



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB

INSTITUTO DE LETRAS - IL

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - PÓSLIT

ANA PAULA RIBEIRO CÂMARA

**DA POESIA AO PICTÓRICO EM A *LA PINTURA* DE RAFAEL ALBERTI**

Brasília

2017

Ana Paula Ribeiro Câmara

DA POESIA AO PICTÓRICO EM A *LA PINTURA* DE RAFAEL ALBERTI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília tendo em vista a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes.

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho.

Brasília

2017

Câmara, Ana Paula Ribeiro.

Título: Da poesia ao pictórico em *A la pintura* de Rafael Alberti / Ana Paula Ribeiro Câmara – Brasília, 2017.

289 f. Formato: 21/ 29,7.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais).  
Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB, *campus* Darcy Ribeiro.

Orientador: Erivelto da Rocha Carvalho.

1. Alberti, Rafael. 2. *A la pintura*. Poema del color y la línea. 3. Estudos Interartes. 4. *Vt pictura poesis*. 5. Pintura e poesia. 6. Relação entre as artes. 7. Geração de 27. 8. *Ekphrasis*. 9. Transtextualidade.

Ana Paula Ribeiro Câmara

DA POESIA AO PICTÓRICO EM A *LA PINTURA* DE RAFAEL ALBERTI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília tendo em vista a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes.

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho.

Universidade de Brasília - UnB

Aprovada em 21 de março de 2017.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior (TEL-IL-UnB)

---

Prof. Dra. Alicia Silvestre Miralles (LET-IL-UnB)

---

Suplente: Prof. Dr. José Luis Martínez Amaro (TEL-IL-UnB)

Aos poetas, esses pequenos deuses.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que como artista que é, não suportou em si a concentração de existência e criou, criou. A arte é o impulso criador e criativo dEle em nós.

Ao poeta Rafael Alberti (*in memoriam*), pelos seus poemas vi o ser de muitas coisas. Ele é agora oficialmente e para sempre meu.

À Universidade de Brasília, nos nossos 11 anos de união. Ela tinha 44 anos, eu 15. Ela me transmitiu os seus saberes e conhecimentos, e eu, cresci pelos seus corredores.

Ao Instituto de Letras e ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas, cuidadores amáveis das palavras.

Aos professores do PÓSLIT, devo dizer orgulhosamente: antropofagiei-os.

Ao meu orientador, professor Erivelto, elemento *sine qua non*.

Aos teóricos e pesquisadores citados nessa dissertação, de suas palavras, construí as minhas. De seus tijolinhos, fiz uma vivenda.

Aos meus pais, minhas irmãs e familiares, diz a ciência, em seu turbilhão, que eu tenho partes deles em mim e eles, partes minhas neles. DNA, o nome. De modo que se eu dissertei, eles dissertaram. A exatidão da ciência nos leva a conclusões absurdas, perdoai!

Aos meus amigos, amigas e amores, a ciência não disse, mas eu digo em meu próprio turbilhão: há partes deles em mim! Eles também dissertaram.

Aos colegas do grupo de estudos Literartes, compartilhadores generosos de ideias. Outros que também foram antropofagiados.

Aos membros formadores da banca examinadora, pela paciência, agradeço.

Ao meu leitor, pelo interesse, agradeço. Na leitura, peço longanimidade e pelos erros, absolvição.

Às gatas, amantes de livros de toda espécie, disputando-os comigo, esquentando-me os pés ao lê-los. Seriam, se pudessem, grandes literatas, essas gatas!

## DA POESIA AO PICTÓRICO EM *A LA PINTURA* DE RAFAEL ALBERTI

Ana Paula Ribeiro Câmara

### **Resumo**

A poesia e a pintura possuem um longo histórico de relações, às vezes amistosas, outras nem tanto. Em 1945, o escritor espanhol Rafael Alberti publica um livro de poemas intitulado *A la pintura. Poema del color y la línea*. Com essa obra, o autor retoma a questão da aproximação entre as artes. Nesta dissertação, objetiva-se entender qual o papel da pintura no desenvolvimento do livro. Há três tipos de poemas na obra, aqui, ocupa-se mais detalhadamente dos poemas dedicados a pintores. Os outros se referem às cores e às técnicas, gêneros e partes da pintura. A pesquisa feita é qualitativa e tem um caráter descritivo e analítico-interpretativo. Percebe-se que o poeta usa diversos procedimentos para transformar a pintura dos 26 pintores escolhidos em poesia. Entre eles estão a *ekphrasis*, a metatextualidade e a hipertextualidade. A pintura tem um papel múltiplo na construção da obra. Espera-se que este estudo contribua para as investigações interartes de literatura espanhola no Brasil.

**Palavras-chave:** Poesia. Pintura. Rafael Alberti. *A la pintura*. Estudos Interartes.

## **Resumen**

La poesía y la pintura poseen un largo historial de relaciones. Estas a veces son amigables, otras veces no tanto. En el año 1945, el escritor gaditano Rafael Alberti publica *A la pintura. Poema del color y la línea*. Al escribir este libro, el autor reanuda la discusión de la aproximación entre las artes. En este estudio se procura entender el papel de la pintura en la constitución de esa obra. En el escrito, hay tres tipos de poemas: los dedicados a pintores, los direccionados a los colores y los que contemplan las técnicas, géneros y partes de la pintura. En esta investigación se da especial atención a las poesías que tratan de los pintores. Este estudio es cualitativo y tiene un carácter descriptivo, analítico e interpretativo. Se percibe que el poeta usa diversos procedimientos al transformar la pintura de los 26 pintores elegidos en poesía. Entre esos procesos están la *ekphrasis*, la metatextualidad y la hipertextualidad. La pintura tiene roles múltiples en la construcción del libro. Se espera que esta investigación haga aportaciones a los estudios interartes de literatura española en Brasil.

**Palabras clave:** Poesía. Pintura. Rafael Alberti. A la pintura. Estudios interartes.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Núcleo dos poemas de pintores .....	186
--	-----

## LISTA DE IMAGENS

Imagem I - São Francisco e o sultão.....	59
Imagem II - São Francisco pregando aos pássaros .....	60
Imagem III - Brera Madona ou Pala di Brera .....	62
Imagem IV - O nascimento de Vênus .....	64
Imagem V - Anunciação .....	67
Imagem VI - O juízo final .....	73
Imagem VII - Madonna della Seggiola .....	75
Imagem VIII - A Vênus com espelho.....	78
Imagem IX - Tarquínio e Lucrecia .....	80
Imagem X - Leda e o cisne.....	82
Imagem XI - O jardim das delícias.....	85
Imagem XII - O rinoceronte .....	87
Imagem XIII - Melancolia I .....	88
Imagem XIV - Daniel na cova dos leões .....	91
Imagem XV - A parábola do rico insensato .....	93
Imagem XVI - Paisagem com o funeral de Fócion.....	95
Imagem XVII - Salomão .....	98
Imagem XVIII - Laocoonte .....	100
Imagem XIX - Jarras .....	103
Imagem XX - Retrato de Inocência X.....	112
Imagem XXI - O geógrafo .....	113
Imagem XXII - As fiandeiras .....	114
Imagem XXIII - In ictu oculi .....	116
Imagem XXIV - As floeiras ou A primavera .....	119
Imagem XXV - Retrato da Marquesa de Santa Cruz.....	120
Imagem XXVI - Dois velhos comendo sopa.....	120
Imagem XXVII - A caça ao leão .....	123
Imagem XXVIII - Monte Santa Vitória (1897).....	125
Imagem XXIX - Monte Santa Vitória (1904).....	126
Imagem XXX - Ao piano .....	128
Imagem XXXI - Campo de trigo com ciprestes .....	130
Imagem XXXII - O ossuário .....	133
Imagem XXXIII - Mãe e filho (Os saltimbancos).....	137
Imagem XXXIV - Menina com bandolim.....	138
Imagem XXXV - Retrato de Dora Maar .....	139

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
Capítulo 1 RAFAEL ALBERTI – ENTRE A PINTURA E A POESIA.....	19
1.1 Alberti em seus inícios: o pintor se faz poeta .....	19
1.2 Rafael Alberti e seu entorno artístico .....	36
1.3 A la pintura: a reconciliação do poeta com sua arte primeira .....	45
Capítulo 2 “A LOS PINTORES”: UMA ANÁLISE DAS POESIAS DEDICADAS A PINTORES .....	55
2.1 Giotto .....	57
2.2 Piero della Francesca.....	60
2.3 Botticelli (arabesco) .....	63
2.4 Leonardo .....	65
2.5 Michelangelo.....	67
2.6 Rafael .....	73
2.7 Ticiano .....	76
2.8 Tintoretto.....	78
2.10 Bosch.....	83
2.11 Dürer .....	85
2.12 Rubens.....	88
2.13 Rembrandt .....	91
2.14 Poussin .....	93
2.15 Pedro Berruguete.....	96
2.16 El Greco .....	98
2.17 Zurbarán .....	101
2.18 Velásquez .....	103
2.19 Valdés Leal.....	114
2.20 Goya.....	117
2.21 Delacroix .....	121
2.22 Cézanne .....	123
2.23 Renoir.....	126
2.24 Van Gogh.....	129
2.25 Gutiérrez Solana .....	131
2.26 Picasso.....	134

Capítulo 3 O QUE RAFAEL ALBERTI FEZ COM A PINTURA?.....	140
3.1 Vt pictura poesis: da antiguidade até a vanguarda .....	140
3.2 A relação entre pintura e poesia na atualidade e em A la pintura .....	167
CONCLUSÃO .....	192
BIBLIOGRAFIA .....	197
ANEXO A.....	205
ANEXO B.....	208
ANEXO C.....	211
ANEXO D.....	213
ANEXO E.....	217
ANEXO F.....	227
ANEXO G.....	230
ANEXO H.....	233
ANEXO I.....	235
ANEXO J.....	237
ANEXO K.....	242
ANEXO L.....	244
ANEXO M.....	247
ANEXO N.....	249
ANEXO O.....	252
ANEXO P.....	255
ANEXO Q.....	258
ANEXO R.....	261
ANEXO S.....	268
ANEXO T.....	270
ANEXO U.....	274
ANEXO V.....	275
ANEXO W.....	277
ANEXO X.....	279
ANEXO Y.....	281
ANEXO Z.....	285

## INTRODUÇÃO

A pintura e a poesia vêm sendo postas em relação desde a antiguidade. Apesar das discussões teóricas que postulam os benefícios ou malefícios da aproximação, o fato é que os artistas, através dos tempos, têm se servido dessa prática. Pintando telas que se apoiam em temas poéticos e literários ou usando ilustrações para livros e poemas, por exemplo. O caso que analisamos nessa dissertação é de um livro de poemas chamado *A la pintura*, escrito pelo poeta espanhol Rafael Alberti (1902-1999) e publicado pela primeira vez em 1945.

Rafael Alberti é um poeta amplamente conhecido no mundo hispânico e com uma carreira poética muito exitosa. O escritor ganhou o Prêmio Nacional de Literatura de 1924/1925 com o seu primeiro livro, *Marinero en Tierra*, o que lhe garantiu reconhecimento nos primeiros anos de sua carreira e lhe proporcionou solidez para continuar publicando. Entretanto, um fato desconhecido para muitos é que o escritor iniciou seu percurso artístico pintando e não escrevendo. Sua primeira vocação artística foi a pintura, contudo, ela não lhe trouxe, *a priori*, os êxitos que a poesia rapidamente lhe proporcionou.

Nesse sentido, o estudo da obra albertiana é significativo e de muita relevância, uma vez que Rafael Alberti não se portava apenas como receptor de pinturas e poesias que ele certamente era, nem só como teórico ou crítico literário, mas também como produtor, pintor e poeta. Assim, por meio de seus escritos, podemos ver a pintura do ponto de vista da produção e da recepção artísticas.

Essa vocação primeira de Alberti ficou aparentemente esquecida por quase três décadas, apesar dos estudiosos apontarem características pictóricas em sua obra desde a sua primeira publicação. De todo modo, é a partir de *A la pintura* que salta aos olhos a intensa relação entre as duas linguagens artísticas na obra e na vida desse poeta. Depois desse livro, outros imbricando pintura e poesia vieram. Por exemplo: as *Liricografías* de 1955, poemas ilustrados com desenhos que incorporam os próprios versos e *Los ocho nombres de Picasso* de 1970. Além dessas obras, Alberti retomou a atividade pictórica em si, expondo em conhecidas galerias de Buenos Aires e Montevideú.

O nosso problema de pesquisa é descobrir qual o papel da arte pictórica no desenvolvimento do livro *A la pintura*. Desde o título está claro que é a ela que ele é dedicado, porém, em relação à

poesia, a pintura pode desempenhar várias funções. Por exemplo, ser apenas inspiração, desencadeando em uma obra na qual nem percebamos um contato evidente entre as duas artes; resultar somente em uma correlação temática, funcionar como ilustração, dentre outros casos. Por isso, nosso empenho é em analisar como Rafael Alberti utilizou a pintura dentro de seu livro, esse é nosso objetivo geral.

Como objetivos específicos temos:

- Explorar os inícios artísticos de Rafael Alberti observando a passagem da pintura para a poesia;
- Deslindar o entorno artístico do poeta, uma vez que essa época é conhecida como a idade da prata da literatura espanhola, sendo ofuscada apenas pelo *Siglo de oro*;
- Explicar o formato geral de estruturação de *A la pintura*;
- Analisar os poemas que selecionamos a partir do nosso recorte de pesquisa;
- Discutir o nexos entre pintura e poesia fazendo um recorrido histórico e abarcando a visão de diferentes teóricos;
- Examinar *A la pintura* considerando as teorias atuais de relações entre as artes.

Todos os nossos objetivos específicos visam responder nossa pergunta de pesquisa que também está contida em nosso objetivo geral.

Rafael Alberti, no Brasil, quando é conhecido, é identificado por sua poesia política, regional e também por sua poesia de exílio. A justificativa do nosso estudo é trazer à tona parte do trabalho poético de Alberti menos conhecido em terras brasileiras que é a poesia albertiana em relação com outras linguagens artísticas, especificamente com a pintura, veia latente no poeta que, como já dissemos, também era pintor.

*A la pintura* foi escolhido porque consideramos que é nele que o poeta estabelece de forma magistral o elo entre pintura e poesia, tanto do ponto de vista da produção artística como do ponto de vista da recepção artística, já que ele antes de se tornar poeta-produtor é espectador-receptor das obras às quais faz referência ou ainda é utilizador – quando se dedicava à pintura - das técnicas às quais faz alusão.

Até o momento só encontramos dois trabalhos feitos no Brasil que contemplam essa obra. Uma dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, intitulada *Rafael Alberti:*

*leituras do Museu do Prado* no ano de 2011, de autoria de Marcelo Maciel Cerigioli. O estudo contido nessa dissertação inclui *A La pintura e Noche de guerra en el Museo del Prado*, obra publicada pela primeira vez em 1956. E segundo é um trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Estadual da Paraíba de autoria de Alinne Kelly da Silva em 2016, tendo por título *La ekphrasis en los poemas de Rafael Alberti*. Esse último abarca uma análise da *ekphrasis* nos poemas de Goya e de Picasso que estão em *A la pintura*.

De acordo com Claus Clüver (2001), o *Bildgedicht* (poemas sobre obras de arte visuais) tem atraído atenção crescente. Uma vez que remete à “[...] antiga rivalidade, no discurso crítico ocidental, entre descrição e figuração, o poder da palavra e o poder da imagem, do paragono frequentemente disfarçado por expressões amigáveis como ‘as artes irmãs’ e ‘ut pictura poesis’” (CLÜVER, 2001, p. 354, aspas no original). Segundo esse mesmo autor, nesse debate entre imagem e palavra, a *ekphrasis* voltou a assumir um lugar central, podendo ser aplicada não apenas à relação entre pintura e poesia. Desse modo, justificamos a importância do nosso estudo, um caso de *Bildgedicht*, para colaborar no esclarecimento das relações entre palavra e imagem.

Como justificativa ainda apresentamos a necessidade de solidificar os estudos de literatura em contato com outras artes no Brasil. Os estudos comparativos são muitas vezes associados apenas às relações de obras literárias entre si. Talvez isso se deva talvez ao fato de, segundo Carvalho (2006), os comparativistas tradicionais não considerarem a relação entre literatura e outras artes. Mas, queremos ressaltar que o estudo da comunicação entre outras linguagens artísticas e a literatura atualmente é parte relevante e legítima da literatura comparada. Essas relações entre os códigos artísticos aparecem todos os dias no mundo das artes, daí a importância de teorizar sobre elas. Muito comumente livros são transformados em filmes ou peças de teatro, poemas em canções, filmes em livros, mais raramente poemas em quadros e ainda, no nosso caso, pintura em poesia.

Nosso primeiro capítulo está dividido em três partes e tem uma finalidade introdutória. Pretendemos que o leitor perceba como Rafael Alberti ingressou no mundo artístico e como ele fez a transição da pintura para a poesia, depois expomos algumas características desse mundo artístico no qual o poeta se inseriu e, por fim, apresentamos uma descrição da estrutura de *A la pintura*.

Damos ênfase bibliográfica ao primeiro período da vida do poeta no intuito de que se revelem os significados que a pintura foi tomando para ele e como o seu ímpeto pictórico resfriou-

se para dar lugar à poesia. Fazemos esse relato por meio das próprias memórias de Alberti colocadas em seu livro *La arboleda perdida*, composto de cinco cadernos publicados em três livros.

Esse processo de passagem da pintura para a poesia aconteceu no seio do que viria a ser denominado como *Geração de 27*. De onde a importância de discutir a filiação de Rafael Alberti a esse grupo de poetas. Essa importância ressalta-se quando lembramos que Rafael Alberti não possui nenhuma formação acadêmica, não tendo terminado sequer o que hoje conhecemos como educação básica. Seus conhecimentos são de origem auto didática e do contato com os poetas que viriam a formar o grupo de 27.

Descrevemos, ainda no primeiro capítulo, a estrutura da obra porque ela aporta muitos conhecimentos sobre a visão de pintura de Rafael Alberti e, sobretudo, para que o leitor compreenda como o livro se organiza. É necessário ressaltar que *A la pintura* possui várias edições e que elas diferem bastante entre si em quantidade de poemas e na disposição dos mesmos. Segundo María del Puig Andrés Sebastiá (2007), a primeira edição de 1945 contava com apenas doze poemas. A segunda edição, considerada pelos críticos a versão definitiva de *A la pintura*, aparece em 1948 publicada pela editora Losada e com 41 poemas a mais que a primeira edição. Nesse estudo, nós usamos uma edição de 2005 publicada pela Visor que é um fac-símile da edição de 1948 da Losada.

No pensar de Andrés Sebastiá (2007), essas variações em cada edição são intencionais e estabelecem também o paralelo do livro com um museu onde nem sempre as obras expostas são as mesmas. Há exposições temporárias, há empréstimos de obras para outros órgãos. É essa mobilidade que Rafael Alberti quer trabalhar, acrescentando e retirando poemas conforme vão se publicando as edições. Nas edições seguintes aparecerão poemas dedicados, por exemplo, a Corot, a Gauguin e a Miró que não estão na versão que analisamos.

No segundo capítulo nos dedicamos a uma análise dos poemas do livro dedicados a pintores. Esse livro está composto por três tipos de poemas. Por limitação de tempo e espaço, consideramos mais prudente escolher apenas um dos tipos para uma análise mais profunda e para que, por meio dessa análise, pudéssemos compreender como Rafael Alberti utilizou-se da pintura na construção do livro. Escolhemos os poemas de pintores porque os consideramos mais diversificados, os outros dois grupos são constituídos sempre por sonetos ou sempre por aforismos.

As poesias para pintores também consistem na maior parte dos textos do livro. São 26 poemas que começam com Giotto no século XIV e vão até Picasso no século XX.

As análises do segundo capítulo têm o intuito de desvendar a construção dos poemas para que no terceiro capítulo consigamos estabelecer as relações desses textos com os pintores e obras que eles verbalizam. Usamos como modelo de análise o exemplo de José Luis Tejada em *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia* (1977). Esse autor examina os primeiros poemas e livros de Alberti, os publicados entre 1920 e 1926, dividindo a análise em três partes: uma métrica, uma temática e uma estilística.

O livro de José Luis Tejada é bastante conhecido e utilizado nos estudos de poesia albertiana, sendo recomendado pelo próprio Alberti em suas memórias de *La Arboleda perdida* (1980). Por esses motivos, decidimos adotar o mesmo esquema analítico. Além disso, acreditamos que esse modelo permite uma apreciação clara e objetiva dos poemas, não deixando para o leitor uma sensação de demasiado subjetivismo ou obscurantismo. Esse capítulo está subdividido pelos pintores na ordem que aparecem no livro, de modo que cada artista possui esse exame tripartido da poesia que lhe foi dedicada.

Nosso último capítulo visa discutir os vínculos entre poesia e pintura porque é a esse nexo que *A la pintura*, sendo um livro de poemas sobre pintura, aponta. Tendo a poesia e a pintura um largo histórico de relação, dividimos o capítulo em duas subseções. A primeira intenta abarcar as discussões sobre a aproximação dessas duas artes da antiguidade até as vanguardas do século XX e a segunda contempla teorias atuais dos Estudos Interartes que procuram explicar as relações entre as artes.

Na primeira subdivisão do terceiro capítulo, o percurso que fazemos é teórico e cronológico, sendo também uma revisão de literatura sobre a relação entre pintura e poesia. Trabalhamos nesse percurso porque defendemos que *A la pintura* também está dentro dele. Como obra ainda da primeira metade do século XX, ela está no período em que as artes querem estar próximas umas das outras. É o período das agremiações de artistas de diferentes códigos em prol de um mesmo objetivo estético, como é o caso das vanguardas.

Nesse período, já se é claramente consciente que cada arte possui modos próprios de expressão, elas estão, inclusive, centradas na valorização dessa linguagem própria. Contudo, isso

já não é motivo para distanciamentos com intuito de preservar a idiossincrasia de cada uma, nem de rivalidades em busca da superioridade de uma sobre a outra. É como se sabendo o que há de próprio a cada arte, todas as demais características que elas compartilham pudessem se aproximar vastamente e sem temores. É nessa visão de compartilhar semelhanças sem reprimir diferenças que *A la pintura* é possível.

Na segunda parte do último capítulo tentamos resolver nossa pergunta de pesquisa depois de toda bagagem acumulada até ela. Discutindo teorias vigentes nos estudos comparados procuramos entender qual o uso da pintura feito por Alberti para construir seu livro. Nessa subdivisão damos ênfase à figura da *ekphrasis* e à teoria da transtextualidade de Gérard Genette (1989). Entretanto, também discutimos as teorias da transposição intersemiótica de Claus Clüver (2006), da tradução intersemiótica de Júlio Plaza (2003) e da homologia estrutural de Aguinaldo José Gonçalves (1994). Nosso objetivo, além de explicar os processos ocorridos na composição do livro, era também promover um debate entre a prática artística de Rafael Alberti no livro escolhido e as teorias atuais dos Estudos Interartes.

Nosso estudo se enquadra no enfoque qualitativo de pesquisa, assim sendo o papel da teoria é o de um marco referencial (HERNÁLDEZ SAMPIERI et al., 2013), isso significa dizer que não visamos encontrar uma teoria que explique o livro. O que fazemos é debater a obra à luz das teorias apresentadas, mantendo as aproximações e o distanciamentos. De acordo com esses mesmos autores, o papel da revisão de literatura na pesquisa qualitativa é perceber perspectivas e abordagens diferentes para acercar-se ao problema, aprimorar o entendimento dos dados e aprofundar-se nas interpretações, é com essa visão que tratamos os teóricos apresentados.

Nossa abordagem, nessa dissertação, é de natureza descritiva e analítico-interpretativa. Há momentos nos quais impera a descrição e em outros, a análise. Porém, o que almejamos é que a descrição sirva de suporte para a análise interpretativa. Como procedimento, usamos majoritariamente a pesquisa bibliográfica, procurando usar autores antigos e atuais, incluindo, sempre que possível, pesquisadores brasileiros.

Esperamos que ao final desse estudo tenhamos respondido nossa pergunta de pesquisa e cumprido nossos objetivos tanto geral como específicos para que, desse modo, nossa pesquisa seja coerente e resulte em contribuição para a compreensão do livro.

## Capítulo 1 RAFAEL ALBERTI – ENTRE A PINTURA E A POESIA

Iniciamos essa dissertação com o intuito de fazer um panorama ao redor de três pontos: o nexos entre pintura e poesia na biografia do poeta que escolhemos, sua relação com o entorno artístico de sua época e a estrutura geral do livro *A la pintura*. Com finalidade introdutória, esse panorama serve também para que o leitor compreenda os próximos capítulos e faz com que as análises futuras não pareçam deslocadas.

### 1.1 Alberti em seus inícios: o pintor se faz poeta

O pintor e poeta espanhol Rafael Alberti nasceu no dia 16 de dezembro de 1902 no *Puerto de Santa María*, cidade portuária na baía de Cádiz, Andaluzia, e morreu nesse mesmo lugar no dia 28 de outubro de 1999, aos 96 anos. Seguimos e relatamos o início da vida do nosso autor utilizando majoritariamente seu próprio livro de memórias, *La arboleda perdida*. Esses cadernos autobiográficos começaram a ser escritos quando o autor tinha 36 anos, em 1938, durante a guerra civil espanhola. Já em 1939 iniciar-se-ia o seu longo exílio de 38 anos. De modo que grande parte de suas memórias foram escritas fora de terras espanholas, na França, na Argentina, no Uruguai e na Itália.

*La arboleda perdida* está dividida em cinco cadernos. O primeiro compreende os anos de 1902 a 1917, o segundo de 1917 a 1931, o terceiro de 1931 a 1977, o penúltimo de 1977 a 1987 e finalmente o quinto caderno abarca de 1988 a 1996. Segundo María Asunción Mateo (2002), o primeiro volume sai em 1959 com os cadernos I e II, o segundo tomo com o III e o IV cadernos é publicado em 1984 e o terceiro volume com o quinto caderno é de 1996.

Rafael Alberti nasceu em uma família hispano-italiana e chegou a ter contato com o idioma italiano nos seus primeiros anos. Os dois avôs eram italianos, uma avó irlandesa e a outra andaluza, de Huelva. Não é coincidência o sobrenome do poeta com o do grande renascentista e pintor Leon Battista Alberti, de fato, a família é a mesma.

Os avós de Alberti eram grandes burgueses proprietários de vinhas e bodegas. Eles eram ilustres exportadores de vinhos para nações como Rússia, Suécia e Dinamarca, atendiam mesmo as famílias reais desses países. “Ellos y otras cuantas familias poderosas eran, aún a principios de este siglo [XX], los verdaderos amos del puerto” (ALBERTI, 1980, p. 10).

Os anos de bonança passaram e o pai do autor fechou a casa Vicente Alberti & Cia, que lhe pertencia, e passou a trabalhar como representante durante vários anos de sua vida para outra casa de vinhos de Cádiz, a Osborne. A família de Rafael Alberti já não possuía vinhedos próprios. Ainda assim alguns parentes seus permaneceram abastados e com bodegas próprias, por exemplo, seu tio Fernando Terry, produtor do famoso brandi de mesmo nome.

O *Puerto de Santa María* está dentro do *Marco de Jerez*, importante região vinícola do território espanhol, produtora de itens internacionalmente conhecidos como o *vinagre de Jerez*, de onde o contínuo trabalho da família do poeta com os vinhos e brandis dessa localidade.

O escritor narra um contato lacônico com o pai, que ficava longos períodos fora de casa, principalmente no norte da Espanha, trabalhando com a representação de vinhos. As viagens eram constantes. A vida familiar de Alberti foi marcada pela presença da mãe, dos cinco irmãos e de Paca Moy, a senhora que cuidava da casa e das crianças.

O poeta teve educação católica tanto no âmbito escolar quanto familiar. Seus embates com os princípios católicos, segundo ele, asfixiadores de inteligências, eram constantes. Primeiramente, na infância, ele estudou no colégio das Irmãs Carmelitas, após esse período, esteve na escola particular de uma senhora chamada dona Concha e, finalmente, com pouco mais de dez anos, no jesuítico colégio de *San Luis Gonzaga*; todos na sua cidade natal. A convivência com o ambiente religioso e suas rezas e cantos era conduzida em parte pela mãe: María Merello. Contudo, para o escritor, “Lo bueno y bello de la fe religiosa de mi madre era la parte inocente, popular, de que estaba contaminada. Por eso hoy, en el recuerdo, no me hiere ni ofende, como sí la fea, rígida, sucia y desagradable beatería de otros miembros de mi familia” (ALBERTI, 1980, p. 17).

Esse elemento popular das rezas e orações da mãe foi a porta de entrada para o contato com a cultura andaluza do povo. Ainda da família, Rafael Alberti recorda um tio-avô materno chamado Vicente, homem inventivo, conhecedor de culturas e idiomas, que o impressionou largamente. “¡El tío Vicente! Nunca me cansaré de recordarle y extraer de él sustancia y materia continuas para mi poesía teatral, ya lírica o dramática” (ALBERTI, 1980, p. 21).

Durante o período de estudo no colégio dos Jesuítas, as faltas para ir ao mar, às dunas, às salinas ou para brincar com os touros em criadouros próximos eram frequentes. As denúncias dos tios, que andavam por todos os lados da cidade, começavam a surgir e os problemas com a escola, suas regras e ensinamentos católicos aumentavam, culminando em sua expulsão do colégio. Segundo Alberti, as escolas de sua cidade, naquele período, ensinavam parcamente os assuntos que

qualquer criança de instituições escolares não religiosas saberia com facilidade e desenvoltura. A educação concentrava-se na história sagrada, na frequência às missas, em saber determinadas regras da vida cristã e decorar orações.

Em suas idas ao mar, durante a hora da aula, o escritor atentou-se para os anúncios da *Compañía Transatlántica* e seus navios: o *Balvanera*, o *Patricio Satrústegui* e o *Infanta Isabel*. Ele arrancou, com medo de ser visto, o cartaz pintado do *Balvanera* e começou a desenhá-lo junto a gaiotas e paisagens marítimas. Nesse mesmo navio, algum tempo depois, sua avó zarparia para a América do Sul. Alberti praticou até conseguir uma reprodução exata do anúncio e o mostrou à sua tia Lola, única incentivadora inicial de sua arte.

Tia Lola deu-lhe tintas, pincéis, livros de pintura, ensinou-lhe o uso da aguarrás e assim que viu o desenho do navio, pediu-lhe que fizesse uma cópia de uma antiga casa típica de Granada, onde ela havia vivido. Até aquele momento o único pintor espanhol de quem Alberti havia ouvido realmente falar era Murilo. Na casa da tia, encontrou o semanário madrilenho *La Esfera* que sempre reproduzia alguma obra célebre do Museu do Prado. Viu nele, pela primeira vez, obras de Velásquez. Deslumbrou-o grandemente o retrato equestre do príncipe Baltasar Carlos, atreveu-se a copiá-lo. Começava o mergulho no mundo da pintura, sua obsessão juvenil.

Em maio de 1917, o poeta e seus familiares chegaram a Madri. A mudança não lhe agradou e ele sentiu imensa dor em abandonar sua cidade natal, seu porto e o mar. Desejava voltar. Informou aos pais que não terminaria os estudos, decidiu, então, que se estava em Madri era para ser pintor. Diz ele que “Pocos adolescentes habrán estado tan convencidos, como yo a mis quince años, de que su verdadera vocación eran las artes del dibujo y la pintura” (ALBERTI, 1980, p. 94).

Os pais não se agradaram da decisão e se negaram a custear a carreira artística e os estudos de pintura. Para evitar dificuldades com a família, Alberti prometeu finalizar o *bachillerato*, “Esta acertada decisión me valió en seguida unas pesetas, con las que me compré todos los útiles de dibujo, una pequeña caja de colores al óleo y hasta un caballete para pintar al aire libre.” (ALBERTI, 1980, p. 94).

O adolescente Rafael dirigiu-se imediatamente ao *Casón*, pequeno palacete do rei Felipe IV, perto do parque madrilenho do *Buen Retiro*. Lá copiou muitas das obras clássicas de escultura expostas. Por exemplo, o Laocoonte, as Vênus de Milo e Médici, a Vitória de Samotrácia, o Discóbolo de Míron. É interessante ressaltar que sua relação com as artes é inauguralmente

múltipla, característica que marcará toda sua carreira artística. Ele começa a trabalhar o desenho com papel e carvão, inevitavelmente bidimensional, a partir da tridimensionalidade da escultura.

Do *Casón* Alberti passou ao Museu do Prado e lá resolveu desafiar-se copiando a obra de grandes mestres. Seu primeiro ensaio foi um São Francisco morto atribuído a Zurbarán. A notável comoção que nele causou o acervo do museu espanhol, transcreveremos em suas próprias palavras:

Nada he contado aún de la sorpresa que me causó nuestro maravilloso museo de pinturas en mis primeras visitas. No sé por qué, acostumbrado únicamente en mi pueblo andaluz a las malas reproducciones en colores y a ciertos paisajes de la escuela velazqueña vistos en casa de mis abuelos, yo pensaba que la pintura antigua sería toda de sombra, de pardas terrosidades, incapaz de los azules, los rojos, los rosas, los oros, los verdes y los blancos que se me revelaban de súbito en Velázquez, Tiziano, Tintoretto, Rubens, Zurbarán, Goya... (ALBERTI, 1980, p. 95).

Além dos pintores da citação anterior, o poeta relata-nos seu espanto diante da arte de Veronese, El Greco, Murilo. Entretanto, sua motivação como copista durou pouco e ele nem chegou a terminar o São Francisco morto e nem *La gallina ciega* de Goya que se havia proposto a desenhar. A família resolveu colocar-lhe um professor particular de pintura. Teve dois: Emilio Coli e Manuel Mendía. Porém, as aulas não foram bem-sucedidas. Já por essa época, Alberti começava a inclinar-se ao impressionismo e ao pontilhismo, logo depois viria o cubismo e outros movimentos. Em 1919, em uma viagem à sua cidade natal, espantou toda família ao pintar o pátio e o claustro da abandonada *Cartuja de Jerez* ao estilo de Paul Signac.

Nesse período de juventude, em Madri, Rafael Alberti tinha como companheiros frequentes e amigos dois poetas: Gil Cala e Celestino Espinosa. “Con Espinosa y con Gil Cala leía versos, a veces hasta el rayar del alba. Ellos fueron mis iniciadores, los que despertaron en mí el temblor de la poesía” (ALBERTI, 1980, p. 115). Ainda nesses anos, nosso poeta encantou-se por *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez e entusiasmou-se pelos clássicos gregos. Leu Aristóteles, Ésquilo, Homero, Teócrito, além dos *novellieri* italianos.

Entre os anos 19 e 20 do século passado, a paixão pela literatura intensificou-se. Contudo, Alberti seguia pintando. Em 1920, fez sua primeira exposição, animado pelo já seu amigo, Vázquez Díaz, também pintor. A sala na qual estavam suas obras e a de outros colegas foi apelidada de “sala do crime”. “Mis obras expuestas eran muy diferentes: una, la más normal, influida por Vázquez Díaz, se titulaba *Evocación*, y otra la más rara, *Nocturno rítmico de la ciudad*. [...], quería sugerir, [...] el efecto lumínico de una ciudad moderna a vista de pájaro” (ALBERTI, 1980, p. 123). Esse

último quadro ocasionou grande burburinho no mundo das artes, provocando até gargalhadas na grande maioria dos visitantes.

Em 1920, três mortes marcariam a vida do autor: a do seu pai, a do jovem toureiro Joselito e a do escritor Benito Pérez Galdós. É na ocasião da morte do pai que Alberti escreve seu primeiro poema. Aos pés da morte, segundo ele, numa atmosfera tão romântica quanto fúnebre. “Yo entonces no lloraba, [...]. Pero algo había que hacer, alguna prueba de dolor tenía que dar en aquel trance. [...]. Entonces, saqué un lápiz y comencé a escribir” (ALBERTI, 1980, p. 128). Desse poema, o escritor só nos deixou alguns versos, aqueles que conseguiu lembrar ao escrever suas memórias:

...tu cuerpo,  
largo y abultado  
como las estatuas del Renacimiento,  
y unas flores mustias  
de blancor enfermo.  
(ALBERTI, 1980, p. 128)

Após a morte do pai, o irmão mais velho de Rafael aconselhou-o a laborar com vinhos. O poeta passou a trabalhar para a casa Osborne, teve êxito na venda de vinhos, porém, uma doença pulmonar obrigou-o a parar. À essa enfermidade, ele dedicou os poemas chamados *Radiográficos*. A doença o acompanharia durante muitos anos e também obrigá-lo-ia repetidas vezes a meses de descanso e reclusão que seriam dedicados à leitura e à escrita de poemas. No primeiro desses interstícios de solidão, ele leu a *Antología poética* de Juan Ramón Jiménez, as *Soledades y galerías* de Antonio Machado, os primeiros livros da *Colección Universal* da editora Calpe e a revista *Ultra*.

Foi por meio da revista *Ultra* que Alberti conheceu nomes como - alguns deles vistos pela primeira vez - Ramón Gomez de la Serna, Gerardo Diego, Jorge Luis Borges, Apollinaire, Max Jacob e Guillermo de Torre. Ele enviou à publicação um poema que jamais viu divulgado. Para ele, a batalha para ser poeta havia começado, prometeu a si mesmo esquecer a primeira vocação e entrar no mundo literário.

Comprobada, con más evidencia a cada instante, que la pintura como medio de expresión me dejaba completamente insatisfecho, no encontrando manera de meter en un cuadro todo cuanto en la imaginación me hervía. En cambio, en el papel sí.

Allí me era fácil volcarme a mi gusto, dando cabida a sentimientos que nada o poco tenían que ver con la plástica (ALBERTI, 1980, p. 135).

No início de 1922, Rafael Alberti fez sua segunda exposição pictórica a contragosto e temendo que isso atrapalhasse sua nova carreira de poeta. Não obstante, por insistência do amigo e escritor Juan Chabás, que organizou todo o evento, participou da mostra no *Ateneo* de Madri. As pinturas ainda eram ao estilo de Vázquez Díaz, algumas já com influências cubistas e também de Delaunay. Alberti confessa a tentação de voltar atrás na decisão de abandonar a pintura, mas por incentivo também do próprio Juan Chabás, havia conseguido publicar três poemas na revista *Horizonte* dirigida pelo poeta sevilhano Pedro Garfias.

No número da revista, os poemas albertianos foram divulgados juntamente a canções de Antonio Machado e a uma balada de Federico García Lorca. Entusiasmado, enviou à revista *Alfar* - dirigida pelo poeta uruguaio Julio J. Casal e editorada em La Coruña - algumas poesias inspiradas em uma jovem vizinha chamada Sofia, que ficava por horas olhando um atlas distraidamente. Registramos um excerto dos poemas publicados na *Alfar*, a título de que, como dizia o nosso autor, conheça-se parte de sua pré-história poética (Alberti, 1980).

#### BALCONES

2

El suelo está patinando  
y la nieve te va cantando:

Un ángel lleva tu trineo,  
el sol se ha ido de veraneo.

Yo traigo el árbol de Noel  
sobre mi lomo de papel.

Mira, Sofía, dice el cielo:  
la ciudad para ti es un caramelo  
de albaricoque,  
de frambuesa

o de limón.

(ALBERTI, 1980, p. 145)

A essa altura de 1922, o escritor espanhol já tinha vários poemas escritos e planejados para um livro que se chamaria *Giróscopo*. Durante esses anos, seu parente Luis Alberti, que trabalhava na editora Calpe, – e também era filho de tia Lola – ajudou-o doando-lhe livros que muito contribuiriam para sua formação literária. Dentre os livros presenteados, Rafael Alberti menciona especialmente os de autores russos de antes da Revolução: Gogol, Gorki, Goncharov, Korolenko, Dostoievski, Chejov e Andreiev.

*Mar y tierra*, o primeiro título de *Marinero en tierra* (1925), já estava em processo de composição. A maioria dos poemas desse livro foram compostos na Serra de Guadarrama durante as reclusões do poeta por motivos de saúde. Com influências de Gil Vicente, Garcilaso de la Vega, Barbieri, Pedro Espinosa e longe do movimento ultraísta, que de acordo com Alberti, já batia em retirada. Iam aparecendo em suas composições sonetos, tercetos, canções e até versos alexandrinos.

Rafael Alberti terminou de organizar e datilografar *Mar y tierra* no povoado cordobês de Rute, onde vivia sua irmã Maria. Segundo ele, “Desde mis días iniciales, pretendí que cada una de mis obra fuese enfocada como una unidad casi un cerrado círculo en que los poemas, sueltos y libres en apariencia, completaran un todo armónico, definido” (ALBERTI, 1980, p. 172). Durante essa mesma temporada no vilarejo, escreveu poemas, que devido ao detalhismo de Alberti com a organização de seus livros, foram separados para uma outra obra intitulada *Cales negras*. Nela, o escritor pretendia condensar tudo que havia de escuro, trágico e misterioso por detrás da brancura da cal de localidades andaluzas como Rute. Era o oposto da clareza de *Marinero en tierra* (1925).

Desde Rute, o poeta enviou a Madri o original de *Mar y tierra*. O amigo e escritor cubano José María Chacón y Calvo faria com que o manuscrito chegasse até o Concurso Nacional de Literatura. Esse amigo junto ao também escritor Claudio de la Torre seriam grandes incentivadores da carreira literária do nosso autor. Chacón y Calvo havia insistido para que Alberti participasse do certame e pessoalmente arranhou para que o documento, que havia chegado com atraso na capital e com as inscrições já encerradas, chegasse aos avaliadores. Na área de poesia, eram eles: José Moreno Villa e Antonio Machado.

Ainda em Rute, Alberti recebeu o telegrama que anunciava sua colocação no concurso. Primeiro lugar no Prêmio Nacional de Literatura 1924-1925, a segunda colocação pertenceu a Gerardo Diego. De acordo com o que nos narra Alberti, “-Sin mentir -dije a mi cuñado-, no me acordaba ya del concurso. ¡Qué bien! ¡Ahora sí que la gente va a olvidarse de que he sido pintor! Este fue mi primer pensamiento, aún en la mano la noticia” (ALBERTI, 1980, p. 180).

No manuscrito de *Mar y tierra*, um bilhete de Antonio Machado dizia que aquele era o melhor livro de poesia apresentado ao concurso. O livro também caiu nas graças de Juan Ramón Jiménez, na época diretor da revista *Índice*. Após o prêmio, Alberti conseguiu editor para seu primeiro livro: José Ruiz Castillo, diretor da *Biblioteca Nueva*. Nessa época, a poesia albertiana foi logo aproximada a do já grande Federico García Lorca.

Sobre esses primeiros 20 anos da vida do poeta são de grande relevância os poemas iniciais de *A la pintura*, publicada pela primeira vez em 1945. Neles, Alberti contará poeticamente os princípios de sua vida artística e a passagem da pintura à poesia. Dado que esse é o nosso livro de análise, interrompemos o percurso que fazíamos com *La arboleda perdida* (1980) e seguiremos com *A la pintura* (2005).

O prólogo do livro chama-se *1917*, o ano da chegada de Alberti à Madri e da decisão de tornar-se pintor, é dedicado a Picasso e composto por 3 poemas. Passamos a examiná-los nos aspectos em que contribuem para o desvelamento da relação do poeta com a pintura e a poesia, transcrevendo os trechos de maior relevância.

O primeiro poema é composto por nove estrofes, cada uma com quatro versos de 9 sílabas poéticas – pelo padrão grave –. As rimas são interpoladas, ABBA. Nessa poesia, Alberti compõe um quadro de traços impressionistas, tal qual suas primeiras obras pictóricas. Predomina a paisagem a céu aberto, aparece um uso incomum das cores que invadem umas às outras, sem traços rígidos. Tem grande importância a luz que transforma as cores e o uso do branco.

1

Mil novecientos diecisiete.

Mi adolescencia: la locura

por una caja de pintura,

un lienzo en blanco, un caballete.

[...]

Comas radiantes son las flores,  
puntos las hojas, reticentes,  
y el agua, discos transparentes  
que juegan todos los colores.

[...]

Diérame ahora la locura  
que en aquel tempo me tenía,  
para pintar la Poesía  
con el pincel de la Pintura.

(ALBERTI, 2005, p. 11-13)

No 2º verso, pelo uso dos dois pontos, o autor define sua adolescência como uma loucura. O fim do verso nesse ponto, antes do *enjambement* sintático com o seguinte, traz um silêncio que concentra a adolescência na loucura, palavra essa que, pela rima, puxa outra, a pintura. A loucura do poeta desaguava na pintura.

Na estrofe seguinte, Alberti mistura elementos gráficos da escrita, as vírgulas e os pontos, a figuras do desenho que está sendo composto, respectivamente, as flores e as folhas. As vírgulas assim como as flores indicam continuidade, o fruto vem depois, a frase continua. Visualmente, as vírgulas também podem estilizar as pétalas de uma flor. As vírgulas do poema são radiantes, essa imagem do irradiar reforça a proposta da continuidade explicitada por nós.

As folhas, por sua vez, assim como os pontos, apresentam um processo de finalização. Depois das folhas, diferentemente das flores, não há nada. As folhas, contudo, são reticentes, como se balançassem ao vento. Os pontos são vacilantes na poesia. Segundo Staiger (1977), nela prevalece a ideia de retorno, como folhas levadas e trazidas novamente pelo ar. Há também grande significação nas folhas por apontarem para o material de trabalho tanto do pintor como do poeta.

A continuação dessa estrofe coloca a água ao lado das flores e das folhas e as vírgulas e os pontos ao lado de discos transparentes que aceitam reverberar em si todas as cores. A interpretação desses dois últimos versos é mais obscura que a dos dois primeiros, porém, entendemos que os discos transparentes de água podem ser como as folhas em branco do poeta, que recebem em si todos os signos da língua.

A última estrofe retorna a loucura, uma vez mais ela conecta-se à pintura por meio da rima. A loucura traz consigo a pintura. “Essas loucuras” separadas na estrutura do poema, distanciam-se temporalmente. A primeira está no ano de 1917, nos quinze anos do artista, na sua decisão insistente de ser pintor. A segunda está em meados da década de 40, passados quase trinta anos após o abandono da primeira vocação e grande êxito no campo literário. Entretanto, o desejo de Alberti agora não é abandonar a pintura em favor da poesia e sim impregnar a poesia de pintura, pintar a poesia.

O segundo poema do prólogo retrata o contato do poeta com as esculturas do *Casón* de Felipe IV e seu esforço em copiá-las, em fazer-se pintor. São descritos esses primeiros contatos com as artes plásticas. Em oposição ao trabalho com as cores banhadas de luz do primeiro poema, nesse prevalece o contraste entre o preto e o branco, o claro-escuro.

2

Y las estatuas. En mi sueño  
de adolescente se enarbola  
una Afrodita de escayola  
desnuda al ala del diseño.

¡Inusitada maravilla!  
Mi mano y Venus frente a frente  
con mi ilusión de adolescente:  
un papel y una carbonilla.

[...]

Nada sabía del poema  
 que ya en mi lápiz apuntaba.  
 Venus tan sólo dibujaba  
 mi sueño prístimo, suprema.

Feliz imagen que en mi vida  
 dió su más bella luminaria  
 a esta academia necesaria,  
 que abre su flor cuando se olvida.

(ALBERTI, 2005, p. 14-16)

Assim como o primeiro poema, esse é formado de versos de nove sílabas. A estrutura formal de ambos é muito semelhante, as rimas também são interpoladas em ABBA. Nesse aspecto, a diferença é que o último é composto por oito quartetos, enquanto o primeiro é, conforme vimos, de nove.

No segundo poema, o vínculo entre a poesia e a pintura é estabelecido por meio do ato de desenhar. Diante do desenhista, o jovem Alberti, há uma materialidade que deve ser transposta para o papel usando o lápis de desenho. Há semelhança entre esse movimento e o trabalho do poeta ao plasmar o poema no papel. No *Casón* de Felipe IV, a realidade a ser apreendida e criada no papel pelo artista era plástica: estátuas clássicas. Ainda que consideremos apenas as artes visuais, é patente uma relação interartística nesses versos, ela se dá entre a escultura e a pintura.

Contudo, esse traduzir-se da arte escultórica em desenho pode ser associado à passagem da pintura para a poesia em Rafael Alberti. Esse jogo do duplo, poesia e pintura, pode até mesmo ser usado para deslindar a composição formal dos dois primeiros poemas do prólogo. As rimas sempre em A e B poderiam ser um exemplo.

A figura do lápis é de grande importância nesse mencionado jogo de duplos. Com ele, escrevem-se os poemas e desenham-se as figuras. Dele, fluem ambas as artes que circundariam a vida de Alberti. A partir desse poema, podemos vislumbrar uma das características da relação entre

as artes na obra albertiana. Para ele, as letras são desenhos, possuem características plásticas. Isso é o que nos prova o surgimento das lyricografias, poemas desenhados em composições pictóricas e do alfabeto lyricografado, grandes placas com letras do alfabeto desenhadas e, ao lado de cada uma, palavras em italiano e espanhol que começassem por elas.

Sobre essa atenção voltada à plasticidade das palavras, diz-nos Alberti em um artigo publicado no periódico espanhol *El país* em 17 de fevereiro de 1985,

Yo, desde muy chico, me sentí subyugado por las letras sueltas del alfabeto, por el abecedario, y luego, por la palabra escrita, pero no por su sonido, su significado, sino por la grafía, por la representación visual de las letras que componen cada palabra.

Esse fascínio pela caligrafia, pela composição plástica das letras e palavras também aparece no volume I de *La arboleda perdida* (1980). Nos primeiros anos da década de 20, quando começava a paixão pela arte literária, Alberti anotava suas considerações sobre literatura criando caracteres alfabéticos próprios. “[...] letras de rasgos árabes, una especie de aljamiado que al poco tiempo de no practicarlo ya era me imposible descifrar” (ALBERTI, 1980, p. 117).

Nessa segunda poesia, o escritor, já em sua maturidade, reconhece a necessidade das linguagens da pintura e do desenho para sua obra. Disso não nos deixa dúvida a última estrofe do poema. A familiaridade com o traço no papel em branco liga definitivamente a pintura à poesia.

O terceiro poema do prólogo de *A la pintura* (2005) oferece um amplo panorama da importância da pintura na obra Albertiana. Essa última poesia narra a chegada de Alberti ao Museu de Prado. Os poemas do prólogo estão visivelmente organizados em ordem cronológica, primeiro a loucura pela pintura, depois as idas ao *Casón* de Felipe IV e por último as idas ao museu. Pedimos desculpas ao leitor para trazê-lo aqui integralmente.

3

*¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía  
pinares en los ojos y alta mar todavía  
con un dolor de playas de amor en un costado,  
cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado.  
¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores  
pintaron la Pintura con tan claros colores;  
que de la vida hicieron una ventana abierta,*

*no una petrificada naturaleza muerta,  
 y que Venus fué nácar y jazmín trasparente,  
 no umbría, como yo creyera ingenuamente!  
 Perdida de los pinos y de la mar, mi mano  
 tropezaba los pinos y la mar de Tiziano,  
 claridades corpóreas jamás imaginadas,  
 por el pincel del viento desnudas y pintadas.  
 ¿Por qué a mi adolescencia las antiguas figuras  
 le movieron el sueño misteriosas y oscuras?  
 Yo no sabía entonces que la vida tuviera  
 Tintoretto (verano), Veronés (primavera),  
 ni que las rubias Gracias de pecho enamorado  
 corrieran por las salas del Museo del Prado.  
 Las sirenas de Rubens, sus ninfas aldeanas  
 no eran las ruborosas deidades gaditanas  
 que por mis mares niños e infantiles florestas  
 nadaban virginales o bailaban honestas.  
 Mis recatados ojos agrestes y marinos  
 se hundieron en los blancos cuerpos grecolatinos.  
 Y me bañé de Adonis y Venus juntamente  
 y del líquido rostro de Narciso en la fuente.  
 Y -¡oh relámpago súbito!- sentí en la sangre mía  
 arder los litorales de la mitología,  
 abriéndome en los dioses que alumbró la Pintura  
 la Belleza su rosa, su clavel la Hermosura.*

*¡Oh celestial gorjeo! De rodillas, cautivo  
 del oro más piadoso y añil más pensativo,  
 caminé las estancias, los alados vergeles  
 del ángel que a Fra Angélico cortaba los pinceles.  
 Y comprendí que el alma de la forma era el sueño  
 de Mantegna, y la gracia, Rafael, y el diseño,  
 y oí desde tan métricas, armoniosas ventanas  
 mis andaluzas fuentes de aguas italianas.  
 Transido de aquel alba, de aquellas claridades,  
 triste «golfo de sombra», violentas oquedades  
 rasgadas por un óseo fulgor de calavera,  
 me ataron a los improbos tormentos de Ribera.*

*La miseria, el desgarró, la preñez, la fatiga,  
 el tracoma harapiento de la España mendiga,  
 el pincel como escoba, la luz como cuchillo  
 me azucaró la grácil abeja de Murillo.  
 De su célica, rústica, hacendosa, cromada  
 paleta golondrina María Inmaculada,  
 penetré al castigado fantasmal verdiseco  
 de la muerte y la vida subterránea del Greco.  
 Dejaba lo espantoso español más sombrío  
 por mis ojos la idea lancinante de un río  
 que clavara nocturno su espada corredora  
 contra el pecho elevado, naciente de la aurora.  
 Las cortinas del alba, los pliegues del celaje  
 colgaban sus clarísimos duros blancos al traje  
 del llanamente monje que Zurbarán humana  
 con el mismo fervor que el pan y la manzana.  
 ¡Oh justo azul, oh nieve severa en lejanía,  
 transparentada lumbre, de tan ardiente, fría!  
 La mano se hace brisa, aura sujeta el lino,  
 céfiro los colores y el pincel aire fino;  
 aura, céfiro, brisa, aire, y toda la sala  
 de Velázquez, pintura pintada por un ala.  
 ¡Oh asombro! ¡Quién creyera que hasta los españoles  
 pintaron en la sombra tan claros arboles;  
 que de su más siniestra charca luciferina  
 Goya sacara a chorros la luz más cristalina!*

*Mis oscuros demonios, mi color del infierno  
 me los llevó el diablo ratoneril y tierno  
 del Bosco, con su químico fogón de tentaciones  
 de aladas lavativas y airados escobones.  
 Por los senderos corren refranes campesinos.  
 Patinir azulea su albor sobre los pinos.  
 Y mientras que la muerte guadaña a la jineta,  
 Brueghel rige en las nubes su funeral trompeta.*

*El aroma a barnices, a madera encerada,  
 a ramo de resina fresca recién llorada;*

*el candor cotidiano de tender los colores  
y copiar la paleta de los viejos pintores;  
la ilusión de soñarme siquiera un olvidado  
Alberti en los rincones del Museo del Prado;  
la sorprendente, agónica, desvelada alegría  
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,  
con la pena enterrada de enterrar el dolor  
de nacer un poeta por morir un pintor,  
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,  
a decirte, ¡oh Pintura!, mi amor interrumpido.*

Esse grande poema está constituído por quatro estrofes de tamanhos dispaes, e justificamos sua inclusão por completo dada a sua importância. A primeira estrofe possui 32 versos, a segunda 38, a terceira 8 e 12 a última. Todos os versos são de arte maior com 14 sílabas poéticas, contadas pelo padrão grave que é o comum na língua espanhola. As rimas são sempre emparelhadas, no entanto, as desinências rimadas ao longo do poema são abundantes. Há grande diferença formal entre esse terceiro poema e os dois primeiros que são bastante semelhantes. O longo passeio pelas vastas salas do Museu do Prado exige essa mudança na fatura da obra. Essas alterações ocorrem na métrica, na rima e no ritmo.

