segundo capítulo deste estudo abordou a semiótica sob a visão de Peirce, que segundo Pignatari (2004, p. 187), “é o Marx da linguagem.” O pensador se inspirou em Hegel, rompeu com a lógica diádica de Aristóteles, e introduziu o terceiro polo, o interpretante, entre o significante e o significado, que foram mantidos pela semiologia de extração saussuriana, incluindo assim o processo triádico da significação, que assume a configuração de um diagrama relacional icônico.

No diálogo entre o poema de Bandeira e a obra visual de Ricalde, se observa uma metamorfose, que aponta para a transformação, quando o poema traz o ícone que invade o

corpo verbal e se completa na sonoridade, na rima; a obra visual que transforma o texto em cor, espaço, imagem. É a arte que se transforma em ícone, (des)realiza, (des)hierarquiza as formas, e, assim, a palavra é aplicada nas mais variadas possibilidades da linguagem.

Percebe-se que o ícone tem o poder de resgatar e desvelar o mundo das palavras. Essa visão contribui para desconstruir a ideia de que as palavras só podem ter um significado: elas oferecem mais do que um significado, podem ser percebidas, de acordo com a semiótica de Peirce, nas categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade; entre o ícone, o símbolo e o interpretante, é o pensamento em si que envolve todas as etapas desta teoria.

O ponto de partida e de chegada, nesta pesquisa, é a palavra, porém o percurso que a torna um objeto artístico é a questão central, a sensibilidade poética, o fazer artístico; a reinvenção e utilização desta palavra, transformada em obra de arte, é o tema que estabelece a relação entre o poeta e a artista, entre o poema e a obra visual.

Estes objetos, vistos pela infinidade de possibilidades de apreciação, são marcados pela função estética e pelo sentido que potencializam em suas estruturas, dando-lhes o *status* de obra de arte. A diferença dos olhares de cada indivíduo é responsável por dar forma à expressão artística, já os meios utilizados caracterizam as peculiaridades de cada obra.

Os códigos artísticos que se apresentam em ideias, as formas verbais da poesia que se tornam imagens, constituídas com tintas ou palavras, e carregam a marca da arte do ver, são imagens da aproximação das artes, representação em formato de objeto, que provocam os sentimentos em busca da visualidade. A análise das representações e do pensamento na poesia e nas artes visuais corroboram os aspectos apresentados nessas obras, que atingem os receptores pelos sentimentos, pela sensibilidade, e levam à constatação de que a forma e o conteúdo passam a ser indissociáveis.

O autorretrato como tema é uma forma não-representativa, é uma forma física, impressa nos suportes. Ele é marcado por palavras ou por materiais como a fita rotuladora, e sendo assim, é um processo de desconstrução, em que o artista carrega sua obra de interpretação, de estética, e configura sua obra em a relação à imagem mental, que é um excelente modo de representação que leva o receptor à interpretação.

No terceiro capítulo foram apresentados alguns exemplos de autorretratos elaborados por artistas no decorrer da História da Arte, para situar a questão do sentido e da necessidade que o homem tem de se autorretratar no tempo e no espaço que habita, bem como a forma como foram produzidos, a partir de técnicas e materiais que deram base às diversas possibilidades artísticas de representação.

A arte contribui para que os olhares se refaçam e as representações se concretizem, provocando outras possibilidades de criação e intervenção no cotidiano. Foram apresentadas também as poesias de Cecília Meireles, Graciliano Ramos e Mário Quintana, transformadas em autorretratos no formato de obras visuais, utilizando os mesmos recursos que Ricalde lançou mão quando transformou o poema de Bandeira. Além disso, cada quadro foi produzido com uma cor específica.

Algumas poesias de Bandeira, que foram apresentadas, podem ser identificadas pelas características de autorretrato, mesmo que não seja este o objetivo específico e único deles, como no caso de “Epígrafe”, “Evocação do Recife”, “Os sapos”, “Vou-me embora pra Pasárgada” e “Testamento.” Ocorre que, a partir da escolha destes poemas, é possível assinalar a questão das possibilidades de que outros poemas de Bandeira também abordaram o tema desta pesquisa e apresentaram o eu-lírico e o homem nas suas características, com dúvidas, anseios, insatisfações e sonhos.

A arte não pode ser compreendida como um único caminho, ela vai além: há uma intenção no fazer artístico, há possivelmente um resquício do conceitual. A arte se apresenta numa pesquisa partindo do pensar para o fazer concreto. Essa é a questão do autorretrato tratado neste trabalho: sacudir o conceito de autorretrato, que faz parte do estereótipo ou do imaginário, e construir um autorretrato reinventando seu sentido, inovando em seus procedimentos.

A homologia estrutural aponta para a possibilidade de um procedimento artístico que, no caso específico analisado nesta dissertação, parte de uma palavra e chega a um produto final: a imagem. Esse caráter está vinculado à analogia e ao fato de que um artista pode perfeitamente aprender com outro, partir de um ponto comum e chegar a um resultado totalmente novo.

