

SEMELHANÇAS E DESSEMELHANÇAS EM DRUMMOND, BANDEIRA E MAGRITTE.

Eni Santos Carvalho (PUC-GO)

Viviane Andrade Oliveira (PUC-GO)

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves (PUC-GO/UNESP)

RESUMO: O objetivo deste estudo é analisar semelhanças e dessemelhanças entre Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e René Magritte, tendo como amostras: poemas do livro *A rosa do Povo*, em especial *Procura da poesia*, de Drummond; do livro *Libertinagem*, com ênfase sobre *O cacto*, de Bandeira; e alguns quadros de René Magritte, particularmente *O terapeuta*. A partir das referidas obras, pretende-se discutir as possibilidades de aproximação e distanciamento comuns ao processo artístico. Pretende-se, portanto, verificar como os autores se aproximam e se distanciam, quanto à sintaxe adotada nos procedimentos poéticos, bem como as recorrências estilísticas, através de análise intersemiótica, considerando conceitos advindos desde Jakobson, Barthes, Valéry, Pound, entre outros, até o conceito de relações homológicas de Gonçalves, entre as obras literárias e a obra artística em estudo. A relevância se configura pelo intuito de contribuir para o estudo comparativo entre as artes. Em macro visão, os encontros da obra artística desses renomados artistas se dão quanto ao uso de metalinguagem, que, utilizando-se de uma ilusão referencial, trabalham os signos artisticamente, em um contraste entre realidade e imagens metafóricas, em que tudo está em função do objeto de arte. Assim, os três artistas fazem uma notória reflexão quanto à teoria estética da arte contemporânea. Quanto aos desencontros, percebem-se marcas estilísticas próprias de cada um dos artistas citados.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Artes plásticas. Intersemiótica. Poesia. Procedimento artístico.

A linguagem poética, presente em todas as artes em suas diversas formas, articula os limites entre passado e modernidade. A obra de arte implica, no sentido crítico, a percepção e a presença da tradição clássica na contemporaneidade. Nesse sentido, Eliot (1989) sugere que entre os verdadeiros artistas, de qualquer época, há uma comunhão inconsciente, podendo esta ser convertida num propósito.

Nos objetos deste estudo – as poesias do livro *A rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade; as poesias do livro *Libertinagem*, de Manuel Bandeira;

algumas obras de René Magritte, como *Isso não é um cachimbo* e *O terapeuta* – através de imagens metonímicas, em um nítido projeto criador e reflexivo sobre o fazer poético, estabelecem-se relações homológicas no que concerne à ilusão referencial, mas que, transmutada em signo, converge à literariedade.

Por conseguinte, a análise destas obras sugere uma relação dialética da tradição clássica e a arte moderna, cuja transposição metafórica da representação artística mescla interfaces sógnicas de linguagem verbal e visual, em uma fusão e combinação de estéticas.

Drummond: a natureza do poético

Carlos Drummond de Andrade, um dos maiores poetas brasileiros, em sua vasta obra se mostra um poeta mais reflexivo, menos óbvio. Sua leitura de mundo é mediata e ele transmuda essa mediatização através do signo verbal, da produção da linguagem, isto é, do procedimento artístico e dos efeitos que esta possa suscitar no receptor, que chega ao significado. Signo e forma, neste processo, são então fundamentais, contrariando a tradição poética de representação:

a ‘imitação’ é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mimesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas um concepção da realidade. (LIMA, 2003, p. 180)

No livro *A rosa do Povo* a fusão de signo e forma produzindo significados é muito forte. O livro todo se constitui num projeto criador, um exercício de metalinguagem sistêmico de criação poética. Pós T. S. Eliot e Ezra Pound, por volta de 1915, ficou muito comum produzir poesia e refletir sobre ela. No Brasil, junto com Drummond, os grandes poetas João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira fazem coisas semelhantes. Enquanto em Drummond o projeto isotópico é a natureza do poético, em Manuel Bandeira este projeto seria uma reflexão sobre o lirismo na modernidade, na poesia moderna.