A primeira estrofe deslinda o maravilhado espanto diante das cores usadas pelos antigos mestres da pintura. A infância no *Puerto de Santa María* só lhe havia proporcionado más reproduções das obras do Museu do Prado. Esse fascínio pela cor aparecerá nas suas obras literárias em diversos momentos. O afã pela claridade, pelas cores iluminadas é evidente em seu primeiro livro *Marinero en tierra* (1925). Segundo Alberti (1980), são as pinturas italianas, os azuis dos grandes pintores itálicos, por exemplo Ticiano, que despertam nele o espírito mediterrâneo. Em suas palavras,

*En aquel italiano de Venecia, como en los techos primaverales de Veronés y en las calientes auras del Tintoretto reconocía yo, aun sin decírmelo del todo, cuánto de blanco y azulado, de soles y de brisas mediterráneas alentaba en las médulas italoandaluzas de mis huesos (ALBERTI, 1980, p. 96).*

Ainda nesses versos da primeira estrofe, podemos compreender a importância da pintura na formação do jovem Alberti. É a partir da arte pictórica, especificamente de Rubens – grande pintor de alegorias – que o nosso poeta adentra o mundo da mitologia grega e latina e conhece suas histórias. “Poco sabía yo entonces de sátiros, faunos, centauros, tritones, y demás personajes

silvestres o marinos, enrojecidas las pupilas, tensos todos los músculos en amor a las deidades hechas de rosas y jazmines por el pincel de Rubens” (ALBERTI, 1980, p. 96).

Toda a luminosidade da pintura italiana é contraposta a uma crença na escuridão da pintura espanhola. Essa pintura cheia de luminescências fez com que Alberti confirmasse “[...] la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco, eso que había bebido desde niño en las fachadas populares, los marcos de la puertas y ventanas de los pueblos de mi bahía, [...]” (ALBERTI, 1980, p. 97). Os tormentos de Ribera, as misérias da Espanha pintadas por Murillo, o mundo fantasmagórico de El Greco e a dureza do branco de Zurbarán compõem essa imagem de pintura espanhola subterrânea e soturna.

Entretanto, o brilho aparece, para surpresa do eu-lírico, com Velásquez e Goya. Havia também luminosidade na pintura de artistas espanhóis. Algumas obras de Goya eram para Alberti a revelação de “Una España, por fin, capaz de claridades, de una sonrisa delicada, de un corazón desparramado y casi estrepitoso en su sana alegría” (ALBERTI, 1980, p. 99). Nosso escritor, de modo algum, desconsiderou a “etapa escura” da pintura de Goya. Não obstante, os cartões feitos para os tapetes da *Real Fábrica de Tapices* eram, para ele, um veio de luz que o extasiava e lhe “[...] abrían cada mañana los ojos a una fiesta, única fiesta de verdade,alzada en medio de la triste, solemne pintura española como um chorro de gracia, de refrescante y alegre transparencia. Verbena popular de los colores, pregón fino de España” (IDEM).

Ocupando a menor estrofe do poema aparece a temática do inferno. É singular essa oposição, uma vez que Rafael Alberti (1980) acreditava, nos seus primeiros anos, que a pintura se restringia a temas religiosos. O poeta surpreende-se ao descobrir que mesmo a pintura espanhola, apesar de seu tom melancólico, não se encerrava nessa temática. As nebulosidades do inferno foram-lhe afastadas por intermédio da obra de El Bosco, mediante a ternura com que o pintor dispôs temas que deveriam ser sombrios. Nosso autor decantava-se pela maneira popular de retratar temas lúgubres. Mesmo na representação de assuntos que, no ideário ocidental, articulam-se com a escuridão e a gravidade, Alberti buscava atinar com a claridade e a leveza. Nos temas religiosos de Patinir, por exemplo, ele via o trabalho com a luz sobre o azul, cor de grande importância para sua obra.

A tônica da última estrofe do poema é também o propósito de *A la pintura*: uma reconciliação do artista com sua primeira vocação. No início desse tópico, apontamos que o desejo de Alberti ao tornar-se poeta era que se esquecessem completamente de sua arte primeira, a pintura. Todavia, na última estrofe desse terceiro poema, o autor reconhece a dor da interrupção da arte pictórica em prol da arte literária, a angústia alegre de tentar expressar-se por meio da pintura e só o conseguir por meio da poesia, a confissão de que a pintura fora não vocação frustrada, mas amor interrompido.

Igualmente, vem à tona a nostalgia do Museu do Prado. Devemos lembrar-nos que o livro foi escrito em Buenos Aires durante o exílio do poeta, havia já alguns anos que ele não visitava esse lugar. Esse poema, sobretudo, pode ser lido e entendido como louvor a esse museu e à sua grandiosa coleção. O gosto de Alberti não era só pelas telas expostas, mas pelo próprio museu. A calefação no inverno, o ambiente fresco no verão, os duradouros passeios pelas amplas salas ao lado da irmã Pepita:

A mí lo que realmente me maravillaba era el ambiente del museo, aquel ir y venir por sus salones y pasillos lustrosos, envueltos en el casi adhesivo aroma a barnices y cera, olor inolvidable, que siempre me hacía viajar hacia el de la resina venteada de los pinares del Puerto.

Durante el invierno, la temperatura del Prado era deliciosa. [...] En el verano, era aún más agradable, pues podía hacerse del museo el mejor baño o bosque de frescura, [...] (ALBERTI, 1980, p. 98).

Finalizamos esse apartado no período em que Rafael Alberti torna-se conhecido literariamente e afasta-se da pintura, ao redor dos anos 1924 e 1925, que é quando o autor recebe o Prêmio Nacional de Literatura e publica seu primeiro livro *Marinero en tierra* (1925). Procuramos enfatizar os aspectos interartísticos de sua carreira, principalmente, no que tange ao contato entre a poesia e a pintura.

Também foi do nosso interesse destacar a transição de uma arte para outra. Trabalhamos com uma modesta análise dos poemas do prólogo de *A la pintura* (2005), porquanto essas poesias apresentam um aspecto autobiográfico que nos era pertinente nesse apartado. Dado que esse era nosso objetivo, não nos estendemos em uma apreciação da construção formal desses poemas. Passemos agora ao estudo do entorno poético no qual Alberti se inseriu, após abandonar a pintura e tornar-se poeta.

## 1.2 Rafael Alberti e seu entorno artístico

Em termos de periodização literária, Rafael Alberti é incluído na Geração de 27, conhecida como a “idade da prata” da literatura espanhola. Segundo Guillén (1986a), não podemos considerá-la uma escola, uma vez que não havia um programa comum. De acordo com esse autor, o único documento que os artistas chegaram a assinar foi um convite para celebrar o centenário de Luis de Góngora em 1927. Nenhum tipo de manifesto, nenhum tipo de adesão pública e terminal a correntes literárias da época. O próprio Alberti (1980) afirma ter fugido da filiação a todo e qualquer “ismo”.

Nenhum motivo, nenhum fato internacional ou nacional, nenhuma influência literária decisiva e única fizeram nascer a Geração de 27 (Alonso, 1986c). Os poetas desse período tampouco tinham uma comunidade técnica ou de inspiração. A variedade é grandíssima, principalmente, porque estamos tratando de pelo menos 10 artistas. Há, claramente, técnicas comuns a uns e outros, mas não um método formal por meio do qual possamos definir todo o círculo de escritores. A característica mais pujante é o fato de ser uma agremiação majoritariamente lírica, houve alguma obra teatral e muito pouca produção em prosa. Entre as tendências influenciadoras dessa poesia, Manuel Cifo González (2013) coloca o Ultraísmo e o Criacionismo, a poesia pura e o Surrealismo.

Os componentes dessa geração eram sobretudo amigos. Poetas que produziam separadamente e com estilos próprios. “Mi nostalgia de aquellos días se complace en recordar los coloquios entre aquellos amigos. Éramos amigos, y con una comunidad de afanes y gustos que me ha hecho conocer por vía directa la unidad llamada <<generación>>” (GUILLÉN, 1986a, p.17, grifos no original). Dámaso Alonso, um deles, relata que “cuando cierro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando un conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las afirmaciones estéticas comunes” (ALONSO, 1986c, p. 23).

O centro de reunião desses poetas era a *Residencia de Estudiantes* de Madri, dirigida durante muitos anos pelo Nobel de Literatura Juan Ramón Jiménez. Alguns domiciliavam-se efetivamente ali, outros eram somente frequentadores assíduos como é o caso de Rafael Alberti. Mais que albergue estudantil, “*la Resi*”, como era carinhosamente chamada, recebia ilustres homens de todas as áreas do saber. Havia aulas, laboratórios, cursos. Jiménez criou a revista *Residencia* e a *Sociedad de Conferencias*. Nela apresentaram-se muitos homens ilustres do século passado: Le Corbusier, Unamuno, Chesterton, Ramón del Valle-Inclán, Eugenio d’Ors, Manuel de

Falla, Valéry, Einstein, Leonard Carnavon e Howard Carter – descobridores da tumba de Tutancâmon –, Max Jacob e outros (Moreno Villa, 1986).

Rafael Alberti foi levado à *Residencia* por Gregorio Prieto, grande pintor e seu amigo pessoal. Prieto apresentou-lhe as poesias de García Lorca e alguns anos depois o próprio Federico. Numa noite de outono, Alberti conheceu Federico García Lorca, estudante de direito e inquilino da “*Resi*”.

Me recibió con alegría, entre abrazos, risas y exagerados aspavientos. Afirmó conocerme, y mucho, igual que a mis parientes granadinos. Me dijo, entre cosas, haber visitado, años atrás, mi exposición del Ateneo; que yo era su primo y que deseaba encargarme un cuadro en el que se le viera dormido a orillas de un arroyo y arriba, allá en lo alto de un olivo, la imagen de la Virgen, [...] (ALBERTI, 1980, p. 158).

O famoso autor granadino, nessa ocasião, apresentou-lhe a Luis Buñuel, ao poeta José Moreno Villa, ao amigo Pepín Bello e depois de algum tempo, após a entrega do quadro encomendado, a Salvador Dalí.

Devido a essas peculiaridades que indicamos anteriormente, precisar os componentes e a duração cronológica da Geração de 27 é tarefa árdua. Até o termo “geração” é amplamente questionado. Para Guillén (1986a), o termo é preferível à escola, uma vez que essa sim exige um programa. Já conforme Alonso (1986c), o vocábulo “geração” não é totalmente adequado. Porém, o autor explica que tampouco pode concordar com a ideia de que se tratasse apenas de um grupo. Segundo esse estudioso, embora não houvesse, por exemplo, o caudilhismo, característica que alguns consideram necessária a uma “geração”; havia o companheirismo, a coetaneidade, o intercâmbio e a reação similar a fatos externos.

José Luis Cano (1970) compreende o período de tempo entre 1920 e 1935 como constituidor da geração literária de 27. Para esse autor, o que dava coesão ao grupo era a afinidade de gostos estéticos e a amizade. “Y esa amistad era tan fraterna y verdadera, que ni siquiera pudo romperla la tragedia de la guerra civil de 1936, que tantas cosas logró destruir. Ni siquiera la muerte, pues Federico continuó vivo en el corazón de todos sus amigos” (CANO, 1970, p. 14 – 15). Essa união espiritual, de acordo com Cano – apesar de considerar o período de 1920 a 1935 como marcos, continuou por muitos anos, ainda que os poetas estivessem geograficamente separados. Diz-nos esse autor,

El contacto entre unos y otros no se rompió nunca, y ello permitió a la generación mantener viva su unidad y su continuidad espiritual, a pesar del drama de la guerra y de sus trágicas consecuencias. Pienso que un caso semejante no se ha producido

en ninguna otra generación, ni en España, ni en ningún otro país (CANO, 1970, p. 15).

Cifo González (2013) manifesta que a maioria dos críticos se dividem entre adotantes do termo “grupo” ou do termo “geração”. José Luis Cano, por seu lado, expõe uma diversidade de nomes dados ao círculo, dentre eles: “[...] generación de los años veinte, generación de la Dictadura [general Primo de Rivera], generación de 1925, de 1927, de 1928, generación Guillén-Lorca, etc” (CANO, 1970, p. 11). A partir da colocação de Cano, vemos que a questão não se restringe ao termo (nome) usado, há também divergências em relação ao ano que lhe é atribuído.

A eleição do ano de 1927 é problemática porque a publicação das primeiras obras dos componentes do grupo data do início dos anos 20 (CANO, 1970). Rafael Alberti, por exemplo, a essa altura de 1927 já havia escrito e publicado quatro livros. Por esse motivo, às vezes, escolhe-se falar de 1925. No nosso entender, os que escolhem a data de 1928 fazem-no por considerar o período após as comemorações do centenário de Góngora, observando a agrupação que realmente se concretizou após a reunião, uma vez que essa ocorreu já em dezembro de 1927. Entretanto, Víctor García de la Concha (1984) explana que publicações estrangeiras em 1924 já apresentavam “como nuevo frente literario orgánico lo que ahora se denomina grupo o generación del 27” (GARCÍA DE LA CONCHA, 1984, p. 247).

Sobre os componentes, em sua “*Nómina incompleta de la joven literatura*” Melchor Fernández Almagro (1986) inclui entre os poetas do grupo a Rafael Alberti, a Dámaso Alonso, a José Bergamín, a Juan Chabás, a Gerardo Diego, a Antonio Espina, a Federico García Lorca, a Jorge Guillén, a Benjamín Jarnés, a Antonio Marilachar, a Pedro Salinas e a Claudio de la Torre. Guillén (1986a) acrescenta à lista o nome de Vicente Aleixandre, o do próprio Melchor Fernández Almagro, o de Luis Cernuda, o de Emilio Prados, o de Manuel Altolaguirre, o de José Moreno Villa, o de Juan Larrea e o de Pedro Garfias. A lista, conforme expusemos, é vasta. E, dado que não há uma data precisa para recorte ou uma adesão formal a um manifesto, por exemplo, o elenco de escritores sempre varia

Não desejamos nos estender na delimitação dos participantes da Geração de 27, entretanto gostaríamos de expor ainda as considerações de Guillermo de Torre (1986). Para esse autor, os escritores convergentes no lapso entre 1920 e 1935 apresentam as características comuns a uma geração, há neles uma amálgama coesiva. Entre eles estão: Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre e, por último, Miguel Hernández.

Porém, próximos a esses autores estão, ainda segundo Torre, “[...] en pareja línea inovadora, terminando con los rezagos desvitalizados del modernismo, [...]” (TORRE, 1986, p. 28) José Moreno Villa, Ramón de Bastera, Alonso Quesada, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, Antonio Espina e Juan Chabás. Esse autor considera ainda alguns escritores ultraístas, incluindo a si mesmo e a literatos como: Gerardo Diego, Pedro Garfias, Juan Larrea, Rivas Panedas, José de Círia y Escalante e outros.

Juan Chabás foi um dos primeiros autores da Geração de 27 que Alberti conheceu. Chabás, conforme expusemos no primeiro apartado, organizou a segunda exposição de pintura do nosso poeta. Por meio de Juan Chabás, Alberti veio a conhecer Dámaso Alonso e Vicente Aleixandre. Esse último morava próximo à casa da família Alberti. De modo que ele e Alberti frequentemente cruzavam-se no transporte em direção ao centro de Madrid. No dia que foi receber o prêmio de cinco mil pesetas por seu primeiro livro conheceu Gerardo Diego. Alguns dos outros vieram por meio da *Residencia de estudiantes*, muitos apresentados por Federico García Lorca, incluídos, segundo recorda Alberti, Pedro Salinas y Jorge Guillén (ALBERTI, 1980).

Apesar das diferenças de estilo de cada poeta da Geração de 27, Alberti testemunha que “José Moreno Villa dijo en su *Vida en claro*, [...] que los poetas, en los últimos tiempos, habían aparecido por parejas: Machado y Juan Ramón, Salinas y Guillén, Lorca y Alberti, Prados y Altolaguirre, pero que él, como también León Felipe, había venido solo” (ALBERTI, 1980, p. 197). A poesia albertiana foi desde muito cedo relacionada à poesia lorquiana.

Guillermo de Torre (1986) concebe que o maior parentesco de García Lorca é de fato com Rafael Alberti. Entretanto, o autor explica que a semelhança se encontra entre as *Canciones* de Lorca e *La amante* e *El alba del alhelí* de Alberti, depois ambos tomam rumos bastante distintos. Esse estudioso acredita que a aproximação entre ambos se deva à filiação andaluza dos dois poetas. “Alguien ha escrito que Lorca y Alberti representan las dos caras del Hermes andaluz” (TORRE, 1986, p. 29).

Dámaso Alonso (1986c) vê em Rafael Alberti e em García Lorca uma tendência ao verso livre, assim como em Cernuda e Aleixandre. Não obstante, tratando de perfilar as diferenças estilísticas entre os autores, o teórico compreende que a dispersão da forma e seus contrastes é a característica mais visível da arte de Alberti. Para ele, nosso autor oscila entre versos octossílabos – contados pelo padrão grave – de recorte popular e características dos antigos cancioneros. Contudo, seu verso tende a adensar-se e a abarocar-se.

Já Carlos Alvar et al. (2016) encontram nos primeiros livros de Alberti grandes semelhanças com Juan Ramón Jiménez e não com a poesia de García Lorca. Apesar da amizade e admiração por Lorca, Alberti nos diz no último livro de sua *Arboleda Perdida*: “Qué gran poeta Juan Ramón. Uno, a su lado, ha sido un poetilla regular nada más” (ALBERTI, 1996, p. 200). Entretanto, é sabido, e José Luis Tejada (1977) o confirma, que Alberti adota algo da poesia popular do folclore contemporâneo andaluz por meio da leitura das primeiras obras de Federico García Lorca.

A pesar do grupo não proclamar líder ou iniciador a ser seguido – nem mesmo Góngora –, a relação com a obra de Juan Ramón Jiménez não é uma particularidade de Rafael Alberti. Ramón Jiménez era, segundo Cano (1970), o ídolo e mestre de muitos dos poetas de 27. No dizer desse estudioso, “Fue, por último, Juan Ramón quien sirvió de enlace a la generación del 27 con la tradición lírica anterior, con Bécquer, y más atrás, con la poesía popular de los Cancioneros que Alberti y Lorca supieron renovar su arte insuperable” (CANO, 1970, p. 16). Entretanto, conforme testemunha o mesmo José Luis Cano, essa proximidade com Ramón Jiménez diminui e transforma-se até em desavença, à medida que a poesia do grupo de 27 vai se humanizando e deixando de lado a sua pureza e esteticismos iniciais.

De acordo com o que sustenta Alonso (1986c), havia certa rivalidade inicial entre Alberti e Lorca. Entretanto, o estudioso afirma que

En realidad, los dos cantan, próximos a la manera popular, lo que han visto, el ambiente en que se han criado (andaluz oriental, andaluz occidental) [oriental, Lorca e occidental, Alberti], y la poesía más temprana de Alberti, blanca, azul –mar y salinas –, es un mundo muy distinto del de sueño, presentimiento y tragedia que tiene desde el principio la de Lorca (ALONSO, 1989c, p. 21-22).

Rafael Alberti jamais reconheceu qualquer tipo de competição ou oposição entre ele e García Lorca. Logo após a publicação de *Marinero en tierra* (1925), os críticos começaram a apontar o parentesco. Uns apontavam semelhanças e outros diferenças. Entre eles estavam: Enrique Díez-Canedo, Gómez de Baquero, Fernández Almagro, Pepe Bergamín e Marilachar (ALBERTI, 1980). “La batalla Lorca-Alberti había estallado, una batalla larga en la que los contenedores casi llegaron a las manos, mientras los dos capitanes se las estrechaban, amigos, en sus puestos” (ALBERTI, 1980, p. 211).

Nosso poeta confessa seu entusiasmo ao ler, durante um de seus recolhimentos devido às enfermidades pulmonares, as poesias lorquianas de recorte simples, popular e musical. Lorca, por sua vez, segundo nos conta Alberti, disse-lhe ainda nos seus primeiros anos “<<Tú tienes dos buenas cosas para ser poeta: una gran retentiva y ser andaluz. Pero no dejes de pintar>>”

(ALBERTI, 1980, p. 159-160, grifos no original). Tal fato deu-se precisamente na ocasião em que Alberti levou-lhe o quadro encomendado e recitou um soneto próprio escrito em homenagem ao poeta granadino.

Para nós, seguindo o postulado por Alonso (1986c), há presença constante de elementos marinhos na poesia albertiana, esse é um traço diferenciador em relação a García Lorca, andaluz, mas não nascido à beira-mar. “Yo nací junto al mar. Yo sigo siendo siempre un poeta del mar, aunque pueda pasarme días y hasta años sin escribir su nombre, sin recordarlo siquiera. ¿Qué no deberé yo al mar, mi poesía primera y todavía la de hoy?” (ALBERTI, 1989, p. 275). Alberti (1989) assente que sua dolorida separação do mar, converteu-o em eterno “marinheiro em terra”.

Para Tejada (1977), enquanto falamos de *neopopularismo* em Federico García Lorca, seria mais correto falar de *neotradicionalismo* em Rafael Alberti. O crítico explica que Lorca se inspira no folclore imediato; Alberti, por seu turno, vai a fontes mais antigas e bastante anteriores. O primeiro tem uma tendência ao dramatismo, decanta-se pelo *Romancero*; o segundo se nutre do lirismo musical do *Cancionero*. Enquanto o famoso granadino “[...] se impregna sin remilgos de una imitación directa de una copla que oye en un cortijo o en una taberna, [...]” (TEJADA, 1977, p. 630), o nosso poeta “[...] se sumerge en el viejísimo infolio, o en la rancia biblioteca para identificarse por encima del tiempo y de la ignorancia con el acento extasiador de una sutilísima música *di cámara*” (IDEM).

Há na poesia de Rafael Alberti uma união entre vanguarda e tradicionalismo. Ao mesmo tempo que o poeta incorpora tendências gerais da vanguarda europeia e hispânica, impregna sua poesia do tradicional espanhol (TEJADA, 1977). Dentro desse tradicional, o estudioso destaca: a tradição culta, renascentista e italianizante; a tradição imediata da última década do século XIX; a tradição da poesia cancioneira do século XV ao XVII; a tradição popular contemporânea andaluza e a tradição decimonônica, romântica.

O evento que marca a formação do que seria chamado Geração de 27 (*Generación del 27*) é a comemoração do centenário de Luis de Góngora, poeta espanhol do Século de ouro (*Siglo de Oro*). A celebração surge como corolário da desejada mudança no tipo de poesia que aqueles poetas produziam até então. Era, segundo Alberti (1980), uma volta à estrofe. Essa defesa da estrofe tinha como máximo expoente a Gerardo Diego.

Em abril de 1926, Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro, Gerardo Diego e Rafael Alberti decidem criar as assembleias gongorinas. O objetivo principal do projeto era “[...]”

reinvidicar definitivamente a don Luis con motivo de su centenario” (ALBERTI, 1980, p. 221). Nas diversas reuniões que congregaram poetas como José Bergamín, José Moreno Villa, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Antonio Marilachar e outros, planejou-se variegada quantidade de festejos em honra a Luis de Góngora: exposições, apresentações teatrais, conferências, leituras. Alberti comprometeu-se como secretário do evento. Inicialmente, planteou-se a publicação de doze volumes: seis para as obras de Góngora e seis para as homenagens.

As comemorações não saíram como projetadas. Alguns convidados negaram-se a participar, dando origem a desentendimentos, já outros prometeram e não entregaram suas contribuições. Segundo Alonso (1986a), as respostas às cartas foram quase todas negativas. Contudo, ainda assim as honrarias tiveram lugar. Os artistas publicaram seus trabalhos em revistas como *Litoral* e *La Gaceta Literaria*. Entre os escritores estavam Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Pedro Garfias, José Moreno Villa, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Emilio Prados, Juan Larrea, José María de Cossío. Entre os músicos: Óscar Esplá e Manuel de Falla. Também cooperaram artistas plásticos como Picasso, Juan Gris, Gregorio Prieto, Benjamín Palencia e Salvador Dalí. No dizer de Alonso, “La España oficial estuvo ausente [...]” (ALONSO, 1986a, p. 302). A notícia que corria era que a Real Academia Espanhola se havia negado a comemorar o centenário do poeta cordobês. Alguém havia considerado Góngora um poeta lascivo (ALONSO, 1986a).

O saldo positivo das comemorações, para Alberti (1980), foi a versão das *Soledades* com edição, prólogo e versão de Dámaso Alonso, os *Romances* aos cuidados de José María Cossío e a *Antología poética en honor de Góngora* com seleção e prólogo de Gerardo Diego. Das recordações divertidas, nosso poeta evoca o auto de fé no qual se condenaram os inimigos de Góngora, tanto contemporâneos como antigos, e os jogos de urina contra as paredes da Real Academia Espanhola. “Nuestra generación, como se ve, no era solemne. Ni hasta los más comedidos, como Salinas, Guillén, Cernuda o Aleixandre, lo eran. [...] Los tiempos eran otros. No queríamos santones” (ALBERTI, 1980, p. 233).

À primeira vista, estranha a relação entre uma geração de poetas da década de 20 do século passado, auge das vanguardas, e a celebração do centenário de um artista do século XVI. Porém, de acordo com Alonso (1986a), aqueles poetas, ele incluído, sentiam-se muito próximos dos problemas estéticos que haviam ocupado Góngora. A questão da pureza literária e o anseio de retirar do poema todo elemento não poético preocupava o ambiente europeu daquele tempo. Ainda

segundo Alonso (1986a), era de grande importância a construção de imagens na poesia. Nesse aspecto eles se aproximavam do movimento ultraísta. “[...] Se trataba de trabajar perfectamente, en pureza y fervor de eliminar del poema elementos reales y dejar todos los metafóricos, pero de tal modo que éstos satisficieran a la inteligencia con el sello de lo logrado” (ALONSO, 1986a, p. 302-303).

Apesar das homenagens, consoante Rafael Alberti (1980), o contato com a poesia gongorina foi deliberado e passageiro, restringindo-se praticamente ao ano do tributo. Os artistas negavam-se a qualquer subordinação, mesmo que fosse a Góngora. Segundo Alberti, o exemplo do escritor cordobês não esterilizou nenhum dos poetas. Alberti reconhece que nele e em Gerardo Diego haviam ficado as marcas mais visíveis da escrita gongorina. Gerardo Diego (1986) também inclui Dámaso Alonso nesse rol de poetas.

À volta a Góngora, conforme Alberti, era uma volta à criação. Possuir, dominar, ter consciência.

Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana... La gana es sagrada. Y es la lógica, por la misma razón que los pintores se obstinan hoy en dibujar bien y los músicos en aprender contrapunto y fuga. Pero hay una diferencia con nuestros razonables abuelos del siglo XVIII. Para ellos, la estrofa, la sonata o la cuadrícula eran una obligación. Para nosotros no. Hemos ya aprendido a ser libres (ALBERTI, 1980, p. 220).

O exemplo de Góngora, para Alberti, deve ser sempre observado.

Contra las repetidas facilidades de un hoy ya casi anónimo versolibrismo suelto, contra los falsos hermetismos prefabricados, contra la dejadez y la desgana, contra ese sin ton ni son de tantos habladores sacamuelas, se alce de nuevo la mano de don Luis, su dibujo exigente, su rigurosa disciplina (ALBERTI, 1980, p. 234).

A geração de 27 trabalhou como grupo entre os anos de 1920 e 1936 (Guillén, 1986b). Esse ano marca a morte prematura de Federico García Lorca. “Sabe Dios cuánto habría durado aquella comunidad de amigos si una catástrofe no le hubiese puesto un brusco fin de drama o tragedia. Tragedia absoluta fue la muerte de Federico García Lorca, criatura genial” (GUILLÉN, 1986b, p. 113). Inicia-se também, nessa mesma data, a Guerra Civil Espanhola. Esse conflito provocou emigrações forçadas ou voluntárias e a consequente dispersão dos membros do grupo. Entretanto, a despeito dos exílios, os poetas continuariam produzindo, mesmo separadamente.

Para Alberti, “¡Fue un gran año aquel 1927! Variado, fecundo, feliz, divertido, contradictorio” (ALBERTI, 1980, p. 234). Consoante Alonso (1986b), a Geração de 27 levantou-

se para fazer justiça e para revitalizar um setor esquecido e escarnecido da literatura espanhola, a poesia popular:

Creo que mi generación cumplió una misión generosa de justicia. Participamos ampliamente en un movimiento –anterior ya a nosotros, pero que nosotros fomentamos grandemente–: el gusto por la poesía popular y por las canciones populares (ALONSO, 1986b, p. 321).

Esse estudioso confessa ainda o entusiasmo dos artistas de 27 pela poesia medieval, representada por Gil Vicente, e, contrariamente ao veio popular, o interesse por Luis de Góngora, destacando nessas tendências a si mesmo e a Rafael Alberti.

O nome de Alberti é constantemente associado à Geração de 27, sendo considerado um de seus maiores expoentes, à vista disso detemo-nos em deslindar a relação do poeta com esse círculo. Podemos afirmar, conforme o que expusemos, que a famosa “geração” não constituiu um movimento literário propriamente dito, não houve postulação de preceitos ou objetivos, por exemplo. Observamos que ela conseguiu reunir estilos díspares como a poesia popular andaluza e a poesia gongorina, essa característica faz com que encontremos nela grande diversidade.

A obra albertiana também é imensamente variada, são quase oito décadas de produção literária. Entretanto, não nos pareceu sensato estudar a poesia de Alberti, mesmo em um aspecto específico como o é a pintura e a poesia, sem considerar essa agremiação de escritores, uma vez que grande parte do aprendizado do nosso poeta sobre poesia e literatura se deu com os poetas dessa comunidade. De modo que a *A la pintura* também é resultado do histórico poético do Grupo de 27. Esse livro é, para nós, igualmente, um paralelo da união de Rafael Alberti, ainda pintor e com todos os seus deslumbramentos e anseios pictóricos, com os poetas, alguns já ligeiramente conhecidos, que formariam o grupo.

Nosso próximo apartando visa iniciar a análise de *A la pintura*, livro que originou essa dissertação. Como introdução ao estudo da obra, fazemos uma observação de sua estrutura e nos capítulos seguintes objetivamos continuar a interpretação do livro sob outros aspectos.

### 1.3 *A la pintura*: a reconciliação do poeta com sua arte primeira

*A la pintura* foi lançado em sua primeira edição no ano de 1945 em Buenos Aires pela Imprenta de López com o auxílio de Attilio Rossi, pintor italiano radicado também na capital Argentina, sendo “[...] una corta impresión privada” (SENABRE, 1984). O livro que usamos para essa dissertação é um fac-símile da edição de 1948, lançado em Madri pela editora Visor em 2005. Essa obra marca a volta de Alberti às artes visuais, ainda que inicialmente por meio da poesia. É uma composição grandiosa dedicada totalmente à pintura e só temos conhecimento de mais duas obras semelhantes no mundo ibérico, a do poeta parnasiano espanhol Antonio de Zayas (1871-1945) *Retratos antiguos* de 1902 e a do português Albano Martins (1930 - ) *A voz do olhar* de 1998. Há, evidentemente, na história literária inúmeros poemas dedicados a obras pictóricas, entretanto, livros totalmente dedicados a pinturas já não são tão abundantes.

Nessa parte do capítulo, intentamos deslindar a estrutura de *A la pintura* e explicá-la. O livro está dedicado a Picasso, pintor grandemente admirado por Rafael Alberti e que chegou a ser seu amigo pessoal. Porém, ao final do livro e depois do último poema, na página 221, encontramos o que o poeta chama de dedicatória íntima, essa feita a Attilio Rossi, “*arquitecto de libros*” (ALBERTI, 2005, p. 221, grifos nossos). Rafael Alberti durante os anos em Buenos Aires teceu amizade com Rossi e juntos realizaram diversas parcerias artísticas.

Sobre o dito no parágrafo anterior, gostaríamos de enfatizar a expressão “arquiteto de livros” que nos relembra a preocupação de Alberti com o estruturamento de seus escritos. Preocupação essa confirmada, por ele mesmo, no primeiro livro de *La arboleda perdida* (1980). A precaução de Rafael Alberti com a elaboração de seus livros e a disposição de cada poema neles, faz que seja inexcusável um apartado sobre a constituição de *A la pintura*.

Em *A la pintura* há uma espécie de prólogo poético chamado pelo nosso poeta de 1917. Esse apenso está formado por três poemas que já foram analisados por nós na primeira parte desse capítulo. Esses poemas tratam da chegada da família Alberti à Madri em 1917, seguida da decisão de Rafael Alberti de, à contragosto da família, tornar-se pintor e, logo depois, de sua resolução de largar o mundo da pintura dedicando-se à poesia.

Os poemas que compõem o livro podem ser divididos em três grupos. No primeiro grupo, temos os poemas dedicados à pintura e a seus componentes básicos. Expliquemo-nos: acham-se

poemas sobre os materiais usados na pintura, por exemplo, a paleta, o pincel, a tela; há poemas acerca das partes do corpo envolvidas no ato de pintar, citamos: a retina e a mão; existem poemas dedicados aos elementos constitutivos da pintura, por exemplo, a linha, a perspectiva, a luz, a sombra, a composição, a cor e há ainda aqueles dedicados a técnicas e gêneros pictóricos, por exemplo, o claro-escuro, o nu, a aquarela.

Todos esses poemas do primeiro grupo são sonetos. Todos eles são formados por dois quartetos e dois tercetos de versos hendecassílabos e de ritmo jâmbico. O primeiro soneto possui o seguinte esquema de rima: ABBA ABBA CDE CDE. Esse soneto abre o livro, não possui título porque o seu título já é o que está na contracapa, ou seja, o título do livro: *A la pintura*. A temática do poema é o ato de pintar em si, o desejo humano de traçar linhas e preencher de cor.

Todos os demais sonetos possuem o seguinte esquema de rima: ABBA ABBA CCD EED. Os sonetos do primeiro ao penúltimo terminam com a palavra “pintura”, menos o último que está antes do poema dedicado a Picasso. Para Alberti, Picasso cria um novo mundo na pintura. O pintor é um divisor, um marco. Essa ausência da palavra pintura antes do poema dedicado ao malagueño é um símbolo desse espanto causado por ele na pintura.

Há um total de 19 sonetos. No entanto, não faremos uma análise detalhada de nenhum desses poemas. Tentaremos apenas explicar o papel deles na estrutura geral do livro. Esses sonetos são, segundo Senabre (1984), em oposição aos poemas de pintores, composições teóricas. Na sequência, depois do soneto de abertura, os poemas seguintes começam pelo próprio homem e seu corpo, eles se chamam *A la retina* e *A la mano*, a visão e o tato. Os sentidos humanos necessários para o desenvolvimento da pintura.

Do quarto ao sétimo soneto, Alberti dispõe aqueles dedicados aos materiais e superfícies da pintura. São eles: *A la paleta*, *A la pintura mural*, *Al lienzo* e *Al pincel*. É interessante a perspicácia do poeta ao dedicar poemas às superfícies da pintura. Márcia Arbex (2006), baseando-se em estudos de Anne-Marie Christin, explica que o descobrimento, a criação da superfície é anterior ao nascimento da imagem e também da escrita, sendo primordial para ambos. Arbex afirma que “[...] torna-se importante deter-se na superfície, privilegiar esse ‘espaço físico’ [...]” (ARBEX, 2006, p. 18, aspas no original). Diz ainda que “A criação das imagens seria assim a consequência do reconhecimento desse espaço, da prodigiosa ‘invenção da tela’ [...]” (IDEM, p. 25, aspas no original).

Para nós, Rafael Alberti começa essa sequência com a paleta, pois ela é um portentoso misto entre superfície e instrumento. Ela é a primeira superfície onde o pintor trabalha as cores antes de colocá-las na superfície final. O poeta passa pela pintura mural que pode nos remeter à pintura primitiva nas paredes das cavernas, à pintura que precisa, via de regra, que nos desloquemos até ela para contemplá-la e que se faz “unha e carne” com o ambiente onde está. Nosso poeta chega, então, à tela, pintura móvel que pode ser transportada e termina o ciclo com o pincel, prolongamento da mão humana na tela.

Os próximos sonetos são sobre os elementos constitutivos da pintura e sobre técnicas e estilos pictóricos. Não nos parece fácil construir fronteiras entre o que é elemento constitutivo, técnica ou estilo pictórico na sequência proposta pelo livro. Essa dificuldade nos recorda de sinalizar ao leitor que os sonetos não são seguidos um do outro, eles vão se intercalando com os outros dois tipos de poemas que compõem a obra e vão criando com eles também significados.

Giovanni Paolo Lomazzo (2004) defende a ideia do templo da pintura com os sete elementos constitutivos dela: a proporção, o movimento, a cor, a luz, a perspectiva, a posição e situação da figura. Alberti, por sua vez, recobre todos esses elementos constitutivos da pintura com seus poemas. Observemos: sobre a proporção temos o soneto *A la divina proporción*; sobre o movimento há o soneto *Al movimiento*; tratando da cor temos *Al color*; sobre a luz existe o soneto *A la luz* e também há *A la sombra*, uma vez que, no nosso pensar, ao tratar de uma tratamos também da outra; observando a perspectiva temos *A la perspectiva* e tratando da posição e situação da figura temos *A la composición*.

Leon Battista Alberti (2004), de maneira mais concisa explica que a pintura resulta da circunscrição (no nosso entender, o traçado), da composição e da recepção de luz – que para nós, envolve o trabalho com as cores. Sobre a circunscrição, aspecto não incluído explicitamente na definição de Lomazzo, temos o soneto *A la línea*. É importante ressaltar que a classificação de Leon Battista Alberti não é reducionista. Ela apenas inclui mais aspectos da pintura em cada um dos três elementos constitutivos, por exemplo, na recepção de luz podemos incluir a cor, a luz e a sombra.

Há ainda no grupo dos sonetos os seguintes poemas: *Al claroscuro*, *Al ropaje*, *Al desnudo*, *A la gracia* e *A la acuarela*. O claro-escuro e a pintura com aquarela são técnicas pictóricas e a posição desses sonetos na organização do livro faz com que os relacionemos aos poemas sobre

pintores que estão antes ou depois deles. No caso de *Al claroscuro*, sua conexão pode ser tecida com Rembrandt, o poema sobre o pintor está após o soneto. Rembrandt é artista conhecido pelo uso intenso de luz e sombra na sua obra. Já o poema sobre Van Gogh está colocado antes do soneto dedicado à aquarela. O pintor holandês fez constante uso dessa técnica de pintura em suas obras. A respeito da aquarela, gostaríamos de ressaltar que esse é o nome que se dá a um tipo de tinta que demanda uma técnica e conhecimentos específicos. Alberti em seu soneto faz referência à técnica.

*Al ropaje* e *Al desnudo* – À roupagem e Ao nu – são poemas que discorrem sobre dois gêneros pictóricos de grande tradição na História da Arte e de grande dificuldade formal para os pintores. São dois gêneros que apesar de parecerem bastante opostos, exigem técnicas bastante próximas, como o claro-escuro, por exemplo. *Al ropaje* está antes dos sonetos *A la luz* e *A la sombra*. É interessante essa proximidade porque ao observarmos os volumes e dobras dos tecidos nas roupagens, facilmente chegamos à conclusão de que só através do jogo entre luz e sombra é possível conseguir tal efeito. Já *Al desnudo*, está após o soneto dedicado ao movimento. Os nus humanos costumam exigir muita atenção do pintor em relação ao movimento e a postura, esse é um aspecto trabalhado nos nus desde as esculturas clássicas.

Resta-nos *A la gracia*. Nesse soneto, anterior ao poema de Renoir, Rafael Alberti versa sobre o elemento sublime, inexplicável presente na pintura. Essa graça louvada pelo poeta, segundo nosso ver, aproxima-se da existência transcendente da arte defendida por Souriau (1965). Esse autor defende quatro existências para a obra de arte: a física, a fenomenológica, a coisal e a transcendente. O filósofo atesta que há na arte algo que a sobrepassa, algum tipo de conteúdo inefável. Ele explica que “[...] esta culminación de la obra en un plano trascendente, este sobrepasar los planos de existencia ya aquilatados, es lo que da el toque final a la obra, al extenderla hasta una incontestable y postrera región del ser” (SOURIAU, 1965, p. 88). Tampouco nos esqueçamos que a palavra “graça” se relaciona a verbetes como gracioso e graciosidade, assim que a proximidade de *A la gracia* com o poema dedicado a Renoir não nos parece aleatória, uma vez que o poeta vê essas características na obra do pintor.

Dissemos antes que o livro está composto por três grupos de poemas. Sobre o primeiro, já tecemos nossos comentários. A segunda agrupação é a de poesias dedicadas a pintores. São 26 poemas ao todo e à diferença da primeira classe, na qual todos são sonetos; no caso dos pintores, cada poema possui uma forma. Os pintores estão dispostos em ordem cronológica, começando com

Giotto e terminando com Picasso. As poesias dedicadas a pintores são o objeto de investigação do nosso segundo capítulo, por isso, não trataremos delas aqui.

O terceiro grupo de poemas contempla as cores. Rafael Alberti começa com as três cores primárias: o azul, o vermelho e o amarelo. Em seguida, passa para o verde, uma cor secundária formada pela mistura do azul com o amarelo. O poeta fecha as poesias sobre as cores com o preto e o branco. As duas cores responsáveis por produzir as variações de tom de uma cor em si mesma, entre sua tonalidade mais clara e a mais escura.

A respeito das cores é preciso dizer que há para cada uma delas uma série de pequenos poemas ou aforismos, a maioria deles de apenas um ou dois versos. Para a cor azul, há 32 poemas. Para o vermelho, existem 33 poesias. Para o amarelo, a última cor primária elencada, há 33 poemas. O verde e o preto possuem, cada um, 34 poesias e, por último, para o branco, há também 33 poemas.

As poesias das cores são visualmente como paletas ou telas nas quais cada pequeno poema ou aforismo é uma nuance ou tom da referida cor. “Los aforismos dedicados a colores constituyen en su conjunto una especie de psicología de los colores.”, e, “Las imágenes que evocan estos versos despiertan en el lector no el concepto sino la adecuada sensación del color ‘poetizado’[...]” (SPANG, 2012, p. 240, aspas no original).

A importância das cores para a estrutura do livro é que elas abrem o que, para nós, são os ciclos da obra. No nosso entender, são sete ciclos. Um poema sobre cor abre o ciclo, em seguida temos um poema dedicado a um pintor e depois um soneto. Este esquema de poema para um pintor seguido de um soneto repete-se até o fim do ciclo, que sempre terminará com uma poesia dedicada a um artista. Para nós, esses sete ciclos são uma referência aos sete séculos de pintura que a obra percorre, iniciando no século XIII e terminando no século XX. Além disso, o número sete carrega em si a ideia de circuito completo, vide as notas musicais ou os dias da semana.

A única exceção à regra explicada é o primeiro ciclo, que em vez de começar com uma cor, abre o livro com um soneto dedicado à pintura, porém, nas demais características é como outros ciclos. As peculiaridades do primeiro soneto são em virtude de sua função de apresentação da obra. Ele resume o que a obra apresentará (ANDRÉS SEBASTIÁ, 2002).

O cuidado na organização do livro é tamanho que até as características tipográficas mudam conforme o tipo de poema. No índice, por exemplo, os poemas sobre cores e o primeiro soneto não

possuem números que indiquem sua posição, a característica funcional que os une é que eles são os iniciadores dos ciclos. Os sonetos são computados com números romanos e os poemas dedicados a pintores com numerais arábicos.

Observemos abaixo a sequência dos poemas de acordo com o índice, lembremos que nossa única intervenção é a divisão com uma linha indicando os sete ciclos que constatamos.

A la pintura

1

Giotto

II

A la retina

3

Piero della Francesca

IV

A la mano

5

Botticelli

VI

A la paleta

7

Leonardo

Azul

8

Miguel Ángel

IX

A la pintura mural

10

Rafael

XI

Al lienzo

12

Tiziano

---

Rojo

13

Tintoretto

XIV

Al pincel

15

Veronés

XVI

A la línea

17

El Bosco

XVIII

A la perspectiva

19

Durero

---

Amarillo

20

Rubens

XXI

Al claroscuro

22

Rembrandt

XXIII

A la composición

24

Poussin

---

Verde

25

Pedro Berruguete

XXVI

Al color

27

El Greco

XXVIII

Al ropaje

29

Zurbarán

XXX

A la luz

31

Velázquez

XXXII

A la sombra

33

Valdés Leal

---

Negro

34

Goya

XXXV

Al movimiento

36

Delacroix

XXXVI

Al desnudo

38

Cézanne

XXXIX

A la gracia

40

Renoir

Blanco

41

Van Gogh

XLII

A la acuarela

43

Gutiérrez Solana

XLIV

A la divina proporción

45

Picasso

Essa descrição e interpretação da estrutura do livro varia conforme a edição utilizada. Percebemos que os pesquisadores, ao tratar de *A la pintura*, tendem a buscar significados na organização do livro. De modo que não poderíamos deixar de observá-la. Dispomos a seguir um exemplo de estudo feito com uma edição de 1991 por Spang. Dentre os autores com os quais trabalhamos nenhum utilizou a mesma versão da obra que nós.

Kurt Spang (2012) encontra na estrutura central do livro dois capítulos. O segundo “nuevos poemas” tem apenas poesias dedicadas a pintores, o primeiro, por seu turno,

[...] se inicia con tres poemas a modo de introducción, después alternan con rigurosa regularidad un soneto sobre instrumentos e técnicas pictóricas con un poema sobre un pintor. De vez en cuando se intercalan, sustituyendo al soneto, series de versos sueltos a modo de aforismos, generalmente de uno o de dos versos, sobre las propiedades que atribuye Alberti a los colores. La única excepción a este orden son los poemas sobre los pintores Gauguin e Van Gogh que vienen seguidos

uno tras otro, muy probablemente por la semejanza entre el modo de hacer cuando no en su turbulenta amistad (SPANG, 2012, p.238).

Andrés Sebastián (2002), contudo, pondera que a divisão do livro em três tipos de poesias é recorrente em todas as edições. Já a abertura da obra com o prólogo poético “1917” é suprimida em alguns casos. A autora em sua dissertação usa uma edição de 1953 e uma de 1997.

O que essa obra de Alberti nos releva é que a pintura em seus mais diversos aspectos – históricos, técnicos, estéticos – dita a disposição dos poemas no livro. Para Spang, “el hecho de que Alberti haya sido pintor y siga ejerciendo se nota claramente en la pericia y la profundidad con la que conoce, sabe tratar y también evocar todos los aspectos relacionados con la pintura y el arte” (SPANG, 2012, p. 240-241). Evocando o ator Boris Tomachevski, consideramos conjuntamente que “a obra literária é dotada de unidade quando é construída a partir de um tema único que se desvela ao longo da obra. O processo literário, portanto, organiza-se ao redor de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 2013). Foi também em busca dessa elaboração do tema e da concretização de sua unidade que fizemos o estudo dessa “coluna vertebral” da obra.

Esperamos que essa exploração da estrutura de *A la pintura* nos auxilie nos próximos capítulos a compreender os papéis que Rafael Alberti vai atribuindo à arte pictórica dentro do livro. Aqui ela funciona como organizadora. A composição do livro só adquire sentido e vai deixando de parecer aleatória quando buscamos explicações pictóricas para as sequências apresentadas. No próximo capítulo, nos dedicamos a estudar apenas os 26 poemas de pintores. Nossa intenção é que toda essa discussão iniciada aqui nos leve a responder nossa pergunta de pesquisa.

## Capítulo 2 “A LOS PINTORES”: UMA ANÁLISE DAS POESIAS DEDICADAS A PINTORES

Neste capítulo dispomo-nos a examinar os 26 poemas do livro *A la pintura* (1948) dedicados a pintores. A análise está dividida em três seções. A primeira compreende o aspecto métrico das poesias, a segunda expõe os temas tratados em cada poema e a última versa sobre as características estilísticas preponderantes. Assim temos: a análise métrica, a temática e a estilística para cada um dos 26 escritos selecionados, inspirando-nos, como já dissemos, em José Luis Tejada (1977).

Esperamos não cair em preciosismos analíticos com excessos de detalhes improdutivos, seja para a interpretação da obra ou para o nosso trabalho de dissertação. Ao propor esse longo esquema de análise, nosso objetivo é reconhecer, com objetividade, como o poeta constrói poeticamente os seus conhecimentos sobre a vida, a personalidade e a obra de cada um dos pintores escolhidos.

Quanto à análise métrica, gostaríamos apenas de lembrar que a contagem de sílabas na língua espanhola difere em alguns aspectos da nossa, ou seja, do padrão que usamos na língua portuguesa. No espanhol, devemos contar até a última sílaba, seja ela tônica ou não. Esse padrão é chamado de grave, enquanto o nosso é tido como agudo. Temos ainda alguns procedimentos a fazer caso a última palavra do verso não seja paroxítona. Se o verso termina em palavra oxítona devemos acrescentar uma sílaba poética à contagem. Se, de outro modo, a última palavra for proparoxítona devemos diminuir uma sílaba.

Trabalhamos com esses aspectos métricos porque eles serão fundamentais para as análises estilísticas dos poemas. As características métricas aportam significados ao texto. Por isso, nos ocupamos do tamanho dos versos e das estrofes, de sua marcação silábica ou de suas rimas. De acordo com Quilis (2000), da posição das sílabas acentuadas depende em grande parte a beleza do verso e da estrofe. Para ele, o acento não é só a alma da palavra, é também a alma do verso.

Aguinaldo José Gonçalves, por sua vez, explica que o verso é “‘sistema fônico organizado com objetivos poéticos’, composto de maneira particular, com ritmo peculiar” (GONÇALVES, 1994, p. 269, aspas no original). E ainda diz que o poema existe “[...] enquanto universo de signos organizados com determinada intenção[...].” (IDEM).

O ritmo segundo Paz (2012) é sentido, diz alguma coisa. O autor afirma que “O que dizem as palavras do poeta já está sendo dito pelo ritmo em que essas palavras se apoiam” (PAZ, 2012, p. 65). Paz ainda nos lembra que “[...] a frase ou ‘ideia poética’ não precede o ritmo, nem este antecede aquela. Ambos são a mesma coisa. Já pulsam no verso a frase e sua possível significação” (PAZ, 2012, p. 66, aspas no original).

Ao passarmos para a análise temática, arranjamos em forma de tópicos os principais temas abordados por Rafael Alberti em cada um dos seus 26 poemas. Essa análise é superficial e visa apenas listar os temas preponderantes e visíveis numa leitura mais objetiva e menos transcendente de cada poesia. No caso de pintores que possuam mais de um poema dedicados a si, elencamos os temas que perpassam todos os poemas.

Consideramos que não é necessário alongarmo-nos na importância do tema para a nossa análise. Claramente, todo poema trata de algo, mesmo em obras muito herméticas ou metalinguísticas há um assunto. “Cada obra escrita numa língua dotada de sentido possui um tema” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 305). No caso do nosso livro, temos como aliado para a análise temática o título de cada poema. Os títulos, segundo a teoria da transtextualidade de Genette (1989), são paratextos. Esses mantêm certamente relações com o texto ao qual se referem. O título tem ainda especial influência na construção do horizonte de expectativas interno à obra (JAUSS, 1994).

Os títulos dos poemas analisados por nós já apontam sua temática: um pintor. Resta-nos descobrir quais aspectos da vida e obra desse pintor são abordados por Alberti e como ele o faz. Esse “como ele o faz” será o que apresentaremos no nosso último passo: a análise estilística.

No estudo estilístico, nosso foco é encontrar o eixo do poema (RIVADENEIRA, 2002), pois, é a partir dele que o poema se desenvolve e por meio dele conseguimos unir as estâncias constituintes do poema: a do som, a da imagem e a do pensamento (BOSI, 2000). “El poema se sostiene en su eje. Marca el crecimiento y la formación del poema. Facilita la necesaria cohesión y unidad” (RIVADENEIRA, 2002, p. 38). Esse eixo é como, no caso da narrativa, o fio condutor. Ele pode ser “fonético, semântico, gráfico, etcétera, pero siempre vinculado a un sentido básico” (IDEM, p. 39).

A análise estilística intenta unir as características métricas e temáticas já elencadas e encontrar o significado que elas produzem no poema. Dado que nós, assim como Quilis,

acreditamos que “[...] el análisis métrico no es un fin en sí mismo, sino un componente más para poder penetrar en el conocimiento de la estructura del poema y en su significación” (QUILIS, 2000, p. 200). Sabemos que temos limitação de tempo e espaço e que não poderemos empreender a análise estilística que gostaríamos para cada poema, mas esperamos contemplar minimamente as estâncias elucidadas por Alfredo Bosi (2000).