Assim, nas obras de Bandeira e Ricalde, encontram-se a forma e o conteúdo, o texto e a interpretação, a escrita e a imagem, e a nova configuração de Ricalde, para o *Autorretrato de Manuel Bandeira* (2004) que aponta para a escrita/imagem, numa estética que se transforma com materiais obsoletos e os significados e a sensibilidade que são despertados no imaginário do receptor. A arte tem a possibilidade de desafiar o padrão e de reinventar a forma.

A visualidade que se apresenta é a imagem na palavra e a palavra na imagem: quem sabe onde começa a literatura e termina a arte, ou onde a visualidade se renova e continua a instigar o imaginário? Instaura-se, assim, a certeza de que a arte não se encerra numa obra, ela povoa o imaginário humano e comunica pela cor, pelo reflexo, pelo contexto e pelo olhar que

se reflete, respeitando, assim, os vários ângulos que possibilitam interpretar a literatura e a arte, de modo particular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRÃO, Daniel. GOMES, Nataniel dos Santos. Quadrinhos: poesia contemporânea. **Cadernos Cespuc**. Belo Horizonte. N. 25, 2014, p. 216.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.
- BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Arte-educação: leitura de subsolo**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2011.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. Disponível em: <http://groups.google.com/group/digitalsource> Acesso em: 9 set. 2018.
- BINES, Rosana Kohl. Apresentação. In: BANDEIRA, Manuel. **Mafuá do malungo: versos de circunstância**. São Paulo: Global, 2015.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOSI, Alfredo. **Formações ideológicas na cultura brasileira**. Estudos Avançados 9 (25), 1995.
- BOSI, Alfredo. Org. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.
- BRANDÃO, R. **As figuras de Linguagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- BUGMANN, Sandra Regina Claudio. **Gêneros de pintura**. 2ª ed. Indaial: Uniasselvi, 2011. 185 p. ISBN 978-85-7830-448-5.
- CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o próximo milênio**. São Paulo: 2ª Ed. Companhia das Letras, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. **Perfilogramas**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Impresso
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 1984

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico da poesia**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8 ed.: São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

CANTON, Kátia. **Espelho de artista**: autorretrato. Coleção mundo de artista. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 56 p. ISBN 978-85-7503-252-7.

CAVALCANTI, Felipe Alves Paulo. **O Averso da Ruína**: invenção e reinvenção de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira (1917-1954). UFRN- Natal – RN Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/22439/1/FelipeAlvesPauloCavalcanti_DISSERT.pdf Acesso em: 20 mai. 2018.

CHKLOVSKI, V. Arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo S. A. 1976, p. 39-56.

COELHO, Eduardo dos Santos. **Arqueologia da composição**: Manuel Bandeira. Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira). Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/CoelhoES.pdf> Acesso em: 29 mai. 2018.

COELHO NETO, J. T. **Informação, comunicação e semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

COSTA, Daniela Aparecida da. **Memória, ironia e lúdico em “auto-retrato” de Manuel Bandeira**. Cadernos do IL. Porto Alegre, n.º 39, dezembro de 2009. p. 105-114. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>>. Acesso em: 3 fev. 2018.

COSTA LIMA, Luiz. **Dispersa demanda**: Ensaios sobre Literatura e Teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

D’AMBROSIO, Oscar. Diálogos entre texto e imagem. **Unespciência**, São Paulo, ano 1, v. 5, p. 44, fev. 2010. Disponível em: <file:///C:/Users/Magda/Downloads/UC05.pdf> Acesso em: 29 jul. 2018.

DICK, André Henrique. **Um Coup de dès**: o testamento do espaço mallarmeano. 2002. 281f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002.

DUVE, Thierry de. **Fazendo Escola** (ou refazendo-a?). Tradução Alexânia Ripoll. Chapecó: Argos, 2012.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ECO, Umberto. **Obra aberta** (Trad.). CUTOLO, G. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FERREIRA, Glória; RICALDE, Rosana. **Entre imagem e linguagem**. Rio de Janeiro: Apicuri. 2015.

FLORES, Eiliko L. P. Alegoria e ironia: confrontos e convergências. **Revista Água Viva**: revista de estudos literários. Brasília, DF, v.1. n. 1, p. 1-17, 2010. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/3275/2866> Acesso em: 01 out. 2016.

FONTES, Maria Aparecida R. *Ut Pictura Poesis e Mimesis*: considerações teóricas sobre as relações entre pintura e poesia. **Revista Eletrônica do Instituto de humanidades**. v. I, n. III, p. set-dez 2002. ISSN-1678-3182. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/404/396> Acesso em: 01 out. 2016.

FREITAS, Antonio Carlos Rodrigues de. O desenvolvimento do conceito de intertextualidade. **Revista dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras UFF** www.revistaicarahy.uff.br Edição n.06/2011 ISSN:2176-3798

GIL, Antônio C. **Como elaborar um artigo de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

GILDA; CANDIDO, Antonio. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira, 1993. p. 3-17.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Transição & permanência Miró / João Cabral**: da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Manuel Bandeira: aprendizagem modernista. **Travessia**, Florianópolis v. 5, n. 13, p. 12-26, mês 1986. ISSN 0101-9570. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17532/16108> Acesso em: maio 2018.

