



# abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

**DOM QUIXOTE DE LA MANCHA EM PROSA, VERSO E COR:  
UMA APROXIMAÇÃO ARTÍSTICA ENTRE MIGUEL DE CERVANTES,  
CÂNDIDO PORTINARI E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Gláucia Maria de Carvalho Cota (CEFET/MG)  
Luana Flávia Cotta Drummond (UFMG)

**RESUMO:** Publicada em 1973, a primeira edição de *Dom Quixote – Cervantes Portinari Drummond* abriu uma perspectiva interartística da prosa de Miguel de Cervantes, da ilustração de Cândido Portinari e da poesia de Carlos Drummond de Andrade. *Dom Quixote de la Mancha*, um dos livros fundadores do romance moderno, enreda a atenção de Portinari, que, em 1956, cria 21 desenhos em lápis de cor sobre a obra; Drummond, então, à luz das ilustrações e – inescapavelmente – do texto de Cervantes, compõe 21 glosas poéticas ao conjunto, atravessando com o seu olhar essa história tricentenária. Cervantes, romancista do século XVI, Portinari e Drummond, artistas do século XX, dialogam a partir da narrativa de Dom Quixote e traçam sobre ela uma linha que presentifica o tempo, atualizando, em suporte e em linguagem, o romance secular. A Cervantes é atribuída a sondagem do ser e dos diferentes aspectos da existência, postos, na época, à parte pela ciência e pela filosofia; a Portinari e a Drummond, que ressignificam a história quixotesca nas suas releituras, pode-se também imputar semelhante reflexão, balizada na própria ideia do existir na modernidade. Com um olhar para três manifestações artísticas singulares, estudamos os registros que fazem o poeta e o pintor brasileiros sobre o icônico romance espanhol e o modo como duas linguagens textuais e uma imagética podem integrar-se, fazendo nascer uma quarta composição coesa, apesar da produção múltipla e afastada no tempo e no espaço. À luz dos estudos semióticos de Charles Peirce, da Estética Comparada de Étienne Souriau e dos estudos das interartes de Claus Clüver, analisam-se as interações e as interferências entre as artes de Cervantes, Portinari e Drummond. Ademais, investigam-se as operações intertextuais e os deslocamentos formais, que colocam em evidência a relação do artista com a tradição e o jogo entre diferentes gêneros e suportes.

**Palavras-chave:** Interartes; romance; desenho; poesia.

---

*Rien de plus évident que l'existence d'une sorte de parenté entre les arts. Peintres, sculpteurs, musiciens, poètes, sont levités au même temple. Ils servent, sinon le même dieu, du moins des divinités congénères. (SOURIAU, p. 20)*

O trecho em prosa é de Cervantes, a imagem que figura ao lado, de Portinari; é assim que, ao começarmos a folhear o livro *Dom Quixote – Cervantes Portinari Drummond*, desavisados, somos imediatamente sorvidos por uma trama que nos convida aos sentidos das formas. É abrir a história e os olhos se pegam passeando da prosa ao desenho, e de novo em um e no outro, em uma interpretação que se prolonga; virada a página, a glosa poética parece emergir necessária, como se em nenhum lugar pudesse estar, senão ali, e só esperasse sua vez para mostrar-se. Lido o poema, vamos de novo ao trecho e à imagem que com ele dialogam. Uma profusão de percepções se dá e integram-se como partes complementares comprometidas entre si a prosa, o desenho e a poesia.

O romance espanhol *Dom Quijote de la Mancha*, publicado no ano de 1605, traz em sua narrativa o jogo entre ilusão e verdade, a realidade social, o conflito entre a sociedade feudal e a burguesa, nos mostrando como, à maneira das artes, a sensibilidade do artista encontra meios de manobra para descortinar seu tempo. Mais de três séculos depois, Portinari, em 1956, e Drummond, em 1972, compõem suas impressões de Dom Quixote e nos trazem novamente à complexidade dos mecanismos sociais em uma configuração artística perfeitamente cabível ao século XX - o século das guerras, da expansão capitalista, da nova revolução técnica e científica, oferecendo-nos, com esse diálogo, um compêndio histórico complexo.