Essa investigação é também essencial porque demonstra como Alberti submete os materiais pictóricos à função poética da linguagem (RISCO, 1987), como ele transforma seus conhecimentos pictóricos que, *a priori*, são abstrações, conceitos e não arte, em poesia, ou seja, em arte. Os procedimentos usados “no caen de ningún modo en el puro didactismo de la crítica de arte, pese a haber seguido por momentos el mismo camino que ésta, y se traducen al fin en rigurosa poesía para que la analogía entre ambos códigos se establezca principalmente en el plano artístico, vivencial” (RISCO, 1987, p. 487).

Segundo Antonio Risco, os meios usados por Alberti para poetizar a pintura são três: a alegoria, as figuras retóricas e de linguagem e

Una laboriosa sintaxis, medidas, acentos y rimas: musicalidad con la que a veces logra también sugerir ritmos, vibraciones y formas del contenido de los cuadros. Verbigracia, la gran variedad de tonos y ritmos utilizados en el exaltado canto a Miguel Ángel parecen proyectar en la poesía el dinámico barroquismo del pintor toscano, así como la tenaz enumeración que se dedica al Bosco nos da una idea analógica de la apretada acumulación de elementos en los cuadros del flamenco (RISCO, 1987, p. 487).

De modo que também buscamos contemplar esses aspectos defendidos por Risco (1987) em nossa análise estilística.

Nós analisamos os poemas de acordo com a ordem em que aparecem dispostos no livro. Como já mencionamos no capítulo anterior, essa ordem é também cronológica. Gostaríamos de avisar ao leitor que os poemas completos estão em anexo e podem ser consultados. Passemos à análise.

## 2.1 Giotto (ANEXO A)

- Análise métrica

Poema de 7 estrofes com total de 40 versos. Como principais características métricas temos:

- Poema poliestrófico encadeado;
  - Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
  - Versos hendecassílabos intercalados com heptassílabos e apenas dois alexandrinos;
  - Versos paroxítonos e jâmbicos em sua grande maioria;
  - Sem esquema fixo de rima, mas com presença de muitas rimas cruzadas.
- **Análise temática**
    - Trabalho em pintura mural;
    - Figuras humanas pintadas de modo arquetípico;
    - Louvor às cores utilizadas pelo artista;
    - Movimento pausado e solene das figuras;
    - Simetria;
    - Iluminação;
    - Proximidade entre pintura e arquitetura;
    - Roupagem retilínea;
    - Qualidade do desenho.

- **Análise estilística**

O núcleo estilístico do poema é a aproximação de Giotto a São Francisco de Assis, devido à grande quantidade de pinturas que o pintor realizou sobre o santo, de onde a construção a modo de oração. Artifícios como as figuras de repetição, amplamente usados nas orações e cantos sagrados, são centrais na construção do poema.

O primeiro verso do poema se repete no início de cada uma das 7 estrofes. Além dessa repetição são recorrentes as anáforas e as reduplicações.

Ao contrário do que se poderia pensar, apesar da estrutura de reza, o andamento (BOSI, 2000) provocado pela heterometria e pela localização díspar das sílabas fortes é apaixonado, exaltado e não monótono. Se é oração, é o que chamamos de oração fervorosa. Para isso, contribui também o

primeiro verso de cada estrofe que começa com a palavra *laude*. Esse vocábulo com seu ditongo (au) provoca uma elevação da voz sempre que iniciamos a estrofe.

A escolha pelo tom religioso se explica, como já dissemos, pela obra de Giotto. O pintor, além das telas retratando São Francisco de Assis, produziu uma grande quantidade de outras obras religiosas. Algumas de grande beleza e bastante conhecidas são as da Capela Arena, em Pádua (CUMMING, 2010).

A atmosfera religiosa do texto é perceptível também em seu vocabulário. Palavras como *hermano* e *hermana* são recorrentes no poema. Por exemplo: *hermano pincel*, *hermana cal*, *hermano diseño*, *hermana luz*, *hermana arquitectura*. Nos dois últimos versos do poema, Alberti declara que a Giotto foi dado “[...] el hábito glorioso/ del hermano mayor de la pintura” (ALBERTI, 2005, p. 27).

Abaixo colocamos dois quadros (IMAGEM I e IMAGEM II) de Giotto que retratam São Francisco de Assis em diferentes momentos de sua vida. Ambas obras foram realizadas nos primeiros anos da década de 30 do século XIV.

Imagem I - São Francisco e o sultão



Fonte: <https://communioetraditio.wordpress.com/2013/04/23/sao-francisco-e-o-sultao/>

Acesso em: 04 abril 2017

Imagem II - São Francisco pregando aos pássaros



Fonte: <http://www.franciscanos.org.br/?p=6295>

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.2 Piero della Francesca (ANEXO B)

- Análise métrica

Poema de 40 versos divididos em 10 estrofes de 4 versos. Apresentamos as principais características métricas:

- Poema poliestrófico solto;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- As estrofes são redondilhas compostas de versos heptassílabos;

- Todos os versos são paroxítonos e jâmbicos;
- Todas as rimas são interpoladas.
  
- Análise temática
  - Uso de linhas precisas e muito concretas;
  - Emprego da geometria com singular exatidão e perfeição;
  - Presença de formas sobremaneira precisas e primorosas, porém suaves;
  - Aritmética e perspectiva certeiras;
  - Cotejo com a matemática e a arquitetura;
  - Solidez e fluidez ao mesmo tempo;
  - Limpeza e clareza nas obras.
  
- Análise estilística

O eixo central que move o poema é a dinâmica do duplo. O que desencadeia esse duplo é o jogo entre dureza e suavidade, o fluido e ao mesmo tempo sólido da obra de Piero della Francesca.

A isometria dos heptasílabos e a presença de rimas sempre interpoladas constroem um ritmo sólido para o poema. Ambas as técnicas criam para o leitor uma noção de constância. Porém, o uso de versos de arte menor, aqui especificamente redondilhas, é essencial para que essa constância não se confunda com austeridade. Versos mais longos já provocariam um encrespamento do poema e quebrariam o jogo entre o sólido e o fluido.

O andamento por sua vez é muito menos exaltado que o do poema anterior, o de Giotto. A grande maioria dos versos só marca duas sílabas fortes. Há poucos verbos. Pouca ação, portanto. Nos 40 versos aparecem verbos apenas 11 vezes, tal fato nos leva a deduzir a predominância de nomes e adjetivos, o que realmente ocorre. Esses e outros fatores contribuem para a pouca euforia no andamento do poema.

O jogo do duplo também se faz presente na sintaxe do texto. A maioria dos versos é constituída por um substantivo e seu adjetivo ou com menor frequência, um sujeito e seu predicado. Sempre dois, sempre elementos de duas categorias em interação. Vejamos os exemplos – todos são versos completos extraídos do poema, porém fora da ordem original –: *la línea reflexiva, volumen*

*abstraído, arquitectura ilesa, escala constructora, mares batalladores, nada es indefinido, tu aritmética es canto.*

As rimas, por sua vez, sempre em duas desinências dentro de cada estrofe, uma vez mais o duplo. No entanto, essas são rimas interpoladas (ABBA), uma está dentro da outra, diferença em convívio, como o sólido e o gracioso de Piero della Francesca.

Colocamos a seguir a *Brera Madonna* pintada entre 1472 e 1474 (IMAGEM III) como exemplo da solidez suave e iluminada de Piero della Francesca. Observemos:

Imagem III - *Brera Madonna* ou *Pala di Brera*



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Brera\\_Madonna#/media/File:Piero\\_della\\_Francesca\\_046.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Brera_Madonna#/media/File:Piero_della_Francesca_046.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

### 2.3 Botticelli (arabesco) (ANEXO C)

- Análise métrica

Poema monoestrófico em forma de arabesco – segundo Rafael Alberti (2005) – com total de 32 versos. Abaixo as características métricas mais relevantes:

- Poema heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos heptassílabos em sua maioria com presença de alguns eneassílabos, pentassílabos, tetrassílabos, trissílabos e um hendecassílabo.
- Versos jâmbicos e trocaicos;
- 31 versos paroxítonos e apenas 1 oxítono;
- Esquemas mistos de rima: umas rimas cruzadas e algumas emparelhadas.

- Análise temática (“O nascimento de Vênus”)

- Uso de pinceladas fortes;
- Muitas curvas e muito movimento;
- Presença de linhas sinuosas;
- Arranjo da sensação de vento;
- Existência de figuras angélicas.

- Análise estilística

O eixo de construção do poema que dará a coesão a todas as propriedades estilísticas é a curva, o giro. Logo, a sensação de movimento. De onde já compreendemos a classificação do poema, pelo próprio Alberti, como arabesco. A ideia em mente desse tipo de desenho é primordial para a compreensão do texto.

A heterometria com versos longos e curtos e os esquemas mistos de rima constroem a ideia de vai e vem ou sobe e desce da linha usada para fazer um arabesco. O andamento do poema é vertiginoso, rápido e deslizante. O ritmo marca no máximo três sílabas fortes, mesmo em versos

mais longos. Não há entaves para o giro, para o movimento. Essas características, a monoestrofia e a ausência de pontos finais no interior da estrofe remetem ao desenhista que pegou o lápis e, sem cortes, criando curvas e sinuosidades desenhou um arabesco.

Ainda para a velocidade do ritmo e do andamento, logo para a ideia de movimento, contribuem as anáforas, as aliterações e os paralelismos: todas figuras de repetição. O repetir, reiterar, voltar sobre si é característica também do arabesco. Temos, do mesmo modo, as gradações, fomentadoras da velocidade deslizante do texto.

No vocabulário, observamos a presença do campo semântico do movimento, especificamente, o provocado pelo vento, em clara referência ao papel desse elemento no quadro “O nascimento de Vênus”. Há, por exemplo, *brisa*, *céfiros*, *aire* e o próprio *viento*. Essa mesma corrente de ar é iterada pela repetição de consoantes sibilantes. Vejamos: “La Gracia que se vuela,/ que se escapa en sonrisa,/ pincelada a la vela,/ brisa en curva deprisa [...]” (ALBERTI, 2005, p. 37, grifos nossos).

Apesar de bastante conhecida, deixamos abaixo a tela de Botticelli *O nascimento de Vênus* de 1483 (IMAGEM IV).

Imagem IV - O nascimento de Vênus



Fonte: <http://www.infoescola.com/pintura/o-nascimento-de-venus/>

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.4 Leonardo (ANEXO D)

- Análise métrica

São dois poemas divididos por um ponto gráfico. Optamos por usar aqui as mesmas estratégias de divisão usadas pelo poeta, sempre que houver casos de mais de um poema para o mesmo pintor. O primeiro poema é composto por duas estrofes com o total de 20 versos. O segundo, por outro lado, possui 9 estrofes com total de 38 versos. Os dois poemas são poliestrófico soltos. Abaixo as características métricas mais relevantes:

- Poema heteroestrófico;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Todos os versos são hendecassílabos;
- Todos os versos são paroxítonos e jâmbicos;
- Versos brancos.



- Poema heteroestrófico;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Versos hendecassílabos;
- Versos paroxítonos e 4 proparoxítonos;
- Versos de ritmo jâmbico;
- Versos brancos.

- Análise temática

- A arte de Leonardo como mescla entre a Luz, a Sabedoria, a Graça e a Beleza completa;
- Estudo científico prévio à realização das obras;
- Supremacia do olho, daquilo que se vê na pintura de Leonardo;
- Pintura com suporte da matemática e da ciência;
- Presença do detalhismo e da minuciosidade;
- Emprego do claro-escuro;

- Perfeita união entre a luz, o desenho e as cores;
  - Escrutínio do real para realização das pinturas.
- Análise estilística

O núcleo do poema é o nascimento do olho que é filho da luz. Esse olho, contudo, é o próprio Leonardo. A primeira estrofe da primeira parte é a criação do olho. Na segunda estrofe, o olho já nasceu, segue-se daí a segunda parte do poema, nela o olho já está entre nós. Esse é o primeiro poema do livro de aspecto marcadamente narrativo e até épico, não à toa o texto foi composto em hendecassílabos (decassílabos pelo nosso padrão agudo, mas aqui, como já expusemos, o padrão grave foi o considerado). A ausência de rimas é do mesmo modo um fator que contribui para a aproximação do poema à narratividade.

Na primeira parte, a primeira estrofe possui uma pontuação pouco frequente em poemas. Travessões e dois pontos enchem a superfície do texto. Essa primeira estrofe como as outras é composta por hendecassílabos, entretanto, a quantidade de pausas faz que o leitor se demore nela. Esse tempo alongado é o período da criação de Leonardo na qual contribuem a Sabedoria, a Graça e a Beleza total. Há muitas sílabas fortes marcando o ritmo, quatro na maioria dos versos, e muitas pausas. Tais características nos dão um andamento entusiasmado, mas não fluído.

Na segunda estrofe, a Luz deu à luz ao olho. Diminuem-se a quantidade de pausas. O demorado trabalho de criação e de parto cessou. O olho é nascido. O vigor do entusiasmo cresce, explode. O ritmo chega a marcar até sete sílabas fortes dentro de versos de apenas onze sílabas poéticas. O júbilo pelo nascimento do olho é também excitação pelo nascimento da pintura que está no centro olho.

Passemos à segunda parte do poema, constituída de 9 estrofes, ela se ocupa da existência do olho, ou seja, Leonardo entre nós. O olho está na terra.

O verso de onze sílabas que continua na segunda parte compondo estrofes isométricas, já não traz o andamento entusiasmado da primeira parte. O olho entre nós sofre, trabalha, investiga, inquire para alcançar o que objetiva. O andamento é intenso, a grande quantidade de sílabas fortes prevalece, mas essa intensidade leva a uma solenidade e não mais a uma euforia.

A seguir expomos uma obra de Leonardo (IMAGEM V) pintada entre 1473 e 1475 para que se possa apreciar a precisão do olho em serviço. Podemos ver nessa tela a acurácia do desenho, a exatidão da perspectiva e o equilibrado domínio das cores.

Imagem V - Anunciação



Fonte: [https://et.wikipedia.org/wiki/Pilt:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_Annunciation.jpg](https://et.wikipedia.org/wiki/Pilt:Leonardo_da_Vinci_Annunciation.jpg)

Acesso em: Acesso em: 04 abril 2017

## 2.5 Michelangelo (ANEXO E)

- Análise métrica

Grandiosa homenagem a Michelangelo e sua obra com doze poemas de diferentes construções formais, porém orbitando todos ao redor dos mesmos temas. Os poemas são divididos entre si por números arábicos. Apresentaremos as principais características métricas desses poemas a seguir:

1

- Silva monoestrófica de quatro versos;
- Estrofe heterométrica de eixo heteropolar;
- Versos hendecassílabos e um heptassílabo;
- Primeiro verso proparoxítono e demais versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;

- Versos brancos.

2

- Poema monoestrófico de oito versos;
- Estrofe heterométrica de eixo heteropolar;
- Três versos heptassílabos, quatro hendecassílabos e um pentassílabo;
- Versos paroxítonos e apenas o primeiro verso oxítono;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.

3

- Poema monoestrófico de oito versos;
- Estrofe heterométrica de eixo heteropolar;
- Versos heptassílabos, apenas o terceiro é pentassílabo;
- O terceiro e o oitavo versos são oxítonos e os demais paroxítonos.
- Todos os versos são jâmbicos;
- Os dois primeiros versos possuem rimas emparelhadas e os demais, cruzadas.

4

- Poema monoestrófico de nove versos;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- A maioria dos versos são hendecassílabos, há apenas um alexandrino e um octodecassílabo;
- Todos os versos são paroxítonos;
- Há versos de ritmo jâmbico e trocaico;
- Versos brancos.

5

- Silva monoestrófica de quinze versos;
- Estrofe heterométrica de eixo heteropolar;
- Dois versos hendecassílabos e doze heptassílabos;
- Todos os versos são paroxítonos;
- Versos de ritmo jâmbico;
- Versos brancos.

6

- Poema poliestrófico encadeado de quatorze versos;
- Poema heteroestrófico de sete estrofes;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Metade dos versos são tetrassílabos e a outra metade é de versos octossílabos;
- Apenas o nono verso é oxítono, os demais são paroxítonos;
- Versos de ritmo trocaico;
- Versos brancos.

7

- Poema poliestrófico solto de sete versos;
- Poema heteroestrófico de duas estrofes;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Dois versos alexandrinos, dois hendecassílabos e três heptassílabos;
- Apenas o 5º verso é oxítono, os demais são paroxítonos;
- Versos jâmbicos e trocaicos;
- Versos brancos.

8

- Poema poliestrófico solto de doze versos;
- Poema isoestrófico de três estrofes;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Nove versos alexandrinos e três heptassílabos que funcionam como um pé quebrado;
- Apenas o 5º verso é proparoxítono, os demais são paroxítonos;
- Versos trocaicos e jâmbicos;
- Versos brancos.

9

- Silva monoestrófica de quatro versos;
- Poema heterométrico de eixo heteropolar;
- Dois versos hendecassílabos e dois versos heptassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Rima cruzada.

10

- Poema monoestrófico de três versos;
- Estrofe heterométrica de eixo heteropolar;
- Versos livres e brancos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos e trocaicos.

11

- Endecha (tipo de romance) poliestrófica de doze versos;
- Poema isoestrófico de três estrofes;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Todos os versos são heptassílabos;
- O 1º e o 6º verso são proparoxítonos e os demais são paroxítonos;
- Versos de ritmo jâmbico;
- Rimas assonânticas.

12

- Poema poliestrófico encadeado de 79 versos;
- Poema heteroestrófico de sete estrofes;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- A maioria dos versos são hendecassílabos, há dois versos eneassílabos, dois heptassílabos, um pentassílabo e três tetrassílabos;
- Há versos proparoxítonos, paroxítonos e oxítonos;
- Versos jâmbicos e trocaicos;
- Versos brancos.

- Análise temática

- Presença das Fúrias e não das Graças na obra de Michelangelo;
- Domínio da tristeza, da dor, do pranto, da solidão, da melancolia, da escuridão e do desespero na pintura de Michelangelo;
- Realização de pintura religiosa;
- Referência à pintura da Capela Sistina;
- Menção ao liame entre pintura, arquitetura e escultura;

- Luta do pintor para dominar os elementos da natureza;
  - A pintura como perseguidora do pintor;
  - Consideração da geometria do espaço;
  - Realização de pintura em diversas superfícies.
- Análise estilística

O eixo que desenvolve os doze poemas é a inquietação e tormento de Michelangelo e a potência de sua pintura. Se bem, é necessário reconhecer que a personalidade atormentada do pintor parece tomar conta dos poemas. A palavra *hombre* e outras estruturas demonstrativas aparecem nos poemas, fazendo-nos voltar a atenção para a figura do pintor florentino. Vejamos: “Aquí se sufre y llora,/ se grita y llora y llora/ como si hubiera el lagrimal del mundo/ bajado a las entrañas/ de un hombre, un triste y solo,/ desamparado hombre” (ALBERTI, 2005, p. 55) ou “Mirad aquí al amado del rayo y la tormenta,/ al pobre solitario de las olas,/ al perdido del mar y de las playas” (IDEM, p. 54).

Segundo Cumming (2010), Michelangelo era obstinado e foi “[...] o gênio atormentado arquetípico, raras vezes satisfeito com seu enorme talento” (CUMMING, 2010, p. 30). Todo esse tormento é trabalhado por nosso poeta em seus mais de 150 versos. Alberti diz de Michelangelo: “No hay desesperación que no haya sido/ diente en tu noche oscura,/ músculo que no hayas distendido,/ cincel de la Pintura” (ALBERTI, 2005, p. 58).

Apesar de bastante distintos metricamente, os poemas possuem andamento célere e vigoroso. Alberti usa diferentes recursos para conseguir essas características. Em alguns poemas usa versos curtos que de por si costumam ser prestos, como por exemplo no décimo primeiro texto. Em outro – o último – usa muitas pausas internas para que reiniciemos a força inicial da pronúncia várias vezes e assim a sensação é de que a cada pausa iniciamos um novo verso, de onde a rapidez e intensidade. No oitavo poema, por sua vez, ele usa o paralelismo para dar velocidade à leitura. No paralelismo, a presumibilidade faz que o leitor desenvolva celeridade. No quarto texto, mesmo usando versos longos, o poeta usa a enumeração e a gradação para imprimir vigor ao andamento. Essas são apenas mostras de como o poeta trabalhou diferentes recursos para conseguir um andamento similar para os doze textos. É claro que há ligeiras diferenças no andamento dos

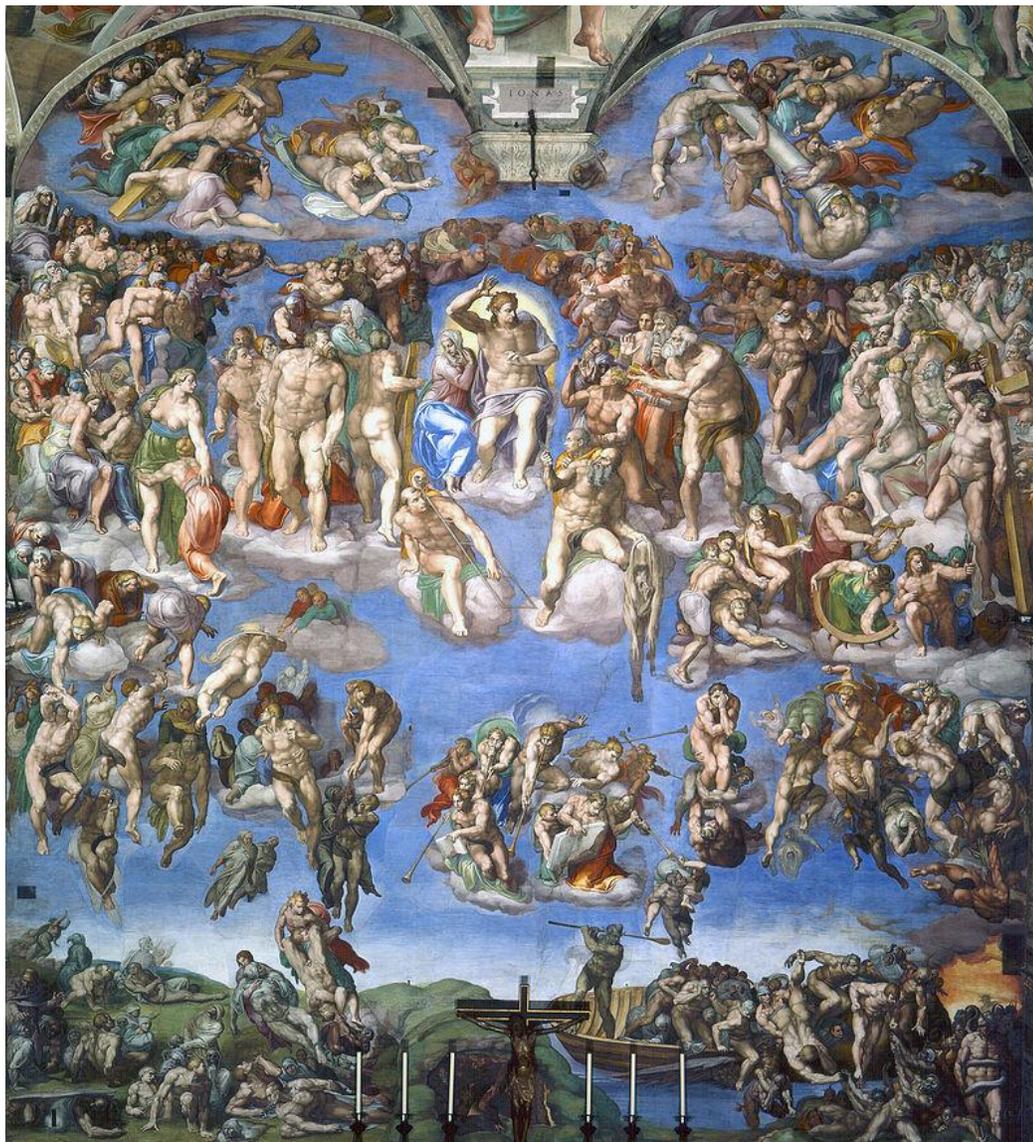
poemas, é impossível que ele seja rigorosamente igual para todos, mas aqui estamos tratando de elucidar as características gerais.

São frequentes e de grande importância os *enjambements*. Eles aparecem como paralelos da inquietação que enche os textos. O *enjambement* é uma espécie de perturbação na ordem da frase, pois faz que uma pausa versal corte o sintagma onde não deveria cortar. Assim, gera uma tensão no leitor que não sabe se seguir o fluxo do sintagma ou a pausa versal. Observemos alguns exemplos: “[...] rueda, cae, se **desploma/ el llanto**, y se le escucha/ igual que **goterones/ de piedra**, igual que **piedras/ cargadas, apretadas/ de llanto**, grito y llanto” (ALBERTI, 2005, p. 55, grifos nossos), “[...] de ráfagas de luz y de **temblores/ de tierra** todo el cielo. (IDEM, p. 56, grifo nosso), “La geometria del espacio **llora/ una lluvia** de líneas transtornadas” (IDEM, p. 61, grifo nosso), “Suenan portazos en las nubes, **tremen/ rotos** los goznes del quicial del mundo” (IDEM, grifo nosso).

Há nesses poemas um relevante trabalho com a sonoridade. Duas ações sonoras inquietantes e perturbadoras são reiteradas em muitos deles: o choro e o grito. Rafael Alberti as mimetiza usando uma série de figuras de repetição. O poeta deseja que o martelar desses sons ronde os poemas, esteja sempre perseguindo o leitor, como espécie incessante de desassossego. Há muitas anáforas e assonâncias, além da repetições de palavras e até versos inteiros. No último poema, por exemplo, o som de fundo é o vento de um tempo tempestuoso e o galopar de um cavalo, verifiquemos como nos seguintes versos nosso poeta trabalha esses sons por meio da repetição dos fonemas R e S. “[...] no de espumas y olas, sí de cumbres/ congeladas, de mármol, sí de simas/ de pétreos sordos ríos torrenciales. Tal vez allí, tal vez allí.../ Y galopa” (ALBERTI, 2005, p. 59).

Deixamos como exemplo da intensidade da pintura de Michelangelo *O juízo final* (IMAGEM VI) pintado entre 1535 e 1541 na capela Sistina.

Imagem VI - O juízo final



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ju%C3%ADzo\\_Final\\_\(Michelangelo\)#/media/File:Last\\_Judgement\\_\(Michelangelo\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ju%C3%ADzo_Final_(Michelangelo)#/media/File:Last_Judgement_(Michelangelo).jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.6 Rafael (ANEXO F)

- Análise estilística

Poema de 46 versos dividido em 11 estrofes. A seguir elencamos as principais características métricas desse poema:

- Poema poliestrófico solto;
- Poema heteroestrófico;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Versos livres com preponderância de hendecassílabos, eneassílabos e heptassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos e trocaicos;
- Esquemas mistos de rima, presença de estrofes com rimas emparelhadas e cruzadas.

- Análise temática

- Pintura da adolescência e da juventude;
- Efeitos de transparência;
- Pintura harmônica e delicada;
- Feminilidade das personagens;
- Grande importância à utilização do espaço;
- Sensação de tranquilidade e doçura;
- Presença de figuras mitológicas.

- Análise estilística

O eixo central do poema é a graça da pintura de Rafael. A leveza, a jovialidade e o deleitamento presentes na arte desse pintor.

A heteroestrofia, a heterometria e os esquemas mistos de rima dão um andamento vívido ao poema, não há sequer vestígios de monotonia. Seguindo todas essas características de heterogeneidade, a marcação das sílabas fortes também é flutuante, há pouca constância. A força da pronúncia vai se colocando em diferentes lugares conforme lemos o poema.

As frequentes gradações ascendentes também contribuem para a animação do andamento do poema. As prosopopeias vão impregnando de vida diversos elementos inanimados, por exemplo, a

adolescência, a harmonia, os bosques, a água. Essa vivificação dos não animados é analógica à construção de jovialidade e da festividade das telas de Rafael.

As figuras mitológicas que aparecem no texto são todas associadas ao belo, ao encanto. São os cupidos; as Graças; Vênus, deusa do amor e da beleza; Apolo, associado ao equilíbrio, à perfeição, à harmonia e Galateia, a bela nereida por quem o ciclope Polifemo se apaixonou.

A seguir apresentamos a *Madonna della Seggiola* de Rafael (IMAGEM VII) pintada entre 1513 e 1514. Nesta obra contemplamos toda a delicadeza e doçura da pintura do italiano. Lembremos que esta é uma representação da virgem e do menino Jesus e observemos como não há nela imponência ou severidade. Vejamos:

Imagem VII - *Madonna della Seggiola*



Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Raphael\\_Madonna\\_della\\_seggiola.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Raphael_Madonna_della_seggiola.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.7 Ticiano (ANEXO G)

- Análise métrica

Poema composto de 8 sextas rimas com total de 48 versos. Abaixo apresentamos as características métricas mais relevantes:

- Poema poliestrófico solto;
- Poema isoestrófico;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Versos hendecassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Os quatro primeiros versos de cada estrofe possuem rima cruzada e os dois últimos são emparelhados. No seguinte esquema: ABABCC.

- Análise temática

- Importância do tema na obra de Ticiano;
- Grande presença de figuras mitológicas;
- Nus de grande qualidade;
- Pintura sensual;
- Atenção aos detalhes, por exemplo, os tecidos;
- Uso de tons dourados e de tons quentes;
- Sobreposição da pintura profana sobre a sacra;
- Uso intenso das cores.

- Análise estilística

O núcleo do poema é o adorno, o enfeite presente nas obras de Ticiano. O pintor foi considerado grande representante da Escola de Veneza, que se decantava pela cor, enquanto em Florença, defendia-se a preponderância do desenho.

Uma das características de estilo preponderantes no poema é a exorbitante adjetivação. Há adjetivos propriamente ditos e grande quantidade de palavras de outras categorias gramaticais funcionando como adjetivos. Há, inclusive, frequente zeugma dos verbos de ligação para que se unam com mais rapidez e maior força o sujeito e seu predicativo.

Se pudéssemos dizer que há uma classe gramatical correspondente à cor na pintura, marca da arte de Ticiano, essa classe certamente seria o adjetivo. Isso defendemos, a despeito das cores funcionarem morfológicamente, na grande maioria das vezes, como adjetivos. O que importa para nós é a função do adjetivo de caracterizar, assim como faz a cor na arte pictórica.

O texto está cheio de gradações adjetivas e muitas hipérboles. Essas, por sua vez, em consonância com o exagero na adjetivação e com a força da cor em Ticiano.

Em contraste com o excesso de adjetivos, as gradações e as hipérboles estão algumas características métricas do poema. Todas, menos a marcação das sílabas fortes que é também profusa, remetem à constância e mais à contenção que ao exagero. Isoestrofia, isometria e esquemas fixos de rima. Podemos considerar tais características como proporcionadoras de equilíbrio ao poema. A isoestrofia em estrofes relativamente longas – de 6 versos – e a isometria em versos hendecassílabos poderiam endurecer o ritmo e o andamento do poema, porém, a reiteração das desinências nos esquemas de rima confere ao texto a musicalidade necessária.

Abaixo, atentemos para os detalhes do adorno e da cor da *Vênus com espelho* (IMAGEM VIII) de Ticiano pintada ao redor de 1555. Observemos a riqueza da textura e da cor do tecido vermelho, a sensualidade do nu e o detalhamento dos bordados e das joias.

Imagem VIII - A Vênus com espelho



Fonte: [http://pt.wahooart.com/@@/7YKG56-Tiziano-Vecellio-\(Titian\)-v%C3%A9nus-com-espelho](http://pt.wahooart.com/@@/7YKG56-Tiziano-Vecellio-(Titian)-v%C3%A9nus-com-espelho)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.8 Tintoretto (ANEXO H)

- Análise métrica

Poema de 33 versos dividido em 7 estrofes. Abaixo dispomos as principais características métricas do poema:

- Poema poliestrófico solto;
- Poema heteroestrófico;

- A 4ª e a 6ª estrofe são isométricas de eixo isopolar, as demais são heterométricas de eixo heteropolar;
  - A maioria dos versos são heptassílabos. Há um verso hendecassílabo, dois pentassílabos e dois tetrassílabos;
  - Apenas o 28º verso é proparoxítono, os demais são paroxítonos;
  - Há versos jâmbicos e trocaicos;
  - Esquemas misto de rima. Há estrofes com rimas cruzadas e interpoladas, por exemplo.
- Análise temática
    - Presença de movimentos fortes;
    - Pincel furioso;
    - Brancura na pele das figuras;
    - Excitação;
    - Uso de formas curvas.
  
  - Análise estilística

O cerne do poema é a torcedura. Não a curva sinuosa como em Botticelli, mas a torsão que é quebra, ruptura. Essas quebras, por sua vez, vão passando para toda a estrutura do poema

Não há ideia de constância ou fixidez. Impera a agitação, a instabilidade. Há entre todos os paroxítonos, um verso proparoxítono. As estrofes não são iguais umas às outras e os versos que as compõem são heterométricos. Os esquemas de rima são mistos e há versos jâmbicos e trocaicos. Essas características contribuem para um andamento exaltado, mas que é também equilibrado pela pouca marcação de sílabas fortes.

No poema, muitos versos são construídos quebrando a unidade sintática da frase. Por exemplo, “No te miro, me anego/ en ti, mar agitado, [...]” (ALBERTI, 2005, p. 84). *Me anego en ti*, o sintagma preposicional junto ao verbo seria a estrutura sem a quebra. Do mesmo modo, “[...] y en medio del paisaje/ fluvial, por la hermosura/ de la virgen sin traje [...]” (IDEM, p. 85). *Paisaje fluvial*

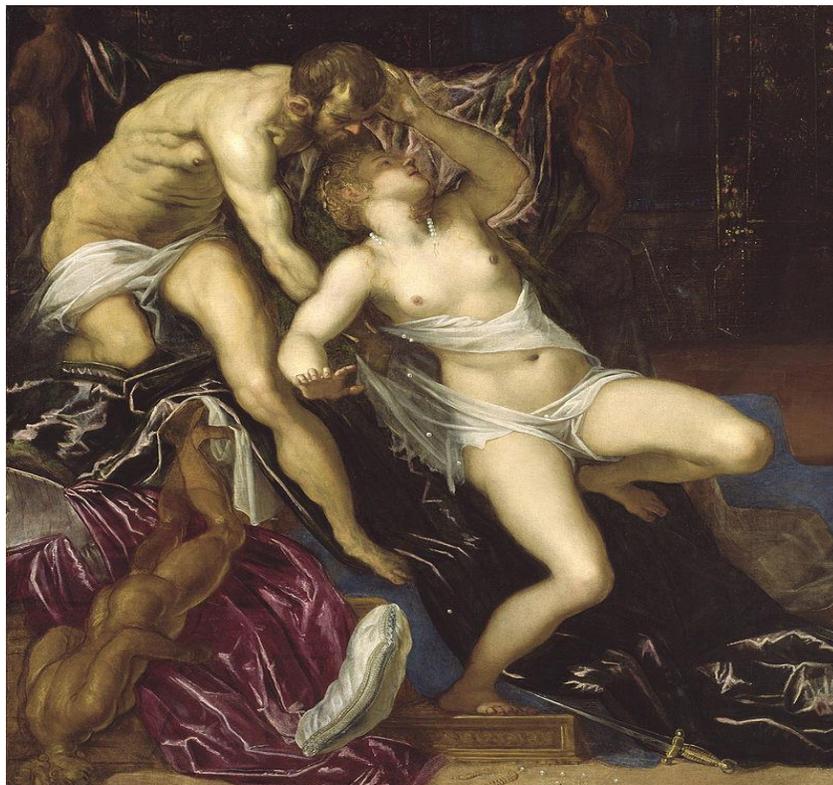
e *hermosura de la virgen* seriam as formas sem as quebras. Essas unidades sintáticas são quebradas sem respeitar as fronteiras dos sintagmas gerando o *enjambement*.

Além dessas quebras de unidades sintagmáticas, Alberti também faz quebras nos paralelismos sintáticos construídos. Observemos a ruptura provocada no paralelismo pelo último verso desta estrofe: “Todo se cae, rueda./ Todo se precipita,/ se violenta, se excita./ Y todo queda.” (ALBERTI, 2005, p. 84)

Há, assim como em Botticelli, um vento provocador de movimentos. Entretanto, aqui o vento é tempestuoso. Em Tintoretto ele não é reiterado pela consoante S e outras sibilantes. Pelo contrário, são as consoantes explosivas – b e t, por exemplo – em aliteração que fazem o rastro desse vento explosivo.

Podemos constatar na tela abaixo (IMAGEM IX), pintada entre 1578 e 1580, as curvaturas poetizadas por Alberti e o arrebatamento da pintura de Tintoretto. Contemplemos:

Imagem IX - Tarquínio e Lucrecia



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tintoretto#/media/File:Tintoretto\\_and\\_lukrecja.jpeg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tintoretto#/media/File:Tintoretto_and_lukrecja.jpeg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.9. Veronese (alegoria da primavera) (ANEXO I)

- Análise métrica

Poema monoestrófico com total de 30 versos. Segundo Alberti (2005), trata-se de uma alegoria da primavera. A seguir as principais características métricas do poema:

- Poema heterométrico de eixo heteropolar;
- Oito versos alexandrinos, treze versos hendecassílabos e dez heptassílabos;
- O 1º hemistíquio do 1º verso e o 14º verso são oxítonos, o 1º hemistíquio do 3º verso é proparoxítono e os demais versos são paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.

- Análise temática

- A temática do poema é a chegada da primavera, o poeta enfatiza:
  - O aumento da água dos rios;
  - Analogia entre o rio e o corpo humano;
  - Nascimento de flores opulentas;
  - Ênfase na luminosidade do céu;
  - Presença da lua nascente.

- Análise estilística

O eixo central do poema é a personificação. Tratando-se de uma alegoria, a personificação pode ser considerada um recurso esperado. A primavera é simbolizada pelo rio que, por sua vez é personificado. O rio é símbolo da opulência de vida e sensualidade da primavera. Por onde o rio passa as personalizações vão ocorrendo.

O eu-lírico deseja o rio. Almeja inclusive que ele se corporalize. Crie coxas, ombros, peito, costas. Deseja tocá-lo. Chama-o Amor e o concebe como uma Graça. Verifiquemos: “¡Oh, navegar, nadar, perderse ahora,/ Amor, redonda Gracia, por esa piel que ondea, [...]” (ALBERTI, 2005, p. 89), “¡Vén tú, Amor, ancho amor, ansioso río!” (IDEM, p. 90).

O poema monoestrófico é como o fluxo do rio. Os versos heterométricos, por sua vez, são como o ladear ondulado do rio em suas margens. O andamento do poema é enérgico, forte. O texto está cheio de pausas e faz que recomeçemos a força de enunciação constantemente. A grande quantidade de sílabas fortes e as gradações também contribuem para o vigor do andamento.

Apesar da falta de rimas, o autor utiliza figuras de repetição que conferem musicalidade ao poema. A sensualidade do poema e a analogia com o rio – que se movimenta e produz sons – pede essa sonoridade.

Abaixo reproduzimos uma obra de Veronese de 1560 (IMAGEM X) na qual podemos apreciar um nu como o que Rafael Alberti faz alusão no seu poema. Nossa pesquisa não nos levou a identificar exatamente que pintura o poeta poetizou, por isso pedimos desculpas ao leitor.

Imagem X - Leda e o cisne



Fonte: [http://pt.wahooart.com/@/8XYPSG-Paolo-Veronese-Leda-eo-Cisne,-no-](http://pt.wahooart.com/@/8XYPSG-Paolo-Veronese-Leda-eo-Cisne,-no-Pal%C3%A1cio-de-Fesch-Ajaccio)

[Pal%C3%A1cio-de-Fesch-Ajaccio](http://pt.wahooart.com/@/8XYPSG-Paolo-Veronese-Leda-eo-Cisne,-no-Pal%C3%A1cio-de-Fesch-Ajaccio)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.10 Bosch (ANEXO J)

- Análise métrica

Poema com total de 93 versos divididos em 14 estrofes. Nessa poesia de Alberti há maior importância do aspecto gráfico, da disposição das palavras na folha de papel. As estrofes são postas em diferentes recuos em relação à margem da página, como em um zig-zag. Fizemos essa observação, porque, apesar da relevância desse aspecto para a composição e análise do poema, não podemos transpô-lo visualmente à nossa análise. A seguir, dispomos as principais características métricas desse poema:

- Poema poliestrófico solto;
- Poema heteroestrófico;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar e estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Versos livres com maioria de octossílabos;
- Há versos oxítonos e paroxítonos;
- Há versos de ritmo jâmbico e trocaico;
- Esquemas mistos de rima.

- Análise temática

- Referência à profusão de figuras da obra de Bosch;
- Presença de figuras de diversos âmbitos: animais, vegetais, humanos, seres fantásticos;
- Criação de um ambiente fantástico nas telas;
- Apresentação das várias faces do diabo;
- O diabo como figura pitoresca, burlesca e bufona.

- Análise estilística

O núcleo do poema é a junção de elementos díspares. Esse ponto nevrálgico do texto começa afetando a morfologia das palavras. Assim como em Bosch, ele afetava a partir do desenho básico das figuras.

O poema está cheio de palavras inexistentes na língua espanhola e que são formadas por partes de outros vocábulos. Vejamos: *ojipelambrudo*, junção das palavras *ojo* + *pelambre* + sufixo *-udo*. Seria, então, um olho pelancudo. Outro exemplo, *peditrompetea*, junção dos verbos *peda* + *trompetea*, conexão estabelecida entre o som dos gases e o sopro do ar no trompete. Palavras híbridas como as figuras do pintor.

Há também palavras que não conseguimos identificar com exatidão de que outros términos são formadas e o que significam, mas que desempenham um papel sonoro nas rimas do poema. Por exemplo, “El diablo liebre,/ tiebre,/ notiebre,/ **sipilipitieb**re,/ y su comitiva/ chiva,/ estiva,/ **sipilipitriva** [...]” (ALBERTI, 2005, p. 95, grifos nossos). Além dessas palavras, há também onomatopeias, com o mesmo objetivo, compor as rimas do poema.

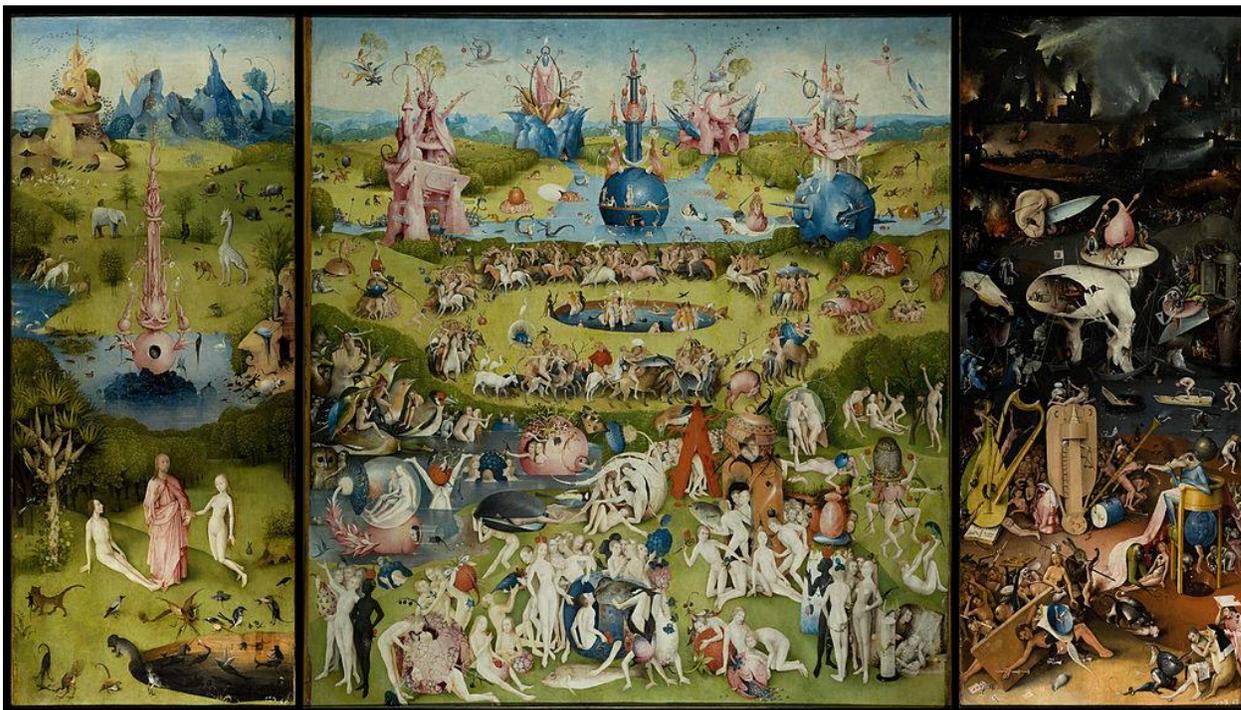
Nesse poema, a rima é o elemento métrico-estilístico eleito para promover a conexão de elementos inicialmente desirmanados. Quando prescinde da rima nesse processo de fraternização, nosso poeta lança mão do polissíndeto. Observemos: “[...] beber y saltar,/ cantar y reír,/ oler y tocar,/ [...]” (ALBERTI, 2005, p. 94).

A diversidade, a profusão de elementos dá a tônica do poema em toda a estrutura métrica. Estrofes diferentes umas das outras, heterometria, versos oxítonos e paroxítonos, de ritmo jâmbico e de ritmo trocaico, muitos tipos de esquemas de rima. Todas essas características dão ao texto um andamento rápido, profuso e entusiasmado.

Graficamente, é importante ressaltar que Alberti mimetiza a maneira como Bosch enche sua tela. As estrofes são dispostas a modo de zig-zag a partir da margem ocupando diferentes e inesperados espaços.

A seguir colocamos o famoso *O Jardim das delícias* (IMAGEM XI) produzido entre 1480 e 1505. Neste tríptico, podemos apreciar a composição de criaturas fantásticas de Bosch e como ele povoa suas telas com esses seres.

Imagem XI - O jardim das delícias



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Jardim\\_das\\_Del%C3%ADcias\\_Terrenas#/media/File:The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_by\\_Bosch\\_High\\_Resolution.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas#/media/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.11 Dürer (ANEXO K)

- Análise métrica

Poema composto de 24 versos divididos em 6 redondilhas. A seguir listamos as principais características métricas desse poema:

- Poema poliestrófico solto;
- Poema isoestrófico;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Versos heptassílabos;
- Versos paroxítonos;

- Versos de ritmo jâmbico;
- Rimas interpoladas em esquema ABBA.
  
- Análise temática
  - Intensidade da luz;
  - Referência às gravuras em cobre e madeira;
  - Composição de águas-fortes;
  - Trabalho de incrustar, de burilar e tecer suas obras;
  - Presença de sombras e de tristeza;
  - Melancolia;
  - Detalhismo;
  - Desassossego contido.
  
- Análise estilística

O núcleo do poema é o processo de composição de gravuras. Essas, por sua vez, são parte significativa da arte de Dürer, e é provável que ele seja mais conhecido por elas do que por suas pinturas.

O andamento do poema é firme e imponente. Sem correrias ou sobressaltos. Em analogia ao trabalho persistente e demorado da gravura. Para esse andamento sem espaventos, contribuem a constância das redondilhas isométricas e do esquema de rimas que é sempre o mesmo. No texto não há muitas pausas, além das versais e das estróficas. Tampouco há marcação excessiva de sílabas fortes, a maioria dos versos só são marcados na segunda e na sexta sílabas métricas. Essas duas últimas características também aportam na moderação do andamento do poema.

Nada no poema, nem sua sintaxe, nem seu vocabulário ou suas características métricas trabalha para festividade ou exaltação. A ação no poema, assim como na gravura, é paulatina.

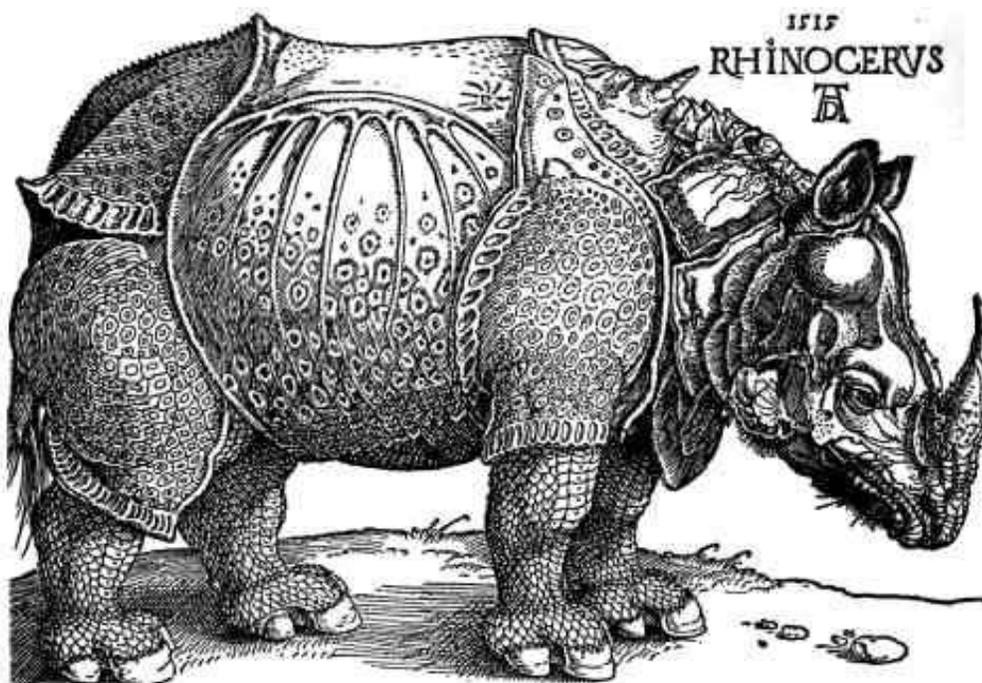
O poema é pouco adornado, limpo e muito preciso em sua forma. Cada substantivo tem no máximo um adjetivo para sua caracterização. Nenhuma redondilha tem mais de dois períodos. Não há menção a cores e a única personagem que aparece é a Morte a cavalo em uma selva.

A precisão na forma do poema é do mesmo modo uma referência à precisão do artista alemão em seus trabalhos artísticos. “Pintor en cirugía, [...]” (ALBERTI, 2005, p. 102), nosso poeta o chama.

Quanto ao vocabulário, aparecem palavras claramente relacionadas à técnica da gravura. Por exemplo, *agua fuerte*, *cobre*, *madera*, *rúbricas*, *burila(r)*. Também é perceptível uma quantidade considerável de palavras do campo semântico da soturnidade. Vejamos: *nocturno*, *drama*, *tristeza*, *sombras*, *desasosiego*. Para Alberti, Dürer é o “[...] ángel pensativo/ de la Melancolía (ALBERTI, 2005, p. 102).

A seguir dispomos duas gravuras do artista alemão. Nelas podemos apreciar o detalhismo e o trabalho árduo de Dürer na composição dessas obras. A primeira *O rinoceronte* (IMAGEM XII) é de 1515 e a segunda gravura *Melancolia I* (IMAGEM XIII) é de 1514.

Imagem XII - O rinoceronte



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Albrecht\\_D%C3%BCrer#/media/File:D%C3%BCrer\\_-\\_Rhinoceros.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Albrecht_D%C3%BCrer#/media/File:D%C3%BCrer_-_Rhinoceros.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017



Este poema monoestrófico dedicado a Rubens é o único a ter uma epígrafe literária: o primeiro verso da *Soledad Primera* de Luis de Góngora y Argote (11/07/1561 – 24/05/1627). O poema é monoestrófico e tem a quantidade total de 53 versos. A seguir apresentamos as principais características métricas do poema:

- Poema monoestrófico de eixo heteropolar;
  - A maioria dos versos são alexandrinos. Porém, há ainda quatro versos hendecassílabos, três bissílabos, dois trissílabos e um pentassílabo;
  - Há versos proparoxítonos, oxítonos e maioria de versos paroxítonos;
  - Há versos de ritmo jâmbico e trocaico;
  - Versos brancos.
- Análise temática
    - Pintura com grande quantidade de deuses e figuras mitológicas;
    - Pintura viva e apaixonada;
    - Nus de grande perfeição;
    - Uso de técnicas específicas para pintar a água (o mar, a tormenta);
    - Animais pintados com maestria;
    - Beleza corporal dos músculos e do corpo;
    - Equilíbrio entre a exatidão da linha – do desenho – e o emprego da cor;
    - Intento de dominar a natureza por meio da pintura;
    - Pintura monumental.
  - Análise estilística

O eixo nevrálgico do poema é a monumentalidade, a grandiosidade da pintura de Rubens. Essa magnitude perpassa toda a estrutura do poema. A maioria de versos alexandrinos compondo uma única estrofe de 53 versos é já uma característica inicial dessa monumentalidade.

O andamento do poema é vívido, intenso e exaltado. Os versos curtos e exclamativos no meio da grande estrofe, alexandrinos também exclamativos, as aliteraões do verbo *era* – começando por vogal anterior e tendo a força da consoante vibrante –, a grande quantidade de braquistíquios exclamativos ou não e o fim do poema em gradação ascendente são aspectos que contribuem para o andamento fervoroso do texto, impedindo que o tamanho da estrofe e dos versos compostos e de arte maior provoquem morosidade.

Em consonância com a monumentalidade que é o núcleo do poema aparecem muitas hipérboles. Algumas delas, por exemplo, defendem que os elementos reais devem tentar se parecer aos pintados por Rubens, tão grandiosa é a beleza e perfeição de sua pintura. As hipérboles construídas por meio de metáforas também são constantes nas adjetivações. Por exemplo, “[...] y los ojos,/ rayos de lluvia enamorada” (ALBERTI, 2005, p. 111).

Assim como a pintura de Rubens, o poema de Alberti está cheio de seres mitológicos. São exemplos: as Graças, Diana, Dionísio, as bacantes, os sátiros, Vênus e Adônis.

