



Universidade Federal
de São João del-Rei



**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA
LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL**

Larissa Sena Rocha do Nascimento

**RENÉ MAGRITTE E MANUEL BANDEIRA: UM DIÁLOGO POÉTICO ENTRE
TEXTO E IMAGEM**

SÃO JOÃO DEL-REI

2025



Universidade Federal
de São João del-Rei



LARISSA SENA ROCHA DO NASCIMENTO

**RENÉ MAGRITTE E MANUEL BANDEIRA: UM DIÁLOGO POÉTICO ENTRE
TEXTO E IMAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Maria Ângela de Araújo Resende

SÃO JOÃO DEL-REI

Dezembro de 2025

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N244r Nascimento, Larissa Sena Rocha do.
René Magritte e Manuel Bandeira: Um diálogo
poético entre texto e imagem / Larissa Sena Rocha do
Nascimento ; orientadora Maria Ângela de Araújo
Resende. -- São João del-Rei, 2025.
82 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
2025.

1. Literatura. 2. René Magritte. 3. Manuel
Bandeira. 4. Imagem. 5. Palavra. I. Resende, Maria
Ângela de Araújo, orient. II. Título.



Larissa Sena Rocha do Nascimento

RENÉ MAGRITTE E MANUEL BANDEIRA:
UM DIÁLOGO POÉTICO ENTRE TEXTO E IMAGEM

Banca Examinadora

Profª Drª Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ

(Presidente/Orientadora)



Documento assinado digitalmente

MARIA ANGELA DE ARAUJO RESENDE
Data: 23/04/2026 18:10:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa – UFLA

(Titular Externo)



Documento assinado digitalmente

RODRIGO GARCIA BARBOSA
Data: 23/04/2026 19:52:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª Drª Kátia Hallak Lombard – UFSJ

(Titular Interna)



Documento assinado digitalmente

KATIA HALLAK LOMBARDI
Data: 23/04/2026 20:49:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Cláudio Márcio do



Documento assinado digitalmente

CLAUDIO MARCIO DO CARMO
Data: 27/04/2026 16:07:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Carmo Vice-Coordenador do

PPG em Letras

Dezembro de 2025

Ao meu filho Anthony, meu coração de ouro

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Marco Antônio e Maria de Fátima, e ao meu irmão, Renan, que me incentivaram desde o início nesta empreitada.

Ao meu filho Anthony, que chegou no meio do caminho, mas que me possibilitou, com garra e coragem, persistir no processo.

Agradeço aos meus amigos do PROMEL, que semearam descontração nas aulas presenciais.

À minha orientadora Prof.^a Dra. Maria Ângela de Araújo Resende, cujas generosidade e carisma me auxiliaram muito neste percurso. A ela, meu agradecimento, sobretudo por ter me escolhido enquanto orientanda. Obrigada pelas considerações férteis, pela escuta qualificada e pela generosidade.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa, que participou da minha banca de qualificação e trouxe contribuições valiosíssimas para este trabalho. A ele, meus sinceros agradecimentos, desde a orientação de meu Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação, na UFLA.

À Prof.^a Dr.^a Kátia Hallak Lombardi, tanto pela participação na Banca de Defesa, quanto pela importantíssima e atenta leitura desta dissertação. Além do mais, foi através da disciplina Seminário de Projeto de Pesquisa que pude sistematizar meus conhecimentos em relação a esta pesquisa.

Enfim, a todos que me acompanharam, ainda que de longe, neste processo labiríntico, mas fundamental para minha construção acadêmica e pessoal.

Por fim, à CAPES, que financiou esta pesquisa e me possibilitou dedicação ao trabalho.

*A mesma linha imaginária que aproxima a pintura artística
da poesia determina as suas diferenças*

G. E. Lessing

*O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam*

Manuel Bandeira

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura comparativa entre a obra poética de Manuel Bandeira (1886-1968) e a produção pictórica de René Magritte (1898-1967), com foco nas relações possíveis entre literatura e artes visuais, especialmente no que tange às convergências entre imagem poética e imagem pictórica. Para tanto, utiliza-se de aportes teóricos de Agamben (2009), Arbex (2006, 2007), Arrigucci Jr. (1992), Barthes (1984), Manguel (2001), Paz (1985), Santaella (2012), entre outros. A pesquisa parte da hipótese de que ambos os artistas, cada qual em seu sistema expressivo, o poético e o plástico, elaboram representações da realidade permeadas por elementos oníricos, metafóricos e *nonsense*, que evocam afinidades com o surrealismo, na França, e o modernismo, no Brasil. Busca-se demonstrar como a poética bandeireana, marcada pela valorização do cotidiano, aproxima-se, em certos aspectos, das investigações magritteanas sobre a representação e o efeito poético. Ao propor esse diálogo entre palavra e imagem, a dissertação pretende contribuir para os estudos interartes e para a emancipação do pensamento estético, reafirmando a poesia como princípio que atravessa distintas formas de arte.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; René Magritte; Literatura; Artes Visuais.

ABSTRACT

This dissertation proposes a comparative reading between the poetic work of Manuel Bandeira (1886-1968) and the pictorial production of René Magritte (1898-1967), focusing on the possible relationships between literature and visual arts, especially regarding the convergences between poetic image and pictorial image. To this end, theoretical contributions from Agamben (2009), Arbex (2006, 2007), Arrigucci Jr. (1992), Barthes (1984), Manguel (2001), Paz (1985), Santaella (2012), among others, are used. The research is based on the hypothesis that both artists, each within their own expressive system, the poetic and the plastic, construct representations of reality permeated by oneiric, metaphorical, and nonsense elements, which evoke affinities with Surrealism in France and Modernism in Brazil. The study seeks to demonstrate how Bandeira's poetics, marked by an appreciation for everyday life, approaches in certain aspects Magritte's investigations into representation and poetic effect. By proposing this dialogue between word and image, the dissertation aims to contribute to interarts studies and to the emancipation of aesthetic thought, reaffirming poetry as a principle that permeates different forms of art.

Keywords: Manuel Bandeira; René Magritte; Literature; Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>La clef des songes</i> (1927)	23
Figura 2 – <i>La trahison des images</i> (1929)	28
Figure 3 – <i>Les valeurs personnelles</i> (1952)	32
Figura 4 – <i>Le faux miroir</i> (1928).....	34
Figura 5 – <i>Ceci n'est pas une pomme</i> (1964).....	37
Figure 6 – <i>La Chambre d'Ecoute</i> (1952)	38
Figure 7 – <i>Le fils de l'homme</i> (1964).....	39
Figura 8 – <i>Le Domaine D'Arnheim</i> (1962).....	63
Figura 9 – <i>Les affinités électives</i> (1933).....	64
Figura 10 – <i>Memory of a Voyage</i> (1952).....	66
Figura 11 – <i>Les Amants I</i> (1928)	69
Figura 12 – <i>Les Amants II</i> (1928).....	70
Figura 13 – <i>L'avenir des voix</i> (1927)	71

SUMÁRIO

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES	8
CAPÍTULO 1 – RENÉ MAGRITTE	17
1.1 René Magritte e o surrealismo	17
1.2 Lendo René Magritte	22
1.3. A maçã de Magritte e a questão do objeto	34
CAPÍTULO 2 – MANUEL BANDEIRA	41
2.1 Da trajetória biográfica e literária bandeiriana	41
2.2 O gesso e a maçã	46
2.3 <i>Libertinagem</i>	49
CAPÍTULO 3 – O DIÁLOGO POÉTICO ENTRE RENÉ MAGRITTE E MANUEL BANDEIRA	58
3.1 Dos paralelos entre René Magritte e Manuel Bandeira	58
3.2 Vieses temáticos: René Magritte e Manuel Bandeira	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	77

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

“Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências” (Bandeira, 2019, p. 10). Manuel Bandeira (1886-1968) é, ainda hoje, um dos principais e mais estudados autores brasileiros no âmbito dos Estudos Literários. Filho de uma família tradicional de Pernambuco, Bandeira começou a estudar arquitetura em São Paulo, entretanto, sofreu uma complicação pulmonar severa, chamada hemoptise, devido à tuberculose pulmonar. Sob a esperança de um bom clima para se curar, Bandeira foi para a Suíça e, de lá, começou a *inventariar*¹ poesias a partir de brincadeiras que aprendeu em casa com seu pai, tanto em Recife quanto em Petrópolis. Em “Epígrafe”, o poeta singulariza esse acontecimento em sua vida:

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, 2020, p. 7)

Entre os estudos consagrados pela crítica a respeito de sua obra, encontra-se *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, em que Davi Arrigucci Jr. (1992) desenvolve uma ampla investigação sobre a obra de Bandeira através de ensaios críticos, discutindo três temáticas que a circunscrevem: a humildade, a paixão e a morte. A esse respeito, na apresentação do conjunto de ensaios, Arrigucci Jr. (1992, p. 13) comenta: “Dado a alumbramentos em seu quarto pobre de solteirão solitário, inventou um estilo humilde para falar

¹ Termo inspirado no ensaio *A memória das coisas*, de Maria Esther Maciel (2022).

simplesmente de coisas cotidianas, embora sempre visitado por momentos de volúpia ardente e a obsessão constante da morte”.

Ainda no prefácio de seu estudo, ao explicitar o itinerário percorrido para seu desenvolvimento, o crítico comenta que o objetivo do livro é se aprofundar na obra bandeireana a partir de análises interpretativas, refletindo sobre, em suas palavras, o “estilo humilde” do poeta. Arriguicci Jr. (1992) reflete sobre a forma como Manuel Bandeira, a partir de um conhecimento geral acerca do que é poesia e, mais ainda, sob um risco de morte iminente, constrói, lentamente, um estilo poético próprio, proveniente, em ampla medida, de uma profunda experimentação do mundo e da arte.

Em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira (2019) cita, a partir de uma narrativa autobiográfica, referências de artistas e poetas europeus que fariam parte de sua bagagem intelectual. A leitura do poeta impressionista francês Charles Guérin, por exemplo, é uma das referências do poeta recifense. De igual modo, Bandeira comenta, em *Itinerário*, que foi a partir da obra de Taine – *La Fontaine et ses Fables* (1668) – que começou a esboçar conceitos de “fundo e forma” em poesia. Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (1994) comenta, ainda, a influência dos poetas italianos Sergio Corazzini e Guido Gozzano na produção do poema de Bandeira que inaugura a Semana de Arte Moderna: “Os Sapos”. É possível dizer, nesse sentido, que a diversidade de leituras de Manuel Bandeira contribuiu, em ampla medida, para a multiplicidade de formas poéticas dentro de sua obra. Isso reafirma a ideia de que a obra de Bandeira é singular, por variar e transitar, dentro de sua poética, por gêneros poéticos distintos, tais como sonetos e poemets.

Como dito acima, Bandeira destacou-se na Semana de Arte Moderna de 1922 com o consagrado poema “Os Sapos”. O poema não se constituiu especificamente como uma crítica ao Parnasianismo, movimento literário anterior ao Modernismo brasileiro, entretanto se utiliza de algumas referências que retomam esse momento literário. A esse respeito, podemos citar os seguintes versos:

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

A partir, portanto, de elementos ficcionais, tais como o sapo-tanoeiro, o eu-lírico remete ao Parnasianismo. Identifica-se, no mesmo texto, a maestria com que Bandeira conjuga, dialeticamente, termos e preceitos da tradição, não só literária, mas também das tradicionais cantigas populares. Ao inscrever, em poesia, uma “fábula cotidiana”, o poeta menor subverte

hierarquias parnasianas de gêneros literários e, além disso, sugere uma lírica do cotidiano que vai permear toda sua obra.

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira (2019, p. 12) narra: “Se eu tivesse algum gênio poético, certo poderia, partindo dessa brincadeira que meu pai chamava ‘óperas’, ter lançado o ‘surréalisme’ antes de Breton e seus companheiros”. A partir de sua humildade costumeira, Bandeira (2019) narra uma brincadeira que fazia com seu pai, por ele chamada de “óperas”, caracterizada pelo jogo com palavras específicas, o que o poeta irá denominar de *nonsense* líricos. Por meio dessas “óperas”, portanto, é que o poeta começou a perceber que em tudo havia poesia: “[...] tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas quanto nas disparatadas” (Bandeira, 2019, p. 12). Dessa forma, é possível perceber que, para Bandeira, havia um senso poético desenvolvido desde a infância que contribuiu para seu posicionamento enquanto poeta durante a vida. É possível argumentar, a partir dessa mesma cena de formação, que Manuel Bandeira já ensaiava uma poética de teor surrealista através dessas formas que chamou de *nonsense* líricos, fato que faz pensar sobre uma possível relação de sua poética com o surrealismo, movimento de vanguarda que acontecia nos primórdios do século XX, na Europa, e que tanto influenciou certos autores do modernismo brasileiro, tais como Murilo Mendes, Mário e Oswald de Andrade e Jorge de Lima.

*

René Magritte (1898-1967) foi um artista *sui generis* de seu tempo. *La Trahison des images* (1928-1929), *La clef des songs* (1930) e *Ceci ne pas une pomme* (1964) são exemplos de obras que singularizam o projeto estético do pintor: o uso de formas arbitrárias com legendas autoirônicas e a subversão da hierarquia entre palavra e imagem. Embora tradicionalmente vinculado ao movimento estético surrealista, a obra do pintor belga nem sempre obedece aos preceitos dessa vanguarda, em que a composição de formas *nonsense* e o uso de imagens que remetem ao plano onírico estão entre os principais preceitos estéticos. Traço marcante em parte de sua obra, as legendas de caráter irônico justapostas com imagens nos convidam a uma leitura mais lúdica, como se a obra magritteana fosse um enigma a ser desvendado.

Márcia Arbex (2007), em *As metáforas picturais de René Magritte*, relaciona a noção de imagem poética à metáfora surrealista, tomando como base a obra do pintor belga. Para a autora, uma das questões-chave do surrealismo, na literatura, é a “renovação da linguagem poética”: “As palavras são destituídas de sua função utilitária de comunicação para se tornarem ‘trampolins para o espírito’, capazes de desencadear tanto a emoção poética quanto o desmoronamento do intelecto’, como disse André Breton” (Arbex, 2007, p. 147-148). Segundo

a autora, portanto, tanto os poetas quanto os artistas partiram de uma renovação de suas respectivas linguagens, a verbal e a plástica, respectivamente. Nesse contexto,

[...] a obra de René Magritte (1898-1967) é bastante significativa [...], uma vez que a busca da imagem poética na pintura o conduz a uma reflexão aprofundada sobre a representação, reflexão que assume um caráter falsamente didático e se desenvolve não apenas em seus escritos que tratam da “arte de pintar”, mas também em suas diversas pinturas (Arbex, 2007, p. 148).

Ainda neste ensaio, a autora comenta sobre a convivência de René Magritte com o surrealismo. A princípio, o artista já havia produzido grande parte de sua obra antes do efetivo contato com o grupo de Paris, em 1927. Este grupo, liderado por André Breton, era composto por alguns artistas. Louis Aragon, poeta e escritor francês; Paul Éluard, poeta francês; Max Ernst, pintor alemão que inovou na técnica específica do Surrealismo chamada *frottage*. Magritte já tinha conhecimento sobre o movimento, muito embora o primeiro convívio tenha sido no referido ano. O encontro fez com que a obra do pintor obtivesse grande influência, principalmente entre 1927 e 1930, anos em que viveu na França. Nesse período, Magritte preocupou-se, principalmente, em investigações artísticas em busca do “*effet poétique bouleversant*” (efeito poético avassalador, em tradução livre). Essas investigações, que buscaram pensar a relação entre a linguagem verbal e a pictórica, proporcionaram uma mudança significativa nas obras do pintor que, agora, passa a produzir telas cuja presença da palavra é cada vez mais evidente e importante. As análises desenvolvidas ao longo deste trabalho baseiam-se, precisamente, nas relações e nos paralelos entre imagem e palavra, em sentido amplo, e pintura e literatura, em sentido específico, algo caro a Magritte, mas que o transcende.

As relações entre pintura e literatura data de séculos. O crítico literário e estudioso das artes Mario Praz (1982), em *Literatura e artes visuais*, argumenta que duas afirmações vêm ganhando força há séculos no momento de aproximação entre as duas artes: “pintura é poesia muda e poesia é uma pintura falante” (Praz, 1982, p. 21). As comparações entre literatura e artes plásticas são múltiplas, multifacetadas e sugerem complexidade. No decorrer da História da Arte, muitos poetas se declararam inspirados em pintores, e vice-versa, com assimilação mútua de temas e procedimentos estéticos que frequentemente culminavam em obras de alto valor artístico. É relevante apontar, também, os casos de “ilustrações”, em que o pintor pintava para e a partir de obras literárias. Por fim, outro exemplo dessa associação reside nos casos em que o pintor também é escritor, e faz uma mixagem das duas linguagens.

Como um dos teóricos mais representativos do tema no Brasil, Aguinaldo José Gonçalves possui inúmeros trabalhos em que discute as analogias entre literatura e artes plásticas. Um deles, intitulado *Ut pictura poesis: uma questão de limites*, explora essa antiga

expressão latina, que ainda hoje suscita discussões no campo da Estética Comparada. Gonçalves (1989) pensa o problema para além da questão da influência entre as artes, enfocando as especificidades da literatura e da arte pictórica. Para o autor, é relevante conceber fundamentações a respeito do que constitui a “natureza do poético” e, como fio condutor, sua manifestação na arte. Para tanto, evoca os críticos literários René Wellek e Austin Warren que, em *Teoria da literatura*, dimensionam a questão teórica do meio artístico: cada artista, de forma individual, produz e expressa seu objeto artístico, mas este sempre é informado por uma tradição que o permeia. Para Gonçalves (1989), portanto, é muito mais proveitoso tecer considerações a respeito do que denomina “homologias estruturais” dos procedimentos que circunscrevem as duas linguagens, deslocando o foco das “concorrências” entre ambas.

Nesse sentido, em que medida os dois “sistemas artísticos” podem ser observados juntos, de maneira a ampliar suas possíveis leituras e interpretações? Embora seja mais antigo, remontando à Antiguidade e, em certa medida, ao Renascimento, apenas a partir do século XIX é que as concepções de arte conseguiram garantir condições para esse tipo de “fusão”. O crítico comenta que, na Idade Média, havia uma predileção às “artes verbais”, ao passo que na Renascença iniciou-se a valorização das artes visuais, tais como a pintura e a escultura. Por sua vez, nos movimentos históricos convencionalmente chamados de Classicismo, Barroco e Neoclassicismo, a questão da comparação das duas artes adquiriu maior potência, tanto em relação às produções quanto à crítica. Contudo, há uma ressalva: a abordagem girou em torno da *Poética* de Aristóteles, cujo conceito de *mimesis* permeou o momento histórico.

A respeito dos paradigmas críticos, Gonçalves (1989, p. 177) argumenta: “É verdade que o ‘meio’ de expressão é um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante na produção, pois, antes de sê-lo, representa os próprios fluxos ideológicos das épocas e é nele e por ele que se inscrevem e se transmitem as visões de mundo”. Assim, será a partir do século XIX que as discussões sobre as analogias e, no limite, a fusão entre artes plásticas e literatura ganham uma perspectiva teórica ampliada, muito embora no Renascimento tenha existido alguma tentativa de abordagem do tema. Através dessa trajetória histórica, Gonçalves (1989) situa a problemática da comparação entre as duas artes, considerando que, entre os séculos XVII e XVIII, existiam duas concepções acerca da referida comparação. A primeira delas relacionada às afirmações discutidas por Mario Praz (1982) a respeito das diferenças entre as artes (“pintura é poesia muda e poesia é uma pintura falante”), e a outra, inicialmente criticada pelos estudiosos daquele período, representada pelo conceito de *Ut pictura poesis*, cuja síntese pode ser entendida como “o poema deve ser como um quadro”.