GOMBRICH. Ernest. Hans. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

INSTITUTO ARTE NA ESCOLA. MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. (Coor.) **Auto-retrato**. PILLOTTO, Silvia Sell Duarte– São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **A coesão textual**. 22. ed. São Paulo: Contexto, 2014. ISBN 978-85-85134-46-4.

LAUSBERG, H. Elementos de retórica literária. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: textos essenciais. Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo, Editora 34, 2008.

LOSADA, Terezinha. O contextualizar e o conhecer: uma abordagem semiótica. *In*: BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. (Orgs.). **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 229 – 247.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MEIRELES, Cecília. **Mar absoluto e outros poemas**: retrato natural. São Paulo: Nova Fronteira, 1983.

MENDONÇA, Antônio Sergio Lima; SÁ, Álvaro de. **Poesia de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande, MS. CECITEC/UFMS, 1991.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Quando a arte se torna poesia. *In*: **CASA Cadernos de Semiótica Aplicada**. Campo Grande, MS, v. 9. n. 2, p. 1-17, dez. 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4722>. Acesso em: 02 out. 2016.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MUNIZ, Vik. **Reflex: Vik Muniz de A a Z**. São Paulo: Cosac, 2007.

NOVA, Vera Casa. **Leitura do poema**. Letras & Letras. v. 21 n.2, 2005 p. 1-7. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25198/14014> Acesso em: 12 jan. 2019

OLIVEIRA, Valdevino Soares. **Poesia e pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Logos).

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 35-50.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo. Perspectiva, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. Trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1975.

PESSOA, Helena G. R. **Auto-retrato**: os espelhos, as coisas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/Magda/Downloads/4121124.pdf> Acesso em: 31 jul. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *In*: **Flores da escrivantina**. Companhia das letras, 2006.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 9ª edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1982.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale. 2013

QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Infância: Memórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

RICALDE, Rosana. Compartilhando palavras com Rosana: um retrato 3x4 da artista. *In: Catálogo Rosana Ricalde*, 2012.

RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. Porto Alegre: Globo, Edusp, 1967.

SAMPAIO, Claudia Dias. **Autorretrato a poética do retalho**. Faculdade de Letras da UFRJ, 2009. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa19/claudiasampaio_apoeticado.pdf Acesso em: 13 jun. 2018.

SAMPAIO, Cláudia Dias. **Autorretrato a poética do retalho**. Faculdade de Letras UFRJ, 2009. Programa da Ciência da literatura. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa19/claudiasampaio_apoeticado.pd Acesso em: 2 Dez. 2017.

SANTAELLA, Maria Lucia. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez, 1980.

SANTAELLA, Maria Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTAELLA, Maria Lucia. Por uma classificação da linguagem visual. *In: Revista Face* (São Paulo), v.2, n. 1, p. 43-67. jan./jun. 1989.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, Lucia. Imagens são óbvias ou astuciosas? **LÍBERO**. São Paulo. v. 17, n. 33 A, p. 13 – 18. Jan./jun. 2014.

SANTAELLA, Maria Lucia. et. al.. Abordagens teórico-metodológicas do Centro Internacional de Estudos Peirceanos [CIEP] da PUC-SP. IN: Irene Machado (Organizadores) et al. **Problema semiótico em pesquisas de comunicação e cultura** - Salvador: EDUFBA, 2016. 241 p. ISBN 978-85-232-1506-4

SESC. Departamento Nacional. Divisão de Programas Sociais. Gerência de Cultura. **Exposição Palavras Compartilhadas**: material educativo / SESC. Departamento Nacional, Divisão de Programas Sociais, Gerência de Cultura; curadoria educativa Luiz Guilherme Vergara; pesquisa de conteúdo Roberta Condeixa. Rio de Janeiro: SESC Departamento Nacional, 2012. 92 p.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

STRANG, Bernadete de Lourdes Streisky et al. **História da Arte**: moderna e contemporânea. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S. A. 2014. 176 p.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2004.

VEREZA, Solange C. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Letras e cognição no 41, p. 199-212, 2010.

VERGARA, Luiz Guilherme; CONDEIXA, Roberta. **Catálogo Rosana Ricalde**, 2012.

VINHOSA, Luciano. O Signo Total. In: **Catálogo Rosana Ricalde**, 2007.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. Trad. Betina Bischof. São Paulo. Cosac e Naify Edições, 2002. ISBN 85-750. 80 p.

ANEXOS

ANEXO A – Autorretrato: diálogos entre Manuel Bandeira e Rosana Ricalde



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM: LÍNGUA E LITERATURA
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

AUTORRETRATO: DIÁLOGOS ENTRE MANUEL BANDEIRA E ROSANA RICALDE

Fotografias realizadas na exposição *Palavras Compartilhadas – Autorretrato de Manuel Bandeira (2004)* - SESC/MS – Campo Grande/MS