Analisando os 55 poemas de *A rosa do Povo*, pode-se afirmar que há uma profunda reflexão sobre a natureza do poético. Este não é um livro de Antologia despropositada. O posicionamento dos poemas ao longo do livro não é aleatório e sim intencional, tanto com relação à construção da obra, quanto à própria natureza dos poemas.

Os três primeiros poemas *Consideração do poema*, *Procura da Poesia* e *A flor e a Náusea*, se encontram em ordem gradativa, aclimatizando o leitor e alertando-o para esse processo de recepção: o primeiro, como o próprio título sugere, discute o poema; o segundo, uma teoria poética; e no terceiro coloca sua teoria em ação, um poema imagético. Ao longo do livro transcorrem gradativamente teorias literárias acerca da arte poética, sugestionando uma “lição de poesia”, a qual fica bastante em evidência em *Procura da Poesia* com o uso da função conativa, conforme teorizou Jakobson (2003).

Obviamente a função poética e metalinguística estão presentes, haja vista que a função poética “não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante” (JAKOBSON, 2003, p. 128). Assim, elas aparecem em todos os poemas do livro de forma processual, entretanto, nos três primeiros poemas estão em evidência, há uma intencionalidade.

A procura da poesia, portanto, é uma grande lição de arte poética, em tom professoral, conativo, como um exercício de crítica e autocrítica, se dirigindo a um interlocutor imaginário e sem voz. Já no primeiro verso, está implícito na preposição “sobre” o poema inteiro: *Não faças versos sobre acontecimentos*. Embora o vocábulo “acontecimentos” traga consigo a ideia de “inesperado que produz sensações”, o que automaticamente remete à função emotiva, definitivamente este verso não pode ser observado sob uma perspectiva tão superficial assim.

Neste verso é necessário muito cuidado por parte do leitor para não haver uma referencialização do verso, caso contrário, o leitor iludido por uma literalidade, irá fazer uma leitura referencial. Ora, a referência se dá em outra função, na função referencial, e não na poética. O poema é dialético, trai: é um “não-sim”.

Há “negação” em praticamente todos os versos das cinco primeiras estrofes deste longo poema de oito estrofes¹. Algumas negativas são percebidas no advérbio “não” ou ainda outros advérbios e adjetivos (*nem, indiferente, imprestável, nada*). Mas é preciso cuidado com essas negativas: “*Não faças versos*” – fazer verso não é fazer poesia; “*sobre*” – remete a referência; “*acontecimentos*” – temática.

¹ As autoras encontraram divergências quanto à estrutura deste poema: algumas edições com dez estrofes, outras com oito. Nesta análise será considerada a edição da Editora Record, de 2000, com oito estrofes.

Não é que não se possa fazer versos sobre acontecimentos: é que temas sem a função poética não é poesia e sim referencialização. A questão está toda no “sobre”. *Procura da poesia* “ensina”, portanto, “não referencialize o verso”. Nos poemas deste mesmo livro (*O medo, Passagem de ano, Elefante*, dentre outros) a temática aparece, entretanto, transmutada em signo, ocorrendo a literariedade e não literalidade: não é referencial; não é “sobre”.

“*Não me reveles teus sentimentos, que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem*” – se os sentimentos *se prevalecem do equívoco*, ou seja, são literais, tentam *a longa viagem* – o artístico – mas não alcançam. É o artista que desconhece a natureza do seu próprio objeto de trabalho: na arte, desde que seja transmutado em signo pode-se usar natureza, objetos ou sentimentos, desde que atinja a dimensão sígnica, se for ambíguo, se for função poética.

Assim, há uma profunda similitude do poema com o quadro “*Isso não é um cachimbo*”, de René Magritte. O quadro traz um elemento referencial do mundo, que é literal, e o singulariza. Emoldura-o e o torna único – a referência do mundo é posta em condição sígnica-semiótica e só é possível pela forma – em um processo de desautomatização, de estranhamento e singularidade.