O movimento do lápis de Portinari, o jogo de cores, a força dos desenhos, se são, por um lado, representação da história quixotesca, excedem a reprodução e vertem-se em um trabalho intencional e de pura inspiração. O artista brasileiro deu forma a Quixote em seus desenhos e, valendo-se dos elementos estéticos que lhe são característicos, deixou à mostra a firmeza de seu traço, a cuidadosa escolha das cores fortes e vibrantes, produzindo luminosidade ou sombra, obtendo um efeito quase onírico, que traz em cada gravura aquilo que ela pretende significar, imerso no que lhe é significante. Para estudar a expressão dos objetos do mundo cervantino em Portinari, remetemo-nos à ideia de formação de conceito no sentido peirciano, inerente à ideia de signo: para Peirce o raciocínio é um processo dinâmico do pensamento, que faz com que a mente siga uma lógica de classificação em signos daquilo que se deseja apreender para, então, chegar ao entendimento das coisas e assim conceituá-las, produzindo um

resultado cognitivo. O Signo em si mesmo está em relação de representação com seu objeto, para fins de significação, e também em relação ao seu interpretante, formando uma tricotomia – signo, objeto, interpretante (PEIRCE, 1990). Nesse processo semiótico, o ícone é um signo que acaba se constituindo por meio de um rema - signo de possibilidade, espécie de objeto possível, enunciado impassível de averiguação de verdade (SANTAELLA, 1985); é, pois, o ícone, imagem, diagrama particular e metáfora (PEIRCE, 1984, p.189, p.190) daquele objeto que ele substitui; Santaella (1985) organizou em tabela as classificações triádicas (tricotomias) dos tipos possíveis de signos em Peirce, quais sejam:

	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante
1º	quali-signo	ícone	rema
2º	sin-signo	índice	dicente
3º	legi-signo	símbolo	argumento

Tabela 1: Classificações Triádicas

Fonte: <https://semioticaonline.wordpress.com/2012/08/30/as-tricotomias-peirceanas-classificacao-dos-signos/>

Como explica Santaella (1985), dentro da classificação peirceana o quali-signo é uma impressão primeira, imediata, que, singularizada, gera o sin-signo. Nessa gradação, o legi-signo surge como resultado da impressão mediada pelos ajustes às regras estabelecidas socialmente. Dessa forma, temos que a obra de arte é um quali-signo, é icônica e é um rema, já que no processo de semiose alguns aspectos do que se quer representar ocorrem no novo objeto por relação de semelhança ou analogia, valendo-se a arte da liberdade de criar e de se renovar.

São icônicos a literatura de Cervantes, os desenhos de Portinari, as glosas de Drummond. Drummond vai a Cervantes e às formas dadas ao texto por Portinari, e desse passeio faz surgir o conjunto composto por 21 glosas. Ora, é necessária toda sensibilidade para que uma construção intertextual assente-se em uma história escrita há mais de trezentos anos e, ainda assim, possua contornos atuais, já que os modos de percepção dependem das comunidades interpretativas, das condições e dos contextos de recepção dos textos (CLÜVER, 1997). Temos aqui o que Clüver (1997, p. 42) define como poema *ekphrástico*: “se poemas sobre música, dança ou arquitetura de fato verbalizarem os textos aos quais se referem, eles também são poemas *ekphrásticos*”, como também é um equivalente não-verbal da *ekphrasis* o trabalho de Portinari. Assim,

os processos semióticos de percepção e construção intertextual criam arte a partir da própria arte, gerando algo novo com suas traduções intersemióticas, ao oferecerem uma reapresentação do texto-fonte em um outro sistema sógnico, em um processo que envolve não apenas suportes, técnicas e estilos diferentes, mas semiequivalências de possibilidades em uma cultura histórica e geograficamente distante.