Não poderíamos encerrar sem tecer alguns comentários sobre a epígrafe usada por Rafael Alberti no início do poema. O poeta quis unir pintura e poesia por meio de dois mestres do Barroco. Na poesia, Góngora e na pintura, Rubens. Não apenas isso, nosso poeta também mimetiza o citado poema gongorino em alguns aspectos, o mais evidente deles é a primeira frase do texto, basta compará-la com a epígrafe. Vejamos: “Era del hombre la pasión, la vida” (ALBERTI, 2005, p. 111). A quantidade de metáforas usada por Alberti é também uma característica dessa impregnação do estilo de Góngora.

Como exemplo da grandiosidade e vivacidade da pintura de Rubens, abaixo colocamos *Daniel na cova dos leões* (IMAGEM XIV) pintado entre 1614 e 1616.

Imagem XIV - Daniel na cova dos leões



Fonte:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_en\\_el\\_foso\\_de\\_los\\_leones\\_\(Rubens\)#/media/File:Sir\\_Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_Daniel\\_in\\_the\\_Lions%27\\_Den\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Daniel_en_el_foso_de_los_leones_(Rubens)#/media/File:Sir_Peter_Paul_Rubens_-_Daniel_in_the_Lions%27_Den_-_Google_Art_Project.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

### 2.13 Rembrandt (ANEXO M)

- Análise métrica

Poema de 34 versos dividido em 5 estrofes. Abaixo listamos as principais características métricas desse poema:

- Poliestrófico solto;
- Poema heteroestrófico;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;

- Versos alexandrinos, hendecassílabos e heptassílabos;
  - Há versos proparoxítonos, oxítonos e maioria de paroxítonos;
  - Há versos jâmbicos e trocaicos;
  - Versos brancos.
- Análise temática
    - Luta do claro com o escuro, alternância entre luz e sombra;
    - Uso de tons escuros;
    - Emprego de curvas;
    - Domínio da melancolia;
    - Presença de figuras fantasmagóricas e pálidas.
  
  - Análise estilística

O núcleo do poema é a luta entre o claro e o escuro, a luz e a sombra. Entretanto, essa luz que aparece em Rembrandt não é vivificadora ou graciosa. É um freixo de claridade que permite enxergar melhor a melancolia e a tristeza que ocorrem dentro da treva. É luz apenas para que possamos ver a escuridão. De maneira que o termo luta é que deve ser enfatizado, como coisa penosa que é. Até as cores do poema, que são personificadas, sofrem com sua própria escuridão. Em vista de tudo isso, é que evitamos usar a frase *jogo entre luz e sombra*.

O andamento do poema é exaltado, mas não vívido. É intenso, mas não festivo. Um poema com heteroestrofia, heterometria, versos oxítonos, paroxítonos, proparoxítonos, de ritmo jâmbico e trocaico dificilmente será monótono. A forma não o permite. Embora essas características quase sempre impliquem em um andamento vigoroso, não resultam necessariamente em disposição alegre. A intensidade aqui é perturbadora.

As gradações usadas no texto são igualmente responsáveis pela exaltação do andamento, assim como a presença de frases exclamativas no interior das estrofes. Inesperadamente, algumas dessas exclamações são responsáveis pela atmosfera de pesar que ronda o poema. A frequente interjeição “*oh*” foi usada como exclamação de espanto, pena e não de boa surpresa. Observemos: “¡Oh pintor empapado de espectros, oh dolido/ pincel, oh dolorida mano extraña [...]” (ALBERTI, 2005, p. 118).

O texto é rico em adjetivações. Mas não são adjetivos que enchem o substantivo, pelo contrário, esvaziam-no. Os adjetivos são lúgubres. Por exemplo, “Lívida humanidade que surge, insomne, [...]”, “[...] su deslumbrado, su asustado rostro [...]” (ALBERTI, 2005, p. 118). Até os verbos sofrem caracterizações por meio de outros verbos que funcionam como advérbios de modo. Vejamos: “[...] grita pugnando, sofre debatiéndose [...]” (IDEM). Para Rivadeneira (2002), os adjetivos “afetivizam” o texto. Essa carga de adjetivos usada no poema de Rembrandt mostra o afeto de melancolia dos personagens do pintor.

A seguir expomos *A parábola do rico insensato* (IMAGEM XV) de 1617. Nesta obra, podemos observar o acentuado contraste entre luz e sombra e o desalento do personagem central. A luz usada por Rembrandt, no entanto, não é clara, é dourada, aumentando a dramaticidade da cena.

Imagem XV - A parábola do rico insensato



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A1bola\\_do\\_Rico\\_Insensato#/media/File:Rembrandt\\_-\\_The\\_Parable\\_of\\_the\\_Rich\\_Fool.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A1bola_do_Rico_Insensato#/media/File:Rembrandt_-_The_Parable_of_the_Rich_Fool.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.14 Poussin (ANEXO N)

- Análise métrica

Poema de 36 versos divididos em 9 redondilhas de 4 versos. A seguir elencamos as principais características métricas do poema:

- Poliestrófico solto;
- Poema isoestrófico;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Rima interpolada em esquema ABBA.

- Análise temática

- Predominância da claridade e da iluminação;
- Pintura paisagística;
- Emprego de luz e sombra;
- Pintura com temas míticos e alegóricos;
- Pintura clara e comedida.

- Análise estilística

O núcleo do poema é a justa medida da pintura de Poussin. A precisão, a geometria e o domínio da razão são tônicas da arte do pintor que são trabalhadas nesse poema.

Uma vez mais Alberti mimetiza características do estilo do pintor na estrutura formal do poema. Esse, por sua vez, é formado por redondilhas isométricas com versos sempre paroxítonos, sempre jâmbicos. As rimas são invariavelmente esquematizadas em ABBA. Toda precisão geométrica e formal de Poussin está nas características métricas do poema.

O andamento do poema é firme e suave. A constância da métrica, a justa marcação das sílabas fortes – sem excessos –, alguns braquistíquios que reduzem a velocidade da leitura são também responsáveis pela suavidade no andamento. Não há perguntas, ainda que retóricas, que pudessem elevar o tom do andamento. Há apenas uma exclamação. Entretanto, a alteração de tom provocada

por essa é logo rebatida pelos dois versos seguintes. Observemos: “!Oh gracia mesurada,/ veraz, regida fuente!/ **Tú, pintor: la corriente/ que fluye ensimismada**” (ALBERTI, 2005, p. 123, grifo nosso).

O poema não é rebuscado. As redondilhas se compõem de no máximo dois períodos. Há poucos hipérbatos. Há zeugmas, porém não elipses. Dado que as elipses aumentam o nível de complicação, pois prescindem inicialmente do termo e depois o revelam. As personificações, por sua vez, estão presentes, mas sem atavios. Por exemplo: “Los espacios licitan,/ luz y sombra, [...]”, “Mitos y alegorias/ levantan los colores;” (ALBERTI, 2005, p. 122).

Como mostra da exatidão e limpidez da pintura de Poussin, abaixo colocamos *Paisagem com o funeral de Fócion* (IMAGEM XVI) de 1648. Vejamos:

Imagem XVI - Paisagem com o funeral de Fócion



Fonte: <http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-7Z4QJH>

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.15 Pedro Berruguete (ANEXO O)

- Análise métrica

Poema de 42 versos divididos em 7 sextilhas – *coplas de pie quebrado* –. A seguir elencamos as principais características métricas do poema:

- Poliestrófico solto;
- Poema isoestrófico;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Versos octossílabos e tetrassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos trocaicos;
- Versos brancos.

- Análise temática

- Uso de tons de ouro e prata;
- Presença da Morte;
- Predominância de tons quentes;
- A melancolia e o tormento como temas;
- O vermelho representando o sangue; o branco, os ossos; o preto, as sombras;
- Pintura regional castelhana.

- Análise estilística

O cerne do poema é o contraste ou mesmo a contradição. Essa, por sua vez, delineia-se entre a intensidade das cores usadas por Berruguete e a sensação de melancolia e abandono impressa em seus personagens. Observemos a primeira sextilha do poema: “Aquí los oros unguidos,/ los platas divinamente/ laminados;/ las santas facies perdidas,/ la piel absorta y sin agua,/ muerto el sueño” (ALBERTI, 2005, p. 133). A oposição entre a força da cor e o aspecto das figuras ausentes de sonhos e de semblantes desnorteados é relevada nessa estrofe. Essas oposições é que conduzirão a construção do poema. Os três últimos versos talvez sejam mais sinalizadores do predomínio da

contradição que os primeiros. Vejamos: “Aquí la muerte viviente,/ aquí la vida muriente/ de Castilla” (IDEM, p. 135).

A escolha pela sextilha reforça a ideia de oposição adotada pelo poeta. Esse tipo de estrofe (*copla de pie quebrado*) opõe obrigatoriamente versos longos a versos curtos. Nesse caso, são versos de oito e quatro sílabas métricas. As sextilhas estão ainda divididas em duas partes. Há sempre uma mudança no meio da estrofe, na passagem do terceiro para o quarto verso. Essas duas sessões são demarcadas por ponto final ou ponto e vírgula. Esses contrastes dentro da própria estrofe são indícios estruturais do jogo de contraposições encontrado por Alberti na obra do pintor espanhol.

O poema é isoestrófico, o que traz certa constância para o andamento, porém é heterométrico. O “pé quebrado” da sextilha impede um andamento rápido e vigoroso. E como ele ocorre duas vezes em cada estrofe é inviável uma leitura fluida. Finalmente, o andamento do poema é lento e pausado como indica Alberti que são as figuras de Pedro Berruguete. Uma grande quantidade de sílabas poéticas marcando o ritmo dariam vivacidade ao andamento. Mas o nosso poeta prefere mantê-lo sóbrio, até solene, e não lança mão desse recurso.

Por fim, há um atributo de estilo que chama a atenção, há pouquíssimos verbos no poema, em 42 versos eles são apenas seis. Essa ausência de verbos é também uma ausência de ação. Essa ausência é conforme o andamento escolhido, conforme o ritmo e conforme o abatimento das personagens do pintor. Em compensação, imperam os substantivos e adjetivos. A proliferação de adjetivos, por sua vez, é consoante à ênfase dada por Berruguete à cor em suas obras.

Abaixo dispomos *Salomão* (IMAGEM XVII), pintado ao redor de 1500, na Igreja de Santa Eulália, localizada em Paredes de Nava, na Espanha. Nesta obra, podemos observar a riqueza das cores e texturas usadas por Berruguete nos tecidos e joias e ao mesmo tempo a compostura e taciturnidade presentes na face da figura. Contemplemos:

Imagem XVII - Salomão



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_Berruguete#/media/File:Berruguete,\\_Pedro\\_-\\_Salomon\\_-\\_c.\\_1500.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Pedro_Berruguete#/media/File:Berruguete,_Pedro_-_Salomon_-_c._1500.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.16 El Greco (ANEXO P)

- Análise métrica

Poema monoestrófico de 46 versos. A seguir dispomos as características métricas desse poema:

- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos livres com maioria de alexandrinos, hendecassílabos e heptassílabos;
- Versos paroxítonos em sua maioria com alguns oxítonos;
- Versos jâmbicos e trocaicos;
- Versos brancos.

- Análise temática
  - Deformação das figuras;
  - Uso de tons amarelados e esverdeados;
  - Formas curvas;
  - Emprego de tons escuros;
  - Sensação de vapor e luz fria;
  - Membros longilíneos nas figuras;
  - Atmosfera de assombro e palidez.

- Análise estilística

O eixo do poema são as figuras curvas e longilíneas de El Greco. Com um longo poema monoestrófico e de versos heterométricos – observemos o efeito de zigzague provocado por versos de diferentes tamanhos –, Alberti já coloca visualmente as curvas e o comprimento predominantes no maneirismo de pintor grego.

O poema é composto por períodos longos que impedem o parar para respirações dilatadas, possui compridas orações interrogativas e exclamativas que dão tom ascendente ao texto. Para essa elevação do tom também contribuem as frequentes gradações crescentes. Observemos: “¿Qué es este evaporado, ciego aliento,/ este vaho despreendido que achicharra,/ esta lumbré incessante que hiela?” (ALBERTI, 2005, p. 140).

As perguntas retóricas colocadas, ainda que saibamos se tratar de um artifício retórico, também fazem referência à dúvida que paira sobre a obra de El Greco em geral. De acordo com Cumming, “El Greco é um artista enigmático, sobre o qual conhecemos surpreendentemente pouco” (CUMMING, 2010, p. 42). Esse teórico nos conta ainda que pouco se sabe sobre os primeiros anos do pintor, antes da vida em Toledo, e que sua arte passou por muitos anos de rejeição, consideraram-no mentalmente instável e tecnicamente incapaz.

O andamento do poema é intenso e exaltado. Devido às características elencadas anteriormente e também por causa da grande quantidade de sílabas poéticas fortes e de pausas internas nos versos que nos fazem retomar a força inicial da fala.

No texto, há grande quantidade de adjetivos. Esse traço estilístico nos remete à peculiar e intensa caracterização das figuras do pintor. Alberti trabalha ainda com muitas contradições (paradoxos) que remetem à beleza feia, segundo ele, das telas do artista. Do mesmo modo, esses paradoxos, em virtude da desalienação que provocam, fomentam a energia do andamento e corroboram a dúvida sobre a obra de El Greco que mencionamos anteriormente. Verifiquemos essas contradições ainda que em frases soltas: *gloria con trenos de ictericia, gloria enlodazada, misteriosos bellos feos, horribles hermosísimos*.

A seguir, na imagem XVIII, podemos apreciar as curvas e os longos membros em posições inusitadas das figuras de El Greco. Também é possível observar os tons acinzentados usados na carnadura e a luz e atmosferas frias que circundam a cena. Apreciemos:

Imagem XVIII - Laocoonte



Fonte: [http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1280px-el\\_greco\\_%28domenikos\\_theotokopoulos%29\\_-\\_laoco%C3%B6n\\_-\\_google\\_art\\_project.jpg](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1280px-el_greco_%28domenikos_theotokopoulos%29_-_laoco%C3%B6n_-_google_art_project.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.17 Zurbarán (ANEXO Q)

- Análise métrica

Poema de 48 versos divididos em 8 sexta rimas. Abaixo dispomos as principais características métricas do poema:

- Poliestrófico solto;
- Poema isoestrófico;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Versos hendecassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Em cada estrofe, os quatro primeiros versos possuem rima cruzada e os dois últimos versos são emparelhados. No seguinte esquema: ABABCC

- Análise temática

- Uso equilibrado da luz e da sombra;
- Pintura precisa e clara;
- Equilíbrio entre o desenho e a cor;
- Elogio à natureza morta do pintor;
- Tons terrosos;
- Linhas precisas;
- Materialidade das formas pintadas;
- Pintura realista;
- Pintura religiosa.

- Análise estilística

O núcleo do poema é a materialidade, a corporeidade da obra de Zurbarán. Esse criar corpo material para as figuras é tão intenso que elas chegam a personificar-se. Comprovemos: “Pensativa sustancia la pintura,/ [...]” (ALBERTI, 2005, p. 145), “El pincel, la paleta, todo es frente,/ medula todo, pensativamente.” (IDEM), “Nunca la línea revistió más peso/ ni el alma paño vivo en carne

y hueso.” (IDEM, p. 147), “Pintor de Extremadura, en ti se extrema,/ dura y fatal, la lidia por la forma” (IDEM).

Os versos hendecassílabos não permitem um andamento rápido. O andamento é detido, firme e intenso. Não chega a ser exaltado nem festivo. A regularidade na forma – sexta rimas sempre iguais em seu esquema – permitem essa firmeza do andamento e também se coadunam com a solidez reivindicada por Alberti para o trabalho de Zurbarán.

A grande quantidade de sílabas fortes marcando o ritmo são as construtoras da intensidade do andamento. Há versos que com 11 sílabas poéticas chegam a ter 7 sílabas fortes. O poema apesar de paulatino, não possui muitas pausas no interior dos versos. A pouca rapidez da leitura é devida ao tamanho dos versos e não a pausas. O verso de 11 sílabas é a maior extensão que costumamos conseguir com uma respiração (Quilis, 2000). De modo que respiramos ao terminar de lê-lo provocando o andamento detido ao que nos referíamos.

No texto, há pouca adjetivação e grande frequência de substantivos e verbos. Essa quantidade de substantivos que agem é um indício da materialidade que é o cerne do poema. O verbo – ação – junto a esses nomes vai gerar uma ampla porção de personificações. Observemos: “Piensa el tabique, piensa el pergamino/ del volumen que alumbra la madera;/ el pan se abstrae y se ensimisma el vino/ sobre el mantel que enclaustra la arpillera.” (ALBERTI, 2005, p. 146), “Ora el plato, y la jarra, de sencilla,/ humildemente persevera muda,/ [...] Todo el callado refectorio reza/ [...]” (IDEM).

Como exemplo da corporeidade das figuras de Zurbarán, a seguir, colocamos uma natureza-morta (IMAGEM XIX) de sua autoria, pintada em 1649. Nesta tela, podemos notar o equilíbrio entre luz e sombra e a precisão da forma. A materialidade e o realismo dos objetos são tão acentuados que temos a sensação de poder tocá-los.

Imagem XIX - Jarras



Fonte:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Bodeg%C3%B3n\\_con\\_cacharros\\_\(Zurbar%C3%A1n\)#/media/File:Bodeg%C3%B3n\\_de\\_recipientes\\_\(Zurbar%C3%A1n\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Bodeg%C3%B3n_con_cacharros_(Zurbar%C3%A1n)#/media/File:Bodeg%C3%B3n_de_recipientes_(Zurbar%C3%A1n).jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.18 Velásquez (ANEXO R)

- Análise métrica

Grandiosa homenagem de Rafael Alberti a Velásquez com 31 pequenos poemas. Os poemas são divididos entre si com um ponto gráfico e assim dispomos as características métricas aqui. A seguir elencamos esses traços:

- Poema monoestrófico de oito versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos hendecassílabos e dois hexassílabos;
- Versos paroxítonos em sua maioria, dois oxítonos e apenas um proparoxítono;
- Versos jâmbicos e apenas dois trocaicos;
- Versos brancos.

- 
- Poema monoestrófico de quatro versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos livres com rima;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos e apenas um trocaico;
- Presença de rima alternada: ABAB.

- 
- Silva monoestrófica de quatro versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Um heptassílabo e demais hendecassílabos;
- Um verso oxítono e demais paroxítonos;
- Versos de ritmo jâmbico;
- Versos brancos.

- 
- Poema monoestrófico de cinco versos;
- Isométrico de eixo isopolar;
- Versos hendecassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.

- 
- Silva monoestrófica de seis versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos heptassílabos e hendecassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.

- 
- Silva monoestrófica de quatro versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;

- Versos heptassílabos e hendecassílabos;
- Um verso proparoxítono e os demais paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



- Silva monoestrófica de quatro versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos heptassílabos e hendecassílabos;
- Um verso oxítono e demais paroxítonos;
- Versos de ritmo jâmbico;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de três versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos livres;
- Versos paroxítonos;
- Um verso trocaico e demais jâmbicos;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de três versos;
- Isométrico de eixo isopolar;
- Versos hendecassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de nove versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Maioria de versos hendecassílabos, heptassílabos e um pentassílabo;
- Um verso proparoxítono, dois oxítonos e demais paroxítonos;
- Versos jâmbicos;

- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de quatro versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Um verso pentassílabo e demais heptassílabos;
- Um verso oxítono e demais paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



- Poema de um verso hendecassílabo;
- Verso paroxítono e jâmbico.



- Poema monoestrófico de quatro versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Um verso pentassílabo e demais heptassílabos;
- Dois versos oxítonos e dois versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Rima alternada em esquema de ABAB.



- Silva monoestrófica de três versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos hendecassílabos e um heptassílabo;
- Um verso oxítono e demais paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de cinco versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos livres;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos e trocaicos;

- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de quatro versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos livres;
- Versos paroxítonos;
- Metade dos versos jâmbicos e a outra metade dos versos trocaicos;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de três versos;
- Isométrico de eixo isopolar;
- Versos hendecassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



- Poema de um verso hendecassílabo;
- Verso paroxítono e jâmbico.



- Poema monoestrófico de três versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos livres;
- Um verso oxítono e os demais paroxítonos;
- Versos de ritmo jâmbico;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de três versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos livres;
- Um verso oxítono e os demais paroxítonos;

- Um verso jâmbico e os demais trocaicos;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de dois versos;
- Isométrico de eixo isopolar;
- Versos hendecassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



(Igual em características métricas ao anterior)



(Igual em características métricas ao anterior)



- Pequena silva monoestrófica de dois versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Um verso hendecassílabo e um heptassílabo;
- Um verso proparoxítono e um paroxítono;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



- Silva monoestrófica de quatro versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos hendecassílabos e um verso heptassílabo;
- Um verso proparoxítono e demais paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de dois versos;
- Isométrico de eixo isopolar;
- Versos hendecassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



(Igual em características métricas ao anterior)



- Pequena silva monoestrófica de dois versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Um verso hendecassílabo e um heptassílabo;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de dois versos;
- Isométrico de eixo isopolar;
- Versos hendecassílabos;
- Um verso paroxítono e um proparoxítono;
- Versos jâmbicos;
- Versos brancos.



- Poema monoestrófico de seis versos;
- Heterométrico de eixo heteropolar;
- Versos livres com rima;
- Versos paroxítonos;
- Versos jâmbicos;
- Esquema de rima: ABCCAB.

- Análise temática
  - Alta capacidade de infundir vida à pintura;
  - O impacto das pinturas de Velásquez na vida cotidiana madrilenha de Rafael Alberti;
  - Pintura paisagística retratando elementos naturais, como por exemplo, a Serra de Guadarrama;
  - Uso do azul;
  - Beleza e suavidade das pinturas velasquinas;
  - Representação de animais nas pinturas;
  - Pintura de retratos infantis;
  - Emprego do preto sólido;
  - Construção de volume nas pinturas;
  - Pintura clara, suave e viva;
  - Construção da sensação de transparência;
  - Grande qualidade dos retratos feitos por Velásquez;
  - Referência à presença do espelho em obras velasquinas;
  - Pintura do circunstancial, intuito de retratar momentos.
  
- Análise estilística

Apesar da profusão de pequenos poemas, todos eles se desenvolvem a partir de um mesmo eixo. Esse núcleo desenvolvidor é a vida concebida por Velásquez em seus quadros. Observemos: “Se apareció la vida una mañana/ y le suplicó:/ - Píntame, retrátame/ como soy realmente o como tú/ quisieras realmente que yo fuese./ Mírame aquí, modelo sometido,/ sobre un punto, esperando que me fijes./ Soy un espejo en busca de otro espejo (ALBERTI, 2005, p. 151).

Alberti não vê superioridade da vida real sobre a vida criada por Velásquez. A vida personificada submete-se ao pintor. Além disso, ela se iguala à pintura, pois as duas são espelhos. Nesse pequeno poema, a vida não reclama para si a real existência e materialidade das coisas. Se bem, a vida diga também ser modelo, é modelo submisso que quer encontrar sua forma fixa de existir por meio da mão do pintor. A vida em Velásquez não é modelo ditador que exige fidelidade.

E o nosso poeta o confirma com o poema que dá clausura a essas belas e pequenas composições. Atentemo-nos: “Más vida, sí, más vida,/ y tu pintura,/ pintor, de haber vivido,/ más que real pintura hubiera sido/ pintura sugerida,/ leve mancha, almo cuerpo diluído” (ALBERTI, 2005, p. 157).

Entre aquele primeiro poema e este último desenvolver-se-ão uma série de 29 pequenos textos poéticos que elucidarão toda essa capacidade de Velásquez de construir vida. Para Alberti, não é simplesmente criar sensação de que os personagens estão vivos. É criar vida, e vida nobre. Os animais ou os bêbados e bobos são tratados e retratados como capazes de dirigir um reino, por exemplo.

Todos os poemas têm majoritariamente versos longos que dão um andamento pouco apressado ao texto, embora também haja versos curtos que evitam o domínio da solenidade e aportam vivacidade fazendo que o andamento seja suave e alegre. A justa quantidade de pausas dentro dos versos e de sílabas fortes não admitem demasiada exaltação no andamento. Não há impetuosidade ou excitação. Essas características se coadunam com o versado por nosso autor sobre a leveza do pintor espanhol. Verifiquemos: “La pintura en tu mano se serena/ y el color y la línea se revisten/ de hermosura, de aire y “luz no usada” (ALBERTI, 2005, p. 153, aspas no original).

Para essa serenidade do andamento contribui a grande quantidade de poemas em forma de diálogo fazendo que nos demorem na leitura. Nesses poemas, e de acordo com o eixo defendido por nós como central para esses versos sobre Velásquez, predomina a figura da personificação. Neles, os personagens que palavreiam são a cor azul, o ar, o pincel e os cachorros retratados pelo artista espanhol. Fora desses poemas dialogados, em outros versos aparecem personificados o volume, a atmosfera e os cavalos, por exemplo.

A pintura de Velásquez é para o nosso poeta-pintor um mundo. “... Y entraba por la puerta de tus cuadros/ al encinar, al monte, al cielo, al río,/ [...]”. Por isso, as prosopopeias, os diálogos. Tudo é signo dessa infusão de vida que constrói esse mundo de pintura velasquino.

Como exemplo da capacidade de Velásquez de infundir vida, colocamos abaixo três telas do pintor espanhol (IMAGEM XX, IMAGEM XXI e IMAGEM XXII). Nelas, podemos perceber a intensidade da personalidade de cada retratado, a sensação é que estamos diante deles no momento em que estavam sendo pintados. Também é possível notar a riqueza e luminosidade das cores utilizadas, a delicadeza dos detalhes, a precisão da iluminação do ambiente e a ditosa textura dos

tecidos. *O Retrato de Inocêncio X* é de 1650, *O geógrafo* foi pintado entre 1628 e 1629 e, por fim, *As fiandeiras* é de 1656.

Imagem XX - Retrato de Inocêncio X



Fonte:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio\\_X\\_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/File:Retrato\\_del\\_Papa\\_Inocencio\\_X.\\_Roma,\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio_X_(Vel%C3%A1zquez)#/media/File:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

Imagem XXI - O geógrafo



Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Geografo\\_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/File:0208vela.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Geografo_(Vel%C3%A1zquez)#/media/File:0208vela.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

Imagem XXII - As fiandeiras



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_Fiandeiras\\_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/File:Velazquez-las\\_hilanderas.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Fiandeiras_(Vel%C3%A1zquez)#/media/File:Velazquez-las_hilanderas.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.19 Valdés Leal (ANEXO S)

- Análise métrica

Poema de 35 versos divididos em 8 estrofes. Apresentamos abaixo as principais características métricas do poema:

- Poliestrófico encadeado;
- Poema heteroestrófico;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Versos heptassílabos;

- Versos paroxítonos;
  - Versos jâmbicos;
  - Estrofes de rima mista.
- Análise temática
    - Uso de tons escuros;
    - Silêncio e amargura nas telas do pintor;
    - Emprego de tons amarelados;
    - Trabalho com tons de vermelho escuro;
    - A violência como tema, por exemplo, cenas de decapitação;
    - Linhas em curvas rápidas;
    - Presença da Morte.
  - Análise estilística

O núcleo do poema é o vazio. Essa vacuidade enche o poema pelo ritornelo da frase “*Ni más ni menos. Nada.*” que aparece em todas as estrofes criando o encadeamento das mesmas. O poeta trabalha para que nessa sentença sempre haja silêncio antes e depois da palavra *Nada*. Assim concentra toda a atenção e força de pronúncia nesse vazio. Para Alberti, Valdés Leal é “¡Oh pintor de la nada!” (ALBERTI, 2005, p. 163).

O andamento do texto internaliza o horror do vazio. Esse, por sua vez, não se identifica com a simples lacuna. Pelo contrário, o sentido do vazio é de carente, falto, desguarnecido, destituído de vida. Mas, por outro lado, cheio de morte e pavor. O Nada é algo. Esse vazio é, no nosso pensar, a própria morte, uma vez que a ausência é um de seus imperativos.

O uso de versos curtos poderia dar vigor ao andamento do poema, porém, a quantidade de pausas impede essa disposição. Para isso, também contribui a quantidade de estrofes, 8 para apenas 35 versos. Uma vez que quanto mais estrofes colocamos mais pausas acrescentamos ao poema. Todas essas características concorrem para um andamento pausado e solene. As sílabas fortes dos versos fornecem a devida intensidade ao poema. Versos heptasílabos que desejam ser suaves usam normalmente 2 sílabas fortes – um exemplo é o poema sobre Piero della Francesca –, nesse caso a

média é de 3 sílabas fortes por verso. Desse modo, o andar pausado não é sinônimo de suavidade, é pausa para conferir intensidade a cada passo.

Como poderíamos imaginar, pelo exposto até aqui, há pouca quantidade de verbos, logo de ação. O andamento do texto não comporta o movimento. Muito menos o *Nada* que o impregna do início ao fim. Já a quantia de substantivos e adjetivos é equilibrada entre si. Não predomina o adorno, nem poderia.

A seguir temos o *In ictu oculi* (IMAGEM XXIII) de Valdés Leal pintado para o Hospital da caridade de Sevilha e confeccionado entre 1670 e 1672. Nessa obra do gênero *Vanitas*, podemos observar a presença da morte poetizada por Rafael Alberti. O pintor aponta a perecibilidade da vida humana e a irremediabilidade do fim. Vejamos:

Imagem XXIII - In ictu oculi



Fonte: [http://secrethistoryofart.blogspot.com.br/2010/11/valdes-leal-in-ictu-oculi-finis-gloriae\\_29.html](http://secrethistoryofart.blogspot.com.br/2010/11/valdes-leal-in-ictu-oculi-finis-gloriae_29.html)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.20 Goya (ANEXO T)

- Análise métrica

Poema de 87 versos divididos em 11 estrofes. Esse poema assim como o de Bosch apresenta estrofes com diferentes recuos a partir da margem. A seguir elencamos as principais características métricas do poema:

- Poliestrófico solto;
- Poema heteroestrófico;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar em sua maioria. Apenas a segunda e a sétima estrofes são isométrica de eixo isopolar;
- Versos livres em relação à métrica, mas há presença de rima;
- Há maioria de versos paroxítonos e alguns versos oxítonos;
- Há versos de ritmo jâmbico e trocaico;
- Esquemas mistos de rima com presença de rimas totais e assonânticas (parciais).

- Análise temática

- Multiplicidade temática de Goya;
- Convivência da claridade e da escuridão;
- A força de Goya em não deixar de pintar;
- Pintura sobre a Espanha;
- Pintura de personagens reais e importantes;
- Referência do poeta a pinturas específicas: *El fusilamiento*, *La pradera de San Isidro*, *El retrato de Pedro Romero*, *Pepe – Hillo* (gravado da série *Tauromaquia*) e outros.
- Caminho da pintura goyesca que vai da graça à desgraça;
- Pintura das tragédias espanholas;
- Tematização dos touros e da tauromaquia.

- Análise estilística

O eixo nevrálgico do poema é a junção de opostos que constrói a diversidade da obra de Goya. Alberti trabalha essa diversidade em vários elementos do texto. Os versos, por exemplo, temo-nos de 16 ou 2 sílabas. As estrofes, por sua vez, têm estruturas muito diferentes umas das outras. Há estrofes de 3 e de 30 versos. Além disso, essas apresentam diferentes recuos a partir da margem, como se cada uma representasse um tipo de mundo goyesco.

Como as estrofes diferem muito entre si, os andamentos também serão diversos. Principalmente, a segunda estrofe que por ser isométrica e de versos hendecassílabos apresenta andamento mais lento que todas as demais. Entretanto, impera o andamento intenso e rápido. Intenso porque a grande quantidade de pausas nos faz retomar a força inicial da pronúncia várias vezes. E rápido pelo uso de versos curtos e em gradação em grande parte das estrofes.

A velocidade e fluidez do poema é fortalecida pela quantidade de figuras de repetição. Por exemplo: as próprias rimas, “¡Oh luz de enfermería!/ Ruedo tuerto de la alegría./ Aspavientos de la agonía.” (ALBERTI, 2005, p. 174) ou a mesodiplose e o paralelismo, “Y la Borbón esperpenticia/ con su Borbón esperpenticio.” (IDEM, p. 175). Há ainda anáforas, aliteraões, epíforas e reduplicaões que aportam grande musicalidade e vigor ao poema.

A diversidade é uma união de contrários. O poeta usa dois artifícios opostos para colocar em contato esses contrários. São eles: o assíndeto e o polissíndeto. Vejamos: “La dulzura, el estupro,/ la risa, la violencia,/ la sonrisa, la sangre,/ [...]” (ALBERTI, 2005, p. 173) e “Y el torero,/ Pedro Romero./ Y el desangrado en amarillo,/ Pepe – Hillo./ Y el anverso/ de la duquesa con reverso” (IDEM, p. 174).

Nesse encontro de opostos, o texto se enche de paradoxos e antíteses. Atentemo-nos: “Y la gracia de la desgracia./ Y la desgracia de la gracia./ Y la poesia de la pintura clara/ y la sombría.” (ALBERTI, 2005, p. 175) ou “Pintor./ En tu inmortalidade llore la Gracia/ y sonría el Horror” (IDEM, p. 177).

Como mostra da diversidade e do encontro de opostos da obra de Goya, dispomos a seguir três obras do pintor: *As flores* ou *A primavera* de 1786 (IMAGEM XXIV) que é um dos cartões feitos para a confecção de tapetes reais, o sensual *Retrato de Marquesa de Santa Cruz* (IMAGEM

XXV) de 1805 e da série de pinturas negras *Dois velhos comendo sopa* (IMAGEM XXVI) pintado entre 1819 e 1823. Aprecieemos:

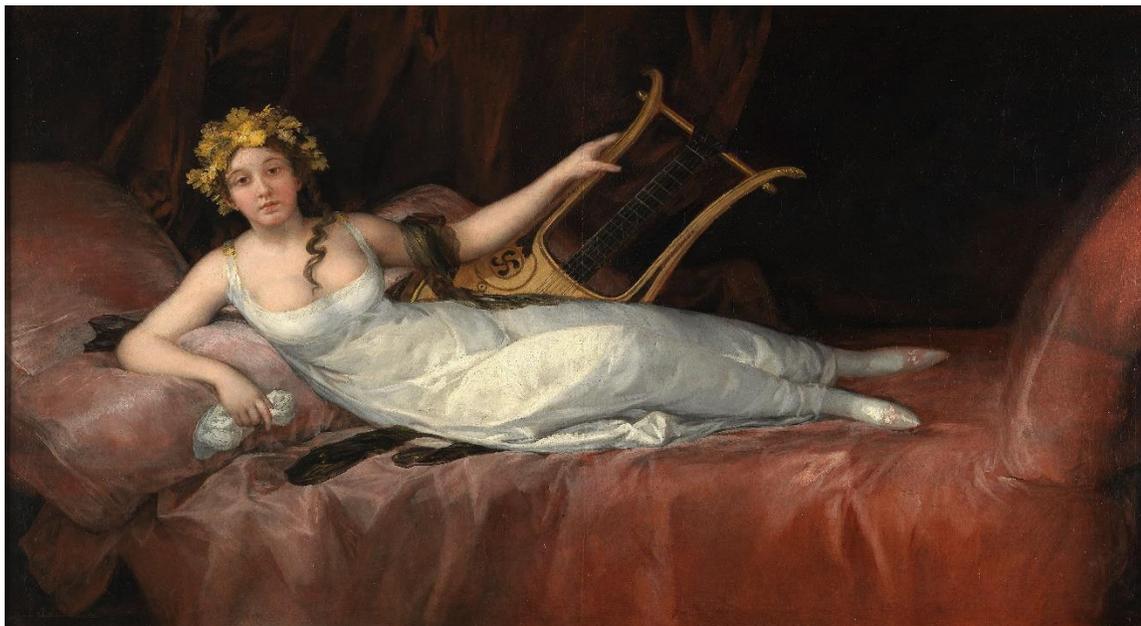
Imagem XXIV - As floreiras ou A primavera



Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Las\\_floreras#/media/File:Las\\_floreras.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Las_floreras#/media/File:Las_floreras.jpg)

Acesso: 04 abril 2017

Imagem XXV - Retrato da Marquesa de Santa Cruz



Fonte: [http://www.wikiwand.com/es/Retrato\\_de\\_la\\_Marquesa\\_de\\_Santa\\_Cruz](http://www.wikiwand.com/es/Retrato_de_la_Marquesa_de_Santa_Cruz)

Acesso em: 04 abril 2017

Imagem XXVI - Dois velhos comendo sopa



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Dois\\_velhos\\_comendo\\_sopa#/media/File:Viejos\\_comiendo\\_sopa.jp  
g](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dois_velhos_comendo_sopa#/media/File:Viejos_comiendo_sopa.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.21 Delacroix (ANEXO U)

- Análise métrica

Poema de 20 versos divididos em 5 redondilhas. Dispomos a seguir as principais características métricas do poema:

- Poliestrófico solto;
- Poema isoestrófico;
- Estrofes isométricas de eixo isopolar;
- Versos heptassílabos;
- Versos paroxítonos;
- Versos de ritmo jâmbico;
- Rimas interpoladas em esquema de ABBA.

- Análise temática

- Pintura dramática;
- Presença de velocidade e movimento;
- Uso de muitas curvas;
- Iluminação forte;
- Pintura de guerra.

- Análise estilística

O núcleo do poema é o movimento. Característica marcante da obra de Delacroix. Alberti não versa simplesmente sobre a curva ou sinuosidades, refere-se a um movimento veemente. Diz o poeta: “Pasión en movimiento,/ pintor en arrebato” (ALBERTI, 2005, p. 182).

Ao invés de usar a heterometria para movimentar o andamento do poema, nosso escritor opta por uma estrutura previsível – redondilhas são muito comuns na literatura espanhola –, criando um poeta curto e simples. Porém, essa foi precisamente a estratégia para dar rapidez a leitura do texto. Os versos curtos em estrofes pequenas com rima que pode ser prevista pelo leitor a partir da primeira estância aportam velocidade ao andamento do poema.

A tamanho do texto é primordial para a celeridade. Além disso, Alberti usa algumas figuras de omissão que colaboram para a leitura ágil. Vejamos exemplos de um zeugma e uma elipse: “Todo es furia y bandera,/ [...] Todo, mar y expandido/ caballo a la carrera.” (ALBERTI, 2005, p. 182) e “Tu paleta, un retrato:/ la elocuencia del viento” (IDEM, p. 182). A quantia de paralelismos é também fomentadora da agilidade, pois cria uma pré-disposição da forma para o leitor. Por outro lado, o poeta também usa alguns artifícios para que o poema não se “vá” tão depressa, o braquistíquio e pausas internas do verso são exemplos.

Apesar dos verbos serem amplamente usados em poesia para imprimir ação, esse poema possui uma quantidade realmente reduzida deles. Podemos pensar que se o núcleo do poema é o movimento, os verbos são imprescindíveis. Entretanto, nosso poeta quer trabalhar no leitor a sensação de movimento provocada pela rapidez do poema. E, não podemos discordar que frases com muitos verbos são muito menos fluidas do que frases com poucos deles.

A seguir expomos *A caça ao leão* de Delacroix (IMAGEM XXVII), pintado em 1858. Nesta tela, podemos contemplar a vivacidade do movimento criado pelo pintor romântico francês. Vejamos:

Imagem XXVII - A caça ao leão



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9650>

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.22 Cézanne (ANEXO V)

- Análise métrica

Poema de 37 versos divididos em 6 estrofes. Abaixo apresentamos as características métricas mais importantes do poema:

- Poliestrófico solto;
- Poema heteroestrófico;

- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
  - Versos livres quanto à métrica com predominância de versos hendecassílabos e heptassílabos;
  - Versos paroxítonos;
  - Versos jâmbicos e trocaicos;
  - Versos com rima mista.
- Análise temática
    - Aprendizagem lenta e sofrida da pintura;
    - Pintura de paisagens;
    - Pintura de natureza morta;
    - Impressão de solidez e peso;
    - Graduação das tonalidades;
    - Justaposição das cores;
    - Densidade das figuras;
    - Forma dada pela cor;
    - Exploração visual pelo pintor;
    - Predomínio do cubo, do cilindro e da esfera.
  
  - Análise estilística

O eixo que desenvolve o poema é o sofrimento para encontrar a forma. Alberti inicialmente aborda a angústia de Cézanne diante da pintura. Cumming explica que “em vez de aplicar as técnicas refinadas ensinadas nas escolas de arte (e que Cézanne nunca conseguiu dominar), ele se dispôs a registrar apenas o que realmente via” (CUMMING, 2010, p. 96). Nosso poeta, entretanto, termina o texto exaltando o triunfo da forma no pintor francês. Ele diz: “Pintor: en tu verdad más verdadera/ todo se determina/ por el cubo, el cilindro y por la esfera” (ALBERTI, 2005, p. 187).

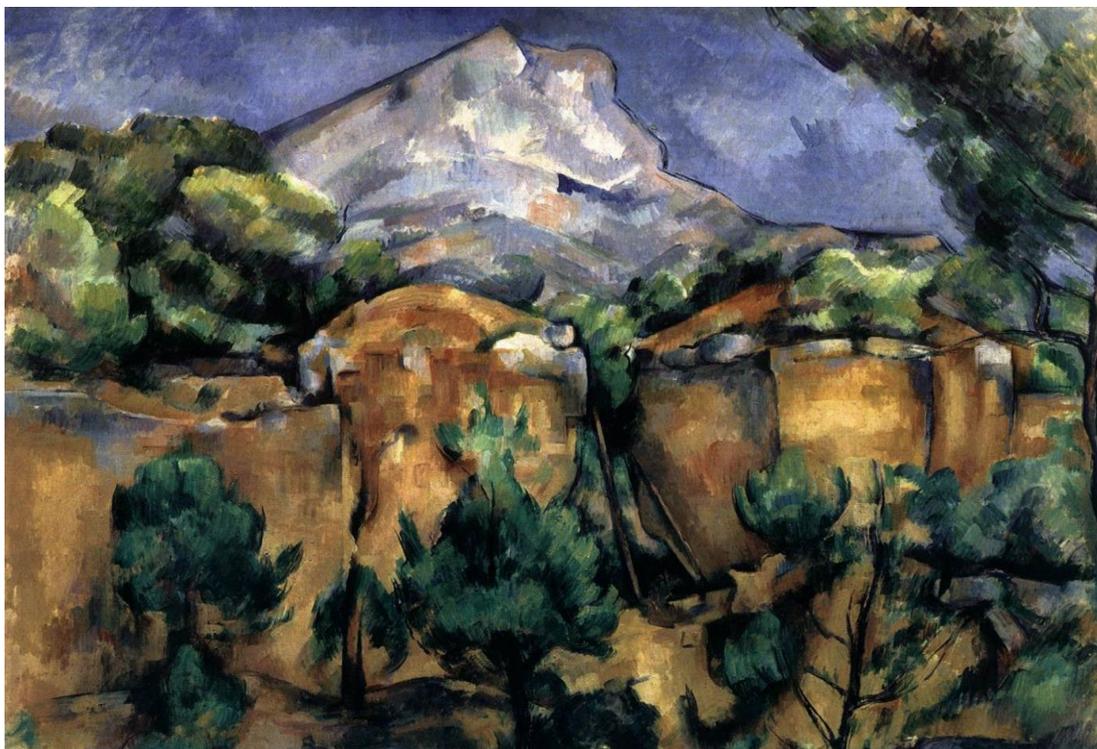
O andamento do poema é intenso, mas sem vivacidade. Entretanto, certa exaltação vai sendo conferida após a terceira estrofe, as gradações das estrofes finais e os versos mais curtos são responsáveis por essa mudança no andamento que se coaduna com o descobrimento da forma. As sílabas fortes marcadas em todo o corpo do texto são motivadoras da intensidade do andamento,

assim como a grande quantidade de pausas que nos faz reiniciar a força de enunciação constantemente.

Embora trate da vitória de Cézanne em encontrar a forma, Alberti não escolhe nenhuma forma fixa para seu poema. As estrofes são diferentes umas das outras, o metro é livre, os esquemas de rima são mistos. Então, nos perguntamos que forma é essa de que trata o poeta. É a forma da modernidade. Características da pintura e da poesia moderna estão unidas nesse texto. Cézanne inaugura a forma que seria admirada pelos cubistas, ele está para a arte moderna como Giotto está para o renascimento (CUMMING, 2010). A geometria que ele adota não é a recomendada por Leon Battista Alberti (Da pintura, 1989) ou por Leonardo da Vinci (Tratado de pintura, 2016). É a que impressionará Picasso e Matisse.

Um dos exemplos da implacável busca de Cézanne pela forma é a quantidade de pinturas do Monte Santa Vitória na Aix-en-Provence, são dezenas delas. Deixamos abaixo dois exemplos dessas telas (IMAGEM XXVIII e IMAGEM XXIX), a primeira é de 1897 e a segunda é de 1904.

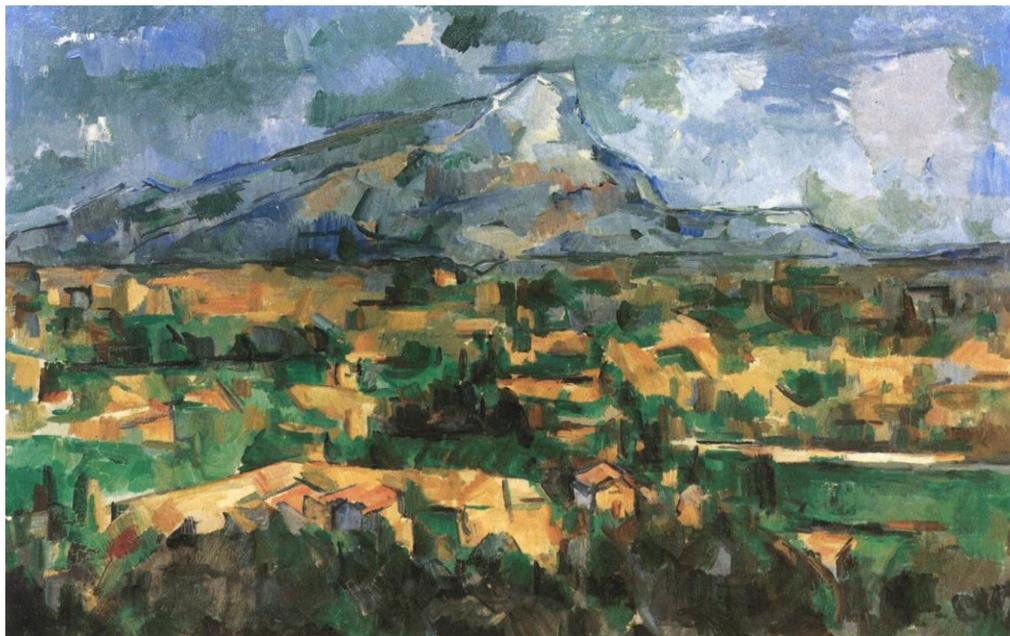
Imagem XXVIII - Monte Santa Vitória (1897)



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4391>

Acesso em: 04 abril 2017

Imagem XXIX - Monte Santa Vitória (1904)



Fonte: [http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/4392\\_original.jpg](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/4392_original.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

### 2.23 Renoir (ANEXO W)

- Análise métrica

Poema de 35 versos dividido em 2 estrofes. Abaixo elencamos as principais características métricas desse poema:

- Poliestrófico solto;
- Poema heteroestrófico;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Versos livres com predominância de hendecassílabos;
- Versos paroxítonos em sua maioria e apenas três oxítonos;
- Versos de ritmo jâmbico;
- Esquemas mistos de rima com presença de rimas totais e parciais (assonânticas).

- Análise temática

- Predominância da cor na pintura de Renoir;
  - Uso de muitas tonalidades de rosa para a pele humana e demais formas;
  - Cores inusitadas para elementos que possuem uma cor típica na natureza;
  - Ausência da cor preta;
  - Sensação de imagem estremecida;
  - Paleta vibrante;
  - Mistura entre a cores. Cores que se transformam em outras;
  - Predominância de corpos (pele) e flores (elementos naturais).
- Análise estilística

O núcleo do poema é o uso da cor por Renoir. O poema é dividido em duas estrofes. Porém, a segunda e última aparece como um apartado no qual o poeta se dirige ao pintor. Observemos: “Pintor: en tu paleta rumorosa,/ cuando vierten sus jarras los colores,/ ya todos son ramos de flores./ Y rosa” (ALBERTI, 2005, p. 192). Esse artifício aparece em outros poemas. São exemplos: Goya e Cézanne.

A primeira estrofe é um contínuo de 31 versos heterométricos. A diversidade de versos, rimas e ritmo em uma só estrofe pode ser entendida como as diferentes cores e seus matizes unidas continuamente umas às outras, sem fronteiras. Pois, é assim que elas aparecem em Renoir.

O andamento do poema é moderado e festivo. Não há tensões ou melancolias. Alberti pergunta: “¿Se murió el color negro?” (ALBERTI, 2005, p. 191). Do mesmo modo, tudo que é nebuloso ou soturno é afastado dessa poesia. Há grande quantidade de sílabas fortes marcadas que dão vivacidade e entusiasmo ao andamento.

O poema em consonância com o desejo impressionista de se aproximar da música (PONCE DE LEÓN, 2016) joga constantemente com os sons. Atentemo-nos para as aliterações dos seguintes versos. Com as consoantes S e P: “[...] el rosa espalda puesto a espejear/ [...]” (ALBERTI, 2005, p. 192). Com a consoante B – em espanhol a letra V possui o mesmo som da letra B –: “Vibra, zumba la vida,/ [...]” (IDEM).

Além das figuras de repetição, as personificações são bastante usuais no poema. Elas também são responsáveis pela vivacidade que enche o texto. Todas as cores são personificadas, ganham

desejos e ações humanos. A cor é que é a vida da obra de Renoir, de onde o uso das prosopopeias nessa poesia. Vejamos as ambições e anseios do rosa, do amarelo, do anil, do prata e do vermelho vivo: “El rosa era quien quería/ resbalar por el seno y ser cadera./ El amarillo, cabellera./ La cabellera, rosas amarillas./ El añil, diluirse entre los muslos/ y ceñir hecho agua las rodillas./ El plata, ser olivo y vino de clavel el rojo vivo” (ALBERTI, 2005, p. 191).

A seguir reproduzimos *Ao piano* (IMAGEM XXX) de 1892, nessa tela, podemos verificar o uso criativo da cor e a presença de tons rosados e suaves. Observemos:

Imagem XXX - Ao piano



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre-Auguste\\_Renoir#/media/File:Pierre-Auguste\\_Renoir\\_158.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre-Auguste_Renoir#/media/File:Pierre-Auguste_Renoir_158.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.24 Van Gogh (ANEXO X)

- Análise métrica

Poema de 50 versos dividido em sete estrofes. Abaixo apresentamos as principais características métricas:

- Poliestrófico solto;
- Poema heteroestrófico;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Versos livres em relação à métrica;
- Maioria de versos paroxítonos e alguns oxítonos;
- Metade de versos jâmbicos e metade de versos trocaicos;
- Esquemas mistos de rima.

- Análise temática

- Referência ao tipo de pincelada de Van Gogh;
- Uso de ondulações e círculos;
- Emprego de tons azuis e amarelos;
- Predominância da cor e do rastro do pincel;
- Pontos de cor com tons muito fortes.

- Análise estilística

O núcleo que desenvolve o poema é a força da pincelada de Van Gogh e seu rastro. O poeta usa versos curtos para imprimir grande velocidade à leitura do poema. É essa velocidade que se coaduna com a intensidade da pincelada do referido pintor. Observemos: “Pincelada/ quemada./ fuente/ de aparente/ corriente/ desordenada./ Matutina,/ golondrina/ fuente (ALBERTI, 2005, p. 201).

O andamento é vertiginoso e ondulante. Esse serpeio é produzido pela heterometria e pelas estrofes construídas por meio de gradações e enumerações. Não há nenhuma pausa interna, há

apenas pausas versais e estróficas. Essa ausência de pausa dentro do verso é um recurso para garantir o deslizar do andamento do texto. Como os versos são curtos, normalmente só há uma sílaba forte marcada em cada um. Esse recurso, entretanto, serve para concentrar toda força da pronúncia nessa palavra e em sua sílaba tônica dando o vigor que o poeta desejava para o seu poema.

As rimas dão unicidade ao corpo de cada estrofe e fazem com que uma palavra “puxe” a outra. Esse é mais um recurso para dar celeridade ao texto. Reafirmamos, essa série de engenhos para trabalhar velocidade incorpora a energia e ímpeto de Van Gogh em suas pinceladas e em seus giros. É importante lembrar também que a rima com sua característica inerente de retorno faz com que esse movimento célere no poema seja circular assim como os giros do pintor. Atentemo-nos: “Nuclear/ demencia en amarillo,/ pincel cuchillo,/ girasol,/ cruento/ amarillo sol,/ violento/ anillo” (ALBERTI, 2005, p. 202).

Abaixo, na tela *Campo de trigo com ciprestes* (IMAGEM XXXI) de 1889, podemos notar o vigor da pincelada do artista holandês, além do manifesto uso de cores enérgicas. Contemplemos:

Imagem XXXI - Campo de trigo com ciprestes



Fonte: <http://baudasartes-art.blogspot.com.br/2013/05/vincent-van-gogh-wheat-field-with.html>

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.25 Gutiérrez Solana (ANEXO Y)

- Análise métrica

Poema de 78 versos dividido em 14 estrofes, sendo considerado por Alberti (2005) uma *enumeración en ronda*. A seguir pontuamos as principais características métricas desse poema:

- Poliestrófico solto;
- Poema heteroestrófico;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Versos livres em relação à métrica;
- Há maioria de versos paroxítonos, alguns oxítonos e poucos paroxítonos;
- Há versos jâmbicos e trocaicos;
- Os esquemas de rima são mistos.

- Análise temática

- Feiura, sujeira corporal e miséria humana como temas;
- Apresentação de personagens marginais;
- Emprego de tons amarelados;
- Presença da asquerosidade;
- Pintura naturalista;
- Influências de Goya, Quevedo e Valle-Inclán;
- Representação da pobreza.