Em *Isto não é um cachimbo*, também há uma relação dialética entre o moderno e a tradição, assim como em *A rosa do Povo*, de Drummond e em *Libertinagem*, de Bandeira: a construção da arte pela desconstrução dos referentes; a produção de significados pela desconstrução dos signos pela forma.

Bandeira: o lirismo na modernidade

Assim como o possível projeto isotópico de Drummond seria a natureza do poético, em Manuel Bandeira este projeto encontra-se na obra *Libertinagem*, publicada em 1930, composta de 38 poemas, os quais remetem a reflexões sobre o lirismo na modernidade.

Nos poemas de *A Rosa do Povo*, há indícios do projeto isotópico de Drummond: os três poemas iniciais gradativamente materializam seu constructo estético. Já Bandeira, mesmo em outras obras, se mostra mais traiçoeiro, como em *Poema só para Jaime O’Vale* e *Momento num café*, poemas em primeira pessoa que são bons, em que o

“eu” é signo, que não é um “eu-Bandeira”, assim como no quadro *Isto não é um cachimbo*. Entretanto, em *Libertinagem*, especificamente no poema *O Cacto*, ele foge: constrói-o em terceira pessoa, formando tramas interpretativas e produção de sentidos, numa conversão de signos em outros signos.

Poética, o nono poema de *Libertinagem*, seria a proposta de poesia de Bandeira: há a oposição a toda uma tradição romântica, parnasiana, dos movimentos estéticos brasileiros, mas que dialeticamente mantém o diálogo com essa tradição. No verso “*Estou farto do lirismo comedido*”, já se encontra o livro todo, a proposta isotópica.

Percebe-se, então, uma similitude em Bandeira e Drummond quanto à criação artística – “*Não faças versos sobre acontecimentos*” e “*As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam*” – expressando sobre a marca da subjetividade. Esta não deve predominar no poema, pois ele em si não é um discurso subjetivo e sim, como diria João Cabral, o poema é “*uma máquina a emocionar*”. Sendo assim, deve trabalhar com a subjetividade de quem o recebe – ele promove as emoções, os sentimentos individuais daquele que lê, ou seja, a subjetividade está em quem lê.

Se no ato da escrita dominar “*as afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais*” o texto se torna um relato pessoal e não um poema; só tem sentido para Arte se os acontecimentos forem transubstanciados, pressupondo uma mimese de produção

como o produto de arte, por definição, apresenta um relacionamento apenas indireto com o real, não pode adquirir um significado pela utilidade que promova. (...) é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção (...) a *mimesis* da produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real; ou melhor, o que seria tomado como limite entre o possível e o impossível (...) só se é capaz de *funcionar* pela participação ativa do receptor. (LIMA, 2003, p.181)

Por conseguinte, o poeta não pode dominar apenas a língua, assim como nas artes plásticas não é apenas domínio da técnica, como em Rodin, caso contrário não “simula uma ‘geração’ do sentido” (BERTRAND, 2003, p.21), não pressupõe uma mimese de produção, necessária à arte moderna.

Entretanto, o poema *O cacto* aparentemente é um acontecimento. Este poema é caracterizado por ritmos próximos da fala cotidiana e livre das formas preestabelecidas pela tradição clássica, o que o faz parecer uma historietazinha, como se fosse uma pequena crônica poética, mas não é.

Em *O cacto*, a proposta estética entranha-se na própria estrutura do poema, que pode ser percebida dissecando-se as camadas lexicais, morfológicas, sintáticas, fonológicas, fonéticas, que caminha para o semântico, fio condutor para detectar a isotopia. O poema é o jogo da linguagem cujo propósito é evocar, ativar imagens. É um poema icônico, que se constitui num diagrama do próprio cacto que se debruça. São dois blocos estróficos quebrados, como se fosse um cacto derrubado cujas raízes se mantêm, aludindo a tradição.

Esta alusão à tradição é perceptível na primeira estrofe do poema. Em *Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária*, o sintagma “*aquele cacto*” reporta à tradição clássica a partir dos elementos subsequentes, no uso da adjetivação presente nos três primeiros versos (*desesperados*, *constrangido* e *esfaimados*) remetem a elementos que evocam a arte clássica.