O conceito de *Ut pictura poesis* fora contundentemente atacado pelos críticos, justamente porque, naquela época, havia uma supremacia dos preceitos aristotélicos ligados à imitação e uma prescrição de retomada aos clássicos a fim de buscar os temas heroicos e voltados para a natureza. A partir do século XIX, o panorama se modifica. Gonçalves (1989) pondera três marcos fundamentais para essa mudança geral. Aquela que é, certamente, a obra mais emblemática acerca da comparação entre literatura e artes plásticas: *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia*, de Gotthold Ephraim Lessing, publicada pela primeira vez na Alemanha, em 1766, apresenta rigor crítico e argumentativo, o que a tornou uma referência entre os intelectuais da época. Na mesma época, argumenta Gonçalves (1989), a publicação da *Crítica do juízo* (1790), de Kant, torna possível, filosoficamente, a realização de estudos críticos sistemáticos a respeito da natureza da obra de arte e seus “limites” específicos. E ressalta, por fim, a importância do filósofo Alexandre Von Baumgarten, pioneiro no uso do termo “estética” no início do século XVIII. A partir dessas obras e autores, passou-se a elaborar mais sistematicamente os comparativos possíveis entre as duas artes, com discussões mais voltadas à concepção de “belas-artes”, advinda dos séculos XIX e XX, do que da concepção de imitação aristotélica.

Sobre a célebre obra de Lessing, Gonçalves (1989) comenta que, para pensar os limites entre literatura e artes plásticas, o alemão se utilizou da estratégia de retomada dos clássicos, através de Homero, Aristóteles, Horácio, Virgílio e dos compositores de tragédias gregas, sobretudo Sófocles. Por meio da análise detida de obras individuais, principalmente a *Ilíada*, de Homero, “acaba por demonstrar as falsas interpretações dos comentadores ao aproximarem a Literatura das Artes Plásticas” (Gonçalves, 1989, p. 180). Há uma importante citação que sintetiza toda a concepção de Lessing:

Eis aqui o meu raciocínio: se é verdade que a pintura se vale, para suas imitações, de meios ou signos totalmente diferentes dos da poesia, posto que os seus são formas e cores cujo domínio é o espaço, e os da poesia, sons articulados cujo domínio é o tempo, se é indiscutível que os signos devem ter com o objeto a relação conveniente ao significado, é evidente que os signos, dispostos uns ao lado dos outros no espaço, só podem representar objetos ou suas partes que existam uns ao lado dos outros e, do mesmo modo que os signos que se sucedem no tempo, só podem expressar objetos sucessivos ou objetos de partes sucessivas. [...] (Lessing apud Gonçalves, 1989, p. 4-5).

De acordo com o crítico brasileiro, é a similitude que melhor ilustra a proposta *Ut pictura poesis*. E, conforme aponta Lessing, é mais fértil analisar as diferenças do que apontar as semelhanças entre as duas artes.

Brasil e Bélgica, dois países distantes e igualmente distintos em suas culturas, representam os artistas a serem discutidos neste trabalho: Manuel Bandeira e René Magritte. O poeta, considerado por ele mesmo como “menor”, nos lembra de sua humildade em grande parte da sua obra, compondo poemas com cenas do cotidiano e, muitas vezes, do corriqueiro, como “Noite morta”, de *Estrela da vida inteira*, com imagens de sapos, mosquitos e córregos.

Junto ao poste de iluminação
Os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.
Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma procissão de
sombras.

Sombras de todos os que passaram.
Os que ainda vivem e os que já morreram.

O córrego chora.
A voz da noite...

(Não desta noite, mas de outra maior.)

Por outro lado, nascido na Bélgica, René Magritte encontra na França um lugar para expressar, em forma de quadro, suas ideias mais ambiciosas sobre o que é pintura. Afinal, a poesia, inerente a todas as formas de arte, e o mistério são aspectos fundamentais para a compreensão de sua obra.

No prefácio da *Antologia poética*, de Manuel Bandeira, Gilda e Antonio Candido já apontavam a ideia de que há uma relação, tanto temática quanto formal, entre Manuel Bandeira e o surrealismo. Esse diálogo se refere, acima de tudo, às leituras de poetas do movimento surrealista feitas por Bandeira. Aspectos que remetem ao surrealismo e sua relação com imagens oníricas surgem em alguns poemas do poeta recifense. Dessa forma, é a partir da reflexão sobre alguns aspectos que permeiam tanto a obra de René Magritte quanto parte da poética de Bandeira que este trabalho se constitui.

Como hipótese de leitura, é possível pensar que tanto o poeta quanto o pintor, dentro de suas respectivas obras, encaram a “realidade material do mundo” através de imagens, poéticas e artísticas, que têm a ver com o onírico. Para além disso, sugere-se, com esse estudo, que René Magritte e Manuel Bandeira, cada qual com sua linguagem específica – a plástica e a poética, respectivamente – evocam e produzem poesia. É válido dizer, nessa esteira, que há poesia em

diferentes manifestações artísticas. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, explica essa questão do seguinte modo: “O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa” (Paz, 1985, p. 17). E, ainda sobre essa temática, o autor diz: “Todas as atividades verbais, para não abandonar o âmbito da linguagem, são suscetíveis de mudar de signo e se transformar em poemas, desde a interjeição até o discurso lógico” (Paz, 1985, p. 17).

Comparar a linguagem da poesia e das artes plásticas constitui-se como habilidade importante para a emancipação do pensamento crítico, principalmente no que se refere ao estético. O direito à literatura, tal como aponta Antonio Candido (1995), tem a ver com pensar os direitos humanos não apenas como aqueles referentes a moradia, alimentação e saúde, mas, acima de tudo, concebê-los a partir do acesso à arte, ao belo, ao sublime. Nesse sentido, tecer uma reflexão sobre parte da obra de um poeta em comparação à obra de um pintor se configura como uma proposta de emancipação do estético, a fim de que a população geral tenha acesso a esse tipo de reflexão, para além das reflexões pragmáticas.

Dessa forma, elencam-se como razões para a realização deste trabalho: em primeiro lugar, a proposição de uma análise que contribua para os estudos comparativos em Literatura, com ênfase nas artes plásticas; e, em segundo lugar, a comparação entre parte da obra de René Magritte e parte da poética de Manuel Bandeira. Nesse sentido, o trabalho se dividirá em três capítulos: o primeiro apresentará algumas obras do artista belga René Magritte; o segundo demonstrará a poesia de Manuel Bandeira e, por fim, o terceiro consistirá em uma análise baseada no diálogo entre poeta e pintor. Ao apresentar a obra de Magritte, além de serem apontadas as principais obras do pintor, serão utilizados alguns referenciais que contribuem significativamente para a compreensão de sua obra. Do mesmo modo, mobilizamos alguns aportes teóricos importantes para apresentar a poética de Manuel Bandeira, no sentido de viabilizar um entendimento consistente a seu respeito.

Ressalta-se que a investigação aqui proposta não se baseia na ideia de que o poeta escreve poemas cujos temas evocam obras pictóricas, mas está calcada na hipótese de que alguns poemas de Manuel Bandeira são construídos a partir de procedimentos que remetem à estética de René Magritte. Para além de pensarmos se a obra do poeta é influenciada, ou não, pela obra do pintor, refletimos, principalmente, sobre as temáticas estilísticas que perpassam as obras dos artistas. Ainda que o poeta pernambucano não seja surrealista e, mais do que isso, que apenas parte da obra de Magritte esteja inserida no surrealismo enquanto movimento,

podem existir relações de proximidade a partir da comparação. Nesse sentido, é possível sugerir que, embora complexa, a comparação entre Bandeira e Magritte possui similitudes produtivas.

CAPÍTULO 1 – RENÉ MAGRITTE

1.1 René Magritte e o surrealismo

No que concerne às relações entre literatura e artes plásticas, tecemos um recorte específico para falar de René Magritte: o uso da escrita nas telas. Embora esse não seja um fenômeno específico das artes no século XX, é preciso apresentar algumas especificidades do referido século. Márcia Arbex (1994) faz um breve panorama acerca da presença da escrita na pintura, evidenciando que isto vem desde a Idade Média. Será, contudo, a partir do século XIX que as inscrições sobre a tela ressurgem, por meio de tipos como cartazes, painéis luminosos, propagandas espalhadas pelas cidades com o advento da indústria, entre outros. Nesse sentido, para a autora, o diálogo entre a literatura e a pintura no século XX se faz em um horizonte particular:

[...] o surgimento pontual da letra num campo que, em princípio, não é o seu, indica que a escrita assume um papel essencial no processo de contestação da “linguagem pictural”, ou seja, que a escrita participa do processo de ruptura com a noção tradicional de representação que se instaura nessa época (Arbex, 1994, p. 57).

Os artistas das vanguardas europeias, de forma geral, revelaram interesse específico pela “dimensão pictural da letra”, utilizando-se do diálogo dessa instância com as formas, linhas e cores que compõem tradicionalmente as telas das obras pictóricas, assumindo o objetivo de torná-la parte integrante da obra, tornando a moldura, nesse contexto, “[...] permeável, e não constituídas mais um obstáculo à introdução de elementos e materiais exteriores, a priori, à prática da pintura, deixando-os penetrar este espaço consagrado da representação e ocupar um lugar de honra ao lado das imagens” (Arbex, 1994, p. 57).

Antes de discutir o surrealismo em si, é preciso apresentar o contexto artístico da época e outra vanguarda europeia de suma importância na construção dos pressupostos teórico-metodológicos do movimento surrealista. Arbex (1994), a esse respeito, cita alguns artistas que se interessavam sobremaneira pela “dimensão plástica dos signos linguísticos”, tais como as legendas das telas de Paul Gauguin, a escrita sobre as capas de livros representados em certos quadros de Vincent van Gogh, convidando o espectador a se envolver com autores importantes para o próprio pintor, além de nomes consagrados como Paul Cézanne, Jean-Auguste Dominique Ingres e Édouard Manet. Sobre esses artistas, porém, Arbex (1994, p. 58) diz: “Estes artistas atualizaram as inscrições, dando-lhes um caráter contemporâneo e pessoal; entretanto,

a hierarquia permanece: as palavras aparecem em função da imagem, geralmente predominante, e desempenham um papel secundário, anedótico, basicamente informativo”.

Porém, ainda nesse período, Arbex (1994) comenta a respeito desse viés escritural que aparece na pintura, mostrando de que maneira esse aspecto é elaborado. Na outra via de influência, por sua vez, algumas teorias que datam dessa época sugerem que havia, por parte dos escritores, um interesse à dimensão pictural da escrita. Nas palavras de Arbex (1994, p. 58):

A poesia assimilou a experiência pictural fazendo com que os poetas buscassem inspiração na pintura, renunciando à narração e à descrição literárias. Seguindo o exemplo do artista, alguns escritores procuraram dar à poesia a dimensão da contemplação pictural, ao tentar transmitir um espaço e criar imagens.

Arbex (1994, p. 58) situa essa relação de modo específico: “Todo o movimento simbolista foi influenciado pela revelação poética das ‘correspondências’ em *Fleurs du Mal*, de Baudelaire”, demonstrando, ainda, que os exemplos mais pertinentes são de Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Ao discutir as obras mais significativas desses poetas, a autora descreve a atitude investida pelos artistas de buscar, na poesia, procedimentos que vêm da pintura. Em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897), de Mallarmé, há uma relação intrínseca entre literatura e outras artes, uma vez que, no próprio prefácio da obra, o autor afirma que compôs sob inspiração da música. Há também, de acordo com Arbex (1994, p. 58), uma influência da dimensão pictural, pois

[...] o poeta dispõe as frases e as palavras no espaço da página, escolhendo com cuidado a tipografia, rompendo desta forma com a tradição poética. Neste poema, portanto, Mallarmé concede às palavras uma materialidade física, no sentido de que os espaços em branco entre as palavras e entre as frases assumem grande importância. O poema se torna uma escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidades.

A partir dessas manifestações, a presença e a apreciação da escrita na pintura, e viceversa, ficou ainda mais recorrente na entrada do século XX, momento em que houve a ascensão das vanguardas europeias. Arbex (1994) cita, em primeiro lugar, uma obra publicada em 1914, ano em que se inicia a Primeira Grande Guerra. Filippo Tommaso Marinetti, o fundador do Futurismo, a partir da teoria das “parole in libertà”, configura a chamada “revolução tipográfica”. No mesmo contexto, toma corpo a poesia de Guillaume Apollinaire, também no âmbito das manifestações vanguardistas. A seu respeito, Arbex (1994, p. 58) comenta: “A escolha do título se deve aos poemas onde os versos são dispostos na página de maneira a figurar um objeto; onde as letras e palavras desenham o assunto do poema, como em *Coeur couronne miroir*, *La cravate et la montre* ou *Il pleut*”, ilustrado a seguir:

preciso citar Braque e Picasso, que tinham interesse pela destruição e reconstrução do espaço pictural na busca de um novo vocabulário de formas, de uma nova linguagem. Nesse sentido, Arbex (1994, p. 59) comenta: “Para que um objeto pudesse ser apreendido na sua totalidade, os artistas o representavam sob seus diversos ângulos, com o intuito de dar uma visão simultânea de todas as faces; por isso suas composições parecem tão herméticas, de difícil acesso”.

É justamente nesta primeira fase do cubismo que surgem as inscrições nos quadros, provenientes da realidade cotidiana dos artistas. Enquanto, no século XVII, predominavam os pergaminhos e os livros, agora, nesse momento artístico, houve uma substituição, por assim dizer, tornando os jornais o tipo material comum de inscrições na página. No que concerne à temática, essas obras variavam em se valer do tema urbano e dos objetos de leitura para compor essas telas. Além do mais, havia uma utilização de objetos provenientes do ambiente do “café”, lugar de encontro entre esses artistas. Sobre essa questão, Arbex (1994, p. 59) comenta:

Encontramos assim nomes de cidades, de restaurantes, de bares; nomes de bebidas como vin, Vieux marc, bordeaux sobre as etiquetas das garrafas; títulos de canções populares (Ma Jolie) ou nomes de compositores de música clássica (Mozart, Bach); inscrições relativas à imprensa, como os títulos de jornal Le Quotidien, Le Parisien, Le Figaro, que são as mais frequentes e variadas.

Há, ainda, outra espécie de quadros e telas que surgiram nesta época, em que duas funções prevalecem: informativa e formal. Sobre este tema, Arbex (1994, p. 58) comenta: “Isto é, enquanto signo legível, com valor referencial, as letras desencadeiam uma leitura das formas e dos objetos representados, acrescentando informações ao espectador e servindo-lhe de ‘âncora’ dentro de uma composição quase sempre hermética”. No que diz respeito a essa fragmentação linguística, há uma possibilidade de expansão das significações, das leituras possíveis, leituras estas que passam, acima de tudo, pelo papel do receptor. Assim, “enquanto elemento visual, pictural, a letra participa da arquitetura da composição, acrescentando linhas horizontais e verticais (por isso a letra de imprensa é mais usada, ritmando-a visualmente” (Arbex, 1994, p. 59).

Ainda em relação ao cubismo, a autora comenta acerca do uso de um recurso chamado *papier collé*, que culminou em uma amplitude da utilização e da variedade das letras. Essa técnica consiste em compor, a partir de outros materiais, a pintura. Arbex (1994, p. 59) cita como exemplos recortes de jornal, papel-parede, entre outros.

Picasso e Braque souberam tirar partido dos textos impressos tanto do ponto de vista de sua riqueza visual quanto de seu conteúdo; as composições ganharam, desta forma, uma conotação irônica, poética e, às vezes, polêmica. A partir do momento em que objetos em três dimensões aparecem nos quadros, não se trata mais de *papier collé*, mas sim de colagem. Picasso utilizou muito este recurso,

assim como a maioria dos artistas da vanguarda europeia; todavia, foram os surrealistas que colocaram em evidência as inúmeras possibilidades desta técnica.

Esse recurso, amplamente utilizado pelos cubistas, constitui-se como uma ferramenta plástica de possibilidades ilimitadas e de qualidades ímpares. Esta técnica se tornou objeto de reflexão de vários poetas daquele período que, a partir da colagem cubista, passaram a considerá-la como um recurso literário. Louis Aragon, importante poeta e romancista francês, concebe a colagem como essencialmente moderna, definindo-a de forma oposta à prática advinda, inicialmente, do cubismo. Para Aragon, foi a partir das colagens de Max Ernst, no início do século XX, que essa técnica tomou forma nas artes plásticas. É relevante dizer, ainda, que as colagens de Ernst influenciaram André Breton em conceber a noção de imagem surrealista. Será sobretudo a partir de *O Manifesto do Surrealismo* (1924) que Breton intitula a colagem como própria a um procedimento poético.

Os autores que se dedicaram a pensar nestas técnicas perceberam uma questão importante: o pintor poderia obter nas artes plásticas a mesma “liberação” que os poetas buscam com a experiência de escrever poesia. Com relação a essa questão, Márcia Arbex (1994, p. 60) comenta:

Assim como a imagem surrealista definida por Breton, as imagens obtidas com maestria por Ernst têm por traço essencial a ‘aproximação de duas realidades mais ou menos distantes’, aproximação esta que procura provocar um efeito de contradição e de insólito dentro da própria representação do real.

É a partir dos primeiros anos do século XX que o pintor catalão Joan Miró e René Magritte, pintor belga, passaram a se juntar ao grupo de Paris, do qual Breton é considerado “líder”. Algumas especificidades circunscrevem as obras de Miró, como as formas em tons vibrantes, revelando uma espontaneidade no traço, mobilizando aspectos lúdicos da arte. Acerca da obra do autor catalão, Arbex (1994, p. 60) explica:

Nos quadros realizados nesta primeira fase de contatos com o surrealismo, a presença de inscrições sobre a tela foi progressivamente se afirmando, as letras formando palavras, as palavras se reunindo para formar frases, textos e poemas. O traço comum às diversas inscrições é, sem dúvida, o tom bastante lírico.

Por sua vez, as obras de René Magritte buscaram, em certa medida, subverter a relação entre significante-significado, discutida, principalmente, pelo linguista Ferdinand de Saussure. O linguista suíço argumenta o que se constitui como signo linguístico a partir de duas facetas: o significado e o significante. Podemos entender enquanto significante a parte do signo que contém a parte acústica, o som, a sequência das letras, enquanto o significado, por sua vez, é o conceito que evocamos a partir daquela construção. É preciso salientar que, para Saussure, a

relação entre significado e significante é arbitrária, ou seja, não há razão “natural” para associarmos o significante ao significado, é justamente essa arbitrariedade que permite com que as línguas sejam tão distintas entre si.

De acordo com Arbex (1994, p. 60), o conceito de significado, essa ideia evocada pelo significante, foi amplamente discutida por René Magritte.

Sua reflexão pode ser observada nos vários textos que tratam da "art de peindre", mas sobretudo no texto escrito e ilustrado pelo próprio Magritte, intitulado *Les Mots et les Images* (1929), onde estão estabelecidos os princípios que devem reger as relações entre a palavra, a imagem e o objeto.

“Um objeto não depende tanto do seu nome a ponto de não podermos dar-lhe um outro que lhe convenha melhor”. É uma das dezoito proposições que vem acompanhadas de um conjunto de ilustrações. Essas proposições remetem à arbitrariedade da língua, difundindo novas relações entre palavras e objetos. A obra *La Clef des songes*, cuja tela está ilustrada logo abaixo neste trabalho, é um significativo exemplo do projeto estético magritteano. Além desta obra, *La Trahison des images*, indicada no capítulo a seguir, é provavelmente a mais conhecida do pintor e ilustra, por outro lado, a proposição de que “tudo leva a crer que existe pouca relação entre um objeto e aquilo que o representa”. Por meio da associação entre imagem e legenda, o pintor belga convidava o espectador a rever sua concepção de linguagem, no afã de propor reflexões acerca do pensamento automatizante. Neste capítulo, será feita uma leitura dessas duas obras de Magritte.