- Análise estilística

O eixo do poema é a potência do horror na pintura de Gutiérrez Solana, pintor expressionista espanhol. Esse poema é, em relação às características métricas, muito parecido ao de Van Gogh. Verifiquemos: “Lo desdentado,/ infectado,/ careado,/ lisiado,/ con lo cretino/ glandular endocrino,/ vomitado” (ALBERTI, 2005, p. 207). Esse é, para nós, um modo que Alberti encontrou de unir os dois pintores.

No nosso entender os dois poemas trabalham a veemência dos dois artistas. Porém, enquanto esse vigor em Van Gogh está em sua pincelada, em Gutiérrez Solana ele está na temática. O holandês escolhe gêneros e temas bastante recorrentes na história da arte: naturezas mortas e paisagens, por exemplo. Já o espanhol trabalha com a feiura, o asco, a miséria, o horror. Gutiérrez Solana constrói cenas repugnantes em suas telas, é aí onde está sua intensidade.

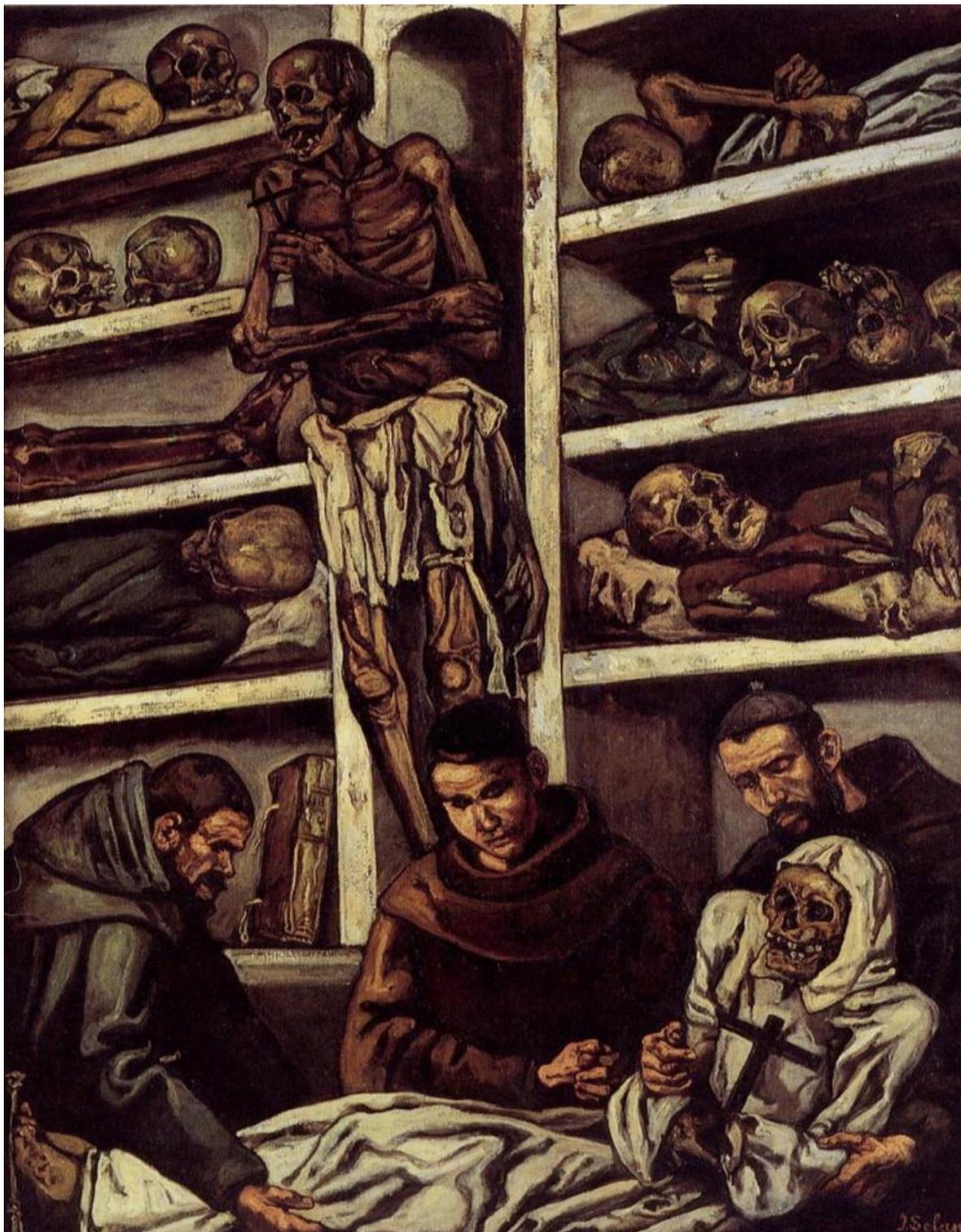
Como no poema anterior, o andamento também é intenso e célere. Porém, há algumas diferenças. No texto sobre Van Gogh, os versos são menores e há alguns versos brancos, sem rima. A falta de rima em alguns versos produz certo corte do andamento, mas como os versos são realmente curtos já passamos imediatamente para o próximo e não perdemos velocidade na leitura. Em Gutiérrez Solana, há versos mais longos que reduzem a presteza do andamento, mas não há versos brancos para produzir quebras.

Há nesse texto sobre o expressionista espanhol muitas figuras de repetição que elucidam o modelo de *Enumeración en ronda* evidenciado por Alberti. Há, por exemplo, muitos paralelismos, anáforas, aliterações e assonâncias na grande maioria das estrofes. Verifiquemos nesta estrofe os paralelismos sintáticos, as anáforas (artigo *el*), as aliterações (consoantes oclusivas) e as assonâncias (vogais a/e): “El fangal,/ el barrizal/ del venéreo portal/ de arrabal,/ en tu paleta,/ desvelado planeta/ fecal” (ALBERTI, 2005, p. 211).

Ainda em relação ao estilo desse poema, é importante ressaltar a conexão entre pintura e literatura feita por Rafael Alberti. Não a modo de epígrafe como entre Rubens e Góngora, mas dentro do texto em uma estrofe. Vejamos: “Lo más goyesco,/ quevedesco,/ valle-inclanesco/ del cuesco” (ALBERTI, 2005, p. 210). Para o nosso poeta, Gutiérrez Solana incorpora de maneira visceral – *del cuesco* – atributos das obras de Quevedo e de Ramón del Valle-Inclán, além da influência de Goya, certamente, em sua fase negra.

Como exemplo da potência do horror criado pelo pintor espanhol em sus telas, colocamos abaixo *O ossuário* (IMAGEM XXXII) de 1931. Vejamos:

Imagem XXXII - O ossuário



Fonte: [http://contarima.es/wp-content/uploads/2014/10/1529\\_O1529.jpg](http://contarima.es/wp-content/uploads/2014/10/1529_O1529.jpg)

Acesso em: 04 abril 2017

## 2.26 Picasso (ANEXO Z)

- Análise métrica

Rafael Alberti (2005) apresenta 3 poemas em homenagem a Picasso, um de seus pintores mais admirados. Os 3 poemas apresentam estrofes e versos com diferentes posições de recuo em relação à margem. Usando os mesmos métodos de divisão usados pelo poeta, abaixo elencaremos as principais características desses poemas:

- Poliestrófico solto de vinte versos;
- Heteroestrófico de quatro estrofes;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Versos livres em relação à métrica com preponderância de hendecassílabos e heptassílabos;
- Versos paroxítonos em sua maioria. Há apenas quatro oxítonos e um proparoxítono;
- Há versos jâmbicos e alguns trocaicos;
- Presença de rima mista.

Picasso:

- Poliestrófico solto de trinta e quatro versos;
- Heteroestrófico de cinco estrofes;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Versos livres em relação à métrica;
- Versos paroxítonos em sua maioria e apenas três versos oxítonos;
- Versos jâmbicos e trocaicos;
- Esquemas mistos de rima.

El cubismo

- Poliestrófico solto de quarenta e quatro versos;
- Heteroestrófico de sete estrofes;
- Estrofes heterométricas de eixo heteropolar;
- Versos livres em relação à métrica;
- Maioria de versos paroxítonos com apenas cinco oxítonos;
- Versos jâmbicos e trocaicos;

- Esquemas de rima mista.
- Análise temática
  - Uso do azul e do branco nas pinturas de Málaga;
  - A tauromaquia como tema;
  - Pintura nacional sobre a Espanha e regional sobre Málaga;
  - Referência às fases azul a rosa e às suas características;
  - Novas caminhos para a linha e para a cor na pintura de Picasso;
  - Presença da geometria;
  - Criação de um mundo novo, aspecto demiúrgico;
  - Indicação de obras específicas, por exemplo: *La Fábrica de Horta de Ebro*.
  - Separação entre o ontem e o hoje a partir da pintura de Picasso;
  - Utilização de objetos comuns nas pinturas: o jornal, o cachimbo, o violão, a garrafa.
  - Referência ao cubismo;
  - Pintura de mulheres e nus;
  - Possibilidade de várias leituras ou leituras contra intuitivas das figuras;
  - Pintura sobre guerra.
- Análise estilística

O eixo que desenvolve os três poemas é o desenvolvimento da pintura de Picasso e como ela inaugura um novo mundo na arte. “(¿Qué queda de la mano real, del instrumento,/ del sonido?/ Un invento,/ un nuevo dios sin parecido.)” (ALBERTI, 2005, p. 217), pergunta o poeta. Picasso é o divisor de águas do mundo pictórico, a linha histórica da pintura é A. P. e D. P. Diz Alberti: “Entre el ayer y el hoy se desgaja/ lo que más se asemeja a un cataclismo./ Trae rigideces de mortaja,/ separación de abismo” (IDEM).

Os três textos são metricamente muito parecidos, mas focalizam diferentes fases da vida do artista. As imagens que aparecem no primeiro poema evocam uma pintura regional e nacional. Centrada na vida espanhola, no mar do litoral malaguenho, nos toros. “[...] todo lo que suena y que consuena/ contigo: España, España” (ALBERTI, 2005, p. 216).

O segundo poema traz o Picasso inovador, que cria um abismo entre o que a arte fora até então e o que ela será. Com referências às fases azul e rosa e ao nascimento do cubismo. Observemos estes excertos, “maternidade azul, arlequín rosa” (ALBERTI, 2005, p. 216) e “Y se descubre esa ventana/ que se entreabre al mediodía/ de otro nuevo planeta/ desnudo y con rigor de geometría” (IDEM, p. 217).

Nosso poeta finaliza essa sessão destinada a Picasso com um poema dedicado à pintura cubista sobre a guerra. O mundo dos touros é retomado, mas como referência à guerra espanhola. Vejamos esta estrofe: “La guerra: la española./ ¿Cuál será la arrancada/ del toro que le parten en la cruz una pica?/ Banderillas de fuego./ Una ola, otra ola desollada./ Guernica./ Dolor al rojo vivo” (ALBERTI, 2005, p. 219).

Apesar das características métricas parecidas – heterometria, heteroestrofia, rima mista, mistura de ritmo jâmbico e trocaico –, o andamento e a disposição dos poemas são divergentes. O primeiro é rápido e exaltado. O mundo dos touros representado nele é alegre e vigoroso. O segundo é muito mais vagaroso, não possui de modo algum o ânimo do primeiro. Ele é o nascimento da nova pintura de Picasso. O último, por sua vez, é intenso, mas sem contentamento. É carregado de ímpeto. Nele, o mundo dos touros – que abre e encerra o ciclo de poemas – é o universo da luta, do sangue.

No primeiro poema são prevaletentes as figuras de repetição. Elas são responsáveis pelo vigor e festividade do texto, dando-lhe musicalidade. Há profusão de anáforas, aliterações, assonâncias. Aparecem diáopes, epizeuxes, paranomásias. Observemos: “De azul se arrancó el toro del toril,/ de azul el toro del chiquero./ De azul se arrancó el toro./ ¡Oh guitarra de oro,/ Oh toro por el mar, toro y torero!” (ALBERTI, 2005, p. 215).

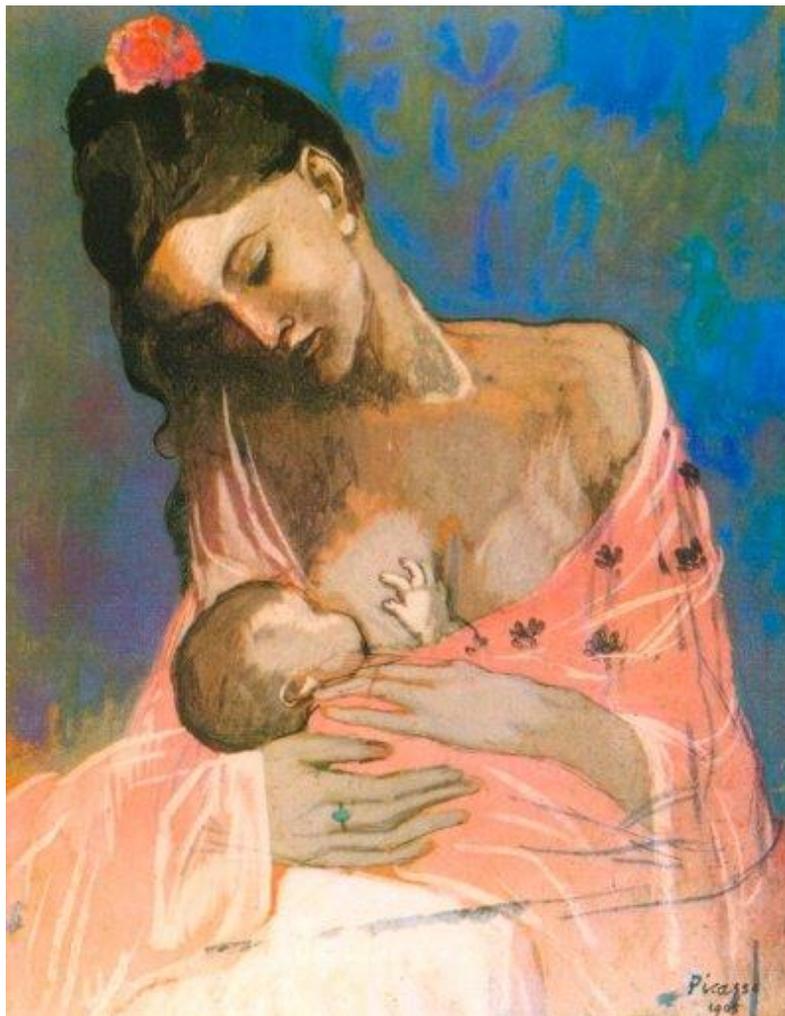
No segundo poema, cessa-se a proliferação de figuras de repetição, os versos ficam mais longos, aumenta o número de pausas. Todas essas características contribuem para o andamento mais vagaroso e compassado. Para isso também contribuem versos dispostos como se fossem degraus. Eles nos fazem caminhar o olhar pela página e fazem detenções na velocidade da leitura. Podemos também acrescentar que esses versos assim dispostos remetem às geometrizações da pintura de Picasso. Esse andamento pausado se coaduna com a tensão que ronda o poema. A dúvida provocada pelas inovações pictóricas do pintor malaguenho. Alberti interroga “¿Quién sabrá de la suerte de la línea/ de la aventura del color?” (ALBERTI, 2005, p. 216).

O último texto recupera intensidade no andamento. Há muitas exclamações e perguntas retóricas que provocam alterações tonais na leitura. A disparidade entre o tamanho dos versos

aumenta, o número de sílabas fortes cresce. Muitos aspectos colaboram para um andamento que dá golpes, explosivo. Não há nenhuma constância que permita suavidade na leitura. É a disposição da guerra. “[...] Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego/ explosivo” (ALBERTI, 2005, p. 219).

Como amostra da trajetória artística de Picasso, a seguir reproduzimos uma obra de sua fase rosa: *Mãe e filho* [Os saltimbancos] (IMAGEM XXXIII) de 1905; um quadro da fase do cubismo analítico: *Menina com bandolim* (IMAGEM XXXIV) de 1910 e uma tela da fase sintética do cubismo: *Retrato de Dora Maar* de 1937 (IMAGEM XXXV).

Imagem XXXIII - Mãe e filho (Os saltimbancos)



Fonte: [http://www.crianzanatural.com/images/art/maternidad\\_picasso.jpg](http://www.crianzanatural.com/images/art/maternidad_picasso.jpg)

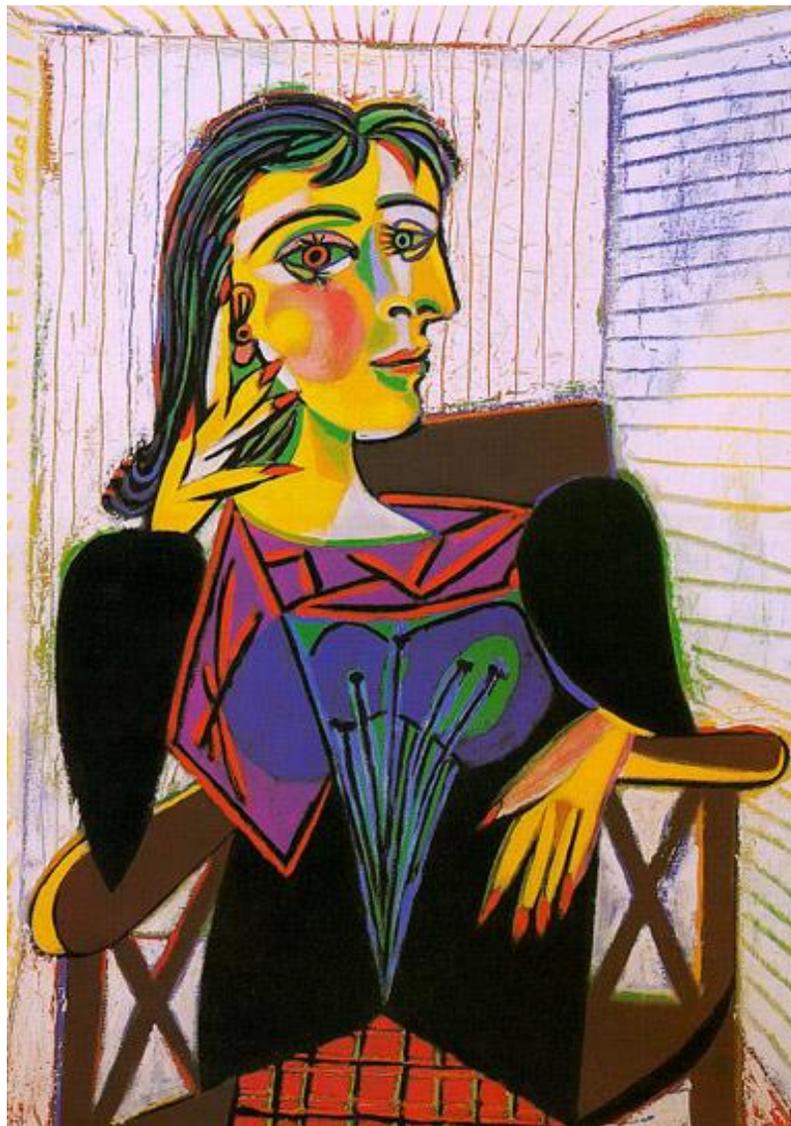
Acesso em: 04 abril 2017

Imagem XXXIV - Menina com bandolim



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9291>  
Acesso em: 04 abril 2017

Imagem XXXV - Retrato de Dora Maar



Fonte: <http://artecreha.com/wp-content/uploads/2008/11/Picasso10.jpg>

Acesso em: 04 abril 2017

### Capítulo 3 O QUE RAFAEL ALBERTI FEZ COM A PINTURA?

Rafael Alberti ao escrever *A la pintura* (1948) reaquista um tema que aparece já na antiguidade: a aproximação entre a pintura e a poesia. Essa aproximação umas vezes é para proclamar a irmandade e a contiguidade entre as duas artes e, outras vezes, é para engendrar a disputa pela superioridade de uma ou outra.

Nosso objetivo neste capítulo é discutir o acercamento ou distanciamento entre as artes poéticas e pictóricas até a atualidade e, após, deslindar os processos receptivos e construtivos do nosso poeta no livro analisado. A pergunta que iremos facejar nesse apartado é central em nossa pesquisa, queremos, finalmente, observar como Alberti se serviu da obra pictórica desses artistas para estruturar seus poemas dedicados a pintores, para respondê-la iremos apoiar-nos nas teorias que debateremos a partir daqui.

Para Étienne Souriau (1965), todo o problema da divisão ou aproximação entre as artes é delimitar as semelhanças e as diferenças. Diz esse autor:

Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora, entre una catedral y una sinfonía: ¿hasta dónde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y ¿cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas? He aquí nuestro problema (SOURIAU, 1965, p. 7).

Entretanto, Souriau (1965) explica que é evidente o parentesco entre as artes. Os artistas interessam-se pelas atividades uns dos outros porque sentem que a arte de um é irmã da arte dos demais, desse modo, eles vão em busca de inspiração temática ou estrutural nas obras uns dos outros. Comparando o trabalho do músico e do pintor, o estudioso afirma que, apesar das diferenças, sabemos - de maneira intuitiva e difícil de explicar - estar tratando de atividades irmanadas. Para ele,

Muchos son los poetas que han encontrado motivos de inspiración, bien fuere en la exposiciones de pintura, bien fuere en los museos; muchos son los pintores que se han preocupado intensamente de la posibilidad de aplicar formas musicales a la armonía de los colores; muchos son los coreógrafos que asiduamente han hojeado colecciones de grabados (SOURIAU, 1965, p. 10).

#### 3.1 Vt pictura poesis: da antiguidade até a vanguarda

Com relação à pintura e à poesia, conforme mencionamos, a questão data da antiguidade. Três textos desse período são amplamente mencionados quando tratamos dessa relação. São eles: excertos da *Poética* (1991) de Aristóteles e da *arte poética* (1993) de Horácio e um aforismo de Simônides de Ceos, segundo Aguinaldo José Gonçalves (1994), recolhido por Plutarco.

Na *Poética*, Aristóteles - referindo-se à epopeia, à tragédia e à poesia ditirâmbica – relata, “Pois, tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 245). O filósofo define mecanismos diferentes de imitação para as artes. Para as visuais, estão as cores e as linhas, por exemplo; para a poesia, estão o ritmo e a harmonia.

Nessa consideração aristotélica, as artes igualam-se na capacidade de imitar, todas elas imitam. Contudo, elas estão separadas, em vista da diferença dos meios usados. Desse modo, podemos conjecturar que, para o filósofo macedônio, os artifícios usados na imitação é que seriam os diferenciadores das artes, o objetivo na imitação as uniria.

Aristóteles faz ainda outros paralelos entre a pintura e a poesia na *Poética*. Por exemplo, o filósofo explica que em relação à *mimesis* os poetas devem ser como os grandes retratistas que desenham seus clientes e modelos conforme eles são, contudo, os embelezam. Não de maneira que eles fiquem irreconhecíveis ou inverossímeis, mas visando maior beleza e harmonia. De acordo com Gonçalves (1994), todas as discussões sobre as artes comparadas nos séculos XVI, XVI e XVII basearam-se em interpretações da *Poética*, de onde sua importância para nossa discussão.

Márcio Seligmann-Silva (2011), em sua introdução ao *Laocoonte* de Gotthold Efraim Lessing, também ilustra que todas as disputas do Renascimento – antigos e modernos, pintura e poesia – articulam-se a partir da noção de *mimesis*. Para o autor, quem diz *mimesis* diz tradução, pois a imitação das imagens do mundo, seja por meio das palavras ou de outras imagens criadas, só se dá via tradução. Ele explica que “Na concepção renascentista das artes – que de certo modo perdurará intacta em muitos de seus dogmas fundamentais até o século XVIII – todas as artes partem deste pressuposto que as une: a *mimesis*” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 12).

Já de Horácio vêm o tópico do *Vt pictura poesis*. Essa frase é apenas o início de um verso horaciano que assim se desenvolve:

“A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a obscuridade, esta, que não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; **365** esta agradou uma só vez, esta, revisitada dez vezes, agradará” (HORÁCIO, 1993, p. 35).

Assim como Aristóteles, também Horácio defende o valor da poesia ao aproximá-la da pintura, sem, contudo, negar as idiosincrasias advindas de cada uma. Entretanto, Aristóteles diferencia a poesia da pintura por meio dos elementos usados na imitação de cada uma e Horácio concentra a diferença no processo de percepção e de recepção das duas artes. O onde, o como e o quanto da recepção e da percepção são os elementos usados por Horácio para fazer suas delimitações. Para a poesia é mais apropriado estar longe, aqui é nítido que a referência é à poesia declamada e à propagação do som. Para a pintura é importante estar perto, o ver bem é associado a essa arte. A poesia quer ser contemplada na obscuridade que remete à solidão e à interioridade daquele que a escuta, a pintura, por sua vez, deseja a luz e o escrutínio. À poesia associa-se uma não saturação dos sentidos, uma repetição do prazer da recepção, já a pintura satura o olhar e agrada como aparição única.

Apesar da fama desses versos que citamos anteriormente, há outros excertos da *arte poética* que versam sobre a relação entre as artes. Na verdade, o poeta inicia seu trabalho comparando a poesia à pintura. O conteúdo inicial da discussão é a liberdade de criação do artista e a noção de que nem tudo é permitido na arte. O escritor deseja aplicar à poesia as mesmas regras que são aplicadas na pintura. Pois segundo Dante Tringali, Horácio percebe que “[...] há uma *afinidade entre as artes*, que formam um conjunto, o que vale para uma, vale para as outras. Horácio trata da poesia (=literatura) como uma das belas-artes, [...]” (TRINGALI, 1993, p. 71, grifos do autor). Há, inclusive, para reforçar esses traços comuns entre as belas artes, comparações entre a poesia e a música e a escultura. Todavia, “Note-se que, entre as artes, ele salienta a maior analogia da poesia com a pintura” (IDEM, p. 97).

Mas observemos esse trecho inicial de Horácio para que entendamos como ele aproxima a poesia da pintura mediante os cuidados que a arte deve ter em suas composições, já que no fragmento anterior versamos bastante sobre as diferenças na recepção e percepção das duas artes. Diz o texto:

Se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e aplicar penas variegadas sobre os elementos tomados de diversas partes, de tal modo que uma mulher formosa na parte superior terminasse em peixe horrendamente negro, **5** admitidos a contemplar isso, conteríeis o riso, ó amigos?

Crede-me, Pisões, que muito semelhante a esse quadro seria o livro cujas idéias vãs fossem concebidas como sonhos de um doente de tal modo que nem pé nem cabeça componham uma única figura.

“Os pintores e poetas **10** sempre tiveram igual poder de tudo ousar.” Sabemos disso e essa indulgência reclamamos e damos uns aos outros, mas não a ponto que os

ferozes se reúnam com os mansos, nem que formem pares: as serpentes com as aves, os tigres com os cordeiros (HORÁCIO, 1993, p. 27, aspas no original).

Já sobre o aforismo de Simônides de Ceos pouco sabemos. Ele diz que a pintura é poesia muda e a poesia é pintura que fala. Jacqueline Lichtenstein (2005) declara que essa afirmação foi atribuída por Platão a Simônides de Ceos. Gonçalves (1994), por sua vez, atesta que a frase foi registrada por Plutarco. Não adentraremos nos meandros da questão, uma vez que demandaria uma grande pesquisa documental e essa não faz parte do nosso estudo. O que sabemos é que o aforismo passou pela tradição e chegou até nós remetendo à divisão entre artes da visão e artes do ouvido.

Apesar da antiguidade da questão, Gonçalves (1994) postula que o ponto de partida para a discussão das relações analógicas entre poesia e pintura deve ser o Renascimento. É nesse período que são resgatadas e estudadas as concepções de Simônides de Ceos, Aristóteles e Horácio que discutimos até agora. Entretanto, diversas interpretações foram dadas aos preceitos postulados por eles. Luís de Moura Sobral (1994) explicita o uso fora de contexto, no período renascentista, das três primeiras palavras da poesia horaciana, o *Vt pictura poesis*. Desse uso livre, surgiu a teoria da equivalência entre a poesia e a pintura, reforçada pela expressão atribuída por Plutarco a Simônides. Segundo Sobral, a teoria pretendia que a boa pintura, assim como a boa poesia, devesse ser a imitação ideal das ações humanas. Ainda sobre a colocação horaciana, Gonçalves explica que a

*Vt pictura poesis*, interpretada da maneira que melhor convinha às idéias dos críticos, tornou-se um emblema e conduziu várias polêmicas naquele período. A teoria contida nesta frase operou em direções complementares entre as artes da pintura e poesia, no sentido de uma influência literária sobre a pintura e uma apreciação da pintura em termos literários. Como o dominante desse período era o processo imitativo, acreditava-se que os modelos para as duas artes deveriam ser encontrados nos clássicos, e assim sugeriam os temas históricos e heróicos que envolviam a natureza humana, ideal ou heróica. A apreciação das obras se baseava nesses elementos temáticos, além do rigor formal de imitação que deveria respeitar, o mais possível, as várias técnicas utilizadas pela arte clássica. (GONÇALVES, 1994, p. 27, grifos no original)

Lichtenstein (2005), por sua parte, confirma que a doutrina do *Vt pictura poesis* no Renascimento se baseia em um erro de interpretação do poema de Horácio. No seu contexto original, a poesia é comparada à pintura, pois supõe-se uma superioridade do olho, o sentido supremo, em relação aos outros sentidos e isso podemos atestar na própria *A arte poética*. Diz-nos Horácio: “**180** O que se transmite pelo ouvido excita mais debilmente o espírito do que aquilo que se põe diante dos olhos fidedignos e que o próprio espectador apreende por si” (HORÁCIO, 1993,

p. 31). A pintura é o termo referencial da comparação, produzindo “um privilégio em favor das artes da imagem, com as quais são relacionadas as artes da linguagem”. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 10).

No Renascimento, a poesia converteu-se em termo comparativo e a pintura em termo comparado. Era um *Vt poesis pictura* (LICHTENSTEIN, 2005). De todo modo, não devemos imaginar que tudo isso não passou de um erro de tradução que nenhum dos grandes latinistas do Renascimento percebeu. A questão está amplamente relacionada à empreitada de muitos pintores para que a pintura fosse aceita e vista como arte liberal e não como ofício artesanal, modificando também o status social dos pintores. No dizer de Lichtenstein,

A doutrina do *Vt pictura poesis*, tal como a compreendiam os teóricos do Renascimento, foi um dos meios – e certamente um dos mais importantes – que iriam permitir à pintura gozar de um reconhecimento até então reservado às artes da linguagem, isto é, ter acesso à dignidade de uma atividade liberal (LICHTENSTEIN, 2005, p. 11, grifos no original).

E ainda:

Portanto, o *Vt pictura poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura; participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da Idéia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática (IDEM, p. 12, grifos no original).

Creemos que está claro a diferença entre o contexto do poema de Horácio em sua origem e seu uso no Renascimento. Segundo Seligmann-Silva (2011), essas comparações esporádicas feitas na Antiguidade – Aristóteles ou Horácio – eram esparsas e tinham um papel meramente ilustrativo. Na Renascença, elas ganham um peso inexistente em seus contextos de origem. Nosso postulado é que os pintores renascentistas se viram em um período de intensa valorização do discurso e das ciências, de onde o empenho desses artistas em teorizar a pintura para aproximá-la das ciências e em acercá-la às artes da palavra para dar-lhe a importância dada ao discurso.

Por meio de nossas leituras e estudos, pudemos constatar que se instalou a partir do Renascimento uma verdadeira disputa entre as artes da palavra e as da imagem. Muitos teóricos escreveram colocando-se de um lado ou de outro da querela. A partir de agora expomos algumas considerações desses teóricos até chegarmos ao *Laocoonte* de G. E. Lessing, data – segundo Lichtenstein (2005) – fundamental na história da comparação entre a pintura e a poesia.

Datando do século XV, *Da pintura* de Leon Battista Alberti é conhecido por ser o primeiro livro a conceber a pintura como teoria sistematizada. Nele, Battista Alberti (1989) evoca um tempo no qual as pinturas eram expostas em teatros, no qual os antigos romanos e gregos ensinavam a pintura com o mesmo valor da geometria e das práticas para viver bem. Explica-nos esse autor que a pintura chegou a tão alto grau de estima entre os gregos que aos escravos, por meio de lei, foi proibido pintar.

Pergunta-nos o renascentista: “Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra, ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo?” (BATTISTA ALBERTI, 1989, p. 96) e diz “Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculos com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura” (IDEM, p. 97).

No texto de Leon Battista Alberti ainda não vemos uma competição explícita entre a pintura e a poesia como em Leonardo da Vinci. No primeiro a disputa ocorre, de fato, entre a pintura e a escultura. Entretanto, o tom de exaltação da pintura é evidente. “[...] a pintura é o melhor e o mais antigo ornamento das coisas, [...]” (BATTISTA ALBERTI, 1989, p. 100). Apesar de não vermos comparação direta entre arte poética e arte pictórica está claro que a aproximação entre as duas, com intuito de que a pintura se acerque ao discurso, já ocorreu. Isso podemos concluir a partir da seguinte afirmação: “A grande obra do pintor é a história” (IDEM, p. 104).

A rivalidade entre a pintura e a poesia aparece sem rodeios no *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci. Apesar de só ter sido impresso como o conhecemos no século XVIII, seus fragmentos estavam em circulação na Europa desde o século XVI. Para esse pintor, a poesia só conseguiu anos de supremacia e reinado porque lida com as palavras e, portanto, conseguiu louvar-se por décadas e décadas, a pintura como é muda ficou sem advogados que por ela combatessem.

Leonardo (1989) começa defendendo o *status* de ciência da pintura e segue louvando suas qualidades até colocá-la em posição superior à da poesia e da escultura, sem esquecer de digladiar também com a música. Observemos este excerto, no qual o escritor coloca a pintura como imitadora das coisas da natureza e a poesia como imitadora de obras dos homens, por isso, menor. Para o autor, a poesia trabalha com signos imaginários, enquanto o olho recebe suas imagens direto do real, tal como elas são.

La pintura presenta a los sentidos las obras de la naturaleza con mayor verdad y certeza que las propias de palabras o letras, si bien éstas representan las palabras

con mayor verdad que la pintura. Pero diremos también ser más admirable aquella ciencia que representa las obras de la naturaleza que aquella otra que representa las obras del artífice, es decir, las obras de los hombres, así las palabras o la poesía y cosas tales, por la humana lengua expresadas (LEONARDO DA VINCI, 1989, p. 37 – 38).

A astúcia de Leonardo (1989) é tamanha que as artes da palavra é que são aproximadas das atividades mecânicas, uma vez que a escrita, segundo o pintor, é mecânica. Dado que a palavra falada uma vez que nasce já morre, o poeta precisa da escrita. E ao escrever o poeta usa as mãos. Aliás, foi por causa da pintura que os caracteres, por meio dos quais escrevemos as diferentes línguas, foram inventados (LEONARDO DA VINCI, 1989). O pintor recorda ainda que os poetas também recebem dinheiro por suas obras quando vão às escolas e fazem leituras, por exemplo. De modo que não podem condenar os pintores por recebê-lo.

Para promulgar o primado da pintura, Leonardo da Vinci promove a supremacia do olho sobre os outros sentidos. A visão é o sentido que menos se engana e é mais danoso perdê-la do que perder a audição, o olfato ou o tato. A perda da visão é nefasta até para as palavras, pois impossibilitaria a leitura. Todas as ciências são dependentes do olho, a astronomia, a geometria, as ciências biológicas. A maior parte dos altos valores da pintura advém do dirigir-se ao olho e não a sentidos menores. Só o olho consegue fruir as verdadeiras belezas do mundo. “¡Oh, excelentísimo entre todas las restantes cosas creadas por Dios! ¿Qué alabanzas podrían dar la medida de tu nobleza?” (LEONARDO DA VINCI, 1989, p. 65).

Explica-nos Seligmann-Silva (2011) que Leonardo da Vinci atribuiu um papel tão central ao olho como poucas vezes havia sido feito. Porém, do mesmo modo, o estudioso dilucida que esse louvor ao visível não era exclusivo de Da Vinci. “[...] constituía um lugar-comum no neoplatonismo renascentista, com sua concepção panteísta de mundo, atribuir ao olhar a função central dos sentidos: [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 14).

Entre as diferenças elucidadas por Leonardo da Vinci para a pintura e a poesia, destacamos as seguintes: o pintor consegue mostrar tudo que deseja em um só instante, já o poeta precisa de uma longa sucessão de descrições; o pintor consegue representar maior quantidade de coisas, coisas essas que as palavras não podem nem nomear; a poesia lida com o dito, a pintura com o feito, e o feito é superior ao dito; a pintura representa com maior verdade as obras da natureza; as histórias se entendem mais facilmente pela pintura do que pela poesia; a pintura tem maior poder de

presentificação que a poesia; a imagem sofre menos flutuação que a palavra, dado que essas mudam conforme a língua; a forma é universal, o som das palavras que designam as coisas não.

Para Leonardo da Vinci (1989), o poeta é um roubaador de especificidades alheias. Se ele quiser convencer e persuadir estará adentrando o ofício do orador e esse claramente o superará; se o poeta falar de astronomia, estará roubando a temática do astrónomo; se filosofar, estafará o ofício do filósofo e assim sucessivamente. Porque a poesia, para Da Vinci (1989), não tem tarefa própria, é como um comerciante que reúne mercadorias elaboradas por diversos artesões.

É nítido no *Tratado de pintura* (1989) um enfrentamento com o aforismo de Simônides de Ceos. Quem nos explica o motivo é Jaqueline Lichtenstein (2005). A autora diz que “[...] enquanto a poesia é apresentada com uma dupla determinação positiva – ela é uma pintura que fala –, a pintura é definida negativamente, como uma poesia à qual falta a palavra”. Leonardo da Vinci (1989) rebate: se a pintura é poesia muda, então é preciso que a poesia seja uma pintura cega, assim seríamos justos. Lembremo-nos que Simônides de Ceos postulava que a pintura é poesia muda e a poesia pintura que fala.

Em 1683, André Félibien escreve *O sonho de Filômato*. Nesse texto, o narrador escreve uma carta a seu interlocutor Cléogenes contando-lhe um sonho no qual aparecem a Pintura, a Poesia e o Amor. O escrito de Félibien (2005) aparentemente não pretende exaltar uma arte sobre a outra, o objetivo é a conciliação, o reconhecimento de que elas são artes irmãs e cada uma com sua especificidade servirá à grandeza do monarca, de onde o tom também político do texto e seu louvor às grandezas de Luís XIV. Apenas para que compreendamos com mais clareza a obra tratada é necessário lembrar que André Félibien (1619 – 1695) trabalhou na corte desse rei.

Para Lichtenstein (1994), entretanto, ao optar por descrever um sonho o autor mostra a superioridade da imagem, pois se coloca no campo da representação visual. Ao escolher o sonho e não a simples demonstração, há de certo modo, para a autora, uma proclamação do caráter originário da figura sobre a palavra. A alegoria de Félibien se dá como um quadro e suplanta a dificuldade que é defender a supremacia da pintura usando a palavra (LICHTENSTEIN, 1994). Nas palavras da estudiosa,

O sonho de Philomathe é ‘uma pintura’ do *Vt pictura poesis*, cujas imagens são apresentadas no interior de um sonho, ou seja, na moldura de um quadro. A pintura tem assim o seu triunfo assegurado antes mesmo de qualquer exposição dos

argumentos, uma vez que a comparação pede a um dos termos comparados o modelo de sua exposição (LICHTENSTEIN, 1994, p. 122).

A pintura é uma bela jovem, alta, branquíssima, de olhos claros e cachos esvoaçantes. Ricamente vestida de branco e azul levando na mão umas pranchetas. A poesia, por seu turno, é morena e de olhos negros penetrantes, mais baixa e de cabelos presos. Trajando um vestido furta-coberto por um véu com fios de ouro e prata e levando consigo rolos de papel e lápis. As duas jovens discutem entre si, a poesia sempre em verso e a pintura em prosa.

A Pintura acusa a Poesia de sempre querer roubar-lhe os temas e os méritos, a Poesia retruca afirmando que a Pintura é que lhe rouba os temas e que ela em nada precisa da arte alheia para conseguir seus louvores. A Pintura sente que a Poesia quer sempre ultrapassá-la no momento de louvar o rei. Já a Poesia alega que louvar os deuses e reis é seu ofício desde a antiguidade. Argumenta a Poesia, que se considera a filha mais velha dos deuses: “[...] Fiz-me conhecida em mil lugares/ Para que aí se adorassem deuses e heróis./ Muito antes que deles você formasse imagens,/ Eu já mostrava como lhes prestar homenagens [...]” (FÉLIBIEN, 2005, p. 45).

A Pintura se considera mais antiga e entende que a Poesia quer roubar-lhe os direitos da primogenitura. Diz ela à Poesia: “Não me é difícil provar a data do meu nascimento e mostrar que os deuses só a trouxeram ao mundo para me fazer companhia e para explicar aos homens os mistérios que eu já lhes havia desvendado por meus sábios caracteres” (FÉLIBIEN, 2005, p. 45). A Poesia não aceita o argumento. Ela está convencida de que se não houvesse ensinado à irmã sobre os deuses, como se vestem, como se portam e sobre as suas histórias, ela jamais teria sido capaz de pintá-los.

A Poesia se considera filha de Apolo e portadora de suas mensagens aos homens. A Pintura advoga para si a paternidade de Júpiter. O deus a teria criado para que ela junto dele trabalhasse na construção do universo e desse forma e cor a tudo quanto fora criado. O deus criou a luz apenas para que as obras da Pintura pudessem ser contempladas. Inclusive na criação do homem a Pintura interviu dando-lhe as devidas proporções para que houvesse nele harmonia. Porém, o Amor intercedeu a Júpiter para que a Pintura ficasse na terra entre os homens e lhes ensinasse seus dotes. Segundo a Pintura, disse o Amor: “Portanto, é evidente que para dar aos homens imagens mais semelhantes de todas as divindades é preciso que a pintura retorne a seu meio e os instrua” (FÉLIBIEN, 2005, p. 52).

De acordo com a Pintura, o nascimento da Poesia deve-se a ela. Pois ela havia feito, por meio de retratos de Apolo, que a Imaginação, mãe da Poesia, apaixonasse-se pelo deus e dessa união nascesse a arte poética. E, os deuses haviam dado a Imaginação aos homens para que ela pudesse auxiliá-los a entender os mistérios da Pintura. Assim, o nascimento da Poesia é completamente dependente das obras da Pintura.

Na acalorada discussão, a pintura revoga para si a universalidade, a faculdade de ser entendida por todos os homens independente de sua nação de origem, enquanto a Poesia precisa de um idioma para cada povo. Tal é a unanimidade da Pintura que até os animais, de acordo com ela, são encantados por meio de sua arte. A Poesia também é denunciada como imprecisa, uma vez que as imagens descritas por ela podem ser entendidas por cada um de um modo. A incompreensibilidade é também fraqueza outorgada à Poesia que muitas vezes, no dizer da Pintura, torna-se obscura e ambígua.

É então que o Amor aparece para tentar reconciliar as duas irmãs e aconselhar que elas, para mostrar suas características específicas, trabalhem temas diferentes. Cada uma deveria louvar o grande monarca com seus dotes. As duas são necessárias para engrandecê-lo. Explica o Amor:

Se uma conta as virtudes deste príncipe incomparável, fazendo uma imagem das belezas de sua alma. Cabe à outra exprimir suas ações heroicas e as coisas memoráveis que lhe garantem a admiração da terra inteira. Sonhem apenas em representar fielmente o que vêem, para que os séculos futuros possam vê-lo no estado em que hoje se mostra a todo universo (FÉLIBIEN, 2005, p. 58).

Para o Amor, há um ponto em que as duas irmãs devem unir-se e outro em que devem apartar-se. Elas devem ligar-se na fidelidade ao tema tratado para que ele seja por todos e em todo tempo cognoscível, entretanto, cada uma deve ater-se a temas que sejam adequados às suas especificidades. A questão dos temas apropriados para uma ou outra arte é também um dos objetivos do próximo texto que aludiremos: *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* de Jean-Baptiste Du Bos com primeira edição em 1719.

Du Bos (2005) ocupa-se da especificidade de cada arte e delimita a abrangência da pintura e da poesia. Ele deseja ensinar aos pintores e poetas os meios adequados de reconhecer quais são os temas adequados para suas artes. Elucida o teórico: “Existem temas mais vantajosos para os pintores que para os poetas, assim como há os que são mais vantajosos para os poetas que para os pintores” (DU BOS, 2005, p. 61).

Para Seligmann-Silva (2011), a importância da obra de Jean-Baptiste Du Bos é que ela é um marco da passagem das ideias clássicas para as concepções propriamente estéticas do fenômeno artístico. O teórico francês inclui nas finalidades da obra de arte o *émouvoir* e repreende o excesso de racionalização. A obra de arte deve tocar e comover. Porém, lembrando-nos ainda os preceitos de Leonardo, Du Bos (2005) defende a superioridade da pintura por dois motivos: ela age sobre o sentido da visão que deixa sobre nós impressões mais fortes que o som e trabalha com signos naturais, enquanto a poesia usa os artificiais. Seligmann-Silva (2011) deslinda essa preferência de Du Bos de acordo com as concepções de linguagem ideal – aquela que dispensaria signos – correntes naquele tempo. Vejamos:

Devido à “proximidade” maior do “olho” com a “alma” haveria, para Dubos, uma menor perda da “energia inicial” no processo de percepção do signo natural, ou ainda, na recepção da “natureza mesma”. Já na recepção da poesia haveria uma cadeia de passagens, de *traduções*, poder-se-ia dizer, ou de processamentos entre a recepção e a “alma” que reduzem, consomem, a energia inicial da obra recebida (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 24, grifos do autor).

Du Bos (2005) entende que o essencial na poesia é a formação de imagens. Por isso o paradigma da poesia é a própria pintura. Entretanto, como esta é mais eficiente em formar imagens que aquela, aquela estará em constante desvantagem. Todavia, o autor considera que o poeta é mais hábil em representar nossas ideias e sentimentos. Tal empreitada é de grande dificuldade para o pintor, “[...] pois nem as ideias nem os sentimentos se fazem acompanhar por um movimento específico, especialmente evidente em nossa atitude ou particularmente caracterizado em nosso rosto” (DU BOS, 2005, p. 61). Ainda é mais difícil para o pintor expressar os muitos sentimentos de um personagem, pois a cada quadro ele só poderá representar um deles, uma vez que na tela só podemos ver um instante de determinada ação. Por outro lado, a poesia é capaz de tratar todos os lances da ação.

Para o poeta é mais simples fazer com que nos afeiçoemos aos personagens, porque consegue fazer que nos interessemos pelo destino deles. O pintor ao mostrar-nos os atributos físicos dos seres não consegue que nos interessemos por seus destinos. O único mérito que tem o pintor, nesse caso, é fazer que reconheçamos os personagens que ele nos apresenta. Alcançar que reconheçamos os seres pintados é tão urgente aos pintores que muitas vezes eles incluem legendas em suas obras e quando não o fazem, correm o risco de que seu trabalho seja incompreendido e gere desinteresse no espectador.

Curiosamente, Du Bos (2005) afirma que o poeta chega mais perto da imitação dos objetos que o pintor. O estudioso explica que ao usar muitos artifícios para descrever uma paixão ou sentimento de um personagem, em algum deles o escritor acertará rotundamente, ainda que cometa pequenos deslizes. Já o pintor não tem essa multiplicidade de opções, ele não pode empregar senão um traço para expressar determinado sentimento ou paixão, se falha, condena seu trabalho.

De todo modo, haverá também belezas da natureza que o pintor sempre imitará mais competentemente que o poeta. Para Du Bos (2005), as mesmas paixões provocam nos homens atitudes diferentes, conforme sejam de idades, sexo, nações e profissões diversas. O poeta, segundo o autor, não consegue demonstrar essas diferenças sutis na paixão de cada um. Isso tomaria um longo tempo para a descrição e tornaria a obra enfadonha. Seria necessário um verdadeiro inventário de cada presente na ação para que imaginássemos como determinada paixão ou sentimento afetou particularmente a eles. Seria um grande atraso. “Para que esses detalhes sejam imaginados de maneira fácil e distinta, é preciso expô-los aos olhos” (DU BOS, 2005, p. 68). Desse modo, o pintor é muito mais eficiente que o poeta na expressão do caráter particular.

Du Bos (2005) conclui que é muito mais vantajoso para a pintura introduzir um grande número de personagens interessados na ação. A emoção de cada um deles fará com que se pareçam a atores em um quadro, enquanto no livro eles seriam apenas expectadores da ação. Isso também porque “a pintura tem a vantagem de poder colocar diante de nossos olhos os incidentes da ação de que trata mais adequados a provocar uma forte impressão sobre nós” (DU BOS, 2005, p. 71).

O teórico francês aconselha ainda que o pintor não trate de temas pouco conhecidos, sob risco de não ser compreendido e, portanto, ignorado. O poeta, por seu lado, pode tratar assuntos desconhecidos, criar personagens nunca antes mencionadas e ainda assim fazer que nos afeiçoemos a elas.

Ainda nesse tom de delimitar especificidades da pintura e da poesia, aparece na segunda metade do século XVIII, em 1766, a obra de Gotthold Efraim Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, publicado na Alemanha. É “[...] a obra crítica que de forma mais arguta se voltou para as questões das relações entre poesia e artes plásticas” (GONÇALVES, p. 29, 1994). A motivação de Lessing para escrever sua obra foi desfazer os entendimentos errôneos e os juízos infundados sobre a relação entre a pintura e a poesia. A má compreensão da concordância entre as duas artes postulada pelos antigos, gerou, segundo Lessing (2011), a mania da descrição

na poesia e de alegorismos na pintura. Invertendo as teses do aforismo de Simônides de Ceos, tentou-se fazer da poesia uma pintura falante e da pintura um poema mudo.

Lessing (2011) sustenta ainda que muitos críticos de arte forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura ou deixam a pintura preencher toda a esfera da poesia. Eles, segundo o autor, julgavam que tudo que está certo para uma deveria estar certo para a outra. Tudo que era agradável para a poesia deveria ser também apazível para a pintura, tudo que era desagradável, deveria assim ser concebido para ambas. Na crítica de arte, a consequência dessa equivalência tão rígida entre a poesia e a pintura foi que as divergências entre a obra de um poeta e a de um pintor sobre o mesmo objeto começaram a ser tomadas como erros. Portanto, uma das artes, ao final, era considerada culpada e a outra era louvada.

Gotthold Efraim Lessing (2011) postula seus princípios a partir do estudo da expressão da dor, por meio do grito, no conjunto escultórico Laocoonte e na poesia. O autor relata que nos seus escritos, sob o nome de pintura, colocou as artes plásticas em geral, até porque ele parte de uma escultura tridimensional e não de um quadro. Contudo, ele admite que sob o nome de poesia, não incluiu as outras artes cuja imitação é progressiva. Na sua argumentação, a primeira premissa é que nas suas imitações a pintura utiliza signos diferentes dos da poesia. A pintura trabalha com cores e figuras no espaço e a poesia com sons articulados no tempo. Antes de prosseguirmos com o estudioso alemão, é relevante notar a semelhança entre os conceitos dele e o postulado de Aristóteles que deslindamos anteriormente. Ambos diferenciam as duas artes recorrendo aos seus elementos formais de materialização.

O autor alemão conecta os corpos, objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra, à pintura. Já as ações, objetos que se seguem uns aos outros ou cujas partes se seguem umas às outras, são o instrumento da poesia. Contudo, os corpos não existem apenas no espaço, mas também no tempo. Eles persistem e podem parecer diferentes em cada momento de sua duração. Segundo Lessing (2011), cada uma dessas aparições momentâneas é efeito de uma anterior e pode ser causa de uma sucessiva, e, assim como que o centro de uma ação. Desse modo, a pintura também pode imitar ações, mas apenas indiretamente por meio de corpos.

Quanto à poesia, ela também pode mostrar corpos, mas apenas alusivamente por meio de ações. Essas, por sua vez, não existem por si mesmas, dependem dos corpos. Apesar dessa permeabilidade das ações pelos corpos e vice-versa, Lessing postula que

A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá.

Do mesmo modo a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem a mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele (LESSING, 2011, p. 195-196).

Ainda sobre as fronteiras entre a poesia e a pintura, o autor de *Laocoonte* concebe que a pintura, e apenas ela, pode imitar a beleza corpórea. Essa nasce do efeito harmônico das diversas partes que se deixam ver de uma só vez. As partes devem estar uma ao lado da outra simultaneamente, portanto, constituem o objeto próprio da pintura. O poeta pode mostrar os elementos da beleza apenas um após o outro, logo, abstém-se da exposição da beleza corpórea enquanto beleza. Ele sabe que seria impossível ordenar os elementos um após o outro e conseguir o efeito que eles possuem quando ordenados um ao lado do outro. O poeta entende que “[...] o olhar concentrado que nós queremos lançar imediatamente após a sua enumeração não nos oferece nenhuma imagem harmoniosa; [...]” (LESSING, 2011, p. 231). A poesia, entretanto, tem a capacidade de transformar a beleza em graça. Essa, segundo Lessing, é beleza em movimento, e, justamente, por causa disso mais conveniente ao poeta que ao pintor. O pintor pode fazer-nos apenas supor o movimento. O poeta, por sua vez, pode fazer a graça ser o belo transitório que desejamos ver repetidamente.

Sobre a representação do feio, o teórico alemão estabelece diferentes regras para a pintura e para a poesia. A pintura tem capacidades para expressar a feiura, pode fazê-lo, porém não deseja fazê-lo. Uma vez que o seu alvo é sempre o belo. “No primeiro papel pertence-lhe todos os objetos visíveis: no segundo ela abarca apenas os objetos visíveis que despertam sentimentos agradáveis” (LESSING, 2011, p. 259). A feiura das formas não deve ser por si e nem em si objeto de uma bela arte como a pintura. Para o autor, a fealdade não é o tipo de sentimento desagradável que se torna agradável por causa da imitação. Por seu lado, a poesia pode representar a feiura, porque nela o efeito do feio é quase totalmente minimizado (LESSING, 2011). A disposição sucessiva das partes, em vez de coexistentes como na imagem, permite que suportemos a feiura sem que nos desagrademos da obra.