Cabem aqui os estudos de Warburg e Benjamin sobre a História da Arte, que apresentam a ideia de “historicidade específica” e fazem ressaltar que as conexões de uma narrativa são atemporais sem que, no entanto, sejam desprovidas de importância histórica (KERN, 2010, p.19). Como nos diz Didi-Huberman (2011, pg.143), ao articular os pensamentos de Aby Warburg e Walter Benjamin: cada época possui uma possibilidade que dá valor àquele tempo, mas possui também uma nova possibilidade quando, em uma “temporalidade de dupla face”, revertemos sobre uma obra de arte o olhar e damos nova legibilidade a esse passado, ou, como diz Borges em “Pierre Menard, autor do Quixote”: “não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para mencionar um apenas: o próprio Quixote.” (BORGES, 1989, p.22). Nesse entendimento, todas as obras literárias são também reescrituras, ao serem relidas:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como foi efetivamente [...] O historicismo se contenta em estabelecer uma relação causal entre os diversos momentos da história, mas nenhuma realidade, pelo simples fato de ser causa, é, logo de saída, uma realidade já histórica. Ela se torna um fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar separados dela por milênios. O historiador que leva isso em conta para de desfiar os acontecimentos como se fossem as contas de um rosário (BENJAMIN, 1993, p.232).

Abordando a Estética Comparada, Étienne Souriau (1969, p.7), filósofo e teórico de estética francês, parafraseia Victor Hugo - “O vento são todos os ventos” - para dizer que a arte são todas as artes: pintura, arquitetura, música, cinema e tantas outras manifestações criativas estão abrigadas sob o mesmo termo, porque, guardadas suas diferenças de linguagem, técnica e instrumentos, são todas atividades instauradoras, atos motivados, capazes de conduzir o ser do caos ou do nada até a existência concreta, singular, indubitável.

É da ordem da tradução, segundo Souriau (1969), a manifestação de uma ideia artística em diferentes artes, assim como acontece com as ideias literárias traduzidas em diversos idiomas. Porém, ainda que as artes sejam, em certas instâncias,

correspondentes, Souriau ressalta que as diferenças entre elas não se anulam e que é preciso ter o cuidado de não aplicar a uma manifestação as expectativas e os métodos de análise de outras. Nesse sentido, a Estética Comparada parece-nos importante para que, estudando semelhanças e diferenças, conhecendo temas comuns, examinando técnicas e linguagens, a interpretação das obras se ilumine e o contato com diversos universos artísticos amplie-se.

No âmbito das artes aqui trazidas, à luz dos teóricos citados e das três grandes obras que juntas compõem *Dom Quixote - Cervantes Portinari Drummond*, descobrimos novos percursos para o pensamento, reconhecemos segmentos, nos damos conta da multiplicidade e da heterogeneidade que é singular a cada artista para outorgar a obra interartística que nasce dessa conjunção.

Na análise do conjunto de composições de abertura do livro temos no trecho de Cervantes “do muito ler, se lhe secou o cérebro, de maneira que acabou por perder o juízo” (CERVANTES; PORTINARI; DRUMMOND, 2005, p.12). Cabe-nos abrir a questão: loucura como a falta patológica de sanidade mental ou é louco aquele que no rés do chão ousa pensar-se combatente cavaleiro, capaz de embrenhar-se e obter êxito na luta para “baixar das alturas a Idade de Ouro e Sol”? (CERVANTES; PORTINARI; DRUMMOND, 2005, p.15). O primeiro desenho do livro, “Dom Quixote de Cócoras”, como em 14 outras gravuras desta constelação, traz a cor amarela preenchendo todo o painel de fundo - amarelo que evoca a luz, o sol, o calor, o próprio ouro e que também pode indicar o despertar, a atividade, a ação, a busca. Quixote é assim traçado no desenho 1 por sobre esse fundo iluminado, com seus olhos bem abertos, atentos, esperançosos e com mãos acima dos olhos, sugerindo uma tentativa de prolongamento do olhar na busca de outros horizontes, de “batalhas jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno” (CERVANTES; PORTINARI; DRUMMOND, 2005, p. 15). O tamanho grande das mãos transmite a sensação de que delas depende uma nova alternativa para o mundo. O vestuário expõe um corpo delgado, sem reserva, vulnerável, capaz apenas de produzir uma sombra pouco espessa.

No conjunto seguinte temos o batismo de Quixote como cavaleiro. Se, em Cervantes, há menção direta a Deus, que é invocado para a condecoração, como cabia à crença no século XVII “-Deus faça vossa mercê mui venturoso cavaleiro” (CERVANTES; PORTINARI; DRUMMOND, 2005, p.16) -, no desenho “Dom Quixote

Cavaleiro Andante” o cavaleiro é representado de joelhos, olhos fechados, trajado de armadura, lança à mão, acompanhado por Rocinante, que no seu pastar parece estar em posição de reverência àquele que agora, por concessão divina ou sonhadora, passa a nobre membro da cavalaria. Em “Sagração”, glosa correspondente ao trecho e ao desenho, é Quixote mesmo quem se condecora, dispensando qualquer poder superior: “de olhos visionários me sagro cavaleiro” da “Espanha interior” (CERVANTES; PORTINARI; DRUMMOND, 2005, p.18).

Na próxima peça de Portinari, o terceiro desenho, “Dom Quixote a Cavallo com Lança e Espada”, a sombra que o corpo do cavaleiro produz já é mais consistente que na primeira ilustração e, agora, não é projetada mais por um sol que está acima de si, mas que está à frente – o que se depreende do fato de a sombra está atrás dos corpos de Quixote e Rocinante, não abaixo deles. Esse Quixote, homem armado “de todas as suas armas, [que] montou em Rocinante”, é, para Drummond (2005, p. 23), mesmo que de armadura e lança em punho, um herói com muito mais sonhos do que força física para qualquer batalha, que mais parece um “Caniço de pesa/ fisingando no ar,/ gafanhoto montado/ em corcel magriz, espector de grilo”.

No quarto conjunto de composições surge Sancho Pança, o vizinho escudeiro de Quixote, e, com seu aparecimento, a figura do cavaleiro passa a ser acompanhada, nos desenhos de Portinari, por uma aura azul, que sugere a proteção com que ele agora contava.

Pertencente ao quinto conjunto de composições, o poema “Um em quatro”, glosa à ilustração “Dom Quixote e Sancho Pança saindo para as suas aventuras”, traduz visual e verbalmente para o leitor a união de Quixote, Sancho e suas montarias, figuras que, sendo quatro, quase se pode dizer que eram apenas uma. Os primeiros versos transformam os personagens cervantinos em letras: A (Quixote) está sobre b (Rocinante), mas separado, ainda, de Z (Sancho), que está sobre y (jumento); aos poucos, as letras se vão aproximando até formarem um verso único e centralizadamente localizado na página, indicando o encontro. As palavras que se seguem trazem o prefixo 'quadri-', porque a fusão está completa, e a jornada, a busca, o desejo pertencem e são obra de todos os quatro membros daquele pequeno grupo.

O último verso da glosa é a expressão perfeitíssima da união: “umcavaleiroumcavaloumjumentoumescudeiro” - não há pontuação, não há espaço, as



\_\_\_\_\_. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **As Tricotomias Peirceanas – Classificação dos signos**.

Disponível em:

<https://semioticaonline.wordpress.com/2012/08/30/as-tricotomias-peirceanas-classificacao-dos-signos/>. Acesso em: Julho, 2016.

SOURIAU, Etienne. **La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée**.

Paris : Flammarion, 1969.