1.2 Lendo René Magritte

A poética de um artista pode ser definida como os procedimentos estéticos e estruturais que compõem sua obra. Ao dizer “poéticas do visível”, Arbex (2006) evoca uma reflexão acerca dos procedimentos estéticos do que se constitui como visível. Partindo da diferença primária entre imagem e escrita, a autora menciona que a imagem tem papel determinante na invenção da escrita e na evolução de seus sistemas. Uma vez que a função da escrita é transcrever o discurso oral, há, então, o que denomina de “decalque do verbal” (Arbex, 2006, p. 14). A esse respeito, Arbex (2006, p. 14) argumenta: “A linguagem oral não é a referência absoluta e exclusiva da escrita”, ou ainda: “A escrita não reproduz a palavra mas a torna visível”. A visibilidade da palavra por meio da escrita remonta à ideia de superfície. Segundo a autora, a noção de superfície se relaciona com um espaço físico que envolve as figuras. Então, o signo

porta valores sonoros e visuais variáveis, a depender do contexto e do espaço físico em que é veiculado.

Nesse sentido, a afirmação da iconicidade da escrita, relacionada à aceitação de suas consequências, permite a Arbex (2006) pensar de outra forma o diálogo entre a literatura e as artes do século XX. A escrita encarada como um ícone, passível de ser representada em outras linguagens, tal como a visual, possibilita que, dialeticamente, as artes e a literatura conversem intimamente entre si, principalmente no século passado. Em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897), obra já citada, Mallarmé (apud Arbex, 2006, p. 26) compreende que a cultura alfabética foi tomada pela imagem. Isso significa que tanto a literatura quanto as artes reinventaram inúmeros campos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, por meio de ilustrações, cartazes, jogos literários com a letra, jogos de pintores com a escrita e de poetas e escritores com a imagem. Nesse prisma, é possível dizer que René Magritte, em grande medida, se utiliza de jogos com a escrita para tecer os parâmetros estruturais de suas obras.

Figura 1 – *La clef des songes* (1927)



Fonte: MoMa – The Museum Of Modern Art.

N'A *chave dos sonhos*, é possível visualizar a questão da incorporação da imagem na escrita, discutida por Mallarmé. As imagens dispostas na tela assumem outro papel quando confrontadas com as legendas colocadas logo abaixo. Na imagem do ovo, por exemplo, a legenda correspondente, *l'acacia*, corresponde, em português, à acácia, uma espécie de flor. Já a figura do sapato, por sua vez, é seguida pela legenda *la lune*, isto é, a lua. O chapéu-coco, ícone das obras de René Magritte, aparece, por sua vez, com a legenda de *la neige*, ou seja, a neve. *Le plafond*, que subscreve a imagem da vela acesa, na tradução para o português significa teto. A figura do copo tem como legenda o termo tempestade. E, por fim, a figura do martelo é legendada como deserto.

A *Chave dos Sonhos* (1927), além de evocar reflexões sobre as imagens e as legendas subscritas, chama atenção para o que se constitui como onírico. Uma primeira reflexão sobre a obra diz respeito às palavras posicionadas logo abaixo das imagens, que sugere seu tratamento como legendas. A legenda, como artifício textual, tem o papel de explicar, com a palavra, uma imagem. Sendo assim, as legendas das imagens na obra explicam – ou têm a função primária de explicar – essas figuras. Contudo, as legendas colocadas nas figuras não parecem explicá-las; pelo contrário, são diferentes delas. Esse mecanismo artístico utilizado por René Magritte

sugere algumas possíveis interpretações. A primeira delas tem a ver com o tema da representação. As legendas assentadas na imagem não são o que representam as figuras. Mais uma vez, o pintor belga nos chama atenção para essa temática, sugerindo que a figura da coisa não é a coisa em si. Em segundo lugar, podemos refletir a partir do título da obra (*A chave dos sonhos*) que se trata de uma observação a respeito do sonho. Se o sonho pode ser entendido como um conjunto de imagens e palavras que se apresentam à mente durante o sono, o que seria essa chave, então? Um enigma a ser descoberto. Nesse sentido, as imagens e suas legendas com seus significados subvertidos evocam o sonho, o onírico.

Para Barthes (apud Arbex, 2007, p. 27), é possível sintetizar três conceitos principais no que concerne às teorias sobre o valor “positivo” da escrita: caráter unitário, caráter útil e simplicidade. O primeiro diz respeito ao espelhamento da linguagem, isto é, se a escrita espelha a linguagem, então não seria “apta à mistura”. Essa questão da “mistura”, nas palavras de Barthes, refere-se ao distanciamento inerente entre linguagem escrita e linguagem visual. O “caráter útil”, por sua vez, remonta à ideia da conservação da linguagem oral, isto é, há uma primazia da linguagem oral à linguagem escrita, enquanto a simplicidade diz respeito à funcionalidade do alfabeto como o sistema mais útil. Para Barthes, esse sistema privilegia a linguagem escrita. Os conceitos de Barthes são pertinentes para entender as especificidades da escrita enquanto linguagem, mas foi rebatido por Anne-Marie Christin (apud Arbex, 2006) em *Variations sur l’écriture*. De acordo com Christin, a escrita possui origem icônica, assim como a concepção elementar da imagem tem caráter misto e leva em conta as figuras, a superfície e o suporte. Nesse sentido, a autora diz: “O espaço é o único dado formal que permanece idêntico em cada uma delas, como se fosse ele que constituísse o princípio comum a ambas. [...]” (Arbex, 2006, p. 27).

Em consonância a essa concepção expandida, Arbex (2006) discorre sobre o que constituiria o escrever e o pintar. Dessa forma, em suas palavras: “[...] Escrever e pintar remetem ao gesto físico da ‘*scription*’ (gesto manual, ato físico, corporal, oposto ao vocal) mas também à ‘prática infinita do sujeito’, que inclui a prática discursiva, literária, ou artística” (Arbex, 2006, p. 28). Mais especificamente em René Magritte, o escrever e o pintar tecem imbricações entre si, em uma obra na qual se mesclam diferentes linguagens e se subscrevem práticas discursivas e artísticas diversas. Sobre a incorporação da escrita na imagem, Arbex (2006, p. 29) comenta:

A partir de Mallarmé, e com mais evidência no século XX, a literatura reinveste e integra a parte visual e espacial da escrita, da mesma forma, a arte incorpora a escrita, ou seja, na fronteira do figurativo, pintores incorporaram a letra ao quadro, seja na forma de palavras escritas [...].

Ao mapear as propostas teóricas e os níveis de relação entre o icônico e o verbal, materializando uma breve revisão de literatura, Arbex (2006) define a escrita como uma estrutura “mista” composta por dois registros: o verbal e o gráfico. Por sua vez, a imagem é formada pela figura e pelo suporte, o que reitera a ideia de que “a relação entre escrever e pintar é, também, tributária do caráter duplo tanto da escrita quanto da imagem” (Arbex, 2006, p. 30). Para a autora, portanto, as ações de escrever e pintar são inerentes à caracterização multifacetada tanto da escrita quanto da imagem.

Partindo do paradoxo da literatura e das artes plásticas como “irmãs”, há a tradição do *ut pictura poesis*, já citado na introdução do trabalho. Segundo a classificação proposta por Lessing, as artes são consideradas ou “do espaço” (pintura e escultura) ou “do tempo” (poesia e literatura de ficção). Contudo, para Arbex (2006), a relação entre literatura e outras artes é circunscrita, em maior medida, pela “permeabilidade das fronteiras”. Se a relação dinâmica dessas linguagens pressupõe, ainda, “aproximações arbitrárias” e “distanciamentos apressados”, faz-se necessário redimensionar noções de fronteiras e limites para o entendimento dessas relações, enfocando abordagens que pensam as relações entre a literatura e as artes como uma “tentativa de captação do que está em jogo *entre* a escrita e a imagem” (Arbex, 2006, p. 30). Esses estudos afirmam a diversidade de práticas e métodos de análise, contribuindo para abordagens múltiplas e dinâmicas. “A pluralidade de enfoques decorrentes da heterogeneidade das obras em que o legível e o visível se reúnem” (Arbex, 2006, p. 31). A esse respeito, é cabível uma citação da autora:

Apesar de antiga, a questão figura sempre como objeto de atualização pelas próprias atividades artísticas, o que releva sua contemporaneidade e a necessidade da interrogação repetida sobre o que está em jogo quanto ao visível na escrita, sobre o que se escreve na pintura (Arbex, 2006, p. 31).

Inúmeras obras de arte, principalmente a partir do século XX, integram a estrutura visual na estrutura verbal e vice-versa. A fotoliteratura, por exemplo, se utiliza das imagens para, em parceria com o texto, compor suas obras. É a partir de fotografias, que está no campo das imagens, e da literatura, que está no campo verbal, que a fotoliteratura se constitui. *A Book Of Days* (2022), por exemplo, é uma obra em que Patti Smith, cantora dos *post-punk*, a partir de fotografias sobre seu cotidiano, muitas vezes permeado de situações inusitadas, entre a carreira, a vida comum e seus ídolos, cria textos que, em princípio, tentariam explicar essas imagens. Embora pareçam legendas das fotografias, esses textos nem sempre têm relação direta com as imagens, provocando o leitor da obra a refletir sobre o projeto estético da autora. Trata-se de

um livro em que a cantora de *Horses* reúne suas publicações do *Instagram*, publicadas a partir de 2018, interação que contagiou fãs e entusiastas.

Pensar as implicações entre literatura e artes plásticas, para Arbex (2006), implica, ainda, uma revisão do conceito de mimesis. A partir do século XX, há uma ênfase no significativo, nas obras literárias, em detrimento desse conceito. Nessa esteira, a pintura e a literatura não funcionam somente como espelho; pelo contrário, relações mais abertas se instalam entre o que falta e o que transparece. A atualização da noção de mimesis faz-se necessária, uma vez que a reinterpretação teórica impele novas configurações conceituais. Configurações que se relacionam mais à multiplicidade de abordagens de comparação do que ao mero espelhamento. Se a literatura não se limita ao espelhamento da realidade, a arte tampouco o faz. “Compreender o paradoxo da relação entre texto-imagem e propor abordagens para fazê-lo constitui, assim, um dos principais objetivos dos estudos sobre o tema” (Arbex, 2007, p. 35).

A partir do conceito de Leo H. Hoek acerca da *co-referência*, Arbex (2006) faz apontamentos sobre quadros com legendas e a multiplicidade por eles suscitada. Assim, a *co-referência* é entendida como:

Aproximações de um texto e de uma imagem autônomos em virtude de correspondências históricas, individuais ou coletivas, segundo Hoek, apesar de não serem ‘imediatas’, nem ‘objetivas’, podem ser analisadas através de outros pontos de referência que não pressupõem o ‘imediatismo’ nem a ‘subjetividade’ da análise (Arbex, 2006, p. 45).

Quadros com legendas, uma das marcas mais recorrentes na obra de René Magritte, possuem alguns aspectos passíveis de observação geral. O primeiro aspecto tem a ver com a superfície contínua, isto é, imagem e texto na mesma superfície, em que a presença da imagem provoca palavras na pintura. A seguir, há um exemplo de um quadro de René Magritte que corrobora essa questão:

Figura 2 – *La trahison des images* (1929)



Fonte: Fonte: MoMa – The Museum Of Modern Art.

Uma das obras mais conceituadas de Magritte, *La Trahison des images*, pode ilustrar a questão das oposições, nem sempre arbitrárias, entre o escrever e o pintar. Aqui, o artista, logo abaixo da figura de um cachimbo, pinta uma legenda escrita “Isto não é um cachimbo”. Ao escrever a legenda embaixo da figura ou, em outras palavras, se valer da linguagem escrita para compor uma obra que, de acordo com as convenções artísticas vigentes, só deveria conter imagens, Magritte subverte as hierarquias propostas entre o escrever e o pintar. Em Magritte, não há diferenças hierárquicas entre o que é imagem e o que é escrita; pelo contrário, as duas linguagens têm funções contrastáveis, favorecendo uma emancipação dialética das duas formas de expressão. Além do mais, a superfície da tela sugere que a figura do cachimbo está “no ar”, o que redimensiona as noções de espaço nas obras artísticas do século XX. A proposição dessa forma “no ar” sugere um caráter onírico da figura, traço típico da vanguarda surrealista, na qual Magritte, em certa medida, se inscreve. Sobre essa questão, Arbex (2007, p. 11) explica:

O artista belga já havia produzido uma grande parte de sua obra antes de se encontrar com o grupo surrealista parisiense, em 1927, e tinha conhecimento dos princípios do movimento a partir do momento em que, em Bruxelas, atividades surrealistas vinham se desenvolvendo desde 1926 no meio literário e artístico, paralelamente às de Paris. Entretanto, ainda que Magritte estivesse familiarizado com o surrealismo, parece-nos que o contato com o grupo parisiense teve uma grande influência sobre sua produção durante os três anos em que viveu na França, de 1927 a 1930.

A colocação da legenda embaixo da imagem onírica ironiza, ainda, o que se convencionou como sonho e realidade. Seria a legenda uma representação das imagens mentais que produzimos a todo instante? A pintura de René Magritte é, legitimamente, uma “traição das imagens”. Sua obra trai as convenções do que é imagem e do que é escrita impostas pelas tradições artísticas e, mais ainda, questiona o que significa representação. O cachimbo é, de fato, o cachimbo em si ou a representação de um cachimbo?

No ensaio *Isto não é um cachimbo*, Michel Foucault, por toda a extensão do livro, compara e tece uma intensa investigação acerca das várias versões dessa “diabrura” magritteana, segundo o próprio filósofo. Para Márcia Arbex (2014, p. 7), apresentadora do célebre ensaio, “[...] salta aos olhos a atualidade da reflexão de Foucault que fricciona a escrita e a imagem a cada interrogação, cada suposição, cada hipótese levantada durante sua investigação e, porque não dizer, seu trabalho arqueológico”. Através da primeira versão de *La trahison des images*, o desenho de 1926, visto como um “caligrama secretamente constituído por Magritte, em seguida desfeito com cuidado” (Foucault, 2014, p. 22), o autor “decifra” os laços que circunscrevem a linguagem à imagem. Sobre Foucault e Magritte, Arbex (2014, p. 9) explica:

Trata-se do lugar ocupado por Magritte no questionamento – desmoronamento – da relação hierárquica entre o texto e a imagem que dominara a pintura ocidental desde o século XV, no contexto da arte do século XX: uma das vertentes do constante mapeamento feito por Foucault das fissuras decisivas ocorridas na história da cultura.

Ao longo do ensaio, Foucault contrapõe a pintura de René Magritte à de Paul Klee e também à de Wassily Kandinsky, pintores que romperam os princípios que orientavam as convenções artísticas de hierarquização. Para Arbex (2014), Foucault conclui que há um empenho de Magritte em “separar o elemento gráfico do plástico, em jogar a legenda contra a imagem, em distanciar o título da figura representada na tela”. Como exemplo, a autora aponta a versão mais conhecida da obra, *La trahison des images* (1929), que visa distanciar, paulatinamente, o que há de semelhante com seu laço representativo.

*

A partir da reflexão da imagem vista por diferentes vieses, Manguel (2001) defende a ideia de que esta, no momento em que se relaciona com a palavra, tem função de complementá-la. Isso se refere à utilização de ilustrações em um livro de romance, por exemplo, que podem suscitar diversas reflexões e interpretações acerca da leitura. O autor concebe as narrativas como sendo da ordem do tempo e as imagens como sendo da ordem do espaço. Essa diferenciação corrobora, em certa medida, o que Lessing aponta sobre os dois tipos de artes. Nesse sentido, Manguel (2001, p. 27) argumenta: “Quando lemos imagens - de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa”. Dessa forma, a decodificação de imagens se constitui, assim como em relação à palavra, como uma leitura.

Por meio do conceito de “espectador comum”, Manguel (2001) afirma que a imagem suscita vários tipos de representações, ainda que sob um mesmo signo imagético. As imagens

representam, a partir da linguagem não-verbal, a vida e o cotidiano. Uma vez que as imagens representam, muitas vezes, o cotidiano, o conceito de espectador comum se refere, em ampla medida, ao olhar “amador”, ou “não-técnico”, que todo leitor se utiliza na leitura de imagens, ato encarado por Manguel (2001) como emancipador, na medida em que evoca diferentes pontos de vista e interpretações distintas e corrobora com reflexões acerca do que é considerado arte. Ainda nessa esteira, Manguel (2001) propõe o conceito de museu imaginário, que se relaciona ao repertório mental concebido pelos leitores no ato de leitura, que passa, necessariamente, por camadas de leitura. Para o autor, as camadas de leitura indicam os níveis de interpretação de cada fruidor. O conhecimento de mundo do fruidor, sem dúvidas, vai determinar o quão profundo é o teor dessas interpretações, que interferem, em ampla medida, nas competências específicas de leitura.

Em consonância à perspectiva de Manguel (2001), Lucia Santaella (2012) defende, em *Leitura de imagens*, a noção de que o termo “leitura” não deve ser associado somente às práticas discursivas que envolvem textos verbais, mas também às práticas que contêm imagens. Na introdução de seu livro, a autora discute especificidades de cada modo de expressão em uma perspectiva de colaboração:

Longe de estarmos diante de um combate entre titãs – o verbal e a imagem –, a expressão linguística e a visual são reinos distintos, com modos de representar e significar a realidade próprios de cada um. Eles muito mais se complementam, de maneira que um não pode substituir inteiramente o outro. Assim, quando utilizamos a linguagem verbal para falar sobre como lemos as imagens, não estamos impondo a elas um modo de ser que lhes é estranho, mas tratando de explicitar os traços que as caracterizam na sua natureza de imagens (Santaella, 2012, p. 10).

Dessa maneira, há, na relação entre o verbal e imagem, uma *co-presença*, algo já discutido a partir de Arbex (1994, 2007). A co-presença associa as duas linguagens, estabelecendo um diálogo mútuo. Assim, a imagem é presente no verbal e, na mesma medida, o verbal é presente na imagem.

Santaella (2012) provoca o leitor no sentido de incitá-lo a perceber o valor da alfabetização visual, entendido como o conhecimento específico utilizado para ler imagens. Acerca disso, a autora define o que significa esse tipo de alfabetização:

[...] Ou seja, [alfabetização visual] significa adquirir os conhecimentos correspondentes e desenvolver a sensibilidade necessária para saber como as imagens se apresentam, como indicam o que querem indicar, qual é o seu contexto de referência, como as imagens significam, como elas pensam, quais são seus modos específicos de representar a realidade (Santaella, 2012, p. 11).

Para a autora, a alfabetização visual é crucial para desenvolver uma sensibilização à imagem, o que promove e facilita sua leitura. Assim, no contexto deste trabalho, a leitura de imagens é relevante para que as propostas interpretativas suscitadas possam fazer sentido.

Na mesma obra, Santaella (2012) discute uma das primeiras definições de imagem, encontrada no livro VI de *A República*, de Platão. Na visão platônica, as imagens se constituem como sombras e, em um segundo plano, como reflexos na água ou em outras superfícies translúcidas. Para Santaella (2012), o filósofo se refere, mais especificamente, às imagens naturais e não às imagens produzidas pelos seres humanos. Nessa perspectiva, as imagens têm caráter duplo, isto é, reproduzem algo que está visível. Santaella (2012, p. 12) explica as conclusões que podem ser extraídas da visão platônica:

De qualquer modo, uma das conclusões que se pode extrair do conceito platônico de imagem – seu caráter de duplo –, é também comum às imagens artificiais. Assim, estas costumam ser definidas como um artefato, bidimensional (como em um desenho, pintura, gravura, fotografia) [...].

As pinturas de René Magritte convidam a uma leitura atenta e aguçada, permitindo que se reconheça as imagens como sendo provenientes do espaço. A conotação espacial das imagens diz respeito à sua distribuição num plano específico, sustentada por certos suportes. A narrativa, por sua vez, possui um caráter temporal, de modo que a leitura passa por determinado tempo e se situa em determinado tempo, sendo possível dizer que há uma diferenciação entre as duas linguagens, argumento defendido por autores como Lessing e Manguel (2001). Apesar disso, como se tem defendido, as linguagens verbal e não-verbal dialogam entre si na medida em que passam por uma decodificação e, nesse sentido, por uma leitura.

Dessa forma, faz-se pertinente admitir uma postura de “espectador comum” (Manguel, 2001) para uma leitura profícua das obras de René Magritte. Observar as obras, contemplá-las, pensar em seus elementos faz parte da visão de um espectador comum. Esse olhar desprovido de técnica, pouco preocupado com nomenclaturas e movimentos estéticos, é uma maneira interessante de ler pinturas. É preciso lembrar, também, que, a partir do que o que Manguel (2001) denomina de “museu imaginário”, cada leitor vai formalizar impressões específicas sobre obras, partindo, majoritariamente, de conhecimentos e impressões prévias sobre determinada obra.