No verso “*Laocoonte constrangido pelas serpentes*,” Laocoonte é um signo que não tem relação com a memória involuntária e sim com a memória criativa, haja vista que essa memória involuntária não possui o segredo de todos os signos sensíveis. Assim, Proust distingue cuidadosamente dois casos de signos sensíveis: as reminiscências e as descobertas; as “ressurreições da memória” e as “verdades escritas por figuras”. (DELEUZE, 2003, p. 51). Logo, o poema cria uma imagem metonímica com a estatuária Laocoonte, num procedimento homológico da invenção artística. Estabelece uma relação dialética e dinâmica com outros signos intertextuais, numa visualidade construída entre *O Cacto* e a estatuária Laocoonte, entre o poema e a escultura.

Manuel Bandeira realiza um poema de extrema relevância naquilo que se considera fundamental no trabalho poético: a figurativização do verbal, da tematização verbal, transformando-o numa relação icônica. Para Ricoeur (2000, p. 321), o traço essencial da linguagem poética não é a fusão do sentido com o som, mas a fusão do sentido com o fluxo de imagens evocadas ou ativadas; essa fusão constitui a verdadeira iconicidade do sentido.

Posto isso, o poema é visual: são blocos de cacto cujo cacto também não é cacto. Os semas que compõem o cacto, já traz em si elementos importantes: os espinhos, a raiz curta, exígua e que permanece mesmo assim. A tradição é assim: é inexorável, ela se mantêm. Para lidar com o novo, não se livra necessariamente do velho: é dialético.

Ilustrando isso Bretch afirma “*A carne nova come-se com velhos garfos*” (BRETCH, 1976, p. 79)

O cacto é todo coerente em sua composição, realização e modulação. É um poema muito bem composto, que se realiza. É todo trabalhado: adentrando-se nas camadas mais profundas, nota-se extrema coerência entre os elementos constituintes. É tensivo: o plano de expressão do poema faz jus a toda tensão do plano de conteúdo conforme Hjelmslev (1975): a tensividade se faz presente até na referência – o cacto tem espinhos, o que quer dizer que ele é intratável “*Era belo, áspero, intratável*”.

Este “*intratável*” remete a própria figurativização – ser intratável é função da arte. A figurativização está no poema inteiro: modernidade e tradição. É uma comunicação que repele. A arte se faz pelo signo da refração, não do reflexo. Conforme Bakhtin (2015), o signo da arte é um signo refratário. Há neste poema uma interessante conjunção figurativizada entre o natural, o cultural e o artístico, realizando uma integração perfeita de modular a própria tematização, consoante Gonçalves (1994): modulada e corroborada pela forma – a forma gerando essa coerência semântica.

Esse elemento da natureza, o cacto, é alegorizado no poema. Uma alegoria da ruína, na visão de Walter Benjamin (1984), uma vez que n’*O cacto* há arestas conscientes. Não é um poema que resolve e sim um que tensiona alguns grandes temas, aludindo a Valéry (2011), dentre eles, a questão da natureza e cultura, a natureza e arte, a cultura e arte – e neste caso, a tradição entra fortemente na função daquilo que o poema faz.

Depreende-se então um apagamento da referencialidade, que “mobiliza a relação necessária entre significante e significado, além de recuperar ou nomear indiretamente, aquilo que era apenas nebuloso no pensamento ou no espírito” (GONÇALVES, 1994, p. 193), sugerindo, assim, uma relação intersemiótica – poema e escultura – numa alusão dele ser uma escultura. Há ainda uma irregularidade regular, pois o cacto é geometricamente perfeito, mas não no sentido stricto.

Nessa noção de escultura é um metatexto: ele se faz escultura e alude à escultura – é uma figura, uma imagem dentro d’*O Cacto*, sobretudo a do Laocoonte. A materialidade visual do poema acaba formando-se, numa profusão de imagens que afetam a imaginação visual, pois “Antes de tudo o poema se dá como processo narrativo

que veicula uma imagem visual” (GONÇALVES, 1994, p. 267), podendo perceber desta maneira, a noção do Clássico, da escultura clássica, que é uma das mais antigas formas de arte, mas transmutada para o moderno. Tradição e modernidade se fundem na imagem do poema-escultura.

Deste modo, *O Cacto* aproxima o grande pintor belga René Magritte a Bandeira: a visão dialética do Clássico e do Moderno e exercício de procedimentos intersemióticos. Este, um poeta que foi professor e teórico da literatura – e tem uma visão do Clássico em sua poesia; dominava as formas fixas. Aquele estudou muito o Renascimento, as formas clássicas do Renascimento. Ambos rompem com essa tradição, às suas maneiras, refutando a ideia de “lirismo comedido”.

Nessa dissonante maneira de plasmação do poético, encontramos a unidade entre as duas obras. Unidade que pode ser percebida e até descrita, mas não definida, uma vez que é impossível definir a natureza do poético, seja no poema, seja na pintura. (GONÇALVES, 1994, p. 286)

A arte de René Magritte caracteriza-se por imagens enigmáticas, ilógicas e metonímicas, em um estilo singular, facilmente identificável, como *Os amantes*, *A relíquia* e *Valores pessoais*. Metamorfoses e subversões do espaço, do tempo e das proporções são comuns em seus quadros, que ignoram a emoção fluida da lírica plasmática, priorizando a produção de sentidos que trabalham a subjetividade do fruidor.

Seu projeto quadro-escultura *O terapeuta* revela a dubiedade das formas sugerindo, também, uma relação intersemiótica – pintura e escultura. Assim como Drummond e Bandeira construiu um projeto estético, pode-se inferir que Magritte também o fez através de seus quadros-escultura. Próximo a sua morte Magritte inspecionou a produção de oito esculturas de bronze inspiradas em suas obras, corroborando claramente essa percepção.

Considerações finais

O mergulho profundo em *A rosa do povo*, *Libertinagem* e nos quadros de Magritte em destaque, elucida a relação homológica destas obras no que concerne ao procedimento artístico de desreferencialização do signo estético: o poema só é poema se

chegar a uma profusão de sentidos, assim como a pintura só é pintura se conseguir se plasmar em linguagem.

As obras analisadas sugerem assim uma relação dialética da tradição clássica e da arte moderna, sendo que a arte consciente não desconsidera essa tradição, mas a figurativiza, transmuda-a em linguagem. Trata-se de uma transposição metafórica da representação artística, mesclando interfaces sógnicas de palavras e imagens, numa fusão e combinação de estéticas. . Ainda, “a análise do conteúdo que repouse sobre os objetos que constituem o mundo do senso comum, tomado como significante é teoricamente legítima” (GREIMAS, 1996, p. 43), dessarte a arte não pode ser vista apenas como uma mera transposição da natureza ou narrativa de evento cotidiano.

Conforme os poemas e as pinturas se desnudam frente ao leitor ilude-o por uma literalidade, mas o que vai aumentando e intensificando é a literariedade: a obra de arte se revela como artefato, já que sob a pele do fenotexto, há uma profundidade poética no genotexto, aludindo Kristevá. Em todos os poemas analisados, o plano de conteúdo se manifesta indissolúvelmente ao plano de expressão – há uma relação tensiva, sendo notória uma primazia por intensidade em detrimento da extensibilidade da linguagem referencial. Essa tensão entre fenotexto e genotexto, essa intensividade e não extensividade é que constitui a essência da obra de arte para Drummond, Bandeira e Magritte.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo, Record, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, HUCITEC, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo CASA. Bauru, EDUSC, 2003.

BRECHT, Bertolt. *Poemas*. Portugal, Editorial Presença, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2ª ed. trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. *Ensaaios*. São Paulo, Art Editora, 1989.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GREIMAS, A. J.. *Semântica Estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1973.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: Formas das sombras*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

RICOEUR, P. *Metáfora Viva*. São Paulo, Loyola, 2000.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 2011.