A pintura de deuses e seres espirituais para ser entendida deve seguir o que chamamos modernamente de iconografia. Lessing (2011) postula que as artes plásticas devem sempre manter

as mesmas caracterizações dessas figuras para que possamos reconhecê-las. Já os poetas podem fazer dos deuses seres afetivamente ativos, com traços negativos e positivos e com ações que não esperávamos deles. Há maior liberdade na poesia, pois ela pode desfazer nossas possíveis confusões simplesmente informando-nos do que se trata.

G. E. Lessing (2011) recomenda que os poetas não usem na poesia os mesmos símbolos alegóricos empregados na pintura, dado que na arte pictórica eles são uma necessidade, um meio dos seres serem reconhecidos. Contudo, se o símbolo não for alegórico o poeta pode usá-lo. Não entraremos nos meandros da questão, mas é importante lembrar que há em Lessing (2011) uma distinção entre símbolo e alegoria. Para o autor alemão, não há necessidade de o poeta representar a Constância escorada numa coluna, esse é o modo do pintor de fazê-la cognoscível. O poeta pode simplesmente dar nome à figura, atribuir-lhe ações e saberemos quem é. O estudioso dispõe que “Quando o artista adorna uma figura com símbolos então ele eleva uma mera figura a um ser superior. Mas se o poeta utilizar esse aparato pictórico ele faz de um ser superior uma boneca” (LESSING, 2011, p. 164).

Apesar de conceber que ações e corpos podem imbricar-se e que o poeta pode pintar – tema que estudaremos ao tratar da *ekphrasis* –, é patente que Lessing, em seus postulados, mantém a pintura como arte espacial e a poesia como arte temporal. O seu desejo de manter uma fronteira entre a poesia e a pintura, de ressaltar as diferenças e os limites entre elas é compreensível, uma vez que ele se encontra exasperado diante da postura de alguns críticos que desejam forçar uma equivalência entre a pintura e a poesia e medir o valor de certas obras de arte por meio dessa ligação. É também desagradável, para ele, o efeito da excessiva correspondência entre essas duas artes em algumas obras literárias que tentam alcançar as realizações da pintura e de algumas obras visuais que tentam atingir os frutos da poesia. Sendo tudo isso, consequência do entendimento errôneo do tópico horaciano e do aforismo de Simônides de Ceos.

Gonçalves sintetiza a formulação estética de Lessing do seguinte modo:

[...] a forma, nas artes plásticas, é espacial, pois o aspecto visível dos objetos pode ser mais bem apresentado justaposto, num lampejo de tempo; a literatura, por outro lado, fazendo uso da linguagem, para harmonizar-se com a característica essencial de seu instrumento, deve se basear em alguma forma de sequência narrativa (GONÇALVES, p. 89-90, 1994).

O *Laocoonte* é também uma maneira de, segundo Gonçalves (1994), rebater por completo as tendências barrocas do século anterior. Para o literato, o Barroco representa uma rica exceção

dentro do século XVII, dado o seu fusionismo que gerou uma relação entre as artes próxima a que teríamos nos tempos modernos. O Barroco possui um afã de unidade e uma acrescida vontade de síntese (GONÇALVES, 1994) que ficou bastante conhecida pela ideia de obra de arte total na ópera. Esse autor vê já no início do Barroco, ou no que é comumente chamado de Maneirismo, uma tendência a “poetização do tema”, ele explica: “A ‘poetização do tema’ era necessária, naquele período, como forma de propor uma outra esfera, uma outra possibilidade, mais rica e mais significativa, para a linguagem da pintura” (IDEM, p. 63, aspas no original). Lessing, por sua vez, estava completamente inclinado ao Neoclassicismo.

A pintura no século XVII, antes da escrita do *Laocoonte* de G.E. Lessing, já havia conquistado a universalidade e prestígio que Leonardo almejava para ela. Porém ela o conseguiu submetendo-se ao modelo da escrita (SELIGMANN-SILVA, 2011), linguagem de signos artificiais e considerada por Da Vinci muito inferior à pintura. Essa impregnação da pintura por moldes das artes da palavra justifica os esforços teóricos posteriores para delimitar as especificidades das artes. Já no decorrer do século XVIII, o mundo, segundo Seligmann-Silva, torna-se um fato linguístico, e a linguagem também vai se tornando um fato imagético. Esse teórico especifica que “*O Ut pictura poesis* vai, por assim dizer, se dissolvendo nesse novo paradigma da linguagem: se tudo é linguagem e imagem, a discussão não deve se dar mais nos termos da *mimesis*, mas sim em termos de uma teoria da linguagem produtora do mundo” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 29, grifos no original).

Também Aguinaldo José Gonçalves, no seu *Laokoon revisitado* (1994), assevera que a questão do *Ut pictura poesis* mudou seus rumos a partir do final do século XVIII. No Romantismo, a alteração na concepção de arte mimética para arte expressiva, remodelou totalmente a orientação da poesia, a preeminência do gênero lírico e sua atenção ao gênio-criador levaram a que os outros gêneros também o copiassem. Logo, podemos supor que a relação entre as artes não mais se daria mediante o conceito aristotélico de *mimesis*. Havia clara oposição aos princípios aristotélicos interpretados pelo Neoclassicismo. “A espontaneidade, a expressividade, perseguidas pela poesia romântica, encontravam na palavra outros valores, outras possibilidades de sugestão que não coadunavam com a estaticidade imitativa ou com o rigor racional clássico” (GONÇALVES, 1994, p. 99).

No período romântico, ainda segundo Gonçalves (1994), modificou-se o modo de refletir sobre arte e realidade. A criação artística passa a ser entendida como resultado da interação entre o mundo exterior e o mundo do “eu” cognoscente. O movimento complexo e dialético entre a arte e a vida, começado no Romantismo, levou ao nascimento de uma consciência crítica sobre a natureza e a função da arte. Para o autor, nesse período, é primordial o papel da analogia, ocupando o lugar da imitação. Nesse processo analógico são determinantes o entendimento do mundo como sistema de correspondências e a concepção da linguagem como o duplo do universo.

Sobre a interação entre as artes no Romantismo, Gonçalves (1994) frisa a influência da música nas outras linguagens artísticas, principalmente na poesia lírica. No desejo de alcançar a grande expressividade da arte musical, tanto as artes poéticas quanto as pictóricas passaram a experimentar formas sonoras. Surgiu o *Vt musica poesis*. O autor esclarece que

Exatamente nesse sentido é que, considerando as artes poéticas (diretamente) e as pictóricas (indiretamente), ambas se voltaram para a natureza de seus meios e assim para as potencialidades de suas representações. Na aspiração de atingir a grande expressividade própria da música, passaram a experimentar formas sonoras, a fragrância musical e a harmonia das cores, [...] (GONÇALVES, 1994, p. 101).

A pintura, entretanto, como modelo de representação naturalista, tardou mais que a poesia na passagem do clássico para o romântico. Essa dificuldade era igualmente resultado da oposição entre ideal e natureza sob orientação da estética romântica. Havia também, segundo Gonçalves (1994), uma resistência dos pintores habituados que estavam a uma arte cheia de limites aos transbordamentos dos românticos. Conforme explica esse estudioso, a poesia aproximou-se da música, dado sua força expressiva e sua consideração de arte não imitativa, sendo concebida, portanto, como a mais artística de todas as artes; a pintura, por sua vez, aproximou-se da poesia, “[...] como uma progressão natural, em busca de um afastamento paulatino da concepção imitativa (no sentido clássico) das artes” (GONÇALVES, p. 108, 1994).

Essa valorização da música e o intento das outras artes de aproximar-se dela é revelada em um trecho do diário de Eugène Delacroix (2005) do dia 8 de outubro de 1822. O pintor concebe que a pintura é mais avizinhada a música do que a poesia. Diz ele: “As mentes mais vulgares comovem-se mais com os escritores do que com os músicos e os pintores” (DELACROIX, 2005, p. 94). A pintura comove a alma interiormente usando meios que afetam somente os sentidos. A imanência da música, Delacroix a vê na pintura, e não no ofício do escritor. Posteriormente, como veremos, ele já não deseja aproximar a pintura da música, intenta proclamar sua superioridade em

face das duas artes sucessivas, um conceito de Lessing que passou a ser corrente já no Romantismo (GONÇALVES, 1994). A querela agora é com a música e a poesia.

No seu relato do dia 20 de outubro de 1853, versando sobre a emoção ou impressão provocada pela obra de arte, o pintor francês entende que a comoção da pintura é muito mais tangível que a da música e a da poesia. Disfrutamos das imagens como se as tivéssemos vendo no mundo real, mas há algo que nos transporta. Esses objetos que parecem ser a própria coisa são como “[...] uma ponte sólida sobre a qual a imaginação se apoia para penetrar na sensação misteriosa e profunda cujas formas são, de certo modo, um hieróglifo, porém um hieróglifo muito mais eloqüente do que uma representação fria como a de um caractere tipográfico; [...]” (DELACROIX, 2005, p. 97). Os caracteres da pintura são, para ele, superiores porque independem da ideia. O signo visível do pintor – as cores, a proporção – é muito mais eloqüente que o signo do escritor, as letras. Esse é, para nós, ainda um eco da distinção de Leonardo da Vinci entre signos naturais e artificiais.

Há na escrita uma simplificação. Quando dizemos “uma mulher” não nos aparece no espírito com toda intensidade, detalhe e beleza uma figura feminina. Delacroix considera que a arte não é álgebra na qual a redução seja benéfica. O êxito da arte, para ele, é ampliar e intensificar as impressões. De onde a perfeição da pintura, se ela só dispõe de um momento se esforçará para concentrar todo o efeito desse momento. Apesar dessa simplificação da escrita, no texto do dia 4 de abril de 1854, Delacroix (2005) condena a literatura e a música pela incapacidade de esboçar suas obras. O inacabado nessas duas artes é muito mais inconveniente do que na pintura. Um esboço ou estudo pictóricos podem ser considerados obra de arte. Já a poesia e a música como são artes sucessivas são muito mais afetadas se lhes falta a sucessão, as suas outras partes.

Delacroix (2005) deslinda ainda o perigo a que estão expostas as artes que dependem de interpretação, como o são a literatura e a música. Para ele, nenhum artista é tão senhor da própria obra como o pintor. O músico e o poeta estão à mercê de intérpretes. Por esse mesmo motivo, a pintura também é muito menos sujeita a alterações que as outras duas artes, dado que a obra do pintor em si permanece sempre a mesma. Ainda que a sua valorização ou leitura mudem no decorrer dos anos. Não obstante, o risco de alteração da música e da poesia é sempre grande. “Sem o sentimento do artista presente para guiar atores e cantores, a execução já não pode responder a

intenção inicial: a ênfase desaparece e, com ela, a parte mais delicada” (DELACROIX, 2005, p. 99).

Em 23 de setembro de 1854, o pintor desenvolve mais uma tipologia para a divisão das artes. As silenciosas e as não silenciosas, considerando os perigos da palavra e o valor do silêncio. Delacroix (2005) advoga sua preferência pela pintura e ressalta o valor de sua sobriedade e quietude. Ele revela que “A pintura e a escultura parecem mais sérias. É preciso ir até elas. O livro, ao contrário, é inconveniente; ele nos segue, nós o encontramos por toda parte” (DELACROIX, 2005, p. 100-101).

Ainda do século XVIII, podemos comentar os escritos de Charles Baudelaire sobre os salões. O texto de comparação entre as artes mais famoso do poeta francês é certamente o da pintura e da fotografia, mas também há em seus escritos uma abordagem do *Vt pictura poesis*. Baudelaire (2005) quer ressaltar as especificidades das artes, entretanto, percebe que elas se irmanam no efeito que provocam. Informa-nos Lichtenstein: “A relação que [Baudelaire] estabelece entre as artes baseia-se exclusivamente na analogia dos sentimentos que elas despertam, nos devaneios que sugerem, nas sensações que provocam no espectador, no leitor, no ouvinte” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 103). Em Charles Baudelaire (2005), de fato, não vemos o intento de proclamar a superioridade de uma ou outra arte. Parece-nos que, assim como Lessing, o centro do trabalho é definir especificidades.

No texto do Salão de 1846 (2005) percebemos em Baudelaire motivos muito próximos aos que também impulsionaram Lessing à escrita do seu *Laocoonte*. Os dois denunciam o desejo exacerbado que alguns têm de aproximar as artes a qualquer custo. “Essa necessidade de encontrar a qualquer preço pontos de comparação e analogias entre as diferentes artes, leva, muitas vezes, a estranhos equívocos, o que prova como as pessoas entendem pouco do assunto” (BAUDELAIRE, 2005, p. 104) e pergunta ainda “Acaso se deveria a uma fatalidade da decadência o fato de que atualmente cada arte manifeste o desejo de ocupar a espaço da arte vizinha?” (IDEM, 106). O escritor defende que, assim como ocorre há vários séculos, deve permanecer a divisão de tema e poderes próprios a cada arte.

O poeta francês, ainda nos escritos desse mesmo salão, estabelece uns critérios que lhe parecem definidores do pictórico e outros que lhe parecem classificadores do poético. De modo que ao final de suas considerações, ele considera que Victor Hugo possui quadros e Delacroix

poemas. Deduzimos, então, que os seus métodos devem diferir bastante dos utilizados até agora. As características que fazem de Delacroix um poeta são: ele era essencialmente um criador, ele dá lugar a uma imaginação mais fértil, vê-se paixão em suas obras e elas provocam um arrebatamento intenso. Já Victor Hugo é hábil e acadêmico, é simétrico, usa com cálculo todos os recursos da palavra, é tranquilo e minucioso, sua arte provoca uma emoção comedida. Por tudo isso, Baudelaire (2005) considera que Victor Hugo produz quadros, tornou-se um pintor em poesia. Delacroix, por sua vez, é um poeta em pintura, seus quadros são grandes poemas.

No período pós-romântico, segundo Gonçalves (1994), a concepção sobre a natureza se transforma, amplia-se, aprofunda-se. Essa mudança ocorre tanto na pintura como na poesia, ambas as artes deixam os procedimentos analógicos, típicos do Romantismo, e passam a se fundamentar em procedimentos alegóricos. A arte passa a ser insubmissa em relação à natureza, pois ela “[...] passa a fazer-se a própria natureza mas com uma face distinta, fragmentária, estranha” (GONÇALVES, 1994, p. 135-136). De acordo com esse autor, o contato entre as artes, no início do período pós-romântico, manifesta alguns indícios, seja na pintura ou na poesia, de convergências acentuadas de procedimentos estéticos. Talvez fosse isso que Baudelaire estivesse de antemão demonstrando ao acusar as artes de penetrar no terreno uma da outra.

Em relação à pintura, o período pós-romântico também foi quando essa arte evoluiu como linguagem (GONÇALVES, 1994). Quer-se partir da realidade como ela é, e, abandonar o comportamento de ver o “poético” a priori. Deseja-se similarmente desvincular-se da literatura, uma vez que essa aproximação havia sido realmente intensa durante o Romantismo. Não haverá sido à toa o texto de Delacroix (2005). Busca-se a força da pintura enquanto pintura. O artista da segunda metade do século XIX dá primazia ao olho e ao pensamento. Para Gonçalves (1994), até meados do século XIX, a pintura fica circunscrita a um universo extra pictórico, usando temas e ideias da cultura. A partir da era pós – romântica, a pintura já não é literatura em imagens.

Do fim do século XIX em diante, Gonçalves (1994) observa mais uma mudança na relação entre as artes. Começa a surgir o que o autor chama de homologia estrutural que, para ele, é o termo adequado para designar a proximidade ou a analogia de procedimentos estéticos entre as diferentes linguagens artísticas. O estudioso considera que é o momento de grande triunfo sobre a arte naturalista. “Nas novas buscas de natureza plástico-pictórica, o ‘assunto’ ou a referência externa

tornaram-se ausentes como ponto de partida, e no novo espaço criado as possibilidades são amplas” (GONÇALVES, 1994, p. 171, aspas no original).

A pintura conforme aprofundava-se em procedimentos exclusivamente seus, distanciava-se da poesia. Na poesia há um distanciamento dos referentes do mundo. O seu objetivo é encontrar sentido na própria linguagem, assim como a pintura o fazia. Aparece, entretanto, uma valorização das características visuais da escrita, os espaços em branco e a disposição dos elementos na página, por exemplo, passam a compor o texto. Embora cada arte estivesse voltada para as potencialidades do seu código, Gonçalves (1994) defende que a discussão de procedimentos estéticos era cada vez mais intensa entre poetas e pintores, por isso, o florescimento da homologia estrutural.

A homologia estrutural entre pintura e poesia se dá por meio de especificidades que aproximam os dois gêneros, além do prazer estético que é, na visão de Gonçalves (1994), o procedimento mais geral entre as artes independente do meio que usam para expressar-se. Uma dessas especificidades que unem poesia e pintura é o trabalho com as imagens, uma vez que elas também pertencem a poesia. Diz-nos esse teórico que o poema sempre foi composto em uma forma visual e o moderno, ainda mais. Desde que a poesia passou a ser escrita, a visualização compõe a significação.

Maria Adélia Menegazzo no seu *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* (1991) postula que o processo de racionalização formal da criação artística iniciado no final do século XIX dará fundamentação ao pensamento estético e à expressão artística do século XX. Os novos movimentos artísticos atuam “Questionando o conceito de obra e mesmo o de arte, as novas experiências procuram uma liberalização absoluta incluindo o tempo, a desformalização e o espaço ilimitado para a expressão artística” (MENEGAZZO, 1991, p. 40-41).

Dois elementos são para a supracitada autora definidores dos movimentos de vanguarda do século XX: a renovação formal e o experimentalismo. Essas duas características deram às artes a consciência da possibilidade de manipulação da linguagem artística. No discurso poético, predomina o valor da realidade artificial criada pelo poeta. Do mesmo modo, a pintura valoriza a artificialidade e rejeita sua concepção mimética. O receptor da obra de arte, nos dois casos, é um sujeito ativo na busca de significado, é um manipulador da linguagem artística.

Falamos das vanguardas do século XX porque é nesse período que vemos “A recorrência dos mesmos movimentos na literatura e na pintura com propostas técnico-ideológicas semelhantes” (MENEGAZZO, 1991, p. 51). O resultado para a autora, assim como para Aguinaldo José Gonçalves (1994), é uma identidade estrutural que perpassa todas as artes. Inclusive, devemos lembrar que os artistas de diferentes códigos trabalhavam juntos nos postulados e manifestos das vanguardas e “O confronto, quando existe, diz respeito ao lado técnico de resolução da forma, dada a divergência dos suportes materiais” (MENEGAZZO, 1991, p. 51).

Essa autora expõe como convergem os procedimentos de pintura e poesia nos vários movimentos do início do século XX. À vista disso observamos a seguir, ainda que resumidamente, as características pictóricas e poéticas do Expressionismo, do Futurismo, do Cubismo, do Dadaísmo, do Surrealismo e do Abstracionismo. Sabemos que esses movimentos são complexos e não uniformes, há, por exemplo, várias fases do Cubismo e diferentes movimentos abstracionistas. Mas o que queremos é apenas colocar como se davam as aproximações entre pintura e poesia no contexto de cada um deles, contemplando com mais cautela as homologias estruturais.

No Expressionismo, há uma tensão, tanto em pintura como em poesia. Essa tensão vem geralmente da exposição de situações desumanas pelas quais o homem passa. A forma expressionista distorce para chegar à verdade interior em ambas as artes. A poesia expressionista busca humanizar o homem mostrando o seu processo de desumanização. São características suas: a aparente irracionalidade, a palpabilidade das imagens para além da mera descrição, a importância do ritmo sobre outros componentes da poesia. A pintura expressionista também apresenta configuração alógica, e, assim como na poesia temos a predominância do ritmo, aqui temos a primazia da cor e a valorização de suas qualidades intersensoriais. “As relações entre a pintura e a poesia expressionistas se dão ao nível dos elementos que, ao mesmo tempo que condensam, são passíveis de irradiar uma visão do mundo angustiosa e que se assenta no plano da expressão” (MENEGAZZO, 1991, p. 66).

Já o Futurismo possui um manifesto técnico para a pintura de 1910 e um para a literatura de 1912. Em ambas as artes, o movimento quer instaurar uma renovação espaço-temporal. A sensação dinâmica será o objetivo a ser atingido e as artes usarão seus recursos técnicos para alcançá-lo. Serão características dessa poesia: supressão da pontuação, valorização da sonoridade, onomatopéias, liberação das ordens sintáticas, léxicas e fonológicas, desconexão do discurso, uso

dos recursos tipográficos e dos espaços em branco e falta de relação com o eu-poético profundo. A pintura futurista no seu culto à velocidade, terá como atributos: a descomposição de figuras, a sobreposição da mesma imagem em distintas posições em movimento e a repetição de linhas. Tanto a pintura como a poesia exaltam o homem urbano destacando a velocidade, a intensidade e o tumulto da vida. “Enquanto a poesia capta palavras e sons numa seqüência ininterrupta de imagens novas, a pintura capta a sensação dinâmica em uma seqüência de linhas e formas que resultarão na exposição múltipla do objeto em movimento” (MENEGAZZO, 1991, p. 79).

O Cubismo embora se restrinja inicialmente à pintura também chega à poesia. Esse movimento propõe uma reorganização do espaço e, portanto, do tempo que pode ser vista em ambas as artes. São características da pintura cubista: simplificação dos objetos aos elementos geométricos básicos, recusa da perspectiva linear, interpolação dos planos – vários pontos de fuga –, relações com os recursos fotográficos e cinematográficos e o uso da *collage*. A poesia cubista, do mesmo modo, faz uso da simultaneidade tão cara à pintura. São também características dessa poesia: fragmentação e superposição de planos, neologismos e valorização da sonoridade das palavras para desestruturar a língua e criar uma nova linguagem, uso da *collage* – nova organização dos caracteres tipográficos – chegando ao caligrama e transparências para visão interna e externa do objeto ao mesmo tempo. Há tanto na pintura como na poesia uma identidade de técnicas para a concepção do objeto. Esse vai ser colocado no seio de uma nova concepção espaço-temporal. Maria Adélia Menegazzo então conclui que

[...] os elementos utilizados na pintura encontraram correspondências na poesia, onde a palavra sofre um processo de fragmentação direta ou através do significado. Enquanto o artista controla as forças plásticas do quadro, o poeta controla a imagem através da palavra. Tanto na poesia quanto na pintura emerge a realidade conceptual, visível através de sua estrutura elementar, propiciando ao leitor uma síntese essencial do objeto criado (MENEGAZZO, 1991, p. 104).

O Dadaísmo possui o anseio de por meio da arte atacar a arte, mais precisamente os valores e a representação do mundo cultivados por ela até então. O movimento tem como seu grande representante o artista Tristan Tzara e apregoa uma revolta cultural partindo do sem-sentido do mundo, do homem e das coisas. Essa corrente artística se revolta contra a racionalidade, o culto da realidade e a ideia de progresso. São características das artes plásticas dadaístas: o uso de *ready-made* – objetos já fabricados que sofrem acréscimos e perdas em suas partes e se transformam em obras de arte – e de *merz* – detritos colados sobre a tela sem preocupações estruturais – e a presença de colagens e fotomontagens. A poesia, assim como as artes visuais dadaístas, decanta-se pela

espontaneidade usando os neologismos e a as livres associações de palavras como correspondentes das fotomontagens e das colagens. Valoriza-se a improvisação, o irracionalismo, o involuntarismo.

Para Menegazzo (1991), o Surrealismo é uma decorrência natural do Dadaísmo e há entre ambos semelhanças. Porém, há naquele, a nível individual, uma influência dos estudos freudianos e, no campo social, uma decantação pelo marxismo que não havia neste. O grande representante do Surrealismo é o francês André Breton e o Primeiro Manifesto Surrealista é de 1924. São características de toda as artes surrealistas a valorização do sonho e da loucura – com objetivo de desenclausurar o inconsciente – e a presença do humor – para libertar o homem de sua angústia nos momentos de maior tensão –. Para cumprir os postulados surrealistas, afirma-se na poesia a centralidade da escrita automática e na pintura aparece o automatismo gráfico. Nas duas artes, há a fusão de realidades díspares, mesclando o real e o imaginário. É de grande importância no Surrealismo a imagem, diz-nos a supracitada autora: “Todas as formas de expressão empregadas pelos surrealistas têm como princípio unificador a imagem” (MENEGAZZO, 1991, p. 118). Mesmo a poesia trabalha com o jogo imagético. Por essa centralidade da imagem, a pintura encontra no Surrealismo um terreno fértil. Tanto as artes pictóricas quanto as poéticas têm o mesmo objetivo: transformar em imagens as manifestações libertadas do inconsciente. Segundo Menegazzo (1991) é destacável ainda nas duas artes o papel do fragmentarismo. A autora afirma que “[...] esse processo fragmentário se fundamenta no próprio conceito de imagem que, ao aproximar realidades diferentes não permite a perda das características básicas de cada elemento aproximado [...]” (MENEGAZZO, 1991, p. 130).

O Abstracionismo, por sua vez, é um dos movimentos mais radicais, entre os citados até aqui, em termos de negação do figurativismo realista. O anseio central dessa corrente é devolver às cores, às formas, às palavras seu papel absoluto na composição. A pintura valoriza a forma e a cor por si próprias e a literatura preza a palavra enquanto ela mesma. A simplicidade é imperativa, embora ela não resulte em facilidade de compreensão. A arte abstrata deseja ativar a mente antes de tudo, e só depois, os sentidos. Maria Adélia Menegazzo defende que

[...] a correspondência entre pintura e poesia se fará mais evidente pelo fato de o abstracionismo ter rompido com o sustentáculo mais forte de diferenciação entre as artes: o espaço. Teremos uma pintura de aproximação ao invés de profundidade sem, no entanto, eliminar a terceira dimensão, e uma poesia que salta sobre o leitor e o obriga a caminhar junto na busca de um efeito de sentido (MENEGAZZO, 1991, p. 134).

Como já indicamos, os movimentos de vanguarda não são uniformes, dentro do cubismo há pelo menos duas vertentes bastante conhecidas: o cubismo sintético e o analítico. No abstracionismo, temos o suprematismo, o construtivismo e o neoplasticismo, por exemplo. O que quisemos ressaltar nesse breve recorrido sobre as vanguardas do século XX é como artistas de diferentes linguagens se uniam em prol de uma concepção de arte e como a traduziam para cada código. Alguns movimentos começavam centrados em alguma arte, como é o caso do Expressionismo na pintura, mas logo as tendências passavam para outras linguagens. Também somos conscientes de que, devido a diversos fatores históricos, sociais ou estéticos, uma linguagem artística sobressai sobre a outra. Seja no período de sua produção ou muitos anos depois. Para nós, é evidente que as artes plásticas de vanguarda, apesar do espanto que causaram e da dificuldade de compreensão do público, ainda tiveram maior sobrevivência do que a literatura de vanguarda. Há algum escritor surrealista que tenha alcançado a fama e permanência de Salvador Dalí? Ou algum escritor cubista que tenha se igualado a Picasso?

Nesse percurso que fizemos, podemos entender que a relação entre pintura e poesia é cambiante, instável. É nítido que as duas linguagens são diferentes, a grande questão é: elas devem se aproximar ou não? Uma deve beber na fonte da outra? Entre os autores que citamos nenhum negou a especificidade (os meios) das artes. A discussão sempre girou, em nosso pensar, em torno de dois pontos: a superioridade de uma ou outra arte e os benefícios ou malefícios da aproximação entre elas. No primeiro caso, o de encontrar qual das duas artes é superior, temos como grande representante Leonardo da Vinci e podemos citar também Delacroix. No segundo caso, o de discutir os resultados benéficos ou maléficos da aproximação entre os dois códigos, poderíamos citar Aristóteles que incita os poetas a imitarem os bons pintores e, por outro lado, G.E. Lessing desejoso de que os poetas e pintores se restringissem às especificidades de suas respectivas artes.

Segundo nossa interpretação, Aristóteles e Horácio estavam em um ambiente no qual a pintura havia alcançado grande *status*, admiração e era valorizada como arte digna de ser imitada, se assim não fosse eles jamais teriam aproximado a poesia da pintura, uma vez que ambos escrevem em defesa da poesia. E para tal fim, promulgam as semelhanças que a arte poética tem com a arte pictórica. Leonardo da Vinci ao retomar a discussão no Renascimento usa o mecanismo oposto. Para defender a pintura, ele não procura as semelhanças com a poesia, ele decide observar as

diferenças entre ambas artes e promulgar tudo que a pintura possui de idiossincrático como superior às peculiaridades da poesia.

Nós, testemunhas dos resultados dos postulados de Leonardo da Vinci, podemos dizer que o renascentista teve êxito em sua tarefa, de fato, não tanto tempo depois, a pintura passou a ser tratada como arte e não como manufatura. E, até hoje possui posição firme na lista das belas artes. Entretanto, a pintura conseguiu seu êxito aproximando-se de características das artes das palavras, como por exemplo, a narratividade, essa é a acusação de G. E. Lessing. O fundamento dessa acusação é fácil de ser encontrado quando lembramos que entre os gêneros de pintura os que chegaram a ser mais valorizados foram a pintura histórica e a mitológica – inspiradas em temas literários muitas vezes –, esses gêneros precisamente representavam ações, essas, porém, devem ser tratadas pelas artes do tempo e não pelas artes do espaço, como é a pintura (LESSING, 2011). Já os gêneros que se dedicavam a representar os corpos, tarefa essencial da arte pictórica, como a paisagem ou a natureza morta foram considerados menos prestigiosos por muito tempo. É contra essa inversão que G. E. Lessing escreve seus postulados. Sem também esquecer de inculpar a literatura pelo excesso de descrição, resultado de mais uma interpretação incorreta do *Vt pictura poesis*.

G. E. Lessing, em certo ponto, foi igualmente exitoso na propagação de suas ideias. Apesar de hoje as artes tomarem constantemente procedimentos umas das outras, é também explícito que se gerou uma espécie de rejeição pelo excesso de descrição na literatura, principalmente por parte dos leitores. E, do mesmo modo, ao final do século XIX, os gêneros de pintura que trabalhavam mais especificamente a representação de corpos no espaço, como a paisagem e a natureza morta, foram os que triunfaram, é só observar a obra de Cézanne. Esse voltar para sua própria especificidade realizado pelas artes a partir do século XIX pode ser visto, com as devidas reservas, como uma realização dos anseios de G. E. Lessing. O que o teórico alemão não previu, e, cremos que talvez não se agradasse, era que após esse concentrar-se nas características de sua própria linguagem, as artes começassem a fazer trocas de procedimentos, usar recortes cinematográficos para a literatura ou fazer das palavras ícones, em algumas vertentes de poesia concreta, por exemplo.

O livro de Rafael Alberti *A la pintura* ao usar a poesia para render homenagem a pintura aponta para essa discussão do *Vt pictura poesis*, de modo que não poderíamos deixar de fazê-la

aqui. Entretanto, todos os autores que escreveram em prol da pintura, tentando proclamá-la superior à poesia, fizeram-no por meio de palavras, não havia outra maneira de fazê-lo. Assim, podemos depreender que desde que aprendemos a língua saturamos tudo de palavra. O pensamento, que é em nós constante, é impregnado de discurso e de imagens e do mesmo modo todas as nossas práticas sociais, ou mesmo o sono, são um misto de palavra e imagem, chegando talvez à completa inseparabilidade entre uma e outra.

A partir dessa inseparabilidade é que, acreditamos, Rafael Alberti tenha construído a indissociabilidade entre pintura e poesia na sua obra artística como um todo. Especificamente em *A la pintura*, como poderíamos separar perfeitamente o que é pintura e o que é poesia? Irrefutavelmente, sabemos que há um referente externo e que as duas artes são códigos distintos. No poema dedicado a Van Gogh, por exemplo, somos conscientes de que houve no mundo externo e real um pintor holandês assim chamado e que ele produziu uma série de telas com determinadas características e que esses quadros estão fisicamente expostos em museus de todo o mundo. Porém, essa não é a pintura de Van Gogh que está no livro. O que está no poema é a pintura de Van Gogh recriada poeticamente, impregnada de palavras do poeta. É, de fato, pintura em palavras.

Atualmente, já não possui mais cabida a discussão sobre a superioridade de uma ou outra arte. Pelo menos no que se refere às belas artes. Certamente, não faríamos caso de um pesquisador que se pusesse a defender a supremacia do teatro sobre a pintura. Todavia, é preciso ressaltar, embora esse assunto não seja tema dessa dissertação, que a defesa da superioridade das belas artes sobre as artes de massa é evidente e até corriqueira. O mesmo ocorre com as consideradas artes menores, como a tapeçaria ou a cerâmica. Entretanto, considerando apenas a pintura e a poesia, podemos dizer que a querela pela supremacia de uma ou outra realmente é assunto superado, e se não, pelo menos esquecido. O que os autores contemporâneos procuram discutir é como se dá a aproximação entre ambas.

Os estudiosos da atualidade adotam um procedimento descritivo e não prescritivo. Eles já sabem que as artes se aproximam, tomam procedimentos típicos umas das outras e aparecem mesmo construções artísticas que não conseguimos classificar como pintura ou escultura, por exemplo. O que eles fazem é tentar explicar que processos foram usados para que aquela obra de arte pudesse existir, como as linguagens artísticas ali se embrincaram, sem deixar de lado os meios de recepção dessas obras. Neste nosso próximo apartado, iremos discutir essas teorias

contemporâneas objetivando, como sempre, que elas clareiem o processo de associação entre pintura e poesia na obra que escolhemos.

### 3.2 A relação entre pintura e poesia na atualidade e em *A la pintura*

Há uma figura de retórica que não é nada nova, mas que atualmente tem sido usada para designar poemas que versam sobre artes plásticas ou mesmo descrições com características pictóricas, essa figura é a *ekphrasis*. Temos assim os poemas ou textos efrásticos. É ao redor da *ekphrasis* que desenvolveremos as primeiras páginas desse subtítulo. Começaremos com a *ekphrasis* porque ela aparece já no *Laocoonte* de G. E. Lessing, na afirmação do autor de que o poeta também pode pintar.

Segundo Álvaro Cardoso Gomes (2015), a *ekphrasis* já foi sinônimo de descrição. Um colocar diante dos olhos. Porém, o conceito foi especializando-se para fazer referência apenas aquele “[...] tipo de descrição em que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal, ao se utilizar de expedientes retóricos que possam mimetizar os expedientes técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas telas” (GOMES, 2015, p. 20). Nesse sentido estrito de *ekphrasis*, o escritor procura emular procedimentos pictóricos adaptando-os à expressão verbal.

O supracitado estudioso também elucida que a *ekphrasis* é uma descrição de segundo grau. “[...] porque o poeta não representa apenas o mundo natural, mas procura imitar as técnicas descritivas próprias da pintura, ao apelar para o intenso visualismo, para a objetividade e para o cromatismo” (GOMES, 2015, p. 26). O artista ao lançar mão da *ekphrasis* deixa em segundo plano o mundo real e se concentra no mundo representado por outro artista, de onde o caráter de segundo grau dessa figura. É uma representação da representação.

A *ekphrasis*, entretanto, não implica em cópia. Há um acréscimo, pois a palavra ativa elementos que as artes plásticas não podem explorar. De acordo com Gomes (2015), a *ekphrasis* situa o objeto da arte gráfica, essencialmente espacial, em um mundo temporal, acrescentando-lhe movimento. Ela é uma potencializadora de implícitos e trabalha dados que “[...] o quadro apenas sugere, mas não diz às claras, porque não cabe à pintura dizer” (GOMES, 2015, p. 22-23). Esse autor nos lembra ainda que o texto efrástico pode se referir a objetos de arte reais ou imaginários.

Em ambos casos, haverá aproximação entre as características visuais do objeto e aquilo que a palavra lhe acrescentará. João Adolfo Hansen (2006), por seu turno, recorda-nos que a *ekphrasis* em seu nascimento não se referia a nenhuma obra de arte existente. O papel do orador ao lançar mão dessa figura era fazer que a descrição fosse tão vívida e material que desse ao ouvinte a sensação de estar diante de um quadro. Era pintar com palavras, mas sem que houvesse um referente pictórico de apoio.

Claus Clüver (1997), grande estudioso atual das relações entre as artes, define *ekphrasis* como uma reescrita e explica que ela abrange formas de descrição como a feita de uma catedral ou escultura em um livro de história da arte, a apresentação de uma obra de arte em um catálogo de leilão ou ainda a resenha detalhada de uma ópera ou apresentação teatral. A *ekphrasis* para esse autor faz parte de um gênero maior chamado *Bildgedicht*. Esse gênero inclui um grande número de poemas sobre obras de artes visuais, porém, nem todos esses poemas serão efrásticos. Para que haja *ekphrasis* é necessário que o texto verbalize o não-verbal. Quando o poeta toma a arte visual apenas como inspiração ou ponto de partida teremos um caso de *Bildgedicht*, mas não necessariamente de *ekphrasis*.

Em *A la pintura* certamente há *ekphrasis*. Porém, para nós, ela não dá conta de todas as relações existentes entre pintura e poesia na obra. Não estamos tratando de um livro específica e totalmente efrástico. Indubitavelmente, ele que pode ser enquadrado no gênero *Bildgedicht*. Entretanto, nossa concepção é de que o poeta usou uma mescla de procedimentos para compor os seus poemas, sendo a *ekphrasis* um deles. Segundo Kurt Spang (2012), há basicamente dois tipos de enfoque em *A la pintura*. O primeiro trata da personalidade do autor evocado, da sua expressão artística e das características pictóricas de suas obras. O segundo tipo de enfoque se concentra em quadros específicos e concretos de um pintor, verbalizando-os. Conforme o explicitado por Clüver (1997), poderíamos considerar os poemas da segunda vertente como efrásticos, já os da primeira não.

Spang (2012) entende que muitas vezes o comum é que os poemas do livro mesquem as supracitadas vertentes. Nesse ponto, concordamos com o autor. Ele dá como exemplo do segundo enfoque, o poema dedicado a Botticelli no qual o quadro “O nascimento de Vênus” foi retomado. Porém, para nós, esse e o poema de Veronese são realmente os únicos casos em que a segunda

vertente impera, ou seja, entendemos que eles são os únicos poemas totalmente efrásticos do livro. Todos os demais são uma mescla dos dois procedimentos explicitados por Kurt Spang.

María del Puig Andrés Sebastiá (2002) especifica que a *ekphrasis* é “ [...] el arte de describir verbalmente una imagen pictórica, objetos artísticos o escenas visuales [...] (ANDRÉS SEBASTIÁ, 2002, p. 01). Para a autora, a finalidade dessa figura não é outra que verbalizar a imagem visual de uma determinada obra de arte. Em sua dissertação *La poesía ekphrástica de Rafael Alberti y su arte de describir la pintura* (2002), a estudiosa detecta quatro tipos de procedimentos geradores de *ekphrasis*. São eles: a descrição, o estilo, as referências e a métrica.

Na descrição, pressupõe-se um nexo entre autor, obra e obra maestra. Quando usa essa técnica, o poeta oferece uma descrição bio artística do pintor, são os casos de Goya, Picasso e Bösch. Quando Alberti usa o estilo para construir a *ekphrasis*, é estabelecida uma relação entre o pintor e sua *maneira*. Assim sendo, o poeta procura imitar e reproduzir verbalmente o estilo do pintor, podendo em alguns casos romper com ele. São exemplos os poemas de Ticiano, Tintoretto, Zurbarán, Velásquez, Valés Leal, Cézanne, Renoir, Van Gogh, Botticelli e Rafael.

Na *ekphrasis* realizada por referências se unem o pintor, sua época e um personagem histórico. Nesse procedimento, o poeta procura localizar a época do pintor, e associá-lo com personagens reconhecidas naquele momento. São exemplos: a associação de Giotto a São Francisco de Assis e de Rubens a Góngora. Por último, na *ekphrasis* por métrica há um liame entre pintor, época e composição métrica. Ao lançar mão desse método, o poeta utiliza a métrica predominante no período de vida desses pintores para construir os poemas a eles dedicados. São os casos de Veronese, Dürer, Pedro Berruguete e Delacroix.

Apesar do grandioso trabalho de Andrés Sebastiá (2002), principalmente em identificar os quadros específicos verbalizados em cada poema, não podemos concordar com a extensão que ela dá ao termo *ekphrasis*. Para nós, somente uma expressão visual pode gerar *ekphrasis*. Ficamos com a definição postulada pela autora – muito semelhante, por exemplo à de Pedro Guerrero Ruiz: “La ékfrasis es la descripción literaria de una obra de arte y el principio efrástico conduce a la representación verbal de la expresión visual” (GUERRERO RUIZ, 2003, p. 181) –, mas não concordamos com as expansões feitas por ela ao dividir os procedimentos geradores de *ekphrasis*.

Como poderiam a métrica preponderante na época do pintor ou sua biografia (a não ser que ela esteja pintada) gerar *ekphrasis*? Nem mesmo o estilo de um pintor é imediatamente ecfástico. Ele é apenas um conceito de Teoria ou História da Arte. No nosso pensar, há, no livro, outros procedimentos além do ecfástico, mas a autora tenta reduzir todos eles à *ekphrasis*. Evidentemente, uma análise apenas em termos de *ekphrasis* pode ser feita. É um recorte de pesquisa válido para explicar a relação entre pintura e poesia, porém, há de se ter o devido cuidado para não a confundir com outros processos empregados na construção do poema.

Também relacionados à *ekphrasis*, estão os conceitos de iconotexto e descrição pictural de Liliane Louvel. O iconotexto é a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não simplesmente a utilização de uma imagem visível como ilustração ou inspiração (LOUVEL, 2006). A descrição pictural, por seu turno, pede alguns marcadores que a precisem. Ela deve ser confirmada dentro do texto por meio de alguns indícios ou reconhecida pelo autor da obra de alguma maneira. Os textos, entretanto, podem ter um maior ou menor grau de saturação de picturalidade (LOUVEL, 2012).

Entre os marcadores da descrição pictural estão: o léxico técnico da pintura, a referência aos gêneros picturais, a utilização de efeitos de enquadramento, a colocação de focalizadores e operadores de visão, o uso de técnicas que denotem espacialidade no tempo da narrativa e a imobilidade, o recurso às comparações “como em um quadro” e “[...] tudo aquilo que abre mais ou menos o texto à imagem pictural, quando este tende a seu ser de imagem sem jamais o atingir, pois a imagem textual permanecerá sempre uma ‘imagem no ar’, [...]” (LOUVEL, 2012, p. 49, aspas no original).

Sobre as saturações de picturais dos textos, Louvel (2012) classifica em ordem crescente: o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os “quadros vivos”, o arranjo estético, a descrição pictural e a *ekphrasis*. Explanamos rapidamente sobre cada uma delas.

O efeito quadro é a mais diluída das formas de inserção do pictural no texto. Ele se deve à presença de alguns dos marcadores mencionados pela autora, mas é fugaz. É “[...] resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura aparece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, [...]” (LOUVEL, 2012, p. 50).

Quando a descrição de uma cena remete, ainda que não diretamente, à categoria do pitoresco, temos a vista pitoresca. São cenas suscetíveis de serem pintadas. São elas, para Louvel: “[...] algumas cenas de ruas, de lugares evocadores, abismos ou vertiginosas altitudes alpinas, praias etc. [que] sugerem de maneira irresistível seus equivalentes picturais” (LOUVEL, 2012, p. 52).

Na hipotipose, ainda não temos uma referência direta à uma pintura, assim como na vista pitoresca e no efeito quadro. A hipotipose é uma figura de imitação pictórica. Ela descreve as coisas de maneira tão vívida e enérgica que emula um quadro. “A hipotipose seria, então, um exemplo de narração descritiva, um forte lugar de concentração das figuras” (LOUVEL, 2012, p. 54). Essa figura é paradoxal porque no lugar de especializar o texto, ela o temporaliza. Ela está ligada, segundo a autora, à pintura história. “Ela é a *storia* que o verbo tornou viva” (IDEM, p. 54-55, grifo no original).

Os quadros vivos têm contiguidade com a ópera e o teatro. Neles as personagens aparecem imobilizados em posições “falantes” imitando um quadro ou cena histórica. No pensar da autora,

O quadro vivo não depende tanto da subjetividade do leitor na medida em que, na maioria das vezes, é apresentado voluntariamente pelo narrador. Vários romances apelam para esse tipo de gestos codificados, interrompendo a ação que se especializa, criando, às vezes, um quadro edificante, [...] (LOUVEL, 2012, p. 55).

O arranjo estético “[...] encontra-se, preferencialmente, no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir um efeito artístico [em alguma situação] é, assim, revelada” (LOUVEL, 2012, p. 57).

A descrição pictural exige a presença dos marcadores que mencionamos e é um dos graus de saturação mais elevado, só é menor que o da *ekphrasis*. Esse tipo de descrição se concentra no objeto visto como um quadro, nela temos um léxico pictural e uma referência direta à pintura.

A *ekphrasis* “[...] fornece o maior grau de ‘picturalização’ do texto” (LOUVEL, 2012, p. 60). Para a autora, essa figura prolonga o *Vt pictura poesis*, coloca em prática o seu princípio. A *ekphrasis* é a representação de uma representação, “[...] signo não natural de um signo não natural imitando um objeto natural” (IDEM).

A tipologia de Liliane Louvel (2012) é proveitosa porque nos faz ver que nem toda relação entre pintura e poesia deve ser considerada efrástica. No caso de *A la pintura*, a *ekphrasis* é evidente, porém, não é exclusiva, há, certamente outros processos como vemos adiante.

Voltando a Claus Clüver (1997) encontramos a relação da *ekphrasis* com a transposição intersemiótica. Esse estudioso entende que

Pode-se considerar todas as formas de *ekphrasis* como transposições intersemiótica, ao passo que o conceito de ‘tradução intersemiótica’ soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sógnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma rerepresentação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto fonte composto num sistema sógnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos, sem paralelo no texto fonte (CLÜVER, 1997, p. 43).

Entendemos que, para esse teórico, a tradução intersemiótica exige um nível mais alto de proximidade entre a obra de arte fonte e a obra de arte alvo. Exigindo poucas alterações e procurando conservar, ainda que em código distinto, os elementos que estavam na obra fonte. Como veremos proximamente com Júlio Plaza (2003), a tradução intersemiótica realmente é feita item a item. Já a transposição intersemiótica está mais vinculada a um equivalente de essência, a um interpretante que capta o sentido da obra e o transpõe a outro código. Porém, não de maneira vaga ou como inspiração, é preciso que vejamos na obra alvo indícios de que há um cotejo com outra obra de arte. A transposição de uma obra para outra é um processo consciente do ponto de vista do produtor. Do ponto de vista do receptor, o reconhecimento dessa “interartividade” vai depender de seus pré-textos.

De acordo com Claus Clüver (2006), as transposições intersemióticas também nos mostram “[...] as possibilidades e limitações inerentes aos dois sistemas de signos. Elas nos alertam para o poder signficante dos recursos sintáticos e outros recursos estruturais disponíveis em cada um, e nos conscientizam das diferenças nos códigos estéticos e códigos sociais, [...]” (CLÜVER, 2006, p. 130-131). Em uma transposição intersemiótica muitos aspectos devem ser levados em consideração, assim como fazemos nas traduções interlinguais. É necessário observar, por exemplo, o período e o lugar de produção e recepção tanto da obra de arte alvo como da obra de arte fonte ou o sistema artístico em que cada uma esteve ou estará inserida.

Entretanto, temos alguns impasses para conceber os textos de *A la pintura* como transposição intersemiótica. Em primeiro lugar, temos uma disparidade numérica em relação à obra

de arte fonte e a obra de arte alvo. Com exceção, por exemplo, do poema de Botticelli que trabalha especificamente com uma tela, os outros poemas costumam trabalhar com toda a obra do pintor, às vezes tratando do estilo geral do artista e de nenhuma obra específica. Seria possível que um só poema fosse a transposição intersemiótica de toda a obra de um pintor? Entre os exemplos dados por Claus Clüver (1997, 2006), nenhuma situação como essa é analisada. Os casos contemplados são sempre de um para um. Uma tela para um poema. Nesse caso, apenas o poema de Botticelli poderia ser considerado como transposição intersemiótica. Quanto aos outros poemas, poderíamos afirmar que há trechos de transposições intersemióticas dentro dos poemas sem que eles como um todo pudessem ser considerados desse modo. Porém, essa é apenas uma dedução nossa ao não encontrar nos exemplos do teórico nenhuma conjuntura como a desses textos que verbalizam várias obras de um mesmo artista ou o seu estilo.

Outra questão exposta claramente por Claus Clüver é o que ele chama de “[...] ponto de vista inconsistente com uma transposição intersemiótica” (CLÜVER, 2006, p. 126). Isso ocorre quando o poeta cita diretamente o nome do pintor. Sabemos que é desse modo que Rafael Alberti constrói seu livro, não apenas citando o nome dos pintores, mas fazendo deles os próprios títulos dos poemas. Teríamos então um impedimento teórico evidente para considerar esses poemas como transposições intersemióticas. Em seus postulados, Clüver (2006) defende com insistência que o leitor (ou crítico) deve escolher ler o texto como transposição intersemiótica, desde que tenha indícios suficientes para isso. Por essa razão, entendemos que esse autor considere a citação direta do nome do pintor inconsistente com a transposição intersemiótica.

A tradução intersemiótica (PLAZA, 2003) também opera com a passagem de uma linguagem artística para outra. Esse autor se baseia na ideia de tradução intersemiótica de Roman Jakobson e se apoia nos preceitos semióticos de Charles Sanders Peirce. Para Plaza (2003), a tradução intersemiótica é uma atividade artística e intencional, uma tradução explícita, que ocupa um lugar notável nas artes contemporâneas. Esse tipo de tradução é “[...] como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2003, p. 14).

A tradução intersemiótica tem sua semelhança com a tradução interlingual na medida em que busca encontrar para um item do código A outro item que lhe corresponda dentro do código B. Assim como faríamos se estivéssemos operando com duas línguas. Júlio Plaza em seu *Tradução*

*intersemiótica* (2003) pontuou três classes desse tipo de tradução, nitidamente baseados nas categorias de signo de Charles Sanders Peirce.

Há a tradução icônica, ela se conduz pelo princípio da similaridade de estrutura. Esse tipo de tradução pode ser isomórfico, quando componentes de duas linguagens diferentes são semelhantes entre si; paramórfico, quando procuramos “[...] fazer parecer o segundo modelo (a tradução) similar ou equivalente ao primeiro, porém com estrutura diferente e equivalente [...]” (PLAZA, 2003, p. 90) ou ainda ser uma tradução icônica *Ready-Made*, nesse caso o tradutor procura em um objeto já pronto para funcionar como tradução do seu original. Plaza (2003) defende que a tradução icônica tende a aumentar a quantidade de informação estética. Trata-se de uma transcrição, entre ela e seu original há uma semelhança de qualidades materiais e não necessariamente uma conexão dinâmica.

Em segundo lugar, temos a tradução indicial. Ela “[...] se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução” (PLAZA, 2003, p. 91). Nesse processo ocorre uma translação e uma transformação. A tradução indicial é dividida em dois tipos conforme haja a transposição das partes ou do todo. Ela pode ser topológica-homeomórfica quando é total e topológica-metonímica quando é parcial. No primeiro caso, há correspondência ponto a ponto entre os itens dos dois grupos de signos. Os dois grupos são, desse modo, equivalentes. Segundo Plaza (2003), “[...] a todo ponto de uma figura corresponde um ponto e somente um da outra, e a dois pontos vizinhos de uma correspondem dois pontos vizinhos da outra” (IDEM, p. 92). Já na tradução indicial topológica-metonímica há uma técnica de contiguidade. Os elementos que foram deslocados do código A buscam novas organizações no código B. “Pelo deslocamento de metonímias (partes do original) e sua localização no novo contexto sígnico, tem-se o ‘deslizamento de significantes’” (IDEM, grifos no original). Para Plaza (2003), a tradução indicial é uma transposição sempre determinada por seu signo antecedente.

Por último, há a tradução simbólica. Essa, por sua vez, opera baseando-se em códigos convencionais e instituídos. De acordo com Plaza, a tradução simbólica “[...] define a priori significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis” (PLAZA, 2003, p. 93). O autor a chama de transcodificação. Ela vai se conectar ao seu objeto por força de uma convenção. Como já chegamos ao terceiro tipo de tradução, é necessário lembrar que elas não precisam atuar separadamente, ao contrário, o comum é que elas sejam encontradas em interação.

Entre as poesias de *A la pintura* que analisamos e a teoria da tradução intersemiótica encontraremos algumas convergências, principalmente com a tradução icônica, mas serão preponderantes as divergências. A inconsonância central é que Rafael Alberti não tinha um desejo explícito e intencional de fazer uma tradução dos quadros desses pintores usando para tal fim a poesia. Na tradução intersemiótica, essa vontade patente de traduzir é primordial. O processo construtivo de Alberti apresenta, como já dissemos, uma disparidade numérica entre os originais e o que poderia ser a “tradução”. A quantidade de originais (a obra pictórica de cada artista) é realmente muito maior do que a suposta “tradução”. Para nós, isso é realmente incondizente com uma tradução intersemiótica.

A tradução simbólica na qual um objeto se relaciona com outro por força de uma convenção e na qual existe a imposição de que significados lógicos sejam definidos *a priori*, encontramos pouca ou nenhuma semelhança com os processos construtivos de *A la pintura*.

Com respeito à tradução indicial e sua necessidade de continuidade entre o original e a tradução, somos incitados a interrogar sobre quais seriam os “originais” dos poemas de Rafael Alberti sobre pintores. Com exceção clara do poema de Botticelli que sabemos ter como origem concreta “O nascimento de Vênus”, os demais são certamente obscuros quanto a seus “originais”. Podemos deduzir alguns, mas não todos. E devemos lembrar que esses “originais” vão desde quadros até a biografia do pintor ou a sua personalidade. E se descobríssemos os originais, poderíamos entrever entre eles uma relação de continuidade? No nosso entender, temos mais uma “repetição”, ocorrendo em outro código artístico, que uma continuidade.