O que dizer, portanto, desses objetos cuja disposição é arbitrária? Ainda que se trate de um leitor que não conhece as possíveis interpretações do projeto estético magritteano, lê-se suas imagens pensando que esses objetos dispostos em lugares não convencionais evocam uma provocação sobre o que constitui um objeto e, mais ainda, em que espaços esses objetos se

circunscrevem. Convenções pré-concebidas foram determinadas para dizer que o pente deve ficar na penteadeira, da mesma forma que o pincel de pó-de-arroz. A disposição desses objetos em espaços distintos provoca reflexões de várias ordens: por que não é possível que o pente e o pincel de pó-de-arroz estejam sublocados na cama, em cima do roupeiro? Para Magritte, tudo é possível. É permitido pensar que esses objetos possuem uma dimensão ainda maior na ordem desse espaço-quarto. O céu repleto de nuvens, em tonalidades bem semelhantes ao céu “real”, pode ser lido tanto como uma grande janela que dá de frente para o céu, quanto como um simples papel de parede. Ora, se há, no reflexo do roupeiro, uma outra janela, o que dizer, então, dessas nuvens? Os objetos cujas dimensões são diferentes das que conhecemos remontam à ideia do sonho, do onírico. Quando sonhamos, somos surpreendidos por objetos distintos do que se convencionou como realidade em dimensão, cor, tamanho. *Les valeurs personnelles* (1952), nesse sentido, suscita algumas reflexões. Não seria uma questão de valor pessoal o pente ser maior do que a cama e o fósforo ocupar metade da dimensão de um tapete? Nesse contexto, a arte assume o papel de desfuncionalizar o valor pragmático dos objetos, tornando-os singulares.

Figure 3 – *Les valeurs personnelles* (1952)



Fonte: MoMa – The Museum Of Modern Art.

Na célebre obra de Roland Barthes (1984), *A câmara clara*, o autor desenvolve o conceito de “suspensão do tempo” ao falar da fotografia como fenômeno. Ao se valer de nomenclatura específica para esse tipo de linguagem artística, Barthes (1984) defende,

sobretudo, a subjetividade da fotografia. Para tanto, concebe essa modalidade artística como um entrecruzamento das ordens química e física, em que a primeira tem a ver com os componentes do processo e a segunda se refere à luz e ao enquadramento, por exemplo. A nomenclatura do autor francês reitera a ideia da singularidade da arte fotográfica e, além disso, dialoga com os conceitos literários de autor e obra, uma vez que os componentes podem ser entendidos como a matéria da literatura e o olhar durante o processo como elemento particular do autor. O autor sugere um questionamento aos envolvidos no mecanismo fotográfico (“A quem pertence a foto?”), cunhando termos como *Operator* (fotógrafo), *Spectator* (espectador, ou quem observa a foto) e *Spectrum* (o espetáculo por si só que constitui a fotografia). A partir das noções de *Studium* e *Punctum*, o semiólogo francês tece diferenciações entre o que está no âmbito social e, ao contrário, a relação subjetiva que a sociedade, por assim dizer, tem com a imagem. Subjetividade esta que está nas mãos do espectador, no caso da arte fotográfica, mas também na arte literária. Para Barthes (1984), portanto, a visão do espectador perpassa a imagem enquanto matéria.

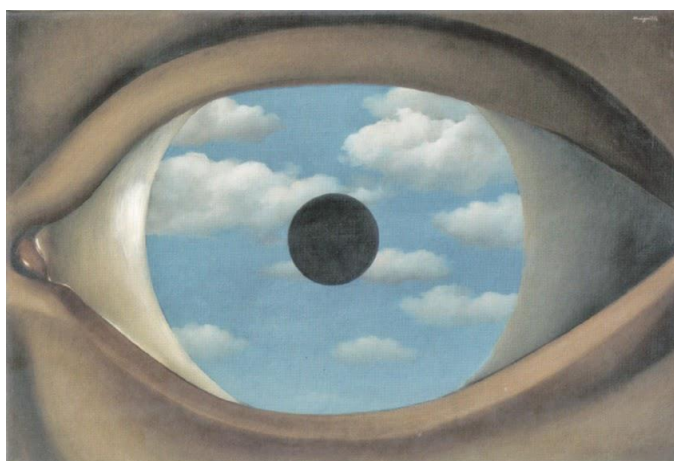
O ensaio de Barthes (1984) sugere uma espécie de fruição da fotografia a partir do campo da sensibilidade e da subjetividade, por meio do que o autor chama de “aventura”. Dadas várias fotografias de distintos tipos, o ensaísta francês tece comentários sobre elas, ressaltando, em primeiro lugar, as impressões sensoriais sobre as amostras. A leitura atenta, sensível e aguçada de Barthes (1984) da arte fotográfica reitera o papel do senso estético na decodificação artística, seja ela uma fotografia ou não. Em certo sentido, no lugar da preocupação sistemática com categorias e técnicas fotográficas, o autor privilegiou suas impressões sensoriais sobre as obras, sugerindo, também, um protagonismo do receptor. Trata-se de um princípio semelhante àquele discutido por Georges Didi-Huberman (2010), segundo o qual a visão para além do sentido é um fator importante para a leitura de imagens.

É possível pensar a fruição das obras magritteanas e, ainda, a leitura sensível de poemas de Manuel Bandeira a partir da figura do *Spectator*, entendido como aquele que observa o objeto artístico por meio de suas impressões pessoais. Seu papel como observador de obras estéticas evoca uma reflexão sobre o olhar, proposta por Didi Huberman (2010, p. 29): “O que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver se manifesta ao abrir-se em dois”.

Le faux miroir (1928), obra de René Magritte concluída em 1928, sugere reflexões sobre o(s) olhar(es). A figura, um olho que reflete um céu azul com nuvens, é um exemplar do período em que o artista belga produzia obras artísticas em que o teor surrealista era mais eminente. A

partir do título, é possível pensar sobre a ilusão existente no que interpretamos através do próprio olho. Embora possamos ver com nossos próprios olhos, podemos não enxergar com clareza tudo o que o olho vê. Se, de acordo com Didi-Huberman (2010, p. 29), “o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha”, existe uma *co-presença* entre o que enxergamos com nossos próprios olhos e o que nos olha. A proposição de Didi-Huberman (2010) sugere uma leitura do que os olhos podem enxergar, sujeita, a todo momento, ao que também nos olha. Pensar o olho surrealista como um falso espelho corrobora a ideia de *dupla cisão do olhar*, em que o mesmo olho que nos possibilita enxergar suscita também a ideia do duplo.

Figura 4 – *Le faux miroir* (1928)



Fonte: MoMa – The Museum Of Modern Art.

As interpretações dos objetos artísticos passam, sobretudo, por uma experiência sensorial permeada por impressões próprias do espectador comum, segundo Manguel (2001). Ler imagens, portanto, pressupõe processos em que a função do leitor é primordial, uma vez que este vai inferir sentidos particulares aos textos. O conhecimento de mundo dos leitores é circunscrito por especificidades próprias de cada indivíduo, atravessado por questões sociais, políticas, educacionais, entre outras.

1.3. A maçã de Magritte e a questão do objeto

Os objetos foram sempre considerados um universo inerte e mudo, do qual dispomos a pretexto de que fomos nós que o produzimos. Mas, a meu ver, este mesmo universo tinha algo a dizer, algo que ultrapassava seu uso (Baudrillard, 2001, p. 10-11).

A questão do objeto como instrumento de investigação permeia tanto os Estudos Literários quanto a própria produção artístico-cultural de diversos meios. A questão, portanto, ultrapassa o âmbito literário e é pauta de inúmeras obras artísticas de diferentes linguagens. No ensaio *A memória das coisas*, Maria Esther Maciel (2022) elenca alguns produtos estéticos que dialogam com o objeto enquanto conceito. Três obras distintas - a primeira, literária; a segunda, plástica; e a última, cinematográfica - têm como ponto comum o fato de que, cada qual à sua maneira, representam o mundo. A esse respeito, a autora comenta: “Na interseção entre esses artistas que nunca se encontraram, cada um cria uma forma distinta, (porque subjetiva e cultural) no ato comum de inventariar o mundo” (Maciel, 2022, p. 8). O ato de *inventariar o mundo*, portanto, pode ser entendido como as diferentes representações do mundo, seja através da literatura, seja através do cinema ou das artes plásticas. Os três artistas mencionados no ensaio de Maciel (2022), Jorge Luis Borges, Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenway, se valem, cada um à sua forma, de maneiras distintas de inventariar o mundo. O ponto comum entre esses artistas, que representam vertentes diversificadas da arte, é o fato de que todos eles ressignificam o mundo através da perspectiva do objeto.

Ressignificar o objeto é algo igualmente discutido por Peter Stallybrass (2020) em *O casaco de Marx - Roupas, memória, dor*, que, por meio da roupa, revela outras significações à roupa como objeto. Em sua obra, Stallybrass (2020) redimensiona nossa percepção acerca do objeto roupa, de maneira que, após a leitura, é possível perceber como a roupa está para além de um objeto de vestuário. É possível visualizar a roupa como objeto de memória, por exemplo. Por meio da roupa de alguém que já faleceu, pode-se resgatar memórias, vínculos, afetos. Nessa perspectiva, a roupa se constituiria como esse elemento de resgate memorialístico, em que lembranças e saudações são evocadas após esse contato com o objeto. O objeto, para Stallybrass (2020), não é apenas um objeto; trata-se de um meio de ressignificação, seja da memória, seja do afeto.

Ainda tecendo considerações sobre o objeto como conceito, mas, mais precisamente, adentrando a questão da representação do objeto em René Magritte, é preciso traçar algumas características do movimento artístico ao qual o pintor belga é tradicionalmente associado. O surrealismo tem início, oficialmente, de acordo com Miranda *et al.* (2019), no ano de 1924, e tinha como principal líder o poeta André Breton. Para Miranda *et al.* (2019, p. 100):

[...] o grupo de jovens entusiastas almejava: o socialismo, no campo político; a libertação das amarras estatais, familiares ou religiosas, no campo filosófico e, no âmbito artístico, o automatismo psíquico capaz de expressar, sem interferências outras, a verdadeira função do pensamento, uma ponte direta para uma região do psiquismo humano até então inexplorada: o inconsciente.

Dessa maneira, entende-se que a vanguarda europeia do surrealismo era um movimento de ordem tanto política quanto artística, em que diversos valores anteriormente colocados eram postos à prova em defesa de outros. René Magritte, artista belga representante do movimento surrealista, é um dos maiores nomes dessa vanguarda artística. No que concerne mais especificamente à relação do movimento do surrealismo com a representação do objeto, é possível dizer que o objeto surrealista destitui-se do que é tradicionalmente entendido como realidade, quebrando a ordem lógica das relações entre signo e forma. Na obra magritteana, essa questão aparece sobremaneira, de tal forma que dialoga intimamente com o movimento artístico europeu. É possível traçar algumas considerações a respeito do objeto em Magritte no intuito de apontar, mais precisamente, quais objetos são esses e de que maneira eles dialogam entre si.

Criar uma realidade é algo que todo artista faz, em menor ou maior medida, no ato de representação. A esse respeito, para Miranda *et al.* (2019, p. 12), “[...] o pacto realista ou fidelidade ao real é uma decisão artística, ou seja, a obra de arte, ao menos em parte, sempre apresentará um caráter metaficcional, algo inerente a sua linguagem e que diga respeito a sua singularidade”. A grande sacada da obra de René Magritte, ainda de acordo com Miranda *et al.* (2019), é justamente a “representação da representação”, que pode ser entendida como a pintura representando a própria pintura ou o fazer artístico. Dessa maneira, é possível dizer que a obra magritteana se vale de recursos meta-artísticos para representar o objeto.

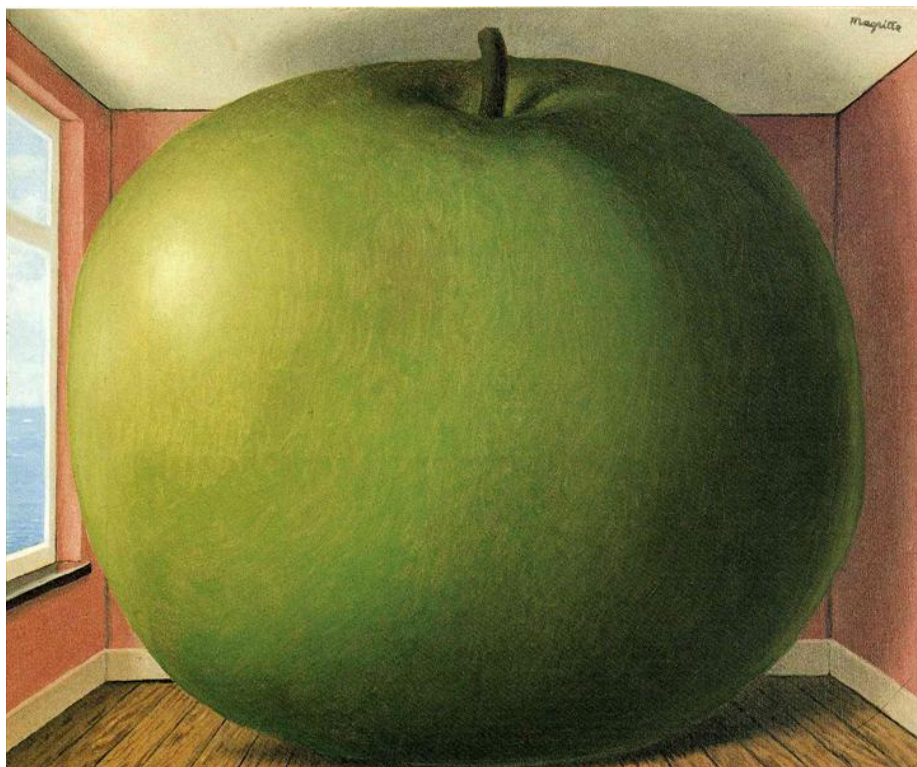
Entre outras possibilidades, é possível investigar a aparição do objeto “maçã” na obra de René Magritte, justamente pelo fato de esse objeto se repetir em suas principais pinturas. *Ceci n’est pas une pomme* (1964) talvez seja a obra mais amplamente conhecida do pintor belga que representa o objeto maçã. De forma análoga à *La Trahison des images* (1929), cuja pintura representa um expressivo cachimbo, a obra de Magritte representa uma maçã. Porém, abaixo do objeto, há a frase: “Isto não é uma maçã”. A questão da representação, em ambas as obras – uma representando o cachimbo e a outra o objeto de análise, a maçã –, é explícita: trata-se do entendimento de que a representação desses objetos não são os objetos em si, mas precisamente a representação desses objetos. O enunciado inscrito nas imagens, tanto do cachimbo quanto da maçã, estabelece a natureza arbitrária que une o nome à coisa. Se, para Miranda *et al.* (2019), a obra de Magritte se trata, em grande medida, da “representação da representação”, essas obras semelhantes são muito pertinentes para apontar essa característica.

Figura 5 – *Ceci n'est pas une pomme* (1964)



Fonte: Fonte: MoMa – The Museum Of Modern Art.

Outra obra que merece destaque é *La Chambre d'Ecoute* (1952), justamente porque também representa, de forma significativa, uma maçã. A maçã, colocada no centro de uma sala, sugere uma questão predominante tanto na obra de René Magritte quanto na proposta estética do surrealismo: a colocação de certos objetos fora de seu contexto pragmático. À vista disso, o objeto maçã colocado no centro de uma sala destitui sua funcionalidade tradicional. A grande peculiaridade do teor surrealista nas obras de René Magritte é que o artista se vale, em ampla medida, de objetos comuns do cotidiano, mas em contextos *nonsense*. Nesse sentido, a grande maçã numa sala reitera a questão da funcionalidade abstrata do objeto, ou seja, não é uma maçã convencional; trata-se de uma maçã colocada em contexto surrealista.

Figure 6 – *La Chambre d'Ecoute* (1952)

Fonte: Fonte: MoMa – The Museum Of Modern Art.

“O filho do homem”, originalmente denominada *Le fils de l'homme* (1964), é certamente uma das obras mais conhecidas e aclamadas de René Magritte. Nela também há a representação de uma maçã, mas em torno da face de um homem com chapéu-coco. Essa obra sugere a questão do autorretrato como uma forma de representação do próprio pintor. Trata-se, portanto, de uma obra meta-artística, justamente porque representa, na obra, o pintor. De acordo com o próprio Magritte, a obra propõe uma discussão acerca dos objetos ocultos, tal como a maçã é representada no quadro:

Pelo menos ela esconde o rosto parcialmente bem, assim que você tem a face aparente, a maçã, escondendo o visível mas oculto, o rosto da pessoa. É algo que acontece constantemente. Tudo que nós vemos esconde outra coisa, nós sempre queremos ver o que está escondido pelo o que nós vemos. Há um interesse naquilo que está escondido e no que o visível não nos mostra. Esse interesse pode tomar a forma de um sentimento relativamente intenso, um tipo de conflito, pode-se dizer, entre o visível que está escondido e o visível que está presente (René Magritte apud Torczyner, 1979, s/p).

A obra magritteana dialoga com a questão da visibilidade dos objetos, no seu sentido mais profundo e intrínseco. Trata-se, aqui, de problematizar o “visível que está escondido e o visível que está presente”.

Figure 7 – *Le fils de l'homme* (1964)

Fonte: MoMa – The Museum Of Modern Art.

A proposta artística-cultural do surrealismo e, mais especificamente, de René Magritte, reitera o *inventariar o mundo* definido por Maria Esther Maciel (2022). As obras em destaque, *Ceci n'est pas une pomme*, *La Chambre d'Ecoute* e *Le fils de l'homme*, cada uma à sua maneira, reconfiguram o conceito de real e pragmático e, nesse sentido, inventariam o mundo. As obras em questão representam o objeto maçã, em contextos diferentes e de formas distintas, sob o signo da linguagem artística. A primeira delas joga com a questão da representação, pois, por meio do enunciado que dá título à obra, nega o que é linguisticamente institucionalizado. Ou seja, o nome do objeto não é o objeto em si, mas, antes, sua representação. Magritte passa, também, por uma discussão acerca do fazer artístico e, ao representar uma maçã fora de seu contexto pragmático, a coloca num universo específico de sua obra: o *nonsense* surrealista.

No que concerne à *La Chambre d'Ecoute*, a questão da representação é colocada de uma maneira distinta da primeira obra. Aqui, representa-se uma enorme maçã numa sala que, de

acordo com o título, seria um espaço de audição. Tecendo um paralelo com a grande maçã colocada dentro de uma sala com essa funcionalidade, é possível sugerir que a maçã está sendo representada fora de seu contexto habitual, gerando, surrealisticamente, uma nova função para essa grande maçã. Tipicamente, René Magritte representa objetos aparentemente comuns, tal como uma maçã, e, sob as especificidades do signo artístico, redimensiona esses objetos comuns em outros contextos, alguns fortemente surrealistas.

Mais especificamente em *Le fils de l'homme*, o inventariar o mundo ocorre, também, de maneira bastante peculiar. Ao representar um homem com chapéu-coco e uma maçã omitindo grande parte de seu rosto, Magritte joga com a questão da representação do próprio artista, uma vez que essa obra sugere um autorretrato. Meta-artisticamente, o pintor belga dialoga com a questão da representação, mas sob outro prisma. Diferentemente da primeira obra mencionada nesta seção, não há uma referência explícita ao fazer artístico, mas há uma menção à representação do próprio artista.

Além de objetos que *inventariam o mundo*, as maçãs magritteanas são, também, objetos polissêmicos. A ressignificação do objeto, colocada por Peter Stalybrass (2020), é recorrente em René Magritte. Nesse sentido, através da oposição entre signo e forma e do estabelecimento da natureza arbitrária desses objetos, o pintor surrealista ressignifica tanto a forma desses objetos quanto sua funcionalidade. Se a roupa, para Stalybrass (2020), assume outras significações para além de sua funcionalidade pragmática, em Magritte, também, a maçã assume outros significados, de acordo com o contexto, o universo em que o objeto está inserido.

CAPÍTULO 2 – MANUEL BANDEIRA

2.1 Da trajetória biográfica e literária bandeiriana

Em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira (2019) apresenta memórias e reflexões acerca de sua vida e, principalmente, sua trajetória poética. Em primeiro lugar, o poeta apresenta suas lembranças de infância em Recife e Petrópolis, até chegar à sua consagração enquanto poeta. É interessante observar como o autor discute as influências literárias e culturais que moldaram sua obra, que vão desde as cantigas populares à leitura de clássicos, além do contato com poetas e críticos. No que tange à forma, Bandeira desenvolve ampla discussão acerca da evolução de sua técnica poética, principalmente a transição para o verso livre e questões sobre métrica e rima. O autor narra, também, sua associação com o movimento modernista brasileiro e as conjunturas das publicações de seus primeiros livros, tais como *A Cinza das Horas* e *Carnaval*, comenta sua relação com a Academia Brasileira de Letras e faz um detalhamento de sua conexão com a música brasileira, que, de maneira frequente, inspirou parte de sua obra. Em suas últimas considerações, o poeta reflete sobre a aceitação de seu destino e a importância de sua poesia para a nova geração.

É preciso comentar, nesse momento, de que forma o conteúdo de *Itinerário* pode auxiliar na compreensão do projeto estético de Manuel Bandeira. Em um primeiro momento, é importante evocarmos as reminiscências da infância do poeta, que desempenharam papel fundamental na constituição da sensibilidade e da visão estética do autor. Não se trata de meras recordações. As reminiscências de Bandeira constituíram o núcleo temático de sua poesia, dando voz ao que o autor chamou de “itinerário em poesia”. Este conceito diz respeito à percepção de que há poesia em todas as coisas, do grotesco ao sublime, resultando na criação de uma mitologia pessoal e uma linguagem ímpar, em que lirismo e realidade se conciliam e se integram.

A partir, portanto, das experiências e reminiscências da vida poética de Manuel Bandeira é que nasce sua “emoção estética”. Nesse sentido, o poeta identifica em suas lembranças de Petrópolis o momento em que “nasceu para a vida consciente”. O bambuzal sobre o rio ou a corrida de ciclistas são alguns exemplos de elementos da vida cotidiana em Petrópolis que o inspirou em alguns de seus poemas. Lembranças infantis, embora um tanto quanto vagas, despertam em Bandeira um “conteúdo inesgotável de emoção”, o que mais tarde identificaria como a própria essência da poesia. Entende-se essa essência como uma emoção profunda e,

segundo ele mesmo, “resistente à análise da inteligência”, aspecto que compõe um dos segredos de sua Poética: a capacidade de ler o mundo com uma visão apaixonada.

Dessa maneira, o lirismo em Bandeira surge dessa busca em compreender essa emoção inefável que o acompanha desde a infância. Este período da vida de Bandeira transformou o olhar poético do poeta, por meio, ainda, da convivência com seu pai, que lhe transmitiu a percepção de que há poesia em todo o lugar. Com início nas cantigas populares, dos contos de fadas e das improvisações *nonsense*, Bandeira ainda menino aprendeu a reconhecer o poético nas situações mais corriqueiras da vida. Este espírito “antecipou” a atmosfera modernista que marcaria sua obra, na qual o lirismo não é apenas o belo parnasiano, por exemplo, mas se manifesta, acima de tudo, em objetos simples e no popular. Entende-se, a esse respeito, que a poesia bandeiriana não é um reflexo da realidade, mas, sobretudo, uma forma de significar essa realidade com encantamento e beleza.

As reminiscências, em Bandeira, culminaram em outra temática que circunscreve parte de sua obra: o desejo de evasão, simbolizado mais tarde na mágica Pasárgada. Sua experiência de transcendência, a partir da leitura de obras fantásticas, prenunciava seu impulso de fugir das limitações inerentes à sua doença para um espaço de liberdade e harmonia. Este ideal fora concretizado no poema “Vou-me embora para Pasárgada”.

Para completar esse itinerário poético, há, ainda, as memórias do Recife, que configura-se como o que Bandeira chamou de “mitologia pessoal”. Pessoas simples do seu cotidiano familiar, tais como D. Aninha, Tomásia, Totônio Rodrigues, representam, em sua lembranças, uma espécie de consistência heroica. Sendo assim, a casa de seu avô e a rua da União transformam-se em um “país fabuloso”, um espaço sagrado de memória afetiva que o poeta evoca com ternura em poemas como “Evocação do Recife”. Sua passagem pela infância, dessa forma, torna-se um território de simbolismo em que há uma mistura de tempo real e tempo mítico, formando raízes de suas percepções tanto sobre o mundo quanto sobre a arte.

Evocação do Recife

Recife
 Não a Veneza americana
 Não a Mauritssatd 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 longes 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 se ser menino porque não podia ir ver o fogo

Rua da União...
 Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
 Rua do Sol
 (Tenho medo que hoje se chame do 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
 — Capibaribe
 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 redomoinho sumiu
 E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos em jangadas de
 [bananeiras

Novenas
 Cavalhadas

Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a mão nos meus cabelos

Capiberibe
 — Capibaribe

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 avó morto.
 Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô

Rio, 1925
 (Bandeira, 1977, p. 69-73)

Afinal, a convivência com o povo e sua fala popular, principalmente na fase em que morava em Laranjeiras, sintetiza o processo de amadurecimento estético iniciado na infância. As formas de linguagem vívidas, remetendo ao concreto sem abrir mão do lirismo (“o seu Alberto está com os pulmões podres”) reverbera o realismo coloquial de seus poemas, contrapondo-se a uma erudição estrita. Assim, há uma mistura entre emoção íntima, imaginação mítica e oralidade popular, concedendo à poesia bandeiriana uma combinação ímpar de sensibilidade, sensibilidade e, claro, autenticidade.

O movimento modernista no Brasil, principalmente nas primeiras décadas do século XX, foi marcado, principalmente, por grande quantidade de tratados estéticos e manifestos poéticos. Contudo, de forma paradoxal, alguns movimentos vanguardistas, em defesa da liberação formal, acabaram por criar um conjunto de regras e tradições, às vezes mais restritos do que os que se propunham revidar (De Paula, 2010; Arrigucci Jr., 1992). A obra de Manuel Bandeira merece destaque dentro desse movimento, uma vez que concilia, em suas coletâneas de poemas, a tradição a um trabalho inovador com a linguagem. Leitor assíduo de autores do romantismo e do simbolismo, em Bandeira a modernização das formas poéticas só poderia se dar através do diálogo entre formas tradicionais e formas vanguardistas de expressão (Arrigucci Jr., 1992). Para o poeta, o arsenal de recursos poéticos deveria vir muito mais de uma ampliação de possibilidades do que de mera negação da tradição. Além do mais, essa ampliação de

possibilidades poderia se servir tanto da tradição quanto do cotidiano, abrangendo o diálogo com outras artes, como a música e a pintura.

Para Machado de Paula (2010, p. 2), Manuel Bandeira é, certamente, um dos autores mais difíceis de classificação dentro do movimento modernista brasileiro:

Se não foi surrealista, aprendeu com Paul Éluard, seu companheiro de sanatório em Clavadel, na Suíça, o gosto pelas associações-livres e, em alguns casos, pela escrita automática; se não foi cubista, soube valer-se da multiplicação de pontos de vista, característica do movimento; se não foi expressionista, soube incorporar em seus versos as sobras do que fora repudiado pelo academicismo, como o grotesco e a linguagem cotidiana das ruas.

Mesmo que Bandeira tomasse como principal referencial não-literário a música, merece destaque especial as artes visuais, por ele mesmo ter sido desenhista e, caso não tivesse adoecido, seus planos em seguir a carreira de arquiteto. Nesse mesmo sentido, Bandeira escreveu, em sua obra em prosa, crônicas jornalísticas com temas ligados à pintura, à escultura e às artes plásticas de forma geral. A música, por exemplo, o auxiliou a refinar sua escuta para rimas toantes, que aparecem, por exemplo, no poema “Não sei dançar”, de *Libertinagem*; destaca-se, ainda, o poema ecfrásico “Mangue”, que foi estruturado com figuras de Lasar Segall. A relação com outras artes, portanto, serviu de repertório artístico-cultural para a composição de seus poemas. Trata-se de uma poética heterogênea, em que a mistura de elementos tradicionais e modernos torna a obra singular.

Apresentar Manuel Bandeira chama uma passagem, ainda que breve, por suas principais obras. Além de serem consideradas, de forma geral, obras consagradas pela crítica, os poemas aqui discutidos foram cuidadosamente escolhidos a partir de sua Antologia Poética, sendo fruto, sobretudo, de uma análise pessoal, sem deixar de considerar, contudo, sua relevância teórico-crítica. Não é objetivo deste capítulo tecer uma sistematização analítica sobre os livros, tampouco questionar sua cronologia. Entretanto, é relevante apontar que a obra bandeiriana, de acordo com a crítica, passou por fases distintas, cada qual com sua especificidade. Entre 1917 e 1924, na chamada fase “pré-modernista”, ou “parnasosimbolista”, o poeta já se valia de versos livres, que serão mais sistematicamente explorados a partir de *Libertinagem*. Neste capítulo, serão analisados um poema de *O Ritmo Dissoluto* e alguns poemas de *Libertinagem*.

Em estudo sistemático sobre a obra de Manuel Bandeira, Davi Arrigucci Jr. (1992) sintetiza as singularidades da obra do poeta e descreve como *Libertinagem*, considerado um marco do Modernismo brasileiro, é ímpar tanto na forma quanto no conteúdo:

A compreensão da *atitude humilde*, fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira, é dos problemas mais complexos de sua obra. Traduzida num desejo de despojamento e redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, ela nos

desconcerta com sua simplicidade difícil de entender, ‘cristalizada’ desde *Libertinagem* (1930), mas já anunciada em poemas anteriores (ARRIGUCCI JR., 1992, p. 9, grifos e aspas do autor).

Outro estudo sobre a obra de Bandeira que merece destaque é *A poesia prismática de Manuel Bandeira*, em que Antônio Donizeti Pires (2018) entende a obra do autor como “prismática”, evocando a figura geométrica para pensar as diferentes facetas do projeto poético bandeiriano. Por meio de uma passagem cronológica às diversas esferas da obra de Bandeira, inclusive como tradutor, Pires (2018) relembra os diferentes papéis que o autor tinha, além de poeta, como cronista, crítico, tradutor, professor, missivista. Pires (2018) aponta que este estilo humildade, característico da obra do poeta, não é simplesmente a poetização do cotidiano e do prosaico típica do modernismo, mas, acima de tudo, diz respeito a uma relação pessoal do autor com o fazer poético. O fazer poético, para Bandeira, se cristaliza a partir de uma iluminação, uma inspiração, uma “atividade do espírito” cujos resultados são obras poéticas.

Em suma, no decorrer de sua obra poética, frise-se que o prismático Bandeira, além de ter transitado pelas formas e técnicas tradicionais e vanguardistas, também explorou temas que abarcam a tradição lírica (Deus, a religião, a morte, a alma, o amor, a natureza, a família, a infância) e aqueles que ressaltam o desconcerto e a fragmentação do homem moderno (a grande cidade, o eu problemático, o cotidiano simples e humilde, o desencontro, a solidão, a finitude, a doença, o corpo – seja o corpo do poeta ou o corpo do poema; seja o corpo da prostituta, seja o corpo do desvalido social e existencialmente, que se espoja nos restos da civilização (Pires, 2018, p. 9).

2.2 O gesso e a maçã

O Ritmo Dissoluto, publicado em 1924, como parte do volume *Poesias*, é o terceiro livro de Manuel Bandeira, em conjunto com *A Cinza das Horas* e *Carnaval*. A obra representa o início do chamado “Ciclo do Curvelo e da Mosela”, marcado pelo referido momento de transição, em que Bandeira abandona preceitos tradicionais e passa a compor em sintonia com a lírica modernista propriamente dita. O “Ciclo do Curvelo e da Mosela” refere-se, mais especificamente, a uma pesquisa ampla que circunscreve três livros de Bandeira: *O Ritmo Dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936). Essas três obras foram consideradas pela crítica como um momento transitório entre o Bandeira pós-simbolista e o Bandeira modernista. Este conjunto de poemas representa, em sua obra, uma passagem à maturidade poética, uma vez que desenvolve uma linguagem mais íntima e subjetiva. Compostos em versos livres, os poemas rompem com mecanismos tradicionais de poesia, típicos de momentos e movimentos como o parnasianismo e o simbolismo. A respeito d’*O Ritmo Dissoluto*, Manuel Bandeira (2019, p. 328) comenta, em *Itinerário de Pasárgada*:

A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas ideias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*.

Esta seção do trabalho concentra-se, mais precisamente, em tecer uma análise do poema “Gesso”, de *O Ritmo Dissoluto*, lendo-o em diálogo com “Maçã”, poema de *Lira dos Cinquent’anos*.

Gesso

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
 — O gesso muito branco, as linhas muito puras —
 Mal sugeria imagem de vida
 (Embora a figura chorasse).
 Há muitos anos tenho-a comigo.
 O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.
 Os meus olhos, de tanto a olharem,
 Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.
 Um dia mão estúpida
 Inadvertidamente a derrubou e partiu.
 Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que [chorava].
 E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...
 Hoje este gessozinho comercial
 É tocante e vive, e me fez agora refletir
 Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.

A forma do poema, em versos livres, está em consonância com a proposta estética d’*O Ritmo Dissoluto*, já que este livro marca um momento de transição descrito pelo próprio Bandeira (2019). Composto em primeira pessoa, o poema direciona o leitor para um objeto de gesso em formato de estátua. Há, num primeiro momento, uma breve descrição das formas e da cor do gesso: “O gesso muito branco – as linhas muito puras” e, em seguida, sua ausência de qualidades: “mal sugeria imagem de vida”. A expressão “imagem de vida” pode sugerir tanto a imagem descrita, a figura de gesso ou, metaforicamente, à forma como a vida se constitui, sua imagem. “(Embora a figura chorasse)”, indica, nesse sentido, uma figura triste, melancólica e lúgubre, o que, de certa maneira, se opõe à ideia de imagem de vida, vista no verso anterior, dado que vida remete ao que se constitui como vívido, pleno, alegre.

Valendo-se de verbos no pretérito, o eu-lírico evidencia o lugar dessa estatueta em seu passado. Entretanto, afirma: “Os meus olhos, de tanto a olharem, / impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico”. Ao considerar os olhos que “impregnam”, é possível perceber um trato surreal conferido à relação entre seus próprios olhos, à figura da estatuazinha de gesso

e sua condição de tísico, adjetivo referente a quem é tuberculoso, doença que permeou sua trajetória. Afinal, como é possível impregnar um objeto de gesso através dos próprios olhos?

Como uma virada de chave na narrativa poética, a estatueta cai e quebra, fragmentando o gesso que a compõe. “Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que chorava”, momento que pressupõe uma recomposição da “imagem de vida” a que se apegava o eu-lírico no início do poema. O verso final (“que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”) reflete a imagem poética da própria figura de gesso que, por ser perecível e passível de dano, se assemelha, em ampla medida, à imagem da vida.

Lugar e procedimento semelhante pode ser visto no sugestivo poema “Maçã”, contido em *Lira dos Cinquent’anos*, obra posterior à referida transição modernista, consumada em *Libertinagem*, aparecendo novamente a “imagem da vida”, aqui evocada na expressão “vida prodigiosa”.

Maçã

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário

És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente
E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.

Petrópolis, 25.2.1938
(Bandeira, 1977, p. 104)

O eu-lírico observa a maçã em tom contemplativo, percebendo as evocações que o objeto o provoca. Se, por um lado, enxerga a maçã de uma maneira que remete ao seio feminino, em contrapartida também vê a fruta evocando o ventre materno. A ambiguidade, presente em todo o corpo do poema, remete a um amor grandioso, seja romântico, seja maternal, enquanto, nos versos finais, há simplicidade, pobreza. Mais do que apontar esse paradoxo entre o “grotesco e o sublime”, apresenta imagens do cotidiano, bem específico em toda a poética de Manuel Bandeira.

A partir da imagem da “estatuazinha de gesso” e da maçã, objetos corriqueiros, típicos do cotidiano, Manuel Bandeira reflete sobre a imagem da vida em tom filosófico, já que o eu lírico se coloca em uma postura de reflexão. Além disso, a figura de gesso e a maçã, ambas representando a própria “imagem de vida”, diz respeito também ao efêmero, ao transitório, sugerindo um paradoxo entre a concretude do objeto e a fluidez, a efemeridade da vida, do

amor. O uso dessa figura do cotidiano remete às propostas estéticas vinculadas ao modernismo brasileiro, que, em Bandeira, assume caráter ímpar tanto na forma quanto no conteúdo.

É possível remeter, aqui, à poética de Stéphane Mallarmé, em seu célebre ensaio *Crise de vers* (1897). Há, no poeta simbolista francês, uma tensão entre a realidade e sua representação dentro do signo poético. Através da suscitação, Mallarmé evoca o real sem nomeá-lo de maneira direta. A literatura, enquanto exercício artístico, evoca o real, por meio da verossimilhança, mas o transcende, conferindo ao signo linguístico outros nomes e proporcionando, ao leitor, acesso a outros campos de sentido. O francês defende que a poesia, no lugar de apenas representar, deve evocar os objetos do mundo. Há, em Mallarmé, uma espécie de negação da materialidade poética: a poesia, para o autor, se dissolve na linguagem, numa atividade voltada muito mais para a evocação do que o mero espelhamento.

Manuel Bandeira, por sua vez, se utiliza de imagens poéticas que remetem ao concreto – a estatuazinha de gesso, a maçã – para tecer uma reflexão, carregada de ironia, ao que se concebe como vida e amor, temas filosóficos universais, mas também cotidianos, como se vê em Bandeira.

2.3 *Libertinagem*

Publicado em 1930, *Libertinagem* é o quarto conjunto de poemas de Manuel Bandeira. Em seu conteúdo, poemas como “Pneumotórax” e “Vou me embora pra Pasárgada” são grandes marcos do modernismo brasileiro no âmbito da poesia. De acordo com o próprio autor, em *Itinerário de Pasárgada*, *Libertinagem* é visto como seu livro mais vanguardista: “*Libertinagem* contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 – os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e estética do modernismo” (Bandeira, 2019, p. 337).

Entre as composições mais consagradas da obra, encontra-se o poema “Poética”.

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 para 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 bêbedos
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare

— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
 (Bandeira, 1977, p. 54)

A respeito desse poema, diz Pires (2018, p. 128): “[...] acostumou-se a aprender e a ensinar que o metapoema, contido no livro é um claro manifesto vanguardista a favor da liberdade de expressão e de construção pleiteadas pelo Modernismo de 1922”. Mais adiante, o autor complementa:

O pressuposto neste metapoema foi da máxima importância para a configuração poético-estética (e ética) do Modernismo brasileiro em suas generalidades, pois somou-se a vários outros textos programáticos da década de 1920 [...] no sentido de efetivamente “botar abaixo o edifício parnasiano para franquear outras portas aos poetas novos, como o uso deliberado dos versos livres e bancos, em clara recusa ao verso “co-medido”; a conquista de ritmos novos e também livres, ‘inumeráveis’, não contados pelas sílabas e pausas e cesuras fixas do metro tradicional e/ou pela fixidez da estrofação convencional; ou o apreço pela linguagem mais coloquial e prosaica e pelos temas do cotidiano (Pires, 2018, p. 10).

O título do poema, “Poética”, já sugere uma autorreferenciação, uma vez que o termo se relaciona ao fazer poético, ao *modus operandi* do escrever, ao ato de compor, através da palavra, poesia. A estruturação livre dos versos, constituindo uma lógica e uma expressão próprias do Modernismo brasileiro, evoca as temáticas do poema. A repetição de “Estou farto”, tanto na primeira quanto na segunda estrofe, composta apenas por um verso, coloca em jogo a voz do eu lírico como esse sujeito fragmentado. Há, em Bandeira, metalinguagem, isto é, a própria linguagem refletindo sobre ela mesma, por meio de palavras como “construções”, “sintaxes de exceção” e, mesmo, “palavras”. O poema discutindo seu próprio meio de expressão, ou seja, palavras, pode suscitar a mesma ideia do quadro de René Magritte evocando sua própria produção artística, representação da representação. Afinal, a metalinguagem diz respeito às linguagens falando de si próprias, sejam elas verbais ou imagéticas. A forma e a composição dos versos de Manuel Bandeira, aqui, podem ser associadas ao ato de pintar. Nesse

sentido, retomando o que diz Arbex (2007) acerca do escrever e pintar como ações físicas cujas similitudes vão para além do gesto, o pintar em Bandeira se dá através da composição de versos livres, constituindo uma lógica e uma sintaxe de expressão modernistas, reverberando a crítica e o humor presentes em seu texto.

Ainda na mesma obra, o poema “Não Sei Dançar”, que abre a coletânea, pode ser igualmente lido como um exemplar do modernismo brasileiro, tanto pela temática quanto pela estruturação dos versos, além de tocar em pontos importantes da trajetória existencial de Bandeira.

Não sei dançar

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
Abaixo Amiel!
E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz band.

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.
Mistura muito excelente de chás...
Esta foi açafata...
- Não, foi arrumadeira.
E está dançando com o ex-prefeito municipal:
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...
Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugelê banzai!
A filha do usineiro de Campos
Olha com repugnância
Para a crioula imoral,
No entanto o que faz a indecência da outra
É dengue nos olhos maravilhosos da moça.
E aquele cair de ombros...
Mas ela não sabe...
Tão Brasil!

Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito mil quilômetros de costa...
O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
Eu tomo alegria!

Petrópolis, 1925
(Bandeira, 1977, p. 59-60)

“Não sei dançar” apresenta versos livres e brancos, dimensionados em sete estrofes irregulares. A seleção desse poema se justifica pela densidade simbólica com que Bandeira aborda temáticas como corpo, prazer, morte, articulando uma linguagem simples a uma profundidade singular. A partir do texto, é possível pensar como a metáfora da dança, de certa forma negada pelo eu lírico, indica aspectos centrais da poética bandeiriana, os quais passam tanto pelas especificidades do modernismo brasileiro quanto pela dicotomia de temas elencados por Bandeira em sua poética.

Ainda que repleto de referências dignas de consulta, o poema possui linguagem simples e coloquial, convidando a uma leitura fluida e descontraída, evocando, sobremaneira, o fazer poético modernista, como já visto em “Poética”. Merece atenção alguns termos que aparecem no poema. Na quarta estrofe, por exemplo, “açafata” se refere à dama fidalga que carregava consigo o “açafate”, isto é, um cesto contendo coisas pessoais da rainha. “Não sei dançar”, para Pires (2018), é um poema composto por vários recortes distintos, formando uma mixagem de elementos que nos remetem ao efeito psíquico do éter. A esse respeito, o autor comenta:

Dir-se-ia que o poema é uma colagem de elementos vários, internos e externos ao eu-lírico; elementos estes que são associados e enumerados caoticamente (o que se coaduna, aliás, com o efeito psíquico do “éter”, da ‘cocaína’ e da própria alegria que o sujeito toma, em versos que se repetem duas vezes, na primeira e terceira estrofes.) (Pires, 2018, p. 20).

Nesse sentido, para além da multiplicidade de recortes temáticos dentro do poema, há, ainda, “referências nebulosas”. Uma das personalidades que aparecem no poema é Henri-Frédéric Amiel, um poeta e filósofo suíço, autor de *Um diário íntimo*, e Maria Bashkírtseff, artista plástica e musicista, aristocrata de origem russo-ucraniana. Além disso, tanto o espaço quanto a temática do poema se referem ao urbano, e diz respeito à ida do poeta a um baile de carnaval, em que há, intrinsicamente, uma reflexão sobre a hibridização étnico-cultural do Brasil. “Não sei dançar” pode ser lido como um marco poético do modernismo brasileiro, justamente porque dialoga com elementos típicos da estética modernista e, ainda, do próprio fazer poético bandeiriano. A liberdade formal, ilustrada pela estruturação livre das estrofes, é uma das especificidades dessa estética, bem como o uso da linguagem coloquial, demonstrada através do léxico do poema, muito embora haja referências marcadamente eruditas, “mistura” cultural que também pode ser lida como um traço estético modernista.

Em relação à poética bandeiriana, percebe-se que a humildade, presente em toda sua obra, aparece no próprio título do poema, revelando uma possível timidez do poeta. Assim também, é possível identificar a dicotomia entre temas como sonho e realidade, vida e morte,

corpo e espírito. Enquanto a dança sugere alegria, descontração, entusiasmo, “Não sei dançar” evoca uma negação do eu lírico. Há uma “poética da privação” no texto, tendo em consideração que a poética do autor é permeada por sentimentos de privação do amor, da liberdade, da alegria, devido à doença. A elaboração desses temas, em conjunto à linguagem coloquial, remete a uma sensação de catarse no eu lírico e também no leitor, evidenciando a complexidade do poema. A catarse, para além de uma conexão imediata entre leitor e obra, proporciona uma identificação do fruidor com o poema em seus elementos estéticos.

Percebe-se como, na necessária conjunção entre forma e conteúdo, a poesia bandeiriana ocupa um lugar específico na história da literatura brasileira do século XX, marcada, sobretudo, por uma tensão entre o comedimento herdado do movimento simbolista e a liberdade de forma e expressão que caracteriza o modernismo. Em meio a essa transição estética, ainda na coletânea *Libertinagem*, o poema “O Cacto”, repleto de referências que merecem pesquisa, se mostra como um símbolo controverso da própria natureza.

O CACTO

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte estrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bonde, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de
[iluminação e energia:

– Era belo, áspero, intratável.
(Bandeira, 1977, p. 62)

Trata-se de um poema breve, de linguagem simples e coloquial, própria do modernismo, contudo, carregado de significações que nos convidam a uma leitura aguçada. Nesse sentido, a partir de um movimento entre a tradição e os aparatos vanguardistas, Bandeira questiona, no poema, as fronteiras entre literatura e artes plásticas, para além dos limites entre arte e natureza, edificando sua poética.

A partir de três estrofes de versos livres e irregulares, o poema bandeiriano se apresenta como singular, justamente porque, a partir de referenciais artísticos, inscreve o elemento principal, que aparece logo no título: o cacto. Há, em de Paula (2010, p. 140-141), uma breve passagem sobre a primeira referência que aparece no poema, a Laocoonte:

A primeira referência diz respeito a Laocoonte, sacerdote do templo de Apolo em Tróia e o único a desconfiar do plano de invasão da cidade pelos gregos, escondidos no famoso cavalo de madeira de enormes proporções. Por ter mantido relações sexuais diante de imagens sagradas, é punido pelos deuses, favoráveis aos gregos, sofrendo, juntamente com seus filhos, um ataque de serpentes. O episódio, descrito integralmente por Virgílio na Eneida (Livro II, versos 201 e ss.), serviu de argumento e modelo para as representações picturais e escultóricas do mito. Nas artes plásticas, tornou-se comum a representação do instante exato em que Laocoonte, ao tentar desvencilhar os filhos das serpentes, é por elas envolvido e morto. Representado em pinturas parietais desde a Antiguidade, tornou-se amplamente conhecido em toda a Europa, sobretudo a partir do século XVI, quando se descobriu o conjunto esculpido em mármore por Atanadoro, Hagessandro e Polidoro por volta do ano 50 d.C. Entre os anos de 1610 e 1614, El Greco transpôs o tema para a tela, alterando o cenário de fundo ao substituir a cidade de Tróia pela de Toledo.

A partir de referência direta a Laocoonte, símbolo da representação pictórica, Bandeira instaura uma evocação às artes plásticas. Para além da referência mítica, vocábulos como “estatuária” representam uma alusão ao campo pictórico. Em contrapartida, há, nos versos seguintes, referências ao “seco nordeste” a partir de “carnaubais”, “caatingas”, compondo um campo de imagens que demonstra a diversidade poética de Manuel Bandeira. A aridez nordestina remete à figura do cacto, que não apenas intitula o poema, mas evoca a estrutura de statuária do vegetal que, por sua vez, é circunscrita de aridez, secura. O eu-lírico descreve o cacto, também, como sendo “enorme”, e conclui: “mesmo para esta terra de feracidades excepcionais”, demonstrando uma aparente aceitação dessa realidade árida e seca. Na primeira estrofe do poema bandeiriano, há, portanto, um jogo semântico entre a estrutura do cacto, que lembra uma estátua, aludindo à escultura enquanto arte, e elementos que criam um ambiente árido e seco, associado à região Nordeste do Brasil.

Na segunda estrofe de “O cacto”, é possível perceber elementos de outro campo semântico, como “bondes”, “automóveis”, “cabos elétricos”, “carroças”, “cidade”, “iluminação” e “energia”. Todos esses vocábulos evocam um ambiente de modernização, em ascensão no tempo em que Bandeira compôs seu poema. Dessa forma, a multiplicidade se faz presente nessa composição, uma vez que há elementos de campos semânticos distintos, frequentemente lidos em oposição. No poema, modernidade e aridez representam o cacto que, por sua vez, é comparado a uma statuária.

Também em *Libertinagem*, “Vou-me embora para Pasárgada” constitui-se, certamente, como uma das composições mais representativas do projeto estético de Manuel Bandeira, sendo uma obra que extrapolou apenas o âmbito da poesia, alcançando lugar no imaginário cultural brasileiro geral:

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
 Aqui eu não sou feliz
 Lá a existência é uma aventura
 De tal modo inconsequente
 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 banhos 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 alcaçoide 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, 1977, p. 80-82)

O eu-lírico deste poema revela um desejo de fuga para um outro lugar. Mais especificamente, um lugar utópico, um “não-lugar”. Uma leitura possível parte da ideia de que, devido à tuberculose, a vida de Bandeira fora permeada por solidão, angústia e desalento, que se concretizaram em um desejo de transcendência onírica. Tal desejo pode ser representado de forma contundente em “Pasárgada”, esse lugar utópico onde não há doença, dor ou morte.

Na estrutura do poema, é possível observar alguns aspectos pertinentes. Em primeiro lugar, a estruturação dos versos é essencialmente musical, proporcionando ritmo e fluidez na leitura. Além do mais, o poema é permeado por linguagem coloquial, marca recorrente do

modernismo brasileiro. No que tange às imagens poéticas, a figura do rei, aqui, assume uma posição de poderio, de soberania. O cenário do poema, cristalizado em uma cidade imaginária, sugere uma rejeição ao mundo dado. A questão do desejo também é um tópico considerável, uma vez que é representado pelo constante apelo do eu-lírico à sexualidade, à liberdade, à plenitude existencial. Neste poema, portanto, o sujeito poético aparenta um desejo – que permeia toda a construção poética – de evasão, fuga. É possível perceber, ainda, uma atitude de alteridade, dado que se trata de um eu lírico que se coloca numa posição outra, às vezes desejando ser outro ou diferente. Desejo, fuga e alteridade criam um universo poético, mesmo onírico, à parte.

Escrito em primeira pessoa, o poema reverbera um eu lírico que deseja ser outra pessoa, estar em outro lugar. Em *Pasárgada bandeiriana: do mito à utopia*, Murilo Cavalcante Alves (2015) parte da perspectiva da utopia para compor uma análise crítica do poema. Segundo o autor, o termo “utopia” foi cunhado por Thomas Morus na segunda década do século XVI, e denominava uma ilha imaginária chamada de Utopia. Esta nomenclatura também se refere ao título da obra, designando uma região que não existe, de forma empírica, em nenhum lugar. Contudo, o termo ganha força a partir da obra de Morus, caracterizando, nesse sentido, obras de outros autores que querem se referir a algo que não existe na realidade. Alves (2015) também comenta que o significado de utopia diz respeito a um “não-lugar”. Pasárgada, assim, assume essa posição de “não-lugar”, de utopia, uma vez que não se trata de algum lugar específico, pelo contrário, é possível pensar num lugar outro, inexistente, em que as fronteiras entre realidade e imaginação são tênues.

É cabível apontar, ainda, a própria construção, pensada por Bandeira, para este poema. Neste trecho contido em *Itinerário*, o autor comenta sobre a composição da obra:

“Vou-me Embora pra Pasárgada” foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a Ciropedia e não encontrei a passagem. O douto Frei Damião Berge informou-me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o Antigo, no local preciso em que vencera a Astíages. Ficava a sueste de Persépolis (Bandeira, 2019, p. 80).

Trata-se, portanto, de uma das obras mais representativas da poética bandeiriana, seja pelas formas líricas que emprega, seja pelas temáticas que evoca. É possível argumentar, nesse sentido, que uma das leituras prováveis desse poema está relacionada à atitude de alteridade e ao “não-lugar” da utopia.

A partir das leituras dos poemas de Manuel Bandeira, é possível articular considerações sobre a obra do poeta. *Libertinagem* é um marco do modernismo brasileiro, pois operacionaliza

uma liberdade poética que modifica o *modus operandi* do que antes se convencionava como poesia. Nesse sentido, o primeiro poema da seleção, “Poética”, pode ser entendido como um grande símbolo do modernismo, ao trazer a questão da linguagem a partir de um eu lírico que pensa sobre própria a língua e suas manifestações. Em sua forma, vale-se de uma linguagem simples e coloquial por meio da primeira pessoa, libertando-se, em grande medida, de preceitos tradicionais à época. “Não sei dançar”, por sua vez, a partir de alguns referenciais históricos, apresenta um eu lírico aparentemente tímido, comedido, o que pode ser associado à própria trajetória poética do autor. Contudo, o espaço, o universo do poema, o carnaval, remete ao moderno, ao lúdico e, inclusive, ao brasileiro.

“O Cacto”, através de versos poéticos de linguagem cotidiana, demonstra uma riqueza estrutural e temática muito significativa. A partir de Laocoonte, referência das artes plásticas, o eu lírico tece reflexões sobre a escultura enquanto arte e, por outro lado, provoca, por meio de elementos da modernização e, mais especificamente, do Nordeste brasileiro, uma desconstrução sobre a relação entre aridez e modernidade. “Vou-me embora pra Pasárgada”, por sua vez, reverbera, em sua totalidade, conceitos como alteridade e utopia. Embora não sejam, especificamente, conceitos tipicamente modernos, o texto ganha força modernista a partir da linguagem persuasiva de Bandeira, mobilizando construções sintáticas populares, típicas do modernismo brasileiro.

Em suma, considera-se que as análises comparativas propostas neste trabalho permitem uma visão geral de aspectos fundamentais, uma vez que há, nos textos selecionados, complexidade e densidade poéticas para compará-los a outras obras artísticas, incluindo telas e pinturas, seja para apontar semelhanças, seja para apontar distanciamentos.

CAPÍTULO 3 – O DIÁLOGO POÉTICO ENTRE RENÉ MAGRITTE E MANUEL BANDEIRA

Nos capítulos anteriores, apresentamos, a partir de suas obras, os dois artistas aqui estudados: René Magritte e Manuel Bandeira. No que concerne à apresentação dos autores e das obras, utilizamos ferramentas para demonstrar quem são esses artistas e o que dizem suas obras. Este capítulo se subdivide em três seções. A primeira seção tem como principal premissa demonstrar e justificar os paralelos existentes entre os dois artistas: poesia e pintura, Brasil e Bélgica, Modernismo e Surrealismo, enquanto a segunda seção, por sua vez, será baseada nas análises comparativas entre algumas obras dos artistas, evidenciando, nessa esteira, os aspectos temáticos existentes entre ambos.

3.1 Dos paralelos entre René Magritte e Manuel Bandeira

Antes de propor análises comparativas, faz-se necessário apresentar e discutir os paralelos existentes entre os dois artistas. Esses paralelos indicam similitudes e diferenças que permeiam as obras de René Magritte e Manuel Bandeira. Nesse sentido, objetiva-se debater sobre parte da poética bandeiriana e magritteana, com ênfase em algumas obras, pensando, sobretudo, em aspectos comparativos entre os artistas e, ainda, nas teorias que sustentam a ideia de compará-los. Entendemos por “diálogo poético” as relações de aproximação, mas também de distanciamento, entre as obras dos artistas, refletindo, acima de tudo, sobre como há poesia nessa abordagem. Intencionamos discorrer a respeito dessa reflexão: por que diálogo “poético”? De maneira específica, esta seção pretende abordar os pontos divergentes entre Bandeira e Magritte: poesia e pintura; Brasil e Bélgica; Modernismo e Surrealismo.

Poesia e pintura são, grosso modo, as linguagens, as maneiras e as modalidades utilizadas pelos artistas aqui estudados para compor suas obras. Explicando de outra maneira, a poesia é a forma de que Manuel Bandeira se vale para produzir seus poemas, enquanto a pintura é a arte utilizada por Magritte para a elaboração de suas telas. Nesse sentido, considera-se pertinente refletir sobre as duas linguagens (ou semioses) utilizadas pelos artistas.

O arco e a lira, de Octavio Paz (1985) é uma obra seminal que reflete sobre o que constitui poesia, sua natureza, suas especificidades linguísticas e, por fim, o fazer poético. A obra discute a maneira pela qual a poesia é manifestada como uma espécie de “revelação poética” relacionada à história e à linguagem, por meio de uma argumentação original e ilustrações de cunho erudito. Paz (1985) discute sobre as especificidades da poesia, pensando,

assim, em alguns aspectos que concernem a ela. Em ampla medida, Paz (1985) dimensiona a poesia como um conhecimento que revela, adquirindo caráter quase místico. Nesse contexto, poesia não é somente um arranjo formal de palavras, mas, sobretudo, uma experimentação que pode dizer, descobrir, criar o mundo, a história, o tempo.

Ao discutir a função do poeta, Paz (1985) sugere que este se abstrai do tempo cronológico, ou de seu próprio tempo, e se inscreve em um outro tempo, cuja experimentação é de outro teor. Ao escapar do próprio tempo, o poeta é capaz de transcendê-lo, tornando-o singular. O ensaio *O que é contemporâneo*, de Giorgio Agamben, se relaciona, de forma profunda, à questão discutida por Paz (1985). Para Agamben (2009), ser contemporâneo significa, principalmente, “perceber a escuridão” de seu tempo, isto é, o que está oculto na época em que se insere. A esse respeito, o autor diz: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62). Portanto, o poeta, ou o artista de maneira geral, se insere em um tempo cronológico, porém, para compor a obra artística, seja pintura ou poema, pode transcender o próprio tempo.

Agamben (2009, p. 57), ao questionar “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”, apresenta, inicialmente, a reflexão que será desenvolvida. A princípio, comenta sobre a leitura de textos cujos autores se distanciam entre por muitos séculos e outros, por sua vez, que são mais recentes ou recentes até demais. Para o autor, é importante ser contemporâneo, pois, retomando Nietzsche, assume que o contemporâneo é o intempestivo. Há, ainda, uma explicação sobre essa “não-coincidência”: o contemporâneo não vive em outro tempo e, muito embora não concorde em estar no seu próprio tempo, tem consciência de que pertence a ele. A esse respeito, Agamben (2008, p. 59) afirma: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”.

Retomando, nesse contexto, Octavio Paz (1985), o autor discute as tensões entre sociedade, história e poesia, sugerindo uma oposição àquele tipo de poesia que se vale de ideologias políticas institucionais, afirmando, que a poesia deve ser isenta desses tipos de propósitos, mesmo que engajada. Para o autor, a poesia resgata o valor original da palavra, promovendo um rompimento com a linguagem automatizada e utilitária. Assim, o ato poético é considerado como uma ruptura com a linguagem pragmática, do cotidiano, dimensionando um espaço ímpar, em que a liberdade se subscreve. Trata-se de uma reformulação da realidade por meio da palavra.

Para Octavio Paz (1985), há uma dicotomia entre o arco e a lira: o primeiro representa a tensão, o impulso criador, a ação, enquanto que a lira simboliza a harmonia. Para o autor, a poesia se concretiza a partir do dialogismo entre essas duas forças opostas, a partir de um diálogo entre forma e conteúdo, impulso e fazer poético. É importante ressaltarmos essa dicotomia entre a ação de produzir poesia e a harmonia que vem dela, pois é a partir daí que pensamos no “diálogo poético” entre texto e imagem. O diálogo poético se constitui, assim, como uma dialogia entre duas vozes que se relacionam, a voz da produção poética e a poesia por si só.

Em relação à pintura, linguagem utilizada por Magritte, é possível dizer que esta é um mecanismo de expressão artística visual. Expressa-se por meio da aplicação de pigmentos sobre superfícies como tela, papel, madeira, parede, entre outras. A partir dessa composição, cria imagens e representações. A pintura enquanto técnica artística se vale da linha, do contraste, da luz e da sombra, da profundidade etc. Assim, em relação aos elementos constitutivos dessa forma de arte, é possível dizer que existem alguns, a saber: o pigmento, o suporte, a técnica, a composição. A maioria das obras de René Magritte se utiliza da tinta a óleo, da tela e do pincel. A composição diz respeito à organização dos elementos visuais no interior das obras.

As obras de René Magritte e Manuel Bandeira se realizam em dois países (Bélgica e Brasil, respectivamente) que, conseqüentemente, carregam traços específicos de cada localização, uma vez que se inscrevem, ainda, em contextos culturais e históricos próprios de cada região. A obra *Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações*, organizada por Eddy Stols, Luciana Pelaes Mascaro e Clodoaldo Bueno (2014) descreve relações e diferenças importantes entre os dois países. Brasil e Bélgica são, no que diz respeito à dimensão, bem distintos: enquanto Brasil é o quinto maior país do mundo, Bélgica é um país do tamanho do estado de Alagoas. Sobre a população, a diferença é grande: 215 milhões no Brasil e 11,7 milhões na Bélgica. O clima também se diferencia sobremaneira, uma vez que no Brasil predomina o tropical/subtropical e na Bélgica predomina o temperado oceânico. Embora sejam díspares nesses aspectos, ambos os países passam por problemas de mobilidade urbana em grandes cidades, como São Paulo e Bruxelas.

Magritte e Bandeira se inscrevem em dois momentos históricos distintos e, conseqüentemente, em dois movimentos artístico-literários diferentes. Considerado um dos movimentos da vanguarda europeia, o surrealismo iniciou-se na literatura com a renovação da linguagem poética. André Breton é quem lidera e estabelece os pressupostos teórico-metodológicos do movimento. Nas outras artes, incluindo as artes plásticas, os artistas preocuparam-se, também, em renovar a linguagem artística em geral. Se antes havia preceitos

sobre o que deveria ser a linguagem poética e artística, agora, há um apelo à desconstrução das linguagens, das obras. A obra de René Magritte diz muito sobre essa renovação, uma vez que, a partir do seu contato com o grupo de artistas parisiense, o pintor produz obras que dialogam diretamente com o surrealismo. Ainda que o pintor belga não tenha se vinculado, efetivamente, ao movimento, é possível ler parte de sua obra como tal. Enquanto isso, no contexto de Bandeira, o modernismo brasileiro fora marcado, principalmente, por uma ruptura com os preceitos artísticos e literários tradicionais, particularmente do parnasianismo. Assim, se em movimentos anteriores se prezava por certa artificialidade na linguagem, com o modernismo os pressupostos linguísticos sofriam uma subversão, influenciada sobremaneira pelas vanguardas europeias.

Um grande estudioso do modernismo no Brasil foi o crítico João Luís Lafetá. Em 1930: *A crítica e o Modernismo*, o autor concebe dois pressupostos basais para a compreensão do movimento modernista no Brasil: o projeto estético e o projeto ideológico. Segundo Lafetá (2000), não há separação entre as duas instâncias, já que ambas se relacionam e se articulam: o projeto estético diz respeito às modificações operadas na linguagem, enquanto o projeto ideológico está relacionado ao pensamento, ou à visão de mundo, de determinada época. No modernismo, há uma crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, em que a renovação dos meios é evidente. Tal estética se relaciona ao projeto ideológico, que vai na direção de uma consciência do país, de um desejo e uma busca de expressões artísticas nacionais a partir de um caráter de classe e, mais ainda, de atitudes e produções estéticas específicas.

Essa subversão de ordem linguística dos preceitos vigentes, para o autor, é “revolucionária”. É interessante destacar que essas novas concepções estão, sobretudo, na dimensão da forma e, de forma mais específica, redimensionam a noção de mimese, conforme o autor comenta a seguir:

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária (Lafetá, 2000, p. 21).

Portanto, a partir de uma predisposição ao processo de modernização e, mais ainda, do crescimento dos artefatos culturais, o modernismo brasileiro rompeu com as barreiras existentes entre o popular e o pré-concebido linguisticamente. Para Lafetá (2000), alguns recursos de forma tomam força a partir do movimento modernista, a saber: “a experimentação de

linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obriga – essa ruptura” (Lafetá, 2000, p. 22).

Para Lafetá (2000), o Modernismo brasileiro se valeu de algumas concepções das vanguardas europeias para constituir seu conceito de arte e os pilares que baseiam sua linguagem. Sendo assim, “deformar” o natural como uma forma de construir algo novo, a mobilização do popular e do grotesco como maneira de se contrapor ao “refinamento academista”, o apelo ao cotidiano em vez de idealizar a realidade e o fluxo da consciência, particularmente nas produções textuais em prosa, como processo de transfigurar a linguagem tradicional. Sobre os processos sociais e históricos que compõem e interferem na dinâmica do modernismo, o autor comenta: “[...] A literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese)” (Lafetá, 2000, p. 23).

Surrealismo e modernismo como renovação e ruptura de linguagem. Magritte e Bandeira como artistas “contemporâneos”, no sentido de Agamben (2009), participantes diretos desse processo.

3.2 Vieses temáticos: René Magritte e Manuel Bandeira

Esta seção intenciona apresentar alguns vieses temáticos entre o pintor belga René Magritte e o poeta brasileiro Manuel Bandeira. Entende-se “vieses temáticos” como os eixos de diálogo entre as obras dos artistas, além de aproximações e distanciamentos entre as duas poéticas, isto é, os modos de articulação artística de ambos em suas obras.

O primeiro viés temático envolvendo Magritte e Bandeira diz respeito, sobretudo, à transfiguração do cotidiano, revelando, ali, uma dimensão poética. Em Bandeira, por exemplo, o breve poema “A realidade e a imagem” representa essa transfiguração do cotidiano:

A realidade e a imagem

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam.
(Bandeira, 1977, p. 136)

Este poema, constituído a partir de elementos do cotidiano moderno, tais como “arranha-céu”, “poça de lama do pátio”, “chão seco” e “quatro pombas”, assinala uma espécie de “poética do cotidiano”, em que objetos de uso comum passam a fazer parte do que se constitui poesia. Assim, imagens poéticas simples, aparentemente banais, adquirem potência

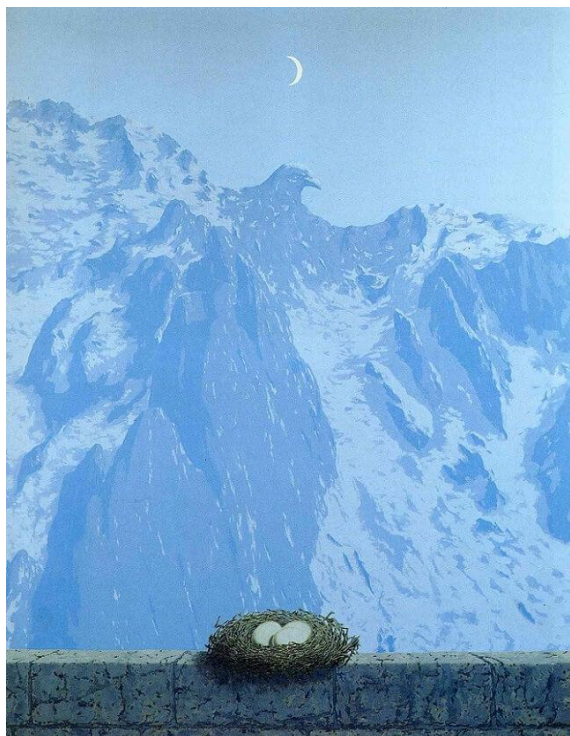
poética ao serem combinadas com e em versos, ou seja, em forma e conteúdo. Há, nesse sentido, uma fusão entre as imagens poéticas empregadas no breve poema e as palavras (verbos, adjetivos) utilizadas para cristalizar o sentido dessas formas. Bandeira transfigura o cotidiano a partir de imagens do cotidiano, evocando não somente o extraordinário das coisas, mas o mistério que permeia esses objetos. Em Bandeira, portanto, não há somente rebuscamento linguístico como na estética defendida pelo parnasianismo; pelo contrário, a linguagem simples adquire beleza e deslumbramento.

O “arranha-céu”, colocado em relação ao verbo “sobe”, apresenta uma mudança de paradigma no significado, principalmente porque este arranha-céu “sobe no ar puro”, que é lavado pela chuva. Embora pudéssemos associar “arranha-céu” à altura, está claro que a construção sintática que acompanha este elemento é transfigurada poeticamente. O segundo verso, dando continuidade às construções que vem junto a essa figura emblemática do arranha-céu (“e desce refletido na lama do pátio”), cria uma dicotomia entre “subir” e “descer”. Nesse momento, instaura-se outro elemento poético, também tipicamente do cotidiano: a lama no pátio. Algo tão banal, comum e até mesmo grotesco, pensando grotesco como coisa extravagante, toma proporção extraordinária no campo da poesia.

Ao partir para o terceiro verso (“entre a realidade e a imagem”), é possível pensar aspectos pertinentes. O primeiro deles é, evidentemente, a palavra “realidade”. Embora essa realidade seja, ali, o mundo empírico e as coisas concretas, essa “realidade” a qual o eu lírico se refere não seria uma forma de discutir a mimese poética? Dizendo de outra forma, que “realidade” é essa, uma vez que a própria composição da poesia já não é o mero reflexo da realidade? E, mais ainda, a “imagem” estaria se referindo às imagens poéticas evocadas no poema ou de fato à imagem concebida como reflexo? Parece haver um jogo poético, no interior do texto, com essas próprias concepções. Ao fim, uma quebra de expectativas no jogo imagético: quatro pombas passeiam, dizendo-nos que o cotidiano está ali, implacável.

De igual modo, em Magritte, é possível perceber, em parte de sua obra, a questão da transfiguração do ordinário. A composição *Le Domaine D'Arnheim* (1962) (ou “The Domain Of Arnheim”, em inglês) foi inspirada no conto de Edgar Allan Poe, de mesmo título. A imagem mostra dois ovos, objetos aparentemente comuns e cotidianos, colocados em uma superfície que nos remete a um ninho. O ninho, por sua vez, está colocado em um muro, onde, atrás, há montanhas chamando atenção, sobretudo, à montanha com um possível formato de águia. Elementos aparentemente simplórios, mas colocados em contextos inusitados.

Figura 8 – *Le Domaine D'Arnheim* (1962)

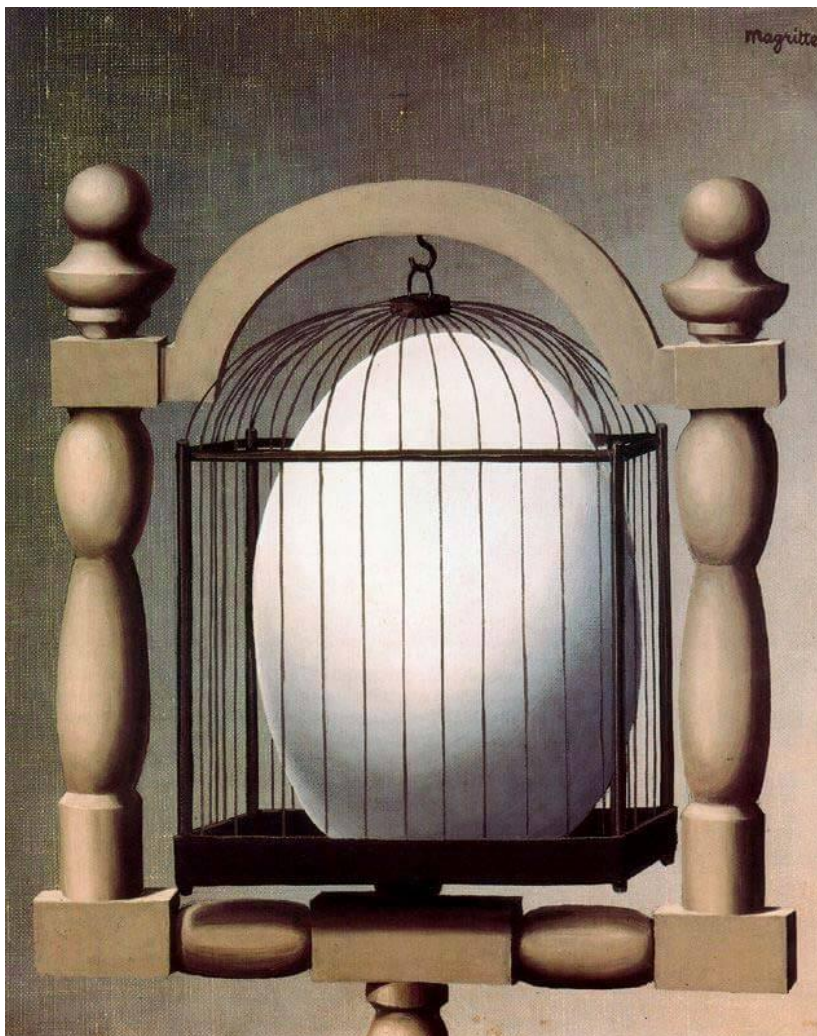


Fonte: Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica, Bélgica, 1962.

“O Domínio de Arnheim” é um dos maiores contos de Allan Poe, mesmo porque o próprio autor o tinha em grande estima, dizendo que o texto expressa muito de sua alma. O conto de Poe acompanha a personagem Ellison, um homem rico que se vale de sua fortuna para criar um jardim perfeito. A narrativa suscita discussões acerca do que é beleza e, principalmente, de que forma e em que medida a arte pode moldar a natureza. É possível entendermos, nesse sentido, que a obra de Poe, ao discutir as artes visuais, dialoga com esse tipo de linguagem. Além do mais, para Magritte, “O Domínio de Arnheim” representava uma paisagem ideal, justamente na forma expressa por Edgar Allan Poe. É importante destacar que o pintor belga também representou a águia de granito no cume da montanha em outras obras, com outros títulos. Nesse sentido, a figura é anterior às imagens dessa obra, uma vez que aparece pela primeira vez em *Le Précurseur* (1936).

Além da obra produzida a partir do conto de Poe, há, ainda, uma recorrência na coleção magritteana: a figura do ovo. *Les affinités électives* (1933) ou “Afinidades eletivas”, em tradução livre, é uma pintura a óleo de 1933.

Figura 9 – *Les affinités électives* (1933)



Fonte: Coleção Particular, Londres.

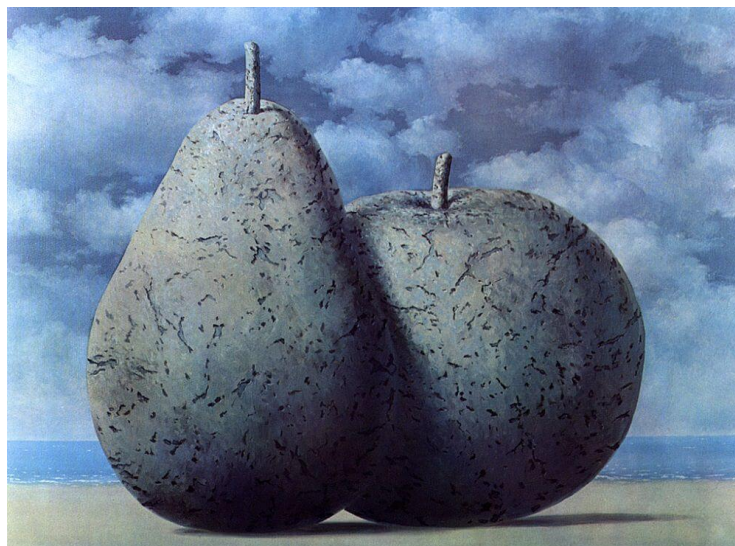
De acordo com a crítica, trata-se de uma pintura baseada na teoria de Goethe, ou seja, refere-se à ideia de que as forças externas têm um grande impacto sobre a vontade. Representa o fato de que as ideias de uma pessoa são concebidas em um mundo concreto, limitado por forças externas. Nos termos de Goethe, trata-se da relação entre o livre-arbítrio e o conceito de afinidade química. A obra de Magritte, sendo assim, capturou a essência dessa teoria, explicando a lógica que existe por trás do conceito de “livre-arbítrio”. Afinal, ainda que sejamos livres, há forças exteriores que não somos capazes de controlar. Podemos ser enjaulados. A figura do ovo remete ao nascimento, um pássaro engaiolado antes de nascer. Colocar esse objeto tão simplório e típico do cotidiano em jaulas é uma forma de transfigurar a realidade.

O segundo viés temático entre René Magritte e Manuel Bandeira se relaciona, mais precisamente, à maneira com que os artistas, em suas respectivas linguagens, redimensionam o objeto. Em Bandeira, o objeto poético é representado em forma de versos e, em Magritte, o objeto artístico é dimensionado em matéria de pintura. O objeto, em ambos os artistas, significa

e representa senão outro objeto, outro uso daquele que é comumente atribuído. Na poesia bandeiriana, objetos como uma maçã, por exemplo, adquire caráter singular, único e diferente do uso habitual. É claro que a prática do fazer poético já pressupõe a singularização, uma vez que transformar o signo do objeto em objeto poético o transforma em matéria de poesia, como vimos com Mallarmé. Mas, em Bandeira, existe um apelo à escolha de objetos simples, do cotidiano, para dizer o indizível. Dizendo de outra forma, o olhar do poeta é colocado sobre esses objetos, que os transfigura em algo capaz de subverter a ordem do discurso. Nesse sentido, o poeta seleciona objetos desprezíveis para significar o que não se diz e, mais ainda, abrigar sentidos profundos, ambíguos e plurissignificativos. No poema “Maçã”, como apresentado no capítulo anterior, o eu lírico observa a maçã em tom contemplativo, percebendo as evocações que o objeto lhe provoca. A ambiguidade está presente em todo o corpo do poema, apontando para imagens que remetem tanto ao amor, seja romântico, seja maternal, seja, nos versos finais, à simplicidade, mesmo à pobreza. Mais do que um paradoxo entre “grotesco e sublime”, o poema apresenta e desloca imagens do cotidiano, traço específico de toda a poética de Manuel Bandeira.

Na obra de René Magritte, no que lhe concerne, há também uma predileção especial na escolha de objetos de uso comum. O cachimbo de *La Trahison des images* (1929), apresentada no primeiro capítulo, é um importante exemplo disso. Uma das obras mais significativas e conhecidas de Magritte, “A traição das imagens” (em tradução livre) revela, através da figura de um cachimbo, comum e familiar em sua forma, um deslocamento através da escrita: isto não é o objeto cachimbo, mas a representação do objeto. Mais do que dizer e evocar reflexões acerca da imagem e da palavra, o pintor belga provoca interpretações sobre o que vemos, o que lemos e o que compreendemos sobre as coisas do mundo. A negação da própria representação do cachimbo suscita uma pergunta: o que entendemos como cachimbo é, de fato, um cachimbo? Em ambos os artistas estudados, portanto, existe a representação de objetos comuns como símbolo do oculto, do enigma, do indizível. O que *não* se pode dizer com um discurso direto é a principal provocação lembrada pelas obras. O olhar sobre esses objetos exige um olhar de contemplação, evocação, questão.

Assim como em Bandeira, o objeto maçã, em Magritte, é algo recorrente. Dentro de sua coleção, há diversas telas que contemplam esse objeto. Além dos quadros *La Chambre d'Ecoute* (1952), *Ceci n'est pas une pomme* (1964) e *Le fils de l'homme* (1964), já apresentados no capítulo sobre o pintor belga, encontra-se, em seu acervo, mais algumas aparições da maçã.



Fonte: Coleção Particular, Bruxelas.

Produzida no ano de 1952 para uma série de telas intitulada *Memory of a Voyage* (“Memória de uma viagem”, em tradução livre), a tela acima se utiliza da maçã enquanto objeto singular. Na imagem, ao lado de uma pera de maior dimensão, as frutas tomam proporções distintas. Merece destaque, contudo, a textura dessas frutas, que lembra pedra. Atrás dessa imagem, paradoxalmente, um mar calmo, sereno, se contrapondo à essência das frutas de pedra. Este título sugere, a grosso modo, uma viagem metafísica, seja através do sonho ou da lembrança. Afinal, nas obras de René Magritte, as memórias, as viagens, as traições das imagens são metáforas da percepção, pois faz com que os espectadores desloquem o olhar entre o que se apresenta como real e o que se supõe como imaginário.

O ato de ocultar como maneira de revelar mundos possíveis também é um viés temático produtivo nas obras dos artistas mencionados neste trabalho. Bandeira e Magritte, dessa forma, revelam um paradoxo: às vezes, esconder algum elemento, seja poético ou artístico, sugere uma maneira de significar algo para além do que é dito. Há alguns poemas bandeirianos que podem ilustrar esse viés, como “Os Sapos”, “Pneumotórax” e “Poética”, este último já abordado no segundo capítulo. Os três poemas têm como ponto de contato temáticas que passam pela ironia e pelo sarcasmo, omitindo, através desses tópicos, não-dizeres. Aqui, para fins de análise, mobiliza-se “Os Sapos”.

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 formas a forma.

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

Urre 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
 Labor de joalheiro.

Ou bem de estatúário.
 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
 Verte 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, 1977, p. 24-26)

Em primeiro lugar, “Os Sapos” se trata do poema declamado por Ronald de Carvalho na Semana de Arte Moderna de 1922, conferindo-lhe um grande destaque. Escrito em 1918 e publicado em 1919, o poema se configura como uma sátira ao parnasianismo, movimento anterior ao que a Semana divulgaria: o modernismo. O poema bandeiriano se vale de uma métrica impecável e de uma sonoridade regular, tal qual os parnasianos. Entretanto, em termos de conteúdo, confere uma sátira ao movimento anterior. Trata-se de um poema metalinguístico, assim como “Poética”, em que a poesia cede espaço para discutir a própria poesia. Aqui, Manuel Bandeira critica a forma de arte vigente, cuja preocupação estaria voltada estritamente para a forma e os recursos estilísticos do que para a poesia como conjunção entre forma e conteúdo. Nesse contexto, o poeta defende uma ruptura com os preceitos tradicionais e um novo *modus operandi* do fazer poético, em que a liberdade de expressão é muito mais significativa. Certamente, trata-se de um dos poemas mais representativos da obra de Bandeira, seja pela questão de ter sido declamada por Ronald de Carvalho na Semana de Arte Moderna e constituir os primeiros moldes do que se considera modernismo brasileiro, seja por ter sido uma das primeiras publicações do autor. “Os Sapos” esconde uma crítica por trás do refinamento métrico e do rebuscamento linguístico, inserindo-o, nos termos desta pesquisa, na questão do “ocultamento” enquanto viés temático.

A esse respeito, há dois quadros emblemáticos de René Magritte, intitulados *Les Amants I* (1928) e *Les Amants II* (1928), expostos a seguir:

Figura 11 – *Les Amants I* (1928)



Fonte: National Gallery of Australia.

Figura 12 – *Les Amants II* (1928)



Fonte: MoMa – The Museum Of Modern Art.

É relevante fazer uma breve descrição das imagens. Ambas apresentam um casal de amantes que está se beijando coberto por véus em seus rostos. Especificamente em *Les Amants II*, uma das telas mais famosas de Magritte, há, no fundo da imagem, uma parede traseira de tonalidade azul-acizentada, onde a metade inferior contém um tom mais claro e a metade superior, um tom mais escuro. Por sua vez, a parede lateral tem cor vermelha, também com essa

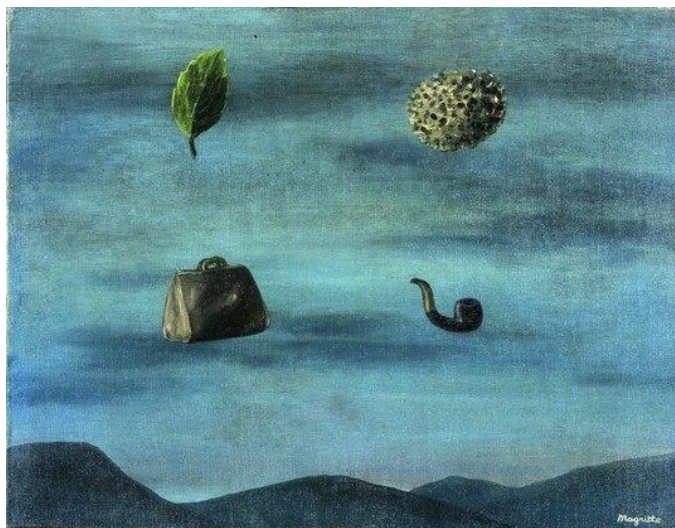
característica de misturar tonalidades: mais clara na parte inferior e mais escura na parte superior. O teto é branco e tem uma espécie de guarnição decorativa ao longo da borda da parede vermelha, mas não há continuidade ao longo da borda da parede azul-acinzentada. O que se convencionou chamar de figura masculina está trajada com um terno preto e gravata com uma camisa branca lisa. Esta figura abraça o que convencionalmente se chama mulher, já que ela veste uma roupa vermelha, possivelmente um vestido, sem mangas, evidenciando seu braço bronzeado. A figura masculina, o homem, está numa posição dominante, pois a mulher inclina a cabeça para cima enquanto o homem se posiciona para beijá-la. Tanto uma quanto a outra figura tem um véu cobrindo suas faces e pescoços. É possível notar que os véus estão bem justos na parte da frente do rosto e no topo da cabeça, mas relaxam na parte de trás, enquanto que o rosto da mulher está levemente inclinado para a esquerda, o que faz com que o amante fique mais protuberante e mostre o contorno do nariz.

Pintado a óleo, *Les Amants* é feita em estilo realista, no sentido de representar figuras familiares aos fruidores da obra. Entendemos por esse conceito o receptor da obra artística, no sentido de quem experiencia esta obra. Hans Robert Jauss (1994) defende a ideia de que o sentido e a significação da obra se completam na medida em que seu receptor, seja um leitor ou um observador do objeto artístico, experienciam a obra. Jauss (1994) cunha o conceito de “horizonte de expectativas”, que diz respeito às interpretações e significações que o espectador vivencia ao fruir e experienciar uma obra artística. Esse conceito pode se relacionar com a questão do “espectador comum”, colocada por Manguel (2001). Em Magritte, os horizontes de expectativa são, ao mesmo tempo, realistas e surrealistas, cotidianos e extraordinários, óbvios e indizíveis.

Outro ponto de contato entre Magritte e Bandeira está, por sua vez, em outro viés temático: o onírico enquanto não-lugar. Pode parecer óbvio que a temática do onírico apareça em Magritte, uma vez que sua relação com o surrealismo é bem estreita, mas é preciso reiterar a ideia de que este tema, recorrente na obra magritteana, é singularizado pelo pintor belga. Em contrapartida, em Bandeira, este aspecto é evidente enquanto temática em poemas como *Vou me embora para Pasárgada*, certamente o mais representativo no que tange essa questão.

Veja-se *L'avenir des voix* (1927). A tela utiliza, em relação à técnica, óleo sobre tela. Contemplemos o silêncio desta obra:

Figura 13 – *L'avenir des voix* (1927)



Fonte: Coleção Particular, Turin.

À primeira vista, nos deparamos com objetos flutuando no céu, cuja tonalidade sugere que se trata da cor azul. Os objetos no ar, sem nome, sem relação, nos convidam a contemplar o silêncio. É preciso silenciar o nome das coisas para enxergar os objetos no ar. Tudo o que conseguimos depreender deles é a imagem. Aqui, os objetos não têm nome: são objetos. A folha, a mala, a esponja e o cachimbo não são nomes, são as vozes que ouvimos quando olhamos para suas imagens. Estas vozes não são audíveis, elas sussurram. Há um silêncio, um tanto quanto perturbador para as mentes automatizadas, nas imagens das coisas. Ainda que a tela não esteja em branco, há silêncio, afinal este silêncio não existe somente nas telas em branco... Ora, Magritte não pintou telas em branco e, ainda assim, nos disse sobre o silêncio. Há dizeres no silêncio das coisas. As coisas, corrompidas pelo flutuar no espaço, não têm nomenclatura. São apenas objetos que evocam o inaudível.

Os objetos estão dispostos num espaço-tempo. Não há cronologia neste tempo. O tempo é, sobretudo, nulo e vazio. Os objetos estão colocados de forma espaçada, porque não têm relação evidente entre si. Há, novamente, um silêncio no que separa a folha da esponja e a mala do cachimbo. Lembramos esses nomes apenas como ecos, porque não os mencionamos no momento em que olhamos a imagem. A imagem também nos olha. O visível, isto é, o que vemos, também nos vê. A imagem é visível na medida em que está ali. No visível há poesia, se entendermos por poesia tudo aquilo que nos salta aos olhos. Mas não basta que a imagem nos olhe: é preciso que ela nos *salte* aos olhos. Os espaços entre as imagens nos remetem ao que se constitui como sonho. No sonho, há ecos, tais como os ecos das palavras que não foram ditas, dos objetos que não foram nomeados, das funções das palavras que não foram exercidas. Esta imagem é sobre o sonho e sobre o não-dito. Se o título da obra é “O futuro das vozes” (em

tradução livre), não nos lembremos do tempo em que o futuro está, tampouco de que vozes são essas... Lembremo-nos, acima de tudo, do silêncio, ainda que haja voz no que se vê.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No sentido de investigar as semelhanças e diferenças entre estes dois artistas, esta dissertação foi dividida em três capítulos principais. O primeiro deles, portanto, foi direcionado a pensar René Magritte, com foco em temas como a representação e o Surrealismo. O segundo se dedicou a pensar sobre a trajetória e a poética de Manuel Bandeira, com ênfase na análise de poemas-chave. Por último, o objetivo foi trazer análise comparativa e os paralelos, chamados de vieses temáticos, entre os dois artistas.

Esta dissertação se propôs a investigar pontos de contato, denominados vieses temáticos, entre a poética pictural de René Magritte e a poética verbal de Manuel Bandeira, entendendo, nesse prisma, que há uma aproximação entre ambos os artistas, pois eles cooperaram para a criação de imagens que questionam os limites entre o real e o imaginário, desautomatizam o olhar e, mais ainda, instauram novas formas de pensar o cotidiano. Quando aproximamos pintura e poesia, duas linguagens e semioses distintas, procuramos evidenciar que o dialogismo entre texto e imagem se configura, acima de tudo, pelo campo das operações do imaginário e das estratégias de desvio e significação que tanto Magritte quanto Bandeira se utilizam para questionar, cada um à sua maneira, a lógica da representação artística.

Na obra de Magritte, a subversão da hierarquia entre a palavra e o objeto representado, entre o visível e o que o nomeia, realiza uma poética do enigma que cria uma espécie de tensão com o “realismo” da imagem. Por sua vez, em Manuel Bandeira, poeta consagrado nacionalmente, esta subversão se manifesta, especialmente, na relação entre o que se diz e o que não se diz. Além do mais, o autor de “Vou-me embora pra Pasárgada” preferiu recusar os preceitos tradicionais de poesia, buscando uma expressão poética que misture simplicidade e estranhamento. Sendo assim, a poesia bandeiriana dialoga com Magritte na medida em que sua “poesia do cotidiano” transforma o banal em revelação, compartilhando com Magritte seu afã de tornar o familiar inquietante e o real, imaginário.

As análises realizadas, o diálogo poético entre as obras e os poemas, demonstrou que os artistas mencionados criam um espaço de paradoxo: Magritte por meio de imagens que pensam, e Bandeira através de palavras que veem. Por “diálogo poético”, entendemos uma conversa entre dois universos distintos que, ao compartilharem a questão de serem Arte moderna, se diferem em suas linguagens, mas se aproximam enquanto projeto. Manuel Bandeira e René Magritte interrogam os limites da representação e propõem, cada qual a seu modo, uma experiência poética capaz de ressignificar a percepção. Dessa forma, texto e imagem se configuram como campos que se complementam, mas que possuem uma mesma atitude

estética: a de desconfiar das evidências, abrindo vieses no senso comum, reconstruindo as janelas perceptivas do olhar e da palavra.

Uma aproximação observada diz respeito, mais especificamente, na ideia de que tanto Magritte quanto Bandeira questionam a natureza e a naturalização do olhar e da escuta, convidando o espectador-leitor a habitar o intervalo entre o que se mostra e o que se oculta, entre o que se diz e o que se cala. Além do mais, entendemos que o diálogo poético entre texto e imagem nos confere o entendimento de que a fronteira entre pintura e poesia não é limitante; pelo contrário, se constitui como plurissignificativo. O poema, enquanto produto estético, pode ser considerado um quadro que se fortalece por sua linguagem e, em contrapartida, o quadro pode ser um poema silencioso que questiona e ressignifica o visível. Essa questão fundamenta a importância de pensar a arte, em suas diferentes formas, através de um paradigma intersemiótico, em que o sentido nasce do encontro e da tensão entre formas diferentes de pensar as coisas do mundo.

Ainda que Manuel Bandeira não seja um poeta próprio do Surrealismo, entendemos que parte de sua obra dialoga com o movimento, uma vez que traz, em sua estética, questões como a atmosfera onírica, o *nonsense* e o metafórico. Embora cada artista se utilize de seu sistema expressivo próprio – Magritte no plástico e Bandeira no poético – ambos possuem similaridades com o Surrealismo europeu, pois desautomatizam o olhar e a palavra. Este diálogo, contudo, se configura muito mais por uma convergência de procedimentos artísticos do que por uma adesão pré-concebida. Enquanto o pintor belga, no âmbito das artes plásticas, rompe com o regime representacional da arte ao desestabilizar as fronteiras entre objeto e signo, o poeta brasileiro opera uma desestabilização semelhante no campo do verbal, na medida em que desloca o sentido comum das palavras, desmascarando o automatismo linguístico.

Dessa forma, quando construímos pontes de semelhança entre Bandeira e o Surrealismo de Magritte, não é sobre afirmar uma equivalência entre suas obras ou de inserir o poeta brasileiro em um movimento ao qual, de acordo com as construções históricas, não pertence, mas de identificar similitudes nas estruturas que permitem compreender como poéticas distintas podem dialogar no objetivo de reconfigurar a experiência estética. Nesse processo, tanto a linguagem pictórica de Magritte quanto a linguagem poética de Bandeira tornam-se dispositivos críticos capazes de revelar o insólito no familiar e de redimensionar o próprio ato de ver e de dizer.

Nesse sentido, entendemos que o diálogo proposto entre texto e imagem, para além de buscar aproximações de influência entre os artistas, revelou uma dinâmica específica em que pintura e poesia se complementam. Os dois tipos de linguagem problematizam o cotidiano,

instauram lacunas no que se convencionou real e, mais ainda, contribuem para a formação de uma sensibilidade crítica. Dessa forma, a análise comparativa realizada neste trabalho reafirma a relevância dos estudos comparativos entre as artes para a ampliação do pensamento estético contemporâneo, pensando, acima de tudo, em como a transfiguração das linguagens é capaz de atravessar diferentes manifestações artísticas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALVES, Murilo. Pasárgada bandeiriana: do mito à utopia. In: CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney (org.). **Os retornos da utopia**: histórias, imagens, experiências. Maceió: EDUFAL, 2015.
- ARBEX, Márcia. Apresentação. In: FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.
- ARBEX, Márcia. As metáforas picturais de René Magritte. **Letras**, n. 34, p. 147-161, 2007.
- ARBEX, Márcia. Apresentação e Poéticas do visível: uma breve introdução. In: **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, p. 11-62, 2006.
- ARBEX, Márcia. Palavras e imagens: o diálogo entre a literatura e a pintura no século XX. **Rev. de Letras**, vol. 16, n. 2, p. 57-61, 1994.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Global Editora, 2019.
- BAUDRILLARD, Jean. O Objeto. In: BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001, p. 10-11.
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, p. 235-263, 1995.
- DE PAULA, Júlio Cesar Machado. Mímesis entre espinhos: uma leitura de “O cacto”, de Manuel Bandeira. **Todas as Musas**, ano 1, n. 02, p. 138-150, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DONIZETI PIRES, A. A poesia prismática de Manuel Bandeira. **Signótica**, Goiânia, v. 30, n. 1, p. 5-28, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1988.

GONÇALVES, A. J. Ut pictura poesis: uma questão de limites. **Revista USP**, n. 3, p. 177-184, 1989.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Belo Horizonte: Lamparina, 2022.

MAGRITTE, R. **L'avenir des voix**. 1927. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Turin, Coleção Particular.

MAGRITTE, R. **La clef des songes**. 1927. Óleo sobre tela, 13 x 4,5 x 24 cm. Disponível em: <https://www.sfmoma.org>. Acesso em: 11 jan. 2025.

MAGRITTE, R. **Les Amants I**. 1928. Óleo sobre tela, 54 x 73,4 cm. Disponível em: <https://www.renemagritte.org/the-lovers-1.jsp>. Acesso em: 16 dez 2024.

MAGRITTE, R. **Les Amants II**. 1928. Óleo sobre tela, 54 x 73,4 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79933>. Acesso em: 16 dez 2024.

MAGRITTE, R. **Le faux miroir**. 1928. Óleo sobre tela, 54 x 80 cm. Disponível em: <https://www.sfmoma.org>. Acesso em: 15 dez 2024.

MAGRITTE, R. **La trahison des images**. 1929. Óleo sobre tela, 63,5 x 93,8 cm. Disponível em: <https://www.sfmoma.org>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MAGRITTE, R. **Les affinités électives**. 1933. Óleo sobre tela, 41 x 33 cm. Disponível em: <https://pt.artsdot.com/@/8EWR6F-Rene-Magritte-Afinidades-eletivas>. Acesso em: 16 dez 2024.

MAGRITTE, R. **La chambre d'ecoute**. 1952. Óleo sobre tela, 55 x 45 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/rene-magritte/a-sala-de-audicao-1952>. Acesso em: 16 dez 2024.

MAGRITTE, R. **Les valeurs personnelles**. 1952. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Disponível em: <https://www.sfmoma.org>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MAGRITTE, R. **Memory of a Voyage**. 1952. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/memory-of-a-voyage-1952>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MAGRITTE, R. **Le domaine d'Arnheim**. 1962. Óleo sobre tela, 35 x 27 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/rene-magritte/o-dominio-de-arnheim-1962>. Acesso em: 16 dez 2024.

MAGRITTE, R. **Ceci n'est pas une pomme**. 1964. Óleo sobre tela, 69,9 x 50,2 cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-cest-nest-pas-une-pomme>. Acesso em: 16 dez 2024.

MAGRITTE, R. **Le fils de l'homme**. 1964. Óleo sobre tela, 116 x 89 cm. Disponível em: <https://artincontext.org/the-son-of-man-magritte/>. Acesso em: 16 dez 2024.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15-34.

MIRANDA, José Alexandre Cavalcante de *et al.* A contrajunção semiótica na obra de René Magritte. **Acta Semiótica et Lingvistica**, v. 24, n. 1, 2019.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

STALYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupa, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

STOLS, Eddy; MASCARO, Luciana Pelaes; BUENO, Clodoaldo (Orgs.). **Brasil e Bélgica**: Cinco séculos de conexões e interações. São Paulo: Narrativa Um, 2014.

TORCZYNER, Harry. **Magritte**: Ideas and Images. S.l.: s.n., 1979.