Essa “repetição”, ou seja, semelhança aproxima os poemas de *A la pintura* à tradução icônica. O princípio de similaridade de estrutura está certamente presente nos poemas analisados nesse estudo. O núcleo dos poemas costuma guardar alguma equivalência com traços estilísticos ou características biográficas do pintor aludido. Mas há, certamente, diferenças. A tradução icônica tende a aumentar as informações estéticas, no caso dos nossos poemas o procedimento é inverso, ou seja, é de síntese ou resumo. O poeta condensa uma quantidade enorme de informações, pictóricas ou não, e cria o texto. Expliquemos de maneira prática: Alberti copila os quadros que viu de Van Gogh, as características estilísticas que chegou a compreender na obra do pintor, os conhecimentos que tinha sobre sua vida e personalidade e, então, de todo esse material, nasce o poema.

Entretanto, a poesia de Rafael Alberti sobre pintores se distancia da tradução intersemiótica, uma vez que essa, segundo entendemos, é feita item a item. Obviamente, considerando as diferenças entre as linguagens artísticas. O procedimento albertiano encontra alguma semelhança – talvez mais diferenças – com aquilo que Aguinaldo José Gonçalves (1994) chama de homologia estrutural. Para o autor, esse é o termo adequado para designar a proximidade ou a analogia de procedimentos estéticos entre as diferentes linguagens artísticas. Gonçalves esclarece que

[...] mais que uma busca de correspondência entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som, linha-sintaxe etc.), acredito num princípio consciente de *construção*, em que esses elementos são usados como ingredientes – mas em *relação* aos demais – próprios de cada sistema. São os procedimentos construtivos que podem ser aprendidos, por um e outro artista, da arte vizinha, e são eles os responsáveis pela *homologia estrutural* entre as artes. (GONÇALVES, 1994, p. 209, grifos do autor).

A homologia estrutural está além das influências temáticas ou das correspondências estilísticas. Para Gonçalves, “Jogos de perspectiva na pintura e pontos de vista na poesia são os pontos de partida, os *condutores do processo*, e os pontos de chegada das obras contemporâneas” (GONÇALVES, 1994, p. 216, grifo do autor) e são também o primeiro procedimento estético a estabelecer homologia estrutural entre a pintura e a poesia.

Entre Rafael Alberti e os pintores escolhidos por ele há uma grande distância temporal, chegando em alguns casos até seis séculos. Dos vinte e seis pintores, os únicos contemporâneos de Alberti, ainda que mais velhos, são Picasso e Gutiérrez Solana. Quando Gonçalves (1994) determina o tempo-lugar de onde se vê (na pintura, jogos de perspectiva e na poesia, pontos de vista) como primeiro procedimento estético gerador de homologia estrutural, provoca em nós a inquietação de como explicar esse encontro de olhares em *A la pintura*.

Com relação a esse livro, a aproximação entre poesia e pintura não existe porque o pintor (Giotto, Leonardo, Veronese, Dürer, Poussin ou Delacroix) vê o mundo como o poeta (Rafael Alberti) vê ou porque Alberti enxerga o mundo por uma moldura semelhante à desses artistas. As poesias do livro não surgem necessariamente porque os pontos de vista de Alberti confluem com os jogos de perspectiva dos pintores. O que é interessante para nós da homologia estrutural de Gonçalves (1994), é o seu postulado de que o acercamento entre as artes não precisa ser feito de

elemento mínimo para elemento mínimo, como na tradução intersemiótica (Plaza, 2003), podendo ser baseado em princípios gerais de construção.

A homologia estrutural é um episódio das artes do final do século XIX que chega até a atualidade. Gonçalves (1994) trata da descrição desse fenômeno analisando as obras de poetas e pintores desse período e sua correspondência de estrutura. A análise que fazemos difere bastante da empreendida por esse estudioso porque, na grande maioria dos casos, trabalhamos com obras que estão fora do marco temporal do poeta e também fora do período de surgimento da homologia estrutural. Essa teoria, por sua vez, não tem como objetivo explicar as possíveis relações entre pintura e poesia de um modo geral. A homologia estrutural é, sobretudo, uma característica de um período do desenvolvimento artístico da humanidade.

Tudo o que discutimos até aqui não nega veementemente a possibilidade de que, entre os poemas que analisamos em *A la pintura*, encontremos relações de homologia estrutural. Ela será possível sempre que identifiquemos uma similaridade entre a moldura que recorta o olhar do poeta e o do pintor e que esse recorte gere homologias estruturais profundas, não só de tema ou estilo. A desrealização e a fusão costumam ser geradoras de homologia estrutural, por exemplo (Gonçalves, 1994). Esses dois fenômenos tendem a ser característicos da arte moderna. De modo que poderíamos suspeitá-los provocando homologias nos poemas de Goya, Cézanne, Van Gogh, Renoir, Gutiérrez Solana ou Picasso.

Suspeitamos a homologia estrutural nos casos que citamos acima porque tanto esses pintores como Rafael Alberti já possuem o olhar moderno sobre a arte, fazendo que essa homologia e suas desrealizações e fusões sejam possíveis. Embora Goya seja bastante anterior aos demais, e Gonçalves (1994) sinalize o início da homologia estrutural na pintura com Cézanne, o espanhol é um pintor com notadas características modernas.

São também de grande contribuição para o entendimento da relação entre texto e outras artes os estudos de intertextualidade. Foi através desses estudos que passamos a compreender o texto como formado por muitos outros textos e falas que não os do próprio autor. Passamos a entender que os textos são constituídos de materiais existentes antes deles, entre esses materiais estão não apenas composições escritas, materiais literários, mas pré-textos advindos de outras artes, como pode ser a pintura. Nas palavras de Clüver (2006b),

O que, aos poucos se tornou claro, ou foi cada vez mais considerado, foi o fato de que havia entre os “pré-textos” de um texto uma série de outros textos que não poderiam ser identificados isoladamente. Entretanto, o que era passível de identificação, na maioria das vezes, não pertencia apenas a uma literatura isolada e freqüentemente relacionava-se ao âmbito de outras artes e mídias (CLÜVER, 2006b, p. 14, aspas no original).

Dentre os estudos intertextuais, gostaríamos de destacar os de Gérard Genette (1989) por elucidarem os diversos contatos que podem existir entre os textos, desde uma citação até o caso em que um texto dá origem a outro. É importante ressaltar que os postulados genettianos foram concebidos a partir de um cotejo entre texto e texto, não sendo, originalmente, estudos interartísticos. Entretanto, a tipologia defendida pelo teórico francês pode nos fazer entender os procedimentos de Rafael Alberti ao compor os poemas. Gérard Genette em seu *Palimpsestos. La literatura em segundo grado* (1989) chega a analisar outras artes que não a literatura, porém, as análises são feitas entre dois objetos do mesmo código artístico como poderiam ser dois quadros ou duas sinfonias.

Esse estudioso francês define em seu livro cinco tipos de transtextualidades. Esse é o termo geral que ele adota para definir tudo que um texto pode ter de relação com outro. Temos então partindo do mais concreto para o menos: a intertextualidade, presença efetiva de um texto em outro como a citação, o plágio e a alusão; a paratextualidade que inclui os textos que estão ao redor do “texto principal” como seriam os títulos, os prefácios e posfácios, as notas marginais, a capa, as orelhas e etc.; a metatextualidade que, por sua vez, compreende o comentário que um texto faz de outro, não necessariamente nomeando-o, sendo uma relação crítica; a hipertextualidade que compreende frequentemente o nascimento de uma outra obra literária, nela, de um texto A (hipotexto) irrompe um texto B (hipertexto) e, por último, a arquitextualidade, relação silenciosa que vincula o texto a seu gênero, essa possui caráter taxonômico.

Adotamos as transtextualidades de Gérard Genette (1989) porque podemos perceber os diversos tipos de transcendências ou contatos entre a pintura e a poesia no livro de Rafael Alberti. Aceitamos, entretanto, a crítica de Claus Clüver (2006b) de que há um excesso de “literarização” dos estudos interartísticos, ou seja, uma dominância da literatura e das teorias advindas dos estudos literários. Gostaríamos de renomear os termos genettianos para que eles se adaptassem melhor aos Estudos Interartes. Porém, consideramos que não encontramos ainda os termos adequados, seguiríamos adotando os prefixos trans-, inter-, para-, meta-, hiper- e arqu-, mas gostaríamos de remover o “textualidade”. De todo modo, entendemos que mais importante que renomear é

observar as mudanças que, de fato, ocorrem quando a origem de um hipertexto não é um hipotexto literário e sim uma pintura, por exemplo.

Adotamos, em alguns casos, por falta de termos melhores a seguinte nomenclatura: transtextualidade interartes (interartística), intertextualidade interartes, paratextualidade interartes e assim sucessivamente. Não retiramos o “textualidade”, mas pelo menos lembramos que estamos trabalhando com duas artes distintas. É sabido que sob alguns aspectos um quadro pode ser considerado um texto, mas nossa cautela é com a possível existência de características da pintura que façam que uma tela não possa ser considerada como texto. Nosso cuidado é em não minimizar as diferenças existentes entre as artes fazendo com que todas as suas produções sejam chamadas textos, ainda que metaforicamente. Se assim não procedermos, correremos o risco de fundar nos Estudos Interartes um “como a arte é literatura”.

Começamos o cotejo entre *A la pintura* e as transtextualidades genettianas pela ordem que as explicamos anteriormente. Como seria a intertextualidade entre uma pintura e um poema? Como se daria essa presença efetiva de um no outro? Para que houvesse essa presença efetiva seria preciso a própria pintura como imagem visível estar no texto? Ou a simples menção de seu título, seu nome bastaria como efetiva presença? Genette (1989) concebe a intertextualidade como tripartida: a citação, nela deixamos claro que tomamos de outro, ainda que muitas vezes não informemos quem é esse outro; o plágio, no qual fazemos o empréstimo, mas não o declaramos e a alusão, quando um enunciado remete a outro, porém não explicitamente, contudo, para que esse enunciado seja compreendido completamente é necessário que se perceba relação dele com o outro.

Quanto às perguntas que fizemos no parágrafo anterior, gostaríamos de postular que a presença efetiva de uma pintura no poema pode se dar de maneira visível ou visual (a palavra convocando a imagem). Guardando, obviamente, as devidas diferenças entre os dois procedimentos. Quando Alberti coloca o nome de obras de Goya ou de Picasso em seus poemas, como poderíamos dizer que a pintura não está efetivamente ali, se a tela é imediatamente convocada pelo texto e visualizada pelo leitor? A palavra não convoca uma imagem qualquer, conclama aquela obra específica, chama-a pelo nome. Mesmo que o leitor não a conheça saberá que se trata de um quadro, uma pintura. De todo modo, a imagem está efetivamente presente no texto. Seja por seu corpo ou por seu nome que alude inevitavelmente ao corpo.

Nos poemas que analisamos de *A la pintura* podemos falar de citação e alusão, jamais de plágio. Rafael Alberti titula esses poemas com os nomes dos pintores, de modo que sabemos nitidamente que há empréstimos, que há algo que vêm de outro, sendo esse outro claramente identificado. Quanto à citação e à alusão, consideraremos que se for explícita, como quando aparece o nome da tela, estamos tratando de uma citação. Se ao contrário, o poeta descreve o que entendemos ser uma tela, mas não podemos identificar entre os vários trabalhos do pintor qual seria, temos uma alusão. Essa variância entre citação e alusão dependerá, em muitos casos, do leitor. Pois o que é explícito para um, devido a sua bagagem artística, pode ser mais difuso para outro.

Este é o nosso parecer: quanto mais explícita a referência a uma tela específica, mais próximos estamos da citação, quanto mais implícita a referência, mais nos achegamos à alusão. Vejamos exemplos: “Y el torero,/ Pedro Romero./ Y el desangrado en amarillo,/ Pepe – Hillo.” (ALBERTI, 2002, p. 174). Nesse excerto, temos a citação explícita de uma gravura e uma tela de Goya, o retrato de Pedro Romero e a gravura de Pepe – Hillo, também toureiro. Agora no poema de Poussin, quantas telas do artista não poderiam corresponder a esta estrofe? “Los espacios licitan,/ luz y sombra, el lenguaje/ abierto del paisaje/ que los dioses meditan.” (IDEM, p. 122). Entendemos que Alberti se refere a um quadro de paisagem no qual aparecem possivelmente alguns deuses e eles são bastante comuns na obra de Poussin, porém, não conseguimos identificar com clareza que tela seria essa convocada pelo poema, temos, então, um exemplo de alusão.

A paratextos interartísticos são patentes em todo o livro. Consideramos que há em *A la pintura* dois tipos de paratextualidade. Uma que evoca a pintura gerando ou não imagens mentais. E outra que traz ilustrações, imagens visíveis concretas. Até agora não havíamos mencionado, mas o livro de Rafael Alberti, na versão que usamos nesse estudo (um fac-símile da edição de 1948), é acompanhado por 16 gravuras de Caparrós. Elas são desenhos de quadros ou de estudos de alguns dos pintores escolhidos pelo poeta. Essas gravuras podem funcionar como ilustrações clarificando a compreensão dos poemas, mas não sendo estritamente necessárias a eles. As ilustrações, por sua vez, são para Gérard Genette (1989) paratextos. Contudo, a questão da ilustração pressupõe mais uma relação a explorar dentro da obra que escolhemos, trata-se, segundo os pressupostos de Clüver (2006b), de um caso de multimídia.

No discurso multimídia, temos um processo de justaposição. A primeira característica é que as partes que o compõem são separáveis e, se separadas, conseguem manter sua coerência e autossuficiência (CLÜVER, 2006b). As ilustrações de Caparrós podem ser completamente separadas das poesias que acompanham, e tanto estas como aquelas podem ser colocadas em outras organizações e, ainda assim, preservarão seus sentidos. No caso da multimídia, a produção não é simultânea, mas a recepção é, até porque para que uma gravura seja considerada ilustração de um texto, ela deve acompanhá-lo. Quanto à produção, as gravuras, via de regra, são feitas depois dos textos e por outro artista que não o escritor. Se tivermos um caso em que o autor ao mesmo tempo que escreve desenha, como há casos na obra de Rafael Alberti, já não teremos um discurso multimídia.

O título do livro, seu subtítulo e os títulos dos poemas imediatamente evocam para o leitor o campo da pintura. Ao olharmos a capa e vermos o título: *A la pintura* e o subtítulo: *Poema del color y la línea*, de antemão compreendemos no que se concentrará o livro. A construção *a la* não deixa dúvidas do tom de dedicatória e louvor que a obra direciona a essa arte. O subtítulo, por sua vez, reúne dois dos elementos base da pintura: a linha (o desenho) e a cor, dando ideia da amplitude com que será aludida a arte pictórica. Ao terminar de olhar a capa o leitor já estabeleceu uma relação interartística. Os paratextos já colocaram a obra no terreno de outra arte, já criaram um liame entre poesia e pintura.

Os títulos dos poemas que examinamos, como mencionamos algumas vezes, são os nomes dos pintores. Para nós, ao colocar o nome do pintor e não o nome de algum quadro ou outro título qualquer, Rafael Alberti de imediato indica qual será seu procedimento. Ele tratará de um ser humano específico que pinta e que, portanto, terá uma biografia, uma personalidade, um estilo artístico característico e um papel na história da arte. Todos esses aspectos podem fazer parte dos poemas. O título expõe o leitor a uma grande quantidade de informações artísticas ou a “textos” que já existem fora do poema, mas que também serão reconstruídos pelo poema.

Além dos títulos dos poemas que escolhemos para a análise no capítulo anterior, os sonetos e os poemas dedicados a cores também são pertinentes para o comentário da paratextualidade em *A la pintura*. Os sonetos todos possuem em comum com o título da obra a estrutura *a la*, no caso de palavras masculinas *al*, que dá o tom de enaltecimento ao que se poetiza. Além disso, esses títulos estimulam no leitor os conhecimentos que ele possa ter sobre a arte da pintura, seus gêneros

e seus componentes. Os poemas das cores, por seu turno, são titulados com o nome da própria cor a que se referem. De modo que o poeta já faz nascer, na mente do leitor, a imagem daquela cor. Temos, desse modo, uma paratextualidade visual. (A paratextualidade visível seriam as ilustrações). Para nós, todo o paratexto de *A la pintura* é interartístico e mergulha de antemão o leitor no universo pictórico, evocando ou obras de pintores, ou técnicas pictóricas, ou cores, ou componentes e gêneros de pintura.

Conquanto pareça pouco comum falar de metatextualidade em poemas porque estamos acostumados ao comentário em forma prosaica e argumentativa, muitas vezes em forma de tratado, é isso que faremos. Pois entre as obras dos pintores abordados por Alberti e os poemas de *A la pintura* há uma relação crítica. Ademais, toda a organização do livro revela a posição do poeta diante da arte da pintura. Há, desse modo, também na paratextualidade uma atitude crítica.

Pensemos: porque Alberti iniciou o livro com os mestres italianos, desde o trecento ao cinquecento? Há mais italianos que espanhóis. Porque o poeta tem uma posição crítica que lhe faz colocar os italianos desses períodos como iniciadores do tipo de pintura que ele quer poetizar. Rafael Alberti já havia revelado em sua *Arboleda perdida* (1980) que se havia despertado para a beleza da pintura por meio da pintura italiana. Porque depois dos italianos ele coloca os artistas setentrionais (holandeses e um alemão)? E só posteriormente os espanhóis? Essa pergunta é interessante porque essa organização por regiões quebra a também visível organização cronológica. Para nós, é como se Rafael Alberti insinuasse que a excelência da pintura, ou as correntes pictóricas de maior influência, estiveram antes nesses lugares, só depois na Espanha e na França.

Porém, voltemos para a metatextualidade nas poesias que analisamos. Com frequência nos poemas, geralmente na última estrofe, o poeta dirige-se ao pintor fazendo alguma apreciação sobre sua obra. Muitas vezes, essa última estrofe aparece até ligeiramente separada do corpo do poema e com estrutura métrica e estilística diferente. Porém, em outros casos o comentário aparece no corpo do texto, dentro de alguma estrofe. Observemos de agora em diante alguns casos. Cremos que ficará claro como realmente são comentários sobre a obra do pintor, são pareceres críticos poéticos e que por isso não deixam de ser, efetivamente, crítica de arte.

Em um pequeno poema entre os doze sobre Michelangelo o poeta diz: “No hay desesperación que no haya sido/ diente en tu noche oscura, músculo que no hayas distendido,/ cincel de la Pintura” (ALBERTI, 2002, p. 57-58). Se parafraseássemos esse excerto em modo

prosaico e descritivo-argumentativo, como costuma ser o comentário de obras de arte, teríamos algo assim: Toda forma de desespero humano foi tema e apareceu em um período da obra de Michelangelo. Também é nítida a precisão com que pintava o corpo humano, como se o esculpisse.

No poema de Cézanne, Alberti assevera: “Pintor: en tu verdad más verdadera/ todo se determina/ por el cubo, el cilindro y por la esfera.” (ALBERTI, 2002, p. 187). O comentário é claramente percebido. Em outras palavras, o poeta informa: A forma da pintura desse artista é determinada pelo cubo, pelo cilindro e pela esfera.

Contemplemos apenas mais um caso, embora o livro esteja repleto deles. Sobre Velásquez vejamos esses micro poemas seguidos um do outro: “Nunca la línea se sintió más ágil/ y menos responsable del contorno. ” (ALBERTI, 2002, p. 157) e “Soy el volumen que me da la mano/ que modela el color y no la arcilla” (IDEM). Parafraseando, o comentário crítico seria o seguinte: A linha de Velásquez é tão ágil que parece não ser responsável pelo contorno. O volume que o artista cria é modelado pela própria cor.

Além da metatextualidade interartes, consideramos que a hipertextualidade interartística é uma das transcendências “textuais” predominantes nos poemas de pintores que estudamos. Esses poemas são certamente hipertextos, todavia, o seu hipotexto não é outro texto, e sim, a obra pictórica, a vida e personalidade dos referidos pintores. Gérard Genette (1989) propõe em seus escritos dois tipos de hipertextualidade. A primeira ele chama de transformação ou transformação direta e a segunda ele chama de imitação ou transformação indireta. Esse autor defende que a transformação é um processo mais simples, enquanto a imitação é mais complexa e mais indireta. A transformação pode ser um gesto simples, por exemplo, aumentar a história ou retirar-lhe parte. A imitação, por sua vez, exige que o imitador tenha um conhecimento profundo da obra, de sua estrutura e de seu estilo adquirindo, dessa forma, competência para imitá-lo.

Genette (1989) descreve ainda a imitação e a transformação a partir de sua função ou regime. A função pode ser lúdica, satírica ou séria. Conforme essa função ou regime o hipertexto receberá um nome. Posteriormente, o autor acrescentará entre os regimes o irônico, o humorístico e o polêmico. Não adentraremos em detalhes, agora o que nos interessa ponderar é se a relação entre os hipertextos e os hipotextos de *A la pintura* é de imitação ou transformação. Como independente disso, o regime será o sério, teremos ou uma transposição (transformação séria) ou uma forjação (imitação séria) ou, ainda, uma mescla de ambas.

Primeiramente, após nossas análises do capítulo anterior podemos afirmar que Rafael Alberti procura emular com as propriedades textuais de seus poemas características da obra ou vida do pintor escolhido. Isso nos foi revelado ao apontarmos o núcleo de cada um dos 26 poemas. Para recordarmos, de modo sintético, observemos o seguinte quadro:

Pintor/Poema	Núcleo do poema	Observações
Giotto	A correspondência entre Giotto e São Francisco de Assis.	Consonância com a quantidade de obras realizadas pelo pintor sobre esse santo. Construção do poema em forma de oração.
Piero della Francesca	Dinâmica entre firmeza e fluidez encontradas na obra do artista.	...
Botticelli	A curva, o giro. (Arabesco)	Elementos preponderantes em “O nascimento de Vênus” pela presença do vento.
Leonardo	O nascimento da Luz e do olho.	Paralelismo com a perfeição visual da pintura de Leonardo e com a valoração do olho feita por ele no <i>Tratado da pintura</i> (1989).
Michelangelo	A inquietação e tormento do pintor.	Dentre os poemas, esse é o mais centrado na personalidade do artista.
Rafael	A graça e leveza da pintura do artista.	...
Ticiano	O adorno, o enfeite.	O pintor é representante da escola de Veneza, conhecida pela exuberância no seu trabalho com o colorido.
Tintoretto	A torcedura e curva intensa próprias do pintor.	...
Veronese	A personificação da primavera. (Alegoria da primavera).	<i>Ekphrasis</i> de uma cena primaveril.
Bosch	A junção de díspares.	Consonância com as figuras do pintor, compostas de partes de vários seres.

Dürer	A gravação de figuras, o processo de criação da gravura.	...
Rubens	A grandiosidade e exuberância da pintura do holandês.	...
Rembrandt	A luta entre o claro e o escuro.	...
Poussin	A justa medida de todas as coisas na obra do artista.	...
Pedro Berruguete	A contradição.	Há na pintura desse artista um contraste entre a exuberância das cores e adornos, a modo de pintura flamenca, e a gravidade, seriedade ou melancolia das figuras retratadas.
El Greco	As curvas e a longilidade de suas figuras.	...
Zurbarán	A corporeidade e materialidade de seus desenhos.	...
Velásquez	A infusão de vida aos seres por ele pintados.	....
Valdés Leal	O vazio.	A pintura da morte, do fim da vida.
Goya	A junção de opostos que constrói a diversidade de sua obra.	...
Delacroix	O movimento intenso.	...
Cézanne	O sofrimento para encontrar a forma.	...
Renoir	O belo uso da cor.	...
Van Gogh	A força e o rastro da pincelada do artista.	...

Gutiérrez Solana	A potência do horror.	...
Picasso	A inauguração de um novo mundo pela sua pintura.	...

Quadro 1 - Núcleo dos poemas de pintores

É evidente que ocorre um processo de imitação, de forjação. Nele Rafael Alberti, a partir do núcleo escolhido, usa as características métricas, temáticas e estilísticas dos poemas para reconstruir poeticamente ou alguma característica pictórica (temática, formal ou de estilo) das obras do pintor escolhido, como no caso de Delacroix, Zurbarán, El greco ou Rembrandt; ou algum traço de personalidade do artista, por exemplo, Michelangelo; ou ainda algum episódio biográfico (da vida do pintor com a pintura), como poderia ser o caso de Cézanne ou Giotto. O poeta cria suas poesias “à moda” do pintor. Sempre que voltarmos às análises do segundo capítulo, iremos comprová-lo. Em concordância conosco, Andrés Sebastiá especifica que “cada poema está escrito en el metro o en la combinación de metros que mejor se adapta -según Alberti- a los rasgos del pintor homenajeado” (ANDRÉS SEBASTIÁ, 2007, p. 117).

Contudo, não podemos dizer que não haja processos de transformação em *A la pintura*. Pensemos nas descrições pictóricas, ou seja, nas *ekphrasis* que aparecem nos textos. Não seriam elas processos de transformação? Recordemo-nos: de maneira bastante simplória, dizer o mesmo de outra forma é transformar e dizer coisas diferentes da mesma forma é imitar (Genette, 1989). Dessa modo, não temos dúvida que a imitação é o processo preponderante nessa obra que escolhemos. O que faz Rafael Alberti é poetizar seu parecer sobre um pintor e sua obra imitando idiosincrasias desse mesmo pintor ou de sua obra. Porém, nos excertos em que há *ekphrasis* ou nos quais há o que podemos identificar como icono-texto, pode haver, segundo o nosso pensar, transformações. Uma vez que nessas situações, o poeta o que faz é dizer o mesmo (aquilo que está na tela) de outra maneira.

De todo modo, pensamos que pode ser redundante evocar a transformação, o dizer o mesmo de outro modo, quando tratamos de relações entre duas artes diferentes, sejam elas quais forem. Entre obras distintas, mas do mesmo código artístico é mais pertinente embater transformação e imitação. Porque, segundo nosso juízo, quando temos duas obras de linguagens diferentes e elas estão em relação de hipertextualidade a transformação é quase sempre certa. Geralmente, como

fazem um filme de um romance ou um quadro de um poema? Transformando. Extraíndo ou acrescentando, procedimentos costumeiros na transformação. A questão é que por haver mudança de código, inevitavelmente se “falará de outro modo”, porque as especificidades das artes o exigirão.

Já a imitação não é tão imediata na hipertextualidade interartes. Nem sempre o autor do hipertexto interartístico que fazer ou faz uma imitação do seu hipotexto. Normalmente, os filmes baseados em livros não imitam o estilo do romancista, costumam focar-se na história, nos personagens e suas ações. Do mesmo modo, um quadro baseado em um conto ou poema, não tenderá a copiar-lhe o estilo, ainda que o possa fazer. O que queremos dizer é que a transformação tende a ser um processo muito mais comum, quase obrigatório, quando abordamos artes diferentes. A imitação, por seu lado, não. É mais passível de escolha pelo autor do hipertexto interartístico. Pode ocorrer, como é o nosso caso, no qual ela é, inclusive, mais extensiva que a transformação.

Segundo Genette (1989), as práticas de derivação (imitação e transformação) não são exclusivas da literatura. A música e as artes plásticas também as apresentam. Porém, o autor precisa que cada arte exige um estudo específico dos tipos de “hipertextualidade” que lhe são possíveis. De todo modo, o estudioso postula que, até prova contrária, as relações de imitação e transformação lhe parecem universais. De toda maneira, nós já estávamos alertas para o fato de que as tipologias do livro *Palimpsestos* (1989) foram postuladas *a priori* para textos literários.

Ao deslindar a composição de *A la pintura* focando também nos poemas de pintores, Antonio Risco (1987) percebe dois procedimentos compositivos básicos na obra: um falar “sobre” correspondente à metatextualidade e um falar “como” correspondente à imitação (prática hipertextual) em Genette. Para Risco, essas poesias de Alberti são “[...] discursos de discursos [...]” (RISCO, 1989, p. 486), ou seja, são discursos de segundo grau assim como as textualidades genettianas.

*Grosso modo*, no discurso “sobre” há, segundo Risco (1987), um processo de generalização. Nesse momento, o poeta busca em sua memória os dados gerais que guardava sobre os pintores e com intuito exegético brinda ao leitor “[...] una interpretación de la trayectoria artística del pintor elegido” (RISCO, 1987, p. 483). No discurso “como”, o procedimento costumeiramente adotado é o da exemplificação. Agora, o poeta recolhe elementos concretos da obra do pintor, temas, características formais ou de estilo, e busca uma “[...] concreción figurativa de la idea, concreción

que aspira a corresponderse más de cerca con la materialidad de la pintura. Puede producirse entonces, en efecto, entre obra pictórica y obra poética una analogía ‘creativa’, [...]” (IDEM, p. 484, aspas no original). Contudo, a generalização também poder dar origem a um discurso “como” (RISCO, 1987).

Quanto à arquiteitualidade, a discussão que lhe cabe foi feita em toda primeira parte desse capítulo. Ao subtítular a obra como *Poema del color y la línea*, Rafael Alberti já indica o gênero de seu livro. Classifica-o. Serão poesias sobre a cor e a linha, sobre a pintura, remetendo o leitor à questão da divisão ou da aproximação das artes e à tradição do *Vt pictura poesis*. Todavia, para Genette (1989), a obra literária não precisa especificar o seu gênero, sendo essa uma tarefa do público ou do crítico. E mesmo quando o especifica, podemos duvidar dessa classificação, inclusive, porque os gêneros não são fixos na história.

Adentrando o sentido da palavra arquiteito, poderíamos entendê-la como texto maior que funciona como arquétipo de outros textos. Não um texto específico porque aí voltaríamos à hipertextualidade, mas uma forma. Precisamente, um tipo de texto. Anteriormente, em termos de gênero, classificamos *A la pintura* como *Bildgedicht*, e mantemos esse parecer. Entretanto, no nosso pensar, esse livro também estabelece uma relação arquiteitual interartes com um museu. “[...] Rafael Alberti (re)crea en el libro *A la pintura* su propio museo de las palabras” (ANDRÉS SEBASTIÁ, 2007, p. 113).

Seriam salas organizadas cronologicamente e por países, com exceção dos pintores de vanguarda (ou próximos a ela) que apareceriam organizados sem distinção de nacionalidade. E nisso temos um significado, como já refletimos, na organização do livro o autor deixa entrever suas concepções de arte e pintura. Ao misturar esses artistas sem considerar a procedência de cada um, vemos que o poeta considera a vanguarda uma circunstância extensiva simultaneamente a vários países, é já, para nós, uma percepção de Alberti da globalização.

Nas salas desse museu, encontraríamos uma série de obras dos artistas selecionados, como é comum. Somente Botticelli e Veronese teriam apenas uma obra exposta. Outros teriam até sua obra dividida em fases, como seria o caso de Picasso. No entanto, esse museu não se limita a expor quadros, se não teríamos apenas uma pinacoteca. Nele somos informados sobre aspectos da vida e da personalidade dos pintores, sobre os temas e técnicas preponderantes em suas obras e sobre seu estilo.

O museu, de acordo com Marília Xavier Cury (2011), tanto em sua concepção tradicional como em sua concepção emergente, apresenta uma relação com a aprendizagem. Não à toa os museus modernos possuem bibliotecas, visitas guiadas, cursos e aulas. Por isso, vemos no livro de Alberti não apenas uma exposição de pintores, mas também um estudo teórico, ainda que poético, sobre a pintura, suas partes e seus gêneros. Além do mais, museus informam sobre a vida e obra dos artistas expostos, explicam as técnicas usadas nos quadros, comentam do que se trata cada tela. Para essa autora, a diferença entre o conceito de aprendizagem no museu tradicional e no emergente é que no primeiro, centra-se no conteúdo. A mensagem é expositiva e objetiva. No segundo caso, visa-se o diálogo entre o que está no museu e o cotidiano das pessoas. É preciso a participação ativa do público, e ele precisa apropriar-se do museu e fazer uma dinâmica cultural de (re) significação.

Rafael Alberti, apesar da constituição desse livro estar na primeira metade no século XX, apresenta já uma experiência de aprendizagem emergente (CURY, 2011) com os museus. Se o poeta tivesse visitado museus com atenção objetiva voltada apenas ao conteúdo, um livro como *A la pintura* não seria possível. Esse livro é fruto de uma experiência profunda entre o autor e essas obras. *A la pintura* só foi exequível, porque existiu entre Alberti e os quadros vistos uma recepção ativa e uma apropriação que geraria, mais tarde, a reconstrução poética dessas obras.

Segundo Antonio Mendoza Fillola (2003), o motivo que levou Alberti a compor um livro como *A la pintura* foi o desejo de fazer do receptor um coparticipante e cúmplice de seus gostos pessoais. O estudioso entende que “Alberti transforma sus vivencias estéticas y sus valoraciones en un *continuum* estético que enlaza la palabra, el lenguaje cotidiano y el lenguaje poético con una representación plástica” (MENDOZA FILLOLA, 2003, p. 49). Esse mesmo autor depõe que, em textos de motivação pictórica, o poeta oferece ao leitor um comentário transcodificador e criativo das obras escolhidas para que esse leitor junte esses comentários aos seus conhecimentos e experiências com os quadros e telas.

Para Cury (2011) os museus possuem uma dinâmica de inclusão e exclusão. Desse modo também funciona o museu construído em *A la pintura*. É evidentemente uma seleção feita pelo poeta, e como tal, inclui e exclui. Entretanto, a seleção não é necessariamente egoísta. Ao escolher grandes nomes da tradição pictórica ocidental e obras amplamente conhecidas, Alberti está incluindo não apenas o seu gosto, mas o gosto de toda essa civilização. Há nomes mais universais

e nomes mais locais. Porém, na data de publicação do livro todos os artistas mencionados eram assaz conhecidos e consagrados. De todo modo, ainda que esses artistas fossem bastante desconhecidos e isolados no gosto pessoal de Alberti, ao incluí-los no seu museu, o poeta transformaria suas obras em objetos estéticos dignos de serem vistos, porque essa também é uma função dos museus (KERSTEN e BONIN, 2007, p. 117) que, inclusive, implica em vantagens e desvantagens, justiça e injustiças.

Não podemos terminar essa reflexão sobre o museu como arquitexto de *A la pintura*, sem falar da memória, principalmente porque o livro foi elaborado e publicado no período de exílio do poeta. Um dos aspectos que mais conecta esse livro aos museus é a memória. Mais até do que a *ekphrasis*. Porque essa pode ser feita de diferentes objetos estéticos visuais que não têm necessariamente que estar em um museu. De acordo com Carlos Roberto Brandão e Maria Isabel Landim (2011), a palavra *Museion* nos remete ao templo das musas, filhas de Zeus e de Mnemósine (a memória). Esses mesmos autores ilustram que “os museus são eles mesmos locais de memória e de suas próprias histórias que procuram vencer a transitoriedade e o efêmero inerentes à existência humana” (BRANDÃO e LANDIM, 2011, p. 96). A transitoriedade que Rafael Alberti não quer deixar morrer é a da pintura europeia. Exilado na Argentina, o poeta trata de recuperar pela memória todos esses quadros vistos em museus do velho continente e os reconstrói poeticamente como maneira de fazê-los viver perto dele outra vez e como modo de “estabelecer uma continuidade com o passado histórico conhecido” (KERSTEN e BONIN, 2007, p. 121).

Na consideração de Mário de Souza Chagas e Claudia M. P. Storino (2007), os museus são “[...] elos poéticos entre a memória e o esquecimento, entre o eu e o outro; elos políticos entre o sim e o não, entre o indivíduo e a sociedade. Tudo que é humano tem espaço nos museus. Eles são bons para exercitar pensamentos, tocar afetos, estimular ações, inspirações e intuições”. (CHAGAS e STORINO, 2007, p. 6). Para esses autores, os museus articulam múltiplas temporalidades, propiciam experiências de estranhamento e familiarização e ressignificam o sentido das coisas. No pensar de Márcia Scholz de A. Kersten e Anamaria Aimoré Bonin,

Quando se fala em museu, fala-se do que é “material”, ou seja, de *arquivos de cultura material*, de objetos de *outro* – pessoas semelhantes ou diferentes, observadas por “estranhos”. Objetos de *outros* que foram apropriados, retirados de seu contexto original, de seu tempo, espaço e significado e observados num outro

contexto de tempo, espaço e significado (KERSTEN e BONIN, 2007, p. 120, grifos no original).

Essas características pertencentes aos museus são latentes em *A la pintura*. Não obstante, o que vamos encontrar nesse livro é um encadeamento entre museus. Não uma relação entre a obra de arte em seu local e tempo originais e o museu, mas sim, entre os museus europeus que conhecemos e o museu construído poeticamente por Rafael Alberti. *A la pintura* estabelece relações entre o passado e o presente (quadros da tradição ocidental e seu papel dentro do livro), entre o eu e o outro (seja entre o poeta e o leitor ou entre ambos e os artistas mencionados). O livro também desloca todos esses quadros de seu contexto em um museu específico para ressignificá-los no museu de poemas.

Para nós, as transcendências textuais genettianas (1989) deslindam com bastante amplitude os procedimentos adotados por Alberti ao apropriar-se da pintura para escrever seu livro. Apesar de poemas dedicados a obras de artes visuais nos levarem quase imediatamente ao caminho da *ekphrasis*, e algumas grandes análises de *A la pintura* têm ido por esse caminho (ANDRÉS SEBASTIÁ, 2002); entendemos que esse é apenas um dos mecanismos usados pelo escritor. A *ekphrasis* corresponde, no nosso pensar, a uma presença efetiva (visual ou visível) da pintura no texto, sendo, desse modo, um tipo de intertextualidade interartes. Concluímos esse capítulo clarificando que Rafael Alberti usa um misto de procedimentos interartísticos para compor *A la pintura*. Aqui destacamos os explicitados por Gérard Genette (1989) em sua teoria: intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. Contudo, não temos nenhuma pretensão de que esses procedimentos correspondam à totalidade dos presentes no livro.

## CONCLUSÃO

Rafael Alberti, no nosso pensar, foi um dos autores mais conhecidos e reconhecidos do Círculo de poetas de 1927. O escritor foi titulado mais de cinco vezes doutor *honoris causa* por universidades da Europa e da América Latina, é cidadão honorário de Roma e Buenos Aires e prefeito perpétuo de sua cidade natal, *El Puerto de Santa María*. Esses reconhecimentos vêm de quase 80 anos de dedicação à arte com destaque para a pintura e para a poesia.

O encontro da arte poética com a arte pictórica não é apenas um fato biográfico isolado na vida de Alberti, é um dos pilares de sua obra como um todo. Sua poesia é cheia de pintura e sua pintura cheia de poesia. Para nós, a pintura e o mar são os dois grandes temas da obra albertiana. Eles são também suas duas grandes nostalgias, por conseguinte, a volta a esses dois assuntos é permanente.

Desse modo, a arte albertiana é eminentemente intertextual/interartística. Nisso, também, contribui o Grupo de 27. No seio desse grupo de amigos e artistas havia poetas, dramaturgos, pintores, cineastas, músicos e etc. Todos sempre lendo e compartilhando suas obras. Ajudando-se mutuamente em suas artes. Debatendo as principais transformações artísticas daqueles inícios do século XX e revendo, igualmente, a tradição espanhola.

Quando da comemoração do centenário de Góngora, que para muitos teóricos marca o início da Geração de 27, essa configuração interartística fica evidente. Contribuem artistas de diversas áreas mostrando que o grupo, apesar de ter ficado conhecido pelos poetas, era misto e almejava uma integração entre as artes, assim como tantas outras agremiações artísticas europeias do início do século passado.

No entanto, essa perspectiva interartística do Grupo de 27 é somente uma das grandes questões que envolve esse período da literatura espanhola. Nesse trabalho, decidimos não nos posicionar finalmente sobre nenhum dos pontos polêmicos que tratamos, uma vez que esse não era nosso objetivo. Esse não é um estudo historiográfico. Nossa intenção foi evidenciar que estávamos cientes dessas discussões e mostrar alguns de seus ângulos. Como, por exemplo, a quantidade de membros do grupo, sua duração e a polêmica com o termo “geração”.

Quanto à nossa pergunta de pesquisa e ao nosso objetivo geral, desejávamos entender como Rafael Alberti havia lançado mão da pintura no livro que escolhemos (*A la pintura*, 2005). Nós concluímos que há uma observação teórica e uma fruição artística da pintura nessa obra. Os poemas não são textos de um apreciador extasiado diante dessas obras, mas leigo. São poesias de um pintor que aprecia as telas e sabe os procedimentos da arte da pintura empregados nelas. Eles os conhece teórica e praticamente.

A partir do título, imediatamente percebemos essa característica teórica do livro, em relação à pintura: *A la pintura. Poema del color y la línea*. O poeta inclui os dois constituintes técnicos básicos da pintura, a cor e o desenho. Causadores, inclusive, da querela entre venezianos (coloristas) e florentinos (desenhistas). Alberti aprecia a tela como obra final causadora de prazer estético, mas também têm prazer no processo construtivo da pintura. De onde os sonetos dedicados às técnicas, gêneros e partes da pintura e os aforismos dedicados às cores.

Porém, para nós, nos poemas de pintores é que estão unidas a linha e a cor, neles está a pintura. Uma vez que é por meio deles que ela se materializa. Na maioria desses poemas, observando suas características métricas, temáticas e estilísticas, unem-se a obra, o estilo e a biografia dos pintores. Claramente, conforme o poema, um desses elementos prepondera sobre outros. Entretanto, permanece a ênfase no pintor como criador da interação entre linha e cor, lembremos que os títulos dos poemas são os nomes dos pintores. São homens com suas histórias, gostos e potencialidades que pintam.

Nesses poemas de pintores, nós entendemos que há basicamente dois procedimentos compositivos preponderantes: a metatextualidade interartística e a hipertextualidade interartística, especificamente a imitação. O comentário de arte é evidente nos poemas, há um processo de interpretação e crítica de parte do poeta. Contudo, esse comentário é posto no texto poético a modo de imitação. Há uma correspondência entre os níveis do poema e algum aspecto estilístico, temático ou biográfico do pintor referido.

Dentro do processo metatextual de crítica é que podemos encontrar a *ekphrasis*, ou seja, a intertextualidade interartística está na metatextualidade interartística. Todo escritor tem um objetivo ao lançar mão da *ekphrasis*. Ela deve ter uma função na estrutura da obra. Se assim não fosse, seria a descrição de um objeto artístico visual deslocado dentro do texto. Em *A la pintura* ela é um aspecto do comentário de arte, como em um livro de história da arte que o autor explica e

descreve os quadros para levar os leitores a compreenderem algum aspecto daquela tela, técnica ou período artístico.

Quando falamos em crítica ou comentário de arte, costumeiramente pensamos que eles devem ser negativos ou positivos, embora também tenhamos patente que essa reprovação ou aprovação depende dos pressupostos de quem os julga. Se um crítico, tendo em conta os princípios da arte renascentista, analisar um quadro *naïf*, é bastante provável que a crítica não seja favorável. Não obstante, o objetivo de Rafael Alberti ao escrever o livro é um louvor e uma homenagem à pintura, de modo que a sua tendência nos poemas de pintores é sempre ao elogio. E esse elogio é, por sua vez, crítico porque está baseado em uma análise.

Ressaltamos essa característica do elogio porque uma poesia feita em relação com outra obra de arte não necessariamente será elogiosa. Diversos afetos podem surgir ao contemplarmos uma obra de arte, de igual maneira os afetos são distintos quando um artista decide fazer um cotejo entre duas obras.

*A la pintura* também está incluída em um momento histórico do *Vt pictura poesis*. Ela tem um lugar no desenvolvimento dessa polêmica. Não necessariamente por ser pintor e poeta Rafael Alberti consideraria as duas artes como igualmente valiosas e passíveis de serem colocadas em união. O livro foi possível porque Alberti é um artista que já ultrapassou o período de defesa da divisão entre as artes.

Para nós, ainda resta muito a analisar no livro. Uma obra que recorre sete séculos de pintura e também suas técnicas exige um período maior de estudos do que o nosso, por esse motivo fizemos recortes que nos ajudaram a realizar a pesquisa em tempo hábil. Porém, e aqui fica a crítica a nós mesmos, escolhemos o recorte mais comum entre os estudiosos de *A la pintura*. Talvez pelos motivos que consideramos nos parágrafos anteriores, a maioria dos pesquisadores examina com mais ênfase os poemas de pintores.

Os sonetos merecem a mesma atenção que dispensamos aqueles outros poemas, são 19 deles. Uma análise detalhada de cada um poderia revelar os vínculos entre *A la pintura*, a poesia de Góngora e a tradição espanhola com essa forma fixa, os processos usados por Alberti para compor o que consideramos a parte mais “teórica” da obra e a conexão entre esses sonetos e os pintores colocados no livro.

Os poemas de cores, embora em menor quantidade que os outros dois grupos, possuem, conforme explicitamos, um papel crucial na organização do livro. As cores, por sua vez, são um aspecto muito significativo da percepção humana e fomentadoras de algumas sensações e sinestésias. Elas também são carregadas de significados simbólicos que variam culturalmente. Há certa tradição do estudo da cor na obra de Alberti, porém, as pesquisas sobre suas funções em *A la pintura* são poucas ainda.

Seria preciso também considerar as ligações estabelecidas entre o desenho e a cor, uma vez que na História da arte, essa é uma problemática tão intensa quanto a do *Vt pictura poesis* e assim como ela, também nascida no Renascimento. Discute-se quem possui maior importância na pintura, a cor ou o desenho. Problematiza-se qual dos dois, realmente, é o cerne e elemento definidor da arte pictórica. Essa seria também uma pesquisa relevadora das concepções pictóricas de Alberti, de modo que compará-las efetivamente com seus quadros resultaria em um trabalho de grande mérito para os estudos albertianos.

Fica ainda sem grandes análises a conexão entre os poemas do livro e as gravuras que acompanham um terço deles. Temos poucas informações sobre essas gravuras feitas por Caparrós. Todavia, a questão da ilustração de textos é uma constante nos Estudos Interartes, e, observar esses desenhos contribuiria tanto para a interpretação da obra quanto para clarificar o processo de ilustração. Seria necessário saber quando foram feitas e incorporadas à obra, a que se referem, como elas influenciam a leitura dos poemas, qual o objetivo de Alberti ao dispô-las ou porque elas acompanham uns poemas e outros não.

No que se refere ao livro com um todo, sentimos falta de analisar o processo de recepção do artista. Muitos dos textos que lemos tratam do processo de recepção do leitor ao se deparar com uma obra que coaduna dois ou mais códigos artísticos, de seu horizonte de expectativas, de seus pré-textos. Não obstante, o artista que trabalha com o nexos entre as artes se posiciona como receptor delas em algum momento. Há antes da produção artística, a recepção artística. É essencial para os Estudos Interartes, no nosso pensar, ver como a recepção estética se transforma em produção estética.

Apesar de termos escolhido o grupo de poemas mais estudados da obra, acreditamos que contribuímos para a interpretação deles em dois aspectos. Primeiro, porque oferecemos uma análise detida desses textos em termos de técnicas poéticas. Pode ser que sejamos acusados de

excessivamente formalistas, contudo, para nós, foi por meio dos recursos técnicos e materiais da poesia que a pintura foi recriada na arte literária. A arte não é a técnica, mas se materializa como existência no mundo por meio dela.

Segundo, porque examinamos os poemas por um caminho que não foi apenas o da *ekphrasis* ou simplesmente da intertextualidade. Procuramos atentar-nos para as diversas funções que a pintura exerce no livro e assim concluímos que o poeta usa um misto de procedimentos para construir os seus poemas e que há diversos níveis de relação entre pintura e poesia a serem analisados na obra.

A pesquisa sobre *A la pintura* contribuiu para que estudássemos o elo de Rafael Alberti com a pintura, revisitássemos a questão da aproximação ou divisão das artes e aprofundássemos nossos conhecimentos sobre a interartividade. Almejamos que ela tenha enriquecido os estudos sobre a obra de Alberti no Brasil, fortalecendo os estudos interartísticos de literatura espanhola com um todo e tenha contribuído para esclarecer as múltiplas funções que a pintura pode ter na poesia.

## BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera, 1980.

\_\_\_\_\_. El lirismo del alfabeto. *El país*. Madri, 15 fev. 1985. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/1985/02/17/opinion/477442813\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/02/17/opinion/477442813_850215.html)>. Acesso em: 15 de jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Alberti: poética. In: ROZAS, Juan Manuel (org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986. p. 275 – 276.

\_\_\_\_\_. *La arboleda perdida*. Quinto libro (1988 – 1996). Barcelona: Anaya e Mario Muchnik, 1996.

\_\_\_\_\_. *La arboleda perdida 2*. Tercero y Cuarto libros (1931 – 1987). Madri: Alianza, 2002.

\_\_\_\_\_. *Con la luz primera*. Antología de verso y prosa (Obra de 1920 a 1996). Madri: EDAF, 2002.

\_\_\_\_\_. *A la pintura*. Poema del color y la línea (1945 – 1948). Madri: Visor, 2005.

ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3. ed. Madri: Gredos, 1965.

\_\_\_\_\_. La Generación de 1927 y el gusto por Góngora, por el Cancionero Tradicional y por Gil Vicente. In: ROZAS, Juan Manuel (org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986b. p. 321 – 323.

\_\_\_\_\_. Una generación poética. In: ROZAS, Juan Manuel (org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986c. p. 20 – 23.

\_\_\_\_\_. La Generación de 1927 celebra el centenario de góngora. In: ROZAS, Juan Manuel (org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986a. p. 301 – 303.

ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos; NAVARRO, Rosa. *Breve historia de la literatura española*. Madri: Alianza, 2016.

ANDRÉS SEBASTIÁ, María del Puig. *La poesía ekphrástica de Rafael Alberti y su arte de describir la pintura*. 2002. 148 f. Dissertação (Mestrado em artes) – The University of Georgia, Athens, Georgia, 2002. Disponível em: <[https://getd.libs.uga.edu/pdfs/andres\\_maria\\_p\\_200208\\_ma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/andres_maria_p_200208_ma.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2016.

\_\_\_\_\_. *Vt pictura poesis: la poesía y la pintura en la enseñanza de ELE*. In: MARTÍ CONTRERAS, José (Coord.). *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: la didáctica de la enseñanza para extranjeros*. Valencia: Onda, 2007. p. 107 – 123. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2341064.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

ARBEX, Márcia. 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, 2006. p. 17 – 62.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco/Poética*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991. (Coleção Os pensadores, 2).

ASUNCIÓN MATEO, María. Introducción. In: ALBERTI, Rafael. *Con la luz primera*. Antología de verso y prosa (Obra de 1920 a 1996). Madri: EDAF, 2002. p. 23 – 78.

BAUDELAIRE, Charles. A especificidade das artes (Salão de 1846; A arte filosófica; Salão de 1859). In: In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura*. Textos essenciais. Trad. Magnólia Costa (coord.) São Paulo: Ed. 34, 2005. (Vol. 7 – O paralelo das artes). p. 102 – 119.

BENAVENT DÖRING, Gabriela; GUERRERO RUIZ, Pedro. Arte y poesía en la “arboleda” de Rafael Alberti. In: *Lenguaje y textos*, n. 18, 2002, p. 27-32. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2183/8161>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

BLANCH, Antonio. La generación del 27 y la estética cubista. In: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 278 – 281.

BODINI, Vittorio. Características y técnicas del surrealismo en España. In: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 286 – 289.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Carlos Roberto; LANDIM, Maria Isabel. Museus: o que são e para que servem? In: Sistema estadual de museus – SP (Org.). *Museus: o que são, para que servem?* São Paulo: Brodowski (S.P.); ACAM Portinari; Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, 2011. p. 94 – 103. Disponível em: <[http://www.sisemsp.org.br/imagens/Publicacoes/Museus\\_o\\_que\\_sao\\_para\\_que\\_servem.pdf](http://www.sisemsp.org.br/imagens/Publicacoes/Museus_o_que_sao_para_que_servem.pdf)>. Acesso em: 02 de jan. 2017.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Escritores-pintores: o processo de transposição. In: *Myriades*, v. 1, mar. 2015, p. 67 – 74. Disponível em: <<http://cehum.ilch.uminho.pt/myriades/static/volumes/1-8.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 163 – 174.

CANO, José Luis. *La poesía de la generación del 27*. Madri: Guadarrama, 1970.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios, 58).

CERIGIOLI, Marcelo Maciel. *Rafael Alberti: leituras do Museu do Prado*. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CERNUDA, Luis. De Ramón a la generación de 1925. In: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 274 – 277.

CHAGAS, Mário de Souza; STORINO, Claudia M. P. Os museus são bons para pensar, sentir e agir. In: *Musas*. Revista brasileira de museus e museologia, n. 3, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007. p. 6 – 8. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/01/Musas3.pdf>>. Acesso em: 02 de jan. 2017.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 83 – 108.

CIFO GONZÁLEZ, Manuel. *Antología poética de la generación del 27*. México D. F.: Punto de lectura, 2013.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, dec. 1997, p. 37-55. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>>. Acesso em: 13 de mar. 2016.

\_\_\_\_\_. Estudos Interartes: Introdução crítica. In: BUESCU, Helena; FERREIRA DUARTE, João; GUSMÃO, Manuel (Orgs.). *Floresta encantada: Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333 – 384.

\_\_\_\_\_. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia. *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, 2006a. p. 107 – 166.

\_\_\_\_\_. Inter textus/ inter artes/ inter media. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, dez. 2006b, p. 10 – 41. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

CUMMING, Robert. *Arte em detalhes*. As mais fascinantes pinturas do mundo examinadas e reveladas. Trad. Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo, Publifolha, 2010.

CURY, Marília Xavier. Museus em transição. In: Sistema Estadual de Museus – SP (Org.). *Museus: o que são, para que servem?* São Paulo: Brodowski (S.P.); ACAM Portinari; Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, 2011. p. 18 – 29. Disponível em: <[http://www.sisemsp.org.br/images/Publicacoes/Museus\\_o\\_que\\_sao\\_para\\_que\\_servem.pdf](http://www.sisemsp.org.br/images/Publicacoes/Museus_o_que_sao_para_que_servem.pdf)>. Acesso em: 02 de jan. 2017.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético*. Caminhos contemporâneos. Brasília: Plano, 2004.

DEAN-THACKER, Verônica. La poesía de Rafael Alberti: el poder de la imagen. In: *Lenguaje y textos*, n. 18, 2002, p. 41-46. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2183/8171>. Acesso em: 18 jul. 2016.

- DELACROIX, Eugène. Diário (1822, 1853, 1854). In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura*. Textos essenciais. Trad. Magnólia Costa (coord.) São Paulo: Ed. 34, 2005. (Vol. 7 – O paralelo das artes). p. 93 – 101.
- DIEGO, Gerardo. Crónica del centenario. In: ROZAS, Juan Manuel (org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986. p. 291 – 300.
- DU BOS, Jean-Baptiste. Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura (I, 13). In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura*. Textos essenciais. Trad. Magnólia Costa (coord.) São Paulo: Ed. 34, 2005. (Vol. 7 – O paralelo das artes). p. 60 – 73.
- FÉLIBIEN, André. O sonho de Filômato. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura*. Textos essenciais. Trad. Magnólia Costa (coord.) São Paulo: Ed. 34, 2005. (Vol. 7 – O paralelo das artes). p. 40 – 59.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. Nómima incompleta de la joven literatura. In: ROZAS, Juan Manuel (org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986. p. 23 – 27.
- FERRER, Anacleto. Intertextos. In: *Archivo de arte valenciano*, n. 93, 2012, p. 215 – 232. Disponível em: [roderic.uv.es/handle/10550/33410](http://roderic.uv.es/handle/10550/33410). Acesso em: 20 set. 2016.
- FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. La generación de 1927: de la vanguardia al surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 247 – 260.
- GEIST, Anthony Leo. La metáfora, elemento primordial de la lírica del 27. In: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 281 – 285.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madri: Taurus, 1989.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A poesia como pintura. A ekphrasis em Albano Martins*. São Paulo: Ateliê, 2015.
- GONÇALVES, José Aguinaldo. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GUERRERO RUIZ, Pedro. Vivacidad cromática en la poesía visiva albertiana. In: *Estudios Románicos*, v. 4, 1989, p. 547 – 556. Disponível em: <http://revistas.um.es/estudiosrománicos/article/view/79871/77121>>. Acesso em: 10 mar. 2015.
- \_\_\_\_\_. La poesía ensalza el signo (Análisis retórico del discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del pintor y poeta Rafael Alberti). In: *Anales de filología hispánica*, v. 5, 1990, p. 137 – 144. Disponível em: <http://revistas.um.es/analesfh/article/view/57691/55581>. Acesso em: 10 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. *Rafael Alberti: arte y poesía de vanguardia*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de publicaciones, 1991.

\_\_\_\_\_. Imagen, obra y mirada: tratadismo plástico-poético. In: *III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura* (A Coruña, 1993), A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de publicacións, 1993, p. 359-364. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2183/9267>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. La interpretación ekfrástica: una investigación sobre la recepción de obras literarias con hipotexto plástico. In: MENDOZA FILLOLA, Antonio; CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César (Coord.). *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. p. 181 – 218.

GUILLÉN, Jorge. Aquella generación. In: ROZAS, Juan Manuel (org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986a. p. 17 – 20.

\_\_\_\_\_. Sabe Dios... In: ROZAS, Juan Manuel (Org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986b. p. 113 – 114.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. In: *Revista USP*, n. 71, p. 85 – 105, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13554/15372>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos; BAPTISTA LUCÍO, María del Pilar. *Metodologia de pesquisa*. Trad. Daisy Vaz de Moraes. 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

HORÁCIO. A arte poética. In: TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993.

IRIZARRY, Estelle. El icono y el texto: una tipología. In: *III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura* (A Coruña, 1993), A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de publicacións, 1993, p. 55 – 60. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2183/9235>>. Acesso em: 20 set. 2016.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Vol. I)

IVELIC, Radoslav. La infabilidad pictórica. In: *Aisthesis*, n. 9, 1976, p. 41 – 50. Disponível em: <[http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis9/la%20inefabilidad%20pictrica\\_radoslav%20ivelic.pdf](http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis9/la%20inefabilidad%20pictrica_radoslav%20ivelic.pdf)>. Acesso em: 18 nov. 2016.

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

\_\_\_\_\_. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade; BONIN, Anamaria Aimoré. Para pensar os museus ou ‘Quem deve controlar a representação do significado dos outros?’ In: *Musas*. Revista brasileira de museus e museologia, n. 3, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007. p. 117 – 128. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/01/Musas3.pdf>>. Acesso em: 02 de jan. 2017.

LEONARDO DA VINCI. *Tratado de pintura*. Trad. Ángel González García. Madri: Akal, 1989.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte* ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A cor eloquente*. Trad. Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. O paralelo das artes. In: \_\_\_\_ (Org.). *A pintura*. Textos essenciais. Trad. Magnólia Costa (coord.) São Paulo: Ed. 34, 2005. (Vol. 7 – O paralelo das artes). p. 9 – 16.

LLORENTE, María Ema. Los estudios interdisciplinarios sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión. In: *Impossibilia*, n. 4, 2012, p. 233 – 251. Disponível em: <<http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/39>>. Acesso em: 20 set. 2016.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. A ideia do templo da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*. Textos essenciais. Trad. Magnólia Costa (coord.) São Paulo: Ed. 34, 2004. (Vol. 3 – A ideia e as partes da pintura). p. 30 – 39.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia. *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, 2006. p. 191 – 220.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: edições 70, 2011.

MENDOZA FILLOLA, Antonio. Los intertextos: del discurso a la recepción. In: \_\_\_\_; CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César (Coord.). *Intertextos*: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. p. 17 – 60.

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

- MORENO VILLA, José. La residencia de estudiantes. In: ROZAS, Juan Manuel (org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986. p. 31 – 34.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, dez. 2006, p. 42 – 65. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358>>. Acesso em: 21 jan. 2016.
- PASCUAL SOLÉ, Yolanda. Estética impresionista en A la pintura de Rafael Alberti. In: *Bulletin of Hispanic Studies*, v. 74, n. 2, 1997, p. 197-215. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.3828/bhs.74.2.197>>. Acesso em: 20 set. 2016.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PONCE DE LEÓN, Paz García. *Historia de la pintura*. Madri: LBSA, 2016.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.
- PRAZ, Mario. *Mnemosyne*. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Trad. Ricardo Pochtar. Madri: Taurus, 1979.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. 12. ed. Barcelona: Ariel, 2000.
- RISCO, Antonio. Notas sobre A la pintura de Alberti. In: *Hispanic Review*, v. 55, n. 4, 1987, p. 475 – 489. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/473528>>. Acesso em: 24 nov. 2016.
- RIVADENEIRA, Ariel. *Así se escribe un buen poema*. Los secretos mecanismos del poema y las claves del oficio desde el proceso creativo al poemario. Barcelona: Grafein, 2002.
- ROZAS, Juan Manuel. La generación vanguardista. In: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 269 - 274
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/intradição: *mimesis*, tradução, *enárgeia* e a tradição do *vt pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte* ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 9 – 73.
- SENABRE, Ricardo. La poesía del exilio en Alberti. In: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 417 – 420.
- SILVA, Alinne Kelly da. *La ekphrasis en los poemas de Rafael Alberti*. 2016. 30f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras - com habilitação em Língua Espanhola) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016. Disponível em: <<http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/11254>>. Acesso em: 12 dez. 2016.
- SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e poesia na época barroca*. Lisboa: Estampa, 1994.

SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes*. Trad. Margarita Nelken. México: FCE, 1965.

SPANG, Kurt. La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura. In: *Impossibilia*, n. 3, abril 2012, p. 233 – 245. Disponível em: <<http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/68>>. Acesso em: 20 set. 2016.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977.

TEJADA, José Luis. *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*. (Poesía primera: 1920-1926). Madri: Gredos, 1977.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 305 – 356.

TORRE, Guillermo de. Ampliación del cuadro de una generación. In: ROZAS, Juan Manuel (org.). *La generación del 27 desde dentro*. 2. ed. Madri: Istmo, 1986. p. 27 – 31.

TORRES NEBRERA, Gregorio. Goya en Alberti: análisis de un poema del libro “A la pintura”. In: *Anuario de estudios filológicos*, v. 34, 2011. Disponível em: <[http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/653/0210-8178\\_34\\_281.pdf?sequence=4](http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/653/0210-8178_34_281.pdf?sequence=4)>. Acesso em: 20 set. 2016.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993.

## ANEXO A

## GIOTTO

Laude, Señor Dios mío,  
al hermano pincel. Él se ha mojado  
de tu divino rostro de rocío  
y al fundirle la sangre, iluminado.

Laude, Señor Dios mío,  
al sometido, abierto hermano muro,  
a la cal fresca, hirviente, resistida  
del aire, del calor, el agua, el frío;  
la hermana cal, su puro  
blanco y perenne sueño de la vida.

Laude, Señor Dios mío,  
al lápiz, a la pluma  
que al hermano diseño delinea.

Laude al esbozo erguido de la bruma,  
laude a la hermana luz que lo recrea.

Laude, Señor Dios mío,

a la humana figura,  
ardiente paralela, recta hermana  
de la infinita hermana arquitectura.

Laude, Señor Dios mío,  
al hermano color, a los colores:  
al fraternal violeta,  
al verde, al blanco, al rojo, al amarillo,  
al negro, al oro, al rosa  
y al que es lengua pintando tus loores  
cuando se eleva airosa  
a humilde, a pobrecillo  
pájaro fiel mi mano:  
el claro azul, el buen añil hermano.

Laude, Señor Dios mío,  
al pausado, solemne movimiento,  
al hierático mar y rígido paisaje.  
Laude al ángel que boga sin el hermano viento,  
al simétrico orden sin hastío  
y al salmo rectilíneo del ropaje.

Laude, Señor Dios mío,

porque me armaste dulce, cariñoso,  
y en una edad oscura  
me concediste el hábito glorioso  
del hermano mayor de la Pintura.

## ANEXO B

## PIERO DELLA FRANCESCA

La línea reflexiva,  
gracia inmóvil, severa,  
de una columna austera  
que canta, pensativa.

Nada es indefinido  
cuerpo o disfuminado.  
Sí solidificado  
volumen abstraído.

Arquitectura ilesa,  
incólume armonía.  
Pesa la geometría  
y la luz también pesa.

Escala constructora,  
compacto monumento.  
Hasta el aire es cemento,  
piedra sostenedora.

Arco puro la frente,  
y basamento erguido  
el cuello, sostenido  
melancólicamente.

¿De dónde la mirada  
redonda que origina  
la impávida retina  
sin eco, concentrada?

Nada suspende el vuelo.  
Aquí la forma aferra  
sus plantas en la tierra  
como si fuera el cielo.

Lo que el viento conmueve  
y con su ala suscita  
es sólo una infinita  
música de relieve.

Mares batalladores  
y a la vez calma plena

por el mural de arena,  
de cal y de colores.

Místico del diseño  
y del número, santo.  
Tu aritmética es canto,  
tu perspectiva, sueño.

## ANEXO C

## BOTTICELLI

La Gracia que se vuela,  
que se escapa en sonrisa,  
pincelada a la vela,  
brisa en curva deprisa,  
aire claro de tela  
alisada,  
concisa,  
céfiros blandos en camisa,  
por el mar, sobre el mar,  
todo rizo huidizo,  
torneado ondear,  
rizado hechizo;  
geometría  
que el viento que no enfría  
promueve  
a contorno que llueve  
pájaro y flor en geometría;  
contorno, línea en danza,  
primavera bailable

en el espacio estable  
para la bienaventuranza  
del querubín en coro,  
del serafín en ronda, de la mano  
del arcángel canoro,  
gregoriano,  
que se escapa en sonrisa,  
tras la gracia que vuela,  
brisa en curva deprisa,  
aire claro de tela  
alisada,  
concisa,  
pálida Venus sin camisa.

## ANEXO D

## LEONARDO

Al fin la Luz se decidió a ser ángel,  
y un alba dijo: -Es el momento. ¡Sea!  
Y la Sabiduría, desdeñando  
su alta cuna, pensó: -He aquí mi frente,  
mi nueva casa para el pensamiento,  
dos bellos ojos dulces reposados  
para el mar de la pura inteligencia.  
Y la tranquila Gracia delicada  
sonrió en su abandono y: -Me abandono  
-se dijo- y me disuelvo en la hermosura.  
Y al cabo la Belleza total, sola:  
-Sueño -ofreció- que me llaméis Leonardo.

Y dió la Luz a luz. Una armonía  
resplandeciente, un deslumbrado orden  
en el lecho impecable de las bodas.  
El nuevo dios recién nacido orlaba  
de un sol impar y par su vida: El Ojo.  
Así su nombre, y en su centro, un punto,

pasión, razón y frío: la Pintura.

Bodas de los colores con la ciencia.



Un objetivo inquisidor, exacto,  
un bisturí como un pincel, un pelo  
capaz de seccionar en una gota  
el ala trashumante de una nube.

Microscopio en delirio, siempre insomne.

Es la contemplación, es la obstinada  
fijeza agotadora del detalle,  
el minucioso análisis que lleva  
más allá de los términos del éxtasis.

Sueño real, despierto y bien despierto,  
sin tiniebla irreal que lo evapore,  
vértigo por helar arquitecturas,  
inflexibles al humo, dominadas.

Pintar el viento, reducirlo a líneas,  
precisar en el vuelo de un segundo,

fijar la forma, el molde, el vaciado  
de su soplo visible que lo mueve.  
Volar, volar, pero sabiendo el ojo  
que no hay pájaro o flecha que lo engañen,  
perspectivas celestes que las torres  
con su mentira azul lo descarríen.  
Sueño de la pupila que no sueña.

Yo lo siento llorar, enfurecido,  
dulce y severo, enmarañado y solo,  
como una matemática radiante  
y elíptico en la araña de su vista.

Misterio lejos del misterio, hermoso  
barba de luna atenta en claroscuro,  
me surge solitario ante la muerte  
desmenuzada en yerta anatomía.

¡Qué desgarre de tierra sobre el párpado  
que veló tan purísimos cristales  
donde la luz, la línea y los colores  
un alma concertaron al unísono!

Pero es el Ojo Universal quien vive,  
es la inmortal Retina quien perdura,  
escrutando el perfil de las edades,  
rayándolo en las láminas del tiempo.

## ANEXO E

## MIGUEL ÁNGEL (Fragmentos)

1

No las Gracias, las Furias, las frenéticas,  
desesperadas Furias  
te acunaron de niño. Fueron ellas  
el Ángel de la Guarda de tu sueño.

2

Clamó por ti el Señor,  
te llamó por tu nombre allá en las cimas  
en donde extraviado, antiguo y loco,  
habla consigo mismo,  
mordiéndose en voz baja su secreto.  
-Miguel Ángel -te dijo-. Y en tu mano,  
cerrándola, lo puso.

Y tú la abriste.

3

Mirad aquí al violento,  
al desnudo, al hambriento

de Eternidad.

Para él la Belleza

es la santa, la fuerte,

poderosa Tristeza

con quien a vida o muerte

lucha la Humanidad.

4

Mirad aquí al amado del rayo y la tormenta,

al pobre solitario de las olas,

al perdido del mar y de las playas.

Ved al arrebatado torbellino que se levanta a nube,

el ala del espíritu temible,

la tromba que se expande en los espacios,

los cubre, los inunda y los golpea

para descender humo incandescente,

lava de luz, ceniza alumbradora.

5

Aquí se sufre y llora,

se grita y llora y llora

como si hubiera el lagrimal del mundo

bajado a las entrañas

de un hombre, un triste y solo,

desamparado hombre.

Se precipita el llanto,

rueda, cae, se desploma

el llanto, y se le escucha

igual que goterones

de piedra, igual que piedras

cargadas, apretadas

de llanto, grito y llanto.

Vertiginosas lágrimas ardiendo

sin luz, hacia el abismo.

6

Llora el hombre.

Los cabellos se me empapan

de sombra y estoy desnudo

en las sombras.

¿Los ojos? Ni tengo ojos

ni llanto para llorarme

en las sombras.

Grita el hombre.

Señor, ya no tengo dientes  
ni lengua ya ni garganta  
en las sombras.

¿La voz? Ya no tengo voz  
ni grito para llamarme  
en las sombras.

Calla el hombre.

Son las sombras las que lloran  
en las sombras.

7

Pincel en soledad, pincel hundido  
en lo oscuro, llenando  
de ráfagas de luz y de temblores  
de tierra todo el cielo.

Sólo por ti la cara desvelada de Dios,  
pincel movido al soplo de trompetas finales,

pudo ser descubierta entre las nubes.

8

Cabellera agitada en la noche, colgantes  
cabellos rezumados de pez y algas de humo,  
escucho como barres, melancólica escoba,  
esta tierra de muertos.

Dilatados cristales hasta romper los párpados,  
desterradas pupilas en el juicio temible,  
miro cómo buscáis, descaminados ojos,  
ya en la nada, un refugio.

Llueve sobre los hombres y los mares y el viento  
se han salido de madre y ya todo es castigo.

La Humanidad perdida, sin vestido y sin alma,  
va flotando errabunda.

9

No hay desesperación que no haya sido  
diente en tu noche oscura,  
músculo que no hayas distendido,  
cincel de la Pintura.

10

Los mantos y los trajes

nunca se hincharon -¡Furias!- como velas  
sonantes de un naufragio.

11

Corporal melancólico

hercúlea pesadumbre.

Sobre la espalda, el polvo  
candente de las nubes.

Pobres troncos sin alas,  
agitados volúmenes,  
sismos de piedra en llamas  
que ni el viento destruye.

¡Qué confusión de brazos  
y piernas baja y sube!

La noche abre su mano  
y el sueño brama y cruje.

12

Por las calles de Roma, nieve y viento,

desolado nocturno, levantándole  
fuego a las piedras, ráfaga de sombra,  
alguien galopa, eco de trueno antiguo,  
casi extinguido ya, solo, ¿hacia adónde?

No es grande la campiña, no es inmensa  
la mar aún para guardar el último  
relámpago salvado de su sueño.

Tal vez la mar, oh Dios, pero montaña,  
no de espumas y olas, sí de cumbres  
congeladas, de mármol, sí de simas  
de pétreos sordos ríos torrenciales.

Tal vez allí, tal vez allí ...

Y galopa.

Lleva en su mano el rayo, la postrera  
exhalación, la chispa final. Todo  
pudiera ser de nuevo iluminado:  
la Creación, recién nacida al día,  
el palpitante verbo nunca oído.

No son las bridas, no, las que en sus dedos  
se estrujan. Es la última centella.

Lo saben sólo un viejo y un caballo.

Va a abrir la mano, va a soltarla. ¿Adónde?

Tal vez al mar, al mar, pero de roca.

¡Peñas del mar, montes del mar, canteras!

Allí tal vez ...

Y las espuelas sangran.

Bloques ya guerreados, sometidos,

cinceladas entrañas, escondidas

medulas de la piedra, atrás, pasando,

ya estatuas olvidadas de la noche,

entre la compasión de las ruinas.

Atrás, los puentes vistos sólo en sueño,

la ciudad de su honor fortificada,

los natales jardines agredidos,

dioses de su niñez entre las hojas:

allí el fauno riendo, el torso roto,

brotado nueva fuente de la tierra.

Pero ya todo es súbito delirio

por ver la cara de la luz y hablarle.

Y oye su galopar como un solemne

són de martillos de una antigua cólera.

Atrás, rompiendo, aplastadora, inmune,

salta la arquitectura, blanco cíclope  
furioso, en el azul tendiendo arcos,  
subiendo fustes al frontón del cielo,  
bajo el ojo asombrado de las cúpulas.

La geometría del espacio llora  
una lluvia de líneas trastornadas.

¡Más aún, más aún, más todavía!

Grito del trueno, voz de la centella  
que en la mano le rigen.

Y galopa.

Atrás, en turbonada, la pintura.

Sube y descende, palma, esparto, alambre,  
el pincel por los ámbitos sin límites.

Precipitada va la anatomía,  
viento en escorzo, ardiente alud en guerra.

Suenan portazos en las nubes, tremen  
rotos los goznes del quicial del mundo.

¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! No sé si infierno  
es para mí tu gloria, si tus ángeles  
se despeñan en mí como demonios ...

Y en rasgado ciclón, atrás, hundiéndose,  
cartones, cal, esbozos, andamiajes,

muros feroces, convulsivas ánimas.

No es grande la campiña, no es inmensa

la mar, no es grande, no, la solitaria,

ahuyentadora nieve sin vestigios,

no la desarbolada impune noche

para zafar un último relámpago.

¡El mar, tal vez el mar, pero de piedra!

¡Cumbres del mar, mármol del mar, espumas!

¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! Va a abrir la mano,

va a arrancarle de cuajo las pupilas

a la luz, va por fin a revelarte

su última luz, dejándote a Ti ciego.

¡Al mar, al mar! Tal vez allí ...

Y galopa.

## ANEXO F

## RAFAEL

He aquí el festín, el gran banquete,

la esperada comida.

Es la celebración del nacimiento

de una fuente desconocida.

Corre la adolescencia,

perpetuo encantamiento,

oreada de transparencia.

Tendidos los manteles,

de buril en pincel, de los pinceles,

viene y va la armonía.

Es el día.

¡Oh, es el día,

el señalado día del espacio,

su vibración sonora,

la música real de las esferas!

Es nada, o menos, todo muro,  
poco todo palacio  
para tan alta hora,  
tan altas horas venideras.

Al fin va a descorrerse,  
a levantarse  
el bosque de la maravilla,  
y el agua antigua a refrescarse,  
desnuda, en su nueva orilla.

De rumor de Amorcillos,  
sus plumas enlazadas  
a las de las palomas en grecas de frutales  
se ladean los arbolillos,  
las cabelleras encintadas  
y el aliento de los cendales.

Gracioso manadero  
tranquilo, de dulzura,  
masculina inocencia femenina.

El aire es un venero

de fina arquitectura  
y áurea sección divina.

Ungido, preferido  
de la delicadeza.

Muda muchacha, la Belleza  
te da su único vestido.

De rodillas las Gracias te llevan, te llevaron.

Tu alma no yace. Ondeada  
serenamente y pura  
en la sonrisa que dejaron  
Venus, Apolo y Galatea  
por el cielo de tu pintura.

## ANEXO G

## TIZIANO

Fué Dánae, fué Calixto, fué Diana,  
fué Adonis y fué Baco, fué Cupido;  
la cortesana azul mar veneciana,  
el ceñidor de Venus desceñido,  
la bucólica plástica suprema.  
Fué a toda luz, a toda voz el tema.

¡Oh juventud! Tu nombre es el Tiziano.  
Tu música, su fuente calurosa.  
Tu belleza, el concierto de su mano.  
Tu gracia, su sonrisa numerosa.  
Lúdica edad, preámbulo sonoro,  
divina y fiel desproporción de oro.

El alto vientre esférico, el agudo  
pezón saltante, errático en la orgía,  
las más secretas sombras al desnudo.  
Bacanal del color: su mediodía.  
Colorean los ríos los Amores,

surtiendo en arco de sus ingles flores.  
No ignoran las alcobas ni el brocado  
del cortinón que irisa el escarlata  
cuánto acrecienta un cuerpo enamorado  
sobre movidas sábanas de plata.  
Nunca doró pincel en primavera  
mejor cintura ni mayor cadera.

Todo se dora. El siena que en lo umbrío  
cuece la selva en una luz tostada  
dora el ardor del sátiro cabrío  
tras de la esquiva sáfica dorada;  
y un rubio viento, umbrales y dinteles,  
basamentos, columnas, capiteles.

La vid que el alma de Dionisos dora,  
del albo rostro de Jesús exuda,  
y la Madre de Dios, Nuestra Señora,  
de Afrodita de oro se desnuda.  
Vuelca el Amor profano su áureo vino  
en sus manteles del Amor divino.

¡Amor! Eros infante que dispara

la más taladradora calentura;  
venablo luminoso, flecha clara,  
directa al corazón de la Pintura.  
¿Cuándo otra edad vió plenitud más bella,  
altor de luna, miramar de estrella?

Pintor del Piave di Cadore, eterno,  
dichoso juvenil, vergel florido,  
resplandeciente río sin invierno,  
en el monte de Venus escondido.  
Sean allí a tus prósperos verdores  
Príapo el pincel, Adonis los colores.

## ANEXO H

## TINTORETTO

Rotos los cielos, rotos.

Sombras despedazadas,

acechadoras luces,

desgarradas.

En la noche, estampidos

solemnes, redoblados,

de los aparecidos

fatigados.

Todo se cae, rueda.

Todo se precipita,

se violenta, se excita.

Y todo queda.

Batalla que reaviva,

reinventa el movimiento

allá en la turbulenta,

turbada, trastornada,

perspectiva del viento.

Pintura alta en esguince,

en quebradura.

Turbión que no parara

jamás y que rodara

ciego hacia la Pintura.

No te miro, me anego

en ti, mar agitado,

pincel arrebatado

en un carro de fuego.

Hubiera yo querido

sentirme por tu cólera

hendido, sacudido,

y en medio del paisaje

fluvial, por la hermosura

de la virgen sin traje

que prolonga en el agua su blancura.

## ANEXO I

## VERONÉS (Alegoría de la Primavera)

Si los ríos, Amor, Gracia fuerte, anchurosa,  
de dilatadas ansias y caderas;  
si los ríos, los jóvenes, más anhelados ríos  
se alzarán, se doblarán,  
un amanecer largo, y sólo fueran hombros,  
pechos altos, abiertos y muslos extendidos ...  
Si pudiera tocarlos,  
Amor, Gracia opulenta,  
resbalarlos, dormidas las manos por su espalda ...  
¡Oh, navegar, nadar, perderse ahora,  
Amor, redonda Gracia, por esa piel que ondea,  
trasluciendo el impulso de la sangre,  
por su torso en declive,  
por sus brazos sin fin  
en la ardiente mañana poderosa!  
Los aires y las flores, como Amores desnudos,  
encendidos, veloces por la orilla;  
los ropajes, rizados, temblorosos,  
colgados de las ramas,

y las sobredoradas palomas de los arcos,  
hacia las balaustradas donde el cielo  
vuelca palmas de luz entre murmullos  
de ángeles anidados en las nubes.

¡Vén tú, Amor, ancho Amor, ansioso río!

¡Vén tú, dura, infinita,

clara columna, Gracia corpulenta,

vén a jugar conmigo,

vén ya a gritar, luchar, morir conmigo,

en la despeinadora,

naciente y plena luna saludable!

## ANEXO J

## EL BOSCO

El diablo hocicudo,

ojipelambrudo,

cornicapricudo,

perniculimbrudo

y rabudo,

zorrea,

pajarea,

mosquicojonea,

humea,

ventea,

peditrompetea

por un embudo.

Amar y danzar,

beber y saltar,

cantar y reír,

oler y tocar,

comer, fornicar,

dormir y dormir,

llorar y llorar.

Mandroque, mandroque,

diablo palitroque.

¡Pío, pío, pío!

Cabalgo y me río,

me monto en un gallo

y en un puercoespín,

en burro, en caballo,

en camello, en oso,

en rana, en raposo

y en un cornetín.

Verijo, verijo,

diablo garavijo.

¡Amor hortelano,

desnudo, oh verano!

Jardín del Amor.

En un pie el manzano

y en cuatro la flor.

(Y sus amadores,

céfiros y flores

y aves por el ano.)

Virojo, pirojo,  
diablo trampantojo.

El diablo liebre,  
tiebre,  
notiebre,  
sipilipitiebre,  
y su comitiva  
chiva,  
estiva,  
sipilipitriva,  
cala,  
empala,  
desala,  
traspala,  
apuñala  
con su lavativa.

Barrigas, narices,  
lagartos, lombrices,  
delfines volantes,

orejas rodantes,  
ojos boquiabiertos,  
escobas perdidas,  
barcas aturcidas,  
vómitos, heridas,  
muertos.

Predica, predica,  
diablo pilindrica.

Saltan escaleras  
corren tapaderas,  
revientan calderas.  
En los orinales  
letales, mortales,  
los más infernales  
pingajos, zancajos,  
tristes espantajos  
finales.

Guadaña, guadaña,  
diablo telaraña.

El beleño,  
el sueño,  
el impuro,  
oscuro,  
seguro  
botín,  
el llanto,  
el espanto  
y el diente  
crujiente  
sin  
fin.

Pintor en desvelo:

tu paleta vuela al cielo,  
y en un cuerno,  
tu pincel baja al infierno.

## ANEXO K

## DURERO

Nocturno lancinado

por la luz, que domeña

la mano que desgrena

en orden el grabado.

Misteriosa escritura

que irrumpe en agua fuerte

a caballo la Muerte

por una selva oscura.

Drama que se perfila

persistente, hilo a hilo.

Tristeza del estilo

sin pausa que burila.

Lenguaje lanzadera.

Rúbricas que se pierden

por las sombras que muerden

el cobre y la madera.

Pitagórica trama,

calmo desasosiego.

Todo es prueba de fuego,

métrica tinta en llama.

Pintor en cirugía,

paciente inquisitivo.

Tú, el ángel pensativo

de la Melancolía.

## ANEXO L

## RUBENS

Era del año la estación florida...

Góngora

Era del hombre la pasión, la vida.

Era el caballo que se eleva a hombre,

relámpagos las crines, y los ojos,

rayos de lluvia enamorada.

Era ...

La edad que no conoce la edad, una corriente

como una espalda rosa de mujer sonreída,

ensanchando los bosques de ladridos y ciervos.

Era, tirante, un músculo en la fija ignorancia

de la hora y el filo que pudieran cortarlo.

Un alcohol siempre alto, una espuma ebria siempre,

rota en nácares blancas y venillas azules.

Era también, preciso y girando en su aguja,

un compás siempre en punto al dibujo de un seno,

tembloroso en las yemas ansiosas de asumirlo

y escapar en la noche un levante de estrellas.

Era además ...

¡Oh nubes!

Que los ríos no olviden esta lección de agua  
que puede dislocarse trasmutando los cielos,  
que recuerde la mar y apunte en su memoria  
las posibilidades de amanecer sin playas,  
que la tormenta piense en el riesgo que corre  
de abrirse al firmamento de las alegorías,  
y la Belleza bella, en un despertar súbito,  
verterse en los cabellos de Diana cazadora.

¡Oh dioses,

dioses,

dioses!

Delirio de la mano por sorprender que Venus  
mide igual, de hombro a hombro, que Adonis poseído,  
que la cadera pálida de una ninfa en huída  
tiembla el mismo color que los ojos del sátiro.

¡Dionisos! ¡Cómo estallan los enjambres de mosto  
bajo tu vagabunda risa voluminosa,  
cómo ufanas tu vientre circunscrito al escándalo  
de las contorneadas y repletas bacantes!

Jardines. Amplias Gracias de la luz que no oculta  
más pasión que extenderse desnuda por los cuerpos,

de la línea que sabe en su concreto impulso  
ceder anchos espacios al color que los llene.  
¡Oh pintor de mayúsculas desmedidas no escritas,  
de las exclamaciones que no encontraron signo,  
de la boca y los ojos que al intentar decirte  
tu hermosura no pueden expresarse y se espantan!  
Tú, el Amor, tú los cielos en orgía, tú el árbol  
que ha cubierto el mordido pezón flotante en fuga,  
la solidificada música más redonda,  
tú el tumulto del sueño en volutas de carne,  
tú, en fin, ese caballo que se desborda en hombre,  
hinchándole las venas el verde soplo extraño  
de erigirse en los tuétanos de la mar como tromba  
que lo mueve, lo empuja, lo exalta y lo eterniza.

## ANEXO M

## REMBRANDT

A la luz se le abrió, se le dió entrada  
en los más hondos sótanos.

Y allí una misteriosa  
voz le ordenó de súbito: ¡Combate,  
batalla hombro con hombro, aliento con aliento,  
contra el bostezo helado de las sombras!

Un latido, un murmullo,  
un quejido creciente  
de color subterráneo que se expande,  
invasor ciego, a tientas.  
Tierras que van a arder,  
negros que van a hablar  
con vagido velado, verdes tristes,  
temblorosos de miedo en los rincones.

¡Oh fúlgido espadazo repentino!  
Noche rasgada, impunemente herida,  
noche vivificada por la sangre

traspirante y umbrosa de las cuevas.

El mundo se ilumina solitario,

sin sonrisa, en un punto.

Lívida humanidad que surge, insomne,

asombrada, fijada en el abrirse

y cerrarse de ojos de un relámpago.

Sabe Dios lo que pasa por sus cuencas,

su deslumbrado, su asustado rostro

donde arranca el cabello que ya llora,

grita pugnando, sufre debatiéndose

entre las absorbentes uñas frías

difusas en lo oscuro.

¡Oh pintor empapado de espectros, oh dolido

pincel, oh dolorida mano extraña

rompiendo los tabiques de las sombras,

nimbada para siempre

por la brecha de luz del infinito!

## ANEXO N

## POUSSIN

La razón se hizo pura  
plástica permanente;  
su sueño, la abstigente  
mano de la pintura.

La forma iluminada  
que iba a volar se aquieta,  
fija en una concreta  
claridad modelada.

Los espacios licitan,  
luz y sombra, el lenguaje  
abierto del paisaje  
que los dioses meditan.

La nube planta y cierra,  
sobre el fortificado  
bosque, su condensado  
conflicto con la tierra.

Cuanto más laberinto,  
más claro el pensamiento.

Capitel es el viento,  
el pie, seguro plinto.

Mitos y alegorías  
levantan los colores;  
los antiguos pastores,  
sus viejas alquerías.

Las ninfas comarcanas  
y los sacros sayales.  
Da Atenas sus panales  
y Roma sus campanas.

Humanos y divinos  
seres sientan su vuelo:  
el ángel en el cielo  
y Apolo entre los pinos.

¡Oh gracia medida,  
veraz, regida fuente!

Tú, pintor: la corriente  
que fluye ensimismada.

## ANEXO O

## PEDRO BERRUGUETE

Aquí los oros ungidos,  
los platas divinamente  
    laminados;  
las santas facies perdidas,  
la piel absorta y sin agua,  
    muerto el sueño.

Los espartos y los duros,  
secos raigones terrestres,  
    amarillos;  
los yermos trajes quebrados,  
las desveladas aristas  
    silenciosas.

La pálida arquitectura,  
los musitados ladrillos  
    y las piedras;  
el incansable, en ayuno  
ciprés desde las ojivas

solitario.

Aquí los rojos enjutos,

los blancos óseos crujientes

y los negros;

la lenta tierra abstraída

que un pensamiento en las nubes

desmejora.

Barro que el sol come, heladas

arcillas que el sol ahorna,

mudas gredas;

sangre cocida, cocidos

cuerpos cerrados que un fuego

petrifica.

Pintor de atril y colores

en la plática y la misa

consagrados;

pincel de la fe, martillos

y escoplos, sagrada forma del tormento:

tu melancólica llama

con la sombra que concierta

se agavilla.  
Aquí la muerte viviente,  
aquí la vida muriente  
de Castilla.

## ANEXO P

## EL GRECO

Aquí, el barro ascendiendo a vértice de llama,  
la luz hecha salmuera,  
la lava del espíritu candente.

Aquí,  
la tiza delirante de los cielos  
polvoreadas de cortadas nubes,  
sobre las que se vuelcan  
en remolinos o de las que penden,  
agarrados de un pie, del pico de un cabello,  
o del cañón de un ala,  
ángeles de narices alcuzas y ojos bizcos,  
trastornados de azufre,  
prendidos por un fósforo traído en un zigzag del aire.

Una gloria con trenos de ictericia,  
un biliar canto derramado.

¿De dónde este volcán que arroja pliegues,  
que arruga y desarruga  
el fuego, que es capaz de hacer líquido el rayo  
de escorzar la voz de las tinieblas?

¿De dónde, aquí, hacia dónde  
el lagrimal torcido  
de coagulada lágrima casi en gota de lacre,  
el devorado manto,  
el tiritante traje tenebroso,  
tinto de un vino tinto de la tierra,  
abrasando los cuerpos  
en invasión contra los deslumbrados  
rostros o desceñidas manos frías en puntas  
aspirantes a alas?  
¿Qué es este evaporado, ciego aliento,  
este vaho desprendido que achicharra,  
esta lumbre incesante que hiela?  
Lívida turbación, anhelo consternado,  
ansia verde, amarillo  
frenesí,  
larga, desalentada, pálida lengua sola.  
Tocad y sentiréis  
que los brazos os cantan, os elevan,  
diluyéndoos el peso, arrebatándoos  
de gloria enlodazada o infierno trasparente.  
¡Oh purgatorio del color, castigo,  
desbocado castigo de la línea,

descoyuntado laberinto, etérea  
cueva de misteriosos bellos feos,  
de horribles hermosísimos, penando  
sobre una eternidad siempre asombrada!

## ANEXO Q

## ZURBARÁN

Ni el humo, ni el vapor, ni la neblina.

Lejos de aquí ese aliento que destruye.

Una luz en los huesos determina

y con la sombra cómplice destruye.

Pensativa sustancia la pintura,

paraliza de luz la arquitectura.

Meditación del sueño, memorable

visión real que en éxtasis domeña;

severo cielo, tierra razonable

de pan cortado, vino y estameña.

El pincel, la paleta, todo es frente,

medula todo, pensativamente.

Piensa el tabique, piensa el pergamino

del volumen que alumbra la madera;

el pan se abstrae y se ensimisma el vino

sobre el mantel que enclaustra la arpillera.

Y es el membrillo un pensamiento puro

que concentra el frutero en claroscuro.

Ora el plato, y la jarra, de sencilla,  
humildemente persevera muda,  
y el orden que descansa en la vajilla  
se reposa en la luz que la desnuda.

Todo el callado refectorio reza  
una oración que exalta la certeza.

La nube es un soporte, es una baja  
plataforma celeste suspendida,  
donde un arcángel albañil trabaja,  
roto el muro, en mostrar que hay otra vida.  
Mas lo que muestra es siempre un andamiaje  
para enganchar en pliegues el ropaje.

Rudo amante del lienzo, recia llama  
que blanquecinamente tabletea,  
telar del hilo de la flor en rama,  
pincel que teje, aguja que tornea.  
Nunca la línea revistió más peso  
ni el alma paño vivo en carne y hueso.

Fe que da el barro, mística terrena

que el color de la arcilla sube al cielo,  
mano real que al ser humano ordena  
mirarse ante el divino, paralelo.

La gloria abierta, el monje se extasía  
al ver volar la misma alfarería.

Pintor de Extremadura, en ti se extrema,  
dura y fatal, la lidia por la forma.

El pan que cuece tu obrador se quema  
en el frío troquel que lo conforma.

Gire en tu eternidad la disciplina  
de una circunferencia cristalina.

## ANEXO R

## VELÁZQUEZ

Se apareció la vida una mañana

y le suplicó:

-Píntame, retrátame

como soy realmente o como tú

quisieras realmente que yo fuese.

Mírame aquí, modelo sometido,

sobre un punto, esperando que me fijas.

Soy un espejo en busca de otro espejo.



Mediodía sereno,

descansado

de la Pintura. Pleno

presente Mediodía, sin pasado.



Te veo en mis mañanas madrileñas,

cuando decía: Voy al Pardo, voy

a la Casa de Campo, al Manzanares ...

Y entraba en el Museo.



... y entraba por la puerta de tus cuadros  
al encinar, al monte, al cielo, al río,  
con ecos de ladridos, de disparos  
y fugitivas ciervas diluídas  
en el pintado azul del Guadarrama.



Conocía los troncos y las hojas,  
la herradura en la tierra,  
la huella del lebre  
y hasta esas briznas  
que en las sombras no son más que el alivio  
del pincel que al pasar las acaricia.



La majestad del cielo  
sobre la melancólica  
majestad de la encina que guarece  
la tristeza cansada de un retrato.



Y también conocía  
aquel azul a quien le preguntaba:  
-¿Qué es ese azul que apenas  
si es montaña, si es nieve, si es azul?



Y su respuesta:

-Soy, pero teniendo  
por pincelada y por color el aire.



La pintura en tu mano se serena  
y el color y la línea se revisten  
de hermosura, de aire y “luz no usada”.



Yo me entré -soy el aire- en el cuadrado  
abierto de las telas, en los regios  
salones, en las cámaras umbrías,  
y allí envolví los muebles, las figuras,  
revistiéndolo todo, rodeándolo  
de ese vívido hálito que hoy  
hace decir:

-Mojaba su tranquilo  
pincel en una atmósfera oreada.



Dice el pincel:

-Como también soy río,  
lo envuelvo todo a veces  
en un vaho de plata.



La tenue rosa y gris argentería.



En tu mano un cincel  
pincel se hubiera vuelto,  
pincel, sólo pincel,  
pájaro suelto.



De las profundidades vaporosas  
surjo denso vapor,  
humana forma aérea condensada.



Dice el borracho:

-Tengo

noble cara de príncipe y borracho,  
de príncipe borracho o de beodo  
que fuera rey y borracho a un mismo tempo.



Y el tonto:

-Me retratan

como a S. M. o al Conde Duque.  
Soy D. Bobo Felipe de Coria y Olivares.



¿Quién el más noble príncipe? ¿El que alza

el arma cazadora entre sus guantes  
o el perro que a sus pies mira tranquilo?



Sangre azul en los perros de Velázquez.



Habla un alano:

-Hubiera yo -¿no veis?-

tan bien pintado, dirigido el reino.



Y un lebrel:

-Sí, llamadme

S. M. Felipe Lebrel IV.



Mas también los caballos le podrían  
disputar a los perros la corona.



Hago sonar los niños como rubias  
campanas repicadas de colores.



La Gracia se vistió, la austera Gracia,  
pero de pronto se miró desnuda  
Venus tranquila al fondo de un espejo.



Serio color fluído sin ofensa.

Severidad, mar calma, sin ataque.



Los negros como túmulos,

los trajes negros como monumentos.



La Distinción le dijo ante la lámina

rigurosa y exacta de un espejo:

-Tengo un nombre. Me llamo ...

Y el pintor retrató su propia imagen.



Nunca la línea se sintió más ágil

y menos responsable del contorno.



Soy el volumen que me da la mano

que modela el color y no la arcilla.



Soy en la tela un soplo,

el paso detenido de un momento.



Y en la historia del tiempo, el ligerísimo

roce fugaz de un ala perdurable.



Más vida, sí, más vida,  
y tu pintura,  
pintor, de haber vivido,  
más que real pintura hubiera sido  
pintura sugerida,  
leve mancha, almo cuerpo diluído.

## ANEXO S

## VALDÉS LEAL

Silencio. ¿Quién sonrío?

Un temblor que se apaga.

Un humo que enmudece.

Ni más ni menos. Nada.

¡Oh virulencia clara,

profunda llama oscura!

Ni más ni menos. Nada.

Viento de la amargura.

Luz de postrimería.

Un ataúd, la caja

de colores, vacía.

Ni más ni menos. Nada.

Duro pincel espada,

pincel mojado en sangre

de garganta cortada.

Ni más ni menos. Nada.

¿Vais a llorar? ¡Grandeza

de agonía enterrada!

Rodando, una cabeza,

otra cabeza. Nada.

Ni más ni menos. Nada.

Vértigos, viejas ramas,

brincas barbas de olivo,

de encendidas retamas.

Color muriendo vivo.

Ni más ni menos. Nada.

Línea en ciclón, anchura

de sombra lacerada.

Alma en pena: pintura.

Ni más ni menos. Nada.

¡Oh pintor de la nada!

La paleta en tu mano:

tierra para el gusano,

una guadaña helada.

Ni más ni menos. Nada.

## ANEXO T

## GOYA

La dulzura, el estupro,

la risa, la violencia,

la sonrisa, la sangre,

el cadalso, la feria.

Hay un diablo demente persiguiendo

a cuchillo la luz y tinieblas.

De ti me guardo un ojo en el incendio.

A ti te dentelleo la cabeza.

Te hago crujir los húmeros. Te sorbo

el caracol que te hurga en una oreja.

A ti te entierro solamente

en el barro las piernas.

Una pierna.

Otra pierna.

Golpea.

¡Huir!

Pero quedarse para ver,  
para morirse sin morir.

¡Oh luz de enfermería!

Ruedo tuerto de la alegría.

Aspavientos de la agonía.

Cuando todo se cae

y en adefesio España se desvae

y una escoba se aleja.

Volar.

El demonio, senos de vieja.

Y el torero,

Pedro Romero.

Y el desangrado en amarillo,

Pepe – Hillo.

Y el anverso

de la duquesa con reverso.

Y la Borbón esperpenticia

con su Borbón esperpenticio.

Y la pericia

de la mano del Santo Oficio.

Y el escarmiento

del más espantajado

fusilamiento.

Y el repolludo

cardenal narigado,

narigudo.

Y la puesta del sol en la Pradera.

Y el embozado

con su chistera.

Y la gracia de la desgracia.

Y la desgracia de la gracia.

Y la poesía

de la pintura clara

y la sombría.

Y el mascarón

que se dispara

para

bailar en la procesión.

El mascarón, la muerte,

la Corte, la carencia,

el vómito, la ronda,

la hartura, el hambre negra,

el cornalón, el sueño,

la paz, la guerra.

¿De dónde vienes tú, gayumbo extraño, animal fino,

corniveleto,

rojo y zaíno?

¿De dónde vienes, funeral,

feto,

irreal

disparate real,

boceto,

alto

cobalto,

nube rosa,

arboleda,

seda umbrosa,

jubilosa  
seda?

Duendecitos. Soplones.

Despacha, que despiertan.

El sí pronuncian y la mano alargan  
al primero que llega.

Ya es hora.

¡Gaudeamos!

Buen viaje.

Sueño de la mentira.

Y un entierro

que verdaderamente amedrenta al paisaje.

Pintor.

En tu inmortalidad llore la Gracia  
y sonría el Horror.

## ANEXO U

## DELACROIX

El color como drama.  
Como luz, la vehemencia.  
Como línea, la urgencia  
del rapto y de la llama.

Torres de sangre, abiertos  
cielos convulsionados,  
horizontes quemados  
en ciudades de muertos.

Todo es furia y bandera,  
estandarte aturdido.  
Todo, mar y expandido  
caballo a la carrera.

Sin rienda ni atalaje,  
luna desguarnecida,  
la Libertad, crecida,  
cabalga el oleaje.

Pasión en movimiento,  
pintor en arrebató.  
Tu paleta, un retrato:  
la elocuencia del viento.

## ANEXO V

## CÈZANNE

Tenaz, penoso, lento  
aprendiz de pintor. Aprendizaje  
en toda la extensión del sufrimiento.  
Plantado humilde enfrente de un paisaje.

La plástica, diaria, muda vida  
es una interminable, trabajosa mañana,  
una cosa cualquiera, definida:  
la manzana, el reloj, la damajuana.

¡Oh combatiente,  
dulce cruel, oh solitario,  
agresivo prudente,  
dios primario!  
¡Oh pobre, oh preso,  
para quien la pintura es una pura  
cárcel de un solo nombre: la Pintura,  
la solidez, el peso!

Modulado, medido, que acompasa  
la nube, el árbol masa,  
la dispuesta  
tonalidad graduada, yuxtapuesta;  
el són, el denso exacto  
del mar, bloque compacto;  
la perseguida

pincelada  
cortada,  
dirigida.

Te conoce el azul, te reconoce  
el nuevo tema:  
la forma, el pleno goce  
de la forma, color pleno en esquema.  
Muriente encadenado  
del cenital pincel, clavada espina;  
San Sebastián herido de los ojos, doblado  
mártir de la retina.

Pintor: en tu verdad más verdadera  
todo se determina  
por el cubo, el cilindro y por la esfera.

## ANEXO W

## RENOIR

Los colores soñaban. ¡Cuánto tiempo,

oh, cuánto tiempo hacía!

El rosa era quien quería

resbalar por el seno y ser cadera.

El amarillo, cabellera.

La cabellera, rosas amarillas.

El añil, diluirse entre los muslos

y ceñir hecho agua las rodillas.

El plata, ser olivo

y vino de clavel el rojo vivo.

¿Se murió el color negro?

El azul es quien canta

y se destila

en una sombra verde o lila.

Pero es el rosa el de mejor garganta.

El rosa canta junto al mar,

el ancho rosa nalga por el río,

el rosa espalda puesto a espejear

al sol y a resonar

rosa talón por el rocío.

Vibra, zumba la vida,

y es un abejorreo de cigarras

en tu agreste pupila estremecida.

El céfiro cobalto clarinea,

el cabello azulea,

nacarea la piel y se platea

de un polvo nítido el paisaje.  
Se amorata el follaje  
y en la sombra verdea fresco el lila.  
Pero es el rosa quien mejor titila  
al desnudarse evaporado en rosa.

Pintor: en tu paleta rumorosa,  
cuando vierten sus jarras los colores,  
ya todos son ramos de flores.  
Y rosa.

## ANEXO X

## VAN GOGH

Pincelada

quemada.

Fuente

de aparente

corriente

desordenada.

Matutina,

golondrina

fuelle.

Se arremolina,

campesina,

ondula.

Noche en círculo rueda,

azula

la arboleda.

Crepita,

carrasca infinita,

tizo,

el paisaje:

rescoldo movedizo,

mar,

oleaje.

Nuclear

demencia en amarillo,  
pincel cuchillo,  
girasol,  
cruento  
amarillo sol,  
violento  
anillo.

Gualda trival,  
verde alucinación  
naranja, bermellón,  
metal,  
chilla,  
pesadilla  
mortal,  
humilde silla.  
Flor,  
candela  
amarilla.

Se corta,  
se recorta  
tu color,  
se exalta,  
vuela,  
pintor.

Mas permanece lo que importa:  
alta,  
la estela.

## ANEXO Y

## GUTIÉRREZ SOLANA (Enumeración en ronda)

Lo desdentado,  
infectado,  
careado,  
lisiado,  
con lo cretino  
glandular endocrino,  
vomitado.

El piojo  
muerto de hambre  
por la pelambre  
de la tuerta y el cojo,  
y la legaña  
en la telaraña  
del ojo.

La hermosura  
de la fea  
dentadura  
con piorrea.  
Todo lo que se humea y se mea.

La turba  
que en la esquina  
se masturba,  
se orina,

se envina  
y se desenvina.  
Lo más pálido  
ético,  
perlético,  
perlipelambrético  
escuálido.

El brasero  
del pordiosero,  
al aire el cuero  
en pleno enero,  
con el cascajo  
del trapero  
y el escobajo  
del barrendero.  
El torerillo y el torero.

El talón recomido  
por el villorrio retorcido  
desvencijado,  
excrementado  
y raído.

Y la nocturna procesión  
con el Crucificado  
espantado,  
de cartelón.

La podre del porcuno

grajuno,  
ovejuno,  
cabronazo y cabruno.

El café  
y la lendrera  
de la exhausta ramera  
en corsé.  
Y el maniquí de cera.

El gigantón,  
el gigantillo,  
la máscara de colmillo amarillo,  
la destrozona con su escobón  
y la muerte con su cuchillo.  
Y el torero y el torerillo.

Lo más goyesco,  
quevedesco,  
valle-inclanesco  
del cuesco.

La beatería  
más sombría  
con su temblor de perlesía:  
la mayúscula porquería.

El fangal,  
el barrizal  
del venéreo portal

de arrabal,  
en tu paleta,  
desvelado planeta  
fecal.

## ANEXO Z

## PICASSO

Málaga.

Azul, blanco y añil  
postal y marinero.

De azul se arrancó el toro del toril,

de azul el toro del chiquero.

De azul se arrancó el toro.

¡Oh guitarra de oro,  
oh toro por el mar, toro y torero!

España:

fina tela de araña,

guadaña y musaraña,

braña, entraña, cucaña,

saña, pipirigaña,

y todo lo que suena y que consuena

contigo: España, España.

El toro que se estrena y que se llena

de ti y en ti se baña,

se laña y se deslaña,

se estaña y desestaña,

como toro que es toro y azul toro de España.

Picasso:

maternidad azul, arlequín rosa.  
 Es la alegría pura una riña preñada;  
 la gracia, el ángel, una cabra dichosa,  
 rosadamente rosa,  
 tras otra niña sonrosada.  
 Y la tristeza más tristeza,  
 una mujer que plancha, doblada la cabeza,  
 azulada.

¿Quién sabrá de la suerte de la línea,  
 de la aventura del color?

Una mañana,  
 vaciados los ojos de receta,  
 se arrojan a la mar: una paleta.  
 Y se descubre esa ventana  
 que se entreabre al mediodía  
 de otro nuevo planeta  
 desnudo y con rigor de geometría.

La Fábrica de Horta de Ebro.

La Arlesiana.

El modelo.

Clovis Sagot.

El violinista.

(¿Qué queda de la mano real, del instrumento,  
 del sonido?  
 Un invento,  
 un nuevo dios sin parecido.)

Entre el ayer y el hoy se desgaja  
 lo que más se asemeja a un cataclismo.  
 Trae rigideces de mortaja,  
 separación de abismo.

Le journal.

Una pipa.

Una guitarra.

Una botella.

### El cubismo

Pero todo pasado -¡ah, ah!- por otra estrella.

¿Cuál será la arrancada  
 del toro -¿acorralado?-  
 en un duro, aparente  
 callejón sin salida?

Miedo.

¡Fuera, fuera la gente!

Para mí es poco ancho todo el ruedo.

Por sobre los tejados

se divisan la raya

de la mar y mujeres charlando en una fuente

y desnudos corriendo por la playa.

Vida, vida, vida.

Sangre, pura pasión de toro bravo.

Aquí el toro torea a veces el torero.

Es el toro quien teme la cogida.  
 Con las astas dibuja.  
 ¿Quién vió punta de aguja  
 torear más ceñida?

El taller.

Una mujer.

es apenas un cuarto de sombrero,  
 mujer casi almohadón,  
 caderas de butaca,  
 los senos en la alfombra, y el trasero,  
 asomado al balcón.

Monstruos.

¡Oh monstruos, razón de la pintura,  
 sueño de la poesía!

Precipicios extraños,  
 secretas expediciones  
 hasta los fosos de la luz oscura.

Arabescos. Revelaciones.

Canta el color con otra ortografía  
 y la mano dispara una nueva escritura.

La guerra: la española.

¿Cuál será la arrancada  
 del toro que le parten en la cruz una pica?

Banderillas de fuego.

Una ola, otra ola desollada.

Guernica.

Dolor al rojo vivo.

... Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo.