



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

TANIA YUMI TOKAIRIN

**O FRACASSO COMO DIÁLOGO POÉTICO INTERARTES:
IBERÊ CAMARGO E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Londrina
2018

TANIA YUMI TOKAIRIN

**O FRACASSO COMO DIÁLOGO POÉTICO INTERARTES:
IBERÊ CAMARGO E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação de Mestrado em Letras – Estudos Literários apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do grau de “Mestre”.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Telma Maciel da Silva.

Londrina
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

T646f Tokairin, Tania Yumi.
O fracasso como diálogo poético interartes : Iberê Camargo e Carlos Drummond de Andrade / Tania Yumi Tokairin. - Londrina, 2018.
339 f.: il.

Orientador: Telma Maciel da Silva.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Inclui bibliografia.

1. Camargo, Iberê, 1914-1994 - Teses. 2. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 - Teses. 3. Arte e literatura - Teses. 4. Poesia brasileira - Teses. I. Silva, Telma Maciel da. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82:7

TANIA YUMI TOKAIRIN

**O FRACASSO COMO DIÁLOGO POÉTICO INTERARTES:
IBERÊ CAMARGO E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação de Mestrado em Letras – Estudos Literários apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do grau de “Mestre”.

BANCA EXANINADORA

Orientadora: Profª Drª Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profª Drª Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Profª Drª Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 10 de abril de 2018.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual de Londrina, por nos dar a oportunidade de realizar o Mestrado em Estudos Literários.

À Capes, pela bolsa concedida durante todo o período do curso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras em Estudos Literários e às Professoras que o coordenaram durante o nosso período de curso, respectivamente: Sonia Pascolati, Maria Carolina de Godoy e Telma Maciel da Silva.

À Professora Telma Maciel da Silva, pela orientação desta dissertação, por seus ensinamentos acadêmicos e sensibilidade literária.

Às Professoras, Regina Célia dos Santos Alves, Marta Dantas da Silva e Luzia Aparecida Berloff Tofalini, pelas leituras deste trabalho e por suas importantes contribuições durante as bancas de qualificação e defesa.

Aos Professores Diego Emanuel Giménez Celano e Loredana Límoli, suplentes nas bancas de qualificação e defesa, por suas palavras de apoio e estímulo. Ao Diego, agradeço ainda pelo incentivo à pesquisa de campo na Fundação Iberê Camargo e por compartilhar generosamente a sua paixão pelo estudo da poesia de Fernando Pessoa.

À Fundação Iberê Camargo, por apoiarem nosso trabalho, permitindo a realização da pesquisa de coleta de dados no espólio do artista e escritor Iberê Camargo, especialmente a Gustavo Possamai, Joice Souza, Eduardo Haesbaert e Helena Lunardi.

À Secretaria de Pós-Graduação do Centro de Letras e Ciências Humanas e aos servidores Rosely Fernandes, Rosemeri Francisquini e Ricardo Muller, pela atenção e prestatividade em nos informar e orientar.

Ao Professor Fernando Augusto dos Santos Neto, pelo seu interesse e apoio à pesquisa interartes e por suas sugestões bibliográficas em Artes Plásticas.

Ao Professor e crítico Ronaldo Brito, pelo sincero relato e pelas belas palavras sobre Iberê Camargo.

A todos os colegas de curso, pela convivência amigável e descontraída, especialmente à Professora Luli Hata, por sua gentileza e pelas informações e orientações sobre informática.

Às Professoras e Professores com os quais convivemos durante as aulas, corredores da Universidade e em eventos acadêmicos, agradecemos por suas orientações, palavras de apoio, estímulo, conselhos e conversas, e por amarem o estudo e a pesquisa na área de Ciências Humanas, especialmente em Letras e Literatura: Regina Célia dos Santos Alves, Diego Giménez, Suely Leite, Frederico Fernandes, Alamir Aquino Corrêa, Esther Gomes de Oliveira, Marta Dantas, Adilson dos Santos, Willian André, Loredana Límoli, Cláudia Rio Doce, Luiz Simon, Vinícius Silva de Lima, Miguel Vieira, Ana Heloisa Molina.

À minha família, em especial à minha mãe.

A Iberê Camargo e Carlos Drummond de Andrade, por nos deixarem suas obras, permitindo que esta dissertação se tornasse realidade.

*Aos que se foram,
especialmente ao meu pai.*

À guisa de experimento:

Todos nós nascemos na Arcádia, todos viemos ao mundo cheios de pretensões de felicidades e prazer, e conservamos a insensata esperança de fazê-las valer, até o momento em que o destino nos aferra bruscamente e nos mostra que *nada* é nosso, mas tudo é dele, uma vez que ele detém um direito incontestável não apenas sobre nossas posses e nossos ganhos, mas também sobre nossos braços e nossas pernas, nossos olhos e nossos ouvidos, e até mesmo sobre nosso nariz no centro do rosto. A experiência vem em seguida e nos ensina que a felicidade e o prazer não passam de uma quimera, mostrada a distância por uma ilusão, enquanto o sofrimento e a dor são reais e manifestam-se diretamente por si só, sem a necessidade da ilusão e da espera. Se seu ensinamento se mostra frutífero, deixamos de buscar a felicidade e o prazer e passamos a nos preocupar apenas em fugir ao máximo do sofrimento e da dor. [...]. Reconhecemos que o melhor que o mundo nos pode oferecer é um presente suportável, tranquilo e sem dor; se isso nos é dado, sabemos apreciá-lo e cuidamos bem para não estragá-lo ansiando sem trégua alegrias imaginárias ou preocupando-nos temerosos com um futuro sempre incerto que, a despeito de nossos esforços, depende totalmente do destino. Além disso: por que haveria de ser insensato preocupar-se sempre em usufruir ao máximo o presente único e seguro, se a vida inteira não passa de um fragmento maior do presente e como tal é absolutamente efêmera? (SCHOPENHAUER, Arthur. “Máxima 1”, de *A Arte de Ser Feliz*).

TOKAIRIN, Tania Yumi. **O fracasso como diálogo poético interartes: Iberê Camargo e Carlos Drummond de Andrade**. 2018. 339 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

A presente dissertação propõe um diálogo poético interartes entre o pintor e escritor gaúcho Iberê Camargo e o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade a partir do tema do fracasso. Alguns trabalhos desses Autores são analisados, inicialmente, a fim de exemplificar e verificar que neles encontram-se elementos compositivos e características relacionadas ao fracasso como uma condição inerente à existência humana: no caso de Iberê, analisa-se o conto “O relógio”, de 1959, onde o sentimento de fracasso é construído a partir de uma escrita expressionista; e, em Drummond, os poemas “A sombra do homem que sorriu”, “Como se eu fosse um poeta resignado” e “Boneca de Panno”, todos de 1924, nos quais a escrita do jovem Poeta já apresenta seu ceticismo característico em relação aos limites da sua poesia e a sua relação com o fracasso. Através de fundamentos teóricos e críticos provenientes da literatura, das artes visuais e da filosofia, verificaremos, por conseguinte, como os procedimentos de composição artístico-literários e os seus efeitos expressivos dialogam nas poéticas iberiana e drummondiana. O aporte teórico-crítico na análise da obra de Iberê Camargo pauta-se, entre outros autores, nos estudos de Sônia Salzstein, Luiz Camillo Osorio e Paulo Venancio Filho; em Carlos Drummond de Andrade, utilizamos os estudos de Davi Arrigucci Jr., Affonso Romano de Sant’Anna Gilberto Mendonça Teles, entre outros. No campo filosófico, o respaldo teórico se dá através do pensamento de Arthur Schopenhauer, Jean-Paul Sartre e Gaston Bachelard, este último especialmente na análise da poesia drummondiana. A metodologia desta pesquisa propõe uma análise comparativa no sentido de destacar tanto as semelhanças quanto as diferenças entre os objetos do *corpus*, com o objetivo de deslindar a poética do fracasso que permeia o sentimento de proximidade da morte, propondo, desse modo, o aprofundamento do diálogo poético interartes entre as obras dos Autores. Para tanto, analisamos um objeto específico de cada um deles através da perspectiva do gênero artístico conhecido como “natureza-morta”, respectivamente: o poema minimalista “Cerâmica” (*Antologia Poética e Lição de Coisas*, 1962), de Drummond, e a série de pinturas expressionistas em grandes dimensões “Tudo te é falso e inútil” (1992-1993), de Iberê Camargo.

Palavras-chave: Iberê Camargo. Carlos Drummond de Andrade. Poesia e pintura. Natureza-morta. Fracasso.

TOKAIRIN, Tania Yumi. **The failure as poetic dialogue of artistic intersections:** Iberê Camargo and Carlos Drummond de Andrade. 2018. 339 p. Dissertation (Master's Degree in Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

The present dissertation proposes a poetic dialogue of artistic intersections about the theme of failure between the painter and writer from Rio Grande do Sul Iberê Camargo and the poet from Minas Gerais Carlos Drummond de Andrade. Some works of these Authors are initially analyzed in order to exemplify and verify that there are compositional elements and characteristics related to failure as an inherent condition of human existence: in the case of Iberê, the tale "The watch" of 1959 is analyzed, where the feeling of failure is constructed from an Expressionist writing; and in Drummond the poems "The shadow of the man who smiled", "As if I were a resigned poet" and "Doll of Panno," all of 1924, in which the writing of the young poet already presents his characteristic skepticism the limits of his poetry and his relation to failure. Through theoretical and critical foundations from literature, visual arts and philosophy, we will verify, therefore, how the artistic-literary composition procedures and their expressive effects dialogue in the iberiana and drummondiana poetics. The theoretical-critical contribution in the analysis of the work of Iberê Camargo is guided, among other authors, in the studies of Sônia Salzstein, Luiz Camillo Osorio and Paulo Venancio Filho; in Carlos Drummond de Andrade, we used the studies of Davi Arrigucci Jr., Affonso Romano de Sant'Anna Gilberto Mendonça Teles, among others. In the philosophical field, the theoretical support is given by the thinking of Arthur Schopenhauer, Jean-Paul Sartre and Gaston Bachelard, the latter especially in the analysis of drummondiana poetry. The methodology of this research proposes a comparative analysis in the sense of highlighting both the similarities and the differences between the objects of the corpus, with the aim of unraveling the poetics of failure that permeates the feeling of proximity of death, thus proposing the deepening poetic dialogue of artistic intersections between the works of the Authors. For this, we analyze a specific object of each of them through the perspective of the artistic genre known as "still-life", respectively: Drummond's minimalist poem "Cerâmica" (Poetic Anthology and Lesson of Things, 1962) of expressionist paintings in large dimensions "Everything is false and useless" (1992-1993), by Iberê Camargo.

Keywords: Iberê Camargo. Carlos Drummond de Andrade. Poetry and painting. Still life Failure.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem da pintura “Tudo te é falso e inútil IV” na sala do Acervo da Fundação Iberê Camargo.....	15
Figura 2 – Capa do livro de Carlos Drummond de Andrade, O Fazendeiro do Ar & Poesia Até Agora.....	34
Figura 3 – Dedicatória escrita por Drummond a Iberê Camargo no livro Fazendeiro do Ar e Poesia até Agora	35
Figura 4 – “Figura I”, 1973, 49,7 x 29,6 cm..	36
Figura 5 – Cartão de agradecimento enviado por Carlos Drummond de Andrade a Iberê Camargo	37
Figura 6 – Carta breve de agradecimento de Carlos Drummond de Andrade a Iberê Camargo	38
Figura 7 – Primeira folha do texto datilografado em italiano do conto “O relógio”, de Iberê Camargo.....	59
Figura 8 – Última folha do texto datilografado em italiano do conto “O relógio”, de Iberê Camargo.....	60
Figura 9 – “Figura” (1964), pintura de Iberê Camargo.....	71
Figura 10 – Texto e caricatura de Carlos Drummond de Andrade em Os 25 Poemas Da Triste Alegria.....	93
Figura 11 – “Natureza-morta com três caveiras”, 1904, de Paul Cézanne.....	163
Figura 12 – “Mesa com espelho”, 1953, de Iberê Camargo	165
Figura 13 – “Natureza-morta”, 1960, de Giorgio Morandi.....	169
Figura 14 – Ilustração de Iberê Camargo para o conto “O relógio”	179
Figura 15 – “Natureza-morta com garrafas”, 1957, de Iberê Camargo	203
Figura 16 – “Garrafas”, 1957, de Iberê Camargo	204
Figura 17 – “Carretéis”, 1958, de Iberê Camargo.....	204
Figura 18 – “Tudo te é falso e inútil I”, 1992, de Iberê Camargo	212
Figura 19 – “Tudo te é falso e inútil II”, 1992, de Iberê Camargo	213
Figura 20 – “Tudo te é falso e inútil III”, 1992, de Iberê Camargo	214
Figura 21 – “Tudo te é falso e inútil IV”, 1992, de Iberê Camargo.....	215
Figura 22 – “Tudo te é falso e inútil V”, 1993, de Iberê Camargo.....	216

Figura 23 –Fotocópia da página do livro de Herbert Read, contendo anotações de Iberê Camargo	245
Figura 24 –Fotocópia do livro de Theodor Adorno, com trecho marcado por Iberê Camargo	292
Figura 25 –Anotação com o nome do professor de filosofia de Iberê Camargo.....	319
Figura 26 –Anotação de Iberê Camargo sobre as aulas iniciais de filosofia, mostrando o “Nascimento da civilização grega”	320
Figura 27 –Anotação de Iberê Camargo sobre a sequência das aulas de filosofia, que seguiam a cronologia dos períodos históricos.....	321

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO –IBERÊ CAMARGO E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: CONEXÕES DE VIDA, ARTE E LITERATURA.....	12
CAPÍTULO 1.....	44
1.1 O INÚTIL DE CADA UM: O FRACASSO DE SAVINO	44
1.2 DRUMMOND JOVEM: CETICISMO E FRACASSO	77
CAPÍTULO 2 – DO APARADOR: A XÍCARA DE DRUMMOND NA NATUREZA-MORTA DE “CERÂMICA”	111
2.1 Poema curto, imagem, reflexão: (re)conhecendo o território de “Cerâmica”	111
2.2 O fracasso do Poeta no sujeito lírico de “Cerâmica”	119
CAPÍTULO 3 – NATUREZA-MORTA E FRACASSO EM “TUDO TE É FALSO E INÚTIL”, DE IBERÊ CAMARGO	192
3.1 Prelúdio: “Natureza-morta”	192
3.2 Articulações entre arte, poesia e fracasso na série de pinturas “Tudo te é falso e inútil”	209
CONSIDERAÇÕES FINAIS	303
BIBLIOGRAFIA	327

INTRODUÇÃO

IBERÊ CAMARGO E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: CONEXÕES DE VIDA, ARTE E LITERATURA

Para mim arte e vida confundem-se.

Iberê Camargo

Ao escrever poesia, o que eu procurei fazer foi resolver os problemas internos meus, problemas de ascendência, problemas genéticos, problemas de natureza psicológica, de inadaptação ao mundo, como ele existia. Foi minha autoterapia.

Carlos Drummond de Andrade

Esta dissertação reúne três interesses que são, do nosso ponto de vista, de extrema importância dentro do estudo da literatura: a poesia, a arte e a filosofia. E, por consequência das nossas preferências de leitura e de autores, decidimos desenvolver uma pesquisa interartes entre a obra do pintor e escritor Iberê Camargo com a do poeta Carlos Drummond de Andrade, iluminados pelo pensamento de filósofos pertinentes às suas criações artísticas e literárias, como Arthur Schopenhauer e Jean-Paul Sartre. Trata-se, evidentemente, de um trabalho híbrido que abrange áreas de estudo e linguagens diferentes, o que consequentemente necessitou de um respaldo teórico e crítico igualmente abrangente. A metodologia utilizada, tendo em vista esse hibridismo de linguagens, foi sendo desenvolvida conforme a própria escrita do texto, tendo como base o tipo de estudo comparativo, no qual nos dispusemos a verificar analiticamente as similaridades poéticas relacionadas ao conteúdo temático, e os contrastes estéticos em relação à forma de construção e ao estilo de cada Autor nos objetos selecionados para o *corpus* da dissertação.

Em relação ao assunto a ser pesquisado dentro da obra desses Autores, decidimos que deveríamos desenvolver uma pesquisa menos abrangente em relação ao aspecto estilístico e mais significativa como tema em comum entre as suas poéticas, afinando o recorte temático e restringindo também o número de objetos do *corpus*. A partir disso, chegamos ao tema do fracasso como uma poética que permeia alguns dos seus mais importantes trabalhos, considerados por nós como exemplos perfeitos para obter os resultados intencionados para este estudo interartes. Desse modo, selecionamos o *corpus* desejado, especificamente: o poema “Cerâmica” (*Antologia Poética*, 1962), de Drummond, porque trata-se de um texto muito breve que, todavia, nos instiga muito à reflexão, permitindo uma análise mais extensa e consistente; e, quanto a Iberê, escolhemos a série de cinco pinturas em grandes formatos “Tudo te é falso e inútil” (1992-1993), cujo título bastante intrigante, remete a um poema inconcluso de Fernando Pessoa. Tanto o poema drummondiano quanto a série de pinturas iberianas são produções realizadas na velhice, o que considerávamos essencial para o desenvolvimento da ideia de fracasso atrelada à proximidade da morte como tema desta dissertação, cujo conteúdo dramático os aproximavam e propiciavam o diálogo poético interartes que desejávamos. No que diz respeito ao contraste de formas e estilos entre os Autores, escolhemos esse poema de Drummond devido à sua extensão brevíssima que privilegiava a concisão poética e apresenta uma ausência de referências cromáticas; e, para contrastar de uma maneira enfática, escolhemos uma série de pinturas grandiosas produzidas por Iberê Camargo, bastante sóbria conquanto rica do ponto de vista cromático. Portanto, o *corpus* privilegia, esteticamente, tanto o minimalismo da poesia curta drummondiana quanto a exuberância monumental e sóbria do expressionismo iberiano.

Assim, a essência do *corpus* da dissertação se estabelece de um modo bastante pontual, ressaltando exatamente em uma série de grandes dimensões como “Tudo te é falso e inútil”, formada por cinco telas, o contraponto ideal para o discreto e epigramático poema “Cerâmica” de Drummond, formado por um breve terceto. Atrai-nos imensamente o contraste estético entre o expressionismo iberiano e o minimalismo drummondiano, que nos permite verificar, a partir das suas diferenças, aquilo que (contraditoriamente) os aproximariam do ponto de vista poético, isto é, de que, através de suas linguagens específicas, advindas das artes

plásticas e da poesia, eles constituem objetos que dialogam poeticamente, que ambos falam sobre a aproximação da morte, sobre essa espera que se constitui um drama inerente ao ser humano, e que, nesse sentido, expressam o sentimento inevitável de fracasso.

Nossa intenção com este trabalho, cuja ideia proposta apresenta um ineditismo dentro dos estudos acadêmicos em literatura e arte é, portanto, relacionar esses objetos artísticos e literários iberianos e drummondianos, enfatizando aquilo que eles apresentam poeticamente em comum em relação ao tema proposto, bem como analisar os seus contrastes estéticos, valorizando os seus respectivos estilos.

O objetivo central desta dissertação é, por conseguinte, desenvolver um texto analítico através do tema do fracasso como diálogo interartes entre a pintura e a escrita de Iberê Camargo com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, a partir de um recorte restrito dentro de suas produções artística e literárias: no caso de Drummond, analisaremos alguns poemas de juventude renegados pelo Autor e um poema publicado originalmente em sua *Antologia Poética* à época das comemorações dos seus sessenta anos de vida; em Iberê, analisaremos um conto expressionista, o texto de prosa poética de um ponto de vista artístico, e uma série de pinturas que marcam a sua última fase. Os objetivos secundários são: valorizar as relações interartes entre tais produções artístico-literárias e os seus possíveis diálogos; estudar e analisar a influência do pensamento existencialista na arte e na literatura de Drummond e Iberê; analisar a relação e o diálogo entre a poesia de Fernando Pessoa e seu heterônimo Álvaro de Campos com a produção da série “Tudo te é falso e inútil; estudar o processo de criação de Iberê Camargo em relação ao *corpus* da dissertação, a partir da pesquisa de campo realizada na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre; e valorizar a produção de poesia de extensão curta dentro da obra drummondiana.

A metodologia aplicada a este estudo inclui, ainda, a análise de imagens obtidas por intermédio da Fundação Iberê Camargo; engloba, também, o estudo de outros materiais importantes pesquisados na instituição (como foi possível observar nos capítulos anteriores), como os cadernos de anotações do pintor, a marginalia encontrada em seus livros de filosofia, arte, literatura, etc., bem como, a investigação a respeito da sua leitura da poesia de Carlos Drummond de Andrade e de Fernando Pessoa / Álvaro de Campos. Na coleta de dados realizada na FIC, em Porto Alegre,

podemos visualizar um grande número de obras *in loco*, na exposição “Fantasmagoria” (organizada pela crítica e curadora de arte Angélica de Moraes), que estava em cartaz naquele período (abril/2017) ou no acervo da Fundação, acondicionados nos seus arquivos climatizados, como na imagem a seguir, quando foi possível analisar com mais atenção alguns detalhes específicos dos trabalhos, como a aparência real das cores, fatura, marcas e texturas dos materiais utilizados, etc.:

Figura 1 – Imagem da pintura “Tudo te é falso e inútil IV” na sala climatizada do acervo de obras de Iberê Camargo.



Fonte: FIC – Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre/RS (05/04/2017). Fotografia de Tania Yumi Tokairin. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

O suporte teórico-crítico deste trabalho, no caso das obras de Iberê Camargo, se pauta nos estudos de pesquisadores especialistas em artes visuais, literatura e filosofia, tais como Sônia Salzstein, Luiz Camillo Osorio, Paulo Venancio Filho, Mônica Zielinsky, Adolfo Montejo Navas, Iceia Borsa Cattani, entre outros; no caso da obra de Carlos Drummond de Andrade, a análise de seus poemas está balizada pelos textos de críticos literários especialistas em seu trabalho, tais como Affonso Romano de Sant'Anna, Gilberto Mendonça Teles, Davi Arrigucci Jr., Betina Bischof, John Gledson, Marlene de Castro Correia, entre outros.

No Capítulo 1 analisaremos, separadamente, três poemas de juventude de Drummond - “A sombra do homem que sorriu”, “Como se eu fosse um poeta resignado”, “Boneca de pano”, e o conto expressionista de Iberê Camargo, “O relógio”. Por meio desse recorte em suas produções, trataremos do tema do fracasso como uma primeira abordagem, a fim de deslindar alguns aspectos pertinentes nas suas constituições para as análises da parte principal do *corpus*, nos capítulos seguintes. No Capítulo 2, analisar-se-á o poema minimalista “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade, a fim de ampliar e aprofundar o tema do fracasso dentro da poesia drummondiana e, outrossim, no terceiro e último capítulo, dedicado a Iberê Camargo, analisaremos a série “Tudo te é falso e inútil”, constituída de cinco telas de formatos e dimensões semelhantes. Dessa forma, trataremos do assunto central desta pesquisa interartes, na qual será desenvolvido o estudo sobre o fracasso como diálogo poético entre as obras do poeta mineiro Carlos Drummond e Andrade e a do artista plástico e escritor gaúcho Iberê Camargo.

Mostraremos, nesta introdução, as conexões entre o contexto histórico e biográfico dos Autores, traçando, assim, suas trajetórias artístico-literárias cujos trabalhos serão analisados nos capítulos posteriores desta dissertação.

Embora Iberê Camargo (Restinga Seca, 18/11/1914 – Porto Alegre, 09/08/1994) seja um dos mais importantes pintores brasileiros (na nossa avaliação o maior deles até o presente momento), em relação ao escritor Carlos Drummond de Andrade (Itabira, 31/10/1902 – Rio de Janeiro, 17/08/1987) sua notoriedade entre os brasileiros é menor¹. No que concerne ao ponto de vista entre as linguagens visual e

¹ Entendemos nesse caso, que em nosso país os artistas plásticos são menos populares que os escritores, talvez, entre outras coisas, devido à pouca valorização do ensino de arte nos currículos escolares até hoje. Não significa, certamente, que a arte seja menos importante que a literatura para a nossa formação, mas sim que tem se dado um menor peso à disciplina de arte dentro da educação brasileira. Mesmo um pintor reconhecidamente “oficial” como Cândido Portinari ou a ícone

literária, Iberê Camargo e Carlos Drummond de Andrade se equiparam, cada qual em sua área – Iberê como o exemplo máximo dentro da pintura e Drummond como o nosso maior poeta brasileiro. E será por esta perspectiva que traçaremos os seus perfis biográficos.

Constata-se, pelas datas de nascimento, que eles foram contemporâneos, sendo Iberê mais jovem que Drummond em exatos 12 anos; ambos viveram muito tempo no Rio de Janeiro, vindos de cidades muito pequenas e pouco conhecidas do interior do país. O primeiro, nascido em Restinga Seca, no Rio Grande do Sul, e o segundo em Itabira, Minas Gerais.

Iberê mudou-se para o Rio de Janeiro em 1942, como bolsista do seu Estado, passou um período na Europa estudando arte graças ao Prêmio de Viagem do Salão de Arte Moderna de 1947, retornou ao Rio em fins de 1950 e permaneceu ali até meados da década de 1980, quando decide estabelecer-se definitivamente em sua terra de origem, fixando-se em Porto Alegre. Drummond, por sua vez, mudou-se de Itabira para Belo Horizonte em 1920, cinco anos depois retorna para a sua cidade natal e por lá permanece até 1934, quando muda-se para o Rio de Janeiro a fim de exercer o cargo de chefe de gabinete do Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema, seu amigo de juventude. Desde então, passou a viver na capital fluminense e lá permaneceu até a sua morte².

De modo semelhante, essas pequenas cidades – Restinga Seca e Itabira – marcaram fortemente a memória e o imaginário dos dois Autores, rendendo-lhes inúmeros trabalhos dentro de suas produções. Isso fez com que suas cidades de origem fossem eternizadas em obras plásticas e literárias, tornando-se de fato referências culturais para os seus respectivos Estados. Portanto, não é possível tratar de suas obras sem identificar suas vivências de infância e juventude nesses lugares míticos dentro de suas trajetórias de vida-arte-literatura. São informações que contribuem para o deslindamento dos seus processos de criação e para a compreensão de seus trabalhos a partir de uma visão afetiva, sem perder de vista o questionamento e a reflexão crítica acerca da relevância das obras iberianas e

modernista Tarsila do Amaral por exemplo, ainda são pouco conhecidos pela maioria da população brasileira, se comparados a escritores como Jorge Amado ou Vinícius de Moraes.

² A título de curiosidade, o toque ‘místico-esotérico’ entre Iberê Camargo e Carlos Drummond de Andrade fica por conta das suas datas de nascimento, que indicam serem do mesmo signo do zodíaco – escorpião, e das datas de falecimento – ambos morreram no mês de agosto.

drummondianas dentro do panorama artístico e literário brasileiro moderno e contemporâneo.

Destacaremos na biografia iberiana alguns pontos que convergem com a biografia drummondiana, a fim de criar um paralelo entre vida-arte-literatura que possibilite a aproximação dos trabalhos dos dois Autores, mas que mostre, também, os seus contrastes.

Em Iberê Camargo, as memórias do passado são descrições que ele próprio transcreve em um texto que se encontra no seu volume de contos *No Andar do Tempo*, de 1988. Trata-se de “Um esboço autobiográfico”. Nele, Iberê fala sobre sua trajetória de vida pessoal e profissional a partir de questões que lhe foram formuladas pelo amigo e crítico Flávio de Aquino. Embora o título sugira algo breve, o pintor-prosador Iberê Camargo costuma ser precioso em detalhes e a sua escrita, então, alonga-se além do que entender-se-ia como um mero “esboço”. Traço típico da construção iberiana na pintura, sempre densa, em camadas que se sobrepõem na busca incessante por algo definitivo, mas que se sabe desde o início ser impossível.

Todo o relato autobiográfico de Iberê tem como principal motivo a sua experiência artística, desde a sua primeira infância em Restinga Seca:

Nasci em 18 de novembro de 1914, no Rio Grande do Sul, em Restinga Seca, onde meu pai era o agente da Estação da Viação Férrea. Meu pai chamava-se Adelino Alves de Camargo e minha mãe, Doralice Bassani de Camargo, também ferroviária. Comecei a desenhar com quatro anos de idade. Sentado no chão, debaixo da mesa, passava horas a fio a rabiscar. Restinga Seca era para mim a estação da Viação Férrea do Estado, a caixa d'água; a sanga; o rancho da Bua, minha ama; o lpo, que me trazia escanchado ao pescoço, cavalgando; a arapuca armada na moita à espreita do pássaro; o meu automóvel de brinquedo esquecido no oitão da estação sobre uma pilha de postes de ferro; o doutor Valentim, negro retinto e pachola, permanentemente bêbado, a enticar na hora do trem com a negra Egalantina, empregada de minha mãe, com este estribilho: “No céu não luzem estrelas pretas”. Ainda, o buraco fundo com seus ninhos de caturritas; o moço de culotes brancos descendo afoito o precipício para impressionar as moças; a Célia, que desenhou para mim um grande peixe colorido; a menina nua, chorando, encostada à parede; a Chata, irmã de criação e as nossas maldades. E longe, longe, longe, meu pai e minha mãe andando pequeninhos, no caminho do cerro. São lembranças, imagens de um livro de viagem. (CAMARGO, 1988, p. 75-76).

Devido ao trabalho de seus pais, Iberê teve a possibilidade de conhecer outros lugares, graças às suas remoções periódicas. Por volta de 1920, eles

mudaram-se para Jaguari, outra pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul. Depois, foram para Canela, entretanto lá não havia colégio. Então, Iberê estudou em colégios internos nos municípios de Cacequi e Santa Maria. Em 1927, passa a frequentar a Escola de Artes e Ofícios, onde finalmente pôde ter aulas de desenho e pintura. Seu primeiro professor de arte, no entanto, não lhe deixou boas lembranças, pois seguia uma pedagogia antiquada e rígida, sem abertura para o uso da criatividade e expressão artística. Com a chegada de um novo professor de arte, posteriormente, as aulas tornaram-se um grande prazer para o jovem que ambicionava ser pintor. Pode-se dizer que essa foi a primeira experiência com a qual Iberê descobriu, através do estudo teórico e prático dirigido por um mestre, a sua capacidade de criação artística e vislumbrou a possibilidade de expandir seus conhecimentos e vivências pessoais através da arte:

No ano seguinte, a escola substituiu-o pelo professor Parlagrecco. Tive, então, um mestre afável, que me estimulou muito. Embora sua orientação também fosse acadêmica [...], ele nos preparava para o modelo vivo. Cheguei a fazer um desenho do gesso. Esse aprendizado educou-me a mão e a visão.

Parlagrecco era paisagista. Numa manhã de sol, assisti, emocionado, a ele fazer uma manchinha, como dizia, numa tampa de caixa de charuto. Foi uma revelação vê-lo criar o céu, as nuvens, as unhas-de-gato, a água salpicada de reflexos. Um mundo iluminado. Nesse ano meu trabalho foi fecundo, apaixonado. Produzi muito. Sempre procurei fazer o melhor possível, sempre persegui o absoluto. (CAMARGO, 1988, p. 77-78).

De gênio marcante, Iberê sempre se mostrou uma pessoa decidida, de opiniões firmes. Ainda adolescente nessa época, ele teve problemas com um de seus professores, fato que lembra muito o caso de Drummond, que fora expulso do colégio interno, e do qual falaremos depois. Então, estudando nessa escola voltada para a formação de artistas, Iberê já acalentava o desejo de seguir a carreira:

Inesperadamente, fui obrigado a deixar a Escola de Artes e Ofícios devido ao desentendimento com o professor de letras, um marista. Transferi-me para o Ginásio de Santa Maria, com outros propósitos. Renunciava assim a minha carreira de artista. Breve, porém, abandonei o ginásio. Esta minha decisão causou uma grande tristeza a meu pai. Queria ver-me doutor. Para ele era o fim de um sonho muito acariciado. Quantas vezes abraçara-me dizendo com voz carregada de emoção: “Meu filho, estuda, estuda. Quero que seja um grande homem”. Esta lembrança ainda hoje me dói. Dói pela mágoa e pelo desapontamento que lhe devo ter causado. A partir de então vivi embalado pelas promessas de um emprego na Viação Férrea, meta da maioria dos filhos de ferroviários. Morávamos na estação da Boca do Monte, lugarejo de poucas casas, espalhadas em torno da estação e ao longo de uma estrada poeirenta. Aí, numa dessas tardes intermináveis – na

mocidade e na campanha os dias parecem mais longos –, encontrei um andarilho, de barbas e cabelos longos, como são os personagens dos contos para criança, que, avançando para mim, tomando-me das mãos, começou a dizer em altos brados: “Meu filho, tu és um grande artista, o mundo todo falará de ti!” Procurei acalmá-lo. Minha tentativa não fez mais do que excitá-lo e fazê-lo repetir, agora, com mais veemência: “És um grande artista, o mundo todo falará de ti!” Depois, como arauto que era da loucura, partiu na sua caminhada sem destino.

Nesta época fiz os primeiros desenhos do modelo vivo. Ainda queria ser pintor, embora esse desejo fosse mais um devaneio. (CAMARGO, 1988, p. 78-79).

Notamos na escrita iberiana a capacidade de aproximar e envolver o leitor como se estivesse contando um ‘causo’, dada a coloquialidade de sua escrita; o uso do discurso indireto livre projeta as vozes das figuras paterna e do andarilho, valorizando-as, enfatizando a importância que tiveram e as marcas emocionais que deixaram em sua memória afetiva: a decepção que deu ao pai ao abandonar os estudos, destruindo seu sonho de ver o filho com um destino melhor que o seu; e a esperança de ser artista plástico, mesmo que fosse pela premonição de um demente. Isso mostra, de alguma forma, a sensibilidade e o instinto para as coisas que ultrapassam a esfera da razão, qualidades que sem dúvida Iberê Camargo possuía e transbordava ao expressar-se através da sua arte e dos seus escritos.

O caso drummondiano, embora lembre um pouco o ocorrido com Iberê, revela mais as mágoas deixadas no próprio escritor. Sendo, então, um dos melhores alunos do colégio, a expulsão significou para ele um enorme fracasso pessoal. O excerto encontra-se no texto “Autobiografia para uma revista”³, pertencente a uma das duas coletâneas de seus ensaios críticos e crônicas, *Confissões de Minas*⁴:

Convidado pela *Revista Acadêmica* a escrever minha autobiografia, relutei a princípio, por me parecer que esse trabalho seria antes de tudo manifestação de impudor. Refleti logo, porém, que sendo inevitável a biografia, era preferível que eu próprio a fizesse, e não outro. Primeiro, pela autoridade natural que me advém de ter vivido a minha vida. Segundo, porque, praticando aparentemente um ato de vaidade, no fundo castigo o meu orgulho, contando sem ênfase os pobres e miúdos acontecimentos que

³ Esse excerto também se encontra no *Caderno de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles dedicado ao escritor Carlos Drummond de Andrade, dentro de uma seleta de citações selecionadas pelo escritor Michel Laub, intitulada “Acontecimento e memória” (p. 34). O fragmento tem o seguinte dado bibliográfico: (“Autobiografia para uma revista”. In: *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1944). Assim, entendemos que o texto tenha sido escrito pelo autor antes do ano de 1944, data da publicação dessa edição. E, de fato, essa “autobiografia minimalista” foi escrita por Drummond em 1941, especialmente para a *Revista Literária*, conforme a informação encontrada em sua biografia *Os Sapatos de Orfeu* (CANÇADO, 2012, p. 72).

⁴ A outra coletânea de ensaios e crônicas seria *Passeios na Ilha*. Ambas foram reeditadas em 2011 pela extinta editora paulistana Cosac Naify.

assinalam a minha passagem pelo mundo, e evitando assim qualquer adjetivo ou palavra generosa, com que o redator da revista quisesse, sincero ou não, gratificar-me.

Isto posto, declaro que nasci em Itabira, Minas gerais, no ano de 1902, filho de pais burgueses que me criaram no temor de Deus. Ao sair do grupo escolar, tomei parte na guerra europeia (pesa-me dizê-lo) ao lado dos alemães. Quando o primeiro navio mercante brasileiro foi torpedeado, tive que retificar a minha posição. A esse tempo já conhecia os padres alemães do Verbo Divino (rápida passagem pelo Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte). Dois anos em Friburgo, com os jesuítas. Primeiro aluno da classe, é verdade que mais velho que a maioria dos colegas, comportava-me como um anjo, tinha saudades da família, e todos os outros bons sentimentos, mas expulsaram-me por “insubordinação mental”. O bom reitor que me fulminou com essa sentença condenatória morreu, alguns anos depois, num desastre de bonde na rua São Clemente. A saída brusca do colégio teve influência enorme no desenvolvimento dos meus estudos e de toda a minha vida. Perdi a Fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgavam. Mas ganhei a vida e fiz alguns amigos inesquecíveis. (ANDRADE, 2011, p. 67-68).

Drummond também fora um jovem de espírito desafiador (não exatamente rebelde) e, para não fugir à regra⁵, também sofreu sanções escolares que o marcaram muito. Em realidade, ao contrário de Iberê, cuja memória parece enfatizar mais a tristeza causada ao pai do que o fato de ter que desistir da carreira artística, posto que ele conseguiu, aos poucos, continuar a desenvolver-se como artista por outras vias⁶, Drummond sofreu um grande choque psicológico por ter sido expulso do Colégio Anchieta, em Friburgo, no ano de 1919, principalmente pelo motivo alegado. Foi-lhe um trauma profundo, inclusive porque esse desentendimento ocorreu exatamente com o professor de língua portuguesa, por quem ele tinha alguma consideração intelectual.

Ironicamente, em ambos os casos, além de os professores pertencerem a uma ordem religiosa – marista, em Iberê, e jesuíta, com Drummond, eles também lecionavam na mesma área (letras). Não obstante, um dado significativo que

⁵ Deve-se lembrar que naquela época a educação em colégios internos ligados às ordens religiosas era muito comum, e o padrão de rendimento e comportamento exigidos pelos seus dirigentes era muito rígido se comparado aos tempos atuais. Neste sentido, os alunos que demonstravam um mínimo de autonomia intelectual e contrariavam as regras, eram punidos sem quaisquer possibilidades de defesa. A expulsão era certa, portanto.

⁶ Iberê acrescenta ao relato, mais adiante: “[...]. Em 1932, voltamos para Jaguari, onde vivera parte da infância. Aí consegui meu primeiro emprego. Comecei como aprendiz no escritório técnico do 1º Batalhão ferroviário, que construía o ramal Jaguari-Santiago-São Borja. Graças à minha aplicação e à saída inesperada do desenhista, ocupei seu lugar e em pouco tempo assenhorei-me do desenho técnico. Durante quase dois anos, projetei bueiros, tracei rampas e declives, removi morros e aterrei vales, sem jamais ter saído do escritório. Aprendi desenho técnico na prática e nos livros. [...]. Em 1936, abandonei o Ferroviário e fui para Porto Alegre. Aí, então, voltei a estudar, à noite, e ingressei como desenhista, por concurso, na Secretaria de Obras Públicas na seção de saneamento e urbanismo. Projetei inúmeras praças para cidades do interior do Estado. Elas foram construídas, mas eu jamais as vi.” (CAMARGO, 1988, p. 79-80).

diferencia a formação e desenvolvimento dos Autores, e que, certamente, influenciou no impacto desses acontecimentos de juventude em suas trajetórias é a questão da origem familiar de cada um: Iberê vem de uma família de poucos recursos financeiros e, neste sentido, não chega a ser uma surpresa ele ter abandonado os estudos a fim de trabalhar; já Drummond, nascido em família tradicional mineira, o pai fazendeiro e com muitas posses, provavelmente nunca imaginou que poderia ser expulso do colégio, principalmente porque sempre fora tratado como um bom aluno. Drummond, percebe-se, não fora talhado para encarar tais situações conflituosas e, curiosamente, sua poesia é caracterizada pela constante presença do conflito⁷, diferentemente de Iberê, que desde a infância enxergava sua condição social como um fato a ser encarado sem grandes traumas, mas também sem deixar de buscar aquilo que desejava: a partir de uma ótica bastante particular, sempre foi um grande observador da vida, como se percebe pelos detalhes de seu relato, extremamente sensibilizado pela arte e pelas emoções proporcionadas por ela.

Constatamos, especialmente no que diz respeito à formação religiosa à qual Drummond fora submetido pelos pais desde cedo, as origens do seu ceticismo em relação à condição humana e a marca essencialmente pessimista visível em toda a sua obra. Antes mesmo do episódio da expulsão no Colégio Anchieta⁸, em Friburgo, Drummond já não passara por uma experiência positiva em outro colégio de perfil religioso. O Autor não esconde o constrangimento de ter estudado, embora por curto período, no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, cuja origem germânica coincidia

⁷ Em seu ensaio “Drummond meditativo”, o crítico Davi Arrigucci Jr. analisa que a obra drummondiana é caracterizada por um conflito interno sempre presente na construção da escrita. Tal característica seria, então, inerente à sua poesia e ao seu próprio ser: “[...]. Drummond é o poeta central da experiência moderna brasileira. Ao considerar este fato, dei com o seguinte ponto que me pareceu fundamental: tudo na obra desse poeta não acontece senão por conflito.

Realmente, tudo é conflitivo em Drummond. E conflitivo desde o começo de sua carreira. Ele experimentou contradições e dificuldades desde o início para forjar o denso lirismo meditativo que o caracteriza. Quando consideramos seus grandes poemas, logo nos damos conta do atrito dos elementos contraditórios e da densidade reflexiva de sua lírica. Até a figura humana do poeta, sua atitude característica, parece estar associada a essa densidade da reflexão: o ser e o dizer ensimesmado. É raro que uma foto sua escape ao ar pensativo com que nos habituamos a vê-lo.” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 15-16).

⁸ Segundo o biógrafo de Drummond, José Maria Cançado, a sua expulsão do Colégio Anchieta, dirigido pelos jesuítas: “Foi absolutamente inesperado, um golpe, o pior de todos. Ele calculara errado. Impossível supor que a carta ao professor pudesse chegar ao ponto de provocar a sua expulsão. O abalo jogou-o para sempre fora do prumo em que a sua vida estivera até então. Carlos Drummond de Andrade faria dezessete anos dali a poucos dias. ‘Perdi a Fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgavam’, disse, na autobiografia minimalista que escreveu em 1941 para a *Revista Acadêmica*.” (CANÇADO, 2012, p. 71-72).

com os traumáticos acontecimentos da I Guerra Mundial⁹ – “tomei parte na guerra europeia (pesa-me dizê-lo) ao lado dos alemães. Quando o primeiro navio mercante brasileiro foi torpedeado, tive que retificar a minha posição. A esse tempo já conhecia os padres alemães do Verbo Divino”.

É natural na linguagem drummondiana, tanto na prosa como na poesia, a presença constante da ironia. Trata-se de um modo de enxergar a vida muito próprio deste Autor e encontra-se nas raízes da sua escrita e do seu modo de se expressar. Esse olhar ambigualmente conformado e autocrítico presente em suas crônicas e ensaios, estende-se igualmente às suas vozes líricas.

Ao contrário do “esboço autobiográfico” de Iberê, cuja narrativa seduz pela atenção que o Autor dá aos detalhes dos acontecimentos de sua vida (como datas, lugares, pessoas, sentimentos) relatados com a fluidez de uma linguagem mais descritiva e afetiva, montando-se aos poucos como um quebra-cabeças, e lembrando por isso a forma de um diário, inclusive pelo fato de ter sido escrito a partir de questões que lhe foram previamente formuladas; com Drummond, a sensação é oposta, pois a relação que ele estabelece com o leitor parte do princípio de que está redigindo um texto utilitário para uma revista, isto é, tem uma função a ser alcançada, a de se definir enquanto escritor perante um público-leitor determinado. Sua escrita é, de certo modo, objetiva, “minimalista”, como a descreve seu biógrafo José Maria Cançado, sem muitos detalhes e sempre primando pela ironia e autocrítica que sempre lhe fora peculiar, mas, ao mesmo tempo, traduz a subjetividade incrustada em seus textos poéticos pela via dos aspectos ontológicos presentes em suas reflexões. Seu prazer de autodestruição, desde o início marcado pela figura romântica do eu lírico do “Poema de sete faces”, de *Alguma Poesia* (1930), no qual se vê a condição de eterno *gauche* desse sujeito lírico drummondiano abrindo o volume de sua estreia como poeta modernista, está

⁹ Assim é descrito pelo biógrafo de Drummond, o clima daquele período no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte: “Era o início de novembro de 1917, e a Primeira Guerra Mundial chegava ao fim do seu quarto ano de duração. A instalação de um aparelho de telégrafo sem fio foi a gota d’água: o rumor, que correu entre a gente da capital, era de que um telegrama, enviado pelas forças do Eixo diretamente das trincheiras enlameadas da Europa, havia entrado na noite de 2 de novembro (“às oito da noite”, dizia-se) por uma daquelas torres. A versão levou não só à invasão com apedrejamento do colégio, como também à inspeção das suas dependências por uma comissão nomeada pelo governo do estado e chefiada por uma sumidade médica da província na época.” (CANÇADO, 2012, p. 59).

presente na maneira até mesmo sarcástica de se enxergar e se mostrar ao leitor, sem pudor pessoal, diminuindo-se sem qualquer intenção de humildade¹⁰:

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

(ANDRADE, 2015, p. 10).

Chama-nos a atenção, na breve tentativa autobiográfica de Drummond para a *Revista Acadêmica* (o texto todo, inclusive, resume-se a pouco mais de duas páginas), na intenção lograda de não ser ficcional, o detalhe precioso da informação sobre o destino daquele que o puniu – o reitor do colégio jesuíta. O prosador Carlos Drummond de Andrade mostra aí o seu poder de sedução através da ironia mórbida

¹⁰ A autocrítica drummondiana, parece-nos, provém mais da sua impregnada autodesconfiança do que de uma possível atitude de ‘humildade’, como se julgaria em Manuel Bandeira, por exemplo. Isso é possível constatar através deste depoimento: “Sua vaidade assume formas tão sutis que chega a confundir-se com modéstia. Faça um teste: proceda conscientemente como vaidoso, e verá como se sente à vontade.” (ANDRADE apud LAUB, 2012. p. 47-48).

e inesperada: “O bom reitor que me fulminou com essa sentença condenatória morreu, alguns anos depois, num desastre de bonde na rua São Clemente.”. Enigmático, também, o nome da rua que remete ao nome de um santo e, este, por sua vez, ao adjetivo ‘clemente’ o qual qualifica uma pessoa como bondosa, indulgente, ou seja, alguém que o teria perdoado e não, ao contrário, tomado uma decisão radical, expulsando-o sumariamente sem possibilidade de defesa. A ironia fica ainda mais evidente quando relacionamos o nome dessa rua ao substantivo ‘clemência’, que quer dizer piedade, perdão. Digamos que, a seu modo, Drummond vingou-se do ‘clemente’ reitor mencionando-o corriqueiramente nesse episódio trágico em um texto autobiográfico sucinto.

Tais constatações são dados que sugerem uma mistura entre realidade e ficção dentro do relato drummondiano. Mesmo tentando não ser atraente através de uma linguagem objetiva e funcional, mesmo sendo sarcástico consigo mesmo, o Autor cria uma personalidade que vai além dele, que ganha vida e atributos ficcionais, que o transforma em personagem, um ser imperfeito por natureza, rejeitado pela sociedade, torto, marginal, rebelde: o eterno *gauche*¹¹ do “Poema de sete faces”.

O relato iberiano, lembrando um diário, é carregado de informações e dados pessoais que o situam cronologicamente por vários momentos da sua vida e trajetória artística, permitindo ao leitor um entendimento mais próximo do real, ou daquilo que seria a realidade vivida pelo Autor. No que concerne ao texto memorialístico, entendemos que se trata de um tipo de escrita peculiar, um gênero híbrido que contém aspectos da vivência do autor, memórias que envolvem dados reais, mas não excluem a imaginação e a fantasia; neste sentido, pode ser qualificada como uma espécie de autoficção.

Em Drummond, apesar da tentativa de se criar uma objetividade textual, o que transparece é a capacidade de autoficcionalização da escritura, como se o Autor não pudesse escapar daquele destino traçado por si mesmo no “Poema de sete faces”, figurando-se como uma espécie de autorretrato do Poeta quando jovem. Ao que o próprio atesta: “Meu primeiro livro, *Alguma Poesia* (1930), traduz uma grande

¹¹ Esse aspecto será esmiuçado no capítulo dedicado ao Poeta, no qual utilizaremos, entre outras referências importantes dentro da sua fortuna crítica, o trabalho do crítico, professor e pesquisador Affonso Romano de Sant’Anna em *Drummond: o gauche no tempo* (1972).

inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo.” (ANDRADE, 2011, p. 68). Segundo o poeta e crítico Manuel Bandeira, essa declaração de Drummond é reveladora de uma intenção poética e, automaticamente, de uma constatação crítica acerca de sua produção inicial: “Nos três primeiros volumes que publicou – *Alguma Poesia* [1930], *Brejo das Almas* [1934] e *Sentimento do Mundo* [1940] – assinala-se nitidamente uma evolução que o próprio Poeta marcou nestas linhas de uma informação autobiográfica”. (BANDEIRA, 2009, p. 188).

O ânimo para seguir a vida após o trauma escolar, Drummond só iria encontrar com a mudança repentina da família toda para Belo Horizonte, em 1920, por motivos até hoje misteriosos relacionados ao passado do pai. À época, ele decidiu cursar Farmácia, e como é sabido, jamais exerceu essa profissão, foi decerto uma escolha errada, apenas a fim de cumprir um desejo dos pais que o queriam formado. Lá, pôde ter experiências típicas de um jovem estudante, mas dessa vez sem as amarras do colégio interno e perto de novos amigos, que marcaram indelevelmente a sua trajetória como escritor. Foi na capital mineira que ele pôde, também, iniciar-se como cronista e conhecer pessoalmente o seu grande mentor literário: o escritor paulistano e ícone modernista Mário de Andrade.

Reconhecidamente influente para toda uma geração de escritores e artistas, Mário possuía uma rara capacidade para se relacionar e orientar àqueles que necessitavam de conselhos, opiniões, estímulos, trocar ideias e notícias que fossem prioritariamente sobre assuntos relacionados à literatura (dizia, o próprio, que sofria de “gigantismo epistolar”). Famosas, e hoje públicas, são as suas correspondências com o modernista Manuel Bandeira, além das inúmeras missivas também trocadas com o próprio Drummond, nas quais são possíveis verificarmos a imensa influência marioandradiana na formação do jovem Drummond, principalmente no que diz respeito ao seu trabalho em poesia. É célebre a reação de Mário ao ler, pela primeira vez, o icônico “No meio do caminho”. Ele previu, antes de qualquer crítico literário, a potência desse poema, embora considerasse que Drummond, então com apenas 22 anos, ainda não havia conseguido equiparar a sua produção poética à produção em prosa¹²:

¹² Atesta o biógrafo de Drummond sobre esse fato: “Juntamente com a carta, Drummond tinha enviado também vários poemas. Mário de Andrade, embora dizendo que tinha gostado dos poemas, responde a Drummond que acha “a sua prosa por enquanto mais segura que os seus versos”. Mas se propõe a examiná-los e sugere modificações.” (CANÇADO, 2012, p. 106).

Para um dos poemas, Mário de Andrade reserva um baita elogio: “formidável”. E comenta: “É o mais forte exemplo que conheço, o mais bem frisado, mais psicológico de cansaço intelectual”. Nenhum sentido pejorativo aí. Ele escrevera havia pouco um ensaio publicado na *Revista do Brasil*, no qual dizia que numa época inflacionada de novidades como a década de 1920, os processos e formas derivadas desse “cansaço intelectual” eram, paradoxalmente, “os únicos capazes de concordar com a verdade psicológica e com a natureza virgem do lirismo”.

O poema, que Mário de Andrade, seu primeiríssimo leitor, tinha captado tão intimamente, havia sido escrito no fim de 1924 por Drummond. Chamava-se “No meio do caminho” e, como o próprio autor veio a sentir na carne, “iria dividir o Brasil em duas categorias mentais”. (CANÇADO, 2012, p. 106-107).

E é exatamente com o poema “No meio do caminho” que Drummond encerra a sua minimalista autobiografia para a *Revista Literária*, em 1941. Ele tinha, então, trinta e nove anos:

Entro para a antologia, não sem registrar que sou o autor confesso de certo poema, insignificante em si, mas que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo, e serve até hoje para dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

(ANDRADE, 2011, p. 68-69).

O célebre poema, escrito em 1924, fora publicado oficialmente seis anos depois em sua tardia estreia literária com *Alguma Poesia*. Drummond, cético quanto ao valor literário de sua obra de um modo geral, avalia a condição “insignificante” do poema em relação às suas qualidades construtivas, sem, contudo, deixar de aceitar o fato de que se trata de um texto poético que causou e ainda causava estranhamento e debates em torno da própria linguagem, do modo de ser do brasileiro e das diferenças culturais discrepantes em nosso país. Entendemos, portanto, que essa polêmica até certo ponto inesperada para o Autor, gerada em torno de “No meio do caminho”, marcou de forma indelével a sua estreia na poesia, como se pode constatar ao longo do tempo pela notoriedade de sua obra. A partir desse fato, compreendemos que em sua trajetória literária isso significou

simultaneamente o princípio de sua carreira e, também, um divisor de águas dentro da poesia brasileira moderna, visto que sua credibilidade junto à crítica literária foi positiva desde o seu início de carreira, ou seja, diferentemente do que ocorre com a maioria dos escritores, Drummond teve seu trabalho aceito sem reservas por estudiosos e poetas renomados de sua época, tais como Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

No caso de Iberê Camargo, a transformação ou virada na sua trajetória artística se deu quase uma década após a sua volta da Europa (1950), aonde fora estudar com o artista italiano surrealista Giorgio de Chirico, em Roma, e com o francês André Lhote, em Paris. Lá, ele deu seguimento à sua formação como artista plástico, fazendo pesquisas técnicas em desenho, gravura e pintura, e praticando o desenho de observação nos museus a partir das obras originais dos artistas que admirava. Antes dessa experiência em terras estrangeiras, Iberê teve uma passagem rápida e pouco relevante pela Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro devido, novamente, à forma demasiado acadêmica de ensino e com a qual ele não concordava¹³. Em seguida, ainda participou do grupo dirigido pelo artista Alberto da Veiga Guignard, este que lhe foi realmente uma referência positiva em sua formação durante o período de bolsista no Rio. De volta ao Brasil, Iberê continua a viver na capital fluminense, tentando se ambientar novamente à paisagem excessivamente tropical¹⁴ da cidade e estabelecer-se como artista. No meio do caminho, entretanto, ocorreu um acidente que o obrigou a mudar sua forma de trabalho:

¹³ Relata Iberê: “Apesar das recomendações de Portinari, ingressei na Escola de Belas-Artes, pois pensava que como bolsista não podia ficar à toa. Fui para a classe de Augusto Bracet, diretor da Escola. Diante da minha agressão aos padrões da academia, tomou-me das mãos os pincéis e, com louvável propósito de ensinar, transformou a índia Acarajá, o modelo, numa suave madona. De posse da paleta, tentei reencontrar o caráter do modelo, que perseguia sem êxito. Frustrado e possivelmente irritado, cancelei a pintura com duas grossas pinceladas. Soube, depois, que o professor havia se ofendido com meu gesto. Eu não tivera a intenção de ofendê-lo. Este incidente encerrou minha carreira universitária que apenas começara.” (CAMARGO, 1988, p. 85).

¹⁴ Embora Iberê tenha escolhido viver no Rio de Janeiro durante boa parte de sua vida, não foi certamente motivado pela exuberância natural da cidade, mas provavelmente pela possibilidade de expansão artística e pelas oportunidades que uma metrópole poderia lhe oferecer. É de conhecimento, inclusive analisando as suas pinturas, sua preferência pelas paisagens que remetem às suas origens e que são opostas às cariocas: “Porque uma paisagem rica, no seu despojamento, não tem árvores frondosas, não é aquela coisa exuberante, não. Eu até não gosto. Quando cheguei no Rio de Janeiro eu disse assim: ‘Eu acho que aqui Deus estava com um mau gosto terrível. Fez essas abóboras, essas couves-flores’.” (Entrevista de Iberê Camargo ao cineasta Joel Pizzini. In: Cultura Vozes, n. 5, 1994). (CAMARGO apud OSORIO, 2014, p. 186).

Viajei por vários países da Europa para ver arte. Regressando ao Brasil nos fins de novembro de 1950, recomecei a pintar e a gravar, ainda atordado pelo que tinha visto e ouvido. Convencido de que a única maneira de reencontrar-me era olhar com simplicidade o mundo que me cercava, com olhos de criança. Passei então a interpretar a paisagem carioca (morávamos em Santa Teresa) com uma paleta luminosa onde predominavam os roxos, os azuis e os ocre. Este é o período de Santa Teresa. Nesta época pintei muitas naturezas-mortas, assim como fiz muitas gravuras.

Aproximadamente em 1958, uma hérnia do disco, provocada pela suspensão de um quadro no cavalete, obrigou-me a trabalhar quase que exclusivamente no ateliê. Seja por esta razão ou por motivos inconscientes, meus quadros começaram pouco a pouco a mergulhar na sombra. Surgem, então, os carretéis sobre a mesa, depois no espaço. Os carretéis são reminiscências da minha infância. São combates dos Pica-Paus e dos Maragatos que primo Nande e eu travávamos no pátio. Eles estão impregnados de lembranças. Através das estruturas de carretéis, cheguei ao que se chama, no dicionário da pintura, arte abstrata. Neste período, o ritmo é gestual, porém dirigido, não mera impressão de um gesto qualquer. (CAMARGO, 1988, p. 93).

A partir desse (re)encontro de Iberê com os seus brinquedos de infância – os carretéis de linha, ele descobre um ‘motivo’ para sua pintura, um tema a ser trabalhado inicialmente dentro do gênero da natureza-morta, o qual se desenvolveria até alcançar um ‘quase-abstracionismo’, visto que o próprio Artista tem consciência de que esse abstracionismo parte da figura, do objeto observado, de um elemento estruturado que se transmuta, após inúmeras vezes pintado, em puro gesto, cor, pincelada, ritmo. Esses carretéis, que Iberê passaria então a colecionar a fim de usá-los como modelos para seus trabalhos, encontram-se hoje preservados no acervo da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. São caixas repletas desses pequenos objetos aparentemente ‘inúteis’, pois em nenhum deles encontramos fios de linha, isto é, aquilo que lhes dariam sentido de existência, função. Ele diz: “Os carretéis são reminiscências da minha infância”, “Eles estão impregnados de lembranças”.

Essas estruturas de madeira formam um conjunto de formas geometrizadas que funcionam, portanto, como um *leitmotiv* para Iberê. Ele produziu inúmeros trabalhos a partir desse tema em técnicas de desenho, gravura e pintura, e jamais deixou de trabalhá-lo. O carretel é um elemento presente em sua obra desde essa época em que fora obrigado a trabalhar somente em seu ateliê, devido ao problema de saúde. Desde então, o carretel virou um ícone dentro da sua arqueologia particular, uma forma alegórica do seu passado. Nesse sentido é que entendemos tal momento de Iberê Camargo como fundamental dentro de sua trajetória artística,

um divisor de águas, um marco, assim como fora o poema “No meio do caminho” para Carlos Drummond de Andrade. Em ambos os casos, verificamos que a partir deles os Autores encontraram um caminho diferenciado para os seus trabalhos, encontraram-se consigo mesmos enquanto criadores, embora essa busca dentro da arte seja mesmo incessante, um caminho sem trégua, sem fim.

Iberê e Drummond viveram parte de suas vidas no Rio de Janeiro. O primeiro, por quase quatro décadas, ou seja, praticamente metade de sua vida, pois morreu aos 79 anos. O segundo, quase a vida toda, pois jamais retornou ao seu Estado natal, Minas Gerais. Escolheu o Rio como sua casa definitiva e lá construiu sua vida e obra. A estátua que o homenageia, reproduzindo a sua imagem, sentado em um dos bancos do calçadão da praia de Copacabana, é, assim, a comprovação de sua segunda cidadania.

Há, de fato, muito da urbanidade carioca em sua obra, ainda que ela não seja nem de longe ‘solar’ ou possua ares tropicais, ela é ‘anti-tropical’ e ‘anti-exótica’ como a pintura de Iberê Camargo. Diferentemente de Manuel Bandeira, outro célebre morador da cidade, cuja visão poética do Rio encontrava-se simbolicamente em um ‘beco sujo’. Seu olhar do urbano vem daquilo que permeou a sua própria vida: a rotina do trabalho de funcionário público, às idas ao cinema, as livrarias, as mulheres, suas paixões. Itabira, sua cidade natal, está em suas entranhas¹⁵, cristalizada em prosa e poesia, não há como negar, mas a essência que é própria de sua poética não parece estar em um lugar geográfico determinado, mas naquilo que simplesmente não se pode ver nem retornar.

Iberê, ao contrário, tem suas raízes fortemente fincadas no Rio Grande do Sul, às paisagens de sua infância e adolescência, às pessoas e aos lugares pelos quais passou. Na velhice, sentiu necessidade de retornar às suas origens, ser acolhido pelos seus. Escolheu a capital Porto Alegre, todavia, seus trabalhos continuaram a retratar as paisagens, personagens e objetos do passado em Restinga Seca, Jaguari, o interior e suas paisagens repetidas: a estrada de trem, o pátio da infância, a caixa d’água ao longe, o andarilho, a figura humana solitária no imenso espaço vazio, os carretéis. O que permeia a obra iberiana, sendo também a sua essência, é

¹⁵ “No fundo, continuo morando em Itabira, através das minhas raízes, e, sobretudo, através dos meus pais e meus irmãos, todos nascidos lá e todos já falecidos. É uma herança atávica profunda que não posso esquecer. Mas a atual Itabira eu mal conheço.” (“O repouso do poeta”. Entrevista a Geneton Moraes Neto. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08.08.1987). (ANDRADE apud LAUB, 2012, p. 34).

uma inquietude¹⁶ perene, uma necessidade constante de (re)criação a partir das mesmas referências, incansavelmente como o mito de Sísifo, com o qual Iberê abertamente se identificava¹⁷.

Tratamos, até aqui, de tecer relações entre as trajetórias iberianas e drummondianas em alguns momentos específicos de suas vidas, que as marcaram do ponto de vista formativo pessoal e artístico. Não intencionamos, nesse sentido, meramente destacar diferenças e semelhanças entre elas, mas sim conectá-las através do tempo. As diferenças de temperamento e de atitudes em relação aos fatos vividos por cada um deles, talvez ajude a deslindar um pouco de seus processos criativos. São dois criadores que assumidamente apresentam em suas obras uma relação extremamente explícita com a vida¹⁸.

Ambos vivendo na capital fluminense nos idos das décadas de 1940 a 80 do século passado, Iberê e Drummond podem ter se encontrado diversas vezes e em situações variadas. Em um local é certo, o Café Vermelhinho, *point* da boêmia carioca. É o que atesta o pesquisador e crítico Augusto Massi, organizador dos escritos de Iberê em *Gaveta dos Guardados*, livro publicado postumamente:

Em Porto Alegre, entre os seus interlocutores figuravam os romancistas Érico Veríssimo e Vianna Moog, o crítico literário Moysés Vellinho e os poetas Mário Quintana e Arminho Trevisan. No período que viveu no Rio de Janeiro, costumava frequentar o Vermelhinho, onde começou a ampliar a roda de amigos, entre eles, o crítico gaúcho Augusto Meyer, os romancistas Adonias Filho e Marques Rebelo e os poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond. (CAMARGO; MASSI, 1998, p. 23-24).

¹⁶ O crítico carioca Ronaldo Brito, bastante próximo de Iberê Camargo, escreveu em um de seus artigos – “O eterno inquieto” (*O Globo*, 5 de maio de 1987) sobre essa sua característica marcante, tendo em vista as pinturas daquele período, a série “Fantasmagoria”, por exemplo: “As últimas telas de Iberê Camargo assustam e encantam, ao mesmo tempo. [...]. Encontro nessas telas a espécie de tensão que me parece imprescindível a toda grande arte. Algo que não deveria dar certo e dá – calcados na matéria espessa e resistente, remoída, aparecem exatamente gestos dispersos e fugazes, autênticos flagrantemente daquele movimento que Hegel considerava próprio do homem: a pura inquietude da vida.” (BRITO, 2005, p. 224-225).

¹⁷ “Mas o que seria de Sísifo, se não fosse obrigado pelos infernos a rolar a sua pedra, e do pintor que não sentisse mais a compulsão de pintar, de pintar sem trégua? Seriam ambas criaturas sem destino, dentro deles cavar-se-ia um imenso vazio. Bendigo, pois, o destino de um e de outro. Que este se cumpra até os últimos dias, que Sísifo seja Sísifo, que o pintor seja um pintor.” IBERÊ CAMARGO. (In: NAVAS apud OSORIO, 2014, p. 199).

¹⁸ A vida não reflete nem explica a arte, ou vice-versa, conquanto também não sejam coisas inconciliáveis. A ideia de “arte e vida” consiste no fato de que o ser que cria é o mesmo ser que se propõe a criar dentro de um determinado contexto histórico, e a partir de suas vivências que são únicas.

No depoimento de Massi, verifica-se que Iberê tinha como hábito conviver com a intelectualidade literária aonde ele estivesse, seja em Porto Alegre ou no Rio de Janeiro. Na pesquisa de campo realizada na Fundação Iberê Camargo, pudemos confirmar esse seu interesse profundo pela literatura e pelo seu estudo, através da coleta de dados em sua biblioteca particular, pertencente ao acervo da Fundação que leva o seu nome e que preserva e divulga o seu espólio. Embora nem todos os livros estejam catalogados e disponíveis para consulta, foi possível encontrar um número grande de volumes de contos de autores variados, e em menor quantidade de poesia, incluindo-se aí um exemplar de Carlos Drummond de Andrade¹⁹.

Morando no Rio desde o ano de 1942, Iberê relata sua convivência no Café Vermelhinho, e embora ele não cite o nome de Drummond, sabe-se que este também frequentava o lugar, não obstante preferisse outro estabelecimento próximo dali, mais reservado para poder conversar tranquilamente com um poeta recém-chegado ao Rio, João Cabral de Melo Neto. Iberê, que na velhice se tornaria bastante recluso e pouco afeito a badalações, quando jovem estava aberto àquele novo mundo na metrópole carioca, bem diferente do ambiente em que crescera no interior do Rio Grande do Sul. Entre essas amizades, figuram vários artistas plásticos e escritores conhecidos:

Também conheci Santa Rosa e Goeldi, figuras inesquecíveis. O tempo nos fez grandes amigos. Pouco a pouco fui penetrando no ambiente artístico do Rio. O Café Vermelhinho, no fim da tarde. Era o ponto de encontro de escritores, pintores, gente de teatro, jornalistas, enfim, gente que pensava. Foi aí que me tornei amigo de Adonias Filho, Flávio de Aquino, Milton da Costa e também Djanira, Maria Leontina, Barão de Itararé, Bandeira, Eneida, Solano Trindade e tantos outros que me enchem o coração de saudade. (CAMARGO, 1988, p. 84).

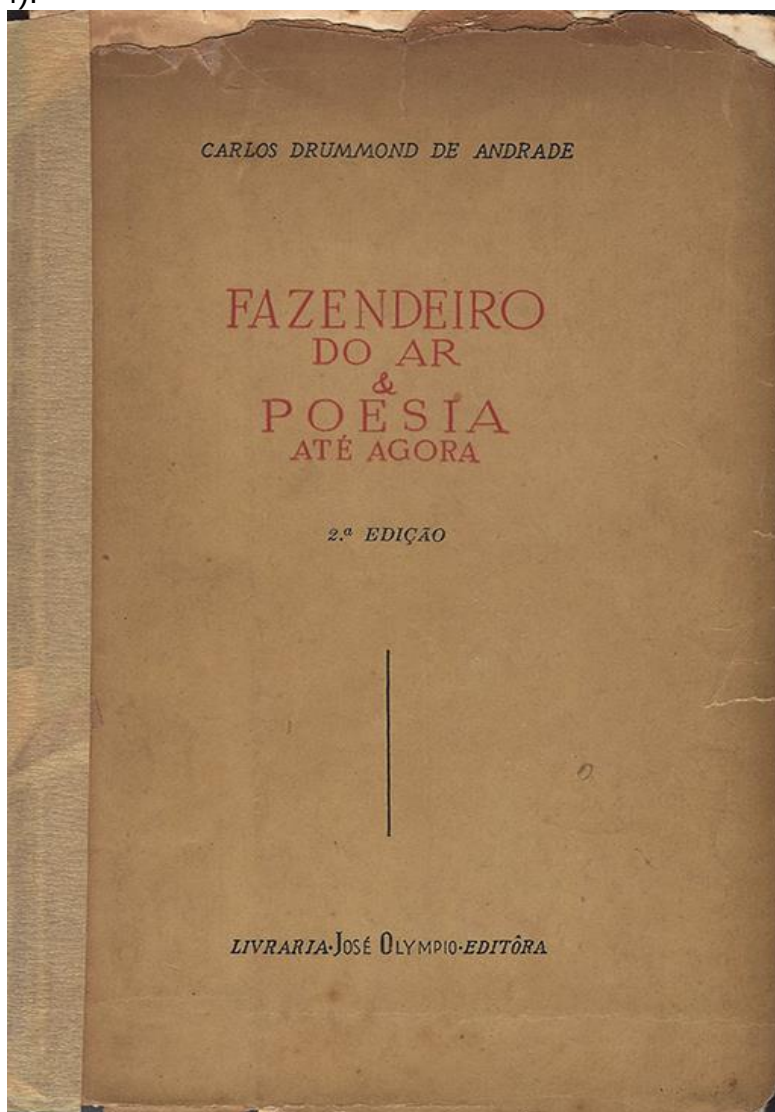
Parece evidente na maneira de se relacionar de cada um deles a necessidade de estarem próximos de pessoas que, assim como eles, estivessem pensando e produzindo arte e literatura, que pertencessem a esse meio, como cúmplices das mesmas ideias. O fato de terem vivido na mesma cidade e frequentado lugares em comum, nos mostra que, apesar de não serem tão próximos nem de pertencerem ao mesmo círculo de amizades, Iberê e Drummond são artistas-pensadores de uma

¹⁹ O livro de Drummond pertencente à biblioteca de Iberê Camargo, não apresentava assinatura, dedicatória, anotações ou marcas de uso. Seus dados bibliográficos: ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião: 10 livros de poesia*. 8. ed. Introdução: Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1977.

mesma época, sujeitos que viveram e produziram suas obras paralela e simultaneamente. Eles, então, conheceram-se e mantiveram algum contato, todavia, aparentemente, não existem tantos vestígios materiais dessa amizade; não há nada de fato surpreendente como farta correspondência, por exemplo. Nossa pesquisa, contudo, não implica um aprofundamento investigativo a respeito da amizade pessoal ou profissional entre eles. Nesse sentido, preferimos apenas destacar a relação cordial entre os dois, constatada a partir do que tomamos conhecimento pela pesquisa realizada na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, aonde está o seu espólio e, também, pelo que detectamos através das variadas leituras realizadas para este trabalho (fortuna crítica, textos autobiográficos, memórias, biografias, entrevistas, etc.).

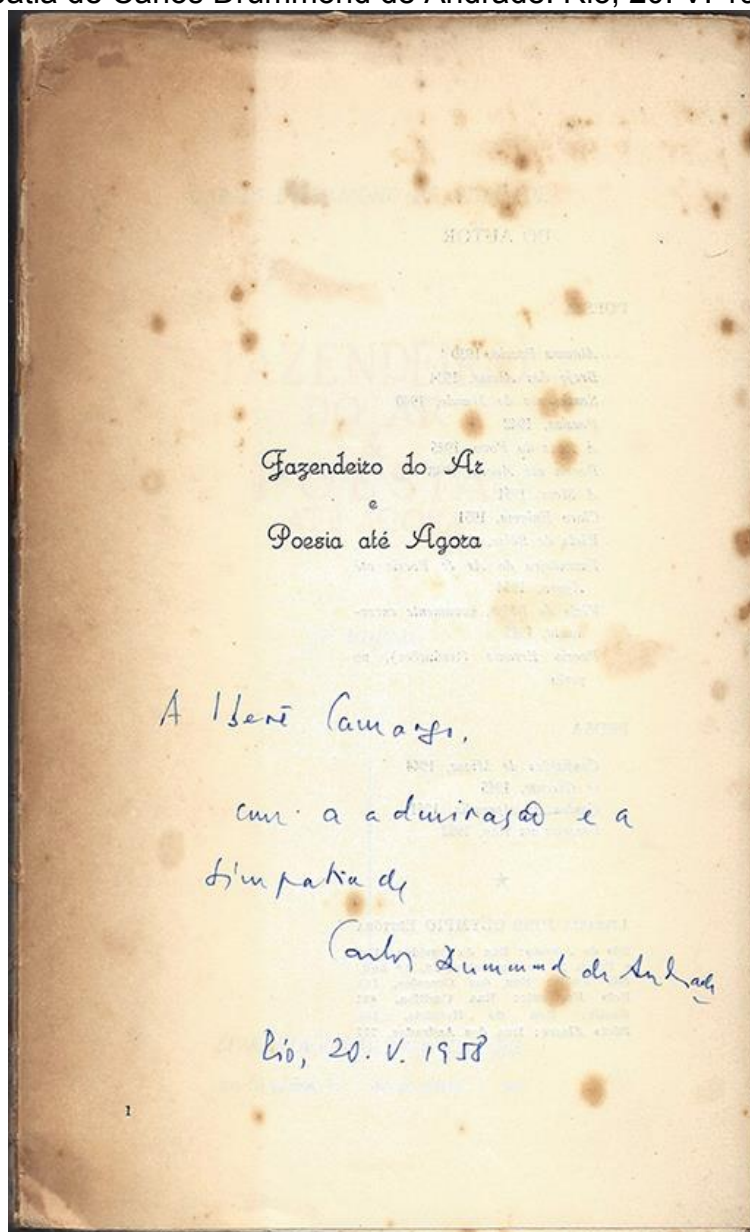
O que encontramos na coleta de dados realizada na FIC, são delicadas lembranças de um ao outro; como veremos a seguir, na primeira e na segunda figura, um livro de Drummond – *Fazendeiro do Ar*, segunda edição de 1958, com dedicatória a Iberê que pertence à biblioteca particular do pintor:

Figura 2 – Capa do livro de Carlos Drummond de Andrade, *O Fazendeiro do Ar & Poesia Até Agora*, 2ª edição, Livraria José Olympio Editora (a 1ª edição é de 1954).



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 3 – Dedicatória escrita por Drummond a Iberê Camargo no livro *Fazendeiro do Ar e Poesia até Agora* (“A Iberê Camargo, com a admiração e a simpatia de Carlos Drummond de Andrade. Rio, 20. V. 1958”).



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Confirmamos, também, a existência de uma gravura com dedicatória significativa de Iberê para Drummond – “Figura I” (1973), que já havíamos visto em reprodução no catálogo *raisonné* correspondente ao trabalho de gravurista do Artista, durante nossa pesquisa relativa à sua fortuna crítica. Esse trabalho pertence a um colecionador particular e a sua matriz integra o acervo da Fundação Iberê Camargo. Contudo, não foi possível obter os direitos de uso da imagem fotográfica dessa gravura. Assim, mostramos aqui uma das suas tiragens fotografada por outro profissional, com a devida autorização da Fundação Iberê Camargo:

Figura 4 – “Figura I”, 1973, 49,7 x 29,6 cm. Água-tinta (processo do açúcar) e água-forte sobre papel. Tombo G133-1. Fotografia: Rômulo Fialdini.

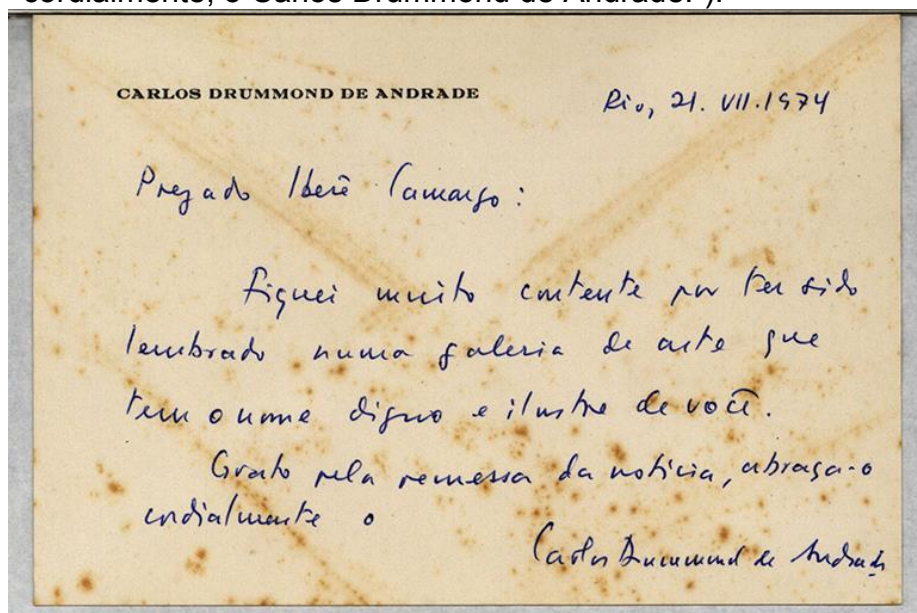


Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Àqueles que se tiverem interesse em verificar a dedicatória escrita na gravura dada de presente por Iberê a Drummond, poderão consultar a sua imagem no catálogo *raisonné* do Artista, organizado pela pesquisadora Mônica Zielinsky (2006, p. 260-261), contendo as seguintes informações sobre a obra: “Figura I”, 1973, 49,7 x 29,6 cm, água-tinta (processo do açúcar) e água-forte sobre papel Lana (245 g/m²), dado por Iberê Camargo para Carlos Drummond de Andrade, com o número da tiragem (21/30) e a dedicatória (“Para Carlos Drummond, do amigo e admirador, Iberê Camargo, 73”), fotografada por Pedro Oswaldo Cruz.

Encontramos, ainda, um cartão de agradecimento enviado, dessa vez, por Drummond para Iberê:

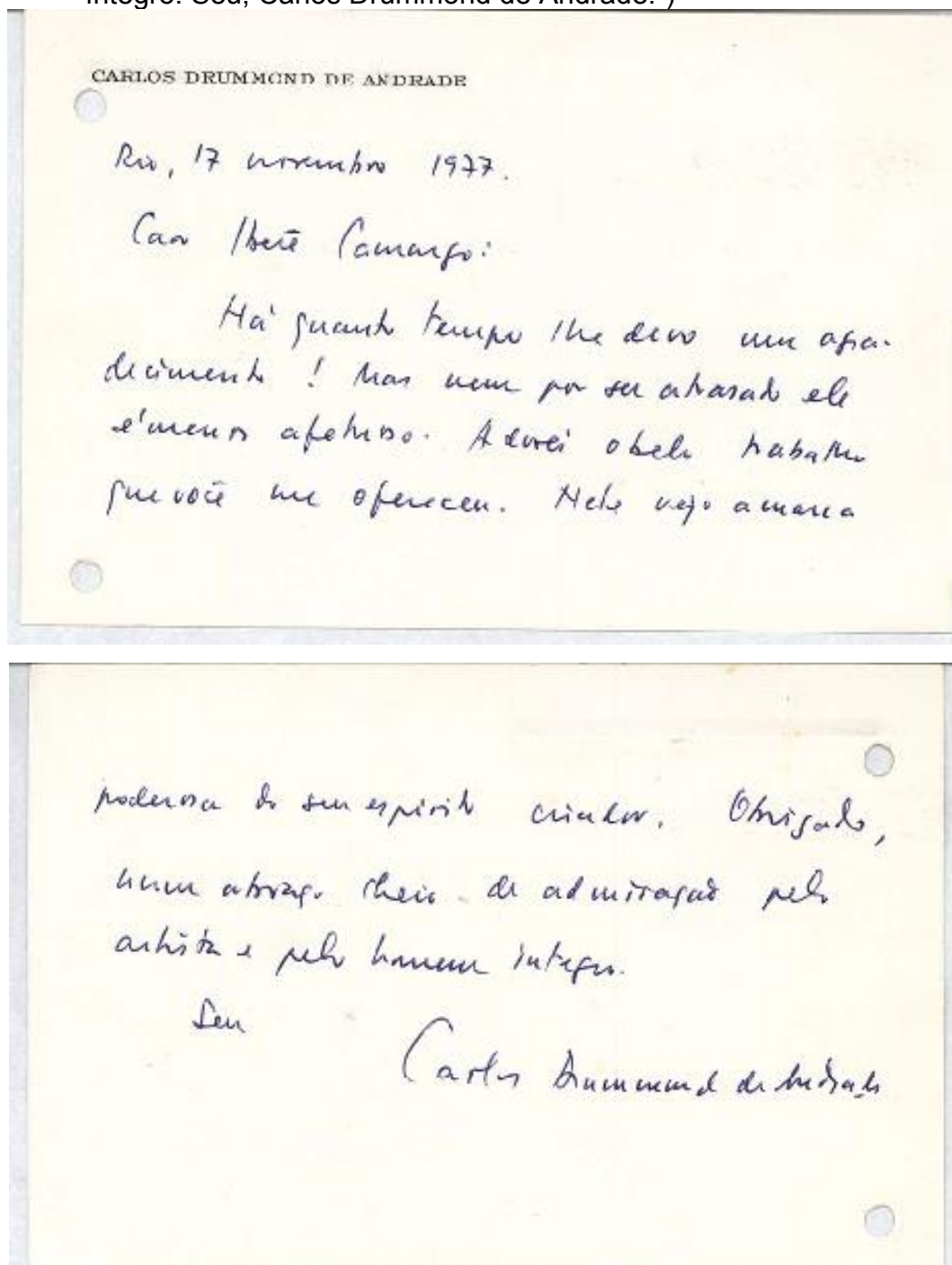
Figura 5 – Cartão de agradecimento enviado por Carlos Drummond de Andrade a Iberê Camargo (“Rio, 21. VII. 1974. Prezado Iberê Camargo: Fiquei muito contente por ter sido lembrado numa galeria de arte que tem o nome digno e ilustre de você. Grato pela remessa da notícia, abraço-o cordialmente, o Carlos Drummond de Andrade.”).



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

E, por fim, encontramos no espólio da FIC, uma breve carta de Drummond para Iberê, na qual o poeta o agradece pelo trabalho que o artista lhe presenteou (talvez a gravura “Figura I”, de 1973) e tece elogios a ele:

Figura 6 – Carta breve de agradecimento de Carlos Drummond de Andrade a Iberê Camargo (“Rio, 17 de novembro de 1977. Caro Iberê Camargo: Há quanto tempo lhe devo um agradecimento! Adorei o belo trabalho que você me ofereceu. Nele vejo a marca poderosa do seu espírito criador. Obrigado, e um abraço cheio de admiração pelo artista e pelo homem íntegro. Seu, Carlos Drummond de Andrade.”)



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Como se vê, são vestígios breves que documentam a amizade respeitosa e cordial entre Iberê Camargo e Carlos Drummond de Andrade durante o período em que viveram na capital do Estado do Rio de Janeiro. Simbolizam, nesse sentido, o diálogo poético que procuramos realizar entre os dois artistas por meio da análise das obras que constituem o *corpus* deste trabalho.

Consideramos igualmente pertinente, a fim de mostrar a relação amigável e o diálogo frutífero entre ambos em nível cultural, um texto de autoria de Drummond a respeito do Salão Preto e Branco²⁰. Nele, o cronista de jornal Carlos Drummond de Andrade solidariza-se com o movimento organizado por Iberê Camargo no Rio de Janeiro como forma de protesto dos artistas plásticos contra as dificuldades legais impostas pelo governo para a importação de tintas e outros materiais de trabalho artísticos. O artigo é relativamente breve e, sendo uma espécie de crônica, revela peculiaridades daquele período e o humor irônico do Autor:

PINTORES SEM TINTA

“Qu’ê dos pintores do me país estranho, onde estão eles que não vêm pintar?” A quem lhes repetisse os versos de Antônio Nobre, os nossos pintores poderiam responder: “Não pintamos por falta de tinta e vernizes; e tintas e vernizes estão faltando porque o Banco do Brasil os considera artigo de luxo”. Porque esta é a situação: o dólar para a importação de materiais de pintura só pode ser obtido pela mesma cotação altíssima do reservado à importação de perfumes, joias e automóveis. E as partidas que vêm aí, segundo se prevê, serão postas à venda com o preço aumentado de 500 por cento, no mínimo.

Estas informações, confirmadas ainda há pouco numa crônica de Quirino Campofiorito, inspiram tristeza. Pintor sem tinta, soldado sem fuzil e mulher sem graça, é tudo a mesma desgraça, diz o provérbio, criado neste momento pela máquina de escrever. Há anos que artistas e críticos de arte vêm batendo na mesma tecla do material caro, inacessível ao pintor de condição média, e há anos que as autoridades insistem em recomendar o uso de tinta nacional, de preço supostamente mais barato. Não se pretende desmerecer um ramo da indústria brasileira, mas a verdade é que o produto estrangeiro ainda é considerado aquele que reúne maiores qualidades, e quem gosta de fazer serviço limpo prefere usar artigo de primeira. Os interessados chegaram mesmo a apresentar a demonstração prática da diferença entre tinta e tinta, e uma entidade que merece o respeito da classe, a Comissão Nacional de Belas-Artes, deu-lhes o seu apoio. Houve

²⁰ Depoimento de Iberê Camargo: “O Salão Preto e Branco (1954) foi um veemente protesto dos artistas plásticos pela inclusão, de seus materiais de trabalho – especialmente as tintas –, na categoria dos supérfluos (5ª categoria) no plano Aranha, que visava restringir as importações. Autor da ideia do Salão, liderei o movimento juntamente com Djanira, mulher de muita fibra. Foi um belo movimento de união dos artistas, sempre difíceis de congregar. Com esse movimento, conseguimos que as tintas passassem para a 2ª categoria. O Salão Preto e Branco teve grande repercussão, até fora do Brasil. Infelizmente, após trinta e dois anos de sua realização, o problema da importação de tintas e da qualidade dos materiais de fabricação nacional, para uso dos artistas plásticos, continua em pauta. Sem solução à vista.” (CAMARGO, 1988, p. 94).

promessas de solução. Mas a tinta estrangeira não vem ou vem por um preço que a situa na categoria remota das estrelas.

Por que o Banco do Brasil faz isso? Talvez porque à sua administração faltam esses “pintores de domingo”, que, não chegando a ser artistas, são entretanto sensíveis à arte e sua prática, e aproveitam os lazeres exprimindo plasticamente algum sonho ou visão que os frequente. Nem era preciso que o Banco dispusesse de um pintor de grande força para atender ao apelo dos colegas. Quem sabe mesmo se bastava que a senhora do diretor de uma carteira, ou sua filha moça, ou uma pessoa qualquer da família, gostasse de espalhar azuis e cenas numa tela; essa pessoa explicaria em duas palavras ao diretor ocupadíssimo a importância de uma boa tinta, e que pintar não é luxo, mesmo quando apenas distração; mas é principalmente um ofício, uma atividade normal, e às vezes uma necessidade irresistível e uma aventura sublime e um inenarrável sofrimento, que pode encher de glória os mortos, e de dinheiro os seus descendentes.

Mas se o Banco não tem ouvidos para a voz tímida ou desajeitada dos pintores, que ao menos repare numa coisa: congresso e governo procuram hoje estimular com medidas práticas o desenvolvimento da pesquisa artística no país, e o surto das artes em geral. A doação de terreno ao Museu de Arte Moderna, a concessão de auxílio para construção de sua sede, as facilidades atribuídas às duas Bienais de São Paulo e o subsídio financeiro já previsto para a terceira revelam a existência de uma concepção já firmada entre os nossos dirigentes, e que não depende do jogo político: é função do Estado facilitar a criação artística, encarada como atividade social, humana e econômica da mais alta significação. Não podemos organizar museus e exposições se proibimos praticamente os pintores de trabalhar. Resta uma esperança: que o Sr. Oswaldo Aranha, com uma simples palavra, mande mudar de categoria a tinta e o verniz, nos leilões de moda.

Carlos Drummond de Andrade
Correio da Manhã, 13.04.1954

(A ARTE E SEUS MATERIAIS, 1985, p. 66-67).

Iberê Camargo sempre fez questão de utilizar materiais de boa qualidade para a produção de seus trabalhos e, infelizmente, as tintas nacionais não apresentavam o mesmo padrão dos produtos estrangeiros, exatamente como explica Drummond em seu artigo para o jornal *Correio da Manhã*. Além disso, havia toda a burocracia de praxe até que os produtos chegassem ao consumidor, o que era desanimador. Em um depoimento dado décadas depois, publicado em catálogo da Funarte (1985), Iberê relembra a época do polêmico Salão Preto e Branco (1954) e discorre sobre assuntos ligados a ele, como a da situação do artista no Brasil, as questões políticas que envolvem importação de tintas e a má qualidade dos materiais artísticos produzidos no país. Ao contrário de Drummond, a concisão não é a melhor qualidade verbal de Iberê, e o tom do relato segue seu jeito característico de expor as ideias, lembrando e divagando, entre polêmico e irônico, seu discurso tem um carisma que lhe é muito particular, simplesmente dizendo o que pensa se fosse preciso opinar, mas também ponderando quando necessário:

O material no Brasil sempre foi um problema. As importações, as dificuldades... Eu morava no Rio e sempre comprei na Casa Mattos, que naquele tempo tinha realmente um bom estoque de material. [...]. Até que chegou um momento, com a criação do plano Aranha, em que começaram realmente as dificuldades com a importação. Com o plano Aranha se fez um levantamento do que era essencial para o Brasil comprar e se criou cinco categorias. A quinta categoria era o produto de luxo, do supérfluo, do uísque e de muita coisa que realmente não havia necessidade de importar. Por desgraça a tinta foi colocada na quinta categoria e ficou num preço absurdo. Era o mesmo que proibir a importação. Eu sempre fui grande consumidor de tinta, e de boa qualidade. Realmente sempre foi coisa que me preocupou muito, a qualidade do material, mas não só a tinta, tudo. Então me ocorreu a ideia de fazer um Salão Preto e Branco.

Eu tinha um ateliê na rua Joaquim Silva, na Lapa, onde sempre aos sábados se reuniam amigos e pintores. O Inimá ia lá, o Jacinto de Moraes, enfim, um grupo que frequentava, que estava sempre em contato. Lancei esta ideia, que foi aceita pelos artistas, e nós nos movimentamos. Naquele tempo eu tinha muito trânsito na imprensa. Tinha muita gente, muitos amigos, então foi muito fácil articular. Uma grande aliada foi a Djanira, mulher muito combativa, muito selvagem. [...]

Como eu também era da Comissão Nacional de Belas-Artes, não podia aparecer, não podia estar articulando um movimento que no fundo era contra o Ministro da Educação. No final acabei aparecendo.

[...]. Todo dia tinha matéria e até o *Time* publicou, cada vez com mais destaque. A *Tribuna da Imprensa* que combatia o governo, dava manchete. No fundo era uma guerra contra o Getúlio, uma coisa política. [...]. A coisa foi engrossando, foi crescendo e eu era um dos líderes.

[...]. Finalmente nós realizamos o Salão, o ministro não compareceu, claro que seria de praxe ele comparecer, mas ele não foi.

Esse movimento teve repercussão nacional e internacional, pelo menos o *Time* divulgou, surtiu resultado. A Fazenda passou as tintas para a segunda categoria e isso melhorou muito. Mas a imprensa não deu destaque para isso, não era mais uma boa notícia e muita gente pensou que nós não tínhamos conseguido, mas nós tínhamos. Depois acabou, o Aranha saiu e tudo mudou. É sempre o problema do Brasil, envolvendo essa balança que nunca está equilibrada.

Depois teve o Salão Miniatura. [...]

O Portinari e o Segall não participaram. [...]. Mas os meus colegas, o Milton Dacosta, toda essa gente da minha geração participou. [...]. Se vem alguma coisa colorida não interessa, pode ser o maior artista do mundo, não interessa, não pode ter cor. Essa unidade foi conseguida porque naquele tempo os artistas todos pintavam com tinta e tela, não tinha proposta, não era sociedade de consumo ainda. As coisas que nós queríamos, eternidade e perenidade, não eram coisas descartáveis. Hoje eu não creio que pudéssemos fazer isso, é uma coisa que não se pode fazer mais. Naquele tempo os artistas eram poucos. Hoje, tem artista suficiente para fazer uma passeata, mas naquele tempo não tinha; era um tempo heroico, porque o artista não vendia mesmo, e cada momento era um momento de vocação. Hoje tem de entrar até na universidade para fazer arte.

Eu acho que houve realmente um impacto, porque no Rio o Salão era sempre inaugurado pelo presidente da República. [...]. Então se falou muito no Salão, mas não como um movimento estético, nem como uma revolução, no sentido de uma corrente; foi um protesto pelos materiais, o Salão teve esta finalidade.

Acho que as pessoas, os políticos, não entenderam nada, porque a situação continua até hoje. Porque na verdade essa cultura, não sei se cultura ou problema de consciência, é elitista, porque realmente é um descaso muito grande. Tudo o mais é muito amparado, as forças econômicas, mas a pintura não. Agora é que tem um mercado que se espalha e o sujeito vende. Um grupo pode comprar, mas um artista jovem não tem condições de

comprar tinta, papel, etc. Isso me parece um descaso do governo, eles falam mas não têm prática, não conhecem a vida do artista. [...]. Esse problema de fabricação de tintas, de telas, é um problema que demanda e exige técnicos, e técnica é tempo. [...]. Depois se inventou essa história do similar: “não, mas tem uma tela de morim”, mas morim não é linho e nunca foi. Depois, trata-se de um país onde inexiste o controle de qualidade, onde tudo o que o sujeito fabrica é vendido: os pregos não têm cabeça, você compra o prego sem cabeça e tudo bem. Então não pode haver critério de qualidade, isso aí é que tem de ser revisto.

A Fundação Oswaldo Cruz fez uma análise, os químicos fizeram uma análise e constataram que a melhor tinta entre as mais usadas estava acima da Le Frank e acima da Winston. A tinta nacional estava lá embaixo, não se classificou, não alcançou nem a que estava mais embaixo. [...]

É uma questão de seriedade. Não posso agora vender um quadro caro sabendo que não estou vendendo o melhor. Não vou dizer que a solução não é desenvolver uma indústria nacional. Mas desenvolver com medidas. Precisa ter gente de alto nível. [...]

[...]. O que eu não acho justo é penalizar o artista com aquelas alíquotas salgadas, pesadíssimas. O Governo tem de dar incentivo de outra forma, não como aquelas, dar outras vantagens. Isentar as fábricas de impostos. Mas não penalizar, não proibir. Eu sou artista, se eu não consigo fazer alguma coisa boa, ninguém me dá de comer, ninguém vem melhorar minha condição. [...]. E o artista tem uma condição mais dramática. Você vê, no caso da doença, como eu passei, não tinha condições de trabalhar, e aí? Como é que vou viver se eu sou fábrica, se eu sou o produtor?

Tirando essas absurdas taxas talvez melhore, mas não quer dizer que vai ser acessível a todos. Mas também como pode um povo progredir, se tudo o que ele faz é pagar os juros de uma agiotagem miserável? Como é que pode um sujeito sobreviver? E eles se meteram nessa história de querer ser uma grande potência, mas não têm dinheiro para fazer as coisas, têm de pedir emprestado para fazer.

Em relação à área de artes plásticas, com a criação do Ministério da Cultura, não estou entusiasmado. Acho que quanto menos intermediário melhor. Quanto menos ministro... Agora até já falam num Ministério do Lazer... É fantástico, isso num país pobre, miserável. Agora eles precisam é criar o Ministério da Miséria. (A ARTE E SEUS MATERIAIS, 1985, p. 50-53).

A leitura dos textos de Drummond e Iberê permite compreendermos melhor o contexto histórico daquele período, cujo protesto protagonizado pelos artistas no Rio de Janeiro envolveu a participação efetiva de ambos, embora fossem de áreas diferentes e não tivessem um contato tão direto, já que compunham grupos próximos, porém distintos entre si – Iberê no das artes plásticas e Drummond no literário.

O nome do evento – Salão Preto e Branco, foi idealizado exatamente para que as autoridades políticas e a população imaginassem a arte brasileira sem cores, exatamente como um reflexo daquele problema – o da questão da má qualidade das tintas nacionais e da dificuldade de o artista brasileiro ter acesso aos produtos estrangeiros de melhor qualidade, devido aos entraves burocráticos e econômicos impostos pelo governo da época (período da ditadura de Getúlio Vargas).

O artigo de Drummond, escrito para um jornal carioca, revela a faceta do cronista em dia com as notícias do momento, e que se posiciona diante dos acontecimentos de forma crítica, mas sem deixar de lado o senso de humor peculiarmente irônico. Já o relato de Iberê, traz as lembranças daquela época do Salão e coloca em debate a realidade do artista brasileiro trinta anos depois, posicionando-se novamente como uma voz dissonante dentro do meio artístico brasileiro, indignado com as mazelas e a política brasileira.

Entendemos que se trata de um encontro de ideias, de um diálogo tecido a partir de um mesmo ideal de sociedade: Iberê com o seu protesto e Drummond através do seu trabalho diário de cronista, colocam-se como duas vozes importantes no cenário artístico-cultural carioca, ecoando nacional e internacionalmente. Ambos nascidos em pequenas cidades do interior, vindos de outras regiões do Brasil, escolheram o Rio de Janeiro para desenvolverem-se em suas respectivas áreas e tornaram-se figuras de grande relevância dentro do seu contexto histórico, especialmente durante o episódio do Salão Preto e Branco. Podemos afirmar, nesse sentido, que havia uma sintonia entre os seus posicionamentos e as suas atitudes, se refletirmos a respeito do preceito de “arte e vida” entranhado em suas respectivas obras. Assim, acreditamos que as conexões histórico-biográficas expostas nesta introdução, demonstram a relevância de uma análise conjunta das obras desses dois grandes nomes da arte e da literatura, que são, também, pensadores originais e críticos da modernidade brasileira.

CAPÍTULO 1

1.1 O INÚTIL DE CADA UM: O FRACASSO DE SAVINO

O segundo que passou é tão passado como o início do mundo, se é que tem início de mundo. Está congelado. O passado serve como referência, mas não posso melhorá-lo. Isto é terrível porque não posso resgatá-lo. É intocável. Entrou no infinito. Essas coisas chegam até nossa consciência como a luz nas estrelas que não existem mais. Tudo que nós fazemos é para reter o tempo, para dominá-lo. O homem quer dominar o tempo, mas somos sempre consumidos pelo tempo.

Iberê Camargo

O título que abre este capítulo foi tirado do romance *O Inútil de Cada Um*, do cineasta e escritor Mário Peixoto, figura mais conhecida por seu filme *Limite* (1931), que transita entre o expressionismo do cinema mudo e o experimentalismo estético de uma linguagem inovadora. Tanto na película quanto no romance, Mário Peixoto imprime a sua particular visão de mundo, impregnada de niilismo, onde personagens à deriva deixam espectador e leitor atônitos diante do ‘nada’, diante do “inútil de cada um”. (PEIXOTO, 1984). Acreditamos, neste sentido, que essa expressão potencializa o olhar obsessivo e fracassado contido na produção artístico-literária de Iberê Camargo, especialmente no conto “O relógio”.

Neste capítulo, portanto, investigaremos a característica obsessiva e a ideia de fracasso²¹ que permeia a construção do trabalho artístico-literário de Iberê Camargo. Isso se dará através da leitura desse conto, publicado no Brasil somente em 1988, no livro que Iberê intitulou *No Andar do Tempo*, reunião de nove contos e uma autobiografia breve.

²¹ Sendo o “fracasso” um termo a ser utilizado com bastante frequência nesta dissertação, consideramos necessário explicar que o seu significado seguirá o do senso comum, isto é, ele será sempre entendido como a “frustração” do ser diante de algum problema não resolvido, gerando, por consequência, decepção. De modo objetivo, a frustração seria um: “Sentimento de contrariedade ou de decepção de um indivíduo que encontra um obstáculo interior ou exterior, à satisfação de uma necessidade.”. (JOLIVET, 1975, p. 101).

Escrito por Iberê Camargo em 1959, originalmente em língua italiana, “O relógio” é um conto carregado por uma atmosfera expressionista²². Assim como na pintura, o Autor apresenta em seus escritos, características e elementos compositivos que remetem à essa estética. De um modo geral, ele foi um movimento artístico e literário que surgiu na Alemanha da Primeira Guerra Mundial, e mesmo tendo pouca duração enquanto ação coletiva²³, é uma manifestação estética que se prolongou por muito tempo, inclusive atingindo artistas brasileiros como Iberê Camargo. Para o especialista nos movimentos de vanguarda, Gilberto Mendonça Teles:

O expressionismo, no seu sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão, mas da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente. Do ponto de vista técnico, o expressionismo parece guardar relações com o impressionismo, tanto que os termos expressão e impressão chegaram a ser confundidos, tal como se podem confundir hoje informação e comunicação. Tomava-se a expressão como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo. O que devia contar era a expressão, o ato de exprimir, e isto se identificava com as palavras em liberdade do futurismo, e com o automatismo psíquico dos dadaístas e surrealistas. Na obra expressionista a realidade não devia ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc.), porque tudo se prendia a uma única realidade: a expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressavam a si mesmos. Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também devia ser a expressão. Ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um ‘equilíbrio’ abstrato e estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra. Esse equilíbrio ou essa unidade original onde o espírito se confundiria com os sentidos pode ser identificado com tudo o que há de primitivo nas artes, nos mitos e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar ao controle lógico do homem. Ora, dentro de tais concepções, fácil foi descambar no caos político, social e religioso, o que foi favorecido pela filosofia de Nietzsche e pelos últimos vestígios do decadentismo *fin de siècle*. (TELES, 1987, p. 104-105).

O conto “O relógio” pode ser analisado, tendo-se em mente a influência da estética expressionista, como uma espécie de versão literária da poética encontrada

²² O termo, aqui, refere-se às características estéticas expressionistas de um modo geral, àquelas que nos remontam à ambientação escura e sombria dos filmes de Friedrich Murnau, às pinturas intrigantes de Edward Munch, à poesia questionadora de Bertolt Brecht ou à prosa claustrofóbica de Kafka, ao pensamento dos filósofos alemães Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche. Trata-se, sem dúvida, de uma estética do ‘entre guerras’, que reflete o espírito libertador de artistas e escritores europeus que estiveram ou não no *front*, seres humanos que viveram um período repressivo e dramático da história, mas não deixaram de produzir suas obras, reconstruindo-se a partir delas.

²³ Podem-se configurar como grupos expressionistas aqueles artistas e escritores que, nas primeiras décadas do século XX, reuniam-se para debater e criar literatura e arte conjuntamente, além de produzirem suas próprias revistas, tais como os coletivos “Die Brücke” (A Ponte), “Der Blaue Reiter” (O Ginete Azul) e “Der Neue Club” (O Novo Clube), todos sediados na Alemanha. (TELES, 1987, p.105-106).

no trabalho pictórico de Iberê Camargo, onde se observa uma personagem executando ações sucessivamente inúteis, obsessivas e fadadas ao fracasso, as quais remetem imediatamente ao *modus operandi* frequentemente relacionado ao processo de criação do Pintor. Seria como se o próprio Autor transferisse para a sua personagem alguns aspectos da experiência do ato de pintar – de um pensar-praticar-materializar que é muito específico – para um outro tipo de ação que, no caso do enredo desse conto, não está relacionado ao mundo das artes plásticas, mas que, indiretamente, dialoga com ele. Seria, assim, a transmutação/conversão do processo de criação de uma esfera a outra, de um fazer plástico-visual para um fazer verbal-escrito e não uma afirmação biográfica, como se a personagem do conto, Savino, fosse Iberê, ou seja, a personagem não é um reflexo direto da figura do Autor e sim uma criação literária.

Portanto, sendo Iberê Camargo um herdeiro do expressionismo, ele descende de uma linhagem de artistas que têm em comum uma busca obsessiva por um ideal através da pintura, não um ideal de beleza, mas de um sentido para a sua própria vida. Tratar-se-ia, talvez, de um: “Conflito pictórico e existencial, o que é a mesma coisa para um expressionista.” (VENANCIO FILHO, 2001, p. 42). É o que entendemos a partir do que ele relata à pesquisadora Lisette Lagnado:

O Grego tinha um ideal de beleza. Todo esforço, para ele, era plasmado numa imagem que contivesse purificação e beleza. Eu tenho esse impulso também, mas não no sentido da beleza. É no sentido de plasmar uma verdade, e que dói, porque as figuras que pinto, de certo modo, são grotescas na forma. Não são Vênus. Pinto nus, mulheres, mas na verdade ali é quase um animal comum só que ele contém essa espiritualidade, não digo satânica, mas é sofrida, de vida. Não há o ideal de uma beleza, mas o ideal de uma verdade pungente e sofrida que é minha vida, e tua vida, é nossa vida, nesse caminhar no mundo. (CAMARGO; LAGNADO, 1994, p. 28).

Essa descendência artística iberiana²⁴ vem, portanto, de artistas como Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, Alberto Giacometti, Giorgio Morandi, Oswaldo Goeldi, todos relativamente diversos entre si no que diz respeito ao estilo, todavia, tendo em comum trajetórias de vida e de trabalho dedicados à arte como se fosse

²⁴ Iberê Camargo era bastante enfático em suas declarações no que tange à sua ‘filiação estética’. Embora tivesse consciência de que sua obra fosse de alguma maneira expressionista, ele procurava se desvencilhar de quaisquer influências diretas de outros artistas sobre o seu trabalho: “Não sou filho de A nem de B. Me filiei à pintura, porque a pintura é um grande rio. Agora, se você pegar os afluentes, você vai ficar um pequeno Van Gogh, um pequeno não sei o quê, mas esse não é o meu escopo.” (CAMARGO apud OSORIO, 2014, p. 184).

uma espécie de crença. Essa devoção quase mística ao fazer artístico talvez não seja tão rara, conquanto poucos são aqueles que, de fato, têm a capacidade de nos convencer do seu valor através do seu trabalho, ou seja, a partir da constituição mesma das suas obras, como verifica-se em Iberê Camargo. Ele afirma, em entrevista a Lagnado:

[...]. Criando, sou levado ao arrebatamento, à exaltação. Pintar é uma liberação, uma catarse. Vive-se uma experiência quase mística, um transe. Concluída a obra – quando fecha a “gestalt” –, sinto o breve entusiasmo da realização-triunfo? –, que logo se extingue na minha permanente insatisfação. Sou impiedoso crítico da minha obra. Na gestação e execução de um quadro só existe ansiedade e tensão. Não há espaço para alegria. Acho que toda grande obra tem raízes no sofrimento. Ela vem da dor. (CAMARGO; LAGNADO, 1994, p. 29).

Esta fala de Iberê lembra bastante o que o pintor e escultor suíço Alberto Giacometti expressava durante as suas sessões de pintura em seu ateliê, em Paris. Obsessivo como Iberê, que já foi comparado a ele, porém em máxima potência, Giacometti quase levava seus modelos à loucura. Praticamente, fazia-os posarem por meses seguidos, pintando e repintando, criando e ‘destruindo’ sucessivamente o mesmo quadro, sem perspectiva alguma de término. Era um ‘insatisfeito crônico’, por assim dizer, o que o tornava ansioso e tenso, pois nunca conseguia alcançar o resultado almejado em suas obras. Enfim, o sentimento de fracasso é genuíno em muitos autores e artistas, pois, assim como o escritor argentino Jorge Luis Borges dizia, os autores publicam as obras apenas para lhes dar cabo, caso contrário, ficariam infinitamente trabalhando sobre elas, ou seja, jamais as finalizariam²⁵.

Aqui, um dos vários trechos do livro *Um Retrato de Giacometti*, de James Lord²⁶, no qual este descreve como era a sua relação com o pintor durante as sessões de trabalho em que servia como modelo de observação para o artista. É

²⁵ “De ahí que Borges diga que publicamos para dejar de corregir, para dejar de perdersmos em el labirinto que puede llegar a ser la reescritura.”. (GIMÉNEZ, 2014, p. 19).

²⁶ James Lord é um escritor norte-americano que viveu alguns anos na Europa. Inicialmente, fora enviado para trabalhar na Segunda Guerra como agente do Serviço de Inteligência Militar, em 1944, depois do fim da guerra, acaba inserindo-se ao ambiente cultural efervescente de Paris, onde vem a conhecer o artista suíço Alberto Giacometti, tornando-se, então, um dos seus modelos mais célebres. Essa relação é relatada neste livro – *Um Retrato de Giacometti*. Autor de romances e novelas, Lord também escreveu uma biografia de Giacometti, publicada em 1985, além de divulgar a sua obra através de ensaios e textos para catálogos de exposições na França e nos Estados Unidos. (LORD, 1998).

possível constatar, então, como funcionava o processo criativo de Giacometti diante do seu modelo, um comportamento parecido ao de Iberê Camargo²⁷:

Logo, anunciou que a pintura estava indo muito mal.

– As coisas estão com um ar sombrio, meu pobre amigo, murmurou.

E continuou protestando, como muitas vezes antes, que o empreendimento todo era abominável, impossível, absurdo, fadado ao fracasso. Queria pintar naturezas-mortas, dizia, só naturezas-mortas. Mas para acrescentar logo depois:

– Elas seriam tão difíceis quanto os retratos.

Trabalhava na cabeça, fazendo e refazendo-a infinitamente, dando algumas pinceladas, olhando para mim, dando mais pinceladas, olhando novamente para mim, tragando de vez em quando o cigarro, resmungando exclamações de desespero e desgosto. Eu estava lá, imóvel, silencioso, transpirando, olhando-o nos olhos, quando acontecia de ele dizer: “Ei, olhe aqui!”, ou: “Não se mexa!”, ou: “Deixe-me ver!” E por momentos a situação parecia ter se tornado completamente irreal. O retrato enquanto retrato não tinha mais nenhuma significação. Mesmo enquanto pintura, não parecia significar grande coisa. O que significava algo, a única coisa que tinha vida própria, era a incansável, a interminável luta de Alberto para expressar em termos visuais, através do ato de pintar, uma percepção da realidade que acontecia de coincidir momentaneamente com a minha cabeça. Conseguir isso era evidentemente impossível, uma vez que o que é abstrato por natureza nunca pode se tornar concreto sem ser alterado em sua essência. Mas ele estava sujeito, estava de fato condenado a essa tentativa que, em certos momentos, parecia ser uma tarefa de Sísifo. (LORD, 1998, p. 96-97).

Esse espírito de inutilidade frente à obra, que traduz a insatisfação constante do artista diante dela, é um traço bastante peculiar em Iberê. No entanto, assim como Sísifo diante da maldição de ser obrigado a carregar uma pesadíssima pedra infinitamente, o artista obsessivo em sua tarefa diária também tem como motivação o fato de que se trata de uma missão de vida, não de um castigo. Um dos amigos e interlocutores mais próximos de Iberê foi o também artista plástico e cineasta Mario Carneiro²⁸, com o qual mantivera uma farta correspondência que, depois da sua

²⁷ Em um ensaio intitulado “Tempo imemorial” (LAGNADO, 1994, p. 95-124), a pesquisadora Lisette Lagnado discorre em várias páginas uma análise comparativa entre os procedimentos e obras de Iberê Camargo e Alberto Giacometti. Nesse sentido, aconselha-se, a quem deseja ampliar a reflexão em torno deste assunto, recorrer a esse texto que se encontra no livro *Conversações com Iberê Camargo*.

²⁸ A pesquisadora da obra de Carneiro, Fabiana Éboli Santos, traça um breve perfil do artista e amigo próximo de Iberê: “Artista múltiplo, multimídia *avant la lettre*... Mario Carneiro é conhecido e reconhecido como o grande fotógrafo do Cinema Novo. Sua atividade profissional nos meios cinematográficos dispensa apresentação [...]. O mesmo não acontece no campo das artes visuais, no qual também atuou, deixando uma obra considerável. [...] Mário Carneiro fez desenho, gravura, pintura, fotografia, cinema e se assumia como pintor. [...] Formou-se em 1955 na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, paralelamente ao estudo da pintura. [...] No período passado na França, fins da década de 1940 e início da de 50, onde Mario Carneiro conhece Iberê Camargo e com ele estabelece uma amizade de vida toda há uma grande produção de gravura, ao lado do estudo da pintura.” (SANTOS, 2013, p. 7). Foram nesses anos que Carneiro passou na França, que houve intensa troca de cartas com Iberê

morte, foi selecionada e publicada em livro. Nela, Carneiro dá um depoimento cujo interesse se encontra exatamente em relatar um pouco do processo criativo do amigo. Nesse excerto, isso fica bastante evidente:

Enfim, Iberê era uma pessoa que não gostava de nenhum *part-pris* antes da pintura estar feita. Ele tinha horror de saber o que a pintura ia ser. Isso lembra um pouco o Braque, que dizia: “Se eu souber como vai ser o meu quadro, eu prefiro não pintar”. O Iberê era assim, mas não porque ele quisesse... [...] Mas o Iberê gostava dessa aventura da pintura, tanto que ele pintava. Ele iniciava e depois se soltava, pintava com progressiva liberdade, dez ou vinte quadros para fazer um. Era uma agonia ver Iberê pintar, porque o que ele jogava de quadro bom fora para um que achava que estava bom, era impressionante. Ele gastava muita tinta, então Maria, mulher dele, dizia: “Eu tenho que botar junto a este cavalete um alçapão, porque quando eu achar que está bom, eu abro e o Iberê cai lá embaixo. Ele está gastando tinta demais, não sobra dinheiro para comer”. Então era uma coisa assim, ele ficava possuído, era impressionante. Ele não era uma pessoa para racionalizar sua pintura, que a ideia da pintura irá prevalecer sobre o ato de pintar. Era uma pintura organicamente ligada ao ato gestual, à maneira de ver, ao modelo na frente. Eu fiz um filme quando ele foi para o Rio Grande do Sul. Neste filme²⁹ havia somente um quadro que ele iria pintar. Uma moça era a modelo. Peguei uma exposição dele, outras coisas que eu tinha filmado, e fui filmá-lo no ateliê. Ele estava pintando novamente, tinha voltado para a pintura figurativa.

– Em que ano foi isso?

– Entre o final dos anos 1970/1980. Foi quando ele voltou para o Rio Grande do Sul e ao modelo. Aquele quadro ali é minha mulher que ele pintou, e aquele lá sou eu. Esse quadro passou por um momento de muito azul, amarelos meios dourados. Eu tentei fazer parar por aí, e disse: “Iberê, tá tão bonito assim, por que você não deixa como está?”. E ele disse: “Isso não é mais você, você foi assim quando tinha 18 anos, agora vai ficar com outras cores”, e acabou nisso aí... Parece o Vinicius de Moraes... Estou falando assim agora, mais soltamente, para se entender como ele era nesse período e como ele conseguiu romper com a influência do De Chirico, que foi muito grande. (CAMARGO; CARNEIRO, 1999, p. 22-23).

Vemos em Iberê Camargo o conflito entre a ação de pintar com o seu constante questionar sobre esse próprio fazer e a impossibilidade de vencer o tempo, daí a insatisfação permanente com os resultados obtidos; trata-se de uma luta interna travada entre a necessidade de concretizar o quadro e a busca da perfeição pictórica que parece estar sempre fora de seu alcance.

Camargo, onde o assunto principal era sempre a arte e a troca de informações a respeito de técnicas e materiais de gravura e pintura.

²⁹ O filme do qual Mário Carneiro fala é “*Iberê Camargo/Pintura, pintura*”, iniciado em 1981 e concluído em 1983, quando foi apresentado no Rio de Janeiro, em exposição individual de suas obras realizada na Galeria Cláudio Gil, e em nova mostra individual de suas obras realizada na Galeria Tina Presser, no mesmo ano [16 mm; p&b; direção e fotografia: Mário Carneiro; prólogo: Iberê, em 1972; texto e narração: Ferreira Gullar].” (SALZSTEIN, 2003, p. 38). Quanto ao retorno à figuração que Carneiro comenta, Iberê afirmara nunca ter sido completamente abstrato haja vista que sua pintura sempre partia de um pressuposto figurativo, de algum elemento existente, seja um objeto, uma pessoa ou uma paisagem.

No final desse depoimento de Mário Carneiro, nota-se que ele menciona a influência de um artista em particular na trajetória formativa iberiana. Essa referência, bastante mencionada também pelos críticos de arte e pesquisadores da obra iberiana, é a de Giorgio de Chirico, com quem Iberê pôde conviver em Roma durante o seu período de estudos na Europa. Tendo aulas diretamente com esse artista, ele apreendeu mais do que novas técnicas artísticas, ele pôde, principalmente, (re)educar seu olhar a partir da observação atenta e próxima ao olhar do mestre surrealista, reconhecido por suas “pinturas metafísicas”³⁰.

Observa-se na pintura iberiana a presença de elementos composicionais e a inserção de figuras que remetem ao mundo metafísico das pinturas de De Chirico: o manequim, o espaço quase vazio, a perspectiva dada pela linha do horizonte em terceiro plano, uma mistura dos gêneros da paisagem com a da natureza-morta. Mas retomaremos essas questões com o devido aprofundamento analítico no quarto capítulo, dedicado às pinturas da série “Tudo te é falso e inútil”, de Iberê Camargo.

Essa combinação, portanto, de influências expressionistas (majoritariamente) e metafísicas, não exatamente surrealistas (via De Chirico), incorpora à produção iberiana uma modernidade estética e de posicionamento frente ao mundo que o diferencia dos demais artistas da sua geração. Isso faz com que, no Brasil, Iberê Camargo seja um dos raros representantes da arte moderna com uma visão mais sombria e negativa da modernidade³¹, ao lado, apenas, dos modernistas Oswaldo

³⁰ O crítico Jacques Leenhardt fala dessa influência “metafísica” de Giorgio de Chirico na produção iberiana, e explica o significado do uso dessa expressão filosófica no contexto da pintura: “Iberê Camargo não é o primeiro artista a experimentar radicalmente esse sentimento de estranheza. Aquele que o pintor escolhera como mestre quando de sua viagem de formação à Itália, Giorgio de Chirico, já o trouxera para o universo da pintura, em 1910, quando começou a pintar seus quadros ditos “metafísicos”. Esta palavra, “metafísica”, ressoa curiosamente no universo das artes plásticas. Os dicionários a definem como uma busca racional do ser absoluto. O caráter enigmático desse emprego do termo, por exemplo em *Interior metafísico* (1916), faz-nos compreender que o que vemos no quadro não é a coisa física ali representada, mas, antes, o que se esconde por trás das aparências, que não está na própria coisa, ou seja, na maneira como ela nos afeta, como a sonhamos, como nos toca e nos fere.” (LEENHARDT, 2010, p. 18).

³¹ Pode-se argumentar a respeito da visão negativa da modernidade, por exemplo, através das “categorias negativas” levantadas pelo historiador alemão Hugo Friedrich, especialmente na poesia moderna, a partir da análise das obras de escritores franceses representativos do final do século XIX ao século XX, como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. No que diz respeito às artes plásticas, verifica-se que essas mesmas categorias estabelecidas por Friedrich são encontráveis igualmente nas obras de muitos artistas das vanguardas europeias. Isso acontece, a nosso ver, devido à simultaneidade dos movimentos artísticos daquele período de entre guerras, desde o romantismo até o expressionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc. Argumenta Friedrich: “A cognição da lírica moderna encontra-se diante da tarefa de buscar categorias com as quais se possa descrever essa lírica. Não se pode fugir ao fato – e toda a crítica o confirma – de que se apresentam categorias predominantemente negativas. É decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir.” (FRIEDRICH, 1978, p. 19-20). Mais adiante, ele

Goeldi e Lasar Segall, conquanto este último não seja realmente uma influência para a obra de Iberê como o é Goeldi, especialmente no sentido poético do seu trabalho. Embora em suportes, técnicas e dimensões que se contrastam, seus trabalhos tendem a expressar uma visão de mundo semelhante, de seres solitários e ensimesmados, exalando uma beleza de aparência patética e fracassada como a única saída digna para o ser humano: a aceitação do seu derradeiro fim.

Desse modo, a produção literária iberiana está igualmente impregnada de um sentimento negativo em relação ao mundo e à sociedade, que seria uma das características marcantes da estética expressionista. O aspecto marcadamente obsessivo da ação pictórico-literária iberiana e a resultante sensação de fracasso emitida por suas obras, tanto nas pinturas quanto em seus escritos, demonstram a capacidade criativa do Autor em duas linguagens distintas. Concomitantemente, é possível verificar aspectos em comum entre essas linguagens – a visual/pintura e a verbal/escrita, deslindando os procedimentos criativos de uma e de outra, comparativamente. Essa capacidade de migrar de uma linguagem a outra será melhor compreendida conforme o desenvolvimento do texto da dissertação, tendo-se em vista as análises de outros escritos e as pinturas da série “Tudo te é falso e inútil”.

O enredo de “O relógio” é simples, no entanto o seu início já sugere um conteúdo escatológico que lhe dá o tom inusitado e, daí também, o aspecto grotesco e profundamente expressionista emanado desta prosa de ficção:

Aquela latrina, no fundo do quintal, construídas de tábuas velhas carcomidas pelo cupim, e que se sustenta desaprumada sobre a fossa, está infestada de aranhas. Estão escondidas nas juntas, debaixo dos sarrafos. Sua presença é evidente: pequenas patas despontam fora dos esconderijos e revelam o corpo redondo, mole e chato. Savino pensa que as aranhas possam, de improviso, sair das frestas e atacarem. Esta ideia o aterroriza. Dentro da latrina, a luz é coada: penetra pelas estreitas frestas de

menção o trabalho do artista espanhol Pablo Picasso: “Vários quadros de Picasso mostram, sem qualquer necessidade objetiva, uma serra ou então só dentes de uma serra, colocada de través entre superfícies geométricas; as cordas de um bandolim aparecem, outra vez, como imagens semelhantes a uma serra. Não será necessário pensar em influência alguma. Pode-se considerar o aparecimento deste símbolo, em tal lapso de tempo, como um dos sinais mais expressivos para a coação da estrutura que domina na poesia e na arte modernas, desde a segunda metade do século passado. [...] Ou seja, desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento... E, finalmente, a expressão de um espanhol (Dámaso Alonso): ‘Não existe, no momento, outro recurso do que designar nossa arte com conceitos negativos’. Isso foi escrito em 1932 e poderia ser repetido em 1955, sem distorção dos fatos.” (FRIEDRICH, 1978, p. 21-22).

ventilação abertas em cima e embaixo da porta, e também pelos furos do telhado de zinco.

Acocorado sobre o assento, Savino apressa-se, acossado pelas aranhas e pelas moscas que, obstinadas, o molestam.

Ao descer do banco segurando as calças que lhe escorregam pernas abaixo – procura não pisar nas sujeiras espalhadas pelo chão –, ouve um baque abafado dentro da fossa. Volta-se e vê, através do buraco do assento, seu relógio desaparecer, lentamente, numa imundície espessa, escura, variegada de amarelo-laranja. (CAMARGO, 1988, p. 65-66).

Esse trecho que abre o conto, resume todo o seu enredo. Trata-se da estória bizarra de um sujeito chamado Savino, que, por um descuido no momento em que usava a latrina, deixa o seu relógio de família cair do bolso das calças arriadas nessa privada de tipo rudimentar, em cujo fundo, acumulam-se os dejetos fecais³². Basicamente, é disso que trata a narrativa. O que causa grande impacto, no entanto, talvez seja a maneira direta e simples de narrar um acontecimento de ordem tão diversa, sobre um assunto que literariamente foge do senso comum.

Pode-se dizer que, em relação ao tema e ao modo como ele é tratado pelo Autor, esse conto apresenta várias características expressionistas. Toda a caracterização do ambiente e da cena por onde transita o protagonista, tem nuances sombrias e desagradáveis, denotando insalubridade, pobreza e perigo. E a exploração do conteúdo escatológico tem o poder de enfatizar tais aspectos.

O campo semântico é todo permeado por um léxico direcionado ao grotesco; substantivos, adjetivos e verbos estão voltados para a criação de expressões e de sentidos que beiram à claustrofobia, destacando-se as partes em que o narrador utiliza dois verbos bastante significativos, e um adjetivo que resume muito bem o sentimento da personagem diante de uma situação que pavor: quando descreve como a ideia de ser atacado pelas aranhas “aterroriza” Savino, e quando ele se sente “acossado” na latrina entre elas e as moscas, que também o “molestam”. No parágrafo final da citação, destaca-se a sensação de náusea, onde o narrador utiliza vocábulos que denotam nojo e mau cheiro – “sujeiras” e “imundície”, embora abra mão de usar substantivos e adjetivos que digam objetivamente aquilo a que se referem. Para descrever a imagem nauseante do fundo da fossa, aonde o relógio se perdeu, ele enfatiza um substantivo com uma sequência de adjetivos colocados em

³² Trata-se de um vaso sanitário instalado fora da casa, como era comum na época da infância de Iberê, especialmente em áreas rurais e locais isolados, desprovidos de tratamento de esgoto; por isso, não havia a descarga e os dejetos fecais iam se acumulando nessa cavidade de terra, conhecida como fossa.

gradação, a fim de transmitir uma sensação prolongada daquele odor, tal qual a profundidade da fossa: “Volta-se e vê, através do buraco do assento, seu relógio desaparecer, lentamente, numa imundície espessa, escura, variegada de amarelo-laranja.”.

A partir disso, entende-se que os efeitos sinestésicos, pronunciadamente o olfativo, impregna toda essa narrativa iberiana, enfatizando, desse modo, o aspecto grotesco da personagem, alienada em um mundo estranho e aparentemente fora da realidade, como se comprova quando os vizinhos passam a observá-lo através da cerca, zombando-o como se ele estivesse realmente louco. Para isso, o Autor investe em uma narrativa em terceira pessoa, onde a personagem está sendo observada, exatamente como o fazem os seus vizinhos.

As iniciais sensações de frustração (perda do relógio), medo (das aranhas) e nojo (das fezes), são logo substituídas por uma dose de excitação (a busca pelo relógio) que vai evoluindo até dominar a personagem em uma crise de insanidade descontrolada. O desejo de encontrar um objeto perdido (tempo presente) mescla-se ao seu imaginário e às suas memórias, que são ativadas através dos objetos do passado reencontrados na escavação da fossa. Savino entra em um estado de transe, é como se a realidade compartilhada com as demais pessoas já não existisse mais, apenas a sua busca, o seu desejo de retorno ao passado por meio daquela ação bizarra aos olhos de outrem.

Há, por parte do Autor, a valorização da descrição cênica no conto; nota-se, que os ambientes são narrados com detalhes que reforçam o aspecto precário, sujo e indesejável do lugar, tornando-o tão insuportável quanto possível. São características que, por sua vez, remetem imediatamente às pinturas, textos literários e filmes expressionistas, consideradas obras artísticas de tonalidades sempre mais dramáticas, protagonizadas por estranhas figuras e personagens misteriosas e soturnas, que preferem as horas crepusculares e noturnas, vivendo nas sombras e na escuridão.

Criando-se um contraponto com o expressionismo através das suas formas mais representativas, como a icônica imagem do ser em pânico de “O grito”, do artista norueguês Edward Munch, é possível entender como conteúdo e forma são trabalhados a fim de fundir-se em uma imagem própria desse estilo – materializado pela técnica da pintura (em versão colorida) e da xilogravura (em preto e branco).

Essa última versão, destaca-se por ser feita na técnica da gravura em madeira, a qual foi bastante popularizada entre os expressionistas³³, que buscavam obter em seus trabalhos uma aparência não realista e mais rústica, selvagem e visceral, que transpusesse através dos seus materiais artísticos a expressão dos dramas e das emoções mais profundas do ser humano³⁴. Pelo ponto de vista do teórico Roger Cardinal, um especialista sobre esse movimento, a obra de Munch carrega todos os predicados necessários à arte expressionista, porque:

A ideia de que o sujeito alienado está aprisionado por um universo insuportavelmente incerto representa um extremo da concepção expressionista do homem. Ela alcança sua expressão mais poderosa no famoso *grito* que condensa de forma convincente numa única expressão oral, extremamente enfática, todo o peso da emoção expressionista. O quadro de Munch que tem esse título é uma imagem-chave da arte expressionista. [...] Esta figura de sexo indefinido (como forma de acentuar o caráter irrestrito da solidão) tem as mãos no rosto, a boca escancarada num grito que parece ecoar através do vazio ao redor. Qual é a mensagem do grito? Poderia ser a expressão de uma angústia metafísica causada por um desligamento em relação à natureza, a tortura social que é alienar-se das outras pessoas, ou mesmo o surto psicótico de uma mente dissociada de seu próprio corpo. (CARDINAL, 1988, p. 36).

Esse breve contraponto de “O relógio”, de Iberê Camargo, com “O grito”, de Edward Munch, revela-nos alguns traços em comum entre a personagem de Savino e a figura desesperada retratada na obra máxima de Munch. O que seria Savino senão esse “sujeito alienado” que “está aprisionado por um universo insuportavelmente incerto”, como propõe a análise de Cardinal a respeito da “concepção expressionista do homem”? Savino mostra-se, assim, um ser perdido em sua própria loucura, avesso à realidade ao seu redor, está preso em suas memórias e estas estão atadas aos restos dos objetos da sua história pessoal, perdidos entre os seus próprios dejetos fecais acumulados na fossa da latrina, no

³³ Segundo Wolf-Dieter Dube, autor de *O Expressionismo*, dedicado exclusivamente ao estudo do movimento no campo das artes plásticas: “A xilogravura atingiu o seu mais elevado grau de afirmação artística nos trabalhos dos artistas da Brücke. As soluções que ofereceu a Kirchner, Heckel e Schmidt-Rottluff, na sua busca das formas mais diretas e econômicas de expressar a essência de um tema, fizeram com que se tornasse o seu meio de expressão característico, e daí a sua reabilitação como forma de arte superior, principalmente na Alemanha.”. (DUBE, 1976, p. 30).

³⁴ No Brasil, Oswaldo Goeldi foi o maior representante do expressionismo através da técnica da xilogravura, alcançando um estilo único e incomparável, cujos trabalhos sempre priorizaram os espaços em preto, onde figuram em cenas predominantemente urbanas, casarios abandonados, becos escuros, seres noturnos e solitários, marginais e bichos abandonados, onde os urubus aparecem como os seres vivos mais destacados.

fundo do quintal. O seu drama é interior, subjetivo, como o do ser que grita sozinho, centralizado na tela/gravura de Munch.

A relação entre o espaço e a personagem em um texto literário (prosa, poesia), nas artes cênicas (teatro, dança), em um filme, ou entre figura e fundo/paisagem em uma obra de arte, é uma relação de causa e efeito, um elemento depende do outro para existir. Ainda que seja um fundo monocromático, uma paisagem sem qualquer vestígio humano realmente significativo, o espaço/ambiente sempre causará algum tipo de efeito na personagem, na figura retratada, na movimentação corporal de um bailarino ou ator. Os expressionistas procuraram explorar ao máximo essa relação nas suas obras, em todas as linguagens artísticas. Por isso, Roger Cardinal entende que:

A imagem de Munch constitui um exemplo do desempenho da subjetividade no ato de “expelir” um estado de espírito vivido intensamente. Faz uso, quase incidentalmente, de uma forma secundária de expressão, para a qual os expressionistas têm a atenção frequentemente voltada: a articulação de impulsos invisíveis por meio de formas externas, sobretudo paisagens. Na obra de Munch, os cenários externos normalmente coadunam-se com as vidas emocionais das figuras humanas que o habitam. (CARDINAL, 1988, p. 37).

É nesse sentido que acontecem as ações do protagonista no conto de Iberê Camargo. É no seu cenário ou paisagem, neste caso, o fundo do seu quintal, onde se encontram a latrina da casa e o galinheiro, locais nos quais ele desenvolve atividades que traduzem ou transferem para o leitor a sua própria subjetividade, o seu transtorno interior. Do espaço externo, cria-se uma relação com o lado interno do ser. Tudo o que interessa a Savino, aquilo que lhe é primordial dentro da narrativa, ocorre nessa paisagem descrita pelo narrador, espaço no qual a personagem fala a maior parte do tempo consigo mesmo ou, no máximo, esbraveja com os animais de seu convívio – as galinhas e o cão de guarda. Aos vizinhos que o bisbilhotam, simplesmente os ignora, e, de fato, parecem não existir na sua paisagem, pois ele não reage a nada que não esteja ligado diretamente à sua busca pelo ‘tesouro’ entre as suas fezes:

As galinhas atraídas pela imundície acorrem: brigam, pisoteiam, tropeçam e escorregam sobre a merda. Esgravatam e bicam. Savino, de cócoras, agitando os braços as enxota. [...] Ele grita: “Desgraçadas! Malditas!” Teimosas retornam em bando. Afundam as patas na merda que agora se estende por toda a parte. Uma delas, fugindo, leva qualquer coisa que

balança pendente do bico. As outras a perseguem, disputam para tirá-la. [...] Savino se enraivece. Persegue a mais teimosa, joga-lhe paus e pedras que encontra. Assustada a galinha corre gambeteando, salta contra a cerca. Procura escapar. O alarido das galinhas assanha o cão que, aos tirões, tenta se soltar da corrente. Late ameaçando. Savino ralha:

– Quietos, quietos, Açafrão! – O cão recalcitra em obedecer. Rosna e uiva.

Savino retorna ofegante, braços caídos, e de novo se põe de joelhos junto a um monte e continua a revistar. Ele defende sua coleta. Receia que as galinhas engulam os pedaços do relógio, misturados à imundície.

Está também preocupado com a ameaça da chuva. Um temporal, frequente no verão e sempre imprevisto, espalharia a merda e poria tudo a perder. Só Deus sabe onde iriam acabar as peças do relógio.

– Inimigos, inimigos por toda parte – se diz pensativo. – Como proteger a coleta à noite? Talvez cobri-la com um plástico, dormir-lhe ao lado para vigiá-la.

Por cima da cerca, desponta uma cabeça: um guri, um moleque. Junto, aparecem os companheiros, um pequeno bando, saído não se sabe de onde.

– Mãe, vem ver o que faz o vizinho – grita uma esganiçada voz de falsete. Aparece toda a família. Não compreendem o que acontece. Olham estarecidos.

– Ei! Que faz? – pergunta um guri mais atrevido.

Savino nem sequer o olha: apenas levanta a mão no ar e faz um gesto vago. Insatisfeita, a pequena assistência desata numa risada zombeteira. Os guris assobiam. Algumas pedras voam e caem no pátio, perto de Savino. Ele não se importa. Está inteiramente absorto a remexer na merda. Fora isto, nada mais conta. (CAMARGO, 1988, p. 70-72).

O pátio ou quintal de Savino torna-se, praticamente, um campo de fezes. Trata-se da “articulação de impulsos invisíveis por meio de formas externas”, no que se refere ao poder das paisagens criadas pelos autores expressionistas, seja em literatura ou nas artes. Revela a subjetividade da personagem, torna visível o transtorno mental passado por ela por meio da atmosfera criada na descrição e na ação cênica. Assim, Savino contracenava com o seu pátio, que está coberto pelas suas próprias fezes; seu deslocamento torna-se mecânico, restringe-se em ir da latrina ao pátio, a carregar consigo os montes imundos e a espalhá-los no chão a fim de remexê-los com as próprias mãos; quase não há diálogos, visto que não há interlocução verbal entre os ‘seres’, apenas algumas ‘reações’.

Conclui-se que, de fato, na arte expressionista “os cenários externos normalmente coadunam-se com as vidas emocionais das figuras humanas que o habitam”, como argumenta Roger Cardinal. Seguindo esse raciocínio, a fim de justificar a mesma ideia, porém, a partir de outros exemplos artísticos, o crítico acrescenta que:

O mesmo princípio rege filmes expressionistas como *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919) ou *Raskolnikov* (1923), onde o estado íntimo da personagem central reflete-se em cenários de estúdio deliberadamente “emocionalizados”. Os poetas Heym e Trakl são especialistas na evocação de paisagens que encarnam estados psíquicos. Principalmente Trakl, que desenvolveu um tipo específico de cenário desolador como um correlativo externo de suas ansiedades secretas. Sua intensidade é realçada de forma curiosa pela performance estudada, na qual frases concisas e afirmações impessoais vão criando um efeito de alienação angustiante. Temos aqui uma pequena amostra da topografia da exibição psíquica, num poema chamado “Salmo”.

Existe uma luz que o vento apagou.
 Existe uma taberna na charneca, de onde um bêbado
 sai, à tarde
 Existe um vinhedo, queimado e negro, com buracos cheios de
 aranhas
 Existe um quarto, caiado de leite.
 O louco morreu.

A cada detalhe, Trakl vai acumulando dados que correspondem não tanto a um lugar ou situação, mas a uma atmosfera ou complexo emocional. Objetos isolados, descritos minuciosamente, são citados como componentes estéreis de uma paisagem. Não se mostra nada que seja acolhedor, fértil ou que enalteça a vida. Muito ao contrário, cada linha é a variação de um mesmo tema, que pode ser resumido da seguinte forma: “Não há nada para se ver que não seja desamparo e morte.” (CARDINAL, 1988, p. 38).

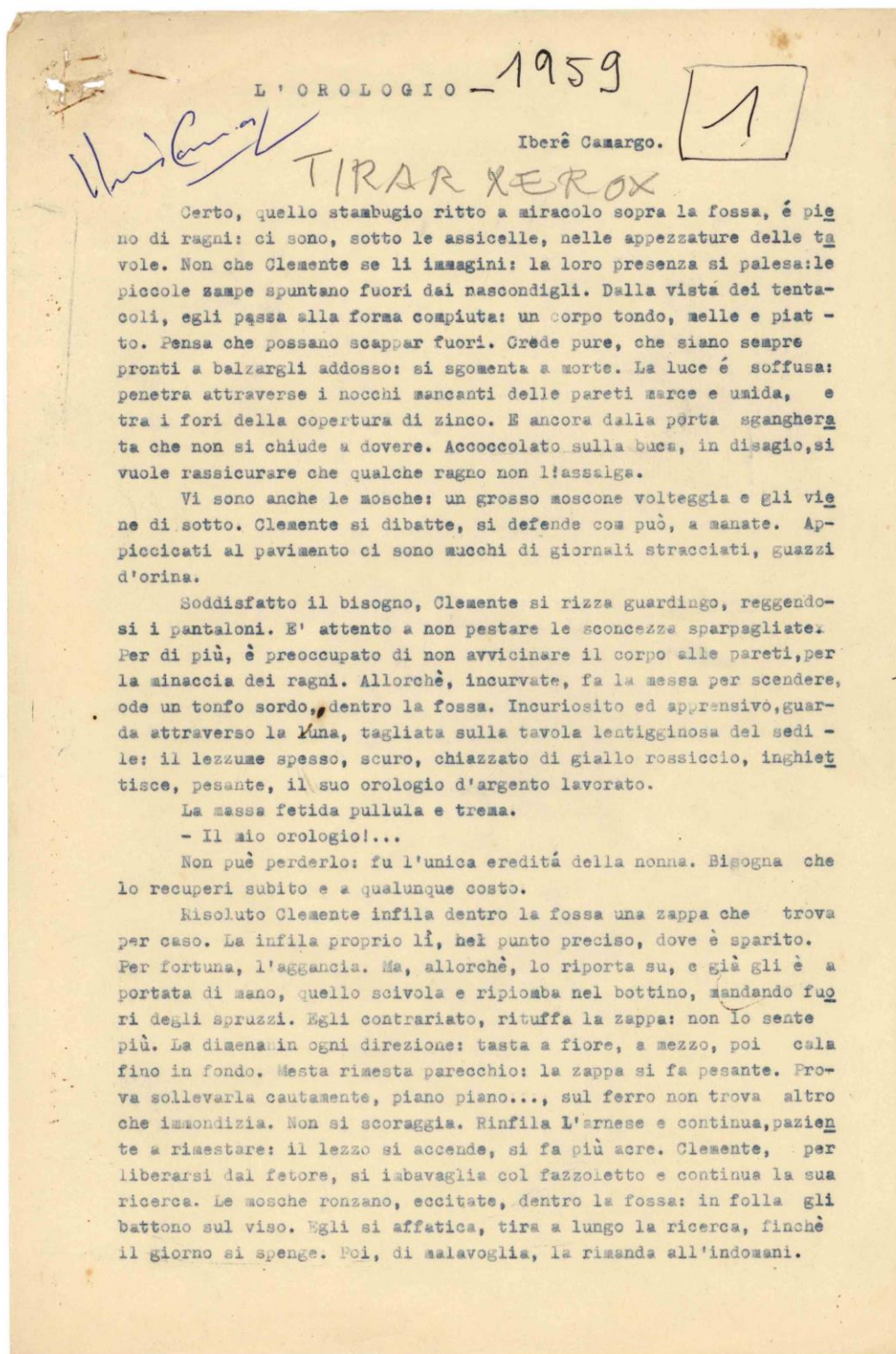
A linguagem da poesia, com suas características enigmáticas, carrega na voz do alemão Georg Trakl um dos seus principais expoentes expressionistas. O poema citado por Cardinal, curto e conciso, curiosamente dialoga com o conto de Iberê Camargo, não apenas em pequenos detalhes, mas por sua atmosfera doentia e desoladora: traz a presença de “buracos cheios de aranhas” (no conto, é uma latrina “infestada de aranhas”), e elas, em ambos os casos estão denotando ameaça e perigo; o espaço do poema sugere escuridão e sombras, pois ambigualmente – “Existe uma luz que o vento apagou”; no conto iberiano lê-se – “Dentro da latrina, a luz é coada: penetra pelas estreitas frestas de ventilação abertas em cima e embaixo da porta, e também, pelos furos do telhado de zinco.”. No ambiente do poema, surgem personagens marginais como um bêbado e um louco; no conto iberiano, a insanidade está em Savino, um protagonista também marginalizado pela sociedade, um tipo destinado ao fracasso. O contraste descritivo entre o “vinhedo, queimado de negro” e o “quarto, caiado de leite” acrescenta certo mistério à essa paisagem incerta do poema; assim como Iberê, Trakl trabalha as cores na criação de sensações, o contraste entre calor (preto de queimado) e frio (branco do leite).

Em “O relógio” predominam os tons que possuem a capacidade de transmitir verbal e visualmente o cheiro e a aparência desagradável das fezes. Para obter esse efeito estético- sinestésico, Iberê utiliza adjetivos e até um nome próprio a fim de que se aproximem dessas tonalidades desejadas (entre o amarelo e os terrosos), como: “imundície espessa, escura, variegada de amarelo-laranja”, “Açafrão” (nome do cão), “a cabeça de cabelo cor de cobre”; além disso, aplica o substantivo “merda” dezessete vezes ao longo do texto (em um movimento crescente, que chega a sete vezes na última página do conto), reiterando e enfatizando-se a imagem da própria variedade de tons possíveis para tal elemento/vocábulo a cada vez que ele é mencionado. Por fim, a voz lírica do poema de Trakl carrega um tom bastante desolador, que vai ao encontro do cenário de morte assinalado no seu fechamento; já na prosa iberiana, o seu final, embora trágico, coloca não a morte, mas a loucura como o destino final de Savino. De algum modo, trata-se de uma condenação, um destino que dramaticamente poderia levá-lo igualmente à morte em um curto espaço de tempo.

A curiosidade de “O relógio”, na versão original, escrita em italiano³⁵, encontra-se relacionada ao nome do protagonista que, à princípio, não era Savino, mas Clemente. Este detalhe pode ser verificado nas imagens digitalizadas do texto datilografado. Aqui, a título de exemplificação, mostramos apenas duas das cinco páginas totais datilografadas do conto, onde é possível constatar o nome de “Clemente” em lugar de Savino:

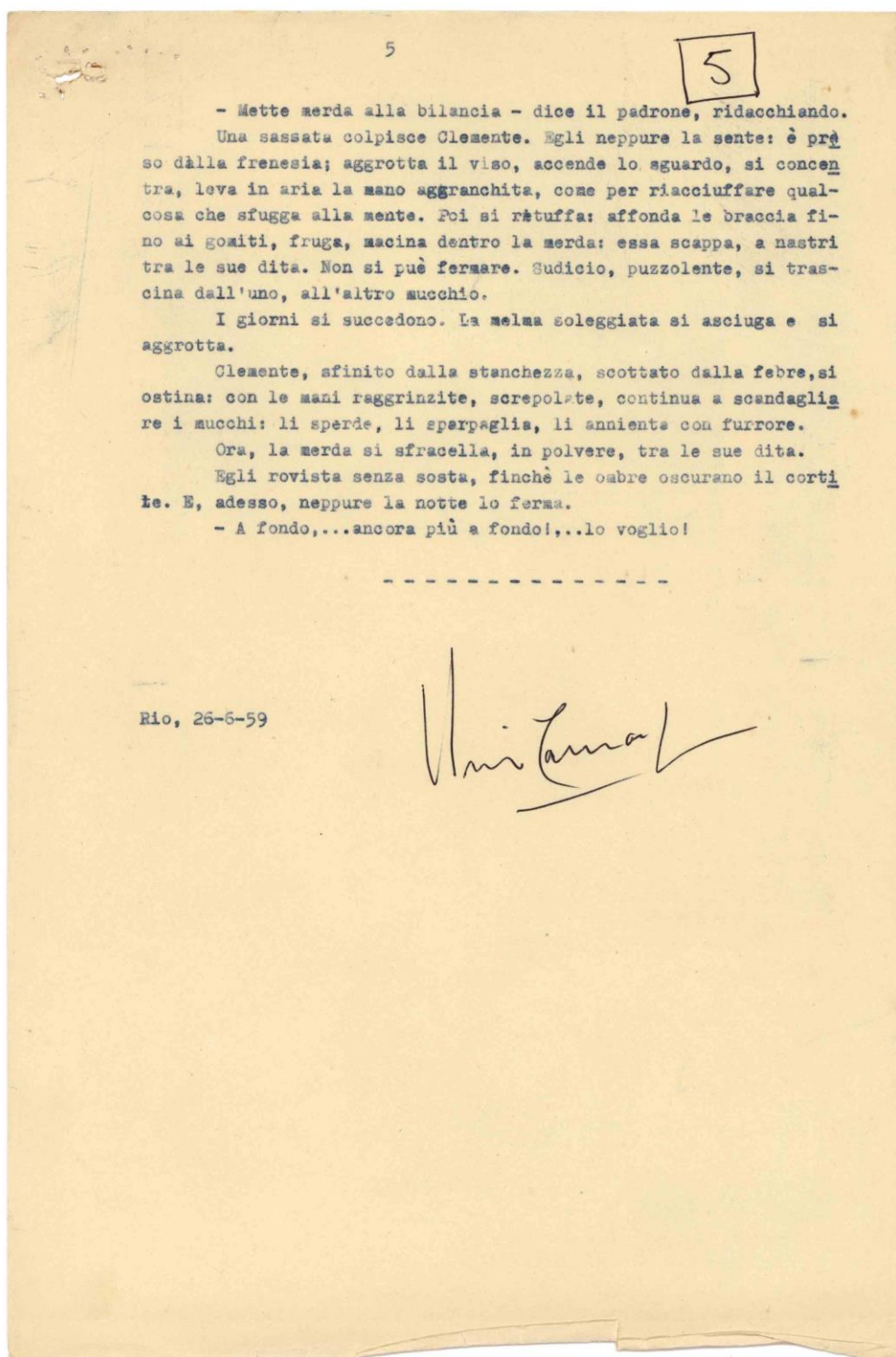
³⁵ Na pesquisa de coleta de dados realizada na Fundação Iberê Camargo, em abril de 2017, tive acesso a uma parte do espólio do artista, que englobaram livros de sua biblioteca particular, cartas e outros tipos de registros escritos, incluindo-se também os originais manuscritos e datilografados dos seus contos, alguns em língua italiana, como foram originalmente publicados. Disponibilizamos a versão datilografada, mais legível que a manuscrita.

Figura 7 – Primeira folha do texto datilografado do conto “O relógio”, de Iberê Camargo, escrito originalmente em língua italiana. Consta a assinatura do Autor e a data (Iberê Camargo, 1959).



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 8 – Última folha do texto datilografado do conto “O relógio”, de Iberê Camargo, escrito originalmente em língua italiana. Consta o local, data e a assinatura do Autor (Rio, 26-6-59. Iberê Camargo).



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Supostamente, Iberê mudou o nome para Savino inspirado no irmão de Giorgio De Chirico, o músico Alberto Savinio, como explica o pesquisador Jacques Leenhardt:

É sabido que Savinio foi importante para De Chirico. O que mais surpreende é que Iberê tenha conhecido De Chirico com tanta familiaridade, assim como a seus próximos, a ponto de dar o nome de Savino ao personagem de seu conto “O relógio”, breve história que gira em torno de outro objeto emblemático das pinturas de De Chirico: o relógio. (LEENHARDT, 2010, p. 26).

O objeto que simboliza o tempo é o relógio, dentro dele gira a nossa própria existência, dependemos dele assim como ele só existe porque nós, seres humanos, damos-lhe sentido com nossos afazeres, nossa rotina, nosso trabalho ou ócio. Devido a essa simbologia, De Chirico utilizava a imagem do relógio em suas pinturas metafísicas, supostamente no intuito de questionar o sentido da vida: o homem está, então, preso ao tempo, embora nada o impeça de ignorá-lo. Esse drama humano está presente na essência de “O relógio” de modo semelhante como se constata na epígrafe, entendendo-se, então, que a questão do tempo é fundamental na construção poética iberiana, trata-se de um elemento simultaneamente abstrato e palpável; ele contém essa dualidade de sentidos que nos tornam seus reféns.

Verificamos que há na produção pictórico-literária iberiana, influências pontuais advindas da sua experiência como aluno e amigo do artista surrealista italiano Giorgio De Chirico. O próprio fato de Iberê ter escrito alguns de seus contos primeiramente em italiano, como no caso de “O relógio”, enfatiza a relevância dessa vivência marcante com o artista em Roma, quando pôde, inclusive, desenvolver um aprendizado significativo da língua, a qual seria, de volta ao Brasil, aperfeiçoada através de aulas particulares. É nesse aspecto que o amigo Mário Carneiro ressalta o interesse de Iberê pela literatura e pela língua italiana, quando em fins dos anos de 1950 ele se volta também para a criação literária:

Iberê tinha esse veio literário, que se apresenta com uma qualidade notável. Quando o conheci, tinha pouca cultura literária; aos poucos, foi se interessando pelos livros, sempre curioso sobre o que eu estava lendo, pedindo-me sugestões de leitura... “Ah, agora estou lendo Dostoiévski... os russos”. Rapidamente ele adquiriu um gosto muito agudo, perspicaz para a literatura. Começou a escrever seus próprios textos. Depois de ter feito um curso particular de italiano, escreveu contos nessa língua, nos anos 60. Iberê sempre foi um expatriado entre nós, e aquele contato com a língua de seus antepassados despertou nele um sentido atávico, seu lado italiano. É

como se tivesse saudade de algo que nunca havia sido. Lembremos a viagem a Roma, sua paixão por Florença. Ele fez aqueles contos italianos, que depois foram traduzidos para o português. (CARNEIRO, 2003, p. 40).

A vivência na Itália permitiu a Iberê tomar contato com uma cultura que estava em suas próprias origens familiares, e a língua que até então não dominava, tornou-se definitivamente algo a ser explorado intensamente, como um novo desafio. A convivência com um artista do porte de Giorgio de Chirico abriu-lhe, assim, um caminho a ser descoberto enquanto um descendente de italianos, instigando-lhe artística e literariamente. Iberê Camargo revela à pesquisadora Lisette Lagnado que sentia afinidade com o trabalho de De Chirico porque ele também expressava em sua obra “a solidão e o mistério que envolve as coisas.” (CAMARGO; LAGNADO, 1994, p. 21). Antes de conhecê-lo, é preciso ressaltar, Iberê não apresentava em seus trabalhos essa característica “metafísica”³⁶ tão peculiar que apreendera através da obra de De Chirico, não obstante sua apreensão do mundo sempre estivesse marcada por uma expressividade dramática, como se via em suas pinturas iniciais mais significativas, nas quais retrata paisagens naturais de sua infância e adolescência. Contudo, o que nelas chama-nos a atenção é o gesto expressivo das pinceladas grossas, marcadas por uma urgência que lembra a do pintor holandês Vincent Van Gogh (um precursor do expressionismo), e que, intuitivamente, o direcionava para uma estética expressionista de origem germânica, ainda que a desconhecesse no início de sua carreira. Nesse curto diálogo entre Lisette Lagnado e Iberê Camargo, evidencia-se o peso dessa estética na constituição da sua obra:

O crítico Mário Pedrosa certa vez afirmou que a produção expressionista é uma coisa peculiar à Alemanha. Ora, a sua obra traduz essa característica. Você acredita que certos movimentos estéticos não possam transcender seu lugar de origem?

Como o expressionismo é um grito de dor, ele não tem fronteiras, porque nasce no coração do homem. Pode historicamente ter sido codificado na Alemanha, mas sempre existiu no pranto, no soluço, no sofrimento, e até no uivo do cão sem dono, nas noites do mundo. (CAMARGO; LAGNADO, 1994, p. 48).

³⁶ Aquilo que apresenta características metafísicas seria: “O que pertence ao domínio do ser enquanto tal ou se funda na ciência do ser como tal” [...]. Para Descartes, ciência do imaterial [...]. Para Kant, conjunto de conhecimentos *a priori* [...] Para Lachelier, ‘ciência do pensamento em si mesmo, da luz em sua fonte’ [...] Para Bergson, ciência do real em si, tal como se apresenta à intuição supraintelectual.” (JOLIVET, 1975, p. 143). No contexto das artes visuais, como no caso de Giorgio de Chirico, pode-se dizer que a definição bergsoniana de metafísica é a que mais condiz com o espírito da estética surrealista.

É certo que Iberê jamais foi um pintor surrealista, no entanto, através de uma busca interna incessante ao longo de toda a sua trajetória artística ele conseguiu amalgamar vertentes como o expressionismo alemão e a pintura metafísica em uma mesma paleta de cores, transpondo-as de forma original para as suas telas e escritos. Há, portanto, no conto “O relógio”, como procuramos ressaltar na análise feita através de contrapontos com obras exponenciais do movimento, como “O grito”, de Edward Munch e o poema “Salmo”, de Georg Trakl, a paleta escura e sombria do expressionismo. E, não obstante a influência majoritária desse estilo, também destacam-se as sensações de estranhamento e de absurdo característicos das obras de arte surrealistas na criação literária iberiana, haja vista a influência de De Chirico em sua produção plástica, a qual se estende, em menor medida, ao conto analisado: o Autor cria um ambiente e uma atmosfera que vaga entre o sonho e o pesadelo (aspectos do inconsciente humano, valorizados pelo surrealismo), expressando em seu final o sentimento de inutilidade do ser humano diante do tempo, preso às suas próprias fraquezas, fechado em seu mundo subjetivo e inacessível a outrem.

O crítico Lorenzo Mammi destaca o conto “O relógio” no texto “O tempo e o lixo”, escrito para o catálogo da exposição *As Horas [o tempo como motivo]*, composta de obras de Iberê Camargo, cuja curadoria teve a sua assinatura. Tratando inicialmente do contexto em que a obra de Iberê Camargo ganha notoriedade entre os jovens pintores brasileiros, na década de 1980, tornando-se de fato uma referência para eles dentro da chamada “volta da pintura” no Brasil, Mammi destaca a produção de Iberê junto a um grupo de artistas contemporâneos entre si como Alfredo Volpi, Milton Dacosta e Maria Leontina (sendo Volpi de uma geração anterior), que desenvolveram-se a partir da pintura “de cavalete” entre as décadas de 1940 e 1950³⁷, retratando paisagens, naturezas-mortas e figuras humanas, e que alcançaram a abstração exatamente a partir desses “motivos” figurativos (MAMMI, 2014, p. 11). Fato que aconteceu tardiamente em terras brasileiras, a transição da pintura figurativa para o abstracionismo ocorreu, além disso, de maneira menos enfática do que nos países europeus ou nos Estados Unidos, centros irradiadores das novas tendências como, de um modo geral, acontece até hoje.

³⁷ O ano de 1950, inclusive, marca o retorno de Iberê Camargo ao Brasil, após alguns anos viajando e estudando na Europa, graças ao Prêmio de Viagem ganho no Salão de Arte Moderna, em 1947.

A Europa, desde sempre centralizando a cultura ocidental, teve o seu auge através dos movimentos de vanguarda em suas variadas tendências artísticas, as quais se proliferaram para os demais continentes, cada qual em seu tempo. Os Estados Unidos, ainda um país jovem em relação aos países europeus, ganharam força cultural com a emigração de muitos artistas europeus. Em busca de novos ares e possibilidades de desenvolvimento, artistas já renomados como os franceses Marcel Duchamp e o seu irmão, também dadaísta, Jacques Villon, preferiram se exilar nos Estados Unidos como resultado dos conflitos da Segunda Guerra. A arte conceitual norte-americana, por exemplo, deve muito às ideias e trabalhos desenvolvidos por esses dois artistas.

A pintura abstrata, sem dúvida alguma ganhou impulso em terras norte-americanas com a colaboração do crítico Clement Greenberg³⁸, cujos escritos tornaram-se emblemáticos para essa tendência artística ser disseminada amplamente no cenário mundial. Pintores como Jackson Pollock e Willem de Kooning ganham visibilidade e tornaram-se expoentes desse novo abstracionismo, denominado de expressionismo abstrato. É recorrente a pintura de Iberê Camargo ser comparada à de Willem de Kooning³⁹, no entanto, ele mesmo não se identificava com o abstracionismo de um modo geral, pois a sua produção sempre teve como referência os elementos figurativos, como ele afirmava, a figura humana, natureza-morta e a paisagem eram os três gêneros que pautavam a composição dos seus quadros. Sua pintura nunca foi meramente gestual nem puramente geométrica. Nesse sentido, o seu expressionismo dialoga com a estética alemã da primeira

³⁸ Ensaio como "Pintura de tipo americano" (GREENBERG, 2013, p. 239-259), escrito entre os anos de 1955 e 1958, atestam a importância da crítica de Clement Greenberg para o avanço e difusão do expressionismo abstrato norte-americano em nível mundial.

³⁹ Uma das questões colocadas a Iberê pela pesquisadora Lisette Lagnado, trata exatamente da suposta influência abstracionista e sua correspondência com a obra de Willem de Kooning:

"Pollock, assim como De Kooning, são interessantes pela livre passagem que colocaram entre a abstração e a figuração – de certa maneira, uma liberdade que você também pôs em prática. Analisando seu percurso, o que causou a re-emergência da figura?"

Minha pintura em nenhum momento abandonou a estruturação da fase dos carretéis. Esses, embora pareçam soltos, livres no espaço (fundo) do quadro, estão solidamente interligados por linhas de força, como os corpos celestes no sistema planetário. Por isso, não sinto nenhuma afinidade com Pollock ou De Kooning. Minha volta à figura (em verdade nunca a abandonei) se deve ao esgotamento do tema e à necessidade de tocar a realidade que é a única segurança do nosso estar no mundo – o existir. É difícil, senão impossível, precisar quando as coisas começam dentro de nós." (CAMARGO; LAGNADO, 1994, p. 27).

metade do século XX e, especialmente, com a obra de Oswaldo Goeldi, cuja formação tem de fato raízes europeias⁴⁰.

A argumentação do crítico Lorenzo Mammi, contextualizando o cenário artístico da época, busca desaguar nos anos finais da década de 1950, quando Iberê começa a desenvolver uma nova fase de trabalho a partir de um objeto da sua infância, o carretel, e, concomitantemente, marca um período fértil na sua produção literária, quando escreve o conto “O relógio”:

[...] De fato, num país dividido entre o presente estereotipado do modernismo de Portinari e a fuga para o futuro dos concretos, a pintura de Iberê talvez fosse a única a se colocar explicitamente como tardia. Não acadêmica, porque isso implicaria a segurança de uma posse, garantida pela transmissão de procedimentos. Mas tardia, porque surgida quando a grande tradição pictórica já estava em decomposição, e era possível recuperá-la apenas precariamente, por uma constante reinvenção.

Costuma-se citar, a esse respeito, um conto escrito por Iberê em 1959, mas publicado apenas em 1988: “O relógio”. Nele, o protagonista fuça obsessivamente entre os dejetos de uma latrina, para reencontrar o relógio que caiu acidentalmente nela. Recupera assim, além de fragmentos do relógio, objetos do passado: trapos, brinquedos. Mas, aos poucos, é a própria substância fecal que o seduz, o ato de esmiuçá-la indefinidamente, resmungando as palavras: “O tempo, o tempo...”. Não há quem não veja, nessa fábula, uma analogia com a pesquisa artística do autor, quase uma declaração de poética.

De resto, a série dos *Carretéis* inicia em 1958: o motivo, que remete duplamente ao tempo (como movimento rotatório e como lembrança infantil), emerge e volta a afundar na matéria pictórica que, justamente por essa capacidade de engolir e devolver, é a própria materialização do tempo. Mas é um tempo estancado, que já não flui naturalmente. O quadro é um charco. A pintura a óleo, que foi um dos produtos mais sofisticados da cultura ocidental, tornou-se matéria inerte, quase excrementícia. É necessário escavar nela para extrair restos, memórias, o que pôde sobrar.⁴¹ (MAMMI, 2014, p. 11-12).

⁴⁰ Oswaldo Goeldi (1895-1961) nascido no Rio de Janeiro, é filho do naturalista suíço Emílio Augusto Goeldi com a carioca Adelina Meyer. Em 1901, aos seis anos, muda-se com os pais para a Suíça, vivendo em Berna e, depois de adulto, em Genebra, retornando ao Brasil somente em 1919. (NAVES, 1999, p. 96). Nesse meio tempo, ainda teve a experiência de participar da Primeira Guerra Mundial, o que lhe deixou, sem dúvida, impressões marcantes para toda a vida, embora não tenha lutado diretamente no *front*. Pode-se dizer que Goeldi cresceu como um europeu e, tendo se iniciado na arte durante esse período, sua formação teve a influência direta dos movimentos de vanguarda, particularmente do expressionismo. O artista expressionista austríaco Alfred Kubin, com quem manteve uma significativa correspondência, foi quem mais influenciou o seu trabalho. Goeldi é um representante do modernismo brasileiro e entre os seus grandes amigos figuram o poeta Manuel Bandeira, seu contemporâneo, e Iberê Camargo, de uma geração posterior, mas com quem pôde conviver e, ainda, influenciar. Iberê escreveu um texto em homenagem a Goeldi, em 1961, quando de seu falecimento; encontra-se no livro póstumo de Iberê, *Gaveta dos Guardados* (Edusp, 1998), organizado por Augusto Massi.

⁴¹ Essa descrição que Lorenzo Mammi faz sobre a matéria pictórica quase como uma representação do excremento humano lembram algumas pinturas de Iberê da década de 1960, todas em tons de terra que parecem mesmo simular às cores dos dejetos fecais descritos no conto “O relógio”. Uma dessas pinturas, bastante impressionante, pudemos observar pessoalmente durante o nosso trabalho de pesquisa de campo na Fundação Iberê Camargo, em abril de 2017. Ela pertence ao

O período do final da década de 1950 fora, então, bastante produtiva para Iberê. Passada a movimentação dos protestos da classe artística em 1954, com o Salão Preto e Branco, Iberê investe toda a sua energia criativa na pintura e na literatura, simultaneamente. Como já se mencionou no primeiro capítulo, devido a um problema de coluna causado pelo peso de uma tela que tentara carregar, o Artista ficou impossibilitado de trabalhar as pinturas das paisagens cariocas ao ar livre. Limitado ao espaço do ateliê, iniciou uma pesquisa de objetos para trabalhar o gênero da natureza-morta. Foi assim que surgiram os trabalhos retratando os famosos “carretéis”, que deram origem a inúmeros desenhos, gravuras e pinturas ao longo da sua carreira; tornaram-se parte da mitologia iberiana, presença constante em todas as fases da sua obra a partir daí. Em uma carta enviada a Mário Carneiro, datada de 8 de novembro de 1957, Iberê relata esse momento de intensa produção artística e literária:

[...] Isso aqui continua uma desgraça, tudo se agrava. Nada tem solução, acontecem as coisas mais absurdas. Respira com força esse ar da Europa e te regozijas por poderes estar aí. Junto vai “O colchão” que foi traduzido e publicado ontem na *Para Todos*. Quando voltares, poderemos pensar no filme. Demorei um pouco em responder-te porque estava todo metido no quadro que acabei, e numa outra história que estava escrevendo. Vou parar por aqui, a letra já está ficando que não se entende. Manda notícias. Maria e eu te abraçamos afetuosamente. (CAMARGO; CARNEIRO, 1999, p. 128).

Nota-se, nesse trecho de carta, que o Artista andava bastante ocupado com sua produção em pintura e, concomitantemente, escrevendo e publicando seus contos em revistas da época, como a *Para Todos*. O conto traduzido que fora publicado, “O colchão”, envolve um protagonista que é exatamente um artista plástico. O enredo também traz elementos grotescos e sugere uma atmosfera expressionista, como em “O relógio”, que fora escrito posteriormente, em 1959. Sem a escatologia exacerbada desse, mas já demonstrando que a imaginação de Iberê estava se encaminhando, aos poucos, para uma escrita que lembraria bastante o seu processo de construção na pintura – não com telas e tintas, mas, dentro de uma esfera subjetiva, de uma forma mentalmente semelhante. Para Lorenzo Mammi:

acervo da FIC, dentro da Coleção Maria Coussirat Camargo e chama-se “Figura II”, do ano de 1964 (óleo s/ tela, 93 x 132 cm), presente na exposição “Fantasmagoria” em cartaz naquele período (abril/2017).

Não é por mero ecletismo que Iberê volta a se dedicar à literatura, com a redação e organização dos contos [...] reunidos em *No andar do tempo* (1988) e das prosas autobiográficas publicadas postumamente em *Gaveta dos guardados* (1998). É a própria pintura que lhe coloca problemas narrativos. A temporalidade sempre foi uma questão central na arte de Iberê, mas antigamente ela se resolvia inteiramente no quadro, porque coincidia com o tempo de sua realização. Agora, ao contrário, remexer na matéria pictórica comporta trazer à tona fragmentos de memória já enrijecidos antes mesmo de sua feitura – memória das coisas, mas também memória de si mesmo. É um tempo-lixo, cujo único princípio estrutural é a junção de superfície [...], que não esconde, ao contrário acentua, a desarticulação fundamental. O que se perde, no desmembramento do espaço contemporâneo, é justamente a linearidade do tempo. Com ela, o sentido de continuidade da vida. (MAMMI, 2014, p. 287).

Comparativamente, as sessões de pintura de Iberê funcionavam, também, como uma espécie de *performance*⁴². Camadas de tinta eram acumuladas na tela ou perdidas pelo chão do ateliê, pois era dessa forma que a sua pintura se construía, a partir das sucessivas sobreposições, raspagens e destruições⁴³. Tal ação performática, não no sentido de ser uma transposição direta da vivência do Artista e sim devido à natureza do seu impulso obsessivo por seu trabalho, assemelha-se à busca do relógio pela personagem do conto: mesmo sem a perspectiva de sucesso, Savino remexe obsessivamente as fezes da fossa, retirando restos de objetos familiares que são, na verdade, somente lixo em decomposição. Essa atitude obsessiva vista em Iberê, ligada diretamente ao seu trabalho artístico, é ressonância tanto de uma proposta visceral que se encontra na referência da pintura expressionista, quanto se trata ainda de uma característica pictórica sempre interrogativa e questionadora desse fazer, que é visível em seu próprio temperamento. Na opinião da artista plástica gaúcha Karin Lambrecht, Iberê incorpora ao seu processo artístico algo que é comum ao trabalhador manual, àquele que, exercendo uma atividade cotidiana e repetitiva, vai ‘preenchendo’ um

⁴² Iberê Camargo não tinha a intenção de fazer *performance* como arte enquanto trabalhava em suas pinturas, como fazia nos anos 80 o pintor paulista José Roberto Aguilar, que realizava apresentações públicas dentro de *happenings* musicais. A obra de Aguilar é propositalmente gestual e de influência *pop*, mais colorida e com uso frequente de textos rabiscados de forma desordenada diretamente na tela, diferindo-se bastante da arte iberiana. Conquanto sejam artistas brasileiros contemporâneos entre si e suas pinturas apresentem uma corporeidade físico-material parecida, em relação à intenção e ao resultado os seus trabalhos seguem em direções opostas, pois Iberê é marcadamente expressionista e a base essencial da sua pintura é a figuração, cuja abordagem dos temas são sempre dramáticos; e Aguilar segue em uma linha mais próxima ao expressionismo abstrato.

⁴³ Há vários registros filmados das sessões de trabalho no ateliê do pintor Iberê Camargo, nos quais pode-se verificar o artista em ação, pintando a partir da observação de modelo vivo. Esses vídeos estão disponíveis no canal da Fundação Iberê Camargo no YouTube, na Internet. São fragmentos retirados do filme de Mário Carneiro ou de outras fontes (entrevistas, reportagens para TV, etc.).

tempo que dá sentido a esse fazer. Nesse caso, o Artista estabelece um tempo inicial, porém, a pintura vai aos poucos impondo uma continuidade que foge ao tempo desejado pelo seu criador. Há, portanto, uma grande distinção em relação ao tipo de trabalho mecanizado, no qual o trabalhador está sujeito ao tempo da máquina, esta que estabelece tanto o início quanto o fim do objeto fabricado. Na arte, ao contrário, o tempo é instável, mesmo que o artista siga um cronograma pré-estabelecido, não sabe se o cumprirá rigorosamente, pois a obra artística não segue o tempo da máquina e a 'máquina', nesse caso, é humana e, portanto, falha:

No que concerne à pintura de Iberê, creio que uma de suas questões principais foi a da unidade do corpo e da pintura, essa unidade que existe na pintura e talvez na escultura, e que se reporta à natureza do ofício, do ofício maior da arte, mas que também pode existir, por exemplo em um carpinteiro. Refiro-me à unidade que possibilita ao homem sentir seu corpo em sua profissão, e nisso existe uma temporalidade também, um tempo que é real. Na pintura, vive-se um tempo que passa, não só o tempo do relógio mas o tempo biológico.

Fiz anotações durante o tempo em que frequentei o ateliê de Iberê, e ele dizia algo que ficou em minha memória: "a pintura não tem invenção". Claro que falava da essência da coisa/pintura. Entendo que Iberê queria dizer com isso que na pintura chega-se a um momento em que não há mais saídas, resta apenas aquilo que está na frente do pintor. Era a isso que se referia, a esse acontecimento pictórico, do cumprimento da tarefa de aplicar a tinta sobre a superfície, de experimentar essa travessia simples mas ao mesmo tempo tão complexa do gesto. Pensamento e gesto estavam sempre ligados no artista. [...] A atualidade de Iberê reside em que sua pintura vive esse segredo com absoluta entrega e verdade, segredo que não obstante é apenas isto: a experiência daquele que utiliza a cor, as formas, os materiais e através deles alcança o lugar onde a matéria e o espírito do homem-pintor estão unidos para realizar-se em sua produção. A pintura de Iberê transmite essa questão existencial. Sua pintura confunde-se com sua própria existência. (LAMBRECHT, 2003, p. 189-190).

Pode-se argumentar, ainda, a partir da compreensão da linguagem da dança expressionista, na qual, sem dúvida, encontram-se as raízes da própria *performance* enquanto gênero artístico, a ligação entre o modo de pintar de Iberê Camargo e a analogia com o conto de sua autoria, como foi sugerido por Mammi. De acordo com Roger Cardinal:

A corporificação direta de impulsos espontâneos foi realmente o objetivo da dançarina Isadora Duncan, a precursora do estilo expressionista em Berlim no início desse século. Renunciando voluntariamente às armadilhas decadente do balé tradicional, com suas bailarinas embonecadas rodopiando mecanicamente e usando roupas deslumbrantes, Duncan irrompia pelo palco usando uma túnica simples, por baixo da qual podia-se entrever seu corpo nu, e executava uma sequência de movimentos que se desenvolviam espontaneamente em resposta a impulsos internos

imprevisíveis derivados de suas fontes espirituais e emocionais. A dançarina expressionista Mary Wigman levou adiante essa forma de dança gestual e expressiva, na qual as ações motoras dos músculos, tendões e ossos, ao correr e girar dentro de uma arena, formulam do modo mais direto os movimentos invisíveis do espírito da dançarina. [...] O espaço intensificado emocionalmente era definido por meio de seus movimentos corporais, tomando, portanto, o caráter de uma lente através da qual sua realidade espiritual era exposta. Ao fugir dos códigos da coreografia, por insistir em grande medida na improvisação, Wigman ofereceu seu corpo como um sinal direto de sua intensidade pessoal e presença humana premente. A *performance* estética, portanto, surge de tal maneira que não podemos mais distingui-la da própria existência, assim como Wigman persegue seu desejo de “confundir-se com estas danças, desaparecer nelas, vive-las”. (CARDINAL, 1988, p. 29-30).

Transpondo-se, então, essa ideia de “*performance* estética” advinda da dança para o campo das artes plásticas, não como a criação artística em si, mas incorporando-a ao ato de pintar, enquanto uma maneira peculiar de produzir uma pintura em tela, isto é, como parte do processo criativo do artista, faz-se necessário entender de que maneira a pintura de estilo expressionista incorpora a gestualidade e a movimentação corporal do pintor e a apresenta em seu resultado final, o quadro. Em sua explicação, Cardinal estabelece alguns aspectos a serem observados nas pinturas de alguns representantes diretos do expressionismo alemão e, talvez, então, seja possível entender como seria o processo criativo iberiano:

Embora nem todas as formas de arte expressionista estejam tão intimamente ligadas ao corpo, existe uma tendência pronunciada a ressaltar a dimensão física do processo criativo. É esse o caso, certamente, da pintura a óleo, onde podemos dizer que a pincelada do pintor emerge de uma íntima correlação do impulso espiritual e gesto físico, um tipo de dança expressiva do pulso e do braço. A agitação presente em boa parte das telas expressionistas é um testemunho da concepção implícita de que a superfície extremamente carregada da pintura é um equivalente do espaço extremamente carregado no qual rodopia o dançarino. O empastamento espesso de Nolde, que frequentemente mergulha os dedos na tinta, raspando-a com pedaços de cartão ou madeira, e criando geralmente uma impressão de presença física no pigmento; as pinceladas veementes e desiguais de Schmidt-Rottluff; os golpes enérgicos de Kokoschka, usando borrões de tinta espessa aplicada com uma espátula ou pincel grosso – são todos eles tanto marcas de corpos como traços criados pela imaginação. A superfície texturizada de uma pintura expressionista constitui a assinatura explícita de uma *performance* que, embora há muito concluída, no seu sentido literal, pode ser ainda recriada pelo espectador, que é preparado para entregar-se à atividade de “ler” ou representar mentalmente os movimentos da mão do pintor. (CARDINAL, 1988, p. 30).

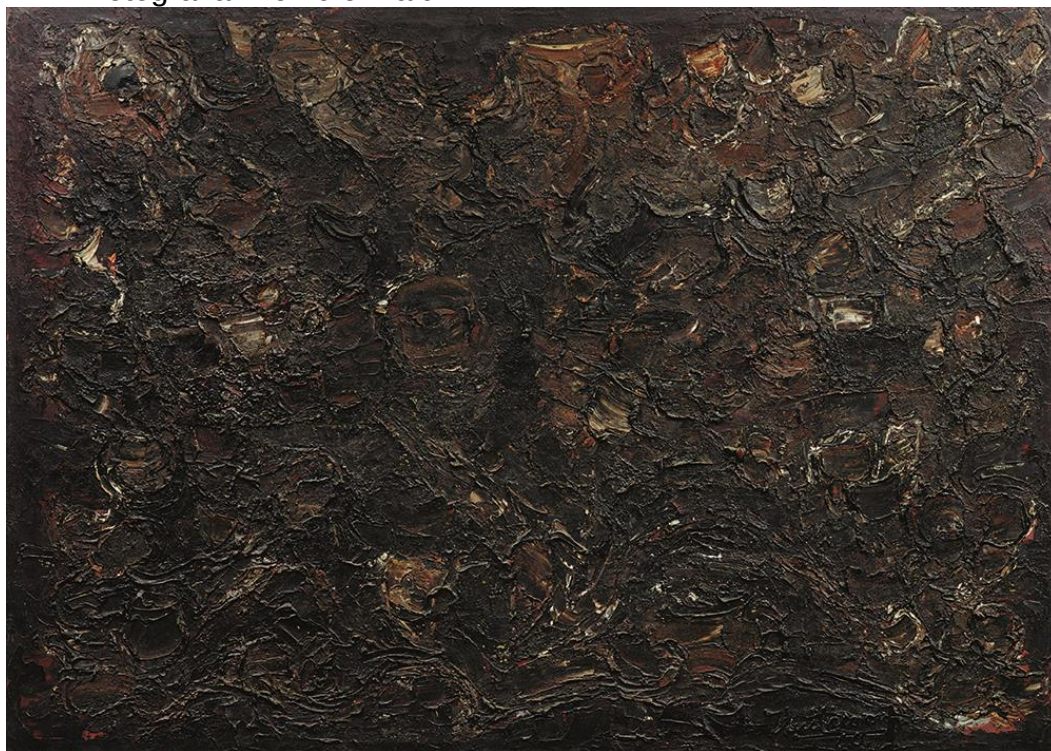
A pintura expressionista desde sempre fora altamente gestual, marcada por pinceladas mais rápidas e enfáticas, por cores puras e vibrantes que o próprio fauvismo, tendência estética que o antecedeu brevemente, lhe dera como ensejo

para que os expressionistas alemães as adotassem. Aliada à essa proposta cromática dos fauvistas, como as do pintor francês Henri Matisse, por exemplo, os alemães adicionaram uma sua paleta mais sombria, de tons frios, escuros, refletindo a negatividade que interagiu com os anos negros das guerras mundiais. A gestualidade, portanto, era uma forma de extravasamento estético desse pessimismo que assolava a Europa, uma resposta artística à extrema violência e ao estado de *nonsense* que as guerras geravam.

Jackson Pollock deve ser o pintor moderno que melhor e com maior contundência incorporou a *performance* ao seu processo criativo. Expoente da pintura gestual conhecida como *action painting*, ele representa a pintura expressionista abstrata norte-americana ao lado de Willem de Kooning e, como vimos, críticos de arte como Lisette Lagnado comumente relacionam o trabalho de Iberê Camargo a esses dois pintores, especialmente ao segundo. Embora a influência seja negada pelo próprio Artista, acreditamos que a relação se dá mais ao nível das aparências, ou seja, de modo superficial, porque de fato Iberê não é um pintor abstrato, todavia, o seu modo de pintar apresenta semelhanças com as atitudes desses pintores diante da tela. Essa atitude expressionista seria, portanto, um diferencial no processo criativo de Iberê que, realmente, não priorizava a racionalidade, mas a gestualidade emocional quando pintava, como se verificou no comentário de Mário Carneiro, anteriormente. Isso implicava, ainda, a costumeira destruição de trabalhos, quando eles não saíam dentro de suas expectativas e, conseqüentemente, o sentimento de fracasso, o qual, embora pudesse ser desestimulante à princípio, não o dominava. Observe-se que, de um modo geral, todo artista deverá passar por tais experiências, sem que, contudo, isso seja uma rotina ou como era para Iberê, um ritual ou parte obrigatória do seu processo de criação.

Não obstante, pode-se verificar nas suas pinturas das décadas de 1960, uma aproximação com o abstracionismo, onde se constata uma ênfase na tensão e na gestualidade, resultando em telas de aparência abstrata, ainda que partissem de motivos figurativos como o carretel, no caso da pintura de naturezas-mortas. Abaixo, um exemplo de sua fase mais abstrata, relativa a uma icônica série produzida nesse período, que ele denominou como “Figuras”:

Figura 9 – “Figura”, 1964. Óleo sobre tela, 130 x 184 cm, col. particular, São Paulo. Fotografia: Rômulo Fialdini.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Iberê nos apresenta, nessa tela, uma pintura bastante visceral do ponto de vista plástico, de pinceladas pastosas que dão um aspecto terroso, vulcânico, como lava endurecida. O título se refere à figura humana, ‘motivo’ e gênero que deu origem à essa série formada por várias telas semelhantes, todas nessas mesmas tonalidades, que nos remetem ao seu conto “O relógio”, devido ao aspecto cromático e pela fatura da tinta que lhe imprime uma textura semelhante às das fezes, tantas vezes pronunciadas em uma terminologia vulgar por Savino, o seu protagonista. Seria como se a personagem estivesse imaginariamente amalgamada nessa crosta endurecida, criada a partir dos seus próprios excrementos. Sem dúvida, uma imagem digna da escatologia expressa nesse conto expressionista de Iberê. Entende-se, no entanto, que ele não foi um praticante ortodoxo dessa tendência, pois a figura humana, assim como os objetos referenciais que lhe inspiraram uma série de pinturas – como o carretel de linha e o pátio da sua infância eram os seus motivos temáticos.⁴⁴ Diferentemente disso, a pintura expressionista abstrata, levada

⁴⁴As origens do termo explicam como a pintura de Iberê Camargo se distingue daquela praticada pelos autênticos expressionistas abstratos: A 30 de Março de 1946, apareceu no

de forma estrita, não mantém qualquer relação com a aparência real do mundo, ou seja, não se faz referência a objetos, pessoas, animais ou paisagens. Nelas, encontraremos somente composições pictóricas com cores, formas e linhas, podendo ser mais geométricas ou mais orgânicas.

Não racionalizar a pintura é, portanto, algo essencial dentro da construção formal e poética de Iberê. Semelhante comportamento é a ação aparentemente irracional da personagem de seu conto, em sua busca patética pelo relógio perdido nos excrementos da latrina. Há, sim, uma estranha racionalidade nesse fazer aparentemente descontrolado pelo ímpeto do momento, motivado pela paixão, por um fazer que não pode ser explicado, que é subjetivo, pura expressão emocional, como se atesta no seguinte trecho do conto:

Após dois dias de busca incessante, encontra elos da corrente. Estimulado, redobra os esforços e decide esvaziar a fossa. Começa a retirar da latrina seu conteúdo fedorento, pegajoso, que amontoa sobre folhas de zinco espalhadas pelo pátio. No seu vaivém deixa atrás um rastro imundo. Ajoelhado, revista minuciosamente cada monte com um graveto, espalhando e separando a merda em pequenas porções. Examina, apalpa cada fragmento. Na busca, reduz a merda a grúmulos. À medida que se demora e que se adentra na busca, a excitação aumenta. Apaixona-se. Não lhe importam mais as aranhas, o nojo e o fedor. Perde todo o escrúpulo: usa as próprias mãos. (CAMARGO, 1988, p. 67-68).

O Autor obtém, a partir do uso estético da escatologia explícita, uma forma de ordenar racionalmente as ações inexplicáveis de Savino. Trata-se, portanto, de uma ação quase ‘poética’ a empreitada da personagem, visto que não faz sentido algum a quem a observa, mas possui uma lógica interna, subjetiva, que lhe é única e, por isso, dá sentido às suas inúmeras tentativas e fracassos. Pode-se encontrar, seguindo essa lógica construtiva iberiana, outros escritos nos quais ter-se-á a mesma sensação de fracasso nas personagens. Em alguns, de ordem realmente autoficcional, o assunto gira em torno do próprio fazer pictórico, como uma tentativa

New Yorker uma discussão sobre uma exposição na Galeria Mortimer Brandt, a primeira mostra abrangente dos trabalhos do pintor Hans Hofmann, que emigrara da Alemanha para os EUA em 1932. O autor da crítica, Robert Coates, observou que até à data o artista tinha sido alvo de pouca atenção, e atribuiu o facto à sua técnica de pintura: “Ele é certamente um dos intransigentes representantes daquilo a que alguns chamam a escola da pintura de salpicos e borrões e que eu, mais delicadamente, batizei de Expressionismo Abstracto.”

O próprio Coates fora buscar esta descrição a um outro autor, provavelmente Alfred Barr. A expressão “Expressionismo Abstracto” apareceu pela primeira vez (na Alemanha) já em 1919, na revista *Der Sturm*, publicada em Berlim entre 1910 e 1932 e que era particularmente famosa pela publicação de reproduções expressionistas. Alfred Barr usou esta expressão pela primeira vez nos EUA relativamente aos trabalhos de Wassily Kandinsky, que abandonara em 1911 qualquer pretensão de copiar o mundo dos objetos. (HESS, 2010, p. 6).

objetiva de colocar em palavras aquilo que se vivenciou no ateliê. “Ângela Maria”, texto que Iberê escreveu em homenagem a uma ex-aluna morta, ilustra e remete à essa busca fracassada à qual o pintor estava sujeito, e que, contraditoriamente, nesse caso, servira-lhe como uma espécie de consolo. Entende-se que, ao escrever sobre esse fracasso, isto é, ao transformar em texto literário a experiência pictórica fracassada, o protagonista encontra um meio de continuar ou de retomar e finalizar aquilo que fora perdido – a pintura, e, ao mesmo tempo, homenagear a amiga através do uso dos materiais deixados por ela como recordação:

ÂNGELA MARIA

Sobre a tela branca, a obra nasceu soberba como um pássaro que abre as asas sob o azul mais puro. Inspirei-me numa nuvem de fumaça negra que, certa vez em Jaguari, vi subir para o azul do céu, soprada por uma locomotiva que passava vizinha ao velho cemitério, onde repousam meus pais.

A fumaça tisonou aquele azul e depois se esgaçou como um véu.

Trabalhei com paixão. As formas expandiram-se livres, imateriais como os sentimentos. Terminado o sonho que o criou, despertou em mim o crítico exigente e formal. Descobri, então, um defeito: duas pinceladas rompiam a tecedura da matéria. Eram como fios soltos de uma trama. Com golpes de espátula, procurei incorporá-las. Sucederam-se as tentativas e os insucessos. Assim cheguei à destruição da obra. Tentei repetidas vezes recriá-la. Num supremo esforço, decidi reencontrar naquela matéria o caminho percorrido. Raspei a tela: a tinta, então, caía no chão e eu a espalhava com meus passos de sonâmbulo. Pisava carne que fora vida.

Agora estava sozinho na derrota. A noite avançava e, com ela, o desespero e o cansaço.

Vencido, decidi destruir o quadro, reduzindo-o a pedaços. Quis, assim, apagar a minha derrota. Prostrado, abandonei a arena e as armas – o ateliê, os pincéis e as tintas –, como fazem os vencidos. (CAMARGO, 1998, p.101-102).

O momento de êxito da personagem-artista dentro da narrativa, embora fugaz, mostra que houve uma intenção genuína de materializar aquele sentimento de perda através de sua expressão plástica. Contudo, o perfeccionismo do pintor tirou-o do caminho que parecia já alcançado. A obsessão o desviou do momento glorioso de finalização do quadro, levando-o a tentar ‘corrigir um defeito’ que percebera na pintura, algo que seria imperceptível a qualquer pessoa, mas não a ele, o seu criador. Trata-se de uma questão que envolve o próprio modo de percepção do Artista, da forma que ele percebe o mundo, o assimila, concatena suas ideias, cria meios de ordená-las de uma maneira original, única. Tais processos podem se assemelhar, mesmo em linguagens diferentes como a da pintura e a da escrita, embora não sejam obviamente a mesma coisa em seu fazer. O artista

plástico José Resende analisa a dinâmica pictórica de Iberê Camargo como uma ação “expressiva radical e trágica”, marcada principalmente pelas sucessivas frustrações que a pintura impõe durante a sua realização:

Na pintura de Iberê, mais do que sua dimensão, é a espessura e a densidade da massa pictórica que, a meu ver, evidenciam a vontade de retirá-la do plano ideal da tela para torna-la uma ação concreta no mundo. Constata-se ali uma disposição expressiva radical e trágica, que se quer presente e atuante no mundo. A tela acabada é a afirmação da singularidade de um momento de excelência, eleito na sequência de frustradas situações anteriores, de uma somatória de apagamentos sucessivos que não se esvaem, mas que, ao contrário, conformam a espessura dessa massa pictórica, que é, por sua vez, a presentificação desse embate corpo a corpo com a matéria. A imagem final não resulta, assim, apenas da afirmação de si mesma, mas também do risco de uma escolha, de uma decisão arbitrária que a fixou em detrimento dos momentos anteriores, momentos que não obstante com ela convivem e também a constituem. (RESENDE, 2003, p. 163-164).

O conto iberiano “O relógio” poderia ser visto, então, como uma espécie de analogia ao *modus operandi* da própria pintura iberiana. É no “tempo”, um fator essencial para entendermos o processo de construção pictórica de Iberê Camargo, que encontramos Savino, a gastar também o seu tempo em uma ação desde o início inglória. A mesma sensação de inutilidade do artista que, diante da pintura enfim terminada, detém-se por um segundo em um detalhe tão insignificante que o induz fatalmente a uma intervenção inesperada naquilo que até então parecia perfeito, resultando por fim no fracasso. Os escritos de Iberê Camargo, sejam aqueles objetivamente literários como os contos de *No Andar do Tempo*, ou os intencionalmente memorialísticos como os de *Gavetas dos Guardados*, apresentam a mesma essência subjetiva encontrada em suas pinturas, e a necessidade de materialização física do tempo através de seus registros artísticos. De acordo com o pesquisador Paulo Ribeiro, que estudou a obra literária de Iberê Camargo, seus escritos:

Em suma, são construções metafóricas e alegorias das quais se serve Iberê em suas memórias, em consonância com a busca intuitiva de imagens do *fazer e criar*, agora imersa no processo de uma *forma* que procura dar conta igualmente de uma poética textual; ele constrói de fato *imagens* que se assemelham, tanto plástica quanto textualmente. O processo criativo de Iberê evidencia uma relação de afinidade entre a *palavra do poeta* e a *visão do pintor*. (RIBEIRO, 2010, p. 298).

Estudando a escrita iberiana a fundo, inclusive analisando contos inéditos do Escritor, Paulo Ribeiro conclui que ele possui essa “capacidade de conjugar o que há de similaridade entre a pintura e escrita”. (RIBEIRO, 2010, p. 298). Acreditamos, tomando como argumento a fortuna crítica do Autor, que ele foi capaz de aliar com extrema qualidade e personalidade o seu trabalho dentro das artes plásticas com o da literatura, criando a partir da mescla das linguagens visual e verbal-escrita uma obra original, híbrida e aberta às mais variadas leituras e interpretações. Há que se ressaltar, ainda, que o seu trabalho como pintor sempre foi e será a primeira referência ligada ao seu nome, pois é inegável que fora através da pintura que Iberê soube expressar a sua verdade mais profunda e dolorida.

O caminho trilhado por ele dentro das artes plásticas é analisado por Mammi como algo bastante peculiar. De algum modo, condiz com a busca incessante desse artista em direção à sua “verdade”, como o próprio dizia. Um pouco tardiamente, isto é, apenas na década de 1980 que o seu trabalho passou de fato a ser reconhecido como uma referência importante dentro do panorama artístico nacional, especialmente por ser um dos nossos raros representantes da pintura de tendência expressionista. E é nessa mesma época que ele publica o seu primeiro livro de contos, no Brasil. Para Mammi, isso atesta a trajetória inequívoca do artista gaúcho Iberê Camargo no panorama da arte moderna brasileira; mais do que isso, traz à tona a relevância de uma obra construída em bases sólidas, conscientemente estruturada a partir de um projeto que jamais fora acadêmico, conquanto tenha se pautado inicialmente, o que era natural naquela época, em uma formação que tendia para os padrões das academias de belas-artes (desenho de observação, pintura de cavalete ao ar livre, gêneros e motivos figurativos, uso materiais tradicionais como a tinta a óleo)⁴⁵. E, no seu caso, sempre foi uma formação dirigida de forma autônoma, tendo-se em vista que ele jamais concluíra qualquer curso superior em arte, embora tenha tentado. Em realidade, ele sempre buscou o seu próprio caminho, dessa forma, investiu em um aprendizado diferenciado⁴⁶, acompanhado dos mestres que

⁴⁵ Inclusive, tais procedimentos e técnicas não deixaram de ser pertinentes, pois, a fim de encontrar a sua própria linguagem, os artistas podem e devem utilizar-se dos meios que mais lhes são convenientes e necessários. Trata-se de uma questão que foge à esfera do debate entre o que é ou não moderno, é apenas uma questão de técnica artística, de formação.

⁴⁶ Iberê Camargo não se encaixava ao sistema acadêmico das escolas e faculdades de Belas-Artes da sua época, porque não aceitava sem questionar as ‘correções’ dos professores ao seu modo de pintar. Definitivamente, não suportava ter a criatividade e a capacidade de expressão podadas. No entanto, em sua formação autônoma, o que verificamos a partir dos seus relatos e dos de seus

ele mesmo escolhera, pessoas com as quais pôde apreender aquilo que procurava: técnica, experiência, profundidade intelectual. A parte criativa ele desenvolvera livremente, observando atentamente ao seu entorno e explorando a sua própria subjetividade, o seu eu interior ou a busca da sua própria verdade – “uma verdade pungente e sofrida”, como relatara à Lisette Lagnado. Verdade tal, que não destoa daquela que se encontra impressa no conto “O relógio”, na obsessão de Savino em sua inútil tentativa de recuperar o tempo perdido, como se fosse possível recuperar a própria memória e o passado através do resgate do relógio de família e de outros objetos de infância e juventude perdidos na fossa:

Embora fatigado, Savino não esmorece. Prolonga a inusitada busca até que a luz do dia se apague. Relutante, transfere-a para o dia seguinte. Excitado, não dorme. A procura continua na mente. Anseia que a noite acabe, mas esta se prolonga lenta, pesada, como jamais em toda a sua vida. Savino vive cada fração de tempo fragmentado pelo tique-taque do relógio perdido. Os primeiros raios de sol iluminam sua figura esguia curvada sobre a fossa. Obstinado, continua a remexer na fossa que agora quase transborda, devido à chuva da noite. Para tocar o fundo, debruça-se sobre o assento, encosta o rosto no buraco, mergulha e agita enxada e braço dentro da merda, que redemunha. Savino, frustrado pelo insucesso da busca, irrita-se. Xinga céu e terra. Impaciente raspa aquele fundo escorregadio e bate-lhe com violência com o olho da enxada. As pancadas ressoam abafadas, sem eco. Às vezes, atola no fundo. Ele a libera com dificuldade. Irritado, se exalta, se impacienta. Bate com redobrada violência o fundo da fossa. (CAMARGO, 1988, p. 67).

A arte não é a imitação da vida do artista, nem vice-versa. Trata-se, de um ponto de vista estético e poético, expressão de um fracasso previamente anunciado que, no entanto, não enfraquece nem lhe tira o ímpeto de continuar, imagem que remete àquela do pintor frustrado diante de uma tela perdida ou inacabada. O embate da arte, para Iberê, nunca teria fim, teria um somente com a sua própria morte. Para ele, uma obra perdida era somente o estímulo para o início de outra, conforme o seu modo peculiar de trabalho caracterizado pelas sucessivas ‘destruições’, guiadas pela intuição sensível e por uma expressividade de natureza declaradamente emocional e dramática. Não por acaso, ele se identificava com o mito de Sísifo. Seus depoimentos sobre o fazer artístico não raramente são

próximos é a sua rotina rígida de trabalho e dedicação tanto aos estudos e pesquisas de técnicas, quanto à prática artística. Sempre primou pela excelência do trabalho, pela utilização de materiais de qualidade e nunca se acomodou em relação à sua obra, mesmo depois de reconhecido. Não parou de investigar e investir em novos trabalhos, sempre em busca da sua verdade interior, continuou trabalhando com um espírito de iniciante até o fim da vida. Basta olhar para os seus últimos trabalhos para verificar que se tratam de obras diferenciadas dentro de sua vasta produção, possivelmente as mais importantes que realizou.

pontuados com observações que revelam essa espécie de empatia com a ideia de fracasso, sem que, no entanto, isso o abatesse, como na questão respondida à pesquisadora Lisette Lagnado:

Em que medida a arte tem uma carga de prenúnciação? Se a memória é a matéria de sua expressão artística, que lugar ocupa o futuro?

Uma obra de valor é uma seta que aponta para o futuro. O futuro do indivíduo é sempre uma interrogação. O futuro é o desconhecido, é o Sol que vai nascer. Caminho para o ignorado com o mesmo ânimo com que vivo. Continuarei polindo minha pedra com a paixão de sempre, até que o sono me vença. (CAMARGO; LAGNADO, 1994, p. 41).

1.2 DRUMMOND JOVEM: CETICISMO E FRACASSO

Eu considero a poesia uma limitação, boa ou má não vem ao caso, e a linguagem em que é menos fácil aos homens se comunicarem, porque é a linguagem que poucos falam e mesmo esses não a possuem permanentemente.

Carlos Drummond de Andrade

Neste tópico, trataremos dos aspectos cético e pessimista presente na poesia de Carlos Drummond de Andrade, analisando-os de fato como marcas genuínas de sua poesia. Essa característica, visível inicialmente a partir de um ceticismo irônico desde os seus primeiros escritos, alicerçará o entendimento do significado do fracasso como uma realidade inerente à sua produção poética. Investigar-se-á, nessa direção, o questionamento existencial do Poeta e a ideia do fracasso poético nos espaços internos de sua poesia imatura⁴⁷.

Vários críticos literários e pesquisadores na obra de Drummond debruçaram-se sobre a questão do pessimismo em sua poesia, ou sobre algum aspecto em particular que os levassem a ideia de que ela não seria exatamente uma poesia otimista, daquelas que cativam o leitor pela alegria dos versos. Podemos destacar,

⁴⁷ Utilizaremos a expressão “poesia imatura” para qualificar a produção drummondiana anterior à sua estreia oficial, a qual se deu com a publicação de *Alguma Poesia*, em 1930. Desse modo, distinguiremos o período em que a sua produção poética ainda passava pelo crivo rigoroso, contudo amigável, do seu mestre modernista Mário de Andrade.

entre os mais conceituados especialistas, as análises de Affonso Romano de Sant'Anna, Gilberto Mendonça Teles, Alcides Villaça, Davi Arrigucci Jr., Betina Bischof e John Gledson. Cada um deles, tendo em vista a amplitude poética da poesia drummondiana, apresenta-nos um olhar particular sobre a sua obra, no sentido de tentar deslindar algo de peculiar dentro do processo criativo do Autor, mas, todavia, apresentando também certas semelhanças em relação à procura das origens e sentidos do pessimismo⁴⁸ inerentes à sua escritura, e esta, por consequência, marcada implacavelmente pela sensação de fracasso através das suas vozes líricas.

Betina Bischof, em *A Razão da Recusa* (2005), livro resultante de sua tese de doutorado, analisa vários poemas de Drummond – especialmente os de *Claro Enigma* (1951) e *A Rosa do Povo* (1945), investigando os aspectos que se caracterizam como dificuldades e impedimentos em sua construção poética, denominando-os especificamente como uma espécie de “obstáculo”, isto é, uma “instância privilegiada na poesia drummondiana para a incorporação ou expressão das fissuras de um *eu todo retorcido* ou [...] do mundo igualmente torto em que lhe é dado viver”. (BISCHOF, 2005, p. 11). Tais “obstáculos” funcionariam, na avaliação de Bischof, não como um impedimento construtivo dentro de sua poética, e sim como uma forma própria de construir a sua poesia. Nesse sentido, seu estudo analisa a “recusa melancólica” como uma marca característica da poética drummondiana, através da qual enxerga a condição do Poeta “que tem na negatividade a possibilidade de expressão do seu *sentimento do mundo*”. (BISCHOF, 2005, p. 146). A “razão da recusa”, que dá título ao livro, é, portanto, a afirmação de um mundo poético essencialmente negativo:

O que o poeta parece recusar não é, no entanto, o recurso ao pensamento (sabemos que sua poesia é firmemente calcada na busca por um sentido, valendo-se da reflexão no esforço recorrente marcado pela angústia e pela inquietude, para tentar chegar a um desenho mais claro do mundo). O que se repudia é, justamente, a possível e invasiva explicação de um sentido inteiramente oferto e gratuito (sem a marca da busca recorrente), que trouxesse à expressão a facilidade de uma excessiva luz – o que acarretaria, para a poesia aporética e escurecida de Drummond, um desacordo com o mundo (e o *sentimento do mundo*) que essa poesia constrói e dá a ver. (BISCHOF, 2005, p. 23-24).

⁴⁸ De natureza metafísica, o pessimismo se encontra na base de: “Doutrinas (Schopenhauer, Leopardi) que afirmam ser o mundo mau e que a vida é essencialmente sofrimento”. (JOLIVET, 1975, p. 169).

Observa-se que essa “recusa melancólica” do Poeta frente às possíveis facilidades construtivas da poesia é mesmo uma forma de pensar esse fazer como algo que requer a dificuldade, e não “a facilidade de uma excessiva luz”, que não nasce da clareza de ideias nem de certezas, mas, ao contrário, surge da escuridão sombria e reflexiva, do incerto e do questionamento como necessidade primeira dessa escritura. Observa-se, no raciocínio desse processo criativo, que a sensação fracassada do eu lírico drummondiano é sempre reiterado nessa “procura da poesia”, pois, de acordo com Bischof:

Olhar e recusa encontram-se aqui marcados por uma poética que tem na negatividade a possibilidade de expressão do seu *sentimento do mundo*, capaz de conter ainda, em alguns momentos esparsos (e representada pelo avesso), a *rosa, violenta e meiga* (como no poema “A Goeldi”), barrada – e mediada – pela escuridão que a circunda.⁴⁹ (BISCHOF, 2005, p. 146).

E como não mencionar, ainda, quando se fala da visão pessimista de mundo drummondiana e de sua construção poética calcada na dificuldade, sobre a ênfase que o Poeta dá ao tema da morte em sua produção?

Em um ensaio intitulado “Modos de morrer”, o poeta e pesquisador Eucanaã Ferraz analisa a poesia de Drummond a partir do tema da morte, especificamente da morte por suicídio. Basta ter uma leitura em nível básico de sua obra, para perceber que o poeta de Itabira era um grande entusiasta de temas mórbidos, versando-os frequentemente de um ponto de vista irônico e até mesmo sarcástico. Tal ponto de vista guarda, sem dúvida, não só as marcas amargas de sua época de estudante quando fora expulso do colégio de padres e perdera a fé, como ele mesmo afirmara, mas em grande parte, também, alimentado por suas preferências de leitura que incluía entre os filósofos, aqueles reconhecidamente pessimistas como o alemão Arthur Schopenhauer, e o sueco Sören Kierkegaard⁵⁰, possuidor de uma veia

⁴⁹ Nesse excerto, quando Bischof comenta as características “*rosa, violenta e meiga*” e “*barrada – e mediada – pela escuridão que a circunda*”, do poema escrito por Drummond em homenagem ao xilo-gravurista modernista Oswald Goeldi, ela está se referindo à técnica da xilogravura na qual são impressas no papel as marcas da madeira, e não aquilo que o artista dela retirou, assim, a cor da tinta é fixada, delineando as formas criadas a partir da ausência da madeira desbastada – “(representada pelo avesso)”. E Goeldi, sendo um autêntico artista expressionista, notabilizou-se pela ênfase no preto, criando contrastes com o branco (este sempre em menor incidência).

⁵⁰ Essa referência filosófica é rapidamente mencionada por seu biógrafo, José Maria Cançado, em um episódio que fala sobre a relação às vezes conflituosa entre Drummond e Manuel Bandeira: “Drummond nunca quis mexer na *genealogia* que Otto Maria Carpeaux tinha traçado para ele: a de que ele era ‘digno filho’ do seu pai, Manuel. Nem deu ouvidos para a tentação que um dos seus

filosófica irônica que certamente o influenciou profundamente. Além de uma predisposição literária de Drummond às ideias niilistas (mas que não deve ser entendida como uma tendência filosófica assumida por ele), deve-se destacar o momento de intensa transitoriedade do pensamento e das ideias dentro do panorama mundial do século XIX para o seguinte, influenciando e abalando os acontecimentos culturais e políticos de sua época de juventude:

[...] a culminância dos grandes sistemas filosóficos coincide com o início de sua crise. Ocorre, desde pelo menos os inícios do século XIX, um crescente questionamento da capacidade de a modernidade, em suas diversas expressões, conduzir à redenção da humanidade – pois, apesar de suas promessas teóricas de um futuro de “liberdade, igualdade e fraternidade”, o que se observa é que uma grande quantidade de graves problemas não só não são resolvidos, mas recrudescem de forma considerável. [...]

Para a filosofia, a questão se coloca, em boa parte, ao longo da primeira metade do século XIX, da seguinte forma: onde está propriamente o humano em meio ao roldão da Revolução Industrial e ao bom acabamento dos sistemas idealistas? Tal questão habita o pensamento de muitos filósofos da maior importância e de orientações muito diversas: Ludwig Feuerbach, Karl Marx, Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard. Em todos, o que é comum é, exatamente, um certo mal-estar que advém do descompasso entre as promessas da razão moderna e a realidade tal como ela efetivamente se dá: uma desconfiança marcada num determinado modelo de racionalidade e a procura de alternativas cabíveis a um fracasso pressentido ou experienciado. (SOUZA, 2002, p. 87).

Nesse contexto, ao analisar a tendência literária à morbidez e aos temas relacionados à morte, como o suicídio, devemos destacar em relação ao “mal-estar que advém do descompasso entre as promessas da razão moderna e a realidade tal como ela efetivamente se dá”, apontada por Ricardo Timm de Souza, que Drummond e seus contemporâneos viveram em uma época marcada por guerras mundiais e pela ditadura militar, no Brasil. Por isso, entende-se que foi esperado, assim como para os movimentos de vanguarda europeus que insurgiram nas primeiras décadas do século XX, que a arte e a literatura brasileiras fossem também atingidas. E, nessa relação entre cultura e política, sem dúvida a obra drummondiana foi, de alguma forma, fortemente impactada pela atmosfera negativa das guerras bem como pela efervescência cultural advinda das vanguardas europeias, com suas inovações, transgressões e transformações artístico-literárias. Mesmo que Drummond não seja, de fato, um modernista direto como Mário e

autores preferidos, Kierkegaard (que ele leu até os dias finais da sua vida), soprou ao falar de Abraão: que ‘aquele que trabalha engendra o próprio pai’.”. (CANÇADO, 2012, p. 226).

Oswald de Andrade, ele recebeu suas influências, especialmente do primeiro, com o qual trocou intensa correspondência por décadas.

A obra marioandradiana, por sua vez, sofreu grande influência do expressionismo alemão. Mário era um profícuo pesquisador das artes, em suas variadas linguagens. Da sua formação em música ao seu interesse profundo pela cultura popular, investiu toda a sua vida em estudar e buscar as raízes brasileiras, sem, contudo, deixar de investigar as culturas de outros países. Sua relação com o expressionismo se deu, inicialmente, pelo seu estudo da língua germânica. Depois, realmente passou a estudar esse movimento artístico e literário e sua obra absorve elementos e aspectos estéticos desse estilo, como se comprova, por exemplo, a partir de *Traços do Expressionismo Alemão em Mário de Andrade*, dissertação de mestrado (USP, 2013) de Vivian Caroline Fernandes Lopes, e de *O Expressionismo na Biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*, tese de doutorado (USP, 2007) de Rosângela Asche Paula, nos quais as pesquisadoras analisam a influência consistente dessa estética de raízes germânicas sobre a poética marioandradiana. Dessa maneira, é possível conceber uma influência indireta do expressionismo na obra drummondiana através de Mário de Andrade e, especialmente, de sua poesia.

A morte e o suicídio estão, então, muito presentes no cotidiano temático dos escritores que vivenciaram *in loco* ou à distância (como Drummond), as consequências das duas grandes guerras mundiais⁵¹. Obviamente, àqueles que foram obrigados a participar diretamente, como os artistas e escritores europeus convocados para lutar no *front* durante a Primeira Guerra, as consequências foram trágicas e, aos que sobreviveram, ainda sofreram a intolerância do nazismo décadas depois, sendo julgados como corruptos e, suas obras, enquadradas como “arte degenerada”, foram confiscadas. Impedidos de pintar, ou seja, de exercerem o seu próprio ofício, alguns pintores tiveram que imigrar para outros países, mas, em vários casos, morreram precocemente, chegando até mesmo ao suicídio, como o pintor Ernst Ludwig Kirchner. De certa forma, são manifestações artístico-literárias genuínas, que têm como diferencial o dado biográfico dos seus dramas internos e externos vivenciados nesse período ambíguo de guerras e vanguardas:

⁵¹ Relembramos, aqui, o episódio comentado na Introdução, sobre a época em que Drummond estudava no colégio interno de padres alemães, em Minas Gerais, na época da Primeira Guerra Mundial, quando se desconfiava que os religiosos cooperavam com a Alemanha e, assim, passaram a ser investigados, tendo, inclusive, o prédio periculado pela polícia a fim de encontrar provas sobre a suposta relação.

Fantasia de suicídio são também parte da tendência expressionista a açambarcar o eu e seus sentimentos mais intensos, dos quais a ansiedade e a dor são os mais pungentes. A poesia de Trakl, que se matou em 1914, é informada por uma mórbida preocupação com a decadência física. Em muitas peças de Ernst Toller, incluindo *A vida é assim* (*Hoppla Wir Leben!*, 1917), um jovem herói idealista suicida-se por desespero diante da negatividade impiedosa da existência humana. Toller acabaria por matar-se em Nova York, às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

A morte é um tema comum no delírio expressionista, do qual surge a descrição antilírica que Georg Heym faz da Ofélia afogada, “uma ninhada de ratões-d’água se alojam em seus cabelos” ou na descrição macabra da dissecação de cadáveres nos poemas-necrotérios de Benn; ou, ainda, nas inúmeras cenas de leitos de morte retratadas por Munch e Kollwitz; ou no filme sombrio de Fritz Lang *Der Müde Tod* (1921; literalmente “A morte cansada”, que, numa tradução infeliz para o inglês, foi transformada em *Destiny*), onde a figura aterrorizante da morte assume quatro disfarces diferentes, com os quais engana uma jovem e acaba levando-a consigo. (CARDINAL, 1988, p. 42-43).

Verificamos nesse excerto explicativo de Cardinal que o expressionismo se manifestou através de várias linguagens artísticas e os temas mórbidos e grotescos caracterizaram as obras dos seus principais autores na literatura, teatro e cinema, não se restringiu apenas ao campo das artes plásticas, como fora em alguns movimentos de vanguarda (impressionismo, fauvismo, cubismo). Nesse sentido, é notável a afinidade do expressionismo com a estética surrealista, que investe no absurdo, no inconsciente e no automatismo como forma de exploração de uma poética calcada na arte e na vida. Daí, não ser uma surpresa encontrarmos, concomitantemente, vários elementos poético-estéticos expressionistas que vão ao encontro do conto “O relógio” de Iberê Camargo, analisado na primeira parte deste capítulo.

Já a predisposição poética de Drummond à morbidez, que, diríamos, teria uma relação direta com a sua maneira pessimista de enxergar a vida, chegou finalmente ao ponto de causar indignação a Mário de Andrade, apesar da amizade e até da ‘paciência paternal’ do mestre pelo pupilo, reconhecido como um de seus interlocutores literários mais célebres. Nos referimos, nesse caso, ao poema “Convite ao suicídio”, que Drummond dedicou ao amigo Mário de Andrade e que o desagradou imensamente⁵². Ele nunca foi publicado em livro, apenas na revista modernista mineira *Verde*, em 1927. É um poema relativamente longo (duas páginas e meia em livro de formato padrão) no qual o sujeito lírico faz um convite inusitado

⁵² John Gledson, pesquisador inglês especialista no estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade, analisa a influência do escritor Mário de Andrade na escrita drummondiana, no seu livro *Influências e Impasses: Drummond e alguns contemporâneos* (GLEDSON, 2003). O primeiro poema que ele analisa, nesse texto, é exatamente o controverso “Convite ao suicídio”.

ao interlocutor, propondo-lhe que ambos se matem com um tiro no ouvido. Nas primeiras estrofes, o Poeta já escancara o seu ceticismo irônico, beirando ao niilismo⁵³:

CONVITE AO SUICÍDIO

Vamos dar um tiro no ouvido?
Vamos?
Largar essa vida
largar esse mundo
comprar o último bilhete
e desembarcar na estação central do Infinito perante
a comissão importante de arcanjos
bem-aventurados profetas – vivooooo!

Vamos acabar com isso,
dar o fora nas aporrinhações.
Adeus contrariedades.
Nunca mais desastres
nem calos
nem desejos
nem percevejos nem nada.

Só um gesto
PUM PUM
Acabou-se.

Já estou cansado da Metro, da Paramount.
de todas as marcas inclusive a barbante.
A fita pau.
Repetir é casar dobrado.
Me dá o braço,
vamos s'embora.

A vida foi feita pros trouxas
que desperdiçam as riquezas do coração
nessa lenga-lenga infundável
e depois vão dormir o sono abençoado dos burros
justos pra recomeçar o dia
seguite cedinho.

Vida que não é vida...

(Suspirei
foi pra abrir o peito,
soltar o último desgosto.)

Estou pronto pra sair.
Vamos sair juntos?
É mais divertido
e enche mais os jornais: um suicídio duplo, hein?
que mina pros repórteres e pros

⁵³ O niilismo é o termo filosófico relacionado ao sentido metafísico do “nada”, neste sentido uma “doutrina segundo a qual todas as coisas não passam de aparência e ilusão” (Górgias); em seu sentido moral, diz-se da “doutrina que se recusa a admitir (teórica ou praticamente) toda hierarquia de valores (Nietzsche).” (JOLIVET, 1975, p. 155).

cidadãos que gostam de misturar
o café matinal com histórias
de Smith and Wes.

A noite está fria.
Noite indiferente.
Vamos morrer daqui a um minuto
(se você não roer a corda)
e no entanto o Cruzeiro do Sul parece dizer: que m'importa.
E astros águas e terras repetem maquinalmente: que m'importa.

Eles têm razão.
Nós também temos.
Dois contribuintes de menos,
que perderá o Brasil com isso.
No frio da noite os amorosos multiplicam a espécie.
O Brasil é tão grande.
Mais grande que o mundo inteiro.
Estamos caceteados, vamos s'embora.

Adeus minha terra
terra bonita
pintada de verde
com bichos esquisitos e moleques treteiros,
abençoada pelo Deus brasileiro das felicidades e descarrilamentos.
Meu povo
amigos inimigos
canalha miúda
me despeço de todos sem exceção.
Apesar de ser inútil,
se lembrem de mim nas suas orações.

Está na hora.
Agora vamos.
Me acompanhe nesse passo
tão complicado.
Me ajude a morrer,
morre com a gente,
irmãozinho.

Vamos fazer a grande besteira:
rebentar os miolos
e ir receber no céu o castigo de nossos amores
e o prêmio de nossas devassidões.

(ANDRADE apud FERRAZ, 2012, p. 113-116).

Em suma, o amigo Mário de Andrade não entendeu o porquê de Drummond ter-lhe dedicado tal espécie de poema. Através de carta ao amigo Enrique de Resende ele explicitou o seu sentimento de desagrado com o seguinte comentário: “Drummond – não sei o que pensar do poema dele. No fundo uma ironia desgraçada que me irrita. Vou comentar a coisa com ele porque fiquei triste dele dedicar aquilo pra mim. Só se não entendo a finalidade do poema.” (ANDRADE apud FERRAZ,

2012, p. 116). E, posteriormente, enviou carta (em 21/01/1928) ao próprio Drummond explicitando o seu desagrado:

Aliás o “Convite ao suicídio”, positivamente, estou numa incapacidade completa de gostar desse poema, você deve bem de imaginar. Inda se fosse no tempo em que gritei as “Danças”, bem possível que gostasse. Agora já não posso mais, tanto sarcasmo ironia desengano e perversidade juntos!... Fiquei assim como quem comeu e não gostou, desiludido. (ANDRADE apud FERRAZ, 2012, p. 116-117).

Sobre o modo de enxergar e encarar a vida, o mundo e a literatura, John Gledson, analisando a influência de Mário de Andrade sobre Drummond, observa que aos poucos o pupilo começou a demonstrar com mais ênfase a sua personalidade e autonomia literárias, dispensando assim as orientações do mestre que foram naturalmente sendo superadas por um olhar personalíssimo, na verdade, o seu oposto:

Com a passagem do tempo, Drummond começou inevitavelmente afirmar sua independência, e começaram a parecer diferenças entre os dois escritores. [...]. Em parte, foi um simples reconhecimento das personalidades diferentes dos dois homens. O entusiasmo de Mário e seu otimismo obstinado (bem revelados em cartas dedicadas a assuntos pessoais) fizeram-no reagir negativamente à veia cética e pessimista de Drummond. (GLEDSON, 2003, p. 62-63).

Em sua análise, Eucanaã Ferraz destaca o contraditório humor irônico destilado pelo sujeito lírico do poema, que é ressaltado através do tratamento dado à linguagem e às estratégias formais escolhidas a fim de extrair de um tema considerado trágico, como é o suicídio, algum sentido (estranho) de celebração:

A hipotética gravidade do tema desaparece sob a presença consumada do humor, assim como o rebaixamento da cogitação trágica à simplicidade de uma farra de amigos empresta a tudo um tom de pilhéria. [...]. Não há angústia, melancolia ou desespero. Deparamos, ao contrário, com uma inequívoca excitação, e mesmo uma alegria violenta, contrastantes com o tédio, a sensaboria e o absurdo de um cotidiano desprezível. O verso livre, usado com grande expressividade rítmica, à maneira de Mário de Andrade, materializa as flutuações de intensidade e estados de espírito, bem como as alternâncias entre o convite, a reincidência deste, as explicações e a despedida. Além do mais, os versos sugerem ritmicamente certa psicologia: a do sujeito senhor de suas ações, que pode usar da liberdade para “rebentar os miolos” e, antes disso, convidar um camarada a fazer o mesmo. (FERRAZ, 2012, p. 116).

O tom até elogioso ao poema, por parte do também poeta Eucanaã Ferraz, contrasta-se com a opinião negativa de John Gledson, conquanto seus argumentos estejam pautados em ideias de pesquisa diferentes: Ferraz aborda a questão da morte por suicídio como um tema privilegiado na poesia de Drummond; e Gledson investiga prioritariamente a questão da influência de Mário de Andrade na formação da obra drummondiana. Da seguinte maneira, o crítico inglês analisa “Convite ao suicídio”:

É, convenhamos, um documento estranho – seria difícil argumentar que é um bom poema, embora nos detalhes seja muito drummondiano. Fica bastante próximo ao estilo declamatório da *Pauliceia*, e que Drummond tinha abandonado por completo. Na atitude e nos temas, porém, não ecoa o passado, porém anuncia o futuro: os poemas de *Brejo das Almas*, com seu melodrama, seus frequentes suicídios falsos e sua zombaria autoconsciente. A dedicatória talvez seja mais estranha que o próprio poema [...]. (GLEDSON, 2003, p. 66).

John Gledson antevê no poema, apesar de ainda existir a referência márioandradiana através da obra *Pauliceia Desvairada* (1922), as características de uma poesia drummondiana futura, inclusive aponta a temática do suicídio como algo que seria mais explorado pelo Poeta, além de verificar uma investida mais acentuada do Poeta no humor, que já era irônico e se tornaria mais sarcástico. *Brejo das Almas*, segundo livro de Drummond, viria a ser publicado somente em 1934. Datado de 1927, “Convite ao suicídio” aponta, na avaliação do crítico, algumas mudanças drummondianas que revelam a personalidade literária do Autor aflorando de modo mais intenso, talvez buscando desvencilhar-se de vez das suas influências iniciais.

Drummond opta por uma abordagem do tema da morte e do suicídio que destoa, portanto, daquela observada nos exemplos expressionistas alemães. O viés modernista brasileiro é perceptível não só pelas várias referências ao contexto sócio- cultural nacional que pontuam o poema, mas igualmente pelo seu tom peculiarmente sarcástico e pela exploração da linguagem coloquial bem ao modo marioandradiano, revelando a influência expressionista pela via do mestre, todavia, mesclada às suas próprias opções poéticas, embora a contragosto, como constata-se pelo comentário de Mário na carta a ele, onde o amigo pede-lhe satisfação pela desfaçatez do poema e da dedicatória.

Para alimentar um pouco mais essa polêmica, o escritor Affonso Arinos se pronunciou contrário à essa ‘poética do suicídio’ de Drummond, publicando na mesma edição da revista um poema intitulado “Três instâncias otimistas pra Carlos Drummond de Andrade”. (FERRAZ, 2012, p. 116-118). Na opinião de Eucanaã Ferraz: “Está claro o quanto Mário tomou o ‘convite’ como algo pessoal, tendo em vista o tom confessional dos versos, produzido por uma espécie de autoconsciência tão mórbida quanto exibicionista, e seu endereçamento, o que fazia dele, Mário, ‘parte’ do poema.” (FERRAZ, 2012, p. 117).

A controvérsia em torno desse assunto seria retomada muito tempo depois, quando em 1982 Drummond publicou as cartas⁵⁴ do já falecido Mário (em *A Lição do Amigo*, originalmente editado pela editora José Olympio) e, a seu modo, justificou a reação do mestre modernista em 1927: “Natural que MA não tenha gostado: exprimia o contrário do vitalismo apaixonado que ele praticava como norma existencial. Não me lembro mais se a dedicatória foi fruto de ingenuidade de minha parte, ou se brincadeira de mau gosto.” (ANDRADE apud FERRAZ, 2012, p. 117). Sem dúvida, o tal “vitalismo apaixonado” de Mário era exatamente o oposto da “norma existencial” drummondiana⁵⁵; não haveria como entrarem em acordo em relação ao tema do suicídio na poesia pela abordagem proposta por Drummond, visto que o seu impregnado pessimismo de alma e de espírito jamais alcançaria o otimismo modernista marioandradiano. Entende-se dentro dessa perspectiva e no que concerne à nossa análise, que o pessimismo fatal contido nos poemas de Drummond comentados por Eucanaã Ferraz seria outro exemplo da preeminente negatividade da poética drummondiana, que contribui, desse modo, a justificar novamente a característica cética dentro da sua poesia.

⁵⁴ Em relação à questão da análise literária que aproxima a vida e a obra dos autores, Eucanaã Ferraz esclarece que: “Com referência a tais cartas, não tento, aqui, um espelhamento fiel entre vida e poesia. Bem ao contrário, a comparação leva, sobretudo, ao recolhimento das diferenças de tom entre a confissão pessoal e a escrita poética [...]. Documentos biográficos e poemas devem ser entendidos, portanto, como textos em que a temática morte/suicídio e determinados estados de espírito coincidem, mas, sobretudo, como escritas descontínuas entre si. Importa ver o quanto o espelhamento reproduz de modo deformado. E, ainda, é preciso não esquecer que, se estamos autorizados a ver alguma biografia nos poemas, há também que ponderar algum nível de invenção, ou fingimento, na escrita das cartas, nas entrevistas e outras falas consideradas não ficcionais.” (FERRAZ, 2012, p. 121).

⁵⁵ Percebemos, aqui, que Eucanaã Ferraz afirma a preferência de Drummond pelas ideias existencialistas; no entanto, ele não desenvolve o seu texto a partir dessa informação, apenas serve-lhe para o diferenciar filosoficamente de Mário. De qualquer modo, isso explica em parte a causa do distanciamento intelectual e literário que se deu com o tempo, embora a amizade e o respeito nunca tenham deixado de existir entre eles.

Assim como no poema “Convite ao suicídio”, pinçado do ensaio de Eucanaã Ferraz, pretende-se iluminar a poesia de um Drummond ainda jovem, anterior à publicação de *Alguma Poesia* (1930), a fim de entender de que maneira a sua visão de mundo é passada aos seus poemas de iniciação, e de como isso pode ter colaborado para a construção de uma poética do fracasso em sua poesia madura⁵⁶.

Nessa direção, pretende-se, por fim, considerar essa poética do fracasso a expressão da impotência dos escritores em relação à linguagem poética, e, nesse sentido, também como um fracasso simbólico do próprio fazer do Poeta, haja vista a epígrafe deste capítulo, na qual ele define a linguagem da poesia como uma linguagem limitada, no sentido de que ela não é facilmente comunicável, pois seria um tipo de fala restrita a poucos e, mesmo a esses poucos, não haveria a garantia da sua permanência, ou seja, nem sempre um poeta é capaz de se comunicar como desejaria através da linguagem poética. Trata-se de uma característica marcante da poesia drummondiana, esse fazer que acontece sempre entre dificuldades, obstáculos, pedras no caminho. Deve-se atentar, obviamente, que não é a poesia drummondiana que fracassa nem que seja um efeito retórico premeditado pelo Poeta, mas que este a utiliza habilmente como uma linguagem que carrega internamente essa imanente ‘limitação’, qualidade que lhe é inerente, intransponível. Trata-se, assim, da afirmação de uma poética do fracasso enquanto projeto estético, não tomado em seu sentido literal nem pessoal ou autobiográfico.

Dentre as características mais marcantes da poesia de Carlos Drummond de Andrade estão a irônica sensação de desesperança e a constatação cética em relação a tudo, ou a quase tudo. Mesmo em sua poesia social, reconhecidamente mais ‘esperançosa’ como aquela encontrada em *A Rosa do Povo*, não se pode afirmar que há verdadeiramente uma voz lírica otimista em relação às circunstâncias do momento – a ditadura no Brasil, a Segunda Guerra Mundial. Basta verificar a última estrofe de um dos poemas mais emblemáticos desse livro, “Resíduo”, para constatar que a suposta esperança não passaria de pura melancolia e fracasso:

⁵⁶ É importante lembrar que o *corpus* da dissertação envolve também “Cerâmica”, poema de Drummond publicado primeiramente em sua *Antologia Poética* (1962) e, posteriormente, adicionado em outra edição de *Lição de Coisas* (cuja primeira edição se deu também em 1962), livros que integram a produção madura do Autor.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
 e sob as ondas ritmadas
 e sob as nuvens e os ventos
 e sob as pontes e sob os túneis
 e sob as labaredas e sob o sarcasmo
 e sob a gosma e sob o vômito
 e sob o soluço, o cárcere, o esquecido
 e sob os espetáculos e sob a morte escarlate
 e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes
 e sob tu mesmo e sob teus pés já duros
 e sob os gonzos da família e da classe,
 fica sempre um pouco de tudo.
 Às vezes um botão. Às vezes um rato.

(ANDRADE, 2015, p. 143).

Questionaríamos, a partir desses versos, sobre o que restaria de útil ou benéfico nesse panorama de múltiplas variantes apresentado no poema. Na hipótese de se salvar apenas um botão ou um rato, qual seria, então, o sentido de esperança para esse sujeito lírico drummondiano?

Nesses treze versos finais de “Resíduo” temos a constatação de um mundo sombrio, tipicamente expressionista. O pessimismo poético é predominante, como se vê no uso sistemático de expressões negativas do início ao fim da estrofe. Tanto os adjetivos como os substantivos escolhidos pelo Autor denotam estrategicamente a busca desse sentido e sensação. A anáfora “e sob...” produzida por meio da conjunção “e” com a preposição “sob”, repetindo-se por dez versos consecutivos, são complementados por predicados expressivos que reforçam a negatividade em uma melopeia propícia à dança da morte e não ao seu contrário, a vida. Em um movimento decrescente eles vão ao encontro dos dois últimos versos, cujo efeito final se dá na sensação de desolação e não de redenção. De fato, essa palavra – redenção – não tem lugar dentro da poética drummondiana, pois mesmo quando se sugere que uma flor pode nascer em meio ao asfalto, logo em seguida nos vem a imagem dela sendo ‘atropelada’ por um automóvel ou pisada ‘inadvertidamente’ por algum passante. Tem-se a sensação de que há mais um sentimento de sarcasmo nessa metáfora do que de esperança, como no fundo ela talvez intencionasse. A opinião do Escritor sobre o mundo pode não alimentar a diretamente a sua poesia como se fosse o seu puro reflexo, mas, sem dúvida, às vezes existe uma consonância entre elas, como quando ele afirma que: “A história dos homens é uma coleção de soluções grosseiras. Todas as nossas opiniões, a maior parte de nossos julgamentos, a maioria de nossos atos não passam de expedientes.” (ANDRADE apud FERRAZ, 2012, p. 130). Por isso, deve-se sempre desconfiar das intenções

apaziguadoras que surgem em seus versos, pois, ao que tudo indica, Drummond, se não era um niilista assumido, talvez tenha sido um niilista frustrado. E isso faria bastante sentido dentro da nossa proposta temática, contudo, não afirmamos que ele seguia esse tipo de preceito filosófico.

Podemos dizer, então, a partir da leitura de “Resíduo”, que a poesia de extensão longa produzida por Drummond tende a criar esse tipo de efeito, que inicialmente parece propor um efeito épico, sugerindo uma redenção do sujeito lírico dentro de uma narrativa que se constrói gradativamente em várias etapas, mas que, aproximando-se do seu final, deságua impiedosamente em um fechamento ‘seco’, que não explode como em uma catarse, mas se apaga sozinha como a chama de uma vela, silenciosamente.

Encontramos nesse excerto drummondiano a escritura da dúvida, do questionamento e, sobretudo, da crítica severa ao ser humano. Entende-se, portanto, que se trata de uma poesia de alta voltagem reflexiva, que não se fecha e não defende qualquer valor moral a fim de confortar o leitor, nem de alentá-lo diante da perspectiva pessimista de mundo, mas sim de deixá-lo perplexo diante ‘das palavras’. É por isso e antes de mais nada o desejo sempre latente do Poeta em afirmar a sua Poesia e o seu fazer misterioso. No seu ensaio “Drummond meditativo”, o crítico Davi Arrigucci Jr. observa que: “Na verdade, a reflexão se torna, para Drummond, a condição para chegar à poesia e, a uma só vez, a dificuldade que o impede de alcançá-la. (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 18).

Não é uma característica da poesia drummondiana exaltar o sentimento de felicidade nem exalar alegria e otimismo, independentemente dos temas trabalhados pelo Poeta; assim, mesmo quando ele fala de amor ou rememora a sua infância em Itabira, fica-se uma sensação de melancolia ou pessimismo, e, não raramente, isso ocorre através do humor irônico que lhe é tão peculiar. Parece que é próprio do Poeta essa tendência ao pessimismo, o que o leva a investir em sujeitos líricos céticos, irônicos, ensimesmados, reflexivos, *gauches* que estão geralmente em conflito consigo mesmos ou com o mundo, denotando situações de impasse, desilusão, perda, fracasso. Por isso essas vozes drummondianas estão continuamente incitando questionamentos de natureza existencial, como se, para eles, procurar o sentido da vida não tivesse, afinal, realmente muito sentido. Por esse motivo, talvez, a própria linguagem da poesia de mostre incapaz de resolver tal

questão, de expressar plenamente esse impasse, colocando-se sempre como “uma pedra no caminho” do Poeta. Esse ‘empecilho’, é, portanto, uma qualidade fundamental no seu mundo poético, colocando-se como algo intrínseco a ele e do qual não pode escapar. Davi Arrigucci Jr. argumenta que:

Com efeito, para Drummond a naturalidade parece constituir um problema, e a poesia, o objeto de uma procura dificultosa. Assim, a questão fundamental é essa poesia travada pela dificuldade que parece ser a sina drummondiana. “Procura da poesia” é não apenas um dos melhores poemas de *A Rosa do Povo*, mas o traçado do esforço que caracteriza sua aproximação ao poético. [...] Sua concepção do poético exige a reflexão como mediação necessária para o encontro da poesia. (ARRIGUCCI JR, 2010, p. 16-17).

É sabido que a poesia que fala da própria poesia é bastante recorrente na produção de Drummond. Aqui, constata-se que mesmo quando o Poeta versa sobre outros temas, ele é capaz de incitar o leitor à essa mesma reflexão. Esse fazer tão característico a ele colabora efetivamente para a construção de uma linguagem poética marcada por esse fazer dificultoso, como o bem denomina Arrigucci Jr.; a dificuldade de se extrair a poesia gera um conflito que se traduz, então, na sensação de impossibilidade e fracasso do eu lírico, como se fosse o seu eterno destino, Sísifo a carregar sua pedra cotidianamente, “sina drummondiana”, que se assemelharia ao posicionamento de Iberê Camargo diante da própria existência com a sua arte. Trata-se da sua condição trágica diante da pintura, sinal caracteristicamente expressionista, ao contrário de Drummond, que articula sua poesia através de uma linguagem marcada pelo uso da ironia, expressando-se através de sujeitos líricos que se colocam diante desses ‘empecilhos’ da vida como o próprio Autor diante dessa linguagem poética que nunca lhe é totalmente satisfatória para se comunicar. Consideramos, nesse sentido, que a questão essencial da poesia drummondiana não seria propriamente o mundo (e os seus prováveis sentidos trágicos), mas as dificuldades impostas pelo próprio fazer poético, que é incapaz de dar conta das suas necessidades expressivas. Isso, então, se refletiria nos seus sujeitos líricos sempre às voltas com alguma situação de dificuldade ou recusa, a partir das quais o Poeta procura se desvencilhar e superar, posicionando-se por meio da sua ironia, do sarcasmo e do ‘ceticismo conformado’ que expressa diante da impossibilidade linguística (como lido na epígrafe).

Essa tarefa sempre dificultosa do Poeta frente às limitações supostamente sentidas diante da linguagem poética é um tema drummondiano que o crítico José Miguel Wisnik explica em seu ensaio “Drummond e o mundo”, através dos exemplos emblemáticos dos poemas “Poema de sete faces” e “Procura da poesia”:

A famosa frase da primeira estrofe do primeiro poema do primeiro livro de Drummond – “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” – marca uma sintomática iniciação em que o sujeito, lançado ao mundo pelo “anjo torto”, adentra de maneira esquiva e excrescente, fazendo parte sem pertencer inteiramente ao conjunto que o inclui, dentro do qual ele falta ou sobra. Podemos dizer que esse nascimento poético, pela sua própria posição no conjunto da obra, figura uma entrada em campo – triunfal e trôpega – e configura desde o primeiro instante uma espécie de *inclusão excludente* do sujeito no mundo – um estigma auto-assumido e forte o suficiente para permanecer como marca indelével do seu percurso.

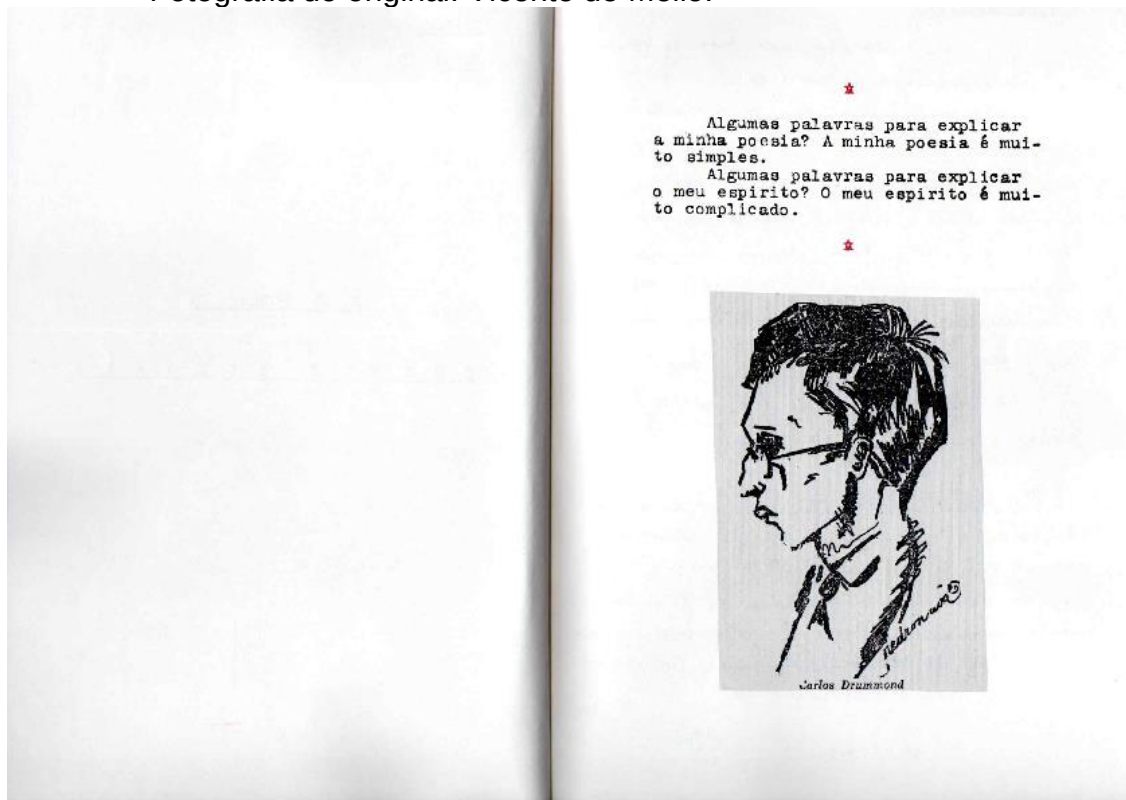
No outro lado da mesma questão temos o seu mais famoso poema sobre a poesia, em *A Rosa do Povo*, “Procura da poesia”. Aqui, a maneira como o mundo entra na poesia também não é direta e cabal – à primeira vista, o mundo *não dá poesia*. A poesia se faz de algo imponderável que não é a fala sobre o mundo. Podemos dizer que o mundo só entra na poesia através de uma tortuosa *exclusão includente*. Ou seja, nem o poeta entra no mundo nem o mundo entra na poesia sem que sejam afetados pelo efeito de uma pertinência desviada, que só se dá quando se revira.

[...]

Em primeira instância, é como se o mundo não fizesse parte do domínio reservadamente enigmático do poético, como se o mundo não entrasse na poesia [...]. (WISNIK, 2005, p. 27-29).

Nessa espécie de autorretrato, em 1924 o jovem escritor Carlos Drummond não estava tão distante de sua efetiva estreia na poesia, a qual se daria seis anos depois, mas já se vê pelas descrições muito de sua *gaucherie* e do sentimento de impossibilidade que marcaria indelevelmente a sua poética; é como se já existisse à sua frente aquela “pedra no caminho”:

Figura 10 – Texto de apresentação escrito por Carlos Drummond de Andrade e retrato, em seu primeiro livro de poemas ‘não-oficial’, *Os 25 Poemas Da Triste Alegria*, de 1924 (“Algumas palavras para explicar a minha poesia? A minha poesia é muito simples. Algumas palavras para explicar o meu espírito? O meu espírito é muito complicado.”). Fotografia do original: Vicente de Mello.



Fonte: ANDRADE, 2012, p. 20.

Publicado postumamente em formato fac-similar pela extinta editora paulistana Cosac Naify, em 2012, o livro *Os 25 Poemas Da Triste Alegria* de Carlos Drummond de Andrade mostra essa apresentação do poeta, ilustrada com um desenho do seu rosto de perfil, antecedendo a entrada dos poemas⁵⁷. Observa-se nessa breve e sugestiva autodescrição a futura personalidade literária do autor, então ainda um rapaz de vinte e dois anos.

O título, bastante curioso, constitui-se como uma contradição de sentidos e já é, evidentemente, um indício da negação do Autor à escrita pautada pela naturalidade, como observou anteriormente o crítico Davi Arrigucci Jr., e uma autoavaliação do seu processo criativo como algo a ser construído com certa dificuldade e reflexão. Afirmando que sua poesia seria “simples”, mas o seu espírito

⁵⁷ Todos os excertos retirados do livro serão transcritos conforme as normas ortográficas usadas por Drummond em 1924, respeitando, assim, o formato em fac-símile dessa edição póstuma.

“complicado”, ele coloca em dúvida mesmo a sua poesia, e nos faz perceber com a necessária distância do tempo e a visão panorâmica de sua obra, aquilo que entendemos como sendo a afirmação do fracasso como forma poética, devidamente inserida em um projeto estético que se desenvolveu ao longo de sua carreira.

Verifica-se, em relação ao seu campo semântico, que o uso do contraste de sentidos como efeito poético está presente nesse livro desde o uso do oxímoro no título – *Os 25 Poemas da Triste Alegria* –, onde o vocábulo “*Triste*” qualifica o substantivo “*Alegria*”, bem como se estende aos poemas que o compõem, demonstrando, assim, a coerência intencional de Drummond. Nota-se que esse tipo de jogo de linguagem a partir de sentidos opostos agradava a Drummond, pois lhe servia perfeitamente para a composição de uma poesia que procurava e encontrava no “conflito” (Davi Arriguicci Jr.) a sua existência poética. Não por acaso, um de seus livros mais prestigiados pela crítica é *Claro Enigma*, cujo título se constitui, novamente, de um oxímoro.

No texto de apresentação à essa edição póstuma, o crítico carioca Antonio Carlos Secchin comenta sobre a origem e as estórias por trás desse livro de juventude renegado pelo próprio Autor, especialmente a partir da voz de Mário de Andrade, o principal interlocutor e espécie de mentor modernista do jovem escritor de Itabira. O autor de “*Pauliceia Desvairada*” tece mais críticas do que elogios ao iniciante, procurando alertá-lo quanto às armadilhas da escrita poética que porventura pudessem enganá-lo, e, em grande parte, procura dar-lhe dicas e conselhos literários. Nesse sentido, na avaliação de Secchin, “*Os 25 poemas da triste alegria* correspondem, assim, a um quase livro, assinado por um pré-poeta.”⁵⁸ (ANDRADE, 2012, p. 15).

Entre as tantas inseguranças do jovem escritor, uma chama-nos particularmente a atenção, aquela que diz respeito à sua indecisão em relação à assinatura do seu nome ‘artístico’. Observe-se que na legenda da ilustração ele é identificado apenas por “Carlos Drummond”. A respeito disso, explica o crítico:

⁵⁸ Considerando-se, inclusive, essa denominação (“pré-poeta”) dada pelo crítico ao Drummond jovem, usamos o termo “poeta/poesia imatura” para nos referir à sua produção diretamente relacionada a esse livro não publicado de 1924, a fim de diferenciá-lo de sua produção a partir de 1930, data que marca a publicação de seu ‘primeiro livro oficial’, *Alguma Poesia*.

As incertezas drummondianas, no alvorecer do segundo decênio do século passado, começavam por seu próprio nome. Como assinar-se, literalmente falando? Se descartarmos seus mais de 50 pseudônimos (onde pontifica um certo Antônio Crispim) deparamo-nos, na colaboração para os jornais, com “C. Drummond Andrade”, “CEDEA”, “Cê Dêá”, “C. Drummond d’Andrade”, “C.D.A.”, “C. Drummond”, até chegarmos a “Carlos Drummond”, que prevalecerá até 1925. “Carlos Drummond de Andrade” só nascerá em setembro de 1927, com a publicação de “Sinal de apito” no número 1 da revista *Verde*. É, pois, como “Carlos Drummond” que se identifica o autor de *Os 25 Poemas da Triste Alegria*. Mesmo em 1937, nas intervenções manuscritas, o sobrenome “Andrade” não comparece nem uma vez sequer. Na verdade, o poeta opta por cancelar os seus comentários por meio de abreviaturas: uma vez “CDA”, outra, singelamente, “C”; em três ocasiões, “CD”. (SECCHIN, 2012, p. 13-14).

Na análise de Secchin, em 1924 o escritor ainda era o “hesitante poeta penumbrista Carlos Drummond”⁵⁹, e este, depois, irá se contrastar com o “atilado e irônico crítico Carlos Drummond de Andrade”⁶⁰ de 1937, quando ele assume finalmente o seu nome artístico ou literário definitivo, que nada mais seria do que simplesmente o seu nome completo, ou seja, aquele que se encontra em seu registro de nascimento. (SECCHIN, 2012, p. 14). Assim, ele assume o sobrenome paterno ao seu nome artístico; contudo, sendo Andrade um sobrenome bastante comum no Brasil, ele continuará a ser mais conhecido, chamado e citado apenas como Drummond.

Analizamos, a partir dessa hesitação de juventude, a própria dúvida do Escritor sobre como ele gostaria de ser conhecido, lido e visto pelo público leitor e pelo meio literário e jornalístico. Sendo bastante autocrítico, Drummond provavelmente pensava em um nome artístico que pudesse lhe dar mais credibilidade e que fosse, também, uma marca registrada com a qual pudesse ser lembrado apenas pelas iniciais do seu nome. Sem dúvida, CDA soa-nos mais atraente especialmente pela presença da vogal no final, que lhe dá uma sonoridade aberta, ao contrário de CD.

⁵⁹ Segundo John Gledson, especialista na obra de Carlos Drummond de Andrade: “Antes do modernismo, ele foi fortemente influenciado por escritores como Álvaro Moreyra, e sem dúvida por outros autores brasileiros e franceses das escolas do simbolismo tardio e do penumbrismo. Ele sentiu um entusiasmo arrebatador e quase totalmente acrítico por eles, o que resultou em obras que não podem ser descritas senão como imitações.” (GLEDSON, 2003, p. 34).

⁶⁰ Para John Gledson, após a fase penumbrista: “A influência dos modernistas foi bastante diferente. Sem dúvida, Drummond sentiu o mesmo entusiasmo, e existem mesmo evidências do desejo de imitar seus maneirismos, mas ele foi afetado também por uma forte consciência crítica que lhe permitiu desenvolver seu próprio estilo, coisa que os modernistas, em primeiro lugar Mário de Andrade, estimulavam.” (GLEDSON, 2003, p. 34).

Neste capítulo, trataremos de alguns dos poemas desse livro que mais se destacam por suas características negativas, as quais sinalizam e prenunciam a visão cética e pessimista da vida que marcaram a sua produção poética, e que nos permitem, assim, afirmar a existência de uma “procura da poesia” através do olhar fracassado dos seus sujeitos líricos desde a sua iniciação como poeta, quando então era apenas um “pré-poeta”.

O poema que abre o livro – “A sombra do homem que sorriu”, constrói-se em uma única estrofe de cinco versos. Trata-se de um poema curto⁶¹, um tipo de texto que Drummond desenvolveria com maestria ao longo do tempo:

A SOMBRA DO HOMEM QUE SORRIU

Ah! Que os tapetes não guardem
a sombra inútil dos meus passos...
Eu quero ser, apenas,
um homem que sorriu e que passou,
erguendo a sua taça, com desdém.

(ANDRADE, 2012, p. 22).

O tom patético e melancólico desse poema é marcado inicialmente por uma interjeição, cuja expectativa de entusiasmo é logo dissipada pelo verso seguinte que lhe dá sentido através do sentimento de fracasso acompanhada das reticências que prolongam a sensação derrotada. O restante do texto, constituído de apenas mais três versos, dá continuidade à essa espécie de ‘despedida’ do sujeito lírico, imprimindo-lhe um ritmo pausado de leitura, não obstante a sua forma breve. O enredo do texto sugere, de fato, uma breve reflexão sobre a vida, como se fosse um resumo daquilo que se pôde extrair dela. O seu título, nota-se, é uma sinopse do seu sucinto conteúdo, e, neste sentido, procura instigar o leitor por sua sonoridade e pelos seus sentidos em clara oposição. Através da exploração discreta da aliteração pelos sons de /s/c/ç/ ao longo do poema, no título, o efeito sonoro se dá pelo substantivo “sombra” e pelo verbo “sorriu”, que denotariam respectivamente pessimismo e otimismo, cujos sentidos opostos presentes em uma mesma frase, estariam refletindo a respeito das contradições da vida, ou seja, naquilo que ela pode nos frustrar e, simultaneamente, de como é possível superar a sensação de fracasso, simplesmente conformando-se com aquilo que melhor lhe aprouver. Sendo

⁶¹ Observe-se, nesse detalhe, que a poesia de extensão curta drummondiana será melhor analisada quando tratarmos do poema “Cerâmica”.

a sombra dos passos desse sujeito lírico algo “inútil”, e o seu desejo mais íntimo resumir-se apenas em ser “um homem que sorriu e que passou”, deduzir-se-ia que suas emoções não sejam decerto de vitória e orgulho, mas tão somente de uma conformidade camuflada pela ironia do sorriso, brindado “com desdém”. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna:

Por sua origem, a ironia é um instrumento de defesa e funciona como elemento reparador nas relações entre o indivíduo e o grupo social. Possui natureza dupla: sendo sinal de desajustamento do indivíduo em relação ao grupo de pessoas (ou pessoa), é também elemento de comunicação entre eles, funcionando como “correction”. “Freud compares humor to psychoneurotic defense mechanisms inaugurated, like humor, to protect from pain; but at the same time he distinguishes humor from the neurotic defense mechanism. Indeed he calls it the highest of all defense function”⁶². (SANT’ANNA, 1972, p. 61).

Pela análise de Sant’Anna, entendemos que a ironia presente na poesia drummondiana invariavelmente poderia ser, outrossim, um sintoma próprio da figura do *gauche*, que já estaria presente em suas produções de juventude. Amparado nas ideias de Sigmund Freud, o crítico estaria valorizando o uso da ironia pelo Poeta, enfatizando, por conseguinte, o seu significado como “instrumento de defesa” e proteção. Isto é, antes que seja atacado com críticas, por exemplo, o indivíduo se defende através de um comentário irônico, neutralizando e/ou ‘desarmando’ o interlocutor-oponente. No poema, percebe-se que o sorriso meio desdenhoso, e, mesmo a menção ao tapete como uma espécie de ‘confidente’, têm essa função de defesa de um possível sentimento de inferioridade, denotando, portanto, o uso de uma linguagem irônica.

O próprio Poeta poderia estar aí representado por um eu lírico ‘moralmente conformado’, cuja “sombra inútil” seria tão somente o que restaria dele. De alguma forma, este pequeno fragmento poético já revelava a marca da poesia reflexiva drummondiana que surgiria anos depois, identificável pelo seu tom levemente *blasé*, aproximando-se, por sua vez, da característica ironia que se tornaria uma das suas marcas registradas de linguagem. Assim, o desejo colocado pela voz lírica expressaria a consciência do Poeta de sua própria impossibilidade e/ou

⁶² “Freud compara o humor ao descoberto mecanismo de defesa psiconeurótica, como o humor, ela nos protegeria da dor; mas ao mesmo tempo ele diferencia o humor do mecanismo de defesa neurótica. De fato, ele a denomina como a mais alta de todas as funções de defesa”. (Tradução nossa). Entendemos, aqui, o “mecanismo de defesa neurótica” como sendo um termo científico para “ironia”, usado por Freud.

incapacidade de superar a linguagem poética: “Ah! Que os tapetes não guardem / a sombra inútil dos meus passos... / Eu quero ser, apenas, / um homem que sorriu e que passou”.

Passados treze anos, seria assim que o “crítico Carlos Drummond de Andrade” analisaria de modo categórico, os poemas do jovem “poeta penumbrista Carlos Drummond”⁶³, que outrora fora em 1924, como se estivesse de fato tecendo uma crítica ao trabalho de outro poeta e não falando sobre a sua própria produção:

Nota de 1937:
O que há de deplorável nestes versos
é que eles são *authenticos*
Salvo um poema, que resultou de um
movimento da sensibilidade (pág. 34)
os demais podiam deixar de ser *escriptos*.
São exercícios à moda do tempo, tímidos
e mecânicos. Não deram evasão
a nenhuma necessidade íntima, não
transpuzeram nenhuma aventura ou
experiência intelectual ou *physica*.
É impossível não ter pena do pobre
poeta que os escreveu.
São puramente literários (no mau
sentido) [...].
26.3.937

CDA

(ANDRADE, 2012, p. 23).

Destacam-se, nesse breve comentário crítico de Drummond, as frases bastante ácidas em relação à sua produção imatura, onde se constata, por outro lado, o apurado senso literário desenvolvido ao longo dos anos e a sua característica forma de se expressar enquanto cronista; a ironia aguda (“O que há de deplorável nestes versos é que eles são *authenticos*”) e até o desprezo em relação aos seus poemas – “É impossível não ter pena do poeta que os escreveu. São puramente literários (no mau sentido)”, não são, de fato, sentimentos raros de se encontrar em seus depoimentos e entrevistas. Para ele, sua poesia estaria longe de ser perfeita, era apenas a melhor forma que encontrou para se expressar

⁶³ Na análise de John Gledson: “O primeiro movimento francês, e o mais importante, a que Drummond pode ser relacionado é o simbolismo. Vimos que seus gostos iniciais se formaram nessa escola, juntamente com seus imitadores brasileiros, os penumbristas. Em certa medida, essa influência foi superficial, mas o gosto por essa poesia permaneceu em Drummond ao longo de toda a sua vida, como está comprovado por uma ‘confissão’ relativamente tardia de que Verlaine era um de seus escritores favoritos. Podemos também supor (e nem tudo é suposição) que certos ideais simbolistas (mais notadamente o de poesia pura) continuaram com ele ao longo de toda a sua carreira, não como convicções pessoais, mas como preocupações.” (GLEDSON, 2003, p. 46-47).

literariamente, embora soubesse, obviamente, que não era considerado pela crítica um poeta qualquer⁶⁴.

Outro exemplo do livro *Os 25 Poemas da Triste Alegria* no qual se verificará a característica marcante de um eu lírico cético, está em “Como se eu fosse um poeta resignado”. Nesse poema relativamente curto (pouco maior que um soneto), observa-se que a voz lírica se entrelaça à voz do Poeta, declarando-se uma personagem à procura fracassada da poesia:

COMO SE EU FOSSE UM POETA RESIGNADO

Ainda sorris? Eu não sorrio mais.⁶⁵
Para que?

Tua ironia e meu devotamento,
minha submissão e teu desdém!

Ah! Nem sequer me lamento...
Para que?

Tu ficaste muito longe... longe, além.
De que me serviria procurar-te?
Para que?

Eu murmúro baixinho: Nunca mais...
Estou resignado, estou.
Estou resignadíssimo, afinal.
Indiferente á vida, ao sonho, á arte,
ás duas faces do bem e do mal.

Fugi de mim mesmo, abandonei todo o passado.
Deixei a minha sombra não sei onde.

(Mas, como estou resignado!
Para que?)

(ANDRADE, 2012, p. 64).

Observamos, nesses versos, algumas características que se tornarão marcas de sua poesia futura, tais como o questionamento existencial e o aspecto da dificuldade formal como um modo de construção poética, revelando, assim como no poema “A sombra do homem que sorriu”, o seu lado *gauche*, cético, que estaria por vir em 1930. Na definição de Affonso Romano de Sant’Anna:

⁶⁴ Já em idade avançada e celebrado como um dos três maiores poetas brasileiros modernos, Drummond chegou a afirmar que se considerava mais jornalista que poeta, deixando a sua poesia em segundo plano na escala de valores enquanto escritor: “Minha produção jornalística é muito maior e incomparavelmente superior, do que a de poeta, mas me deram esse título de poeta, quando na realidade eu sou é jornalista.” (Carlos Drummond de Andrade em entrevista a Gilberto Mansur. *Status*. São Paulo, jul. 1984. In: *CADERNOS DE...* 2012, p. 39-40).

⁶⁵ Grifos nossos.

Literariamente Drummond construiu um tipo que se imbrica numa tradição cada vez mais rica: a do personagem *gauche*. Embora tal tipo não seja criação exclusiva da literatura contemporânea, parece ter se tornado um protótipo, principalmente, na figura do que se convencionou chamar “anti-herói”. [...] O “anti-herói” moderno é descentrado, ou melhor: um *ex-cêntrico* e se estabelece em oposição aos valores convencionais quer do estado ou da religião. (SANT’ANNA, 1972, p. 29).

Há, portanto, na voz lírica desse ‘pré-*gauche*’ drummondiano, um questionamento objetivo em relação ao ‘sentido da vida’, o qual é transposto nesse poema ao sentido mesmo de se fazer poesia, quando a voz lírica coloca em dúvida, por quatro vezes: “Para que?”.

Em relação ao léxico, verificamos que alguns vocábulos utilizados no primeiro poema analisado reaparecem aqui, cujo conteúdo temático é semelhante: o verbo sorrir (“sorris”, sorriso); a interjeição “Ah!”; o verbo procurar (“procurar-te”); os substantivos “desdém”, “passado” e “sombra”. Observamos em ambos os poemas a afirmação de um sentimento conformado de descrença, cujas vozes líricas declaram sua indiferença e ceticismo diante da própria ‘existência poética’; daí que o verbo sorrir é usado de uma maneira irônica no contexto de ambos os textos, denotando exatamente o contrário do que indicaria o seu significado.

Entendemos que há nesse poema uma espécie de ‘fragilidade poética’, que estaria diretamente ligada a uma tentativa (ainda em fase embrionária) de dar voz a um eu lírico mais reflexivo, isto é, ele sinaliza e/ou prenuncia o que viria a ser uma de suas marcas poéticas mais peculiares, a da poesia de contornos filosóficos marcada por sujeitos líricos eminentemente ensimesmados. Nesse contexto, “um poeta resignado” seria a imagem de um sujeito de alguma forma conformado com a sua condição fracassada (“Indiferente á vida, ao sonho, á arte”), denotando por isso, um sentimento de impotência; ao mesmo tempo, o poeta resignado a todo momento questiona a própria validade de se estar ainda resignado (“Para que?”), como se o seu ceticismo diante da vida já estivesse próximo àquilo que entendemos como niilismo, embora não efetivado (“Fugi de mim mesmo, abandonei todo o passado. / Deixei a minha sombra não sei onde.”). Trataria-se, como se percebe, de uma metáfora do conflito entre o Poeta e a poesia.

Consideramos, a partir disso, que a questionamento sobre o ‘sentido da vida/ sentido da poesia’ está presente na raiz da poesia drummondiana, ainda que o ‘singelo livrinho’ de 1924 tenha sido rejeitado e ignorado pelo próprio Autor dentro da totalidade da sua obra, é notório que alguns temas/assuntos e o modo como foram

trabalhados, àquela época de aprendizado, foram de fato devidamente desenvolvidos por ele ao longo da sua carreira, como bem observa o crítico Antonio Carlos Secchin:

Mário e Carlos nada comentam a propósito do poema. As indefectíveis reticências para sugerir espraçamento de sentido comparecem três vezes. No verso 14, o poeta se refere “às duas faces do bem e do mal”. Anos depois, o poeta ultrapassaria a visão binária, ao propor um “Poema de sete faces” na abertura de *Alguma Poesia*. [A.C.S]. (SECCHIN, 2012, p. 65).

Posto isso, todavia, não se trata de um poema do qual o crítico Drummond pudesse se orgulhar. O indisfarçável penumbrismo, do qual ele não havia se desvencilhado até aquele momento, talvez fosse um dos principais fatores a mantê-lo preso aos modos de uma poesia de influência ultrapassada, como ele mesmo ressalta, pouco mais de um ano depois de escrito o livro, em uma carta ao seu principal interlocutor, Mário de Andrade: “[...] me sinto orgulhoso de ter tido coragem bastante para romper com o pós-simbolismo, o penumbrismo e outras covardias intelectuais.”⁶⁶ (ANDRADE, 2012, p. 15).

Há no poema um clima obscuro, uma intenção titubeante em criar sensações pessimistas que não consegue se fechar completamente de uma forma convincente, enquanto linguagem poética. Há uma clara intenção temática, porém, esteticamente essas sensações pessimistas a serem alcançadas através dos versos não se materializam de uma forma efetiva, enquanto efeito poético. Percebemos, contudo, que apesar das avaliações negativas do Autor sobre as questões formais da sua poesia imatura, ele já apresentava alguma coerência dentro de uma proposta de poesia reflexiva, que se tornará poucos anos depois em sua marca registrada.

O uso exacerbado das reticências provavelmente seria, como foi observado por Antonio Carlos Secchin, uma dessas marcas penumbristas renegadas por Drummond, e nesse caso específico era fruto da influência direta da obra do escritor gaúcho Álvaro Moreyra (1888-1964). No que diz respeito ao assunto, o pesquisador John Gledson, especialista no estudo das influências literárias dentro da obra drummondiana, faz a seguinte observação em seu livro *Influências e Impasses: Drummond e alguns contemporâneos*:

⁶⁶ Antonio Carlos Secchin contextualiza a citação de Drummond: “Em carta a Mário de Andrade, datada de 31 de agosto de 1926, Drummond faz avaliação bastante dura se sua produção inicial, praticamente concordando com todas as restrições que o amigo lhe fizera, e sem realçar nenhum elogio porventura recebido”. (SECCHIN, 2012, p. 15).

Uma questão distinta é suscitada pelo penumbrismo, que, como vimos, teve uma influência muito poderosa sobre o poeta até o *annus mirabilis* do encontro com os modernistas, 1924 (e talvez por um curto período posterior). É difícil separar esta influência da dos poetas que os penumbristas admiravam, os simbolistas tardios franceses e belgas: Maurice Maeterlinck, Rodenbach, Samain, De Régnier, Jules Laforgue etc. Sugerir em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* que a isenção e a recusa à “profundidade” característica de Álvaro Moreyra podem muito bem ter atraído Drummond, influência que pode mesmo ter tido uma continuação em certos aspectos de *Alguma Poesia*. Alguns poemas chegam a terminar com as características reticências, significando um encolher de ombros ou a inefabilidade poética – por exemplo, “Caeté” e a versão inicial de “Política.” (GLEDSON, 2003, p. 40-41).

Nas anotações críticas aos poemas renegados, escritas em 1937, Drummond afirma que: “*Todas as reticências desse período (e eram mais numerosas no original manuscrito) pertencem, de direito, a Alvaro Moreyra. CD.*” (ANDRADE, 2012, p. 23). Secchin, analisando os comentários autocríticos do Poeta, argumenta que:

Drummond observa que o uso de reticências, neste e nos demais textos, é tributário da poesia de Álvaro Moreyra. Não se trata de exagero. Aparecem 32 vezes no livro. Se o montante parece elevado, observemos que os quinze poemas de *Legendas da luz e da vida* (1911), de Álvaro, comportam nada menos do que 147 reticências, num incontável tique estilístico. Nos primórdios de sua atuação jornalística, CDA resenhou dois livros do autor gaúcho, *O outro lado da vida* e *Um sorriso para tudo*. Curiosamente, em 1928, Drummond recusou-se a colaborar na segunda fase da *Revista de antropofagia* de Oswald de Andrade, alegando que seria inaceitável a presença de Álvaro Moreyra, fulminado com o (des)qualificativo de “mimoso escritor”. Mais tarde, admitiria: “Entre os modelos nacionais que se ofereciam ao aprendiz de literatura, este [A.M.] marcou mais do que todos”. [A.C.S.]. (SECCHIN, 2012, p. 23).

Se por um lado, mesmo a contragosto, Drummond acabou admitindo a influência penumbrista de Álvaro Moreyra, podemos também verificar, por outro, a existência de outra influência em sua escritura imatura, a qual não poderia ser motivo de vergonha para o Poeta; há uma informação literária interessante no momento em que se faz menção direta ao poema de Edgar Allan Poe, “O corvo”, no décimo verso, onde o eu lírico diz: “Eu murmúro baixinho: Nunca mais...”.

Não obstante, o escritor norte-americano Edgar Allan Poe ser um expoente do romantismo e, portanto, participante de um movimento que antecede cronologicamente à poesia simbolista (à qual ela se mescla, de alguma maneira), é também considerado um crítico bastante diferenciado para a sua época, visto que estava fora dos padrões românticos, com uma visão mais moderna acerca da crítica literária. A valorização da inspiração artística nos românticos (motivo de críticas

negativas) se restringe, no caso de Poe, aos efeitos estéticos da sua obra, haja vista o seu famoso ensaio “A filosofia da composição” (1846), no qual ele demonstra de forma bastante racional a construção poética do seu mais conhecido poema, “O corvo”, contrariando a ideia estereotipada em torno do poeta romântico. O crítico Pedro Sússekind, no prefácio para uma das edições brasileiras desse icônico texto, explica que:

O interesse de Poe é questionar a imagem romântica do artista inspirado e, por meio de um exemplo, discutir a relação entre o pensamento e a imaginação na poesia. Ao fazer esse exercício como leitor de si mesmo, escolhendo seu poema mais conhecido para expor a matemática e as engrenagens de sua ‘teatralidade literária’, o autor de “O corvo” apresenta um tipo de autorreflexão que caracterizaria posteriormente a poesia moderna. (SÜSSEKIND, 2011, p. 12).

Apesar das insistentes reticências na finalização do verso “Eu murmuro baixinho: Nunca mais...”, a referência consciente de Drummond ao texto de Poe pode ser considerada como um elemento que vem a corroborar a sua clara intenção poética pessimista, colaborando na expressividade negativa emanada pela voz lírica do poema, apesar de não alcançar efetivamente a profundidade reflexiva desejada a partir dela. Verificamos, então, que o poema “Como se eu fosse um poeta resignado” é uma tentativa, ainda que acanhada, de buscar um tipo de reflexão sobre o sentido da vida/sentido da poesia e, a partir disso, fazer um questionamento sobre o próprio fazer poético, o que nos leva pela voz lírica do poema a imaginá-lo como um trabalho fadado ao fracasso, no qual a linguagem poética sempre se colocará como uma “pedra no caminho” do Poeta. Há alguma relação, neste sentido, na presença pontual do refrão poético de “O corvo”.

O terceiro poema de *Os 25 Poemas da Triste Alegria* a ser analisado quanto à sua afinidade poética com o fracasso, é o interessante “Boneca de Pano”, cujo título em si já desperta certa curiosidade no leitor. Poderíamos pensar que Drummond estaria a fazer versos sobre a infância, mas não. O conteúdo, em verdade, tem tonalidades eróticas, gênero bastante explorado pelo Autor ao longo de sua carreira literária, e não raramente produzido sem a intenção de publicação, cuja leitura era restrita a pouquíssimos amigos de Drummond⁶⁷.

⁶⁷ José Maria Cançado, biógrafo de Carlos Drummond de Andrade, observa a esse respeito em *Os Sapatos de Orfeu*: “A existência destes poemas era ainda quase desconhecida, e só alguns poucos

Para esse poema, não há nenhum juízo de valor ou comentário de sua parte. A única observação é dada pelo crítico Antonio Carlos Secchin, que diz: “Drummond silencia sobre o poema. Mário de Andrade, apesar de sugerir cortes no texto, emite juízo favorável: ‘é um luxo de gostosura irônica’.” [A.C.S]. (SECCHIN, 2012, p.69). A avaliação do mestre modernista também dá margem à ambiguidade interpretativa, assim como o conteúdo do poema. Já o silêncio de Drummond não deixa de presumir uma emissão crítica de sentido negativo. Em depoimento, ele chegou a afirmar que a sua obra era uma forma de autobiografia e, neste sentido, que bastaria conhecê-la para desvelar a sua personalidade. Levemos em consideração, também, que ele considerava a sua poesia “simples” e o seu espírito “complicado”.

No terceiro poema, temos a presença enfatizada de elementos opostos em atração, onde o eu lírico lança impulsos físicos e mentais que unem desejo e recusa, prazer e conflito. É um poema menos filosófico no sentido do questionamento existencial, propondo a fantasia da voz lírica em um diálogo imaginário que sugere a exploração da autoficção:

BONECA DE PANNO

A boneca de panno⁶⁸
que fizeste hontem á noite,
na quentura do quarto abafado,
sob a lâmpada benevolente,
é o meu maior amor.
Eu quero tanto a esse entesinho de panno,
que o ponho sobre a mesa, ao lado do meu Schopenhauer.
A's vezes, páro de ler e fito a boneca de panno,

ou vou da boneca de panno ao livro sombrio.

Tu não sabes como eu gósto d'esta boneca.

Ella me diz uma porção de coisas
com o traço preto de sua boca,
e olha-me profundamente
com os dois pingos encarvoados de seus olhos.
Apenas o seu ventre é demasiado opulento.
Estará inchado, o seu ventre?
(E eu me inquieto pela tua boneca de panno.)

E' curioso:
como essa boneca de panno me faz soffrer!

(ANDRADE, 2012, p. 68-70).

amigos conseguiram ter algum acesso a eles. De fato, eles começaram a ser publicados só a partir de 1975, e quase sempre em revistas masculinas da época.” (CANÇADO, 2012, p. 318).

⁶⁸ Grifos nossos.

Verifica-se agora, em temática erótico-amorosa, que esse Drummond jovem traz o olhar de um eu lírico que vagueia entre os sentimentos de desejo, prazer e angústia. O eu lírico tem uma interlocutora ou interlocutor imaginário inserido no enredo dessa narrativa poética que não é o leitor, funcionando como um diário, insinuando um conteúdo confessional a partir de um fato acontecido ou apenas imaginado.

É um poema que apresenta algo diferenciado em relação aos demais, pois sua leitura causa um certo estranhamento que o torna interessante. Deve-se, em parte, ao próprio título do poema que sugere um assunto do universo infantil, mas que propõe um erotismo inusitado, cuja abordagem é feita de forma bastante velada, senão até envergonhada, haja vista a ausência de comentários por parte do crítico CDA; e em outra, porque diferentemente dos dois poemas analisados anteriormente, é o que explora melhor o lado imagético da linguagem da escrita⁶⁹, como por exemplo, nesse trecho em que descreve as características físicas da boneca, de um modo simples e literal, que, todavia, nos intriga, especialmente pelo verso interrogativo ao final: “Ella me diz uma porção de coisas / com o traço preto de sua boca, / e olha-me profundamente / com os dois pingos encarvoados de seus olhos. / Apenas o seu ventre é demasiado opulento. / Estará inchado, o seu ventre?”.

Em relação com o conciso poema “A sombra do homem que sorriu”, ele apresenta falhas de construção que parecem limitar a fluência de sua leitura; formalmente, temos a impressão de que não está bem resolvido, que poderia ser ainda trabalhado. Notamos que o Poeta não consegue alcançar um equilíbrio pleno entre conteúdo e forma, dando a impressão de que poderia ter evitado, principalmente, algumas repetições de vocábulos. Não por acaso, Mário de Andrade sugeriu a Drummond que ele fizesse alguns cortes no texto do poema. No seu percurso, composto de dezenove versos, a expressão “boneca de panno” é utilizada seis vezes, se contarmos também o título. No sexto verso, aparece a variação “entesinho de panno”, e no décimo verso, “d’esta boneca”. No entanto, em um poema de versos livres como esse, a repetição sonora não causa o mesmo efeito

⁶⁹ Situação que é bem pontificada por Davi Arrigucci Jr., a partir da teoria crítica de Ezra Pound (*ABC da Literatura*, Cultrix, 2007), quando analisa o primeiro verso do poema “Mineração do ouro”, de Carlos Drummond de Andrade – “Os cabelos ocultam a verdade” (*Coração Partido*, Cosac & Naify, 2002): “De fato, se pensarmos na distinção de Ezra Pound das modalidades de poesia, desde esse verso o poema se desenvolve como uma ‘logopeia’, até se transformar pelo lance final em ‘fanopeia’, imagem concreta para a imaginação final.” (ARRIGUCCI JR., 2002, p.133).

estético que em um poema que se utiliza das rimas, a fim de criar uma sonoridade que esteja em consonância com o conteúdo trabalhado, com o tema, assunto ou estilo de poesia. Não funciona como melopeia, como quando criada por meio do uso de anáforas, de assonâncias ou aliterações, de rimas finais ou internas, etc. Passa-nos a impressão de redundância, posto que não têm influência nem efeito estético sonoro dentro do texto. Seria peculiar, porém, se a intenção fosse o de provocar estranhamento através da monotonia da linguagem, e, nesse caso hipotético, o Autor deveria desenvolver tal proposta de maneira mais evidenciada. O que chama a atenção, contudo, de forma positiva, é a ausência de reticências, provando que a influência penumbrista talvez não fosse, de fato, benéfica ao Poeta.

Há uma referência literária interessante, como ocorre com Poe no poema “Como se eu fosse um poeta resignado”. Trata-se do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, pensador influente e representativo para os simbolistas por apresentar uma visão de mundo considerada eminentemente pessimista, embora em sua verdadeira essência, suas ideias sigam uma argumentação que contraria o estereótipo criado em torno de sua figura. O pesquisador Ricardo Timm de Souza destaca que:

Há em sua filosofia, influenciada pelo pensamento oriental, especialmente budista, um espaço de desenvolvimento a elementos expressivos que dificilmente se poderiam enquadrar numa racionalidade nos moldes tradicionais, mesmo assistemáticas; e, para Schopenhauer, o pensamento, normalmente, antes bloqueia que liberta a verdadeira vida – os animais, vontades puras, são melhores que os homens, vontades moduladas pelo pensamento que retorna obsessivamente à análise racional da vida. Schopenhauer posta-se, assim, como um pensador com muitas afinidades com o futuro movimento expressionista; a subjetivação marcada do sentido da realidade, um conceito de razão subalterna à vida e seus dilemas, uma tensão aguda entre o pessimismo existencial e a necessidade vital de transcender as dimensões do abstrato em todos os níveis – tudo isso configura uma constelação próxima daqueles elementos que subjazem a boa parte dos expressionistas. (SOUZA, 2002, p. 89).

Schopenhauer é mencionado na primeira estrofe do poema, posto em contraste com a imagem da “boneca de pano”, criando um curioso jogo opositivo entre o valor afetivo e o intelectual, que parece realmente contrastar (de forma ingênua e hesitante) o instinto de vontade à razão, como “uma tensão aguda entre o pessimismo existencial e a necessidade vital de transcender as dimensões do abstrato em todos os níveis”: “Eu quero tanto a esse entesinho de pano,/ que o

ponho sobre a mesa, ao lado do meu Schopenhauer./ A's vezes, páro de ler e fito a boneca de panno,// ou vou da boneca de panno ao livro sombrio.”.

A dúvida exposta pelo eu lírico neste trecho é importante na composição do poema, revelando a indecisão do sujeito diante da urgência amorosa, que é mostrada logo no verso que se segue: “Tu não sabes como eu gósto d'esta boneca.”. E, nos versos finais, esse sentimento é enfatizado, mas, dessa vez, em um tom mesclado de surpresa, inconformismo e angústia: “E' curioso:/ como essa boneca de panno me faz soffrer!”. Assim como no dilema inicial, entre ler o texto “sombrio” de Schopenhauer e o seu “maior amor”, o sujeito lírico angustia-se porque ao mesmo tempo gosta e sofre pelo seu “entesinho de panno”. Há um sentimento de frustração nesse poema, como se essa ‘relação’ estivesse fadada ao fracasso. A poesia drummondiana apresenta-se, nessa perspectiva amorosa, como pura contradição. No entender de Arrigucci Jr., seria como se essas contradições, presentes nas vozes desses sujeitos líricos drummondianos – ler Schopenhauer ou fitar a boneca, por exemplo, tivessem a função essencial de acender o desejo, pois que: “a busca intelectual é também busca erótica e se move pelo acicate da dificuldade”. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 133-134). A poesia de Drummond sempre foi marcada pelo “conflito”, como se isso fosse uma característica inerente a ela, não uma prerrogativa, mas uma condição:

O poeta que surgiu em 1930 e acabou se tornando a figura emblemática da poesia moderna no Brasil construiu uma grande obra em que tudo acontece por conflito. Desde muito cedo, Carlos Drummond de Andrade experimentou dificuldades e contradições para forjar o denso lirismo meditativo que o caracteriza. (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 15).

Nesse poema de Drummond, como também analisamos nos anteriores, a construção poética procura desenvolver-se por meio de reflexões que permeiam as vozes dos seus sujeitos líricos, os quais encontram-se em situações de “conflito”, vivenciando alguma “dificuldade” ou “contradição” (Davi Arrigucci Jr). Na mesma linha de raciocínio, Betina Bischof caracteriza a poesia de Drummond como aquela em que a afirmação do sujeito lírico acontece, contraditoriamente, através da “recusa” como um posicionamento de negatividade diante de uma realidade que lhe é escurecida:

A recusa, presente em muitos dos poemas de Drummond, parece articular um vínculo com um *sentimento do mundo*, revelando os “tons de sombra” (como diz Drummond num poema dedicado “A Goeldi”) de que se compõe a realidade. Nesse sentido, o escurecimento do verso ecoa um mundo também escurecido e, no esforço de trazê-lo à tona, desenha igualmente uma poética, amalgamando a dificuldade ao perfil mais nítido – no delinear dos “tons de sombra” ali traçados – do mundo e do sujeito, em *Claro Enigma*. (BISCHOF, 2005, p. 11-12).

Por essas perspectivas críticas e pelas análises aqui apresentadas, podemos acreditar que a poesia do jovem poeta Carlos Drummond, apesar da sua – inclusive, assumida – imaturidade literária diante das observações feitas aos seus poemas, por Mário de Andrade, acontece já dentro de certos parâmetros estéticos e poéticos que o tornariam, como afirma Arrigucci Jr., “a figura emblemática da poesia moderna no Brasil”. A partir dessa constatação, procurou-se mostrar que o fracasso sentido pelo jovem Poeta, ou “pré-poeta”, como assim o chama Antonio Carlos Secchin, surge desde o seu início marcado por um ceticismo peculiar, em um mundo criado por ele através da sua escrita poética. Sendo assim, compreende-se que seja um mundo onde a figura central é representada pelo *gauche*, ficcionalmente ainda uma figura embrionária em sua poesia, todavia, personagem que se apresenta deslocado dentro da sociedade, manifestando-se sempre através da ironia frente a uma realidade usualmente desfavorável a ele. O professor e crítico Affonso Romano de Sant’Anna, autor de *Drummond, o “Gauche” no Tempo*, esclarece que:

Embora o termo *gauche* não apareça mais que duas vezes em sua poesia (“Poema de Sete Faces” e “A Mesa”), e muito raramente em sua prosa, constitui-se em elemento importante na exegese da obra. *Gauche* é a palavra em que se cristalizou a essência da personalidade estética do poeta. Significa basicamente o indivíduo desajustado, marginalizado à esquerda dos acontecimentos. Tal interpretação, com evidente sentido ético, encontra-se tanto no raciocínio mágico primitivo quanto na mente civilizada. O lado esquerdo simbolicamente representa “région de malheur et préssage néfaste”, e, relacionado com o corpo, é “côté de maladresse”. Caracteriza o *gauche* o contínuo desajustamento entre sua realidade e a realidade exterior. Há uma crise permanente entre o sujeito e o objeto, que ao invés de interagirem e se completarem, terminam por se opor conflituosamente. Para usar um sinônimo drummoniano, tal tipo é um *ex-cêntrico* (“Os Excêntricos”); perde a noção das proporções e, colocando-se fora do ponto que lhe seria natural para manter-se em equilíbrio, termina comportando-se como um deslocado, como uma *displaced person* dentro do conjunto. Enfim, seja como um *gauche*, como um *ex-cêntrico* ou uma *displaced person*, manifesta-se sempre o conflito básico entre sujeito e objeto, nessas palavras, revelado através do dado essencial. (SANT’ANNA, 1972, p. 43).

Retornamos, assim, à autodescrição de Drummond na página que antecede a entrada dos seus poemas, no renegado livro *Os 25 Poemas da Triste Alegria*. Lá, ele afirmava singelamente que a sua poesia era simples, mas o seu espírito complicado. E, nesse conflito entre a simplicidade da sua poesia e a complexidade de seu espírito, encontramos a figura do *gauche* surgindo ainda timidamente através dos seus versos imaturos. Com base na detalhada observação de Affonso Romano de Sant'Anna, entende-se que a voz lírica dessa figura emblemática dentro do universo poético drummondiano pode ser considerada praticamente como uma espécie de *alter ego* do próprio Autor, denominação que talvez seja um pouco imprecisa e que requer uma explicação especializada:

Um *gauche* só pode produzir autenticamente uma obra *gauche*. Há que haver uma consciência entre o que escreve e seu substrato biográfico. Drummond converte o que seria simplesmente biográfico em elemento bibliográfico. Instaure-se como poeta transferindo para a palavra-linguagem todo seu *gauchismo*.

Pode-se, portanto, dizer que a poesia é a melhor biografia que um poeta consegue de si mesmo. Aí ele se transcendentaliza, revertendo-se numa imaginação de si próprio. Isto não torna a poesia menos verdadeira que a vida. Acontece uma integração tal, que a vida é que passa a ser imaginação em torno de uma obra concretamente realizada. A poesia é a biografia do poeta. Ele próprio trata de elucidar essa questão. Numa entrevista afirmou: “Minha poesia é autobiográfica (...) Assim sendo, quem se interessar pelos miúdos acontecimentos da vida do autor, basta passar os olhos por esses nove volumes que, sob pequenos disfarces, dão a sua ficha civil, intelectual, sentimental, moral e até comercial...” A superposição de poesia/biografia, de resto, pode constatar-se na trajetória do poema *No Meio do Caminho*. É um poema *gauche*. Afirmou-se por seus contrários, como indica o volume – *Uma Pedra no Meio do Caminho* que o poeta organizou para contar a trajetória da peça, misto de sujeito-objeto. (SANT'ANNA, 1972, p. 27-28).

Tendo como respaldo a argumentação dada pelo crítico, compreende-se que havia na declaração do poeta iniciante Carlos Drummond, não apenas um depoimento corriqueiro que, aliás, jamais iria condizer com a personalidade perfeccionista do Autor, mas uma opinião sincera de um escritor ainda em estágio de aprendizado e de descoberta de si mesmo como o verdadeiro poeta que viria a ser, cuja escrita passava rigorosamente pelo crivo do mestre modernista, amigo e futuro admirador da obra, Mário de Andrade. De qualquer modo, Drummond sempre foi o seu maior crítico, como se verificou por suas avaliações desfavoráveis aos seus poemas de iniciação; e mesmo depois de consagrado, ele continuou a emitir julgamentos pouco enaltecedores à sua obra, comportamento que não deveria ser entendido simplesmente como modéstia, visto que o seu espírito sempre fora

complicado, como ele mesmo afirmou. O *gauche* encarna a própria dificuldade do Poeta em comunicar-se através da poesia, lançando-o, nesse sentido, para ‘fora’ da sua obra, tornando-se quase um *alter ego* do Autor, “misto de sujeito-objeto” como diz Sant’Anna sobre a trajetória do poema “No meio do caminho”.

Se dependesse do crítico literário CDA, é provável que o poeta CD jamais voltasse a escrever versos novamente. Contrariando-o, no entanto, após analisar três desses vinte e cinco poemas, selecionados conforme a sua pertinência em relação ao tema desta dissertação, verificamos que eles têm qualidades peculiares que os tornam superiores aos demais: apresentam aspectos e elementos compositivos que revelam as características essenciais da poesia madura drummondiana, as quais serão aprofundadas a partir do capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2

DO APARADOR: A XÍCARA DE DRUMMOND NA NATUREZA-MORTA DE “CERÂMICA”

2.1 Poema curto, imagem, reflexão: (re)conhecendo o território de “Cerâmica”

Carlos Drummond de Andrade foi, provavelmente, um dos poetas brasileiros que melhor soube aliar a poesia e a filosofia, de modo que se evidencia em seus poemas um acentuado caráter reflexivo, como foi mostrado no capítulo anterior. Neste, pretende-se discutir essa relação bastante enigmática a partir do poema “Cerâmica”, texto de extensão breve que remete a um haikai, devido ao seu reduzido formato em um único terceto e, por isso, também faz referência à cultura japonesa pelo emprego de uma sutil imagética minimalista, cujo efeito estético está diretamente relacionado ao seu teor reflexivo. Em relação ao seu conteúdo, se verificará um diálogo com a pintura do gênero de natureza-morta, especialmente as de Paul Cézanne e Giorgio Morandi, nas quais, de forma semelhante, podemos observar procedimentos e elementos poéticos que também apresentam um conteúdo de teor metafísico, não obstante, através de imagens concretas e não pela linguagem escrita. Faremos, ainda, no que tange ao resultado estético do poema e à sua capacidade de produção imagética, um contraponto com a linguagem da fotografia, cujo diálogo com o poema se dará a partir da sua característica breve e da sua aparência minimalista e oriental, as quais sugerem esteticamente concentração, concisão, sobriedade e sutileza; qualidades que estão igualmente relacionadas à natureza reflexiva desse poema.

Parafraseando o professor, crítico e especialista na obra drummondiana José Miguel Wisnik em seu conhecido ensaio “Drummond e o mundo”, no qual analisa a importância do vocábulo “mundo” na poética drummondiana devido à sua grande recorrência, também consideramos relevante, antes de introduzirmos o poema a ser analisado, tratar brevemente de alguns aspectos de ordem numérica, ainda que não

de maneira rigorosa: “Começando pela superfície estatística, e mesmo sob o risco do ridículo: talvez nenhum poeta, no Brasil ou no mundo, diga tanto a palavra “mundo”, em seus poemas, como Carlos Drummond de Andrade (que tem ainda, por obra do acaso, um *duro mundo* inscrito no nome).” (WISNIK, 2005, p. 21). Considerando-se, assim, que o uso recorrente de determinado vocábulo constitui um dado importante para a análise da poesia de qualquer poeta, entendemos que seja primordial verificar quantitativamente a presença da poesia breve na obra de Drummond. Portanto, não obstante correr-se duplamente o risco de quase começar pela superfície, trataremos de modo introdutório de alguns dados colhidos durante as leituras da obra poética drummondiana no que concerne à sua produção de poemas de extensão curta, de forma que possamos dar sequência à análise do poema “Cerâmica”.

Drummond tem 24 livros de poesia publicados, sendo dois deles póstumos (Farewell e *Os 25 Poemas da Triste Alegria*), que totalizam um número de 991 poemas⁷⁰, salvo algum engano; e aproximadamente 180 deles podem ser qualificados como de extensão curta ou breve⁷¹. Em muitos desses casos, eles têm a aparência de poemas de extensão mediana⁷². Embora consideremos tal porcentagem até razoável, ela é bem inferior ao número de poemas de extensão média e longa, os quais constituem a maior parte da produção drummondiana.

Em alguns livros, como *José* (1942) e *Novos Poemas* (1948), não consideramos nenhum dos seus poemas como breves. Em outros, por seu turno, há um acentuado número deles, como *Alguma Poesia* (1930), *Lição de Coisas* (1962),

⁷⁰ Nesse total, vários poemas são partes de um poema maior, mas que, desmembrados, podem ser entendidos igualmente enquanto texto poético único, fora do contexto em que foram idealizados pelo Autor. Por exemplo, o primeiro deles encontra-se já no primeiro livro de Drummond (*Alguma Poesia*), intitulado “Lanterna mágica”. Esse poema subdivide-se em oito partes e cada uma recebe como título o nome de uma cidade brasileira. Nesse sentido, cada uma dessas partes pode ser lida e entendida perfeitamente dentro de suas especificidades.

⁷¹ Optamos, aqui, em utilizar as denominações (qualificações) “curto” ou “breve” para esse tipo de poema, cujos sentidos entendemos como similares dentro do estudo da literatura. Assim, pretende-se que a leitura do texto soe menos repetitiva, intercalando essas variações. Além disso, para efeito estético ou mesmo como adequação ao contexto da frase, também utilizamos, porém com menos frequência: poema “fugaz”, “mínimo” ou “concentrado”. Os mesmos adjetivos se estendem ao termo ‘poesia’.

⁷² Alguns poemas, embora tenham entre dez a catorze versos, são de leitura rápida devido ao tamanho desses versos, às vezes bem curtos; encaixando-se, então, perfeitamente dentro da poesia breve. Em outros casos, quando verificamos o contrário disso, versos longos em poemas de formato concentrado, sua leitura se estende por um tempo superior de um poema realmente curto, e a sensação é de que se trata de um texto de extensão média. Desse modo, entendemos que não existam regras rígidas para tais classificações, variando bastante até mesmo de leitor para leitor, ou seja, são critérios que mesclam alguma objetividade, mas também subjetividade.

Boitempo I (1968), *Boitempo II* e *Boitempo III* (1973), cujas intenções poéticas e estéticas sugerem uma presença maior desse tipo de extensão textual. Nos três últimos, contudo, deve-se ressaltar o número elevado de poemas, respectivamente, em *Boitempo I*, de 83 poemas, 29 encaixam-se em poesia curta; em *Boitempo II*, dos 126 poemas, apenas 35 são curtos; e em *Boitempo III*, novamente 35 poemas podem ser considerados curtos, no entanto, dentro de um total de 203. Não há, no momento, uma explicação objetiva para tal gradação numérica ascendente nessa série tríptica drummondiana, mas a quantidade de poemas curtos não sobressai sobre os demais. Em *Alguma Poesia* a quantidade se equilibra, sendo 24 poemas curtos e 32 entre médios e longos; e em *Lição de Coisas*, livro no qual se encontra “Cerâmica”, O número de poemas curtos supera os demais, sendo dos seus 37 poemas, 27 curtos.

Observemos que não há nenhuma regra rígida para definir um poema dentro dessas categorias, assim sendo, pautamo-nos como parâmetro, por um limite de versos semelhante ao soneto, forma fixa de 14 versos, e, também, a um espaço bidimensional que não ultrapassasse uma página, independentemente do tamanho e formato do livro. Entendemos, todavia, que não se constituindo uma regra estabelecida oficialmente dentro dos estudos literários acadêmicos ou pela teoria e pela crítica da literatura vigentes, esse número de versos não é necessariamente o limite máximo para determinarmos um poema como sendo de extensão breve. Poderia-se ultrapassar, obviamente, dependendo inclusive do tipo de poema ou se for analisado em comparação a outros.

Compreendemos, aqui, que devido ao seu poder de síntese, o texto em formato mais concentrado pode colaborar para o desenvolvimento de ideias com carga poética reflexiva, como acontece, por exemplo, em alguns tipos de escritos filosóficos originalmente pensados de uma forma fragmentada, falando ao leitor através de uma linguagem breve e, não raramente, poética. Friedrich Nietzsche, nesse sentido, escrevia aforismos na tentativa de se aproximar da poesia e se distanciar da filosofia.

Entendemos, por conseguinte, que tanto um fragmento filosófico quanto um poema curto podem apresentar características reflexivas semelhantes, no sentido de extrair de poucas palavras e de uma maneira parecida, um tipo de reflexão mais profundo. Trataremos do poema breve, então, como uma espécie de fragmento

filosófico-existencial, com carga poética e esteticamente desenvolvido, o que o diferenciaria de um texto curto puramente filosófico.

Drummond foi um *expert* nesse tipo de poema, como foi mostrado no capítulo anterior, a partir da análise de “A sombra do homem que sorriu”. Dentre os 190 poemas que pudemos classificar como textos breves (incluindo nesse grupo, alguns de tamanho médio, isto é, equiparados ao tamanho de um soneto), muitos apresentam essa característica, a de versar sobre a existência humana, sobre a condição do homem diante das contradições da vida e, especialmente, diante da aproximação da morte. E, de fato, a poesia drummondiana tem em sua raiz uma essência acentuadamente filosófica, uma influência que vem desde as suas preferências como leitor, como foi visto através do poema de juventude “Boneca de pano”, no qual menciona a leitura de Schopenhauer. Sua própria personalidade, que sempre foi extremamente introspectiva e de inclinação cética, também pode ser verificada pela análise do poema “Como se eu fosse um poeta resignado”, onde o eu lírico questiona o valor da sua poesia, ou ainda, como se verificou no controverso poema “Convite ao suicídio” dedicado ao amigo Mário de Andrade, no qual propunha um fantasioso duplo suicídio. Nesses três casos, não se tratam exatamente de poemas exatamente curtos, mas ilustram a natureza questionadora e irônica de Drummond, característica a ser analisada com mais profundidade em “Cerâmica”.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade é essencialmente questionadora e, devido a essa característica, não há como descartar a influência das leituras de obras de filosofia em sua formação literária. Ele tinha como um dos seus autores preferidos, como já foi mencionado anteriormente, o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard. A influência do pensamento filosófico em Drummond se justifica pelo fato de que é próprio do filósofo questionar o sentido da vida e das coisas, buscando através do pensamento abstrato ou do raciocínio lógico, respostas para si e para outrem; e pelo estilo de escrita drummondiano, consideramos que esse tipo de objetivo, aparentemente restrito ao campo filosófico, é inerente à sua própria condição de Poeta. Entendemos, de fato, ser inerente a todo poeta questionar sobre quaisquer assuntos e temas, e também autoquestionar-se, utilizando a linguagem da poesia, esta que é naturalmente isenta de objetivos práticos ou utilitários, e, sobretudo, trata-se de uma linguagem que não deixa de ser capaz de provocar reações diversas e reflexões profundas. Essas qualidades reflexivas são capazes de

aproximar o poeta e a sua poesia do conhecimento filosófico e, em Drummond, essa aproximação não é casual, ela ocorre ao longo de toda a sua trajetória literária. O desafio do Poeta ao construir um poema curto e reflexivo é, portanto, o de concentrar em um espaço bidimensional reduzido uma ideia que poderia, por exemplo, ser desenvolvida de uma outra maneira, como na forma narrativa de um texto em prosa.

Determinados temas ou intenções estéticas adequam-se melhor a pequenos formatos, mais breves e concentrados, mais condensados e objetivos. Entende-se, portanto, que a poesia é um gênero que favorece a escrita de textos menores e menos narrativos, seja seguindo as normas das formas fixas ou através do verso livre. Segundo a explicação de Octavio Paz, a poesia em formatos breves estrutura-se de outra maneira, de modo a focar-se diretamente ao tema ou assunto em questão: “No poema curto – *jarcha*, *hai-cai*, epigrama, *chüeh-chü*, copla – se omitem os antecedentes e a maioria das circunstâncias que são a causa ou o objeto do canto.” (PAZ, 1993, p. 13).

Uma característica marcante no *haikai* é a sua capacidade imagética, isto é, o favorecimento da criação de imagens literárias devido à sua forma reduzida. Com poucas palavras ou ideogramas, podem-se obter imagens poéticas singelas, grandiosas, dramáticas, pitorescas, bem-humoradas. Paz acrescenta ainda que “no *haiku* a palavra se resolve em silenciosa contemplação, quer seja pictórica, como em Buson, ou espiritual, como em Basho.” (PAZ, 1991, p. 210). Por isso sua brevidade textual concentra significados que se ampliam em imagens quando lidos, e estas, por sua vez, podem se transformar em outros significados e sensações. Assim é a recepção ao poema curto, dele se obtém reação imediata do leitor, como nos haicais. Relativamente difundida no ocidente, esta forma de poesia oriental se constrói pela instantaneidade de sensações que é capaz de provocar, pela visualização de imagens, pelas sonoridades provocadas pelas palavras lidas em voz alta, e até mesmo pelas sensações táteis, gustativas e olfativas desencadeadas pela combinação e relação dos significados dos ideogramas ou dos vocábulos, no caso das línguas ocidentais.

O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard, em *O Ar e os Sonhos*, expõe uma ideia que vai ao encontro do que se argumenta aqui, ao tratar exatamente da questão da imagem literária:

Uma imagem literária basta às vezes para nos transportar de um universo a outro. É nisso que a imagem literária aparece como a função mais inovadora da linguagem. A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico. [...]. Em suma, a imagem literária põe as palavras em movimento, devolve-as à sua função de imaginação. (BACHELARD, 2001, p. 258-259).

Compreendemos, a partir da conceituação de imagem literária bachelardiana, a ideia de que uma das primeiras motivações da poesia, se não a primeira, seria exatamente a de seu poder imagético, isto é, o de produzir imagens. Essa conclusão, se assim podemos afirmar, torna o poema de extensão curta um tipo de texto literário com grande propensão à liberação da imaginação, senão o mais propenso e o que melhor se adequaria a tal finalidade.

A poesia, quando na forma de um poema breve, pode surgir aos poetas e aos leitores como uma imagem instantânea, quase fotográfica, algo talvez impossível de obter através da leitura de um poema longo, o qual se aproximaria mais da dinâmica das imagens filmadas, construída em partes e cenas, isto é, em uma sequência narrativo-temporal. Certamente, algumas cenas ou *takes* de filmes podem ser tão marcantes e icônicas quanto à de uma imagem fotográfica, mas ela só faz sentido para o espectador que a vê dentro do contexto de um filme já assistido anteriormente. Já a imagem de uma fotografia não exige esse pré-requisito, ela pode até mesmo ser parte de uma série, mas, *a priori*, ela transmite um significado se observada isoladamente, desmembrada de seu contexto original.

A criação de imagens a partir da leitura de um poema curto é como um instantâneo fotográfico. O próprio poema, pelo pequeno espaço que ocupa na superfície do papel ou na tela de um aparelho/dispositivo eletrônico, atinge o leitor esteticamente pela sua completa visibilidade, sem que se precise virar ou mudar a página para dar continuidade à sua leitura. Ele se apresenta inteiro ao olhar, como um rabisco, uma garatuja, um pequeno desenho, uma ideia visual.

Verificamos em Carlos Drummond de Andrade uma escrita naturalmente fluente na sua brevidade poética e em concordância com uma criação estética desenvolvida em pequenas dimensões. Essas características são visíveis na sua poesia, não obstante, de forma discreta, com os poemas curtos entremeando seus livros, como breves respiros entre os poemas longos que necessitam de maior fôlego do leitor ou, ainda, como pequenos enigmas poéticos em meio às amplas paisagens criadas pelas narrativas de seus poemas mais alongados.

Em sua vasta produção em poesia, há certa tendência de Drummond pela criação de poemas de tamanhos medianos a longos. A maioria dos seus poemas realmente curtos não figura entre os mais lembrados e estudados pela crítica ou pela academia. Em seu repertório mais celebrado, encontram-se os longos poemas de *A Rosa do Povo*, livro igualmente extenso com um total de cinquenta e cinco poemas, contendo a sua grande poesia social, onde não há espaço para os poemas breves, sendo “Áporo” o menor deles. Mas o predomínio dos poemas longos é notório, pois demonstra a intenção estética do Autor sobre a sua obra. A seriedade e os tons graves aplicados aos temas exigem uma linguagem que proporcione a densidade desejada, bem como o aprofundamento das ideias e a reflexão por meio de um texto de maior prolongamento temporal, para que o leitor seja absorvido lenta e gradativamente. Trata-se de uma obra com pretensões quase épicas, devido à valorização de uma poética narrativa observada na maioria desses poemas.

Apenas para ilustrar, é possível encontrar na poesia drummondiana desde um solitário terceto, como é o caso de “Cerâmica”, a poemas um pouco maiores como o célebre “No meio do caminho” (um quarteto e um sexteto), em *Alguma Poesia*. Há uma variedade de poemas breves que se enquadrariam nessa qualificação, tais como: “Política literária” (duas estrofes dedicadas a Manuel Bandeira) e “Quadrilha” (famosa em estrofe única) que também se encontram em *Alguma Poesia*. Outro exemplo, embora não tão breve, seria o já mencionado “Áporo” (quatro estrofes), de *A Rosa do Povo*, obra caracterizada pela densidade temática e poemas longos e encorpados como “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, que fecha o livro, ou então, verticalmente longos e estreitos como o dramático “Caso do vestido”. Expandindo-se um pouco as dimensões para fins comparativos, entre os poemas de tamanho mediano podemos citar, entre os mais conhecidos, o “Poema de sete faces” (fatalmente em sete estrofes), em *Alguma Poesia*, e “Sentimento do mundo” (com apenas cinco estrofes, mas estas constituídas de até oito versos), no livro homônimo de 1940. Embora não sejam longos, também não são poemas que se caracterizam pela brevidade.

Drummond não foi um poeta concreto, entretanto, arriscou-se a criar alguns poemas nos quais percebe-se a influência desse movimento artístico-literário. Principalmente na questão da experimentação formal, pela brevidade e efeito visual diferenciado, como se nota nos poemas “Desabar”, “Um em Quatro” (a quinta parte

de “Quixote e Sancho, de Portinari”, que mantém sua autonomia mesmo lido isoladamente), e “Homenagem”, todos de *As Impurezas do Branco*, de 1973. “Cerâmica”, é um exemplo de poema que pertence a essa fase de “transformação” (Gilberto Mendonça Teles, 1996) pela qual passava a sua poesia, nas décadas de 1950-1960, quando ele flertava com a poesia concreta, mas à sua maneira, menos no que tange ao conteúdo e mais no que diz respeito às questões formais, o que se assemelharia à atitude do poeta Manuel Bandeira.

O contraste entre poesia breve e extensa fica claro quando, ao falar de poemas longos, Octavio Paz (PAZ, 1993, p. 11) afirma que “espaço é tempo”. Um texto de espaço ampliado como o do poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, contrasta-se, inclusive, já a partir do próprio título, com o reduzido poema “Cota zero” (*Alguma Poesia*), todavia, isso se restringe apenas às extensões de seus textos. Partindo desse pressuposto, compreendemos que o valor poético e estético de um poema não se mede pelo número de versos nem de estrofes, mas por suas qualidades intrínsecas. Na concepção de Octavio Paz, verificamos essa ideia a respeito das extensões dos poemas:

Longo ou curto são termos variáveis. O número de versos não é um critério: um poema grande para um japonês é um poema curto para um hindu; um poema grande para um homem do século XX é um poema curto para um homem da Idade Barroca. [...]. No poema curto o fim e o começo se confundem: há quase um princípio de desenvolvimento. No poema de extensão média sim, são discerníveis o começo e o fim [...]. Lemos os poemas de extensão média da primeira à última linha, não só o começo ou só o fim. Não podemos isolar as partes. No poema grande as partes tampouco têm existência autônoma completa mas cada uma existe como parte. Não podemos ler uma parte isolada de um poema de extensão média porque essa parte não faz sentido por si própria; mas no poema longo cada parte tem vida própria. (PAZ, 1993, p. 11-12).

A poética de Drummond se constrói a partir de temas, basta verificar os próprios títulos dados aos seus livros, até mesmo no primeiro – *Alguma Poesia*. A falsa modéstia não esconde aquilo que nos aguarda, surpreendendo o leitor que se depara, logo na entrada, com o “Poema de sete faces”⁷³. Trata-se de um livro no qual o Autor se apresenta ao público como escritor de poesia, mostra a que veio,

⁷³ Destacamos, aqui, a emblemática primeira estrofe do “Poema de sete faces”: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” (ANDRADE, 2015, p. 10).

dando destaque à temática do próprio poeta enroscado com o seu labor e a sua condição no mundo.

Seguem-se outros livros e os temas começam a se definir entre aqueles nos quais o Drummond revive a cidade natal, Itabira; aqueles de tendência mais social, onde questiona o mundo e a sociedade; os temas voltados ao amor e/ou ao erotismo; e os temas marcadamente reflexivos, que se tornaram uma característica marcante da sua obra, se não a mais marcante da poesia drummondiana. E, dentro deste panorama temático criado pelo Autor, muitos dos poemas curtos produzidos por ele se inserem nos temas e/ou abordagens filosóficos. Isso se explica, entre outros fatores possíveis, pela questão da alta concentração de significados em poucas palavras ou versos. Não é preciso mais do que isso para se questionar o sentido da vida, a fugacidade do tempo, o ceticismo diante das crenças e dogmas, a certeza da morte ou a revolta diante desse derradeiro destino. Toda a produção drummondiana em poesia está marcada por essa essência reflexiva, contudo, a partir da perspectiva deste trabalho, são os poemas breves os que mais favorecem ao Poeta obter um efeito estético e poético mais intenso dentro da temática do fracasso. Nesse sentido, a poesia breve aproxima-se da atmosfera dos aforismos e das reflexões sucintas de cunho filosófico, que possuem a enigmática capacidade de nos guiar para conhecimentos profundos sobre a nossa existência.

2.2 O fracasso do Poeta no sujeito lírico de “Cerâmica”

CERÂMICA

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
Ela nos espia do aparador.

(ANDRADE, 2015, p. 363).

Objetivamos rastrear, inicialmente, o caminho trilhado pelo poema “Cerâmica”, a sua genealogia, o seu percurso dentro da produção drummondiana, a fim de dar corpo ao que entendemos como análise, que, sem dúvida, não deve se restringir apenas ao texto literário em si, mas ao todo que ele significa e representa dentro da obra drummondiana, contextualizando-o, comparando-o a outros poemas do Autor e/ou a outros trabalhos artísticos de autores que lhe sejam relevantes, particularmente a Iberê Camargo, o seu interlocutor no diálogo poético interartes que

propomos nesta dissertação, no sentido de desvelar um pouco mais as várias possibilidades de leitura do poema, a fim de compreender, assim, a partir desse cruzamento de linguagens, um pouco mais das suas qualidades estéticas, poéticas e filosóficas.

“Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade, foi originalmente publicado em 1962, em sua *Antologia Poética*, uma seleção de poemas organizada pelo próprio Autor, quando ele então completava os seus sessenta anos de idade. Em nota escrita para a primeira edição, Drummond explica como foram estabelecidas as famosas divisões temáticas desse livro de maturidade, cuja lógica demonstra a consciência poético-filosófica do Autor em relação à totalidade de sua obra:

Ao organizar este volume, o autor não teve em mira, propriamente, selecionar poemas pela qualidade, nem pelas fases que acaso se observem em sua carreira poética. Cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou define, em conjunto. A Antologia lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, espelho mais fiel.

Escolhidos e agrupados os poemas sob esse critério, resultou uma Antologia que não segue a divisão por livros nem obedece a cronologia rigorosa. O texto foi distribuído em nove seções, cada uma contendo material extraído de diferentes obras, e disposto segundo uma ordem interna. O leitor encontrará assim como pontos de partida ou matéria de poesia: 1) O indivíduo; 2) A terra natal; 3) A família; 4) Amigos; 5) O choque social; 6) O conhecimento amoroso; 7) A própria poesia; 8) Exercícios lúdicos; 9) Uma visão, ou tentativa de, da existência.

Algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida, ou em mais de uma. A razão da escolha está na tônica da composição, ou no engano do autor. De qualquer modo, é uma arrumação, ou pretende ser.

C.D.A.

Rio de Janeiro, 1962.

(ANDRADE, 1982, p. 7).

Escrita em terceira pessoa, a nota de Drummond não deixa de ter aquele tom levemente informal, característico de sua prosa como cronista, bem como a sua objetividade. Sem dúvida, aos sessenta anos, o Escritor revela plena consciência de sua capacidade em resumir a nove tópicos ou “pontos de partida”, como ele os denomina, toda a sua produção em poesia até aquele momento. Um crítico literário não faria melhor. Desses pontos de partida, por seu turno, ele elenca as nove seções temáticas, conforme a “matéria de poesia” em que se encaixam os poemas selecionados: 1) Um eu todo retorcido; 2) Uma província, esta; 3) A família que me dei; 4) Cantar de amigos; 5) Amar-amaro; 6) Uma, duas argolinhas; 7) Poesia contemplada; 8) Na praça de convites; 9) Tentativa de exploração e de interpretação

do estar-no-mundo. Essa visão do todo, que só é possível adquirir com o tempo e com a experiência, alia-se no caso específico de Drummond ao seu olhar sempre muito autocrítico e absolutamente avesso a autoelogios, como um típico *gauche*.

No mesmo ano da *Antologia*, ele lançou um livro de poemas inéditos, *Lição de Coisas*, o décimo dentro de sua trajetória poética até aquele momento. Essa obra, assim como a própria *Antologia*, está dividida em seções temáticas, na seguinte sequência: Origem; Memória; Ato; Lavra; Companhia; Cidade; Ser; Mundo; Palavra; F. Sobre esse duplo lançamento, o poeta e crítico Haroldo de Campos esclarece em “Drummond, Mestre de Coisas”, um dos ensaios críticos mais conhecidos do seu livro *Metalinguagem*, que:

NÃO por coincidência, no ano em que completa seus sessenta anos, Carlos Drummond de Andrade dá-nos dois novos livros: *Lição de Coisas*, coletânea de seus poemas mais recentes, edição José Olympio; *Antologia Poética*, uma seleção de sua poesia até agora, segundo uma clarificadora sequência, que não é cronológica nem fásica, mas antes vetoriada por certas ocasiões temático-formais, e na qual se compilam, inclusive, alguns inéditos (Editora do Autor). (CAMPOS, 1970, p. 39).

Sendo o ano de 1962 a data de celebração dos 60 anos de Drummond, supõe-se que o próprio, em um exame de consciência poética, estabeleceu nesses dois livros de poesia um resumo pessoal e metafísico (no caso da *Antologia*) de temas caros à sua produção até aquele momento e, concomitantemente, uma visão reveladora da *Lição de Coisas* por ele acumuladas na velhice iniciada, em poemas cuidadosamente dispostos em dez seções temáticas, ampliadas posteriormente para onze, com “4 poemas”. “Cerâmica”, poema inédito, que antes integrava a *Antologia Poética*, pertence à essa última seção, e é o mais breve dentre os poemas do quarteto que fecha o livro.

O poema foi, portanto, acrescentado somente às futuras edições de *Lição de Coisas*⁷⁴, assim como os outros três poemas que compõem “4 poemas”. Na *Antologia*, ele também está elencado na última seção, intitulada “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”, cuja “matéria de poesia” como estabelece Drummond, reúne poemas sobre “Uma visão, ou tentativa de, da existência”. Ela é, no sentido creditado pelo Poeta, uma seção cujos poemas estão

⁷⁴ Na segunda edição do livro, verifica-se que a organização das seções ainda se mantém inalterado, isto é, com o mesmo número de poemas da primeira edição. Não se tem certeza a partir de qual edição Drummond teria adicionado os quatro poemas que compõem a décima primeira seção do livro *Lição de Coisas*.

marcados por características primordialmente questionadoras, de sentido filosófico e existencial. Encontram-se nessa seção mais dois dos poemas que depois seriam adicionados à *Lição de Coisas*: o poema curto “Descoberta” e “Intimação”, este um pouco menos breve. “A música barata”, outro poema que completaria o quarteto da seção “4 poemas”, está na primeira seção da *Antologia*, “Um eu todo retorcido”, cuja essência temática assemelha-se à da última, a nosso ver, pelas mesmas qualidades metafísicas apresentadas. Na argumentação do próprio Escritor, fica evidente que não são seções ‘fechadas’ em si e permitiriam um diálogo entre elas, ou até mesmo: “Algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida, ou em mais de uma.”.

Na *Antologia Poética*, essa disposição dos poemas por temas não é tão simples como em *Lição de Coisas*, devido mesmo à amplitude do livro, que abarca poemas selecionados de todos os livros que o Poeta havia publicado até *A Vida Passada a Limpo*, de 1958, que em si já dava o tom de resumo de carreira do Autor, dois anos antes de completar os sessenta anos de idade. O ensaio de Haroldo de Campos é bastante elucidativo em relação à colocação inicial do poema “Cerâmica” e também no que tange à novidade das divisões temáticas empregadas por Drummond nos dois livros de 1962:

Na Antologia Poética, também lançada este ano como já ficou dito, estão alguns excelentes inéditos (“Descoberta”, “Cerâmica”). Importa, ademais, como lacônico mas esclarecedor depoimento do poeta sobre os caminhos de sua poesia, observar a arrumação não lógica, mas analógica, que CDA dá às produções extraídas de seus vários livros (inclusive de *Lição de Coisas*), distribuindo-as pelos seguintes compartimentos: “1) o indivíduo; 2) a terra natal; 3) a família; 4) amigos; 5) o choque social; 6) o conhecimento amoroso; 7) a própria poesia; 8) exercícios lúdicos; 9) uma visão, ou tentativa de, da existência”, tudo isto correspondendo, em nomenclatura mais translata, a: “1) um eu todo retorcido; 2) uma província: esta; 3) a família que me dei; 4) cantar de amigos; 5) na praça de convites; 6) amar-amor; 7) poesia contemplada; 8) uma, duas argolinhas; 9) tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”. O total gera, para quem se dispuser a meditá-lo, um ideograma crítico da obra de CDA. (CAMPOS, 1970, p. 43-44).

Sobre a divisão temática de *Lição de Coisas*, Gilberto Mendonça Teles expõe os possíveis significados por trás do número de temas estabelecido por Drummond:

A linguagem da poesia brasileira atingiu com esse livro um dos seus pontos culminantes, numa verdadeira lição para os novos e também para muitos de nossos velhos escritores. Nenhum poeta havia logrado antes tamanha organização na estrutura externa e interna de um livro de poemas. *Lição de*

Coisas é composto de dez partes: *Origem*, *Memória*, *Ato*, *Lavra*, *Companhia*, *Cidade*, *Ser*, *Mundo* e *Palavra*, sendo que a décima parte é constituída pelo conjunto de todas as outras, vale dizer, pelo próprio livro. Esta divisão, além de se manifestar também na estrutura de um poema como “O padre, a moça”, encontra a sua expressão total em “*Isso é aquilo*”, rigorosamente composta de dez estrofes com dez versos cada uma. [...]. É possível que o número dez possua aí o sentido simbólico da numerologia apontada por Cirlot: o retorno à unidade (segundo os sistemas decimais), realização espiritual ou, ainda, totalidade do universo físico e metafísico, o que não deixa de estar de acordo com a síntese poética a que chegara em 1962, o grande poeta brasileiro. Depois desse livro, a poesia de Drummond recebe uma forte inflexão para a recuperação dos temas da infância e do passado. (TELES, 1996, p. 316-317).

Considerando-se que o décimo primeiro “tema”, objetivamente denominado como “4 poemas”, foi adicionada apenas posteriormente por Drummond, e, portanto, não fazia parte da versão original do livro, a análise de Teles não é passível de questionamento, pelo contrário, é válida no sentido de ampliar as leituras interpretativas em torno da obra, especialmente no que diz respeito ao seu aspecto formal já ressaltado anteriormente por Haroldo de Campos. Além disso, Teles relaciona essa organização formal do livro e dos poemas, aos temas desenvolvidos pelo Poeta a partir daquele momento, sendo assim uma proposta poética e estética pensada e executada conforme uma ideia premeditada. A nosso ver, uma ideia que dialoga perfeitamente com o lançamento da *Antologia Poética*, cujo conteúdo é, ao contrário e justificadamente, de maior amplitude e complexidade, e, todavia, marca igualmente a comemoração das seis décadas de vida de Drummond; portanto, correspondendo *Lição de Coisas* a uma renovada poética da maturidade e a *Antologia* a um resumo ou “ideograma crítico da obra de CDA”, como sugeriu Haroldo de Campos.

Para Teles, o livro *Lição de Coisas* pertenceria ao seu período de maior “transformação”, isto é, representa uma das suas produções mais significativas dentro de um período de grande maturidade poética, que também coincidiria com a proximidade da velhice. Há, nesse sentido, uma preocupação do Poeta em demonstrar através dos sujeitos líricos dos poemas o drama existencial do ser humano diante da perspectiva, cada dia mais próxima, da sua finitude; ideia que condiz exatamente com a essência poética de “Cerâmica”:

É aqui com livros como *Claro Enigma* (1951), *Fazendeiro do Ar* (1953), *A Vida Passado a Limpo* (1958), e *Lição de Coisas* (1962), que o entendimento poético de Drummond recebe a sua grande transformação. A corrente modernista, a que o poeta se aderiu [...] foi inteiramente absorvida

pela consecução de uma plenitude expressiva em que falava mais alto a personalidade do poeta Carlos Drummond de Andrade. A partir de então a maior parte de sua poesia é uma especulação sobre a essência da linguagem. A participação humana atinge a suma de todos os saberes poéticos e a linguagem se faz mesmo a morada do ser, não é mais apenas o instrumento transitivo e transparente a serviço da comunicação: ela passa agora a comunicar a si mesma, plena de sua estrutura e opacidade. Não importa mais se há uma forma moderna ou tradicional; o que conta é a síntese, o adensamento da substância expressiva. (TELES, 1996, p. 315).

Teles elenca quatro livros de Drummond no percurso de uma década (do ano de 1951 até 1962), a qual ele denomina como sendo esse período de “transformação” em sua poesia. *Lição de Coisas* é um dos livros dessa lista que o crítico considera como um trabalho de “especulação sobre a essência da linguagem”, quando o Poeta atinge não só a maturidade poética como também está em seu pleno domínio sobre a forma. Em *Claro Enigma* ele estabelece uma poesia que revisita as formas fixas, atualizando-as dentro de uma nova perspectiva poética; já em *Lição de Coisas* há um tipo de experimentação estética com alguma influência da poesia concreta, comentada inclusive por um de seus expoentes, o poeta Haroldo de Campos:

Drummond, em *Lição de Coisas*, reencontra as matrizes de sua poesia, ainda colados a 22, e retraça – retomando-o – o percurso de sua obra-em-progresso, apenas interrompido pela estação neoclassizante de *Claro Enigma* (1951). [...]

[...]. Aqui, o poema se abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia: ei-lo incorporando o visual, fragmentando a sintaxe, montando ou desarticulando vocábulos, praticando a linguagem reduzida. Não que estas perquirições surgissem só hoje em Drummond. [...]. Mas sim que, em *Lição de Coisas*, elas se intensificam e se radicalizam. (CAMPOS, 1970, p. 41-42).

Verificamos que Teles e Campos, conquanto tomem como parâmetros de transformação da poesia drummondiana os livros *Claro Enigma* e *Lição de Coisas*, apresentam opiniões que divergem em relação à influência do modernismo dentro dessa nova perspectiva poética do Autor: Teles acredita que o modernismo foi absorvido pelo Poeta e, de certa forma, superado através do desenvolvimento de uma linguagem pessoal; por outro lado, na visão concretista de Campos, Drummond estaria retomando algumas questões modernistas em sua nova fase, como por exemplo, através de um trabalho dedicado especialmente à experimentação da forma. Podemos dizer que ambos estão de acordo no que concerne à pesquisa da linguagem como o foco central dessa poesia drummondiana madura, sendo em

busca do “adensamento da substância expressiva”, para Teles; ou, dentro de uma visão concretista, como o momento de maior intensificação e radicalização formal, para Campos.

Em relação ao poema “Cerâmica”, pode-se afirmar que as duas proposições se encontram, pois há nele uma radicalização da forma que se apresenta especialmente reduzida, a qual está, por sua vez, em consonância direta com a busca de um “adensamento” poético que expressa a difusa e complexa metafísica presente na sua voz lírica. Nesse sentido é que podemos afirmar com Teles que:

O poeta sabe que é preciso seguir a lição das coisas, mas a sua comunicação vai-se fazendo metafórica; sabe que é preciso ser solidário, e o vai sendo cada vez mais, mas agora com a própria linguagem. Em vez de apenas solidária, ela passa também a ser solitária e, de tão só, acaba-se reduzindo às palavras, desagrega-se em sílabas, se aglutina no desespero de ser expressão, mesmo que esta seja apenas uma “turva sintaxe”. [...]

Utilizando todos os recursos da língua, evoluindo para a depuração das formas poéticas e para a atualização constante de seu instrumento lírico, a sua obra se caracteriza, ademais, pelo acervo cultural que movimenta. [...]. O equilíbrio entre o passado e o presente, assimilado e superado, é a principal característica desse poeta que não considera honesto rotular-se de poeta quem não “se entrega aos trabalhos cotidianos secretos da técnica, da leitura, de contemplação e mesmo de ação”. (TELES, 1996, p. 325-326).

A metáfora da vida humana como ‘cacos de objetos quebrados’ que remetem à desilusão e ao fracasso estaria presente, posteriormente, em outro poema drummondiano chamado apropriadamente como “Coleção de cacos” (*Boitempo III – Esquecer Para Lembrar*, 1979). Ele foi analisado pelo professor Alcides Villaça, outro especialista na obra de Carlos Drummond de Andrade, em seu livro *Passos de Drummond*. Seguindo a cronologia da obra drummondiana, Villaça analisa esse poema escrito e publicado quase uma década depois de “Cerâmica”, talvez enxergando-o como uma revisitação a ele, a partir do qual o Poeta expande a ideia metafórica contida nos “cacos” da antiga xícara, para uma “coleção inteira de cacos de louça” que englobaria, literalmente, todos os cacos colecionados pelo sujeito lírico do poema, agora narrado em primeira pessoa do singular, não mais como uma voz aparentemente externa e neutra como em “Cerâmica”, que, por isso, dá margem a especulações e colabora para criar uma aura enigmática em torno do poema. “Coleção de cacos” não apresenta esse mesmo mistério, essa dúvida que paira em “Cerâmica”, mas ajuda a ampliar e entender o sentido reflexivo desse ‘poema-matriz’:

COLEÇÃO DE CACOS

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
 Tem países demais, geografias demais.
 Desisto.
 Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
 orgulho da cidade.
 E toda gente coleciona
 os mesmos pedacinhos de papel.
 Agora coleciono cacos de louça
 quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem.
 Brancos também não.
 Têm de ser coloridos e vestustos,
 desenterrados – faço questão – da horta.
 Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
 restos de flores não conhecidas.
 Tão pouco: só o roxo não delineado,
 o carmesim absoluto,
 o verde não sabendo
 a que xícara serviu.
 Mas eu refaço a flor por sua cor,
 e é só minha tal flor, se a cor é minha
 no caco de tigela.

O caco vem da terra como fruto
 a me aguardar, segredo
 que morta cozinheira ali depôs
 para que um dia eu o desvendasse.
 Lavrar, lavrar com mãos impacientes
 um ouro desprezado
 por todos da família. Bichos pequeninos
 fogem de revolvido lar subterrâneo.
 Vidros agressivos
 ferem os dedos, preço
 de descobrimento:
 a coleção e seu sinal de sangue;
 a coleção e seu risco de tétano;
 a coleção que nenhum outro imita.
 Escondo-a de José, por que não ria
 Nem jogue fora esse museu de sonho.

(ANDRADE, 2015, p. 661-662).

Revisitando a infância, o sujeito lírico traça um itinerário de sua própria história de vida através da sua coleção inusitada de cacos de louça encontrados exclusivamente na horta. Cada um desses cacos parece ter uma estória por detrás, uma nostalgia de um tempo passado, de quando esses pedacinhos de louça que formavam uma tigela ou uma xícara possuíam função na mesa de jantar, das suas estampas e cores que atraíam o olhar, mas que delas só restaram pequenos indícios de como eram graciosas. A esse tom nostálgico se mesclam momentos de ironia, quando o sujeito lírico sugere deboche ao mencionar que todos colecionam selos (“pedacinhos de papel”), ou quando acredita que sua coleção de cacos é uma

espécie de tesouro – “Lavar, lavar com mãos impacientes / um ouro desprezado”; “coleção que nenhum outro imita”.

Alcides Villaça compara os dois poemas – “Cerâmica” e “Coleção de cacos” –, a partir da ideia sugerida pelo vocábulo “cacos” presente em ambos os textos, investigando a partir desse dado em comum os significados que eles carregam e os sentidos que expressam. Interessa-nos, em sua análise, aquilo que possa contribuir para a ampliação interpretativa de “Cerâmica”:

É difícil falar do fragmentário sem despertar alguma alusão a danificações do tempo, do espaço e da vida modernos. O fragmentário foi elevado à categoria estética da modernidade, espelhando perspectivas distintas e simultâneas, percepções dissonantes, experiências de fratura. [...]

[...]

[...] a xícara de Drummond é estranha e inútil, indiscreta e acusatória. No aparador, ela é a referência da distância intransponível, do gesto impossível, espelhando ainda o isolamento, a estranheza e a inutilidade que o poeta parece reconhecer também em si mesmo. Aqui, o fragmentário é irremissível, e projeta-se na consciência do sujeito maduro como alegoria dos “cacos da vida”, e pode ainda alargar-se como expressão da nostalgia de uma totalidade órfica, daquela “unidade áurea, que perdemos” em nosso “mundo desintegrado” (“Canto órfico”, *Fazendeiro do Ar*).

Já em “Coleção de cacos”, os pedaços valem por si mesmos e, no conjunto, representam, para o menino que dedicadamente os garimpa, “uma fortuna”.

[...]. Nada aqui antecipa a indisposição melancólica do alegorizante poema “Cerâmica”, pelo contrário: a afirmação dos versos “eu refaço a flor por sua cor, / e é só minha tal flor, se a cor é minha/ no caco de tigela” traz consigo a certeza da recriação ativa do todo por meio de suas partes. (VILLAÇA, 2006, p. 118-119).

Villaça cria um contraste entre os dois poemas que, pela presença em comum do vocábulo “cacos”, sugere inicialmente que possa existir alguma semelhança temática entre eles. Existe, de alguma forma, uma espécie de revisão do passado através das suas respectivas vozes líricas. Diferenciam-se, todavia, por serem opostos quanto à faixa etária: em “Cerâmica”, trata-se de um sujeito lírico em idade avançada refletindo sobre a sua frágil condição (daí a metáfora da xícara quebrada) e a proximidade da morte; em “Coleção de cacos”, é um jovem que divaga a respeito da sua inusitada coleção, que, por sua vez, fala das coisas do passado, de um lugar, das pessoas que passaram por ele e que manusearam essas louças, cujos cacos ele passara a colecionar. Nesse sentido, os poemas revelam algo em comum em seus espaços internos, não somente na escolha dos “cacos” como palavra-chave: “Há, nessa disposição de tão específica coleção de cacos, sugestões a que o leitor não pode ser insensível: a matéria visada está oculta, é fragmentária e exige uma

espécie de lavra, mineração caprichosa e minúscula.” (VILLAÇA, 2006, p. 117). Disso entende-se que há, em ambos, uma poética da existência que nos leva à reflexão, refletida nas suas vozes líricas: ela está tantos nesses pequenos cacos de louça escavados da horta, de “Coleção de cacos”; como também está impregnada na velha xícara quebrada e exposta no aparador, em “Cerâmica”. De certa forma, os cacos nunca estão completamente expostos, ou eles estão enterrados e precisam ser escavados para se tornarem visíveis, ou então estão colados, impedindo pela sua união que sejam vistos separadamente. Se, pela metáfora do poema, a estranha xícara de cacos colados simbolizaria a vida de um indivíduo, imagina-se que ela tenha sido afetada, danificada, prejudicada. Ao ter essas partes quebradas coladas, retornando à sua forma quase original, entenderíamos que suas mazelas não podem ser vistas, que foram disfarçadas, permitindo apenas ver algumas marcas e sequelas, mas que elas continuam ali, que permanecem escondidas em um ‘corpo’ inútil. Sob a terra da horta no fundo do quintal, esses cacos também estão escondidos; tornam-se invisíveis, escondendo as mazelas familiares, as histórias que seriam como tesouros sem nenhum valor. Ao escavá-los, o sujeito desenterra parte da sua narrativa, pequenos fragmentos da vida que estavam esquecidos, momentos de alegria, mas também de tristeza. O que fica, em ambos os casos, é uma estranha sensação melancólica de luto, de nostalgia fracassada, o mesmo que se sente ao abrir um velho álbum de fotos de família. Rememoram-se bons momentos, mas o que mais se acentua ou o que mais nos marcam, muitas vezes são as lembranças dos conflitos e das desavenças, dos segredos e omissões, daquilo que não foi dito nem realizado, do que poderia ter sido ou realizado e que ficou frustrado.

Por isso o existencialismo presente na poesia drummondiana estaria refletindo, através de uma relação reflexiva do eu lírico com seu mundo, a própria situação do sujeito moderno que, incapaz de absorver as mudanças desse mundo e nas suas tentativas frustradas de sucesso diante das vicissitudes da vida, permite-se expor poeticamente o seu drama existencial. Por meio de metáforas inusitadas, como as encontradas nos dois poemas drummondianos analisados pelo crítico Alcides Villaça, que tomam como mote a palavra “cacos”, e a partir da qual glosam-se versos acerca da existência humana em duas perspectivas diferentes, mostram os caminhos de um processo criativo drummondiano que resgata um vocábulo já

trabalhado e o desenvolve de uma outra forma, atualizando, nesse processo, o poema mais antigo.

Constatamos então, no poema “Cerâmica”, uma reflexão acentuada de cunho existencialista, como se nota inclusive através da sua colocação temática na *Antologia Poética*, na seção denominada de “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”, aonde Drummond encaixou os poemas que tratam de “uma visão, ou tentativa de, da existência”. A partir da classificação mesma dada por seu Autor, “Cerâmica” é, substancialmente, um poema que leva o leitor a questionar o complexo sentido de se “estar-no-mundo”, levando-o a colocar-se no lugar do sujeito-ser-objeto ali exposto, e a realizar uma reflexão sobre a sua própria finitude, como um exame de consciência a respeito de sua existência no mundo e o sentido da vida.

A característica existencial da poesia de Drummond foi sendo lapidada gradualmente ao longo de sua carreira. “Cerâmica” é um bom exemplo de que, em sua maturidade poética, o Poeta encontrou um caminho (ou uma das formas possíveis) de radicalização daquele ceticismo pré-existente em seus poemas renegados de juventude. Como verificamos no capítulo anterior, contumaz leitor de filosofia desde a sua adolescência, o Escritor já apresentava um espírito ou tendência pessimista, pois interessava-se por autores como Arthur Schopenhauer e Sören Kierkegaard. Esses filósofos, por sua vez, também tiveram grande influência sobre os artistas e escritores simbolistas e, posteriormente, também sobre os expressionistas alemães. O contexto histórico do expressionismo, por seu turno, se revela igualmente pertinente para a produção poética de Drummond, que, assim como o artista Iberê Camargo, vivenciou o período da Segunda Guerra Mundial e da ditadura militar, no Brasil. Drummond, que foi um profundo leitor de Kierkegaard, certamente alimentou-se do seu negativismo filosófico, cujas ideias ajudaram a fundamentar uma poesia caracterizada pela ironia. *O Conceito de Ironia*, de Sören Kierkegaard, por certo foi um volume bastante consultado e estudado por Drummond. Nele, o filósofo trata da ironia especialmente em relação ao pensamento de Sócrates, mas também analisa na segunda parte do livro outros filósofos que pensaram sobre esse assunto. Destaca-se o ensaio “A ironia como momento dominado. A verdade da ironia”, no qual discorre sobre questões que envolvem a ironia e a poesia. Inicialmente, consideramos o trecho a seguir, uma introdução ao

mundo da ironia drummondiana, ou melhor, de como a sua poesia poderia estar fundamentada nas ideias kierkegaardianas no que concerne a esse tipo de recurso linguístico:

Muito frequentemente tem-se louvado Shakespeare como o grão-mestre da ironia, e afinal não pode haver nenhuma dúvida de que aí se tem razão. Não obstante, Shakespeare não deixa, de maneira nenhuma, o conteúdo substancial esfumar-se em um sublimado sempre mais fugaz, e se sua lírica às vezes culmina na loucura, não lhe falta, por outro lado, nesta loucura um extraordinário grau de objetividade. Quando então Shakespeare se relaciona assim ironicamente com sua poesia, isso ocorre precisamente para abrir espaço ao elemento objetivo. A *ironia* está assim *presente em toda parte* ao mesmo tempo; ela ratifica cada traço individual, para que não haja excesso ou defeito, para fazer jus a tudo, para que se produza o verdadeiro equilíbrio na relação microcósmica da poesia que gravita em torno de si mesma. Quanto maiores contrastes há no movimento, tanto mais ironia é preciso para dirigir e dominar os espíritos que querem evadir-se insubmissos. Quanto mais ironia houver, tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre sua obra poética. Por isso, a ironia não está presente em algum ponto particular da poesia, mas sim onipresente, de tal modo que a ironia visível na poesia *é por sua vez dominada ironicamente*. Portanto, a ironia liberta ao mesmo tempo a poesia e o poeta. Mas para que isso possa acontecer é preciso que o próprio poeta domine a ironia. (KIERKEGAARD, 2013, p. 328-329).

Que Drummond explorou poeticamente a ironia, é fato. Contudo, não podemos afirmar se isso condicionaria a sua poesia e ele próprio (enquanto poeta) à essa liberdade mencionada pelo filósofo dinamarquês. A ironia drummondiana é uma estratégia utilizada poeticamente e, por isso, assemelha-se ao modo shakespeariano analisado por Kierkegaard. Como já foi dito, a poesia sempre foi para Drummond um trabalho repleto de dificuldades. Não por menos, os críticos que se especializaram em sua obra, como Davi Arrigucci Jr. e Bettina Bischof, confirmam a característica conflituosa e repleta de obstáculos no seu fazer poético, como a certa metáfora da “pedra no caminho” que ele mesmo denunciou.

Seus poemas imaturos, submetidos à estética penumbrista dos simbolistas tardios brasileiros, especialmente de Álvaro Moreyra, apresentavam influências filosóficas de tendência existencialista.⁷⁵ Schopenhauer, o filósofo do pessimismo,

⁷⁵ De acordo com pesquisador Régis Jolivet: “[...] para explicar a gênese do existencialismo, pareceu-nos conveniente ir buscar à sua própria origem, isto é, a Kierkegaard e a Nietzsche, os temas que mais o caracterizam. Se quiséssemos ultrapassar o ponto de vista racional e filosófico e definir sob a forma mais genérica o clima existencialista da nossa época, teríamos de considerar ainda outras influências, de ordem afetiva, que reforçaram poderosamente os temas fundamentais destas doutrinas, provocando a explosão existencialista que tem assinalado estes últimos anos. Devemos observar [...] que os trágicos acontecimentos dos derradeiros anos contribuíram prodigiosamente para acentuar o regresso à subjetividade, que é uma das características do existencialismo. O

fazia parte dessas leituras. É provável, portanto, que também já lesse Kierkegaard, o filósofo da ironia, que viria a ser o seu pensador preferido. Tanto um quanto outro influenciaram alguns dos movimentos artísticos e literários que compunham as vanguardas europeias. O simbolismo e o expressionismo, correntes estéticas bastante próximas no sentido de sua fundamentação filosófica, pautaram-se em suas ideias. Na fase iniciatória de sua poesia, percebemos que o jovem Drummond já fazia uso da ironia, como vimos durante a análise de seu livro renegado. Isso nos leva a crer que o Poeta já estava consciente desse recurso de linguagem como uma estratégia poética, embora ainda não dispusesse de toda a maturidade necessária para sentir-se um ‘poeta de verdade’, pois, além de ser extremamente autocrítico, se dispunha a ser avaliado por Mário de Andrade. Somente depois de alguns anos, Drummond iria lançar-se como poeta através do seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, onde se pode constatar a utilização da ironia de forma bem mais incisiva e modernista, ou seja, sem o ‘ranço penumbrista’ que tanto o incomodava em suas primeiras tentativas poéticas. Em parte, esse modernismo drummondiano fora também balizado pela poesia de Oswald de Andrade, cuja característica mais evidente é o humor. Dessa forma, vemos em sua estreia literária, vários poemas curtos nos quais se vale de um humor igualmente irônico e crítico. Nesse aspecto, Kierkegaard tem a nos dizer que:

*Humor contém um ceticismo muito mais profundo do que a ironia; pois nele tudo gira não mais ao redor da finitude⁷⁶, e sim da pecabilidade; o ceticismo do humor se relaciona com o da ironia da mesma maneira que a ignorância se relaciona com a antiga proposição: *credo quia absurdum* (creio porque é absurdo); mas o humor contém também uma positividade muito mais profunda, pois ele se movimenta não em determinações humanas, mas sim teantrópicas⁷⁷ (*i theanthropiske Bestemmelser*), ele não se contenta com fazer do homem um homem, mas quer fazer do homem um homem-deus. (KIERKEGAARD, 2013, p. 335).*

pavoroso cataclismo da guerra mundial, com os inomináveis horrores a que deu origem, o clima de insegurança territorial em que a humanidade viveu, o desmoronamento de todos os valores até então respeitados, a angústia que constrangeu os corações durante alguns dos mais sombrios anos que o mundo conheceu, tudo isso contribuiu grandemente para afastar o homem das especulações abstratas que nos tempos felizes tanto o deleitavam, reconduzindo-o a si, preocupado em descobrir uma doutrina mais próxima da vida e que condissesse e melhor com a real e dramática existência cotidiana.” (JOLIVET, 1975, p. 24-25).

⁷⁶ De acordo com Kierkegaard: “A ironia limita, finitiza [sic], restringe, e com isso confere verdade, realidade, conteúdo; ela disciplina e pune, e com isso dá sustentação e consistência. A ironia é um disciplinador (*Tugtemester*, pedagogo), que só é temido por quem não o conhece.” (KIERKEGAARD, 2013, p. 332).

⁷⁷ Teantropia: “Parte da teologia que estuda Deus feito homem.” (DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS). Disponível em: <www.dicio.com.br/teantropia>. Acesso em: 6. jan. 2018.

Drummond, no entanto, provou ao longo dos anos que sua veia poética tendia muito mais para o exercício da ironia do que do humor; valendo-se ainda do sarcasmo em casos específicos, como no poema sobre o suicídio dedicado a um atônito Mário de Andrade. Esse também um poema de juventude que, devido à polêmica gerada, jamais foi publicado em livro. Aliás, um poema modernista ao modo marioandradiano com toques drummondianos que funcionou quase como um “tiro”, como ele propõe no verso inicial (“Vamos dar um tiro no ouvido?”), surpreendendo de fato o seu mestre. Vê-se que a ironia drummondiana, quando mesclada ao humor, pode se caracterizar como uma forma de escárnio.

Dentro de uma perspectiva pessimista, a linha de pensamento filosófica que poderia ter alguma influência sobre a poesia de Drummond seria a existencialista, e, dentro dela, consideramos as ideias de Schopenhauer como aquelas que melhor fundamentariam a sua ‘poética do fracasso’. Tendo-se em vista que, embora haja indício de que o Poeta tenha lido esse filósofo, não se sabe até que ponto suas ideias poderiam realmente ter influenciado a sua poesia. Contudo, não seria ainda irrelevante observar em “Cerâmica” um diálogo com as ideias schopenhauerianas, entendendo-se que no contexto desta pesquisa a filosofia entra como fundamentação teórica para aprofundar as questões existenciais contidas na poesia drummondiana, e não em provar a influência direta⁷⁸ de algum filósofo específico na obra do Autor. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna, a relação entre a poesia drummondiana e filosofia deve ser entendida dentro de uma perspectiva “essencialmente poética”, ou seja, essa poesia não pretende provar teorias filosóficas, mas as ideias filosóficas podem fundamentar determinada poética, servindo, desse modo, à ampliação dos seus significados e sentidos:

Os aspectos metafísicos da poesia de Drummond nos conduzem ao tópico poesia e filosofia. A possível coerência filosófica que se pode desentranhar de seus versos é essencialmente poética. Não compete ao poeta formular nenhum sistema original de pensamento. De igual modo, nenhum poeta pode se dedicar a ilustrar poeticamente ideias filosóficas alheias sem o perigo de afastar-se da própria poesia. Isto não impede, contudo, que as filosofias de época informem uma ideologia que se encontra no substrato da obra. (SANT’ANNA, 1972, p. 31).

⁷⁸ No sentido de comprovar que o Escritor tenha lido, estudado e/ou proferido algum comentário sobre uma possível influência de determinado filósofo ou doutrina filosófica em sua formação e em sua poesia. Caso intencionássemos tal argumentação em nosso trabalho, a única informação objetiva que encontramos foi sobre a leitura mais aprofundada que Drummond tinha de Kierkegaard. No entanto, no caso do tema do fracasso, optamos em utilizar Schopenhauer.

A filosofia em Drummond, antes de mais nada, era um tipo de conhecimento imprescindível à sua formação intelectual e até mesmo afetiva. Era um interesse que saía da esfera pessoal e influenciava a sua produção poética. Substituí-a, de certa forma, o vazio deixado pela religião. Acredita-se que Drummond seria ateu já desde a sua adolescência, quando afirmou que perdera a fé no catolicismo devido aos problemas enfrentados no colégio interno, fato que afetou toda a sua formação intelectual a partir daí. As leituras dos filósofos existencialistas seriam, desse modo, as mais apropriadas a um jovem poeta sem crenças ou dogmas (posteriormente, Drummond também revelaria sua decepção diante das ideias comunistas). Nesse sentido, supõe-se que a influência de um pensador como Schopenhauer seria quase certa em seu currículo de leituras filosóficas. Todavia, não se pretende relacionar o conteúdo existencialista de “Cerâmica” a questões de cunho religioso ou dogmático, mas a uma perspectiva filosófica a-religiosa e a-dogmática, conquanto crítica no que concerne ao seu contexto histórico. Questionaria-se, talvez, a falta de um fundo moral no caráter negativo do eu lírico drummondiano do poema “Cerâmica”. Essa ausência, do nosso ponto de vista, seria uma das suas maiores qualidades: o fato de o poema descrever metaforicamente um objeto inanimado como um observador da vida ainda em curso e, simultaneamente, a própria vida que o observa enquanto objeto inútil. Não há um questionamento de ordem moral nem qualquer julgamento ético, somente uma situação exposta de forma enigmática, aberta a reflexões. Disso, entendemos que esse poema não propõe um julgamento do indivíduo/ser/objeto-xícara, mas a aceitação de que a situação descrita no texto é a constatação da matéria mesma da poesia. Consideramos, portanto, que o existencialismo poético de “Cerâmica” está em pensar sobre aquilo que seria a própria poesia de Drummond, algo contraditório, conflituoso e ao mesmo tempo objetivo, conciso, como a sua própria forma e linguagem. O crítico Affonso Romano Sant’Anna observa que:

No substrato do pensamento poético-metafísico de Drummond, podem-se assinalar alguns traços de um pensamento existencialista, sem que com isto se diga que o poeta pertença a esta ou àquela corrente filosófica. No entanto, se, por um lado, é possível indicar influência de uma filosofia de época em seus versos, pode-se dizer também que o existencialismo é um acercamento poético às fontes do Ser. E nessa obra a linguagem seria o instrumento pelo qual o Ser desvelaria sua consciência, abrindo-se para a realidade interior e exterior. [...]
[...]

A metafísica que há em Drummond, sendo essencialmente poética, reafirma que não pode haver grande poesia que não seja metafísica. (SANT'ANNA, 1972, p. 33).

Constatamos que, embora inicialmente suavize a importância da filosofia e da tendência existencialista, o crítico não a nega como fundamentação para a análise da poesia drummondiana, inclusive porque seu trabalho está pautado na figura emblemática do *gauche*. Para tanto, ele se vale do pensamento de Heidegger:

Seguindo um caminho convergente entre poesia e filosofia e lançando mão de Parmênides, Heráclito, Píndaro e Sófocles para melhor ilustrar suas teses, Heidegger, em sua *Introdução à Metafísica*, estuda o *logos* e o Ser afirmando: “quem é o homem, não chegaremos a saber por meio de uma definição erudita “senão” poetando originariamente, fundando poeticamente”. (HEIDEGGER apud SANT'ANNA, 1972, p. 32).

Sant'Anna, através de Heidegger, confirma a poesia como o meio mais eficaz de estudo do ser humano. Através dela é possível adentrarmos nos espaços recônditos do indivíduo, em seus mistérios e enigmas, sendo assim também possível lhe compreender melhor o temperamento, o espírito e, quem sabe, penetrar em sua alma. Aqui, recorreremos à filosofia de Schopenhauer, mesclando suas ideias pessimistas à poesia drummondiana, particularmente com base no detalhe extraído do poema “Boneca de pano”, no qual o jovem Poeta deixa-nos a informação da leitura do filósofo. O sentido ‘ficcional’ faz parte da informação, ela não a nega nem afirma, apenas sugere: “Eu quero tanto a esse entesinho de pano, / que o ponho sobre a mesa, / ao lado do meu Schopenhauer. / A's vezes, páro de ler e fito a boneca de pano, / ou vou da boneca de pano ao livro sombrio.” (ANDRADE, 2012, p. 68). Trata-se, assim, de deslindar o existencialismo em Drummond naquilo que há de enigmático nesses versos, através do modo como os objetos são descritos e dos sentidos semânticos de cada vocábulo, aonde o “livro sombrio” serve como metonímia para se referir ao filósofo do pessimismo. Se Schopenhauer foi lido pelo jovem Poeta ou se seu nome apenas surgiu como um eficiente contraste semântico ao lado da doçura da boneca, talvez constituisse um mero detalhe, embora seja um detalhe que entra em sintonia com a intenção poética do texto, sem dúvida alguma. Não obstante, entendemos que a filosofia está de fato bastante presente em toda a obra drummondiana, de modo que ao contrário de torná-la inacessível, como se suporia *a priori*, essa característica se transforma em um dos seus maiores atrativos

e trunfos, o que a torna um grande desafio para os críticos e analistas, pois o simples pode ser bastante complexo.

O lado “sombrio” do pensamento de Schopenhauer encontra-se em seu pessimismo notadamente cético em relação ao ser humano, considerado um animal mais propenso à sua “vontade-de-viver” do que à capacidade de superá-la, o que para ele seria um sinal de fraqueza. Entregar-se ao desejo de viver, de sentir somente prazer e alegria seriam em sua opinião como falsas ideias propagadas e aceitas sem muito questionamento que levam o ser humano a viver cegamente o seu destino. No poema “Boneca de pano”, o eu lírico está em dúvida se se entrega à emoção (a boneca) ou à razão (o livro de filosofia), ainda que esta razão talvez o leve à descrença total no ser humano.

O niilismo é um sentimento que extrapola o pessimismo, no qual tudo é considerado fruto da ilusão e da aparência, recusando-se qualquer hierarquia de valores; trata-se, sobretudo, da constatação de que nada é válido em termos dogmáticos, por exemplo, onde não se crê em nada nem em ninguém. Sente-se que há um sentimento de desilusão no cerne do poema “Cerâmica”, devido à sensação de fracasso causada pela presença da xícara de cerâmica quebrada e esquecida em um aparador qualquer (sendo o texto curtíssimo, é dito somente o essencial). A voz lírica do poema está internamente demonstrando: um passado que talvez não tenha correspondido às expectativas, um presente estagnado e inútil, e um futuro próximo que nada mais promete além da morte. O sujeito lírico metaforiza-se na forma dessa xícara avariada que se encontra literalmente paralisada e inutilizada; no entanto, não há estardalhaço, a frustração é encarada como uma consequência da vida e a sua finitude, embora não seja motivo de celebração, tampouco é temida. Compreendemos que apesar da proximidade com o niilismo – que não é, efetivamente, um posicionamento assumido por Drummond por meio da voz lírica do poema –, o texto transforma sutilmente essa sensação ultra negativa em conformação com a realidade, em aceitação da finitude, assim como Schopenhauer compreende o sentido da morte:

Pues en tanto que vive, en tanto que es ser humano, se halla sujeto no sólo al pecado y a la muerte, sino también a la ilusión, y esta ilusión resulta tan real como la vida, como el mismo mundo de los sentidos, deviniendo uno solo (la mâyâ de los indios): sobre ella se asientan todos nuestros deseos y adicciones, los cuales constituyen, a su vez, la expresión de la vida, así como la vida es sólo la expresión de la ilusión. En tanto que vivimos, que

deseamos vivir, que somos seres humanos, la ilusión es la verdad: sólo en relación con la conciencia mejor es ilusión. Y para encontrar la calma, la beatitud, la paz, es preciso renunciar a la ilusión; y una vez realizado esto, es preciso renunciar también a la vida. Éste es el paso difícil, la irresoluble tarea de la vida que sólo puede resolverse con la ayuda de la muerte, la cual disuelve no la ilusión en sí misma, sino sólo su apariencia, esto es, el cuerpo; es la santidad.

[...]. Para deshacerse de esta ilusión el ser humano debe recibir una sacudida exterior, avisos, preludios de la muerte que funcionan como la conmoción más grande para hacer frente a esta ilusión, aunque no supongan su eliminación: la muerte no significa la santidad, sino que posibilita la santidad. Pues así como la ilusión se halla asentada sobre la vida de forma indefectible, también la vida lo está con la ilusión. Y quien persiste en querer vivir, vivirá aun cuando este cuerpo muera, ya que en tanto dure la ilusión, perdurará también su apariencia. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 75-76).

A xícara avariada é, nesse caso, um bom exemplo de comedimento diante da frustração e da proximidade da morte. Trata-se da constatação de que a reação mais adequada frente ao fracasso não é negá-lo, e sim aceitá-lo como a melhor forma de conhecimento de si mesmo, desvendando nele o sentido essencial da nossa finitude e deixando para trás as falsas crenças e os objetivos inúteis que erroneamente alimentamos ao longo da vida, porque deles nada será preservado, bem como o nosso corpo. Por isso a xícara em cacos colados e abandonada, forma-se como uma metáfora visual consonante à situação a que o poema se propõe falar. Não existe redenção àquele que aguarda a morte, há somente fracasso. Para Schopenhauer: “*La redención no es nada para nosotros y nosotros somos nada para ella*”. Sua afirmação está pautada na negação da “vontade-de-viver” que motiva as ações humanas. Assim, considerado um filósofo pessimista, ele argumenta que:

Si se preguntase sobre una representación positiva de la condición que viene expresada en mi ética sólo de un modo negativo, ésta será la anulación de la voluntad; así, la respuesta es que, dado que consistimos en voluntad de vivir, aquella condición (aunque la palabra aquí constituya del todo una metáfora) no es nada para nosotros ni nosotros somos nada para ella (SCHOPENHAUER, 2011, p. 156-157).

A partir dessa “ética” proposta por Schopenhauer seria possível verificar no breve texto drummondiano de “Cerâmica”, um exemplo poético da negação da vontade, e, por conseguinte, a negação de qualquer tipo de redenção, haja vista que isso não seria condizente em uma ética na qual a crença religiosa é repelida por inculcar no sujeito a possibilidade de redenção em vida, ou mesmo de

transformação após a morte. A morte deveria significar tão somente o fim, o vazio, o nada.

Outro poema de Drummond que também está na seção “4 poemas”, em Lição de Coisas”, é “Descoberta”. Seu texto curto, concentrado e aparentemente direto cria um jogo de palavras que se sucede em sentidos gradativos, entrando em diálogo com “Cerâmica”. Sua essência cética condiz com o complexo fazer drummondiano, no qual esse fazer se torna o próprio tema, o da “procura da poesia” que estaria sempre sujeita ao fracasso do Poeta:

DESCOBERTA

O dente morde a fruta envenenada
a fruta morde o dente envenenado
o veneno morde a fruta e morde o dente
o dente, se mordendo, já descobre
a polpa deliciosíssima do nada.

(ANDRADE, 2015, p. 363).

Em uma sequência de cinco versos que funcionam semanticamente como uma gradação rápida de sentidos, o eu lírico narra em terceira pessoa do singular várias ações desenvolvidas por um ser que está comendo uma fruta imaginária, cujo sentido metafórico poderia ser a própria ‘verdade’. Esse ser, no entanto, desdobra-se metonimicamente em dente, fruta e veneno, aonde um vai mordendo o outro, envenenando-se mutuamente. O desfecho do poema coincide com o labor fracassado do Poeta, correspondendo literalmente a um sentido próximo ao “nada”, que se aproximaria de uma ideia niilista (sem ser, de fato, uma afirmação dogmática); ideia da qual, todavia, o eu lírico desvia-se pela via do prazer irônico empregado habilmente por Drummond. Ou seja, o que deveria ser desagradável, torna-se agradável. A única realidade possível estaria representada através desse “nada” encontrado na polpa envenenada da fruta. Ressaltamos, nesse desfecho inusitado, que essa polpa que deveria ser maléfica por está envenenada é qualificada como “deliciosíssima”, isto é, saborosa em sua máxima potência. Isso contradiz o sentido usual do adjetivo envenenada/o, causando o estranhamento dessa “descoberta” que dá título ao poema. Vemos nesse poema breve um encadeamento de ideias parecido a um jogo de palavras, cujo sentido final sinalizaria algo subjetivamente dramático do ponto de vista existencial. Se lêssemos

literalmente os seus significados, entenderíamos que se trataria do questionamento da própria morte. Para o crítico Alcides Villaça:

Ritmar emocionalmente os conceitos e encadear imagens num impulso cognitivo, projetando uns sobre os outros, é conferir à linguagem o raro estatuto pelo qual a prosa do mundo e a verdade lírica não admitem separar-se, alimentando-se de seu espelhamento dramático. (VILLAÇA, 2006, p. 9).

A habilidade do Poeta consegue criar nesse jogo lúdico de vocábulos bastante prosaicos, uma rede de relações semânticas e de imagens inusitadas que se aproximam de um surrealismo magrittiano⁷⁹, onde o seu final guarda algo ainda mais enigmático. O “nada” resultante das ações relatadas pelo eu lírico não tem um significado negativo, tampouco poderia ser entendido como algo positivo, pois nos soa como um fracasso premeditado. Ou seja, a verdade seria como uma “fruta envenenada” cuja busca é, em suma, um movimento circular que sempre nos leva ao encontro do “nada”. Para o filósofo Theodor Adorno: “A negação pode transformar-se em prazer, mas não em positivo.” (ADORNO, 1982, p. 54). A ‘verdade’ como uma coisa a ser incessantemente desejada seria, pela metáfora da “Descoberta”, um fato fadado ao fracasso, embora possa gerar em nós algum prazer no percurso da sua busca. Drummond utiliza a ironia nesse poema, já denunciada pelo seu título, durante todo o seu curto percurso de cinco versos, do início ao fim. A despeito dessa incrível capacidade do uso da ironia pelo Poeta, observa Alcides Villaça:

Quando a ironia é tão verdadeira quanto a confissão seguinte, e quando esta logo se converte em humor para não afirmar em definitivo a gravidade do drama, o discurso poético adquire um padrão de instabilidade que gera ritmos, inflexões e imagens desnorteantes – revelações de beleza para nós outros, igualmente desconcertados. (VILLAÇA, 2006, p. 15).

Não vemos, entretanto, essa vitalidade irônica de Drummond no poema “Cerâmica”; o contraponto com “Descoberta” está exatamente na questão do

⁷⁹ Refiro-me, aqui, especialmente às suas pinturas com maçãs verdes, das quais, a mais conhecida talvez seja a do rosto masculino encoberto pela maçã. René Magritte pintou essas maçãs de variadas formas, sempre causando uma impressão enigmática a partir dessa fruta cheia de simbologias, principalmente relacionada ao pecado. Mas Magritte tinha essa capacidade de extrair sentidos os mais inusitados e enigmáticos a partir de coisas absolutamente banais, como as maçãs, o cachimbo, chapéus, etc. A fruta, no caso do poema drummondiano, poderia ser tanto uma maçã como qualquer outra fruta, dependendo do leitor.

fechamento dos poemas, porque nesse último há uma conclusão final dada pelo eu lírico, o qual chega ao “nada”, mas de uma maneira categórica que se pressupõe próxima de uma ideia niilista da vida; no caso de “Cerâmica”, o fechamento não é semanticamente conclusivo, mas é igualmente enigmático, deixando em aberto o fio narrativo da ideia inserida no contexto ficcional, onde a metáfora da finitude sugere que o fim desse sujeito está próximo, mas não “descobre” o “nada”, embora o sentido emitido seja o de vazio existencial pela sensação de inutilidade, frustração. Ambos os poemas exemplificam o fracasso drummondiano na sua tentativa de dominar a linguagem da poesia, exemplificam um fazer que está sempre reconstruindo os mesmos caminhos já trilhados para ‘encontrar a poesia’ nessa “procura” incessante do Poeta, que inevitavelmente se depara com alguma dificuldade ou obstáculo em seu caminho.

Vemos em “Cerâmica” e em “Descoberta” essa consciência dos seus sujeitos líricos diante do perecimento aos quais estão submetidos. No primeiro poema, o fracasso diante da vida nada mais é do que uma consequência “estranha”; no segundo, após sucessivas mordidas envenenadas, o fracasso reflete um tipo de “estranho” vazio prazeroso diante do nada, enfatizando o significado de um “fim” que se assemelharia ao significado da morte, como se dela fosse uma metáfora. Desses estranhamentos diante do vazio na poesia drummondiana, concordamos com as colocações de Affonso Romano de Sant’Anna, que:

“Falar do Nada constituirá sempre para a ciência um tormento e uma insensatez” – afirma Heidegger. “Além do filósofo pode fazê-lo ainda o poeta, não certamente por haver na poesia, como crê o entendimento vulgar, menos rigor, e sim por imperar nela [...], em oposição a toda simples ciência, uma superioridade de espírito vigorosa. Em razão dessa superioridade o poeta fala sempre, como se o ente se expressasse e fosse interpelado pela vez primeira. No poetar do poeta, como no pensar do filósofo, de tal sorte se instaura um mundo, que qualquer coisa, seja árvore, uma montanha, uma casa, um chilrear de um pássaro, perde toda monotonia e vulgaridade”.

O Nada, depois da experiência da Aparência, é o elemento fundamental sem o qual, metafisicamente, o Ser ocorre-nos sempre como se pegássemos no vazio”. Nesse sentido, a poética drummondiana é um processo sistemático de circunscrição do Nada, que habita o Tudo. Mais ainda: sua poesia é um processo de concretização do Nada. Com efeito, “o modo de investigar o Nada pode valer como um termômetro e indício do modo de se investigar o ente”. Tanto mais o poeta investe contra o Nada mais se constrói: quanto mais o circunscreva com suas palavras mais o configura; e quanto mais o procura, embora pareça não encontrá-lo, tanto mais o está fazendo emergir para ser absorvido pelo Ser.

O poeta adjetiva o Nada. Mas o adjetivo só pode existir porque está ao lado de um substantivo (“concha vazia de amor”, “círculo vazio”, “escultura de

ar”, “campinas no vazio”, “cofre de fantasmas”, “aranha invisível”, “vazio musical”, “garras inefáveis”, “tapete de água”, “ausência branca”). Drummond, justamente porque faz saltar o Nada como uma substância, não é um poeta niilista. Desenvolve antes um processo de essencialização do Ser através dos seus contrários, e parece ter compreendido que “na questão do Ser, chegar expressamente às raias do Nada é incluí-lo na investigação do Ser, e, ao contrário, o primeiro e único passo fecundo para uma verdadeira superação do niilismo. O Nada, em sua poesia, é uma presença configuradora do Ser. (SANT’ANNA, 1972, p. 241-242).

O crítico analisa a questão do “Nada” na poética de Drummond citando alguns exemplos práticos, como expressões verificadas dentro de sua obra, aos quais sem dúvida alguma devemos acrescentar o verso final de “Descoberta” – “a polpa deliciosíssima do nada”. O “Nada”, em “Cerâmica”, embora não esteja verbalmente inscrito em verso, encontra-se na sensação final deixada para que o leitor ‘complete’ a ideia de vazio nele contida. E o vazio, nesse caso, também está relacionado à sensação de fracasso atrelada ao sentimento de fim, de inutilidade do ser e de aguardo da morte que nos é deixado pelo eu lírico do poema.

São, portanto, dois poemas curtos que versam sobre a contraditória condição humana, a qual, para o Poeta, representaria a sua própria condição diante da sua luta diária com o labor da linguagem, com a frustração de não ser capaz de dominá-la por completo: questiona-se sobre o sentido da vida diante de situações aparentemente corriqueiras, como observar uma xícara ou morder uma fruta. Na sua *Antologia Poética*, como já foi mencionado, ambos foram colocados pelo Autor na seção de poemas mais filosóficos, voltados como ele diz para a “tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”. Esse “estar-no-mundo” do ponto de vista drummondiano seria, no sentido encontrado nesses poemas, um refletir constante sobre esse mundo através da palavra poética. Daí, então, a eterna sensação de fracasso do Poeta diante da poesia. Embora ele domine a linguagem da ironia, a poesia vai além dessa estratégia linguística, e ele se coloca diante dessa dificuldade, paralisado como o objeto no aparador, a quem só resta “espiar”: “A solidão, carrego-a no bolso, e nunca me faltou menos do que quando, por obrigações de ofício, me debruçava incessantemente sobre a vida dos outros.” (ANDRADE, 2011, p. 16). Esse excerto, extraído da crônica “Divagações sobre a ilha”, traz a posição de um escritor que é perito em observar e, principalmente, em analisar sempre com um olhar bastante sensível o mundo e as suas vicissitudes, e sem deixar de ser crítico. Concordando com a opinião de Affonso Romano de

Sant'Anna, encontramos em Drummond, apesar da proximidade niilista de sua linguagem poética, um pensador profundo da vida, sem dogmas ou crenças, e sem a intenção de ser um 'filósofo da poesia' ou um 'poeta-filósofo', mas apenas alguém que acreditou na arte e nela investiu o que podia – as suas palavras. Na “solidão” do Autor, está a sua entrega à arte da escrita, o vazio que se instaura nos seus poemas, pode ser interpretado, em certa medida, como metáforas dessa “solidão” presente no ato de escrever. Como entende Maurice Blanchot, analisando Mallarmé:

Escrever apresenta-se como uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical, à qual Mallarmé fez breve alusão quando disse: “Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei, lamentavelmente, dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada...” (a ausência de Deus, o outro é a sua própria morte). [...]. “Ao sondar o verso”, o poeta entra nesse tempo de desamparo que é o da ausência dos deuses. Fala surpreendente. Quem sonda o verso escapa ao ser como certeza, reencontra os deuses ausentes, vive na intimidade dessa ausência, torna-se responsável dela, assume-lhe o risco e sustenta-lhe o favor. Quem sonda o verso deve renunciar a todo e qualquer ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, porquanto não tem direito algum à esperança, deve, pelo contrário, desesperar. Quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo. (BLANCHOT, 2011, p. 31).

Escrever, nesse sentido, é encontrar-se completamente só com a palavra, o que pode ser, de fato, desesperador. O sentimento de solidão não seria, de qualquer modo, algo desejável em contexto algum, embora de modo diferenciado ele faça parte da essência mesma do ato da escrita, atividade para a qual nem todos possuem talento ou, no mínimo, disposição. Lendo os depoimentos de Mallarmé e Drummond, constata-se que escrever seja menos um privilégio do que uma condenação. Em um ensaio intitulado “Fagundes Varela, solitário imperfeito”, publicado em *Confissões de Minas*, Drummond vê nesse poeta do romantismo brasileiro, o escritor a quem:

A solidão é niilista. Penso numa solidão total e secreta, de que a vida moderna parece guardar a fórmula, pois para senti-la não é preciso fugir para Goiás ou as cavernas. No formigamento das grandes cidades, entre os roncos dos motores e do barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor. Um desligamento absoluto de todo compromisso liberta e ao mesmo tempo oprime a personalidade. Desta solidão está cheia a vida de hoje, a instabilidade nervosa do nosso tempo poderá explicar o fenômeno de um ponto de vista científico; mas, poeticamente, qualquer explicação é desnecessária. (ANDRADE, 2011, p. 28).

Drummond estaria escrevendo sobre Varella ou sobre si mesmo? Essa é a pergunta que se faz quando lemos essas linhas e ficamos com a impressão de que se trata de uma espécie de diário íntimo drummondiano, e não de uma resenha literária. A solidão descrita por ele é, em certa medida, aquilo que ele vê em si mesmo ao analisar a poesia de Varella, algo que faz parte do seu próprio olhar e temperamento, que os aproxima, a identificação poética pela solidão. Mas o que nos interessa, aqui, é o que Drummond afirma no início, que a “solidão é niilista”. Ele descreve o contexto vivido pelo homem moderno e o que isso acarreta, mas sabe que através da poesia essa “solidão niilista” ganha outra dimensão, a dimensão da arte, onde não é preciso dar maiores explicações sobre o poeta, seja ele ou Fagundes Varella, porque “poeticamente, qualquer explicação é desnecessária”.

A poesia tem a capacidade de produzir imagens mentais. A poesia, de um modo geral, se constitui de palavras. Descartamos, neste momento, qualquer análise ligada ao poema-objeto, isto é, àquele gênero de poesia feito literalmente com objetos, tal qual o fazia o poeta catalão Joan Brossa. Então, a poesia mais comumente realizada por meio de palavras cria imagens em nosso próprio imaginário já repleto de imagens, haja vista que possuímos um arquivo de imagens acumuladas em nossa mente; isso fica comprovado, por exemplo, quando sonhamos e os relembramos no dia seguinte através das cenas, elementos, pessoas, objetos e tantos outros detalhes que podem compor esses sonhos e que fazem parte do nosso cotidiano. E isso também fica em nossa memória imaginária, à exceção das pessoas portadoras de deficiência visual desde o seu nascimento.

Nas primeiras páginas deste capítulo, citamos Bachelard em um fragmento no qual ele discorria sobre o poder imagético da poesia; lembrando, ele comentava que: “Uma imagem literária basta às vezes para nos transportar de um universo a outro” e que “a imagem literária põe as palavras em movimento, devolve-as à sua função de imaginação. (BACHELARD, 2001, p. 258-259). Suas afirmações continuam a fazer sentido até este momento e seriam complementadas, agora, com o raciocínio de Maurice Blanchot, que indo mais a fundo nessa complexa rede de sentidos e significados verbais e visuais, tem a nos dizer que:

[...] o poema não é poema porque compreenderia um certo número de figuras, de metáforas, de comparações. O poema, pelo contrário, tem a particularidade de que nada nele constitui imagem. Por conseguinte, cumpre exprimir de outro modo o que procuramos. Será que a própria

linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem – e não uma linguagem figurada – ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que os exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagens?

[...] Se no poema a linguagem torna-se sua própria imagem, isso não significaria que a fala poética é sempre secundária? Segundo a análise comum, a imagem vem depois do objeto; ela é a sua sequência; nós vemos, depois imaginamos. Após o objeto, vem a imagem. “Após” parece indicar uma relação de subordinação. Nós falamos realmente, depois falamos imaginariamente, ou imaginamo-nos falando. A fala poética não seria senão o decalque, a sombra debilitada, a transposição, num espaço em que se atenuam as exigências de eficácia, da única linguagem falante? Mas talvez a análise comum se equivoque. Talvez, antes de ir mais longe, cumpra indagar: Mas o que é a imagem? (BLANCHOT, 2011, p. 26).

Os questionamentos e as colocações de Blanchot nos mostram quão árduo e complexo é o trabalho de investigação de um pequeno poema, um fragmento composto de três versos, no caso de “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade. Blanchot nos instiga a refletir mais profundamente acerca da questão da imagem na poesia. Isso nos leva a crer que, inevitavelmente, a análise do poema requer conhecimentos que extrapolam a área literária, invadindo o campo da arte em geral, da filosofia e de outras mais, se forem necessárias, porque a ‘noção de imagem’ sai do âmbito puramente verbal, aquele que envolve a escrita e a oralidade. O seja, a imagem pede outros conhecimentos para ser deslindada. E a imagem gerada mentalmente, isto é, pertencente apenas ao nosso imaginário, não é visualmente palpável, não se concretiza fisicamente, o que nos leva a entender que ela não é uma ‘coisa’, mas uma ‘ideia’. Sobre essa constatação, é possível pensar com Blanchot, que:

Somos tentados a dizer, portanto, que a linguagem do pensamento é, por excelência, a linguagem poética, e que o sentido, a noção pura, a ideia, devem tornar-se a preocupação do poeta, sendo isso somente o que nos liberta do peso das coisas, da informe plenitude natural. “A poesia, perto a ideia.” (BLANCHOT, 2011, p. 32-33).

Esteticamente, visualizamos que o poema “Cerâmica” é deliberadamente sucinto. E em decorrência dessa escolha construtiva, revela-se a sua alta concentração semântica desenvolvida por meio de um léxico comum, composto de palavras de uso cotidiano, semelhante à essência da simplicidade da poesia oriental.

A esses aspectos – visual e semântico, mescla-se uma espécie de ‘vazio existencial’ emitido por uma voz lírica bastante individual e introspectiva, sugerindo assim um diálogo indireto dessa poesia drummondiana de teor pessimista, com as incertezas presentes em um contexto histórico marcado pela ditadura militar, cujas piores consequências, como se sabe, ainda estariam por vir. O poema, conciso em sua forma e existencialista na sua maneira expor um drama tipicamente humano, serve ainda, portanto, como um presságio desses tempos sombrios e obscuros.

Vemos, além disso, uma relação indireta com as influências da poesia concreta, muito calcada no aspecto visual e formal, cujos principais autores sofreram grande influência da poesia oriental, sendo os irmãos Augusto e Haroldo de Campos tradutores de poetas chineses e japoneses, e especialmente de haicais. Nesse rastro, deve-se lembrar que os concretistas, por sua vez, sofreram a influência do poeta e crítico americano Ezra Pound, e este, antes deles, também teve como influência a poesia oriental. A concisão visual e a concentração semântica são, portanto, duas características bastante presentes nesse tipo de poesia, cuja influência se encontra através de um diálogo com o concretismo no livro *Lição de Coisas* e, especialmente, em poemas como “Cerâmica”, que foi, nesse sentido, incluído posteriormente ao livro, porque, de fato, ele se enquadra ao tipo de linguagem que o Poeta propunha naquele momento de “transformação” – usando, aqui, a expressão cunhada por Gilberto Mendonça Teles aos livros produzidos por Drummond entre 1951 e 1962.

Escrito em versos livres, o impacto de sua forma concentrada em uma única estrofe de três versos, lembra-nos o formato de um haikai à brasileira⁸⁰. E à primeira vista, o título diz respeito apenas a um objeto de uso corriqueiro no nosso cotidiano, evocando, desse modo, a simplicidade dos temas trabalhados na poesia japonesa,

⁸⁰ O haikai, sendo uma forma fixa de origem japonesa, sofreu adaptações ao ser praticado pelos poetas brasileiros. Uma delas seria a divisão do poema em três versos, em um total de 17 sílabas poéticas (5-7-5). Outra, seria a utilização de rimas e a colocação de título (FRANCHETTI, 2008, p. 261). Uma alteração mais substancial e, então, mais polêmica, seria a de não seguir estritamente os temas ligados ao fluxo das estações e a não-utilização do *kigo* (palavras ligadas às estações do ano), característica essencial do haikai original, pois “a especificidade do haikai reside em obter uma percepção de mundo ampla ou intensa por meio de uma sensação vinculada à sucessão das estações do ano.” (FRANCHETTI, 2008, p. 267-268). Isso que pode parecer um mero detalhe do ponto de vista brasileiro, isto é, da cultura local, para a cultura japonesa é fundamental, posto que o Japão é um país cujas estações do ano são muito bem definidas. Por isso o haikai é uma forma poética que representa a essência da natureza nipônica, através das sensações próprias de cada uma das quatro estações emanadas por esses pequenos poemas. Concluímos que os haicais não-tradicionais brasileiros seriam um tipo de ‘haikai mutilado’, embora possa se entender, também, como uma versão híbrida e abasileirada para o nosso clima tropical.

que, em geral, versam sobre assuntos ligados à natureza e ao dia-a-dia dos seres vivos, mas, acima de tudo, potencialmente reveladora em termos de significados estéticos e de sensações poéticas das mais sutis. Os haicais são como: “Poemas, quadros: objetos verbais ou visuais que ao mesmo tempo se oferecem à contemplação e à ação imaginativa do leitor ou do espectador.” (PAZ, 1991, p. 198). Assim também aparenta ser o breve poema “Cerâmica”, de Drummond, um pequeno quadro de natureza-morta, aberto à nossa “ação imaginativa”.

Curiosamente, contando-se com o título, o poema possui dezessete vocábulos, uma semelhança numérica com a forma tradicional do haicai, que deve possuir exatamente dezessete sílabas. Além disso, a arte da cerâmica é milenar na cultura japonesa. Potes, vasilhas, xícaras, além de serem objetos utilitários, são também apreciados pela sua aparência, como forma artística, especialmente se forem produzidos artesanalmente. Interessante notar, nesse ponto, a escolha direcionada do material de que é feito o objeto (cerâmica), usado na sua representação e na identificação do próprio título do poema.

Drummond opta, portanto, em qualificar o objeto a simplesmente usar o substantivo “xícara”; trata-se de uma escolha que enfatizará o seu significado quando ele for descrito logo na entrada do poema, em “cacos”. Esse procedimento ressaltará, na sequência, a aparência destes cacos de cerâmica descritos em uma nova forma – “colados”, resultando em um objeto que sofreu uma transformação devido a um acidente circunstancial, e cuja própria função utilitária ficou comprometida. Mais do que isso, sua aparência é completamente afetada, posto que a voz lírica ressalta o tom de frustração na emissão de cada vocábulo. O campo semântico desse curto poema está, assim, totalmente centrado nessa xícara quebrada, dando a perfeita impressão de que ela perdeu toda a sua beleza anterior, danificando-se não só em seu aspecto externo, mas principalmente naquilo que ela carrega de humano: sua história de vida, seu passado. Esse vocábulo – “cacos” –, inclusive, reaparece com um sentido semelhante no poema “(In) Memória” (*Boitempo I*, 1968):

(IN) MEMÓRIA

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se

uma incorpórea face,
resumo do existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
e bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
Onde é tudo moído
No almofariz do ouro:
Uma europa, um museu,
O projetado amar,
O conclusivo silêncio.

(ANDRADE, 2015, p. 503).

O título já indica claramente que se trata de um poema acerca do passado, ou em homenagem a alguém morto – “*In Memoriam*”, “em memória”, “na memória”. Esses “cacos” de (In) Memória” (1968), que depois foram novamente mencionados no poema “Coleção de cacos” (1972), retomam a genealogia dos “cacos” da xícara de “Cerâmica” (1962). Nota-se que se trata de uma palavra à qual Drummond está ligado afetivamente. Nesse ‘vai-e-vem’ de “cacos”, o Poeta vai reconstruindo suas memórias, as suas “reminiscências, como diria Iberê Camargo.

As rememorações itabiranas na poesia de Drummond são sempre acompanhadas de um tom melancólico e fracassado: seja falando de aspectos familiares, de amigos e conhecidos, de lugares, de fantasias imaginárias, de fatos históricos ou pessoais; não importa, sobre qualquer assunto que envolva sua terra natal, a voz do Poeta parece se tornar mais negativa, enfraquecida, como se não pudesse dominar poeticamente todo o peso do passado. O passado mineiro soa-lhe como um tempo ainda não superado, algo pendente, ao qual está preso pelos laços e conflitos afetivos e familiares. Marlene de Castro Correia, autora do livro *Drummond: jogo e confissão*, analisa que a poesia de temática rural evoca no Poeta uma nostalgia dolorida, ao mesmo tempo em que, para ele, o ambiente urbano da capital fluminense lhe impõe outro comportamento poético. E desse movimento conflituoso, ele criou vários poemas célebres. A pesquisadora analisa que:

[...] o passado rural ressurgiu com a sua aura, e se impõe como tempo poeticamente rico, contracenando com a atualidade urbana. E a categórica opção – “Não serei o poeta de um mundo caduco. / [...] O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente” (“Mãos dadas”) – tem sua convicção abalada pela recriação do apogeu e

decadência dos antepassados mineradores e fazendeiros do interior de Minas Gerais.

Essa tensão espaçotemporal [sic] origina o paradoxo: o maior cantor urbano da poesia brasileira é igualmente o seu maior memorialista rural, o que o torna duplamente despaisado – “No elevador penso na roça, / na roça penso no elevador” (“Explicação”). (CORREIA, 2015, p. 52).

Na terceira e última estrofe do poema, verifica-se que a voz lírica ganha um tom amargo e dolorido, que já se prenunciava desde a primeira estrofe, cujos versos soam carregados de frustração. A ênfase final se dá com o sentimento de que o passado ainda dói e carrega lembranças do que não se concretizou: “E chega àquele ponto / Onde é tudo moído / No almofariz do ouro: / Uma europa, um museu, / O projetado amar, / O conclusivo silêncio.”. Trata-se, sem dúvida, de uma poesia que insiste em falar do passado ainda que ele não lhe agrade, ou ainda que isto lhe custe expor suas próprias frustrações. A vontade do Poeta não se sobrepõe à própria poesia, e a poesia se coloca de antemão à revelia dos temas agradáveis ou desagradáveis, ela simplesmente se faz. Para Correia, isso é um ponto de conflito para Drummond, o qual ele contorna ou resolve através de sua poética reflexiva-existencialista:

O tratamento dos temas da família e da terra natal representa uma “pedra no meio do caminho” da tradição lírica, a qual, centrada no motivo da saudade, deles abordava prioritariamente (ou apenas) os componentes sentimentais. Drummond imprime a ambos significação filosófica e existencial. O “convívio sem contato” com seus mortos instiga-lhe a indagação sobre o homem e sua incomunicabilidade, o tempo e seu fluxo destruidor, a morte e seu mistério, Deus e o nada. A especulação metafísica, praticamente inexplorada na tradição da poesia brasileira, permeia essas duas seções temáticas, dando inflexão nova aos temas antigos, e instaurando mais um conflito no “eu todo retorcido” – o qual se define como “poeta do finito e da matéria” (“Consideração do poema”).

A nostalgia do passado épico da família rural é tão mais premente quanto mais mesquinha e rotineira se afigura ao seu descendente a condição de burocrata:

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.

Hoje sou funcionário público.

Itabira é apenas uma fotografia na parede.

Mas como dói!

“CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO”

(CORREIA, 2015, p. 52).

O crítico Affonso Romano de Sant’Anna destaca a importância dessa “procura” drummondiana em reunir, ordenar, juntar os “resíduos”, os “cacos” e as “ruínas” em seus poemas. Nesse sentido, para ele, o poema “(In) Memória”, “revelando já no título o binômio poesia-memória”, mostra-se “como resumo do

existido e síntese daquilo que permanece. Poetar em Drummond tem a força do logos de Heráclito e do *dichten* alemão: colher, ajuntar, concentrar, reunir.” (SANT’ANNA, 1972, p. 199). A poesia dos “cacos colados da vida”, formam metaforicamente essas ruínas e esses resíduos acumulados durante toda a vida do indivíduo, as suas mazelas, as dores físicas, os traumas e algumas alegrias, sem esquecer obviamente daquelas dores que são sentidas mais profundamente na alma, como as frustrações e os fracassos.

Mas a poesia que fala dos fracassos, fala também da própria condição de quem a escreve. O Poeta, seja Drummond ou qualquer outro de semelhante estatura, tem os predicados necessários para se questionar e duvidar daquilo que escreveu, criou e pensou como sendo “poesia”. A primeira estrofe do poema, já denuncia esse frustrante labor: “De cacos, de buracos / de hiatos e de vácuos / de elipses, psius / faz-se, desfaz-se, faz-se / uma incorpórea face, / resumo do existido.”. Os “cacos” e os outros elementos listados sequencialmente são os restos de uma poesia que, passado o tempo, ainda persiste na memória como um “resumo do existido”. Em “(In) Memória” o poema tem um fechamento que também remete à “Cerâmica”, terminando de forma sutil e ‘esvaziada’: “O conclusivo silêncio.”. Aqui, no entanto o Autor literalmente ‘conclui’ o texto poético com um vocábulo que lhe dá um toque niilista, do “silêncio” que remete ao sentido do ‘nada’ existencial. Do que se entende que, mesmo falando de um passado mineiro que lhe é muito familiar, da história de riqueza por meio da exploração do ouro, do retrato da família, daquilo que tudo tristemente se transformou, Drummond no fundo parece estar sempre versando sobre o seu fazer literário, sobre aquilo que realmente tem valor: poesia. Na análise de Sant’Anna:

Entenda-se, portanto, poesia como a vida retirada da vida, a vida sobrando à vida, a vida que se estrutura além da morte. Aquilo que resiste e persiste. Poesia como aquilo mesmo que o poeta chamou de “Resíduo”. [...] Como aquilo que resiste e persiste, poesia é memória organicamente estruturada. E Drummond diz: “Tua memória, pasto de poesia” (“Remissão”). Com efeito, o poema [...] “In-Memória”, sugerindo já no jogo de palavras vários significados. Como memória ela colige, restaura, repete, imagina e inventa a vida que foi, a vida que parece ser ou é, e a vida que poderá ou poderia ser. Sendo a crônica do homem no tempo, fluindo no tempo, abatido no tempo, é também uma porção do poeta que se negou a morrer. Poesia é memória, que se inscreve no preciso momento da perda, é ela que “reintegra a essência do poeta / e o que é perdido se salva...” (“Brinde no Banquete das Musas”). (SANT’ANNA, 1972, p. 198).

Em “Cerâmica”, os “cacos” formam uma outra vida, uma vida em tempo de decadência física e moral, especialmente do ponto de vista de quem a vê/lê. Devemos, no entanto, duvidar de que o sujeito lírico, mesmo ‘consciente’ desse fato, veja nessa condição decadente algo que o angustie. Esses “cacos” são bem mais do que meros pedaços de cerâmica, simbolizam os resíduos da vida, restos do que foi vivenciado, memórias, lembranças e coisas que não podem mais serem revividas nem resgatadas. Forma-se, dessa mistura de ‘destroços existenciais’, a “estranha xícara”, este objeto insignificante esquecido sobre o aparador. E é da visão que se tem desse aparador, que o leito pode também observar que:

O indivíduo que está contemplando as derrotas que o tempo inflige ao seu corpo, está operando antes uma observação fenomenológica onde corpo-consciência são um conjunto indissolúvel. Neste sentido, seu pensamento não se esgota em análises psicológicas, mas se estrutura metafisicamente. Diferenciando-se de poetas românticos que lamentam a amputação de sua beleza, o aviltamento de suas formas, Drummond está mais empenhado em meditar o preço que tem pago ao tempo através da destruição física, e em avaliar o que tem recebido em troca. Percebe que aquilo que o tempo desveste de formas exteriores compensa de uma maneira mais íntima e durável. Daí que aquele crepúsculo, sempre presente a partir de *Claro Enigma*, muitas vezes se confunde com uma secreta alvorada. (SANT’ANNA, 1972, p. 151).

Há no poema, portanto, um sentido de ambiguidade que o permeia ou o atravessa. Agora inútil, a “xícara” está marcada por cicatrizes profundas. Nesse sentido, foi esteticamente alterada para essa aparência “estranha”, mutilada e inevitavelmente indesejada. Ela ganha um novo sentido ao perder o seu valor utilitário, valoriza-se a partir de um dos sentimentos mais evitados pelo ser humano, mas que contraditoriamente parece o enaltecer na sua inevitável e medíocre existência: o fracasso.

O eu lírico do poema “Cerâmica” fala, então, de um tempo que está sendo compartilhado com o Poeta em seus sessenta anos. Entre as possíveis leituras, interpretamos a ideia da velhice e da precariedade da vida concentradas na imagem da xícara de cerâmica quebrada e inutilizada, revelando-se a passagem do tempo como algo impossível de ser resgatado, frente ao qual só se resta entregar-se ceticamente, como revela a imagem do objeto-ser solitário a observar a vida que continua o seu curso. Esse sujeito lírico está em um tempo presente, refletindo sobre o passado e sem perspectiva de futuro, paralisado como uma mera xícara no aparador da casa, apenas um objeto a mais cujo significado se enfraquece com o

passar do tempo e precisa ser rememorado para que não perca o seu sentido primeiro, aquilo que fazia dele um ser-objeto imprescindível na vida de outrem. Nesse aspecto, pensamos como Affonso Romano de Sant'Anna:

É significativo que a consciência da destruição física se torne mais aguda ao constatar o poeta a ação demolidora do tempo sobre o seu próprio corpo. Estabelece-se uma interrelação [sic] entre o seu físico e os outros elementos ao redor. Acham-se todos envolvidos na mesma guerra. Sendo o corpo “objet destiné a mouvoir des objets”⁸¹ e instrumento que o *gauche* aciona para frequentar a cena, é o corpo também vitimado por sua própria ação e cometimento. Tendo absorvido a História e transitado preñado de temporalidade, o preço que paga por se incorporar ao fluxo vital é o de sua própria destruição. (SANT'ANNA, 1972, p. 150).

A matéria-xícara do poema é a metáfora do corpo-ser, daquele que o escreveu e daquele que agora o lê. O tempo do eu lírico é o tempo presente, ele vive, sente, assim como quem presentemente o lê. Não se fala no passado, mas ele também está presente no texto; tampouco há verbos indicando futuro, no entanto, prevemos a morte. Desse movimento temporal que acontece na leitura mesma do breve poema, sente-se o tempo passar:

Este tempo presente corresponde também a um definido espaço social e histórico. A percepção daquilo que é a essência de sua época lhe vem da análise do espaço que lhe é dado frequentar. Desse ponto de vista, encontrar-se no presente é encontrar-se na intersecção de um certo tempo e de um certo espaço, ou, para usar terminologia sartriana, “em situação”. Com efeito, a etimologia da palavra tempo, segundo Usener, vem da ideia de *templum*, que significou originalmente intersecção ou bissecção [...]. Ao surpreender-se na conjunção do *templum* o poeta começa por olhar interessadamente o que se passa ao seu redor, para enterder, ao final, o que se passa consigo mesmo. Este é o deslocamento da própria consciência do indivíduo. A consciência do intercurso do tempo e espaço dá-lhe súbita sensação de liberdade, que, para se realizar plenamente, implica num comprometer-se com a realidade. (SANT'ANNA, 1972, p. 92-93).

No presente, o sujeito lírico do poema questiona o sentido da existência e o tempo outrora não aproveitado que jamais retornará, que se perdeu. Semelhante poética foi verificada na análise do conto de Iberê Camargo, “O relógio”, que enfoca a ação implacável do tempo, sujeitando a personagem a um resgate de objetos que, na verdade, jamais trarão o passado de volta. A consciência do tempo pode provocar no sujeito tanto uma profunda angústia – agravada com o avançar da

⁸¹ Tradução nossa: “objeto destinado a mover objetos”.

idade, como também, ao contrário, pode gerar uma estranha serenidade alcançada através do aplacar dos instintos essenciais do ser humano, da sua renúncia à “vontade-de-viver” como defende Schopenhauer; ou a partir das explicações de Sant’Anna, pela “consciência do intercurso do tempo e espaço”, que provoca a “súbita sensação de liberdade” e que “implica num comprometer-se com a realidade”. Enquanto estamos entretidos com banalidades e superficialidades da vida, não temos consciência desse *tempus* em decurso, sabemos que o tempo passa, mas não dentro da liberdade necessária para nos colocarmos como seres comprometidos com a realidade. A consciência da morte e do fracasso decorre desse comprometimento. De acordo com Sant’Anna:

A consciência da destruição contínua e progressiva da vida, é contraparte inevitável da consciência que o Ser tem do tempo. De nada adiantaria, ou melhor, seria mesmo impossível ter o poeta descoberto que a vida é uma “viagem”, sem complementar que essa viagem é desgaste “mortal” desde suas origens. [...]

[...]

Pode-se dizer que a poética drummondiana essencialmente se resume na verbalização dos instintos da vida e morte, numa luta entre Eros e Tanatos, numa empresa de se afirmar pelos contrários, de se salvar dentro da decomposição geral. (SANT’ANNA, 1972, p. 145).

Ainda segundo Sant’Anna, a consciência da morte pelo Poeta acontece em etapas definidas e graduais, conforme o avançar da sua trajetória literária e de vida:

O *approach*⁸² que o poeta faz da morte dá-se em três etapas. Primeiramente, a lembrança dos conhecidos e parentes mortos, que ficaram na província; depois o desaparecimento dos amigos e companheiros de geração na cidade grande, e, finalmente, o amadurecimento de sua própria morte. (SANT’ANNA, 1972, p. 186).

O poema “Cerâmica” encontra-se na terceira abordagem temática da morte por Drummond, nessa concepção visualizada pelo crítico. Já na velhice, o Poeta vai amadurecendo a ideia do seu próprio fim por meio da criação de poemas que se sintonizam com o tema da transitoriedade da vida e da finitude. Atitude que, em Manuel Bandeira, por exemplo, ocorreu durante toda a sua produção poética, pois o poeta modernista tinha consciência dessa transitoriedade e finitude desde a adolescência, quando fora diagnosticado tuberculoso. Por certo, essa consciência se tornou mais enfática na velhice, mas em seu caso, chegar à velhice já era tão

⁸² “*approach*”: abordagem, aproximação, acesso.

surpreendente que morrer dessa maneira poderia ser considerado um privilégio a mais. Em Drummond, portanto, essa consciência poética da morte vai ocorrendo gradualmente e se instala aos sessenta anos, a partir de onde sua poesia começa a ganhar ares mais crepusculares. Enfocando a poesia drummondiana, Sant'Anna analisa que:

A morte transforma a vida do homem em destino. E o homem é o único Ser capaz de pensar sua destruição e preparar sua morte. Assim considerada, a destruição aparece, segundo Sartre, como “une activité” e de um ponto de vista epistemológico, “elle présente la même structure que l'interrogation.” [...]

Experimentar a destruição apresenta-se ao homem como o único caminho, única possibilidade de safar-se de um desmantelamento total. Na obra desse poeta, ao princípio, a percepção da corrosão é vaga e inconveniente. Mas vai se agravando, tornando-se mais dramática, até que o indivíduo se apresenta para assumir a tragédia que sua vida comporta. Existe uma espécie de jogo do poeta com esses elementos negativos da vida, o que se torna mais evidente, tanto mais consciência tem da sua existência. (SANT'ANNA, 1972, p. 146).

Ao contrário do que acontece em “Cerâmica”, onde o objeto-ser está como que paralisado em seu estado de reflexão, que poderia significar tanto o predomínio da razão sobre a emoção quanto a valorização do fracasso como uma resposta estética ao seu destino final, o protagonista do conto iberiano “O relógio”, reage com a loucura através de uma ação inútil, caracterizando um estado de inconformidade e desespero, denotando o predomínio da emoção sobre a razão, do qual se conclui que, esteticamente, Camargo extrai uma sensação marcadamente expressionista, bem diversa da do silencioso poema minimalista drummondiano.⁸³

⁸³ Ao contrário do expressionismo, no qual se verifica uma relação próxima entre as manifestações artísticas e literárias, onde os textos encontram grande afinidade estética com a expressão pictórica, por exemplo, não há exatamente uma correlação entre o minimalismo nas artes plásticas e na literatura. O termo é utilizado de uma maneira pouco precisa e, por vezes, generalizante, entendendo-se como poesia minimalista um tipo de texto de extensão curta, o que na pintura poderia ser entendido, basicamente, como um quadro de dimensões pequenas. Dentro desse raciocínio, é necessário esclarecer que o estilo artístico conhecido como *minimal art* não se refere exatamente às pinturas de pequenas dimensões, mas até ao contrário disso, caracteriza na verdade um tipo de arte contemporânea marcada pelo tridimensionalismo, pelo tamanho geralmente monumental e pela seriação das formas, como se entende pela seguinte definição: “Contrariamente ao termo Minimalismo, que foi utilizado para descrever tendências correspondentes na dança, música, literatura, pintura e escultura desde os primórdios da década de 1950, a designação Minimal Art está confinada às artes visuais. [...]. Apesar de haver pintores que devem ser considerados muito próximos da Minimal Art [...], de um ponto de vista histórico é um movimento que programaticamente transcende a pintura. [...]. Até agora, a maioria das tentativas para definir a Minimal Art baseou-se em primeiro lugar numa análise de características formais comuns, como por exemplo um reduzido vocabulário formal, serialismo, técnicas de composição não-relacionais, a utilização de materiais novos, produzidos industrialmente, e processos de produção industrial.” (MARZONA, 2010, p. 6-7).

“Cerâmica” segue, então, uma tendência minimalista quanto à forma e à linguagem, mas o seu conteúdo é notadamente pessimista, característica que parece inerente à sua poesia desde o seu início. Apresentando-se ao leitor através do olhar crítico desse sujeito lírico, o negativismo poético do Autor foi alimentado pelas influências filosóficas e estéticas de sua época de juventude, como Schopenhauer, citado metonimicamente no poema “Boneca de Panno”. Nesse poema, já era possível verificar a tendência drummondiana a uma poesia mais reflexiva, na qual a emoção e a razão parecem estar sempre em conflito com os desejos do sujeito lírico, uma poesia ainda marcada, nesse caso, por certa imaturidade sentimental do Poeta. Aqui, analisaremos apenas uma parte do poema com o objetivo de contrapô-lo a “Cerâmica”:

A boneca de panno
que fizeste hontem á noite,
na quentura do quarto abafado,
sob a lâmpada benevolente,
é o meu maior amor.
Eu quero tanto a esse entesinho de panno,
que ponho sobre a mesa,
ao lado do meu Schopenhauer.
A's vezes, páro de ler e fito a boneca de panno,
ou vou da boneca de panno ao livro sombrio.

(ANDRADE, 2012, p. 68).

Nessa estrofe do poema, encontram-se as descrições de uma cena de interior, um “quarto abafado”; o que faz supor que o sujeito está se sentindo um pouco incomodado. Nele, o sujeito está divagando em torno de suas recentes ‘conquistas’, uma boneca de pano e um livro de filosofia. A primeira, parece remeter à pessoa que o presenteou, o segundo sugere se tratar de algo ao qual ele deveria se dedicar, um objeto de estudo. Tratam-se, pois, de dois objetos inanimados sobre uma mesa.

Constatamos que “Cerâmica” é um texto curto que se constrói a partir do ponto de vista de um sujeito lírico que se iguala a um objeto inanimado, uma xícara sobre um aparador, um móvel que lembra a superfície de uma mesa. Objetos organizados sobre uma mesa, dispostos como em uma pintura, gravura ou fotografia, assim também se encontram nesse poema de juventude de Drummond, a “boneca de panno” (metáfora do desejo) e o nome de Schopenhauer (metonímia para o livro de filosofia). Seria uma estratégia ou procedimento descritivo utilizado

dentro da ‘narrativa’ do sujeito lírico, a qual dialoga com as artes plásticas através de um dos gêneros mais tradicionais dentro da pintura conhecido como “natureza-morta”:

Objetos inanimados são representados na pintura desde a Idade Média, em geral como fundo de pinturas religiosas de cunho realista. Mas é somente em meados do século XVI que a natureza-morta emerge como gênero artístico independente em obras de pintores como Pieter Aertsen (1507 ou 1508-1575) e Jacopo Bassano (ca. 1510-1592), que articulam os temas religiosos à vida cotidiana e às cenas de gênero. As composições simbólicas e grotescas de Giuseppe Arcimboldo (ca. 1527-1593) – com frutas, animais e objetos compondo figuras – alimentam o desenvolvimento da natureza-morta no período. Na passagem para o século XVII, a figuração documental exigida pelas ciências naturais joga papel destacado na valorização de uma arte que almeja representar os objetos e a natureza tais como empiricamente observados [...]. Assim, o processo de paulatina autonomia da natureza-morta acompanha tanto a pintura naturalista (associada à ilustração científica) quanto a pintura de gênero, exemplarmente representada pelos artistas holandeses do século XVII e seus temas domésticos, figurados com riqueza de detalhes. Os objetos frequentemente escolhidos para compor as naturezas-mortas são: mesas com comidas e bebidas, louças, flores, frutas, instrumentos musicais, livros, ferramentas, cachimbos, tabaco etc., todos referidos ao âmbito privado e à esfera doméstica, às vocações e aos hobbies, à decoração e ao convívio do interior da casa.

A desvalorização desse gênero pictórico reflete-se na sua própria denominação nas línguas latinas, “natureza-morta”, “nature morte”, e nas línguas saxônicas, “still life”, “stilleben” (vida imóvel, vida em suspensão). (NATUREZA-MORTA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú..., 2018)

Nos dois poemas, as ‘cenas’ descritas pelas suas respectivas vozes líricas trazem à tona imagens que dialogam com os ‘estados subjetivos’ dos seus sujeitos líricos. Atuam, pois, como seres animados: a xícara quebrada (como a vida), mesmo tendo seus cacos colados, não serviria para mais nada, apenas ‘observa’ do aparador o tempo que lhe resta passar; o dilema do sujeito lírico em “Boneca de panno” está em atender ao seu desejo mais íntimo (fitar a boneca) ou ler o “livro sombrio” (Schopenhauer), objetos que também ‘o observam’ da mesa, como se o desafiassem e lhe provocassem uma mescla de sentimentos opostos, entre a lascívia e a repulsa. Nesse aspecto, Affonso Romano de Sant’Anna analisa a presença dos objetos inanimados nas cenas poéticas drummondianas:

O narcisismo que existe, portanto, encontra uma fórmula mais depurada e metafísica de expressão. O corpo transfere-se para os objetos que o cercam. Há uma antropomorfização do ambiente, como resultado de uma projeção da imagem vital sobre as coisas. O retrato, por exemplo, imagem constante em sua poesia, embora o mais das vezes signifique a intemporalidade do Ser suspenso e imóvel no espaço, vez por outra transmite emoções vivas do poeta. (SANT’ANNA, 1972, p.152).

De fato, a pintura de objetos e seres inanimados denominada como “natureza-morta” traz à tona a esfera da intimidade e da privacidade do indivíduo, anonimamente (ou não) representado através de seus pertences de uso cotidiano, tais como xícaras, vasos de flores, pequenos bibelôs, livros, bonecas, etc. Daí, em parte, o sentido que apresenta em relação à vaidade humana – a *vanitas* como é chamado este “motivo” no contexto da arte. Sant’Anna, de uma perspectiva literária e psicanalítica, chama de “narcisismo” a forma de o poeta, no caso Drummond, transferir poeticamente para alguns objetos as suas próprias emoções, como se eles se expressassem por ele. A xícara quebrada, o livro de Schopenhauer e a boneca de pano seriam, neste sentido, alguns desses objetos drummondianos que, estando em seu entorno, parecem ter vida própria e dialogam com ele poeticamente. Eles fazem parte de seu restrito ambiente existencial e servem como “motivo” para essas naturezas-mortas em forma de poemas.

Lembrando o formato de um haikai, “Cerâmica”, cujo tema de fundo existencial remete a questões como a transitoriedade e a fugacidade do tempo, versa sobre o fracasso do sujeito lírico diante da sua condição precária em sociedade, sobre a impossibilidade de fixação desse tempo e a fatal impermanência diante da vida que passa. Sua leitura nos revela, portanto, algo além do que seria a mera descrição de um objeto utilitário ou de um momento fugaz de reflexão desse sujeito lírico; ela reitera a constante necessidade de afirmação do sentido da vida pelo ser humano, nesse caso, através de uma metáfora transposta na imagem de uma cerâmica avariada. A partir dela desdobra-se, então, toda a existência humana concentrada em um único terceto, o qual se transforma em imagem literária através da intencionalidade construtiva do Autor. A semelhança formal com o haikai japonês remete a um tipo de beleza poética concisa, a qual aparentemente valorizaria somente o lado racional da poesia, a sua métrica e a busca de um sentido exato para todos os vocábulos, deixando de lado qualquer imprecisão, imperfeição e inacabamento. O poeta e crítico Octavio Paz entende que há na arte oriental a expressão da busca da perfeição e da imperfeição poética existente na própria vida:

Tem-se dito que há na arte japonesa uma espécie de exagero dos valores estéticos que com frequência degenera nessa doença da imaginação e dos sentidos chamada “bom gosto” [...]. O contrário também é certo, e os poetas e pintores japoneses poderia dizer com Yves Bonnefoy: a imperfeição é o ponto mais alto. Essa imperfeição, como se viu, não é realmente imperfeita: é um inacabado voluntário. Seu verdadeiro nome é consciência da

fragilidade e precariedade da existência, consciência daquele que se sabe suspenso entre um abismo e outro. A arte japonesa, em seus momentos mais tensos e transparentes, revela esses instantes – porque são só um instante – de equilíbrio entre a vida e a morte. Vivacidade: mortalidade. (PAZ, 1991, p. 198).

Observamos em “Cerâmica” um dilema em relação ao minimalismo formal que, esteticamente, contrasta-se com o seu conteúdo profundamente dramático, visto que envolve a memória, a finitude e o fracasso. Lembrando um haikai, mas não o sendo, o poema drummondiano apresenta aparentemente o equilíbrio da forma e das palavras postas nos seus lugares exatos, porém, das quais desdobram-se semanticamente sentidos enigmáticos, nada clarificadores como a sua aparência externa. Apontamos, nesse caso, o verso longo, pausado por uma vírgula, que dá início ao poema; em seguida quebrado por um verso absolutamente fugaz; e finalizado por um verso de tamanho médio em relação aos anteriores. A forma do texto, portanto, embora conciso, não tem como objetivo o equilíbrio métrico de um haikai. Sua beleza estética encontra-se exatamente no seu desequilíbrio formal:

Nessas três linhas paralelas, horizontalmente, estariam esteticamente colocados os versos de “Cerâmica”. Observando-as desse modo, como uma notação minimalista ou uma versão desenhada do texto, verificamos quão imperfeita é a sua forma, apesar de seu extremo minimalismo. Há um desequilíbrio entre o comprimento das linhas, que causa uma sensação visual de inacabamento e de imprecisão da forma. Como já foi mencionado, trata-se do menor poema do livro *Lição de Coisas*, e um dos menores dentro de toda a produção de Drummond. Esse visível ‘descompasso’ na forma do poema estaria intimamente relacionado ao seu conteúdo dramático, cuja abordagem dada de forma metafórica, sutilmente retira o tom trágico que possivelmente destruiria a intenção poética e o efeito estético buscado pelo Autor. Esse conteúdo, por sua vez, encontra-se dividido nessas linhas em desequilíbrio, expressando o desconforto da sua leitura, condizente com a própria situação do objeto quebrado. O efeito final, não sendo catártico nem surpreendente, expressa apropriadamente essa “consciência da fragilidade e

precariedade da existência, consciência daquele que se sabe suspenso entre um abismo e outro”.

Discutiremos, dentro desse contínuo fluxo de pensamento, como esse poema de Drummond com o seu formato minimalista e de teor reflexivo é capaz de desencadear a produção da imagem poética instantânea, cujo potencial estético favorece, em grande parte, a produção de sentidos específicos como o da sensação de fracasso do seu sujeito lírico, que, nesse caso, serve-se da metáfora de uma xícara quebrada que teve seus cacos colados e fora colocada sobre o aparador da casa. Esse objeto inanimado torna-se o ponto de vista e a voz lírica do poema, aquele ser que observa a vida e faz uma reflexão sobre o que lhe restou a partir daquele momento. A “cerâmica” se transforma na imagem de uma natureza-morta, isto é, de um objeto que se encontra exposto em uma superfície de modo intencional, embora transpareça casualidade, pois ela está ali para ser observada, apreciada ou mesmo ignorada. Talvez tenha sido apenas esquecida, abandonada pelo tempo. Mas, ela também observa. Sua natureza, enquanto objeto avariado, está comprometida, já não serve para mais nada e está ali em silêncio, em uma espécie de autorreflexão. É por esse motivo que a sua natureza anterior, utilitária, está morta, de fato acabada. O eu lírico está, através dessa imagem aparentemente banal, falando sobre a finitude implacável dos seres e das coisas, inclusive do ser humano que é responsável por criar esses objetos utilitários, seres inanimados aos quais por vezes estamos intimamente ligados, como à essa cerâmica drummondiana.

De que maneira a imagem produzida através das palavras lidas, como nesse poema de Drummond, poderia ser comparada a uma pintura de natureza-morta, posto que ela não é literalmente uma imagem concreta, com uma aparência definida através de linhas, formas, volumes e cores definidos pelo Autor? Trataria-se, considerando-se a capacidade inerente da poesia na criação de imagens por meio de palavras, de que para cada leitor, a partir da sua vivência, conhecimentos e arsenal de imagens, lhe será possível acessar visualmente imagens correlacionadas a esse poema que sejam condizentes com a sua maneira particular de interpretar um texto lido, e de como isso se relaciona com as suas próprias referências visuais e outros conhecimentos que também lhe são pessoais. O tema tratado no poema, contudo, não deixará de estar relacionado às artes visuais, desde que em seu próprio título imediatamente se percebe a ligação com um objeto específico e este,

descrito sobre uma determinada superfície, mentalmente toma a forma visual de uma natureza-morta, isto é, de um gênero artístico que é próprio das artes plásticas. Cabe abrir espaço, nesse caso, para uma explanação a respeito desse tipo de arte que é, de qualquer modo, uma linguagem artística bastante específica, que não pertence ao âmbito da literatura, embora com ela possa ter e apresentar fortes ligações, como será possível verificar através da referência ao processo de pintura do pintor francês Paul Cézanne. Autor de inúmeras naturezas-mortas que o celebrizaram como um dos seus maiores entusiastas e representantes, ele declara no trecho a seguir a sua admiração por esse gênero ao comentar (a Gasquet, um de seus interlocutores) a maneira peculiar com que Jean Baptiste Siméon Chardin⁸⁴ as pintava:

Os objetos interpenetram-se... Expandem-se insensivelmente por meio dos seus próprios reflexos, tal como nós, pelo olhar e pelas palavras... Foi Chardin quem primeiro pressentiu isto, matizou a atmosfera das coisas... Ele não descurava nada. Foi assim que ele captou também este encontro das mais ínfimas partículas no ambiente dos objetos, estas partículas da vida que envolvem os objetos (a Gasquet). (CÉZANNE apud DÜTCHING, 2004, p. 179).

Segundo Dütching, que cita fragmentos relatados por Cézanne a Gasquet, as naturezas-mortas de Chardin parecem impressionar o pintor porque o seu autor consegue extrair dos objetos retratados certas “partículas de vida”, uma “atmosfera” que as tornavam especiais; tratar-se-ia, talvez, da subjetividade humana que permeia os objetos pintados, que os fazem expandir, “tal como nós, pelo olhar e pelas palavras”. Entendemos que o gênero da natureza-morta, conquanto pareça ser algo trivial, pois é basicamente a pintura de objetos inanimados dispostos sobre um suporte, ou seja, um tema aparentemente sem grandes atrativos estéticos ou

⁸⁴ “Jean-Siméon Chardin (1699-1779) é o grande pintor francês de naturezas-mortas e obras de gênero. No célebre *A Arraia* (1728) evidenciam-se suas preferências de composição: a prateleira de pedra e a austera ambiência interior, os objetos dispostos segundo uma ordem prática (sugerindo atividade humana), as texturas do linho e da cerâmica, o gato em meio às ostras e a arraia sangrenta no centro do quadro. As pequenas telas de Chardin – com objetos de cozinha e seus usuários, ambientes domésticos e cenas cotidianas – filiam-se à tradição da pintura de gabinete holandesa. No século XIX, os impressionistas, ainda que afeitos às paisagens ao ar livre, vão realizar naturezas-mortas, mas é com Paul Cézanne (1839-1906) que o gênero ganha novas dimensões, imortalizado pelas composições com maçãs executadas a partir de 1870. Ao contrário de Chardin, cujos trabalhos aludem à preparação do alimento na cozinha, assim como aos instrumentos do artista, nas obras de Cézanne os objetos parecem desligados de seu uso. ‘Suspensas entre a natureza e a utilidade, [as maçãs de Cézanne] existem apenas para serem contemplada’, indica o historiador norte-americano Meyer Schapiro.” (NATUREZA-MORTA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú..., 2018).

desafios formais – se comparados aos gêneros da figura humana e da paisagem, considerados ‘mais nobres’ –, pode ter um grande apelo poético através da maneira como ela é desenvolvida pelo artista, exigindo portanto maior capacidade de criar imagens que sejam realmente potentes ao olhar, visto que na pintura de paisagem já há previamente algum interesse estético pela beleza do lugar a ser retratado, assim como na pintura de figura humana, que geralmente desperta mais interesse nos espectadores. De acordo com o crítico de arte Hajo Dütching, Cézanne foi, portanto, um grande mestre na arte de pintar objetos, um observador sensível das coisas, especialmente as inanimadas:

Nas suas naturezas-mortas, exprimia-se mais do que a simples evocação de objetos mortos. Aqui, os objetos podem tocar-se e misturar-se, podem desenvolver-se na harmonia das cores e apresentar as situações da vida [...]
[...]

Também Cézanne gostaria de transmitir o ambiente das coisas, a sua irradiação e correspondências, os laços vivos e coloridos entre todas as coisas, um tecido rico de referências que, para ele, são mais do que jogos formais. (DÜTCHING, 2004, p. 179).

Note-se o modo como o crítico analisa as naturezas-mortas cezannianas e, por outro lado, a impressão dada pela leitura do poema “Cerâmica”. As suas descrições, ou seja, suas palavras transformam imagens concretas de objetos inanimados ou “mortos”, como ele os denomina curiosamente, em seres com vida própria, capazes de “apresentar as situações da vida”. Semelhante reação se obtém ao ler o pequeno poema drummondiano. Colocamo-nos na situação do objeto, da xícara ‘morta’, como se fôssemos os seus “cacos colados”, deixamo-nos absorver pela situação na qual ela se encontra. Estabelece-se a dúvida, se é a voz do eu lírico em um exame de consciência, criando uma reflexão sobre a vida através de uma metáfora que remete a uma natureza-morta, ou se através da descrição da cena observada essa voz lírica estaria se colocando como o próprio objeto; ou, ainda, se se trata do próprio objeto como sujeito lírico do poema narrando a cena em terceira pessoa, como uma forma de neutralizar a voz pessoal e valorizar, nesse sentido, um discurso mais impessoal. Parece-nos que as formas de leitura do poema são variadas, pois todas elas resultam de um jogo construído pela própria linguagem poética, o que torna o poema ainda mais enigmático, de onde se vê que sujeito lírico e figura confundem-se como dois seres em um mesmo plano, se tomarmos como

princípio os elementos de composição desse poema na forma imaginada de uma natureza-morta.

Constatamos, nesse entrelaçamento de vozes, que o diálogo entre poesia e pintura se estabelece de modo curioso e surpreendente no poema “Cerâmica”, especialmente quando ele é pensado como um ‘contraponto’ (termo tomado aqui em analogia com o âmbito da linguagem musical, como se fossem duas vozes que se completam) com as observações do crítico Hajo Dütching a respeito das naturezas-mortas de Paul Cézanne e de sua capacidade em transformá-las em algo além do que meros objetos, semelhante ao procedimento executado por Drummond na construção do seu poema:

Partindo do visível, Cézanne empenha todo o seu ser sensível na percepção paciente do objeto e associa à criação níveis de sentidos simbólicos, que acabam por ultrapassar o que é apenas visível. “O olhar deve concentrar, englobar; o cérebro formulará...” disse ele a Gasquet. É precisamente pela transformação do visível que deve manifestar-se, com evidência, aquilo que Cézanne gostaria de representar sem uma palavra: “... a mesma sombra tépida da renúncia, o mesmo amor do sol, a mesma recordação do orvalho, uma frescura.” Nas naturezas-mortas de Cézanne, a escala inteira dos sentimentos humanos manifesta-se de uma maneira sutil e sensível. [...]. É nas suas composições sempre renovadas a partir de objetos simples que se encontra o fundamento do mistério criador, que culminará na obra tardia: a fusão dos planos, a intensificação das cores, a ligação harmoniosa, mas tênue, de todos os objetos entre si, na base de uma essência comum, que contém toda a plenitude da vida. (CÉZANNE apud DÜTCHING, 2004, p. 188).

Superar o que é apenas visível ao olhar comum era o que pretendia Cézanne através das suas naturezas-mortas e também com suas paisagens. Superar o que é apenas inteligível de maneira literal, transformando versos em enigmas, eis a tarefa de Drummond. Na pintura do primeiro, vê-se que pintar naturezas-mortas, não constitui em si nada espantoso, pelo contrário, trata-se apenas de uma modalidade artística; o artista, entretanto, mostra que é possível desenvolver nesse gênero de arte a transformação do puramente visível em sensível. No segundo, constatamos a capacidade de transpor em palavras, por meio de uma linguagem poética, a criação de imagens poderosas, aparentemente banais, das quais se emanam várias possibilidades de leitura, como acontece especialmente em “Cerâmica”.

Criar obras de arte em torno de temas exaustivamente trabalhados há séculos, como é a questão da transitoriedade da vida e da finitude humana, torna-se um desafio que vem sendo sempre reiterado por escritores e artistas em todas as

suas linguagens. Não foi diferente para Drummond e nem para Cézanne que, durante suas longas e produtivas carreiras, procuraram exaustivamente falar sobre esses temas considerados nobres dentro da arte e da literatura. Desse modo, compreendemos que o poema “Cerâmica”, um exemplo da poesia madura drummondiana, traduz perfeitamente esses estados de alma característicos do ser que medita sobre a morte, para tanto, utilizando uma estratégia narrativa que remete à natureza-morta; bem como encontramos nas pinturas cezannianas, o desenvolvimento de um gênero tradicional dentro da arte, por um pintor que conseguiu em sua evolução artística, também falar sobre temas elevados, por sua vez, valendo-se de imagens concretas. Citando o crítico de arte Meyer Schapiro, Hajo Dütching resume de modo eficiente essas questões trabalhadas por Cézanne em sua obra madura, levando-nos, por conseguinte, a estender esse comentário ao que foi desenvolvido similarmente por Drummond em “Cerâmica”:

Cézanne formula, assim, uma angústia do espaço, que faz parte das experiências típicas do século XX e que muitos artistas integrarão na sua criação. Com essas coisas simples, Cézanne revela o simbolismo da realidade que, ultrapassando de longe um amontoado de objetos de aparência humilde e modesta, aponta para os problemas existenciais fundamentais da vida humana. Apesar da natureza humana se ter tornado a síntese da sobriedade descritiva, ela continua a mostrar o estado interior do artista através da escolha e da disposição dos objetos: “Os objetos escolhidos no gênero da natureza-morta... pertencem a domínios de sentido específicos: ao privado, ao familiar, ao domínio do gozo e da sociabilidade, ao domínio artístico, ao trabalho e ao lazer, ao decorativo e ao pomposo e – embora menos vezes – ao espectro dos objetos habitados negativamente, às coisas que se oferecem à contemplação meditativa, enquanto símbolos da vaidade, *memento mori* do tempo que passa e da morte” (Meyer Schapiro). (SCHAPIRO apud DÜTCHING, 2004, p. 186).

Nessa citação, encontramos detalhes que certamente são muito pertinentes à construção visual e poética do poema “Cerâmica”: os objetos que compõem a natureza-morta drummondiana são banais, cotidianos, e fazem parte de um contexto que sugere privacidade e intimidade. Trata-se apenas de uma xícara sobre um aparador: esses objetos não apresentam em sua essência nada que seja “elevado”, ao contrário, além de parecerem comuns, a xícara está quebrada e foi restaurada, sendo, então, descrita de uma maneira que sugere uma aparência deformada e inútil. No entanto, é desse estranhamento causado por sua aparência que sugere desvalorização e de seu estado de inutilidade que nos sentimos igualmente

desconfortáveis diante da finitude da vida, não obstante, seja necessário aceitá-la serenamente.

Da mesma maneira, encontramos em uma natureza-morta de Paul Cézanne um equivalente visual do conteúdo de “Cerâmica”, na qual ele revela, como diz Meyer Schapiro citado por Dütching, “o simbolismo da realidade que, ultrapassando de longe um amontoado de objetos de aparência humilde e modesta, aponta para os problemas existenciais fundamentais da vida humana.”. Exatamente como na natureza-morta imaginada no poema de Drummond, cuja “xícara” pertenceria, como poderia observar Schapiro, “ao espectro dos objetos habitados negativamente, às coisas que se oferecem à contemplação meditativa, enquanto símbolos da vaidade” e, acrescentaríamos, um lembrete da morte. Nessa natureza-morta a morte está literalmente retratada através da representação de três crânios humanos que remetem a um sentido grotesco e mórbido, mas aqui tratados aparentemente como meros objetos inanimados para a contemplação do expectador. Mais do que a finitude humana, elas simbolizam aquilo que restará de nós. Como ‘xícaras quebradas’, os três crânios estão dispostos harmoniosamente sobre uma superfície forrada com um tecido de cores quentes, como as tradicionais maçãs e laranjas que Cézanne exaustivamente pintou:

Figura 11 – “Natureza-morta com três caveiras”, de Paul Cézanne, 1904. Aquarela e lápis, 47,6 x 62,9 cm. Venturi 1131. Chicago (IL), The Art Institute of Chicago



Fonte: DÜCHTING, 2004, p. 189.

Fugindo ao modo convencional da *vanitas*, Cézanne ilumina as caveiras utilizando na composição do quadro somente cores claras e vibrantes, onde os tons escuros se restringem aos sombreamentos em tonalidades terrosas e avermelhadas. O preto, que seria a cor mais representativa nesse tipo de “motivo”, aparentemente foi evitado. Não há como saber ao certo o porquê dessas escolhas cromáticas para um tema mórbido, senão pela própria preferência do autor por essas cores, que lembram às das frutas que ele se notabilizou em pintar. Inclusive, Cézanne lhes dá geralmente um aspecto agradável e atraente, como se as maçãs e laranjas estivessem realmente frescas e deliciosas, em nada apodrecidas. É curioso que ele desejou imprimir nessas caveiras a mesma sensação de frescor e beleza. Talvez o pintor Wassily Kandinsky possa nos ajudar a entender com mais clareza as intenções estético-poéticas de Paul Cézanne. Em sua análise, Cézanne impusera-se a tarefa de procurar “nas formas exteriores o conteúdo interior”. (KANDINSKY, 1996, p. 53). A inovação da sua pintura estaria, por conseguinte, nessa transformação perceptiva que ele propõe:

De uma xícara de chá, ele fez um ser dotado de alma ou, mais exatamente, distinguiu um ser nessa xícara. Elevou a “natureza-morta” ao nível de objeto exteriormente “morto” e interiormente vivo. Tratou os objetos como tratou o homem, pois tinha o dom de descobrir a vida interior em tudo. Captura-os e entrega-os à cor. Recebem dela a vida – uma vida interior – e uma nota essencialmente pictórica. (KANDINSKY, 1996, p. 53).

Além de nos esclarecer um pouco mais a respeito da maneira enigmática como Cézanne criou suas naturezas-mortas, Kandinsky coloca observações pontuais nesse breve comentário, que nos remetem a uma relação com o poema “Cerâmica” de Drummond, especialmente pela menção ao objeto que também está presente nesse poema. É surpreendente o trecho inicial da citação, que destacamos com o grifo, onde se lê em uma linguagem bastante clara a forma como Cézanne foi capaz de imprimir alma aos objetos inanimados que pintava. Sem dúvida, sua técnica e sensibilidade eram extremamente apurados, especialmente dentro dos gêneros da paisagem e da natureza-morta, sendo que, para esta última, sentimos que havia uma predisposição estética ainda maior, daí o comentário elogioso e perspicaz do também pintor Wassily Kandinsky. Seguindo o seu raciocínio, ele nos remete a uma série de naturezas-mortas em desenho e em gravura realizados por Iberê Camargo na década de 1950, onde se destacam objetos de mesa em um ambiente expressionista. Chamam-nos a atenção, o fato de as xícaras terem destaque nesses trabalhos, apresentando uma afinidade eletiva com a fala kandinskiana a respeito das naturezas-mortas de Cézanne. Para exemplificar, escolhemos uma das gravuras em metal, datada de 1953. Nela, Iberê retrata um ambiente interno no qual se destaca a imagem de uma natureza-morta: uma xícara sobre um tipo de aparador, formando uma ilustração aproximada da imagem mental visualizada através da leitura do poema “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade:

Figura 12 – “Mesa com espelho”, gravura de Iberê Camargo, 1953. 18 x 13,2 cm, maneira-negra, papel Rives BFK 300 g/m². Tombo G264-2. Fotografia do original: Fábio Del Re_VivaFoto.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Vemos na composição dessa gravura de Iberê Camargo, em tons de preto e branco, realmente uma semelhança com a atmosfera da “xícara de Drummond”. Embora o título (“Mesa com espelho”) dê mais destaque a outros objetos presentes na cena do que propriamente à xícara, ela está representada de uma forma tão solitária e discreta que consegue atrair o nosso olhar para ela, para que a contemplemos em seu silêncio e em meio à escuridão da cena. As gradações entre o preto e o branco privilegiam os tons acinzentados mais escuros, enfatizando as sombras dramaticamente expressionistas, criando-se assim um contraste sutil entre as poucas áreas claras, indicando a parca luminosidade do ambiente. Desse modo,

o discreto objeto utilitário, estrategicamente colocado quase ao centro da composição, ganha a nossa atenção por estar tão solitário sobre o aparador: “Sem uso”, como no poema. A imagem retratada, como um todo, sugere um final de tarde onde os últimos raios solares penetram no ambiente, provocando-nos a sensação de nostalgia e melancolia, e evoca a necessidade de introspecção de quem a observa.

A xícara enquanto objeto utilitário escolhido por Drummond para ser o elemento central do seu poema – criando-se, aqui, uma analogia com a imagem da ‘xícara iberiana’ gravada em metal –, permite variadas leituras e interpretações de quem a analisa. Em nosso caso, particularmente, remete à cultura asiática e em especial a japonesa, porque ela está impregnada de um apurado senso estético, cuja característica essencial talvez seja a dedicação e tratamento dados às pequenas coisas do cotidiano. Por esse motivo, os detalhes são mais valorizados do que aquilo que supostamente seria grandioso, tanto em relação aos objetos quanto às aparências e aos comportamentos humanos. Há, tradicionalmente, uma sutileza e uma delicadeza que são marcantes em seu modo de enxergar as coisas, e que apesar dos tempos atuais ainda se conservam em sua cultura. A cerimônia do chá é um exemplo dessa valorização dos detalhes ordinários da vida, onde há a transformação do ato de degustar uma bebida em um tipo de *performance* artística; e não por coincidência, são utilizados objetos de cerâmica, os quais são muito valorizados, especialmente a xícara na qual a bebida é preparada e degustada pelos convidados. Essas qualidades e cuidados refletem-se e estendem-se, também, à produção da poesia japonesa, em especial ao haikai, modalidade muito difundida no ocidente, embora sofrendo muitas distorções e adaptações como aconteceu no Brasil.

É muito sugestivo que o poema de Drummond se valha da imagem de uma simples xícara de cerâmica quebrada a fim de metaforizar o estado reflexivo do eu lírico. Comprova-se, assim, aquilo que o poeta e crítico Ezra Pound chamou de “fanopeia”: recurso utilizado a fim de projetar o objeto fixo ou em movimento na imaginação visual do receptor, a fim de extrair o máximo efeito visual por meio da linguagem da poesia. (POUND, 2007, p. 63). Sem dúvida, a palavra/objeto “xícara” antecedida pelo adjetivo “estranha” causa um efeito especial dentro do contexto do poema. É o que Octavio Paz, ao se referir à capacidade imagética do haikai, descreve como uma “objetividade quase fotográfica que, por sua própria precisão,

libera esse sentimento indefinível que nos produz a recordação”. (PAZ, 1991, p. 206).

Nesse momento fugaz, essa imagem transmite em meio a vários sentimentos possíveis, a sensação de vazio melancólico, mas belo. Beleza que nos remete às naturezas-mortas metafísicas do pintor italiano Giorgio Morandi ⁸⁵, de cores discretas, pálidas, quase monocromáticas pelo pouco contraste de tons entre figuras e fundo, e, em muitos casos, chegando a sugerir imagens quase abstratas e ascéticas. Morandi não se envolveu diretamente em movimentos de vanguarda, trilhando um caminho bastante individual que beneficiou, de alguma forma, a conquista de um estilo único dentro da pintura moderna. De acordo com G. di San Lazzaro:

Morandi “santifica” segundo a expressão de Chirico, a Pintura metafísica, reduzindo-a a verdadeira magia linear. Nessa ocasião, a inteligência e sensibilidade com que torna a criar os objetos são muito mais de gravador que de pintor. [...]. Seu universo é o mundo muito humilde da natureza morta. Renunciando aos manequins e aos poliedros metafísicos, bastam-lhe alguns objetos familiares: taças e saladeiras, garrafas de gargalo comprido, que aprisiona em desenho de grande pureza, a fim de dar origem à ambiência mais estranha e rarefeita. Mais tarde, tendo abrandado pouco a pouco o rigor do contorno, Morandi conseguiu, a meio caminho entre o Cubismo e o Impressionismo, encontrar a própria personalidade em delicada transigência entre a forma e a cor. A exemplo de Léger⁸⁶, é capaz de criar atmosfera com três tons; mas se os tons de Léger se tornam com o decorrer dos anos cada vez mais brilhantes, as modulações de Morandi vão-se tornando mais baças, como se quisesse reduzir a pintura aos semi-tons de água-forte⁸⁷. (LAZZARO, 1981, p. 231-232).

Observamos no excerto acima que havia uma discreta, porém, significativa influência do surrealismo nas pinturas de natureza-morta morandianas. Segundo o historiador E. H. Gombrich, Giorgio Morandi sofreu essa influência da arte surrealista via Giorgio De Chirico, de quem Iberê Camargo foi aluno, como já foi comentado anteriormente. Camargo foi influenciado, por seu turno, pelas naturezas-mortas de Morandi, na década de 1950, quando o pintor italiano participou de algumas das primeiras edições da Bienal de São Paulo, causando impacto no meio artístico

⁸⁵ “Giorgio Morandi (1890-1964) é dos pintores modernos o que mais se concentra em naturezas-mortas. Seus objetos – garrafas, candelabros, potes –, compostos com base em combinações cromáticas sutis, são esvaziados de conteúdos simbólicos e literários, o que confere a essas obras uma dicção altamente pessoal.” (NATUREZA-MORTA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú..., 2018).

⁸⁶ Refere-se ao pintor francês Fernand Léger, contemporâneo de Morandi e De Chirico.

⁸⁷ Compara o resultado de Morandi, na pintura, aos efeitos de cor (“semi-tons”), característicos da técnica de gravura em metal.

brasileiro.⁸⁸ Iberê pintou naturezas-mortas que remetem à influência morandiana, não obstante as suas tonalidades sejam, ao contrário das de Morandi, essencialmente escuras e sombrias, dado o seu característico estilo expressionista.

Devido, portanto, à influência de Giorgio De Chirico, as naturezas-mortas de Morandi ficaram conhecidas por carregarem igualmente uma ‘aura metafísica’, sem que ele viesse a se tornar, de fato, um representante dessa estética. Como se sabe, Morandi notabilizou-se ao eleger a pintura de objetos ordinários (“taças e saladeiras, garrafas de gargalo comprido”) como o principal tema de sua pintura, em uma época onde a arte caminhava firmemente para o abstracionismo, atualizando um gênero de arte considerado convencional e tradicional como a natureza-morta. A sua proposta artística tornou-se ainda mais desafiadora porque essa modalidade sempre foi entendida como menor no contexto da pintura e, portanto, menos prestigiada do que os gêneros da paisagem e da figura humana. Ele a eleva, com o seu trabalho diferenciado, a um novo patamar dentro da arte moderna. De fato, ele a torna atual com o seu diferenciado minimalismo poético em composições intimistas e muito pessoais, de aspecto *clean*, explorando formas leves e tonalidades sutis:

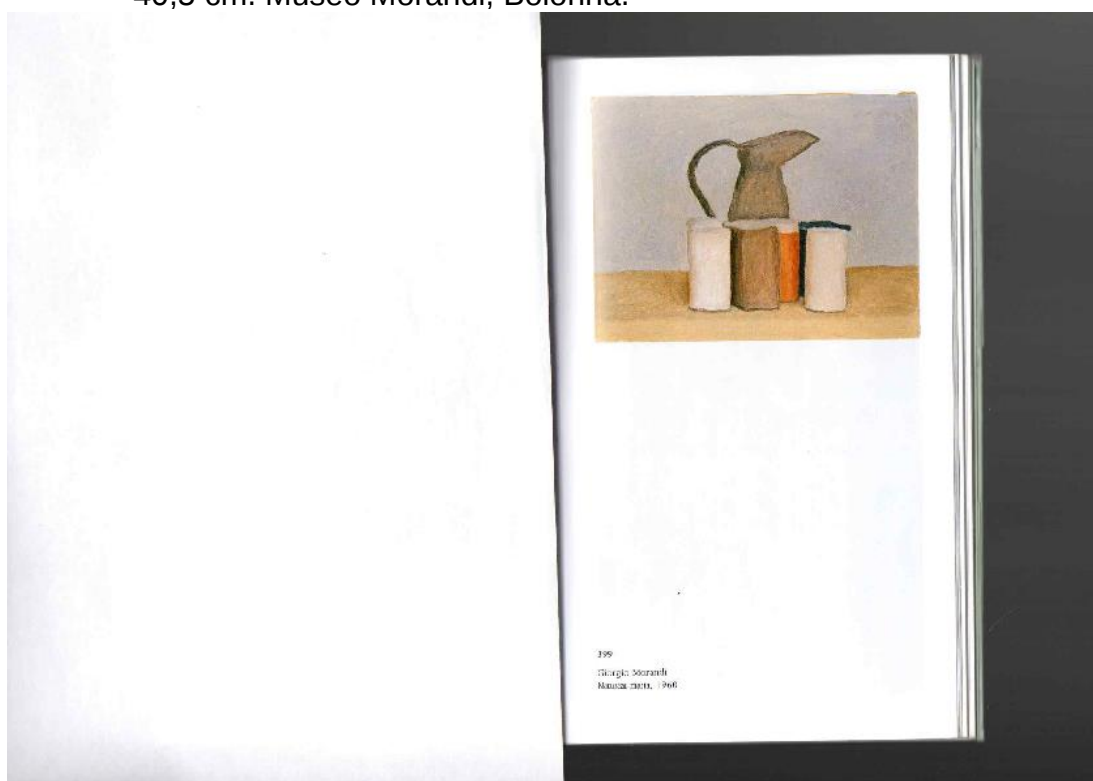
Morandi ficou brevemente impressionado com as pinturas de de Chirico, [...], mas não tardaria a repudiar toda e qualquer associação com movimentos em voga a fim de concentrar-se obstinadamente nos problemas básicos de sua arte. Gostava de pintar ou gravar naturezas-mortas simples, representando de diferentes ângulos, e em diferentes luzes, alguns vasos e vasilhas que ele tinha em seu ateliê, [...], e demonstrava tamanha sensibilidade que aos poucos conquistou o respeito dos demais artistas, dos críticos e do público, por sua busca irredutível da perfeição. (GOMBRICH, 20013, p. 473).

A natureza-morta drummondiana, ‘pintada através de palavras’, semelhante a uma pintura de Morandi, constrói-se mentalmente como uma imagem de beleza igualmente “metafísica” – diferenciada e enigmática –, na qual a ‘poesia-vida’ é metaforizada como um objeto danificado, portanto inútil, colocado estrategicamente

⁸⁸ Depois da I Bienal, de São Paulo, Morandi ainda participaria de outras edições do evento, sendo então premiado: “Depois dessa primeira aparição, a obra de Morandi retornaria a São Paulo, com especial distinção, na II e IV Bienais, contemplada com o Grande Prêmio de Gravura (1953) e o de Pintura (1957). São desse período os trabalhos morandianos de Iberê, o que dá margem a incluir o artista bolonhês entre as ‘influências oblíquas’ absorvidas pelo brasileiro como sugere Lorenzo Mammi.” (MILLIET, 2014, p. 238). A expressão usada pela autora é do crítico Lorenzo Mammi, extraído de seu texto “Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra” (In: Sônia Salzstein (org.), *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 162). Sugerimos, como aprofundamento desse assunto, a leitura integral deste texto de Maria Alice Milliet, “O ‘outro’ na pintura de Iberê Camargo”, bem como o mencionado ensaio de Lorenzo Mammi.

em uma posição que é revelada somente no verso final, sugerindo um olhar *voyeur* em direção a nós, leitores: “ela nos espia do aparador.”. De maneira semelhante, quando se observa uma natureza-morta morandiana, tem-se a impressão de que os objetos estão representados de uma forma tão banal, desprovidos de quaisquer atrativos que pudessem torna-los mais exuberantes, que é como se ela nos desarmasse enquanto espectadores, surpreendendo-nos com sua estranha simplicidade e sofisticação minimalista:

Figura 13 – “Natureza-morta”, de Giorgio Morandi, 1960. Óleo sobre tela, 35,5 x 40,5 cm. Museo Morandi, Bolonha.



Fonte: GOMBRICH, 2013, s/p (Referência: figura nº 399).

Ao contrário do pintor Paul Cézanne, que em suas naturezas-mortas costumava usar variados objetos e frutas, além de explorar todo o poder expressivo das cores nos ‘cenários’ que criava, Giorgio Morandi, como se pode observar nessa pequena natureza-morta, é bastante econômico na quantidade de objetos retratados, trabalhados em poucos planos (geralmente, dois), favorecendo uma composição quase desprovida de perspectiva, e, no uso das cores, restringindo sua paleta a uma organizada lista cromática, sempre em tonalidades próximas, evitando, assim, o contraste de cores e o excesso de informação. Sua pincelada é bastante

econômica e, aliada à quase ausência de profundidade no arranjo dos objetos, o resultado pictórico adquire um efeito chapado e etéreo.

Verificamos, nessas características compositivas/composicionais rigorosamente seletivas de Morandi, uma similaridade com a estratégia minimalista de Drummond que, no processo descritivo do poema, além de restringi-lo a poucos elementos/vocábulos, não se vale da utilização da cor na composição da cena, seja na descrição do objeto ou do ambiente em que ele se insere. Colocada dessa maneira, a ausência de um léxico que remeta a quaisquer cores, também funciona como um recurso imagético e sinestésico, dando ao leitor a possibilidade de ele próprio ‘colorir’ (ou não) o texto do poema mentalmente, ou mesmo de sequer questionar tal suposição. A questão da ausência de cor no poema delimitada pelo Autor propõe, de antemão, uma eliminação prévia de certos efeitos sinestésicos, e, nesse sentido, trata-se de uma escolha de cunho semântico que atinge consequentemente a esfera estética, neutralizando-se os efeitos obtidos através do uso de cores que, no caso de um texto, acontece no nível lexical do poema pela ausência de quaisquer vocábulos relativos a isso.

Wassily Kandinsky foi um professor de arte que teorizou e aplicou suas ideias em próprio trabalho artístico. No que diz respeito à ação das cores na arte, ele faz uma reflexão que poderia se estender aos efeitos sinestésicos extraídos pelo uso da cor, quando da sua aplicação ao campo lexical e semântico da poesia:

Passem-se os olhos por uma paleta coberta de cores. Um duplo efeito se produz:

1º – Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um *gourmet*, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo. Portanto, uma impressão inteiramente física, como toda sensação, de curta duração e superficial. Ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha.

[...]

2º – Quanto mais cultivado é o espírito sobre o qual ela se exerce, mais profunda é a emoção que essa ação elementar provoca na alma. Ela é reforçada, nesse caso, por uma segunda ação psíquica. A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma. [...]. Estando a alma estreitamente ligada ao corpo, uma emoção qualquer sempre pode, por associação, provocar nele outra que lhe corresponda.

[...]

Com maior razão, não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de

exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. (KANDINSKY, 2000, p. 66-68).

Dessas proposições teóricas de Kandinsky, podemos inferir que no poema de Drummond os efeitos sinestésicos relacionados ao léxico das cores estaria 'prejudicado' pela limitação imposta pela ausência de referências nesse quesito. Como já foi observado, a não menção a qualquer cor na narrativa, não significa, de todo modo, que ao leitor não seja possível imaginá-la com cores, desde que ele esteja capacitado a assim interpretar o poema. Há na poesia essa abertura para a fluidez da imaginação, mesmo que o texto esteja atrelado a uma forma minimalista e a um contexto lexical aparentemente limitado, como em "Cerâmica". A intenção do Poeta em atingir uma esfera reflexiva delimita as suas escolhas construtivas, visto que o sentido existencialista do poema se dá, inclusive, pelo uso de uma linguagem coloquial e por um léxico reduzido de uso cotidiano, que reflete um mundo limitado, sem extravagâncias nem exuberâncias. As cores, pela perspectiva teórica de Kandinsky, pelo que elas representam e são capazes de produzir psiquicamente em nossa imaginação, aparentemente não teriam espaço nesse contexto do poema drummondiano. Mas há, ainda, outras possibilidades de leitura em relação à questão da cor em "Cerâmica".

Hipoteticamente, dificilmente se questionaria, do ponto de vista de algum leitor, que a imagem sugerida no poema seria passível de ser imaginada como uma fotografia, um desenho ou uma gravura em preto e branco. Não obstante, tal suposição talvez não fosse impertinente, haja vista que na época em que "Cerâmica" foi publicado, início da década de 1960, a fotografia em cores ainda não estava tão popularizada e não era hegemônica como depois se tornou; além de ser notória a convivência de Drummond com artistas plásticos como Oswaldo Goeldi (a quem dedicou um poema), exímio xilogravurista expressionista cuja obra ficou marcada por uma poética sombria de tons predominantemente negros, e também de Iberê Camargo, com quem mantinha cordial amizade e de quem recebeu uma gravura em tons de branco e preto, como mostramos na introdução desta dissertação. De uma perspectiva estética, para alguns entendidos na arte fotográfica, no desenho e na gravura, raramente uma imagem colorida é capaz de superar a qualidade visual de um trabalho bem executado somente em tons de preto e branco. E a imagem literária, nesse poema, poderia assemelhar-se a uma imagem expressionista em

tonalidades que vão do branco ao preto, que imaginariamente extrairia a beleza concentrada em um único objeto estático em tons acinzentados e sombrios, com leves contrastes entre o preto e o branco, que seriam obtidos entre a figura e o fundo, e pela sombra da xícara que se faria sobre a superfície do aparador. Objetivamos, aqui, valorizar a perspectiva poética expressionista na imagem da natureza-morta metaforizada no poema “Cerâmica”, devido à sua ambiguidade estética, cuja estrutura minimalista, mas imperfeita, se contrasta com o seu conteúdo dramático expresso de modo singular, e cujas cores imaginadas em preto e branco se assemelharia às das gravuras sombrias e expressionistas de um Goeldi e de um Iberê Camargo; influências visuais que podemos constatar, por exemplo, por meio da leitura do poema com o qual Drummond homenageou Goeldi na época de sua morte. Ele se encontra no livro *A Vida Passada a Limpo*, de 1958:

A GOELDI

De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis
mas entupidas de sua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.

És metade sombra ou todo sombra?
Tuas relações com a luz como se tecem?
Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e a da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irreabilidade do real.

Estas sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones.
Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! Mas pressinto
no glauco reflexo furtivo

que lambe a canoa de teu pescador
e na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes
uma dádiva de ti à vida.

Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõe-se a rosa em teu louvor.

(ANDRADE, 2015, p. 302-303).

Verificamos que Drummond homenageia Goeldi através de um poema no qual evidencia e enaltece uma série de características marcantes desse artista e dos seus trabalhos. Enfatizam-se, por isso, os adjetivos, termos e expressões que remetem à estética expressionista com a qual o gravurista se identificava profundamente: “cidade vulturina”; “avenidas de assombro”; “vagabundos peixes esqueletos / rodopiam”; “casas inabitáveis / mas entupidas de sua coleção de segredos”; “pesquisador da noite moral sob a noite física”; “És metade sombra ou todo sombra?”; “Amarias talvez, preto no preto, / fixar um novo sol, noturno; e denuncias / as diferentes espécies de treva”; “a treva do entardecer e a da manhã; / a erosão do tempo no silêncio; / a irrealidade do real”; “Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo”; “a morte de guarda-chuva / comanda / poças de solidão, entre urubus”. São todos versos voltados para o lado sombrio, escuro e dramático da vida, refletindo, ainda, o aspecto existencialista que permeava igualmente a obra desse artista modernista. Destaca-se, particularmente, a segunda estrofe, onde Drummond menciona o labor do gravurista com o seu material de trabalho: “Ainda não desembarcaste de todo / e não desembarcarás nunca. / Exílio e memória porejam das madeiras / em que inflexivelmente penetras para extrair / o vitríolo das criaturas / condenadas ao mundo.”. A madeira, que serve de matriz na xilogravura, é descrita em processo de trabalho, no qual o artista desbastando-a, vai ‘desenhando’ as formas sombrias de suas figuras solitárias, exiladas como ele em um mundo absolutamente expressionista, que, depois, eram imprimidas em preto e branco, mas sempre com o predomínio do primeiro dentro da composição. Imaginamos, então, que Drummond poderia ter sofrido alguma influência goeldiana em suas escolhas cromático-poéticas, tão mais escuras que claras; sem dúvida, uma semelhança que não se limita às questões meramente estéticas e invadem o campo da existência do ser e da sua subjetividade. Isso demonstra como Drummond soube penetrar sutilmente na alma enigmática de Goeldi e seu mundo artístico tão

restrito, através desse poema. Há, sem dúvida, uma consonância entre eles pela empatia expressionista.

A pesquisadora Betina Bischof, como já mencionamos, destaca esse poema como um dos exemplos da negatividade drummondiana, através de sua “recusa melancólica” como uma forma de expressão poética sobre o mundo. Affonso Romano de Sant’Anna, algumas décadas antes de Bischof, destacara nesse poema em homenagem a Goeldi as características cromáticas do “fluxo claro-escuro” drummondiano, comentando também, dentro desse mesmo aspecto, o poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”:

Assim como nesse poema foi explorado o efeito plástico próprio das películas em preto e branco, em que Carlitos fez a maioria de seus filmes, tomando a cor em seu sentido menos ordinário e mais transcendental, no poema dedicado ao gravurista Goeldi por ocasião de sua morte, volta o poeta a pesquisar “a noite moral sob a noite física” tentando os mesmos efeitos que o gravurista em seus trabalhos onde o branco e preto são elementos preponderantes. (SANT’ANNA, 1972, p. 176).

De fato, especialista na obra de Carlos Drummond de Andrade, Affonso Romano de Sant’Anna investigou a fundo a importância da cor na sua poesia, relacionando-a, por conseguinte, ao mundo criado em torno da figura do *gauche* drummondiano, foco central de seu estudo. Ele defende a ideia de que há uma predominância do “cromatismo da *noite*” na poética drummondiana, ou seja, o predomínio dos vocábulos referentes às cores escuras dentro da produção do Autor. De acordo com ele:

O discurso poético drummondiano se opera através de um processo contínuo de transformações e adaptações de imagens. Esta é uma das chaves do movimento interno de sua obra. A metamorfose imagística proporcionando estágios diferentes de um mesmo fluxo, produz sensação de desenvolvimento harmônico. Pode-se, por isto, falar de *imagens continuadas* como o eixo de sua poética. Algumas figuras se revezam no fluir do pensamento, impulsionando e ampliando o significado central. A exemplo da *janela*, que é substituída pela *rua*, que por sua vez vai dar no *mar*, constata-se um prolongamento da imagem marinha que não se esgota na sequência mar-rio-praia-chuva-peixe, mas aparece continuada no cromatismo da *noite*. O desenvolvimento dessa nova imagem é natural e não se pode precisar exatamente em que momento, dentro do fluxo espaço-temporal da obra, houve um extravasamento semântico do *mar* para a *noite*. A exemplo do que Bachelard observou na poética de Poe, em Drummond “la substance nocturne va se mêler intimement à la substance liquide”⁸⁹. Aqui e ali aparecem versos desse teor: “muita *noite* havia / com *chuva* caindo”; “céu *nublado* *chuva incessante*, atmosfera de chumbo”; “na

⁸⁹ Tradução nossa: “a substância noturna vai se misturando intimamente à substância líquida”.

escuridão absoluta, como líquido circula"; *"negro de mar negro"*, "sou varado pela *noite*, atravesso os *lagos frios*, esperança do *mar negro*". (SANT'ANNA, 1972, p. 168).

É notável, realmente, a recorrência de termos e expressões característicos do universo expressionista na poesia drummondiana, estética à qual, como já foi dito, o Poeta não estava ligado de forma direta, mas com a qual, devido aos sentidos existencialistas presentes em sua poética, ele não poderia deixar de sofrer alguma influência, nem escapar à consonância com as ideias presentes em autores como Schopenhauer e Kierkegaard, filósofos que, por sua vez, tiveram grande influência sobre o pensamento de artistas e escritores simbolistas e expressionistas.

A partir dessas ideias, Sant'Anna desenvolve uma pesquisa relativa ao uso das cores nos poemas drummondianos, criando, inclusive, gráficos e índices comprovando a ocorrência delas em sua obra. De acordo com os seus estudos:

"As duas cores fundamentais da obra de Drummond", assinala Diana Bernardes, "são incontestavelmente o branco e o negro. Ao passo que o amarelo (humor e desespero), o verde (esperança, banalidade) e o azul (preparação para o negro), surgem em pontos isolados do conjunto, branco e negro marcam a obra em todo o seu trajeto". Em princípio, aqueles referentes cromáticos têm um valor simbólico ordinário. Branco: luz, dia, pureza, infância, vitalidade, alegria. Negro: tais referentes, à medida que se repetem, vão desvelando um significado mais denso, transformando-se nos dois polos representativos do tempo e memória, vida e morte, símbolo do que se perde e do que se salva. Configuram-se na continuação das antíteses fundamentais da obra e impõem-se como *imagens continuadas*. (SANT'ANNA, 1972, p. 168-169).

Interessa-nos, dentro da proposta cromática ressaltada por Sant'Anna, a ideia da predominância do contraste entre o branco e preto na poética drummondiana, ou como ele o denomina – "fluxo claro-escuro". Ele enfoca mais precisamente esse "fluxo" na composição de "*imagens continuadas*" dentro da poesia drummondiana, especialmente relativas à "*noite*", conjuntamente ao que é "*líquido*" como o "*mar*", por exemplo. "Cerâmica" não apresenta lexicalmente nada que esteja ligado ao mundo aquoso ou líquido, embora a "vida", que está presente no poema, possa ser entendida metafórica e comparativamente como 'a *água* que se esvai pelo ralo' ou como 'um *líquido* que escorre e escapa de nossas mãos'. De todo modo, essas informações de ordem quantitativa relativa às cores predominantes da poesia drummondiana, levam a outras conclusões que são pertinentes ao texto de "Cerâmica". Nesse sentido, estamos considerando a leitura do poema a partir da

imagem de uma natureza-morta em preto e branco (a xícara quebrada sobre o aparador), aliada à ideia de uma predominância dos tons negros e brancos em sua poesia que entra em consonância com a estética expressionista:

A insistência nas imagens claras e escuras extrapola uma tendência para dar aos poemas uma simples plasticidade. Certamente, a princípio, o poeta adaptou as cores aos seus versos, dentro de uma inconsciente ou espontânea atitude mimética, configurando seus sentimentos a partir de estruturas encontradas na natureza. Contudo, num segundo lance, o criador passa ao manuseio dessas formas de modo mais pessoal e subjetivo, substituindo o fotográfico exterior pela projeção expressionista de seus conflitos íntimos. Percebe-se, então, que o verniz cromático já dispunha um significado menos superficial. (SANT'ANNA, 1972, p.173).

Essa citação é bastante pertinente quanto à questão estética do poema “Cerâmica”, de seu conteúdo subjetivo que expressa um cromatismo de tons sombrios que entra em diálogo com a poética e estética expressionistas de artistas do seu convívio, como Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo.

Dentro desse contexto expressionista do período de entre guerras, voltamos à essência do pensamento de Sören Kierkegaard, que viveu no século XIX e influenciou muitos literatos e artistas do século XX, como os da geração de Goeldi, Iberê e Drummond. Imaginamos, portanto, que há significativa influência do pensamento kierkegaardiano na poesia drummondiana desde o seu início, que sempre fora marcada por suas qualidades reflexivas, constituindo-se, nessa direção, uma forma de “atração eletiva”. De acordo com Ricardo Timm de Souza:

Em Kierkegaard, a preeminência é da realidade vivida, da subjetividade sempre chamada a se auto-sustentar e a se autolegitimar em meio ao mundo que a cerca e que não se dissolve numa racionalidade prévia. Toda a pretensa neutralidade de um mundo não passa de um constructo otimista frente à indeclinável *luta* de uma subjetividade que subsiste em meio à concretude das indeterminações e contradições, mesmo do absurdo; a existência é a realidade primeira, e esta não pode ser subsumida em seu duplo racional. O tempo tem vida própria, independentemente do conceito que dele façamos: é nele que vivemos, é a *e/e* que vivemos, e ali se dão as infinitas situações que constituem a realidade propriamente dita. Viver é existir, e existir é fazer escolhas e ser sujeito de sua própria existência, com todos os riscos que tal acarreta.

Percebe-se aqui, nitidamente, uma valorização de elementos subjetivos vividos em uma oposição a uma objetividade fria de qualquer teor. Muito dessa valorização de uma subjetividade ativa e apaixonada em meio a infinitude das circunstâncias da realidade e de seus desafios pode ser encontrada, mais tarde, na obra dos mais importantes expressionistas em vários campos de atividade. (SOUZA, 2002, p. 88).

Souza destaca em seu comentário sobre a base filosófica kierkegaardiana, a questão da farsa do ser humano que, a maior parte do tempo, vive “a pretensa neutralidade de um mundo”, e que “não passa de um constructo otimista frente à indeclinável *luta* de uma subjetividade que subsiste em meio à concretude das indeterminações e contradições, mesmo do absurdo”. Por essa ótica, não obstante Drummond não seja um exemplo de poeta tipicamente expressionista, mas, antes, um leitor profundo de Kierkegaard, entendemos que o eu lírico de “Cerâmica” desconstrói poeticamente essa “pretensa neutralidade” a qualquer tipo de “constructo otimista” que possa estar em seu mundo, metaforizando o fracasso da vida em um objeto inútil. Diferentemente do que acontece com o protagonista do conto “O relógio”, de Iberê Camargo, que tenta inutilmente acreditar, e neste sentido, mostra-se preso ao seu próprio mundo ilusório e “absurdo”. Nesse sentido, a escrita iberiana revela suas qualidades estéticas expressionistas, assim como Souza pontifica a influência de Kierkegaard sobre o expressionismo de um modo geral. “Cerâmica”, por sua vez, expressa-se esteticamente por meio de uma forma minimalista, quer seja em relação à sua linguagem, quer seja em relação à sua aparência externa; todavia, o seu teor, isto é, aquilo de que ele fala – a finitude da vida, o sentido profundo da existência humana, este, revela-se dramático, sombrio e expressionista. Verificamos, nesse andamento, que são duas produções artísticas de linguagens diferentes que, *a priori* nada teriam em comum. No entanto, *a posteriori*, dadas as argumentações em relação ao jogo estético e poético expressionista realizado em ambos os casos através de aspectos em comum, tais como: a negatividade e o pessimismo acerca da transitoriedade da vida e do fracasso que a permeia, o diálogo reflexivo que propõem a partir de ideias filosóficas de base existencialista kierkegaardiana e schopenhaueriana, o drama do indivíduo diante da sua busca incessante por um sentido para a própria existência mesmo diante da frustração inevitável, o flerte com a visão niilista da vida, a ênfase no significado da solidão humana; mostram-se, então, como objetos artísticos que têm algum parentesco em suas origens, colocando em diálogo duas vozes representativas culturalmente no contexto do final da década de 1950 e início de 1960, haja vista que o conto iberiano “O relógio” fora escrito em 1959 e o poema “Cerâmica” publicado em 1962. Devemos enfatizar, ainda, que tanto no poema como no conto, a questão do “tempo” é um elemento importantíssimo que atua

subterraneamente no poema, de maneira silenciosa como a chegada da morte por velhice, como denota o poema; e de modo bastante gritante e enfático no conto, como denuncia o seu título e o enredo. Afirma Souza que, na visão de Kierkegaard, o “tempo tem vida própria”, isto é, o tempo vive à revelia do ser humano que pretensa e inutilmente tenta dominá-lo durante toda a sua existência. Qual não seria a tarefa de Savino, personagem do conto de Iberê, senão o de tentar encontrar no fundo da fossa da latrina, o tempo que se esvai dramaticamente com os seus objetos perdidos, como o relógio, símbolo metonímico do tempo, posto que nele verificamos as horas, minutos e segundos que já perdemos em nossas atividades cotidianas, sempre como se fosse uma “luta” “em meio à concretude das indeterminações e contradições” da vida? Em “Cerâmica”, o tempo parece entrar em suspensão junto à xícara no aparador, mas ela aguarda, espiando, a chegada de um fim. Savino, ao contrário, não observa nada, mas é espiado pela vizinhança, durante o seu intenso trabalho de escavação na fossa. São os vizinhos que o assistem, à espreita, zombando de sua loucura. A xícara espia, Savino é espiado: cenas expressionistas. O tempo é um inimigo em ambos os casos, conquanto para a “xícara quebrada” isso não gere o sentimento de angústia e urgência, como é evidenciado pela personagem Savino no conto iberiano. Opostamente a isso, esses “cacos colados da vida”, mesmo reconstituídos pateticamente na ‘antiga forma’, nela continua a se reconhecer completamente só e inútil.

Como na gravura de Iberê Camargo, que mostrava em composição expressionista uma xícara sobre um aparador (Figura 11 – “Mesa com espelho”), e exemplificava visualmente a ideia contida no poema “Cerâmica”, há também uma ‘imagem’ de Savino, em desenho criado pelo Artista para ilustrar o seu conto “O relógio” no livro *No Andar do Tempo*, e mostra a personagem remexendo a fossa do banheiro com uma comprida ferramenta. O esboço bastante gráfico é feito em poucas, mas emaranhadas linhas, demonstrando que se trata de um desenho rápido de um artista expressionista: a figura remete a um esqueleto, e seu olho parece vidrado na própria ação:

Figura 14 – Ilustração do conto “O relógio”, do livro *No Andar do Tempo* (1988), de Iberê Camargo. Tombo D3034. Fotografia: Fábio Del Re_VivaFoto.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Affonso Romano de Sant’Anna, em sua tese sobre Carlos Drummond de Andrade, afirmava, então, que em relação ao uso semântico das cores, “num segundo lance, o criador passa ao manuseio dessas formas de modo mais pessoal e subjetivo, substituindo o fotográfico exterior pela projeção expressionista de seus conflitos íntimos”, do que se entende que o Poeta em seu processo criativo vai aprofundando o uso da linguagem poética aos efeitos estéticos desejados, projetando de forma expressionista, como pontua o crítico, a sua própria subjetividade, o conteúdo existencial e existencialista que dá o tom reflexivo à sua poesia. Constatamos, a partir dessas ideias, que a poesia drummondiana, mesmo em um poema sem qualquer indício lexical relacionado à cor, como se nota em “Cerâmica”, é capaz de produzir sensações e efeitos que evocam um ‘cromatismo imaginário’, passível de ser analisado e argumentado conforme o nosso trabalho tem

procurado demonstrar. A falta desse tipo de informação no poema, por outro lado, também revela algumas das intenções poéticas do Autor. Isso faz crer que a falta de qualquer referência cromática no poema nos leva a refletir exatamente sobre a questão da cor, o que parece contraditório, e, ao mesmo tempo, a poesia é uma arte que induz o leitor à produção de imagens, e isso torna possível pensarmos os versos a partir de uma perspectiva cromática. A ausência de adjetivos relativos a cores na composição do léxico do poema resulta em uma carga semântica que condiz, por seu turno, com a sobriedade introspectiva do tema abordado e a sua natureza existencial. O sentimento de fracasso aliado a finitude da vida denotaria, neste sentido, a ausência de cor e sensação de inutilidade e vazio. Concluimos que um mundo sem cores é como um mundo sem vida; desse modo, ao mesmo tempo que o texto poético se exime de qualquer característica cromática denotando o lado subjetivo do indivíduo, acaba por valorizar as cores existentes na vida que ainda existiria exteriormente a ele, da qual não mais partilharia nem participaria, sendo apenas um mero “espiador”, como o poema enfatiza ao final.

Entendendo-se que, no estudo do espectro da cor como fenômeno físico, a cor preta é na realidade ‘ausência de cor’, e a cor branca é, por sua vez, o resultado da ‘soma de todas as cores’; e, por seu turno, na experiência prática da mistura de tintas de pigmentos da cor preta e da cor branca obtemos a cor cinza, concluímos então que todas as tonalidades de cinzas existentes entre o preto e o branco são o resultado ambíguo dessa mescla de ‘não-cores’: uma por não ser cor, a outra por conter todas as cores. Para o artista russo Wassily Kandinsky, que pesquisava as relações intrínsecas entre pintura e música, a análise das cores extrapola a questão meramente técnica, onde ele propõe novos entendimentos, criando uma espécie de psicologia musical através do estudo da cor:

No fundo, o *branco*, que é muitas vezes considerado uma *não-cor*, sobretudo depois dos impressionistas, “que não veem branco na natureza”, é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se dissiparam. Esse mundo paira tão acima de nós que nenhum som nos chega dele. Dele cai um silêncio que se alastra para o infinito como uma fria muralha, intransponível, inabalável. O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. É um “nada” repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um “nada” antes de todo nascimento,

antes de todo começo. Talvez assim tenha ressoado a terra, branca e fria, nos dias da época glacial.

Como um “nada” sem possibilidades, como um “nada” morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o *preto*. O que na música a ele se corresponde é a pausa que marca um fim completo, que será seguida, talvez, de outra coisa – o nascimento de outro mundo. Pois tudo o que é suspenso por esse silêncio está acabado para sempre: o círculo está fechado. O preto é como uma fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta. É como o silêncio no qual o corpo entra após a morte, quando a vida consumiu-se até o fim. Exteriormente, é a cor mais desprovida de ressonância. Por essa razão, todas as outras cores, mesmo aquela cujo som é o mais fraco, adquire, quando se destaca sobre esse fundo neutro, uma sonoridade mais nítida e uma força redobrada. O mesmo não ocorre com o branco, sobre o qual quase todas as cores confundem suas sonoridades e algumas até se decompõem, só deixando para trás um som quase incompreensível. Não é sem razão que o branco é o adereço da alegria e da pureza sem mácula, o preto, o do luto, da aflição profunda, o símbolo da morte. (KANDINSKY, 1996, p. 95-96).

A beleza do contraste entre o preto e o branco é ainda mais realçada através dessa análise peculiaríssima de Kandinsky, acrescentando à ressonância estético-poética da natureza-morta drummondiana, vários sentidos que lhes são pertinentes. Seguindo esse raciocínio, deduziríamos que a cor cinza englobaria uma mistura de sensações extraídas do preto e do branco, essas não-cores que são antagônicas, mas que, todavia, complementam-se através desse mesmo contraste visual, e também sonoro, do ponto de vista da perspectiva musical kandinskiana. E são desses tons contraditoriamente acinzentados que surgiriam a imagem da ‘fotografia, pintura, desenho ou gravura’ ideal dessa “cerâmica drummondiana”, pois, a melancolia é um estado emocional que denota certa nebulosidade emocional, ausência de ânimo e vazio interior. De acordo com Kandinsky, os tons de cinza refletiriam a ausência de som e o estado de passividade, características estas que condizem com as sensações de silêncio, sobriedade e não-reação que ressoam da leitura do poema:

O equilíbrio dessas duas cores, obtido por mistura mecânica, dá o *cinzento*. É natural que uma cor assim produzida não tenha som exterior nem movimento. O cinzento é sem ressonância e imóvel. Imobilidade diferente da do verde, que, por sua vez, é resultante de duas cores ativas. O cinzento é imobilidade sem esperança. Parece que o desespero, à medida que a cor escurece, recrudesce de intensidade. A sufocação torna-se mais ameaçadora. Basta clarear o cinzento para que essa cor, que contém a esperança escondida, ganhe leveza e se abra aos sopros que a penetram. Esse cinzento nasce da mistura óptica do verde com o vermelho, mistura

espiritual de passividade acumulada com atividade devorada de ardor⁹⁰.
(KANDINSKY, 1996, p. 96).

Ele acrescenta nas frases finais que esse tom cinzento que, como ele pontua, é uma cor “produzida”, e, portanto, não é uma cor pura, quando vai-se clareando ganha certa luminosidade (como da cor branca, soma de todas as cores do espectro) que lhe dá mais “leveza”, ao contrário, portanto, de quando se o escurece, que o faz aproximar-se cada vez mais do preto (ausência de cor), dando-lhe um aspecto mais sombrio e denso. A imagem da natureza-morta drummondiana, de acordo com o seu conteúdo reflexivo, que versa sobre o sentido da aproximação da morte, retrataria assim uma xícara quebrada e solitária sobre um aparador, ‘não-colorida’ em tons acinzentados que passariam pelos claros, médios a escuros, e cuja iluminação discreta tenderia a destacar os seus cacos mal colados, evocando a representação visual de sua fragilidade e inutilidade, objeto inanimado à espera de um fim definitivo.

Poderia-se vincular às percepções visuais relacionadas à analogia das cores e do aspecto fotográfico, gráfico e pictórico extraídos do poema, um olhar cético do Poeta em relação ao mundo (uma “recusa melancólica” a ele, de acordo com a proposta analítica de Betina Bischof), na qual o sujeito lírico não tem nenhuma previsão, plano ou perspectiva para o futuro e nem mesmo o desejo impossível de um retorno nostálgico ao passado. Em seus sentidos lexical e semântico, os verbos utilizados estão todos no presente, pois falam de um tempo ainda em curso para

⁹⁰ Kandinsky estabelece o contraste tonal entre as cores verde (cor secundária obtida pela mistura de pigmento azul e amarelo), que seria fria, em relação à cor vermelha (cor primária), considerada quente; a cor fria, representada pelo verde, passa a sensação de “passividade acumulada” e opõe-se diretamente à “atividade devorada de ardor” refletida pelo vermelho; dessa mescla de tons frio e quente, que está presente na cor acinzentada, obtém-se uma gama de gradações possíveis, que vão dos tons de cinza mais claros (sensorialmente mais iluminados, ‘abertos’) aos mais escuros (sensorialmente mais sufocantes, ‘fechados’). O pintor acrescenta: “Que fique mais claro ou mais escuro, o verde nunca perde seu caráter primordial de indiferença e de imobilidade. Se clareia, é a indiferença que domina; se escurece, o repouso. O que, de resto, é natural, visto que essas mudanças são obtidas pela adição de branco e preto. Eu seria tentado a comparar o verde absoluto com os sons amplos e calmos, de uma gravidade média, do violino.” (KANDINSKY, 1996, p. 95). E quanto ao vermelho, quando misturado a uma cor fria como o verde, apresenta-nos outras percepções sensoriais: “Esse vermelho aceita mal, em geral, os tons frios. O frio faz perder toda significação e abafa a sua ressonância. Esse resfriamento brutal, trágico, produz uma coloração que os pintores, sobretudo hoje, evitam e, sem razão, vedam como ‘suja’. Representando materialmente, sob sua forma material, enquanto ser material, o ‘sujo’ possui, como todo outro ser, sua ressonância interior. Querer evita-lo em pintura seria hoje injusto, tão mesquinho quanto era ontem o medo da cor ‘pura’. Todos os meios que procedem da Necessidade Interior são igualmente puros. Neste caso, o que exteriormente parece sujo é puro em si. Caso contrário, seria necessário admitir que o que é exteriormente puro pudesse ser interiormente sujo.” (KANDINSKY, 1996, p. 97-98).

esse sujeito lírico. Isso denota, por um lado, que se trata de um poema que versa sobre o tempo presente, embora este seja o resultado de uma época já passada, acumulada, e do qual se faz agora uma profunda reflexão.

Do ponto de vista da sua sintaxe, podemos ainda notar no poema que ele está construído em três versos, onde o primeiro, bem mais longo que os demais, surge íntegro e destaca-se visualmente. Trata-se de uma sentença separada por vírgulas e terminada com um ponto final; o seu sentido é o de uma constatação. Já a segunda sentença, está fragmentada em dois versos através do recurso do *enjambement*, usado para ligar um verso a outro, criando por conseguinte uma suspensão momentânea, uma pausa entre esse verso e o seguinte que, por fim, completam-se. Semanticamente, dependem um do outro para que sua finalização traga consigo a sensação de estranhamento poético:

Encadeamento, cavalgamento, ou, usando um termo em francês, *enjambement*, é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido. [...] ele é incompleto quanto ao sentido e quanto à construção sintática apenas. Metricamente, ritmicamente, ele tem todas as sílabas poéticas, e, se for verso regular, poderá ter rima. Surge, portanto, uma espécie de choque entre o som (completo), a organização sintática e o sentido (ambos incompletos). Ou seja: tensão. Geralmente, o encadeamento produz uma relação bastante complexa entre esses níveis, resultando em ambiguidade de sentido. (GOLDSTEIN, 1987, p. 63).

A “ambiguidade de sentido”, no poema “Cerâmica”, encontra-se nesses versos finais, pois, seguindo um raciocínio simples e lógico, aparentemente não faz sentido manter uma xícara quebrada guardada ou exposta como objeto decorativo, visto que ela perdeu as qualidades e atrativos necessários para isso. Chama-nos a atenção o detalhe da pontuação nesses versos: o primeiro, inicia com uma preposição em letra maiúscula (“Sem”), que tem o seu sentido completado com um verbo (“uso”), seguido de vírgula; o segundo, que completa o sentido do anterior, também inicia com um vocábulo em letra maiúscula, um pronome feminino (“Ela”), contrariando a lógica sintática, pois a parte que o antecede terminava em vírgula; o restante da frase se completa com o predicado “nos espia do aparador”, que se fecha em ponto final. Entendemos que, do ponto de vista criativo, não há nenhum tipo de regra que impeça qualquer poeta de utilizar a linguagem ao seu modo, pelo contrário, é exatamente por esse motivo que a poesia é beneficentemente inclassificável enquanto forma de linguagem, todavia, sendo Drummond um poeta

diferenciado, questionamo-nos se existiria por trás dessa escolha processual uma intenção objetiva de sentido semântico a ser alcançado dentro do poema. Dois deles certamente são atingidos: o de causar estranhamento e o de gerar reflexões.

Compreendemos a partir da análise do engenho do Poeta que dele depende sua capacidade de atingir a intenção poética almejada, ou seja, a maneira como ele executa a linguagem em seus três níveis (sintático, lexical, semântico) dentro do poema, tem uma correspondência automática com os seus sentidos internos, de modo que eles estejam intimamente amalgamados nessa concisa estrutura. Do que se depreende que, em relação ao seu nível sintático, o ponto central, isto é, de onde se desencadeia o seu maior efeito poético, seja exatamente no percurso do *enjambement*. Desse ponto de vista, embora pareça simplesmente um recurso sintático, que depende apenas de um conhecimento técnico, entende-se que sem a originalidade para criação de sentidos, esse efeito não se concretizaria formalmente, a fim de desencadear a visualização instantânea da imagem e as sensações esperadas.

A leitura em voz alta possibilita perceber os tempos de divisão do poema e o que cada um deles poderá transmitir e comunicar. Nos dois primeiros versos, há uma expectativa em relação ao sentido final que o poema terá. No primeiro verso, dividido por três pausas (duas vírgulas e um ponto final) – “Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara” – a vida é analogicamente imaginada na forma de cacos de cerâmica que, depois de colados, se transformam em algo diferente, perdendo a sua função original, tornando-se algo com um valor inferior. No segundo verso, pausado por uma vírgula, criando uma pausa em relação ao terceiro e último verso, adjetiva-se novamente o objeto xícara, desta vez qualificando-o como algo inutilizado – “Sem uso” – imprimindo ao objeto não um valor positivo, no sentido de a xícara ser nova, mas de que ela foi desperdiçada pela sua falta de uso. O seu estado, em cacos, indica um tempo não aproveitado, denota a frustração gerada pelo fracasso.

No verso que finaliza o poema, a xícara, agora com a aparência externa definida, surge não mais como o objeto a ser observado e analisado, mas como um outro ser que observa a cena em que se passa o poema, visto que “ela nos espia do aparador”. O leitor incorpora-se ao sujeito lírico e passa a ser tanto um objeto como a vida que é observada pela xícara em cacos colados sobre o aparador. E o ato de

espiar não possui uma conotação positiva, mas sim negativa, significando não só uma atitude até certo ponto proibida e obscura, como também denotaria um tipo de frustração, como a quem não é mais permitido participar da vida, mas apenas espreitá-la.

Portanto, do objeto-xícara, foco central do poema, desencadeia-se e desenvolve-se o tema, cujo significado final se revelará ao leitor, primeiramente, através da imagem instantânea do próprio objeto na cena descrita, como se este se materializasse em uma imagem fotográfica, gráfica ou pictórica. Depois, os significados contidos nos versos necessitarão de uma releitura para serem assimilados separadamente, como um questionamento a ser feito internamente pelo leitor: o que cada trecho quer dizer e/ou pode significar? Poderia haver mais de um significado? Desse modo, deduzimos que cada leitor deveria ‘traduzir’ cada vocábulo do poema para buscar seu significado semântico dentro do contexto da imagem produzida e do sentido de cada parte constituinte do poema. Tarefa interminável, pois as interpretações de um mesmo texto podem diferir de leitor para leitor. Podemos, nesse caso, recorrer à explicação pontual do filósofo-poeta Gaston Bachelard sobre as ilimitadas leituras de um mesmo poema:

Nunca terminamos de sonhar o poema, nunca terminamos de pensá-lo. [...]. Pelo trabalho interno de seus valores poéticos, a imagem literária nos mostra que a formação do duplo sentido é uma atividade linguística normal e fecunda. [...]. São esses duplos sentidos, esses triplos sentidos, que se permutam nas “correspondências”. (BACHELARD, 2001, p. 260).

Compreendemos, então, que os sentidos dentro de um poema são múltiplos, e as “correspondências”, surgidas a partir desses variados sentidos também se multiplicam conforme a experiência e vivência do leitor, tal como explica Bachelard, e como já transpusera em versos o poeta e crítico francês Charles Baudelaire em sua criação homônima. Nesse sentido, as “correspondências” derivadas desta leitura são bastante particulares e pessoais. Elas sintetizam um ponto de vista sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, na busca de compreender, ao modo aqui apresentado (e não de desvendar) os enigmas poéticos do autor, em consonância com essas ideias do filósofo-poeta:

Há imagens literárias que nos engajam em reflexões indefinidas, silenciosas. Percebemos então que na própria imagem se incorpora um silêncio em profundidade. [...]. E é quando esse silêncio se faz que se

compreende o estranho sopro expressivo, o impulso vital de uma confissão (BACHELARD, 2001, p. 259).

A xícara solitária de Drummond, assim como um haicai de tons outonais, reverbera de suas poucas linhas a sensação incontestável do fracasso, questionando: o que sobra da vida senão o silêncio, o vazio, o “nada”? Responde-nos, Bachelard:

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar a visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. [...]

Enquanto todas as experiências metafísicas são preparadas por intermináveis prólogos, a poesia recusa preâmbulos, princípios, métodos, provas. Recusa a dúvida. No máximo, tem necessidade de um prelúdio de silêncio. (BACHELARD, 1985, p.183).

Compreendemos que a poesia de Carlos Drummond de Andrade, ao mesmo tempo que possui em sua constituição um componente filosófico, ela é, em si mesma, uma forma de “metafísica instantânea”. O poema curto, nesse sentido, seria o formato que melhor corresponderia à essa metafísica, e “Cerâmica”, nesse caso, exemplificaria perfeitamente essa intenção do Autor.

Inserindo a subjetividade humana no contexto de uma natureza-morta, Drummond, por um lado, (des)humaniza o drama da morte, tirando-lhe o aspecto propriamente humano no que diz respeito à sua corporificação, à matéria da qual é constituída, transpondo esse drama a outro corpo, a um objeto inanimado, cuja suposta ausência de alma ou de espírito retira o tom sombrio e elevado do tema e o transporta para uma cena banal, concentrando o foco do leitor na imagem produzida, obtendo assim um efeito estético que, por outro lado, enfatiza de uma forma minimalista o sentido existencial da passagem da vida para a morte. Por meio dessa metáfora, onde o sujeito lírico incorpora a natureza-morta em sua própria imagem, o poema “Cerâmica” consegue potencializar o sentido da finitude humana através de uma mera xícara avariada. Se, ao contrário, utilizasse estratégias poéticas mais óbvias para tratar desse tema, como por exemplo a imagem de um moribundo refletindo sobre a morte no leito de um hospital, provavelmente Drummond não alcançaria um resultado tão original e poético.

O poema “Cerâmica”, a partir de uma questão que é tão premente ao ser humano, que é a da sua própria condição humana destinada irreversivelmente à

morte, leva-nos à reflexão sobre um assunto considerado igualmente desagradável, que seria o de lidar com as suas frustrações. Do “aparador”, a “xícara de Drummond” se materializa na patética e simbólica imagem dessa natureza-morta que, consciente do seu fracasso, simplesmente tem que aceitar aquilo que se tornou: “cacos colados da vida, que formam uma estranha xícara” inútil, a quem resta apenas espiar a vida que passa diante de si, aguardando comedidamente a proximidade do seu fim.

Como cronista, Drummond já escrevera um texto intitulado “Os mortos”, publicado no livro *Fala, amendoeira* (RJ: José Olympio, 1957) no qual considera que: “A imbricação da ideia de morte na ideia de vida não é arrasadora para o homem, senão que constitui uma das sínteses morais a que o tempo nos conduz, como parte da experiência individual.” (ANDRADE apud LAUB, 2012, p. 53). Indo ao encontro dessa ideia colocada por Drummond, Schopenhauer avalia que:

Em regra, tranquila e branda é a morte do homem bom; mas a morte obediente, de bom grado e com satisfação é privilégio do resignado, daquele que renuncia à vontade-de-viver e a nega. Pois apenas ele quer de fato, e não necessita da perduração de sua pessoa nem a exige. Renuncia voluntariamente à existência que conhecemos: aos nossos olhos, em vez dela, nada lhe acontece; pois, em relação ao que lhe ocorre, nossa existência nada é. É o que a crença budista chama de nirvana, ou seja, o que se extinguiu. (SCHOPENHAUER, 2013, p. 29).

Como “um poeta resignado”, a velha xícara nega essa “vontade-de-viver”, e aceita a morte vindoura; talvez, sem a “satisfação” mencionada pelo filósofo, mas como consolo, o “privilégio do resignado” de poder espiar a vida da vista de um aparador. De fato, uma ideia/metáfora da velhice e do final da vida que pode parecer negativa à primeira vista, pois se trataria de aceitar a morte a partir de uma atitude serena e não como um evento lamurioso e piegas, o que poderia denotar fraqueza de espírito dentro do raciocínio schopenhaueriano, inclusive inferioridade intelectual. Na sua crônica “Os mortos”, Drummond afirma que: “A morte não é triste, é serena.” (ANDRADE, 2012, p. 53). Assim como assinala Drummond nessa crônica, acreditamos que a filosofia de Schopenhauer rejeitaria, *a priori*, qualquer tipo de ‘dramatização’ da vida, e, por isso, sua visão cética de mundo, a qual não condiz com sentimentos exasperados, mas a busca de uma serenidade frente aos dramas internos e externos do ser humano. A arte seria, para ele, uma forma de atingir o

sublime, de alcançar um tipo equilíbrio existencial por meio da contemplação estética e da reflexão⁹¹:

Então, necessariamente, chegamos a considerar a arte como manifestação suprema e acabada de tudo o que existe, visto que, por essência, ela nos provoca a mesma coisa que aquilo que o mundo visível nos mostra, mas mais condensada, mais acabada, com escolha e reflexão, e que, por conseguinte, podemos chamar-lhe floração da vida, na plena acepção da palavra. Se o mundo considerado como representação é no seu conjunto apenas a vontade tornada sensível, a arte é precisamente essa sensibilidade tornada mais nítida ainda; é a *câmara escura* que mostra os objetos mais distintamente, e que os torna mais facilmente apreensíveis num olhar; é o espetáculo dentro de um espetáculo, o palco no palco, como em *Hamlet*.

O prazer estético, a consolação através da arte, o entusiasmo artístico que apaga as penas da vida, esse privilégio especial do gênio que o indeniza das dores de que ele sofre na proporção em que a sua consciência é mais clara, que o fortifica contra a solidão pesada a que está condenado no seio de uma multidão heterogênea, tudo isso resulta de que, como mostramos mais atrás, por um lado, “a essência” da vida, a vontade, a própria existência é uma dor constante tanto lamentável como terrível; e de que, por outro lado, tudo isso, encarado na representação pura ou nas obras de arte, está liberto da dor e apresenta um espetáculo imponente. Este lado puramente conhecível do mundo, a sua reprodução através da arte sob uma forma qualquer, é a matéria sobre a qual trabalha o artista. Ele é cativado pela contemplação da vontade na sua objetivação; ele para diante desse espetáculo, não deixando de admirá-lo e de reproduzi-lo, mas, durante esse tempo, é ele mesmo que paga as despesas da representação; em outras palavras, ele próprio é essa vontade que se objetiva e que permanece só com a sua eterna dor. Este conhecimento puro, profundo e verdadeiro da natureza do mundo torna-se ele mesmo a finalidade do artista de gênio: este não vai mais longe. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 281).

É perceptível que, para Drummond, a poesia serve-lhe como meio de comunicação e de expressão de seu “sentimento do mundo”, não é obviamente o reflexo da realidade e sim, como observa Schopenhauer, aquilo que permite ao artista criar algo além da realidade visível, e gerar um novo conhecimento a partir mesmo desse objeto artístico criado por ele, seja um poema, uma pintura ou qualquer outra forma de arte. A visão que Schopenhauer tem da morte, apesar de ser um assunto grave, não é em nada dramática; como sempre, ele procura extrair

⁹¹ No terceiro livro/parte da obra *O Mundo Como Vontade e Representação*, Schopenhauer trata da “Representação considerada independentemente do princípio da razão” e do objeto da arte a partir da ideia platônica. Para tanto, o filósofo discorre sobre os vários tipos, técnicas, linguagens (artes plásticas, poesia, teatro, música) e gêneros de arte, entre os quais, inclusive, a natureza-morta. No entanto, sua visão não é a de um especialista em arte nem em estética, deixando a desejar em vários aspectos teóricos relacionados à pintura. Podemos dizer que suas opiniões são, muitas vezes, bastante curiosas, embora os assuntos sejam tratados seriamente. Isso talvez se deva ao seu modo espontâneo de expressar (que, no caso, só o tradutor poderia nos esclarecer) e também por um certo anacronismo em relação a perspectiva que temos da arte hoje, muito diversa da de seu tempo.

dos fatos e dramas humanos aquilo que há de substancial para que o indivíduo os veja e os apreenda como forma de autoconhecimento, o que vai ao encontro do que foi citado anteriormente, a respeito da fruição da arte e do que seríamos capazes de apreender a partir do prazer estético:

Em contrapartida, bem longe de estar na origem daquela semelhança com a vida, o conhecimento chega a agir contra ela, na medida em que revela sua insignificância e, assim, combate o medo da morte. – Quando o conhecimento vence e, por conseguinte, o homem enfrenta a morte com coragem e serenidade, essa ação é honrada como grande e nobre: celebramos, então, o triunfo do conhecimento sobre a cega vontade-de-viver, que, no entanto, é o cerne de nossa própria essência. Do mesmo modo, desprezamos o homem, cujo conhecimento sucumbe a essa luta, aquele homem que, portanto, está incondicionalmente ligado à vida, que se opõe com todas as suas forças à aproximação da morte e a recebe com desespero: no entanto, nele se manifesta apenas a essência originária de nosso ser e da natureza. (SCHOPENHAUER, 2013, p. 7).

“Cerâmica” apresenta-nos o (auto)conhecimento através da arte, colocando em verso a “insignificância” da vida, o enfrentamento da morte e a liberdade alcançada pela constatação do fracasso. Proporciona o prazer estético através de sua forma minimalista, das imagens geradas e de todas as outras sensações possíveis e já comentadas até aqui, e da reflexão e conhecimento gerados através do seu conteúdo poético e existencial. A metáfora poética e visual criada através de sua forma concisa, possui a rara qualidade de criar uma complexa teia de sentidos sobre a questão da transitoriedade e da finitude da vida. Sobre isso, Schopenhauer ainda teria muito a acrescentar, especialmente porque seus escritos a respeito desse assunto, compilados no livro *Sobre a Morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas*, poderia mesmo ser lido como um tipo de manual de preparação para a morte, entrando em consonância total com o poema de Drummond; contudo, nos contentaremos com a sua seguinte constatação:

E, por fim, a morte natural propriamente dita, decorrente da velhice ou da eutanásia, não deixa de ser, de maneira imperceptível, um desaparecimento, uma dissipação gradual da existência. Aos poucos, com a idade, as paixões e os desejos vão se apagando junto com a receptividade para seus objetos; os afetos já não encontram nenhum estímulo, pois a capacidade de imaginação torna-se cada vez mais fraca, suas imagens, mais opacas; as impressões já não se fixam, passam sem deixar vestígios; os dias transcorrem cada vez mais rápidos, os acontecimentos perdem sua importância; tudo se desvanece. O velho cambaleia ou repousa em um canto, apenas uma sombra, um fantasma daquilo que era. O que ainda resta nele para a morte destruir? (SCHOPENHAUER, 2013, p. 11-12).

A metáfora da xícara quebrada como uma figura de natureza-morta, habilmente construída por Drummond, encontra-se tal como o “velho” à espera da morte, descrito por Schopenhauer. Ambos aparecem como seres prestes a ‘desabar’, uma “cerâmica” quebrada e consertada, porém, ainda inútil, cuja ‘função’ agora seria ficar em um aparador; ou um velho cujas pernas já não podem se sustentar e a quem só resta ficar em seu “canto”, o qual poderia perfeitamente ser interpretado como ‘o seu aparador’ – o local destinado às suas últimas memórias de vida, o seu ponto de observação, como a xícara avariada, à qual é permitido apenas “espionar” a vida alheia, sem mais qualquer possibilidade de participação efetiva. Desse modo, fica a questão final colocada pelo filósofo, que estendemos também ao objeto-ser criado por Drummond: “O que ainda resta nele para a morte destruir?”. Possivelmente o fracasso, seria a resposta, pois a sensação final que se estabelece em ambos os casos é similar.

“Cerâmica”, publicado por Carlos Drummond de Andrade no mesmo ano que completava sessenta anos de vida, simboliza perfeitamente o seu espírito criativo mais maduro que, podemos afirmar, retoma a sua autodefinição na abertura do livro *Os 25 Poemas da Triste Alegria* (1924): “Algumas palavras para explicar a minha poesia? A minha poesia é muito simples. / Algumas palavras para explicar o meu espírito? O meu espírito é muito complicado.” (ANDRADE, 2002, p. 20). O espírito do Poeta, sendo complicado, produziu uma poesia simples. Aparentemente, sim. Àqueles que o estudam, fica-se a impressão de que a sua poesia, ao contrário, é bastante complexa e parte essencialmente de uma luta interna com a própria poesia, cuja linguagem é sempre pautada pelo “conflito” (ARRIGUCCI JR., 2010), pelas “contradições” e “dificuldades” (ARRIGUCCI JR., 2002), em uma “recusa” (BISCHOF, 2005) das facilidades poéticas.

Jean-Paul Sartre fala quão contraditória é a condição do poeta em relação à vida em sociedade: “A empresa humana tem duas faces: é ao mesmo tempo êxito e fracasso.” (SARTRE, 1989, p. 31). No poema “Cerâmica”, a metáfora da xícara quebrada é a metáfora que representa o fracasso do homem contemporâneo diante da vida. O sujeito lírico do poema drummondiano, assim como o próprio poeta, argumenta Sartre em seu texto em defesa da poesia, “tem certeza do fracasso total da empresa humana e dá um jeito de malograr na sua própria vida, a fim de

testemunhar, por sua derrota particular, a derrota humana em geral.” (SARTRE, 1989, p. 32).

Affonso Romano de San’Anna, caminhando na mesma direção existencialista de Sartre, argumenta que:

A linguagem poeticamente articulada pode salvar o homem da destruição total, na medida em que o leve ao conhecimento de si mesmo e a perpetrar uma obra que sobreviva ao seu corpo. Pela linguagem o indivíduo pode aprisionar o tempo e libertar-se da morte.

Sendo a poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo. Poesia é o que resiste à destruição. O próprio Drummond diz: “O que se dissipou não era poesia”. Poesia é o que fica depois do fluxo, depois da vida. É a derrota do tempo, porque é uma forma que se intemporalizou ao sintetizar vida e morte e ao somar os ganhos & perdas de um modo dialético. É uma forma intemporal, mas se funda no tempo; é uma aspiração à luz, mas se gera nas trevas; é um cosmos, mas se desentranha no caos. Nela o fracasso se transfigura em êxito ao transpor o imponderável e factível para uma forma viva. [...]

[...] Como viu Heidegger, “*ruína e decadência* só se apresentam numa luz negativa para uma exposição superficial”. A ruína é a contingência que possibilita o Ser abrir-se para a claridade de si mesmo. (SANT’ANNA, 1972, p. 197-198).

A proximidade da morte não assusta esse sujeito lírico drummondiano, pois ele tem a consciência de que tudo ao seu redor não passa de ilusão e aparência. A poesia de Drummond, nesse sentido, escolhe o fracasso como única forma de engajamento possível diante da vida e da própria linguagem da poesia, e portanto, contraditoriamente uma forma de êxito. Para Sartre, o poeta “é o homem que se empenha em perder”. (SARTRE, 1989, p. 32). Papel que Drummond, enquanto tal, parece-nos, cumpriu com rigor.

“Acho minha obra uma obra falha, uma obra que podia ser melhor.”

Carlos Drummond de Andrade

CAPÍTULO 3

NATUREZA-MORTA E FRACASSO EM “TUDO TE É FALSO E INÚTIL”, DE IBERÊ CAMARGO

3.1 Prelúdio: “Natureza-morta”

Deslindamos por meio da análise do poema “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade, a presença do gênero artístico conhecido como “natureza-morta” inserida em seu contexto imagético, permeando a partir dessa constatação algumas questões relacionadas aos seus níveis sintático, lexical e semântico. Constatamos, assim, analisando esses três níveis construtivos do poema, como eles agem diretamente sobre os aspectos estético e poético do texto, produzindo, por seu turno, um resultado que mescla a poesia drummondiana às artes visuais e a outras produções literárias e filosóficas. A partir dos elementos formais do poema, analisados em sua relação com o gênero artístico da natureza-morta, verificamos as associações poético-estéticas com a modalidade da pintura – através dos exemplos icônicos de Paul Cézanne e Giorgio Morandi, fundamentando-nos teoricamente nas ideias do pintor Wassily Kandinsky, especialmente no aspecto da simbologia das cores. Verificamos também, no exemplo de uma gravura de Iberê Camargo, uma versão e/ou um exemplo visual para ilustrar “Cerâmica”, e através desse diálogo com as artes visuais, discutimos questões estéticas que permeiam a recepção do texto poético a partir do seu minimalismo formal e do seu expressionismo imagético, a fim de tratar do tema do fracasso atrelado à transitoriedade da vida e ao drama da finitude humana, especialmente em um diálogo com o conto “O relógio”, de Iberê Camargo.

O diálogo interartes continua, agora, dando maior ênfase às artes plásticas, através da análise do trabalho do pintor e escritor Iberê Camargo. Nesta parte, trataremos primeiramente do gênero de pintura de natureza-morta enquanto linguagem artística e expressão literária na escrita iberiana. Objetivamos, desse

modo, colocar a questão da importância da natureza-morta na obra de Iberê Camargo, para que, então, isso possa ser visualizado e contextualizado através das análises de suas pinturas da série “Tudo te é falso e inútil”, produzidas entre os anos de 1992 e 1993.

A produção iberiana, como delineamos neste estudo, desenvolve-se tanto na área das artes plásticas como na da literatura, e elas se interligam em nível estético e poético de acordo com os processos de criação do Autor, daí que se entende a sua versatilidade em trabalhar ambas as linguagens, utilizando seus conhecimentos de arte na literatura e vice-versa, criando através desse processo híbrido trabalhos pictóricos e literários de caráter expressionista. Desse modo, o diálogo entre as duas linguagens acontece como uma necessidade expressiva do Autor, visto que a sua experiência em pintura, desenho e gravura é utilizada para expressar visualmente o seu mundo, e este também pode ser lido em seus escritos. Esse intercâmbio de linguagens iberiano pode ser verificado ao lermos um breve texto escrito por ele em 1958, uma época bastante fértil em sua carreira, que marca uma fase artística voltada para a produção de pinturas, gravuras e desenhos de naturezas-mortas, e também, de grande envolvimento com a literatura, quando escreveu e publicou alguns de seus textos em revistas literárias:

NATUREZA-MORTA

Sol do meio-dia. Um pálido clarão sobre o muro defronte à janela. O peitoril se acende. Uma abrasada lâmina de luz penetra dentro da sala: corta a mesa, transpassa e recorta os objetos que lhes estão em cima. Eles se acendem: os caramujos gritam seus brancos. Manchas negras lhes escapam debaixo, circundando-os. O vermelho torna-se púrpura; o amarelo, laranja: o arco-íris está sobre a mesa. As garrafas irisadas tornam-se irreais. Não há mais peso nem dimensão, são apenas cores que flutuam no ar. O sol sobe pela parede, ilumina o espelho: enraivecido, foge dele. Desce. Caminha sobre o chão, reto. Não pode parar. Esgrima contra as coisas. Jamais incide no mesmo traço. Não tropeça. Ele se quebra e se recompõe sobre os planos num instante. Traça o perfil da cadeira, toca debaixo da mesa, mede-lhe a altura, desenha-lhe a planta, arrastando-a sobre o chão, a encosta à parede.

Enquanto circula faz desenhos geométricos impalpáveis, figuras de luz, espectros que imediatamente apaga. Depois vai embora. Não deixa vestígio de seu trajeto. Tudo é sanado. Tudo cala.

Rio de Janeiro, 1958
(CAMARGO, 1998, p. 95-96).

O título explicita o seu tema, trata-se da descrição de um arranjo de objetos inanimados sobre uma mesa – uma natureza-morta. Ela, por sua vez, não ocupa

toda a composição dessa imagem criada por meio de palavras, ela está inserida em um espaço que poderia ser tomado como uma sala, tornando-se todo esse ambiente interno, no percurso da narração, uma cena observada atentamente por seu narrador. Verifica-se que, do modo como ele a descreve, e conforme o texto se desenrola, este vai tomando direções que o tornam uma escritura em diálogo aberto com a poesia, dada a sua expressividade e o seu resultado nitidamente poético, de muito lirismo.

Pautando-nos pelo olhar de um artista plástico, constatamos que o Autor estabelece a descrição da cena em três planos, que, literal e literariamente, está colocada em três parágrafos. No primeiro plano, abrindo a cena, tem-se apenas uma frase afirmativa, a constatação da presença do sol, o qual é definido por seu horário (“Sol do meio-dia.”), em seguida, no mesmo parágrafo, inicia-se um movimento dentro da cena desenvolvido pela própria luz solar e pelas sombras que ela projeta no espaço, estabelecendo uma dinâmica que envolve a cena e os objetos que a compõem, destacando-se a natureza-morta (“Uma abrasada lâmina de luz penetra dentro da sala: corta a mesa, transpassa e recorta os objetos que lhe estão em cima. Eles se acendem: os caramujos gritam seus brancos. Manchas negras lhes escapam debaixo, circundando-os. O vermelho torna-se púrpura; o amarelo, laranja: o arco-íris está sobre a mesa. As garrafas irisadas tornam-se irreais.”). A descrição da “natureza-morta”, que dá nome ao poema, está toda ela contida nesse final de parágrafo. O que se segue, então, são descrições dos movimentos do sol dentro do espaço, indicando, a partir do próximo parágrafo, o segundo plano dessa ‘pintura’, onde o narrador continua a sua descrição, agora destacando os movimentos da luz e sua ação sobre outros objetos da sala, como se ampliasse e estendesse o espaço da natureza-morta para todo o ambiente (“O sol sobe pela parede: ilumina o espelho: enraivecido, foge dele.”; “Traça o perfil da cadeira, toca debaixo da mesa, mede-lhe a altura, desenha-lhe a planta, arrastando-a sobre o chão, a encosta à parede.”). E, note-se como o sol, protagonista dessa narração, ganha contornos humanos, reagindo conforme as suas emoções, como por exemplo, pelo uso do adjetivo “enraivecido”, quando se reflete no espelho e “foge dele”, e quando se diz que ele: “Caminha sobre o chão, reto. Não pode parar. [...]. Não tropeça.”. Neste sentido, esse narrador, como um sujeito lírico, incorpora-se à figura do sol, passa a sentir esses movimentos e lhe dá um espírito humano que está sujeito a sentir

emoções e cometer falhas. No terceiro e último plano dessa ‘pintura’ narrada como se fosse um ‘desenho de observação’⁹², é também o mais breve dos três parágrafos, e funciona como um fechamento de um poema: é conciso, objetivo e estabelece a ideia essencial. Inicialmente, ainda descreve os movimentos derradeiros do sol (“Enquanto circula faz desenhos geométricos impalpáveis, figuras de luz, espectros que imediatamente apaga.”), para, logo em seguida, criando um contraste entre a luz e a sombra, fazer o corte final (“Depois vai embora. Não deixa vestígio de seu trajeto. Tudo é sanado. Tudo cala.”). Esse fechamento bastante poético em quatro frases, que funcionam como versos, lembram o silêncio que ecoa ao final do poema “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual o eu lírico se materializa em uma natureza-morta. Esse encontro poético entre o texto iberiano e drummondiano, faz-se necessário como uma das etapas para a afirmação do diálogo entre os dois Autores através de uma poética do fracasso. Aqui, ela surge ainda suavizada pela imagem iberiana, cujo tema da natureza-morta, conquanto sua abordagem remeta à ideia de início, meio e fim, por meio da imagem solar, não chega a implicar objetivamente, uma reflexão a respeito da finitude humana em seu sentido mais dramático. É, antes, a imagem limitada pelo tempo e pela natureza, que acontece diariamente diante dos nossos olhos, mas cuja beleza fugaz nos escapa ou a deixamos passar, ignorando-a, atropelados pelo ‘nosso tempo’, o qual raramente é suficiente para os inúmeros afazeres cotidianos.

Durante esses três momentos, descrevem-se os movimentos da luz solar atingindo o ambiente e seus objetos, expressando primordialmente as sensações visuais do narrador (“Sol do meio-dia. Um pálido clarão sobre o muro defronte à janela”; “O vermelho torna-se púrpura; o amarelo, laranja: o arco-íris está sobre a mesa”; “O sol sobe pela parede, ilumina o espelho...”), mas também auditivas (“os caramujos gritam seus brancos”; “Tudo cala.”), e táteis (“Uma abrasada lâmina de luz penetra dentro da sala: corta a mesa, transpassa e recorta os objetos...”; “Caminha sobre o chão...”; “Traça o perfil da cadeira, toca debaixo da mesa...”).

⁹² O esboço é um tipo de desenho de observação que precede à pintura propriamente dita. Tanto pode ser considerado um trabalho acabado, como pode ser apenas um desenho prévio do que será a futura pintura. Pode ser desenvolvido com diversos materiais e suportes, desde o básico papel e lápis grafite, como diretamente sobre a tela com pincel e tinta, ou com carvão. Em todos os casos, trata-se de um trabalho artístico que, como sugere a própria denominação, necessita que o artista parta de algum objeto, figura humana, paisagem ou cena em ambiente interno ou externo. Nesse sentido, é um exercício do olhar, uma profunda observação do mundo real, que o artista transfere para a sua obra.

Notamos, ainda, nesse desenvolvimento descritivo dos movimentos solares, uma interessante sinestesia musical que acompanha a gradação de cada momento narrado. Trata-se, sem dúvida, de uma escritura poética, cuja leitura necessita de uma entonação ritmada, sonoramente gradativa, como o sol que vai mudando de direção conforme os segundos se passam. O texto foi construído de tal forma, que essa musicalidade aflora das frases acompanhando a imprevisível incidência da luz a cada movimento do sol pelo ambiente e pelos objetos. Os planos, portanto, estabelecem três momentos dessa incidência solar a partir do meio-dia, em um ambiente interno, como se fossem movimentos musicais. Primeiramente, destacando-se os objetos da cena principal que compõem a “natureza-morta” que dá título ao texto, equivaleria à abertura musical da peça, um tipo de prelúdio, que, rapidamente, converte-se em ápice solar ou clímax da hipotética peça sonora. Em seguida, tem-se um interlúdio pelo espaço da sala, onde os movimentos da luz do sol vagueiam sobre alguns móveis, criando-se uma atmosfera propícia aos movimentos finais; e, fechando, o seu declínio, quando o sol enfim se afasta deixando o apenas o silêncio. Há, nesses três movimentos solares, uma beleza musical que se transfere para o campo das artes plásticas e, esta, por sua vez, para o texto literário de Iberê Camargo. Trataria-se de uma breve ‘sinfonia da luz’, da qual o Autor obtém a emoção literária pelas imagens produzidas narrativamente, soando sinestesticamente como os sons dos movimentos solares sobre a natureza-morta em seu ambiente interior.

O pintor e músico expressionista Wassily Kandinsky, que desenvolveu um reconhecido trabalho teórico e pictórico unindo as artes plásticas e a música, exemplifica, através da obra do compositor Claude Debussy, como esse diálogo entre as linguagens artísticas acontece:

Os músicos mais modernos, como Debussy, fornecem impressões que, com frequência, tiram da natureza e transformam em imagens espirituais, sob uma forma puramente musical. Por essa razão, Debussy tem sido aparentado aos pintores impressionistas. Tal como estes, livremente, em grandes traços, ele inspira-se, em suas composições, nas impressões que recebe da natureza. Hoje, as diversas artes instruem-se reciprocamente e perseguem, com frequência, os mesmos objetivos. (KANDINSKY, 1996, p. 50-51).

Se nos pautarmos pelas ideias de Kandinsky, a “Natureza-morta” de Iberê Camargo, conquanto se constitua originalmente um texto literário em prosa, parece

possuir mais musicalidade do que o poema “Cerâmica”, de Drummond. Em ambas as formas, eles revelam a intenção estética de cada autor, mostrando que as relações entre poesia e prosa permitem aproximações e chegam a entrelaçar-se, formando e dando origem a criações híbridas, as quais permitem-se serem denominadas tanto como poesia em prosa, como “prosa poética”. Desejar um parâmetro definido para essas novas formas literárias seria como exigir que retornássemos a um tempo já extinto da história da literatura; dessa forma, os conceitos teóricos e críticos em torno das formas e estilos de poesia nos dão subsídios para melhor compreendermos o funcionamento da escrita lírica em consonância com a sua origem musical:

A música é esse remanescente, linguagem que se comunica em palavras, mas que expande também entoando-as. O próprio poeta confessa-o, quando compõe a canção (Lied) que destina ao canto. No canto, há uma elaboração da curva melódica, do ritmo. O conteúdo da frase passa a ter menor importância para o ouvinte. Acontece, às vezes, que o próprio cantor não sabe bem de que se fala no texto. Amor – morte – água, qualquer ideia mais ou menos propícia lhe basta. Nos intervalos, ele segue cantando despreocupadamente e continua perfeitamente integrado no todo. Ele se chocaria se lhe dissessem que não compreendia a canção. É evidente que com isso ele não dedica o tratamento devido ao todo da criação artística; pois também as palavras e o conteúdo das frases pertencem, como é lógico, à canção. Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um. (STAIGER, 1997, p. 23-24).

Iberê Camargo, unindo sua experiência de pintor à de escritor, consegue traduzir poeticamente as suas impressões visuais cotidianas às descrições da sua “Natureza-morta” literária. Utilizando como protagonista da narrativa um elemento da natureza que é essencial à nossa existência – a luz solar –, ele cria um texto narrativo curto que transita pelos campos das artes plásticas e da música, sugerindo, através dos seus movimentos pelo espaço descrito, uma breve composição musical, e, concomitantemente, uma pintura de natureza-morta inserida em um esboço ou desenho de observação. Sua narrativa parece buscar, como assinala Staiger, a musicalidade das palavras. “Cerâmica” de Drummond, ao contrário, não obstante seja um texto de poesia, cuja origem vem da música (do canto, da lira), apresenta-se como um poema sem apelo rítmico-musical, cuja leitura propõe a busca do silêncio, este que, embora seja um elemento primordial para o próprio entendimento do sentido de som e de música, no poema drummondiano, ao contrário do que se espera da poesia lírica, as pausas reflexivas entre os parcos

versos, privilegia a sensação de vazio existencial do sujeito lírico, como o silêncio final que sinaliza que não haverá retorno. Ao contrário do 'sol iberiano', o qual gradativamente se esvai do ambiente interior, porém, silenciando-o somente até a sua próxima aparição.

A prosa poética de Iberê Camargo em "Natureza-morta", remete-nos ao tipo de ensaio literário praticado de modo bastante particular pelo escritor e pensador Walter Benjamin. O seu texto "Sombras curtas" é um breve ensaio poético-filosófico que pode dialogar com essa narrativa iberiana, no qual se verifica uma escritura que envolve o leitor pelo assunto e pelo lirismo, que se desenvolve de modo similar no ensaio literário-visual de Iberê, apresentando igualmente em seu conteúdo uma reflexão de cunho existencial. Serve-nos, dentro desse aspecto reflexivo, para destacar a valorização do sol como fonte de iluminação das coisas, dos objetos e, metaforicamente, do processo mental que nos leva ao conhecimento. Nota-se, na escrita de Benjamin, o seu senso de observação para criar uma cena enigmática descrita rapidamente, todavia com profundidade, por meio de uma metáfora da própria fugacidade do tempo que acontece através do momento de maior incidência solar:

Sombras curtas

Quando se aproxima o meio-dia, as sombras ainda são apenas as orlas negras e nítidas na base das coisas e estão prontas para, silenciosas, de improviso, se recolher à sua estrutura, ao seu segredo. Então, em sua plenitude densa e encolhida, é chegada a hora de Zaratustra, do pensador do "Lebensmittag" ("Meio-dia da Vida"), no "Sommergarten" ("Jardim de Verão"). Pois o conhecimento delineia, como o Sol a pino, as coisas com máximo rigor. (BENJAMIN, 2000, p. 212-213).

Vemos, portanto, em um único e breve parágrafo, a descrição do sol do meio-dia como uma analogia ao alcance máximo que se pode chegar através do conhecimento. Benjamin, além de utilizar uma linguagem bastante coloquial, explora como um poeta a potência metafórica em seus escritos filosóficos e críticos, dando-lhes uma atmosfera enigmática e cheia de lirismo. O texto é todo construído a partir da metáfora do clímax solar como o auge do saber que é revelado através de sua incidência sobre as coisas, tornando-as mais nítidas, revelando detalhes que se escondiam em suas sombras. Semelhante procedimento de criação é aplicado por Iberê Camargo ao descrever a passagem do sol do meio-dia por um ambiente

interno, que o penetra através de uma janela aberta. Assim como o sol benjaminiano, cujo alvo é o próprio conhecimento (enquanto saber que constrói), o auge solar iberiano destaca a natureza-morta, e, por conseguinte, aquilo que ela significa dentro daquele contexto: talvez um mero detalhe da cena e do ambiente como um todo, mas, por outro lado, aquilo que dá vida a ele, com seus detalhes em cores vivas contrastando com o negro das sombras e a claridade da luz, isto é, aquilo que se diferencia do restante, como o conhecimento metaforicamente destacado pela luz solar do meio-dia, que ilumina ao máximo a nossa consciência intelectual. Iberê, valendo-se de sua percepção artística, igualmente nos fala de um tipo de iluminação necessária ao ser humano através da descrição de uma cena cotidiana: observar os detalhes aparentemente banais da vida também pode constituir uma forma de reflexão que nos leva ao conhecimento.

Uma das características mais notáveis nas pinturas desse gênero artístico denominado como “natureza-morta”, está exatamente no detalhamento que o pintor dá a cada objeto a partir da projeção ilusória do foco de luz que incide sobre eles, produzindo então efeitos preciosos, como se lê no texto iberiano, onde se percebe que o Autor, valendo-se do seu conhecimento em artes plásticas, descreve o ambiente como quem realiza um desenho de observação, tentando captar através de linhas, formas e cores, aquilo que está à sua frente, como se estivesse realizando um esboço visual desse ambiente interior. No depoimento do Autor, encontram-se mescladas as experiências de um escritor-artista que se autoanalisa como um observador atento da vida, e, por isso, capaz de desentranhar lirismo daquilo que se encontra na realidade do seu dia-a-dia no ateliê:

A percepção do real tem a concreteza [sic], a realidade física, tangível. Mas como os instantes se sucedem feito tique-taques do relógio, eles vão se transformando em passado, em memória, e isso é tão inaferrável como um instante nos confins do tempo.

Escrever pode ser, ou é, a necessidade de tocar a realidade que é a única segurança de nosso estar no mundo – o existir. É difícil, se não impossível, precisar quando as coisas começam em nós.

[...]. Essa decantação da forma em muitas águas, tanto nas palavras como nas linhas, na pintura, é uma depuração, uma síntese que leva ao que eu chamo uma “transfiguração” situada além da aparência. Importante é encontrar a magia que existe nas coisas, na vida. Do contrário, seria apenas um testemunho visual de um fenômeno ao alcance de qualquer um. (CAMARGO, 1998, p. 33).

Observamos que Iberê possui a acuidade visual e a sensibilidade apurada para perceber as sutilezas do mundo e das coisas. A prática do olhar leva-o para além da mera constatação do real e sua observação aprofundada das formas, das linhas e das cores não se restringe àquilo que ele desenha ou pinta, mas também evoca as sensações que tudo lhe provoca. E, quando escreve, parte de um princípio que é ao mesmo tempo do escritor e do artista plástico. Nesse texto, em especial, percebe-se nitidamente esse apuro visual próprio de um desenhista e pintor, de quem sabe observar, fazer um esboço rápido e, depois, manejando os materiais de pintura, transformar o que foi um instante observado ao horário do meio-dia, em uma ‘pintura escrita’. A crítica de arte Maria Alice Milliet analisa que:

Iberê quer, por meio da pintura, captar a realidade que se altera a cada hora do dia, rever o tempo, talvez, a mais constante de suas preocupações: “Na paisagem, nessa época, procurava fixar o instante fugidio. Queria aferrar, captar esse mistério que envolve o real. Minha visão era fenomenológica”⁹³. (MILLIET, 2014, p. 239).

Assim, “Natureza-morta” de Iberê Camargo apresenta-se como um texto breve com características de prosa poética, na qual o ele utiliza vários recursos próprios da poesia; sua linguagem provoca sensações sinestésicas que tem um grande poder imagético, não somente porque se trata da descrição de uma cena, mas devido ao modo como ela é construída a partir das suas próprias vivências e experiências como artista plástico.

Iberê Camargo escreve ficcionalmente sem desprezar aquilo que lhe é biográfico, entretanto, não como um reflexo da sua vida, e sim no sentido da vivência como homem da arte, da valorização do seu conhecimento a partir daquilo que é vivenciado experimentalmente enquanto artista. Sua narrativa ora é permeada pelas reminiscências do passado, ora pelas experiências mais recentes de ateliê. Seu memorialismo é constante e parece sempre partir de um acontecimento ou de um fato que vai se mesclando à sua imaginação, especialmente nos textos publicados postumamente em *Gavetas dos Guardados*⁹⁴, do qual faz parte

⁹³ Do texto de Iberê Camargo, “Um esboço autobiográfico”. In: CAMARGO; MASSI, 1998, p. 172.

⁹⁴ Para o pesquisador Paulo Ribeiro, autor de um ensaio sobre a produção escrita de Iberê Camargo – “Que forças derrubaram o ciclista? –, considera que: “A construção de *Gavetas dos Guardados* é interessante no que diz respeito ao processo de sua composição: são memórias sustentadas por um traço muito simples – e que é comum quanto ao tema que aborda: a vida do homem-pintor imersa na memória, resistente ao tempo que insiste em passar. Nesse sentido, por se tratar de uma reminiscência – com um tema obsedante, o tempo que passa, o tique-taque nervoso dos relógios –

“Natureza-morta”. Quanto ao estilo, sendo um autêntico representante do expressionismo, prefere dar mais vazão à emoção do que à razão; neste sentido, sua escrita visa à criação de imagens, assim como se faz na poesia. Talvez, por isso, sua escritura pareça privilegiar menos contar uma história interessante que prenda a atenção do leitor do que provocar a sinestesia e o estranhamento, e mesmo o devaneio, como sentimos ao ler “Natureza-morta”, expressos pelos movimentos da luz do sol ao meio-dia, no interior de um espaço qualquer. Para o crítico Augusto Massi, responsável pela organização dos escritos iberianos em *Gavetas dos Guardados*:

As memórias de Iberê, sem fugir ao registro propriamente autobiográfico, inventam uma *persona*: o homem-pintor. O hífen, traço-de-união, funda um espaço simbólico reunindo o destino de ambos. As reminiscências do pintor remontam às experiências mais fundas do homem; estas parecem antecipar sua longa caminhada rumo à pintura. A organização da experiência passada sugere uma operação simbiótica entre ficção e memória. (MASSI, 1998, p. 17).

O diálogo que “Natureza-morta” estabelece com o poema “Cerâmica” de Carlos Drummond de Andrade, acontece, em primeira instância, pela relação existente através do próprio termo “natureza-morta”, que no primeiro, intitula o texto e o tematiza, e no outro, provoca a criação da imagem de uma natureza-morta, embora não seja em si o tema do poema. Em outro aspecto, percebemos que ambos os escritos têm em sua constituição poética a capacidade de privilegiar a subjetividade existente nos acontecimentos cotidianos, valorizando uma leitura mais reflexiva do que contemplativa. O tempo, enquanto fator que marca a própria transitoriedade da vida, torna-se um elemento fundamental nesses contextos poéticos drummondiano e iberiano: em “Cerâmica”, ele enfatiza a questão da finitude da vida, propondo uma reflexão acerca da morte; em “Natureza-morta”, ele se encontra no movimento do sol, cujas gradações envolvem as sensações de clímax e declínio temporal, determinando poeticamente um estado da alma, revelando a percepção artística do próprio Autor acerca de suas observações-vivências de ateliê.

há um padrão formal a regular a escrita: a fragmentação do texto. [...] Como pequenas naturezas-mortas, tal texto é construído por objetos do cotidiano, por uma constante entrada e saída de personagens da infância, num ‘enredo’ que não tem nada de linear: são pinceladas, blocos narrativos, episódios e histórias que não se resolvem, e que tão somente servem para evocar reminiscências de um tempo irrecuperável; são evocações circulantes, carretéis desenrolados, lembranças, como *bolhas no ar*, dominadas pelo devaneio e pela reflexão estética conjugadas.” (RIBEIRO, 2010, p. 299-300).

Enfatizando-se o diálogo interartes nas obras iberiana e drummondiana pelo ponto de vista da natureza-morta, enquanto “motivo” dentro dos seus respectivos processos criativos, compreendemos que ela dá sentido poético tanto ao poema “Cerâmica” quanto ao texto iberiano que tem como título esse gênero de pintura, e que ambos são, por esse ‘motivo’, trabalhos que entram em sintonia com uma forma reflexiva de escrita e que propõem, antes de mais nada, um conhecimento acerca do sentido da existência e da condição humana.

No caso de Iberê Camargo, essa intenção poética ganha maior expressividade e potência nas suas obras de plena maturidade, que coincidem com o final de sua trajetória artística e de vida, embora já seja possível perceber, mesmo em algumas naturezas-mortas pintadas entre os anos de 1957 a 1958, uma aparência que remete às suas composições futuras. Já são perceptíveis nas cores de sua paleta, nessas pinturas de objetos, as tonalidades sóbrias e crepusculares que continuariam presentes e, com grande ênfase, nas pinturas de grandes dimensões da década de 1990, como nas telas de “Tudo te é falso e inútil”, onde a própria composição dos elementos dentro dos seus espaços indicam uma curiosa disposição que os colocam como ‘figuras-mortas’, que se assemelham aos objetos inanimados representados nas pinturas de naturezas-mortas propriamente ditas. Em entrevista ao também pintor expressionista Jorge Guinle⁹⁵, Iberê comenta sobre a sua paleta, que foi se tornando cada vez mais sombria:

JG Agora, as cores foram escurecendo?

IC Soube um momento crepuscular. Anoiteceu dentro de mim. Um amigo meu, psicanalista brilhante, dizia um estado de luto. Agora eu não sei por quê.

[...]

JG Existe uma preocupação formal ou existencial na escolha dos tons escuros?

IC Nunca fui um pintor de cair em qualquer tipo de formalismo. A pintura é uma colocação existencial. Eu sempre pinte com minhas vísceras e sempre com muita paixão. Nunca tive uma preocupação cerebral. (CAMARGO; GUINLE, 2014, p. 195).

De fato, é bastante revelador que a linguagem das cores nas pinturas de Iberê, estivessem em sintonia com um “estado de luto” psicológico, ainda que não

⁹⁵ Essa entrevista realizada por Jorge Guinle (originalmente publicada na década de 1980) está no livro *Iberê Camargo: um trágico nos trópicos*, organizado pelo crítico Luiz Camillo Osorio. Ela também foi publicada no catálogo da exposição “Jorge Guinle: o belo caos”, realizada na Fundação Iberê Camargo, em 2008, sob curadoria de Ronaldo Brito.

completamente consciente do que isso poderia significar futuramente no plano geral de sua obra. A questão é que as cores crepusculares e suas tonalidades mais escuras se tornaram frequentes em sua paleta, pois serviam àquilo que ele sentia necessidade de expressar artisticamente naquele período, e que permaneceria até em seus últimos trabalhos. Um luto prolongado que culminaria em ‘pinturas-réquiem’⁹⁶ como a série “Tudo te é falso e inútil”.

A fim de ilustrar essa escolha cromática-existencial de Iberê, veremos três naturezas-mortas que classificáramos como “crepusculares”. Elas foram pintadas entre os anos de 1957 e 1958, datas que coincidem com a época em que escreveu o texto “Natureza-morta”:

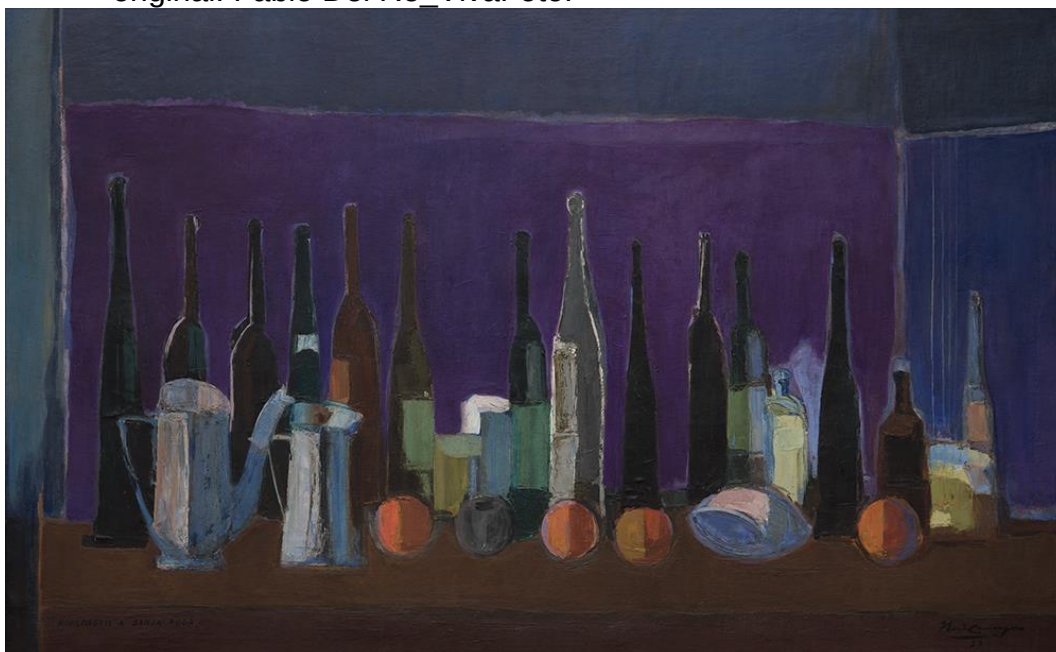
Figura 15 – “Natureza-morta com garrafas”, de Iberê Camargo, 1957. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Coleção particular. Fotografia: Fábio Del Re_VivaFoto.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

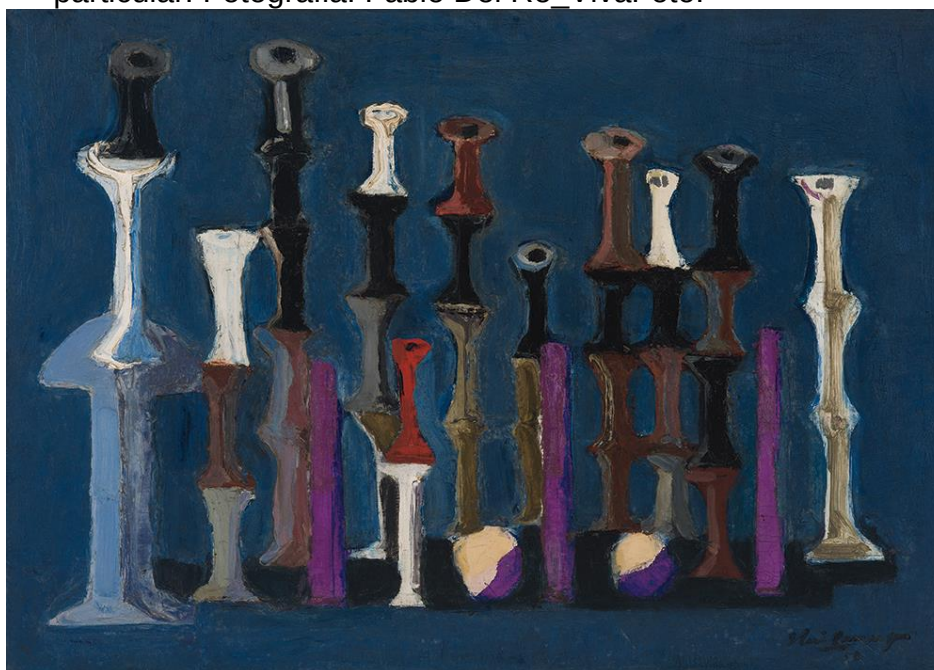
⁹⁶ A partir daqui, utilizaremos o termo/expressão ‘réquiem’ para denominar as pinturas/telas da série “Tudo te é falso e inútil”, de Iberê Camargo. Assim como foi usado o termo ‘prelúdio’ para caracterizar a parte que antecede este texto da análise do *corpus*, o vocábulo ‘réquiem’ também provém do meio musical erudito/clássico. Neste caso, caracteriza o tipo de composição criado especialmente para o momento fúnebre: “**réquiem**. S. m. 1. Parte do ofício dos mortos, que principia com as palavras latinas *requiem aeternam dona eis*, ‘dai-lhes o repouso eterno’. 2. Música sobre esse ofício. (FERREIRA, 1995, p. 565).

Figura 16 – “Garrafas” (Homenagem a Santa Rosa), de Iberê Camargo, 1957. Óleo sobre tela, 65 x 100 cm. Col. particular, Rio de Janeiro. Fotografia do original: Fábio Del Re_VivaFoto.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 17 – “Carretéis”, de Iberê Camargo, 1958. Óleo sobre tela, 65 x 92 cm, col. particular. Fotografia: Fábio Del Re_VivaFoto.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Podemos observar, nessas pinturas de naturezas-mortas, alguns elementos e aspectos estéticos análogos ao do breve conto “Natureza-morta”. O pintor Iberê

dispõe sobre as superfícies seus arranjos de objetos, constituídos de garrafas, xícaras, copos, bules, “caramujos” (como ele denomina no texto, mas que podem ser conchas) e frutas que se assemelham a laranjas, que lembram as cores quentes descritas no início do seu texto. O contista Iberê, por sua vez, cria um jogo de imagens coloridas a partir de objetos dispostos sobre uma mesa, estrategicamente iluminados pela luz solar do meio-dia que penetra pela janela de um provável ateliê. Há, em Iberê, uma correspondência entre as criações pictóricas e literárias, como procuramos mostrar na análise do conto “O relógio”. No caso dessas naturezas-mortas, isso se evidencia pelas datas em que foram produzidas e pelo tema em comum com o texto, embora em relação às cores empregadas, elas não apresentem a luminosidade do sol do meio-dia, mas sim das horas crepusculares que caracterizam o período do entardecer para o anoitecer.

Veremos, posteriormente, que as ‘figuras-mortas’ da série “Tudo te é falso e inútil” permitem serem interpretadas como elementos inanimados de uma pintura de gênero híbrido, misto de paisagem e natureza-morta, onde elas são apresentadas de forma similar aos objetos inanimados utilizados por Iberê na organização de suas naturezas-mortas, como nessas quatro telas da década de 1950. Embora sejam de diversas procedências – mulher, objetos, paisagem –, essas ‘figuras-mortas’, que são as mulheres representadas nas pinturas da década de 1990, apresentam-se estáticas e prostradas como as garrafas, copos e outros utensílios representados nessas pinturas mais antigas. Existe um raciocínio compositivo desenvolvido pelos artistas conforme o seu modo de trabalhar, e que parece migrar de um gênero a outro, como se percebe na obra iberiana. E os objetos inanimados não deixam de ser, também, tipos de ‘figuras’. Nesse caso, assemelham-se às figuras humanas retratadas, tornam-se todos objetos de observação. Há no gênero da natureza-morta, todo um aparato e uma organização criada pelo próprio Artista, que é parte do processo de criação e que acaba por influir no resultado da pintura, imprimindo-lhe sua personalidade e seu estilo, mais do que isso, expressa o seu senso estético e o seu modo de pensar. Os exemplos de Cézanne e Morandi, mostram que tudo o que envolve a produção de uma pintura, do tipo de tela e tinta, do ambiente do ateliê, da relação com o/a modelo que vai posar ou da maneira como o artista compõe os objetos sobre uma mesa, tudo isso influirá no resultado final do quadro. Por mais que pareça impessoal e até mesmo artificial retratar meros objetos

inanimados, há nessa modalidade artística um fundo de ordem reflexiva que é ativada pelo pintor, fazendo da natureza-morta um gênero peculiar que poderá sugerir, à princípio, um tipo de arte ‘decorativo, superficial e descompromissado’ que, todavia, no trabalho de alguns artistas específicos (como Cézanne, Morandi, Matisse, Iberê Camargo, etc.) consegue alcançar dramaticidade de um poema. No caso de Iberê, de acordo com Paulo Venancio Filho:

A natureza-morta é uma estrutura disciplinada, organizada, cada coisa disposta sobre ou ao lado da outra [...] O ambiente íntimo do ateliê impõe o modo da ocupação do espaço – os objetos da natureza-morta são coisas domésticas: garrafas e carretéis colocados sobre uma mesa. São sequências, fileiras de carretéis e garrafas, sóbrias, sólidas, graves, envoltas num suspense, como se estivessem à espera de um sentido. Há nelas uma dignidade própria dos seres e uma solidez paradoxalmente metafísica, tal qual os objetos das naturezas-mortas de Morandi. Sobre garrafas e carretéis cai uma luz densa que acentua ainda mais o peso sobre o que já tem peso, a imobilidade que encerra uma expectativa, e a substância das coisas se transfere para o quadro, a matéria assume seu lugar na tela. A luminosidade que envolve esse drama é toda ela feita de tons rebaixados, mortiços, violáceos. (VENANCIO FILHO, 2003, p. 20-22).

Compreendemos, então, que Iberê possuía uma capacidade especial para extrair desse gênero artístico a dramaticidade que diferenciava a sua pintura, assim como a possuía Morandi e Cézanne. Através do modo como selecionava e organizava os objetos a serem retratados, de como escolhia as cores e as suas tonalidades, Iberê ia desenvolvendo o seu modo particular de trabalhar a fim de obter tais resultados estéticos e expressar a sua poética crepuscular e o seu misterioso “luto” interno. Essa fase não deixa de ser, por isso, um sinal emocional e estético de que algo muito mais intenso e significativo ainda estaria por vir, como aconteceu nos anos finais de sua vida, que coincidem então com a criação das grandes pinturas crepusculares, entre as quais destaca-se a série “Tudo te é falso e inútil”.

O caminho artístico percorrido por Iberê, das pinturas de paisagens do início de carreira ainda no Rio Grande do Sul, até chegar a essas naturezas-mortas crepusculares, deu-se de maneira incidental, não foi uma mudança planejada, posto que esse gênero artístico, visto de forma isolada, não poderia ser considerado exatamente o mais representativo dentro da obra iberiana, apesar da notabilidade alcançada pelos carretéis e da forma como sua pintura se desenvolve a partir dele. De uma forma ou outra, a natureza-morta acabou por impregnar o olhar do Pintor e,

assim, percebemos que a sua sensibilidade se volta para um hibridismo de gêneros bastante peculiar e sutil, que seria então uma das características mais importantes do seu trabalho. Na entrevista a Jorge Guinle, ao refletir a respeito do abstracionismo em sua pintura, Iberê indiretamente fala sobre a importância da natureza-morta em seu trabalho, a qual o levou até um de seus ‘objetos-temas’ mais icônicos, o “carretel”:

JORGE GUINLE Para os artistas de sua geração, a questão da abstração era pertinente. Que fatores o levaram à descoberta do abstracionismo?
IBERÊ CAMARGO Evidentemente, eu não descobri o abstracionismo. Aliás, eu acho esse rótulo muito discutível. Eu sofri um acidente, que não me permitia continuar nas minhas andanças pelas vielas de Santa Teresa [...]. Comecei, portanto, a trabalhar mais no ateliê com naturezas-mortas. Eu tinha os meus objetos (caramujos, laranjas, jarrinhas, garrafas, bules) e incorporei entre meus objetos o carretel que, pela sua forma geométrica, já me propiciou uma passagem para a abstração que se concretizou quando desapareceu a mesa onde repousavam os objetos. (CAMARGO; GUINLE, 2014, p. 195).

Na terceira pintura de natureza-morta, vemos objetos de formato geométrico dispostos de modo seriado. São os famosos “carretéis” que notabilizaram o trabalho de Iberê Camargo a partir dos anos de 1960.⁹⁷ Essa, em particular, foi produzida em 1958, e coincide com as naturezas-mortas anteriores, que são mais convencionais no que diz respeito aos objetos retratados, pela disposição/organização dos objetos e, também, pela presença da perspectiva, ainda que discreta. A partir daí o Artista mergulharia fundo no tema do carretel, objeto que remetia à sua infância, cuja forma simples e geometrizada lhe permitiu aproximar-se do abstracionismo, principalmente devido à exploração estética da sua seriação que, por sua vez, ampliou as possibilidades de criações pautadas pela repetição e pelo movimento, dando maior vazão e ênfase à sua gestualidade. O que nos chama a atenção nessa pintura, além de todas essas características já apontadas, são as cores empregadas por Iberê. Elas são parecidas àquelas vistas nas últimas produções do Artista, como nas telas de “Tudo te é falso e inútil”. Colorindo os carretéis e o fundo, a cor é de um azul profundamente sóbrio que se aproxima muito das tonalidades usadas nessa série dos anos noventa. Trinta e quatro anos separam uma produção da outra, o que nos

⁹⁷ Sugerimos, a título de aprofundamento sobre o tema dos carretéis na obra de Iberê Camargo, a leitura do ensaio “*Los carretes en la obra de Iberê Camargo*” (in: *Tríptico para Iberê*. São Paulo: Cosac Naify, 2010), da pesquisadora Laura Castilhos, professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

mostra que o “luto” cromático em sua pintura seria praticamente ininterrupto. E, como na série, o branco é bastante explorado e utilizado habilmente pelo Artista, que o contrasta com as cores escuras de um modo elegante, que consideramos ser uma qualidade tipicamente iberiana. E, finalmente, os tons violáceos pontuam essa composição, remetendo, sem dúvida, às cores crepusculares das futuras telas-réquiem de “Tudo te é falso e inútil”, dando, ao lado do preto, o tom de “luto” que traduziria o seu “estado” emocional em um momento que sentira o anoitecer dentro de si:

Para Iberê, la propia función del arte asumía contornos que iban de lo trágico a la simple y positiva redención. [...] Junto a la idea conciliadora y positiva de su obra constatamos otra faceta, más dura, cruel y trágica: sus cuadros nos revelan el dolor del individuo solo en el mundo, incomunicable, preso a la inmensidad de la pampa. Eso se nota con claridad en el objeto carrete, que revela el vacío y el silencio. Los colores, siempre raros, son una mezcla de tonos violetas, azules y rojos, además de los diferentes ocre, varios tonos de negro y blanco, que documentan la melancolía y la tristeza del hombre en busca de algo que no se puede sustituir y que, para él, significa su vacío espiritual. (CASTILHOS, 2010, p. 179).

Temos nesses carretéis crepusculares, uma bela prévia cromática que o Artista retomaria décadas depois, dando um sentido pleno ao seu “estado de luto”; sua pintura de tons trágicos reflete o “vazio espiritual” que decorre da “melancolia e da tristeza do homem”, conforme analisa a pesquisadora Laura Castilhos.

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante, na análise de Sônia Salzstein, a relativamente breve fase iberiana dedicada ao gênero de natureza-morta confere ao trabalho pictórico do Artista um momento de reflexão em torno de questões que seriam, décadas depois, retomadas e desenvolvidas nas pinturas dos anos de 1990, como na série “Tudo te é falso e inútil”:

Obras como *Garrafas*, ou *Natureza-morta com garrafas*, ambas de 1957, introduzem uma nova questão na obra do artista, a que preconiza as futuras transformações desses trabalhos. A inquietude das paisagens das obras de 1940 dá lugar a estudos sistemáticos de naturezas-mortas que estabelecem um contraponto na pintura do artista, como uma passagem. Esses estudos envolvem a relação das obras com o mundo aparente das coisas e sua projeção para além dele. [...]. A pintura manifesta trágica inquietude, pois há uma cisão clara entre a vida ativa e iluminada dos objetos representados à frente, em relação à fixidez sinistra dos que se encontram nos planos de trás. Uma luta dentro da própria pintura, a que remete a tempos diversos do processo de trabalho e, mais ainda, a estatutos distintos na concepção dos seus próprios elementos estruturais. Luta esta que evoca, a um modo

particular, conflitos existenciais, a vida e a morte, sutilmente enervados na constituição dessas obras. (SALZSTEIN, 2008, p. 17).

Compreendemos, a partir da perspectiva colocada por Salzstein, que o estudo rigoroso das formas dos objetos através dessas naturezas-mortas carregadas de dramaticidade, trazem à cena iberiana o questionamento existencial que as anima internamente, “envolvem a relação das obras com o mundo aparente das coisas e sua projeção para além dele”. Esses objetos passam a expressar ideias sobre o próprio fazer pictórico e, indo mais além, como observa a crítica, “evoca, a um modo particular, conflitos existenciais, a vida e a morte”. Exatamente nesse sentido, entendemos que o gênero da natureza-morta serve como um prelúdio a um outro momento que acontece posteriormente dentro da carreira do pintor Iberê Camargo, quando este, depois de passar por várias fases temáticas em um percurso de quatro décadas, assume e potencializa sua paleta de cores crepusculares, desta vez representando um “luto” totalmente consciente que traduzia de maneira enfática o seu drama interior, cuja proposta pictórica, portanto, dava continuidade ao seu projeto solitário e expressionista dentro da arte brasileira.

3.2 As articulações entre arte, poesia e fracasso na série de pinturas “Tudo te é falso e inútil”

Não participo de paradas de sucesso, não pertenço a grupos. Vivo recolhido. Não me importo em saber de que lado sopra o vento. Sou quem sou, faço o que faço. Sempre me interessei pelo homem, pelo meu semelhante. Na arte como na vida tenho meus valores. Se a estrada é lamacenta, arregaço as calças e escolho o caminho. Ouçamos Fernando Pessoa: “Tudo te é falso e inútil”.

Iberê Camargo

A primeira vez que tomamos conhecimento da relação entre a pintura de Iberê Camargo e a poesia de Fernando Pessoa, por meio do verso que dá título à série de pinturas “Tudo te é falso e inútil”, foi ao ler esse fragmento colocado

simbolicamente como epígrafe, em um depoimento dado pelo Artista à pesquisadora Lisette Lagnado, publicado no livro *Conversações com Iberê Camargo*. Até então, nada havia de concreto sobre a pesquisa que realizaríamos nem sobre o tema desta dissertação, conquanto já fosse certo desenvolver um trabalho que unisse a poesia de Carlos Drummond de Andrade à arte e aos escritos de Iberê Camargo.

A série de pinturas intitulada “Tudo te é falso e inútil” foi produzida pelo artista gaúcho entre os anos de 1992 e 1993. Trata-se de um conjunto de cinco pinturas a óleo, em grandes dimensões, cuja produção antecede a sua morte em apenas um ano. Enigmático, o título remete a um poema inconcluso do escritor português Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Álvaro de Campos. O tempo e os mares os separavam, entretanto, um fragmento poético os uniu. Desse fragmento surge, então, uma obra pictórica de raízes expressionistas, impregnada pela ideia da proximidade da morte e permeada pelo sentimento de fracasso. Trata-se de uma série bastante significativa dentro da carreira artística de Iberê Camargo, onde nos deparamos com essa ‘poética do fracasso’ através de uma de suas realizações pictóricas mais dramáticas e genuinamente expressionistas. O sentimento de frustração é compartilhado pelo sujeito lírico da ode⁹⁸ pessoana, da qual o pintor gaúcho utilizou um dos seus versos mais impressionantes para dar título à essa série, como atesta a pesquisadora Maria José Herrera em seu texto, “Iberê Camargo: um ensaio visual”:

“Tudo te é falso e inútil” é o nome de uma série de obras dos anos 1990 que toma seu título e inspiração de um poema de Fernando Pessoa. “Vem, noite antiquíssima e idêntica” é o poema em que a noite, sábia e eterna, que viu nascer os deuses, sorri porque *tudo lhe é falso e inútil*. Da imagem desse verso tomam a sua atitude as protagonistas, mulheres como a noite, desta série e de outra relacionada à mesma, a das “Idiotas”. Também a cor da paleta responde à cor simbólica da noite, o azul e o branco-prateados da luz lunar. Crepúsculo do dia, crepúsculo da vida, as obras aludem a uma indiferença existencial que o pintor encarna em seres abatidos que sorriem com a ingenuidade do primeiro dia do mundo. No seu sorriso não está a sabedoria da noite, mas o gesto impávido do alienado. (HERRERA, 2014, p. 97).

Maria José Herrera nos dá, acima, uma breve sinopse analítica da obra “Tudo te é falso e inútil”. Podemos constatar que algumas das características essenciais das pinturas dessa série são por ela brevemente comentadas. Partindo da influência

⁹⁸ Entre os antigos gregos e romanos, ligava-se a ode à música, passando depois a um poema lírico em que se exprimem os grandes sentimentos da alma humana. Ela pode celebrar fatos heróicos, religiosos, o amor ou os prazeres. Sem obedecer a regras rígidas, a ode costuma ser dividida em estrofes iguais pela natureza e pelo número de versos. (GOLDSTEIN, 1987. p. 55).

da ode de Álvaro de Campos-Pessoa, destacamos o momento crepuscular como símbolo de passagem e morte, a personagem feminina e a sua relação com a paleta de cores de essência noturna dessas telas iberianas, bem como o sorriso ambíguo da figura 'idiotizada e alienada' diante da sua existência fracassada. A crítica menciona a série de pinturas "As idiotas", que precede a produção de "Tudo te é falso e inútil", e, como ela bem observa, já traziam a figura feminina noturna como protagonista da cena pictórica, trazendo estampado em seu rosto o mesmo sorriso "idiotizado" sugerido em seu título.

Essas pinturas intituladas de "As idiotas", também foram produzidas por Iberê Camargo nos anos de 1990, mais especificamente do ano de 1991; elas não formariam, ao que parece, uma série coesa e fechada como se verifica em "Tudo te é falso e inútil", não obstante, as telas de "As Idiotas" tratar-se-iam de um desenvolvimento temático que desaguaria, sequencialmente dentro da produção iberiana, na série inspirada nos versos de Pessoa. Nas "Idiotas", a mesma tonalidade azulada é pontuada por tons de marrom avermelhado e toques acinzentados, porém, esse azul escurecido não reina absoluto como em "Tudo te é falso e inútil"; a figura feminina, às vezes, surge acompanhada de outras figuras humanas. O mesmo ocorre em "Crepúsculo da Boca do Monte" (1991), onde além da presença de mais figuras humanas, a questão do momento crepuscular aparece como sinalização da morte, colocando-se realmente como um assunto recorrente dentro do leque temático bastante reduzido do Artista. Mais do que isso, trata-se indubitavelmente de um elemento compositivo essencial em sua 'poética da finitude', materializada pelo predomínio da coloração azulada escura, mesclada ao violeta e ao vermelho. Semelhante a um réquiem, soam como uma espécie de despedida pictórica, são pinturas concebidas como um ritual de passagem, sem retorno.

Portanto, propomos nesta parte do trabalho, estudar essas e outras características da obra iberiana com mais profundidade, buscando quando for pertinente, apontar e analisar o diálogo que há entre ela e o poema drummondiano "Cerâmica". Com essas primeiras observações e com a devida introdução do conteúdo dessa série através das palavras de Herrera, faremos, então, a apresentação das imagens propriamente ditas, das cinco pinturas que compõem a série "Tudo te é falso e inútil", na sequência dada conforme a enumeração dada por seu Autor:

Figura 18 – “Tudo te é falso e inútil I”, 1992. Óleo sobre tela, 200 x 249,5 cm, col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Tombo P086. Fotografia de Rômulo Fialdini.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 19 – “Tudo te é falso e inútil II”, 1992. Óleo sobre tela, 200 x 236 cm, col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Tombo P063. Fotografia de Rômulo Fialdini.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 20 – “Tudo te é falso e inútil III”, 1992. Óleo sobre tela, 200,2 x 235,8 cm, col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Tombo P129. Fotografia de Rômulo Fialdini.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 21 – “Tudo te é falso e inútil IV”, 1992. Óleo sobre tela, 200 x 236 cm, col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Tombo P033. Fotografia de Rômulo Fialdini.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 22 – “Tudo te é falso e inútil V”, 1993. Óleo sobre tela, 200 x 250 cm, coleção particular, Rio Grande do Sul. Fotografia de Fábio Del Re VivaFoto.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

A primeira impressão que a série “Tudo te é falso e inútil” nos passa é que a cor azul domina completamente o nosso olhar, que vai percorrendo quadro a quadro e se preenchendo por uma poesia silenciosa de tons noturnos e melancólicos como a ode pessoana, cujo verso foi adaptado aos títulos das cinco pinturas. Aos poucos, vamos percebendo pequenos detalhes que distinguem uma versão da outra, e constatamos que cada tela possui vida própria, com características que a tornam autônoma em relação às demais. No entanto, quando as visualizamos uma seguida da outra, em sua sequência cronológica, imaginando-as lado-a-lado em um mesmo espaço expositivo, concluímos que elas não poderiam ser vistas de outra forma senão como uma obra única⁹⁹. Essa característica dúbia faz parte do entendimento da obra, pois ela se apresenta através de sua constituição estrutural e poética,

⁹⁹ A quinta e última delas, como se vê na legenda da imagem, pertence hoje a uma coleção particular; as demais estão preservadas na Fundação Iberê Camargo, dentro da coleção que leva o nome da esposa do Artista – Maria Coussirat Camargo.

criando uma interdependência entre forma e expressão. Entendemos, nesse sentido, que a leitura de uma série se torna mais complexa por envolver objetivos diferenciados dentro do processo criativo do Artista. Compreendemos que, mesmo formando uma série, cada uma dessas cinco pinturas apresenta uma narrativa interna que lhe é peculiar, que a faz distinguir-se uma da outra, ou seja, consideramos que os quadros não dependem rigorosamente um do outro para completarem um sentido, inclusive porque a quinta tela foi separada das demais; não obstante, juntas elas formam um conjunto temático. Em termos comparativos com a poesia, poderíamos imaginar a série de pinturas como um poema longo no qual se repetem várias vezes um mesmo verso a fim de obter sentidos e efeitos desejados e, caso suprimíssemos alguns deles, o sentido geral do poema não seria alterado, embora possivelmente se enfraquecesse poeticamente; ou, em outra situação literária análoga, pela possibilidade de os quadros serem lidos como poemas autônomos dentro de um mesmo grupo temático, criando uma espécie de dependência parcial. Não se sabe por que Iberê teria concebido essas pinturas como uma série, mas o que se pode deduzir seria que um artista, às vezes, não consegue encerrar um assunto ou tema em apenas um quadro. Talvez, fosse como a necessidade que um poeta como Drummond tenha sentido ao criar tantos poemas longos ou tantos conjuntos poéticos, como é possível perceber em sua extensa produção. Em cada uma dessas cinco telas de Iberê, encontramos elementos recorrentes na sua pintura, fazendo com que elas tenham sua própria autonomia pictórica e possam, simultaneamente, dialogar entre si: como os carretéis, o manequim de madeira, a torre ao fundo da paisagem, a bicicleta, a figura humana, a paisagem árida, horizontalizada e quase vazia; e mesmo as cores escolhidas, onde há a predominância das tonalidades mais frias e escuras – como o azul, o preto, o branco, os tons acinzentados, os vermelhos e as variações do violeta – , que já faziam parte da paleta do Artista, são também uma forma de revisão temática e marca de seu estilo.

Na primeira pintura já avistamos a presença de quase todos esses elementos recorrentes na obra iberiana, com exceção apenas do manequim de madeira, que não aparece nessa versão inicial da série. Nas demais pinturas, avistaremos a figura do manequim, às vezes de forma camuflada como na terceira e quarta versão, ou de forma mais explícita como na última. Essa visualidade repetitiva e monocórdica é um

traço da sua obra, marcada por fases relativamente bem definidas de temas que foram, aos poucos, formando o seu restrito repertório, como se pode verificar pelos objetos que compõem as composições das telas de “Tudo te é falso e inútil”. As características verificadas nessas pinturas da fase final de sua trajetória artística, revelam muito da intensidade do seu processo de criação, e, por isso, ver todo esse conjunto ao mesmo tempo, torna-se uma experiência estética impressionante e necessária para compreendermos o alcance dramático do seu trabalho, a sua “verdade”, como diria Iberê. Elas nos remetem a cenas e imagens do pôr-do-sol e do anoitecer, cujas colorações enigmáticas das horas crepusculares vão gradativamente escurecendo, adentrando o mundo misterioso da madrugada; elas formam um contraponto à luminosidade diurna e solar verificada em seu texto “Natureza-morta”. Lá, o Autor descrevia a potência clarificadora e restauradora dos raios solares incidindo sobre os objetos em um espaço interno, como se fosse um pré-esboço mental de uma futura pintura, isto é, de uma natureza-morta que ainda estaria para nascer pictoricamente (aos olhos do narrador), através de uma escrita impregnada da sua própria experiência como artista plástico, visto que se trata de um olhar qualificado há décadas para as nuances do visível, as quais, na maior parte do tempo, poderiam passar despercebidas aos olhares menos treinados ou leigos, no que diz respeito à arte visual. Aliando-se a essa percepção apurada do mundo visível e somando-se ao seu mundo imaginário, Iberê possuía grande sensibilidade como escritor, possibilitando-lhe transitar entre as artes plásticas e a literatura com bastante desenvoltura, conquanto sempre com maior dedicação à primeira, que era de fato uma escolha de vida ou ‘destino’.

A série “Tudo te é falso e inútil” marca, então, um outro momento poético significativo na trajetória do Artista, carregado pelo peso trágico que marca a fase final da obra iberiana, e, vista paralelamente ao texto “Natureza-morta”, ela nos serve de contraponto para esta análise interartes. Completamente diferente ao da escritura do texto literário, na série monumental da década de 1990, atuando como o pintor desses quadros de grandes dimensões, Iberê Camargo surpreende apresentando-nos figuras humanas femininas solitárias e noturnas, cujas feições e aparências desoladoras repetem-se nas cinco telas de forma enfática. Essas mulheres de aparência andrógina, mostram-se como personagens em estado de vulnerabilidade, não porque pareçam desnutridas e fracas fisicamente, mas pela

fragilidade de sua nudez acanhada exposta ao ‘público’, demonstrada através das suas expressões faciais que sugerem timidez, vergonha e mesmo alienação. Elas foram colocadas em um ambiente externo de aspecto claustrofóbico¹⁰⁰, um espaço aberto que, porém, apresenta-se simbolicamente fechado através da utilização predominante de cores escuras e frias. Ironicamente, portanto, apesar de as figuras estarem nuas, elas estão estranhamente expostas em um espaço aberto, como se estivessem em um sonho ou pesadelo, inseridas em uma paisagem inóspita e enigmática, um lugar vazio e sem vida como um planeta perdido no espaço. Por outro lado, sabemos que para Iberê a única paisagem que importava artisticamente era aquela que remetia à sua primeira infância, a do pátio vazio de sua cidade natal, Restinga Seca, que, como o nome sugere, seria um lugar mais árido, sem grandes atrativos naturais, artisticamente desinteressante à maioria dos pintores, mas não a ele que nutria uma ligação afetiva profunda com o seu passado e com os locais onde viveu até a juventude, como constatamos em seu depoimento:

É a paisagem solitária de Restinga Seca que marcou para sempre sua imaginação e constitui seu fundamento “metafísico”:
Eu nunca encontrei uma região tão desértica – deserto no sentido de solidão – como o Rio Grande do Sul, essa linha reta, que é uma linha metafísica, é uma linha que não tem fim, é uma linha, e aquele ir sempre que não tem fim, e sempre o que não tem fim para nós é um segredo, é alguma coisa que é misterioso, que nós não podemos alcançar [...].
(CAMARGO apud LEENHARDT, 2014, p. 162).

Esse aspecto desértico e solitário da paisagem natal de Iberê, além disso, não emite nenhum efeito sinestésico de calor, visto que as cores utilizadas por ele são predominantemente frias. As cores quentes estão presentes através dos vermelhos, que, na maioria das vezes, encontram-se sutilmente sob as camadas de tons frios, ou na mistura com o azul, que resultam em tonalidades violetas, correspondentes às cores crepusculares; estas, por sua vez, não estão colorindo o

¹⁰⁰ Iberê Camargo, como já foi comentado na introdução deste trabalho, depois que teve problemas de coluna que o impossibilitaram de sair para pintar ao ar livre, passou a trabalhar apenas dentro do ateliê. Na década de 1980, quando se estabeleceu definitivamente em Porto Alegre, ele, de certa forma, sistematizou uma maneira própria de trabalhar em um ambiente fechado, por exemplo, evitava a luz natural; na verdade, as janelas ficavam protegidas por cortinas e ele pintava somente sob luz artificial. Isso, sem dúvida, interfere e/ou implica em uma atitude e uma visão diferenciada para o fazer artístico. Não há como negar que o ambiente de trabalho (não só no âmbito das artes), invariavelmente, interfere e/ou colabora para o direcionamento, desenvolvimento e resultados das obras. Não obstante, tal prática se restringia à pintura, pois o Artista frequentemente realizava desenhos de observação, especialmente na fase dos “Ciclistas”, quando há muitos desenhos e esboços rápidos feitos ao ar livre no Parque da Redenção, que depois serviriam de base para futuras pinturas.

céu – a parte superior da paisagem –, mas encontram-se sempre na parte inferior da pintura, refletindo-se no chão, ao contrário, por exemplo, na série das/dos “Ciclistas”, anterior a “Tudo te é falso e inútil”, aonde o céu se materializava através de cores mais avermelhadas, que remetiam mais ao clímax do entardecer do que à melancolia do anoitecer. Dessa maneira, aquilo que comumente entendemos como um pôr-do-sol tradicional, colorindo os céus, não está representado nessas telas iberianas crepusculares, com exceção apenas à quarta tela, na qual está nítida a existência de um sol na parte superior em oposição ao rosto da mulher, simbolizando o sol que se põe ao fundo.

No que tange especificamente ao peculiar título, constatamos ao longo desta pesquisa que existia ainda uma incerteza quanto às origens efetivas da influência da poesia de Pessoa na produção artística de Iberê Camargo¹⁰¹, mesmo com o comentário do próprio Artista dado em depoimento à pesquisadora Lisette Lagnado (*Conversações com Iberê Camargo*, 1994, p. 52), posto na epígrafe. Temos, abaixo, a primeira das odes inacabadas de Álvaro de Campos, na qual encontra-se a estrofe cujo verso inspirou o título da série “Tudo te é falso e inútil”:

DOIS EXCERTOS DE ODES
(FINS DE DUAS ODES, NATURALMENTE)

[I]

Vem, noite antiquíssima e idêntica,¹⁰²
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
Com as estrelas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.

Vem, vagamente,
Vem, levemente,
Vem, sozinha, solene, com as mãos caídas
Ao teu lado, vem
E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas,
Funde num campo teu todos os campos que vejo,

¹⁰¹ Um dos funcionários responsáveis pelo Acervo da FIC comentou que possivelmente tenha sido uma influência do crítico carioca Ronaldo Brito, porém, admitiu que não era uma certeza comprovada, pois não havia indícios escritos e/ou gravados de Iberê Camargo a respeito do assunto. A fim de tentar descobrir por outras vias, agendou uma breve conversa por telefone com D. Helena, que posara para a série “Tudo te é falso e inútil”, na tentativa de saber se, por acaso, ela teria presenciado algum comentário de Iberê sobre o título das pinturas. Realizada a breve entrevista por telefone, não conseguimos nenhuma informação da ex-funcionária de Iberê. Ela apenas mencionou que, de fato, Iberê conversava bastante com Ronaldo Brito quando este o visitava no ateliê. Por fim, ele me indicou entrar em contato com o próprio crítico e professor, no Rio de Janeiro.

¹⁰² Grifos nossos.

Faze da montanha um bloco só do teu corpo,
 Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo,
 Todas as estradas que a sobem,
 Todas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe,
 Todas as casas brancas e com fumo entre as árvores,
 E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,
 Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,
 Na distância subitamente impossível de percorrer.

Nossa Senhora
 Das coisas impossíveis que procuram em vão,
 Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo, à janela,
 Dos propósitos que nos acariciam
 Nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas
 Ao som europeu das músicas e das vozes longe e perto,
 E que doem por sabermos que nunca os realizaremos...
 Vem, e embala-nos,
 Vem e afaga-nos,
 Beija-nos silenciosamente na fronte,
 Tão levemente na fronte que não saibamos que nos beijam
 Senão por uma diferença na alma
E um vago soluço partindo melodiosamente
Do antiquíssimo de nós
Onde têm raiz todas essas árvores de maravilha
Cujos frutos são sonhos que afagamos e amamos
Porque os sabemos fora de relação com o que há na vida.

Vem soleníssima,
 Soleníssima e cheia
 De uma oculta vontade de soluçar,
 Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,
E todos os gestos não saem do nosso corpo
E só alcançamos onde o nosso braço chega,
E só vemos até onde chega o nosso olhar.

Vem, dolorosa,
 Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,
 Turrís-Ebúrneas das Tristezas dos Desprezados,
 Mão fresca sobre a testa em febre dos humildes,
 Sabor de água sobre os lábios secos dos Cansados.
 Vem, lá do fundo
 Do horizonte lívido,
 Vem e arranca-me
 Do solo de angústia e de inutilidade
 Onde vicejo.
 Apanha-me do teu solo, malmequer esquecido,
 Folha a folha lê em mim não sei que sina
 E desfolha-me para teu agrado,
 Para teu agrado silencioso e fresco.
 Uma folha de mim lança para o Norte,
 Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto amei;
 Outra folha de mim lança para o Sul,
 Onde estão os mares que os Navegadores abriram;
 Outra folha minha atira ao Ocidente,
 Onde arde o rubro tudo o que talvez seja o Futuro,
 Onde eu sem conhecer adoro;
 E a outra, as outras, o resto de mim
 Atira ao Oriente,
 Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé,
 Ao Oriente pomposo e fanático e quente,

Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
 Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,
 Ao Oriente que é tudo o que nós não temos,
 Que é tudo o que nós não somos,
 Ao Oriente onde – quem sabe? – Cristo talvez ainda hoje viva,
 Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...

Vem sobre os mares,
Sobre os mares maiores
Sobre os mares sem horizontes precisos,
 Vem e passa a mão pelo seu dorso de fera,
 E acalma-o misteriosamente,
 Ó domadora hipnótica das coisas que se agitam muito!

Vem cuidadosa,
 Vem maternal,
 Pé ante pé enfermeira antiquíssima, que te sentaste
 À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
 E que viste nascer Jeovah e Júpiter,
E sorriste porque tudo te é falso e inútil.*

Vem, Noite silenciosa e extática,
 Vem envolver na noite manto branco
 O meu coração...
 Serenamente como uma brisa na tarde leve,
 Tranquilamente como um gesto materno afagando,
 Com as estrelas luzindo nas tuas mãos
 E a lua máscara misteriosa sobre a tua face.
 Todos os sons voam de outra maneira
 Quando tu vens.
 Quando tu entras baixam todas as vozes,
 Ninguém te vê entrar,
 Ninguém sabe quando entraste,
 Senão de repente, vendo que tudo se recolhe,
 Que tudo perde as arestas e as cores,
 E que no alto céu ainda claramente azul
 Já crescente nítido, ou círculo branco, ou mera luz nova que vem,

A lua começa a ser real.

(PESSOA, 2007, p. 87-90).

*No 86º verso, encontra-se a expressão que dá título à série de pinturas de Iberê Camargo.

Já na primeira estrofe, verifica-se que o poema abre anunciando a chegada da “Noite”, que é comparada “igual por dentro ao silêncio”. Metaforicamente, ela sinaliza nesse seu silêncio noturno, a proximidade da morte. A ode, como já foi observado anteriormente, é um tipo de poema impregnado de musicalidade que originalmente servia para tratar de temas profundos da alma humana, como a morte. Como se vê, ela não perdeu esse sentido semântico nem musical, e Fernando Pessoa serve-se da voz fracassada de seu heterônimo Álvaro de Campos para criar

esses versos de sonoridade pausada e arrastada, nos quais o eu lírico angustiado descreve momentos crepusculares externos que lhe são também internos, pois que esse findar de tarde que marca o anoitecer reflete-se em sua alma, aguardando a vagarosa chegada da morte que virá “lhe beijar sutilmente”, ao final desse caminhar grave em ritmo lento de cortejo fúnebre: “Vem, e embala-nos, / Vem e afaga-nos, / Beija-nos silenciosamente na fronte, / Tão levemente na fronte que não saibamos que nos beijam / Senão por uma diferença na alma”.

O mar – considerado um elemento histórico-simbólico de conquista e nostalgia dentro da mitologia poética lusitana –, surge na ode pessoana como um lugar ambíguo, de sentido negativo e sedutor, é o espaço perdido de onde surgirá a morte-noite, dama enigmática que nos atrai para depois nos eliminar. Os versos – “Vem sobre os mares, / Sobre os mares maiores / Sobre os mares sem horizontes precisos” falam da imprecisão visual do horizonte através do mar que se reflete no próprio mistério que envolve a morte, que emergirá da sua profundidade, carregada por suas ondas para a superfície. O diálogo desse impreciso mar pessoano com a série pictórica iberiana acontece pela semelhante imprecisão vista na paisagem-cenário de “Tudo te é falso e inútil”, onde a sua profundidade e o horizonte são estabelecidos mui sutilmente em meio ao azul predominante, tomando praticamente todos os espaços e onde as próprias figuras tendem a se camuflar; elas quase se diluem nesse azulado denso que lembra a própria profundidade do mar, aonde as águas são mais escuras, similarmente à noite anunciada no poema. Essa diluição/camuflagem da figura humana dentro da própria paisagem, que se dá através da exploração de uma pintura monocromática, isto é, de um recurso visual no qual Iberê aplica as mesmas cores no fundo e na figura, é notadamente acentuada na primeira tela, e percebemos que isso vai sendo menos enfatizado nas telas subsequentes, nas quais ele cria um pouco mais de contraste entre a figura retratada e o seu fundo, culminando na quinta versão, na qual a figura humana está mais delineada através de tons de azul e cinza bem mais claros que as da paisagem. Há uma leve gradação dos tons mais claros da figura para os mais escuros do seu entorno, dando assim um aspecto harmonioso, apesar do contraste entre eles. Nas quatro primeiras versões, a figura humana e a paisagem parecem se integrar por meio da diluição de um ao outro, criando uma interação visual marcada pela homogeneidade cromática. É nesse sentido que o crítico Adolfo Montejo Navas

analisa o uso que Iberê faz da cor azul e das suas variadas tonalidades nessas pinturas de sua última fase pictórica:

“O azul desmaterializa os corpos, iguala-os ao céu, ao ar.”¹⁰³ E o próprio lugar parece adquirir presença animada, de figuração. No fundo, é uma pintura climática, na qual o húmus da imagem parece invadir tudo, e onde certo halo de solidão impregna como uma aura as próprias pinturas. A melancolia que se desprende da última fase de Iberê Camargo reúne um estado de ânimo particular e uma visão de mundo totalizadora. (NAVAS, 2014, p. 220).

Para entendermos de que maneira a cor azul e as suas variações de tons podem ser usadas nas pinturas a fim de surtir efeitos específicos, é importante compreender teoricamente um pouco da sua simbologia. Na teoria do pintor Wassily Kandinsky, o azul apresenta, por exemplo, significados e sentidos vistos tanto no poema pessoano como nas pinturas iberianas, dando-lhes, desse modo, vazão às suas pretendidas poéticas crepusculares:

É no *azul* que se encontra essa profundidade [...]. o mesmo ocorre quando se deixa o azul [...] agir sobre a alma. A tendência do azul para o aprofundamento torna-o precisamente mais intenso nos tons mais profundos e acentua sua ação interior. O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede sobrenatural. É a cor do céu tal como se nos apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra “céu”.

O azul é a cor tipicamente celeste. Ela apazigua e acalma ao se aprofundar. Ao avançar rumo ao preto, tinge-se de uma tristeza que ultrapassa o humano, semelhante àquela em que mergulhamos em certos estados graves que não têm nem podem ter fim. Quando clareia, o que não lhe convém muito, o azul parece longínquo e indiferente, como o céu alto e azul-claro. À medida que vai ficando mais claro, o azul perde sua sonoridade, até não ser mais do que um repouso silencioso e tornar-se branco. (KANDINSKY, 1996, p. 92-93)

Verificamos, pela definição teórica de Kandinsky, como os significados da cor azul e os seus sentidos semânticos vão ao encontro das características estabelecidas esteticamente e poeticamente tanto na ode pessoana como nas pinturas iberianas. Tanto o mar como o céu possuem as qualidades e tonalidades cromáticas do “*azul*” descritas por ele. Nos últimos versos pessoanos, há uma menção direta à essa cor com o intuito de contrastá-la com a luminosidade da lua que traz a ‘noite-morte’ da alma: “Ninguém te vê entrar, / Ninguém sabe quando entraste, / Senão de

¹⁰³ O autor cita, nesse trecho, fragmento do texto “Figuras e lugares nas pinturas de Iberê Camargo”, de autoria da crítica Iceia Borsa Cattani. (In: SALZSTEIN, 2003, p. 79-93).

repente, vendo que tudo se recolhe, / Que tudo perde as arestas e as cores, / E que no alto céu ainda claramente azul / Já crescente nítido, ou círculo branco, ou mera luz nova que vem, // A lua começa a ser real.”. Percebemos, nesses versos, que a cor do céu impõe um estado de melancolia e de entrega, conforme a noite vai se aproximando com os primeiros sinais da fraca luz da lua, perdida na imensidão escura do céu.

Esse eu lírico angustiado ressalta, por conseguinte, a impossibilidade de ação e a enorme descrença no mundo ocidental expressa por seus pedidos derradeiros de moribundo, que o faz dialogar com o estado de passividade demonstrado pela figura feminina dessas pinturas de Iberê Camargo, propondo que ambos aguardam a chegada da morte, travestida de noite: “Na distância imprecisa e vagamente perturbadora, / Na distância subitamente impossível de percorrer. // Nossa Senhora / Das coisas impossíveis que procuram em vão, / Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo, à janela, / [...] / E que doem por sabermos que nunca os realizaremos...”; “E todos os gestos não saem do nosso corpo / E só alcançamos onde o nosso braço chega, / E só vemos até onde chega o nosso olhar.”; “[...] o resto de mim / Atira ao Oriente, / [...] / Ao Oriente excessivo que eu nunca verei, / Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta, / Ao Oriente que é tudo o que nós não temos, / Que é tudo o que nós não somos, / Ao Oriente onde – quem sabe? – Cristo talvez ainda hoje viva, / Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...”. Esses versos apresentam um tom aflito e desiludido que contrasta com a feição alienada de alheamento do mundo da mulher iberiana; já o sujeito lírico pessoano, embora também demonstre a aceitação da finitude, a encara com uma dose de ansiedade e desgosto em sua voz. Contrapondo-se a esses sujeitos iberiano e pessoano, lembremo-nos que no poema “Cerâmica” de Carlos Drummond de Andrade, a figura da “xícara quebrada” metaforizava igualmente um estado de inutilidade e alheamento em relação à espera da morte, e, neste caso, sem a angústia do eu lírico pessoano. Dialogando poeticamente com a personagem iberiana, a qual exhibe o fracasso estampado em seu rosto, a voz lírica drummondiana também não esconde a evidente frustração na qual se encontra: como uma estranha cerâmica em cacos, “sem uso”, resta a ela apenas aguardar o momento em que sequer lhe será permitido permanecer no aparador para “nos espiar”. Ao objeto inanimado, resta o destino final do descarte, do lixo; assim como para a mulher iberiana resta

somente aguardar a morte degustando alienada e silenciosamente o seu próprio fracasso.

Outrossim, temos na melancólica poesia de Pessoa-Campos, que se despede do mundo, a explícita marca do fracasso no simbólico verso: “E sorriste porque tudo te é falso e inútil”. Ela nos mostra, de uma maneira mais angustiada que os primeiros exemplos, que a proximidade da morte pode provocar a reflexão em torno das suas questões mais íntimas; quando o indivíduo está acuado pela presença da morte, muitas vezes, pensa-se menos naquilo que foi positivo do que nas frustrações e nos lamentos acumulados ao longo da vida. Nesse sentido é que os fracassos são evocados através da memória, em versos que falam de situações e ideias não resolvidas, de desejos agora impossíveis de serem alcançados: “Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo, à janela, / [...] / E que doem por sabermos que nunca os realizaremos...”. A finitude traz consigo, ainda, o cansaço e a falta de perspectiva: “Vem, dolorosa, / [...] / Sabor de água sobre os lábios secos dos Cansados. / Vem, lá do fundo / Do horizonte lívido, / Vem e arranca-me / Do solo de angústia e de inutilidade / Onde vicejo.”. Note-se quão irônico pode ser esse eu lírico pessoano, quando afirma, metaforicamente, que os únicos sentimentos presentes no “solo” em que viceja são a “angústia” e a “inutilidade”, ou seja, o que lhe alimenta e lhe dá ‘vigor’ seriam apenas sentimentos negativos, contrários à manutenção da vida. O sentimento conformado de fracasso atinge o seu ápice no poema, portanto, com o verso-título adaptado por Iberê Camargo às suas pinturas. Ele materializa, através do trabalho artístico, o sorriso alienado da voz pessoana às próprias feições da figura feminina, na composição plástica do seu rosto. Dentro disso, concluímos que a influência do poema pessoano não estaria limitado ao título dado pelo Artista para a sua série de pinturas-réquiem, na qual disserta pictoricamente sobre a morte e sobre a necessidade de encarar o peso do fracasso – de toda uma vida – como uma estranha forma de arte.

À princípio, um dos objetivos (secundários) pretendidos a partir da pesquisa de campo realizada na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, seria o de verificar a influência efetiva da poética pessoana no processo de criação da série de pinturas “Tudo te é falso e inútil”, ou seja, comprovar que Iberê não só fora um leitor atento de Pessoa, mas, especialmente de Álvaro de Campos, a fim de estudar uma ligação de fato intrínseca entre a ode e as pinturas. Não obstante Iberê tenha sido

um leitor de Pessoa, constatamos em sua biblioteca¹⁰⁴ apenas um exemplar desse autor português, o livro *Poesia Inéditas (1930-1935)*, de Fernando Pessoa (Lisboa: Ática, 1960), mas sem qualquer marginalia, isto é, anotações em suas margens que pudessem dar pistas sobre a influência pessoana em seu trabalho. No caso, sendo uma coletânea de poemas inéditos dos anos de 1930, não poderia conter a ode de Álvaro de Campos, cuja criação é anterior à década de 1920, mais exatamente do ano de 1914, época em que sua poesia ainda não estava sob as influências das estéticas de vanguarda, portanto. Por outro lado, encontramos um curioso recorte de jornal guardado no meio de um dos livros de Iberê, mais exatamente no livro *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*¹⁰⁵, no qual consta um artigo assinado pelo escritor português José Régio, falando exatamente a respeito da poesia de Fernando Pessoa. Citamos, aqui, um fragmento que propicia o diálogo entre a poética pessoana de seu heterônimo com a série “Tudo te é falso e inútil” de Iberê Camargo:

Nesse fingir o quer que seja, entra fingir até o sentir próprio. E que sente, afinal, Fernando Pessoa, por mais que *diga não usar o coração*? Qual no fim de contas, o cerne resistente e permanente da sua personalidade, por mais que se lhe esquive o poeta por meio e através dos seus heterônimos conhecidos ou possíveis? O desespero frio, o negativismo, a dissolução da personalidade, a descrença de tudo e conseqüentemente (dados os extraordinários recursos verbais) a possibilidade de assumir todas e quaisquer crenças provisórias – eis o que *fica* da obra de Fernando Pessoa. Creio que nunca na poesia portuguesa se exprimiu tão completamente, ao mesmo tempo tão variadamente, o pessimismo ou o niilismo, por isso mesmo que nem precisam de ser diretamente expressos, nem eliminam momentos de singular iluminação. Simples momentos, bem o sabemos, que todavia se repetem. (RÉGIO, 1970, p. 2).

A obra de Fernando Pessoa é um enigma circundado por heterônimos, que desperta a curiosidade em torno da sua própria pessoa. Nesse excerto, José Régio elenca algumas características importantes da poesia pessoana, que fazem dele um dos representantes mais significativos em uma época marcada por grandes mudanças culturais e sociais. A sua poesia, especialmente através da obra de Álvaro de Campos, reflete esse estado de dissoluções e descrenças do homem

¹⁰⁴ Observe-se que não tivemos acesso a todos os livros da biblioteca de Iberê Camargo, visto que ainda estão em processo de catalogação pela Fundação Iberê Camargo. Dessa forma, foi possível averiguar e analisar apenas uma parte desse acervo bibliográfico, a qual foi liberada para a minha pesquisa de acordo com a proposta do meu projeto de dissertação.

¹⁰⁵ Trata-se de um livro organizado por Fernando Ferreira de Loanda que fora dado de presente a Iberê Camargo, em novembro de 1984 (conforme data anotada no próprio livro).

moderno. Por isso, Régio enfatiza o “negativismo”, “pessimismo ou o niilismo” como fatores preponderantes na constituição-construção de sua poética. Há, nesse sentido, muitas afinidades poético-filosóficas entre a poesia pessoana e a última fase pictórica iberiana, e, podemos também estender essas qualidades ao trabalho drummondiano analisado no poema curto “Cerâmica”.

O pintor paulista Paulo Pasta, também um leitor de Pessoa, apresenta a sensível percepção da relação entre arte, literatura e filosofia na pintura de Iberê Camargo:

A demanda de convívio espiritual¹⁰⁶ – algo que suas pinturas parecem pedir para melhor serem colocadas em foco – nos levaria a compreender que o motor da arte talvez seja mesmo o desapontamento e a renúncia.

Esse era um sentimento muito caro também a Fernando Pessoa, um poeta da preferência de Iberê. No anseio metafísico nunca resolvido mas elaborado nos desdobramentos dos heterônimos, ecoa também pergunta semelhante pela possibilidade de uma expressão natural e compatível com a vida, desejo de que o sol não se turve mesmo sem literatura, e o lamento pela danação que envolve a tarefa da arte. A convivência e familiaridade de Iberê com os livros podem lhe ter franqueado as portas de seu duplo. O homem-pintor, ao se contar, também se inventa, imanta-se de sua própria criação. E ninguém contou melhor do que ele. [...]

[...]

[...]. O criador se imiscuiu nas criaturas, figuras colocadas agora em um ponto terminal, sarcasticamente metafísico. Se lembrei Fernando Pessoa, anteriormente, como horizonte poético próximo, esses últimos trabalhos evocariam Samuel Beckett. O passado agora parece rir de si mesmo com um esgar idiotizado, na trágica avaliação de sua inutilidade. O artista que Iberê inventou para si está lá, agora dentro do quadro, olhando para seus temas e motivos – o homem e a pintura – e parecendo perguntar: qual o sentido de tudo isso? E a resposta estava já no título: *Tudo te é falso e inútil*. (PASTA, 2003, p. 117-119).

É surpreendente como esse entrelaçamento entre a poesia de Fernando Pessoa e a pintura de Iberê Camargo põe em evidência a instigante relação intertextual e o diálogo interartes entre as suas obras, fazendo surgir outros ‘interlocutores do fracasso’, como o escritor Samuel Beckett, mencionado por Paulo Pasta na citação acima. Mais do que isso, especificamente no que concerne ao recorte desta pesquisa, suscita-nos o mistério sobre a própria questão da origem do título da série “Tudo te é falso e inútil”, a fim de verificar como e por que Iberê assim o definiu. Trata-se de um detalhe que nos provocou grande interesse devido ao fato de ser um indício literário, principalmente por estar ligado à poesia, gênero de nossa

¹⁰⁶ Aqui, Paulo Pasta utiliza uma expressão tirada do texto “Destino de pintura”, do crítico carioca Ronaldo Brito, no catálogo da exposição homônima na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo (1993), conforme ele informa em nota de rodapé em seu texto.

predileção e um dos motivos que, inclusive, nos levaram ao poema de Drummond, propondo então o diálogo poético com as pinturas de Iberê.

Por desenvolver uma pesquisa interartes na qual a poesia tem papel fundamental, consideramos que seria essencial esclarecer como Iberê chegou até o verso pessoano da ode inacabada de Álvaro de Campos, e por que a elegeu para nomear uma série tão significativa dentro de sua carreira, que marca também um momento decisivo de sua vida. Um dos desdobramentos da pesquisa na Fundação Iberê Camargo aconteceu posteriormente à coleta de dados em Porto Alegre. Esse ‘enigma pessoano’ dentro da criação iberiana foi desvendado quando, por meio de correspondência eletrônica, pudemos contatar o professor, poeta e crítico Ronaldo Brito, que conviveu mais proximamente com Iberê Camargo no período de sua última fase artística. Em uma única missiva, em resposta à nossa mensagem, ele esclareceu a dúvida em torno da origem do título dado à série de pinturas que aqui analisamos. O conteúdo integral de sua resposta ao meu *e-mail* será incorporado ao espólio do Artista na Fundação que leva o seu nome, como documento relativo à essa série de pinturas denominada “Tudo te é falso e inútil”. Sendo um documento informal e ainda não catalogado pela Fundação Iberê Camargo, não é possível transcrevê-lo neste momento. Contudo, consideramos que se trata de um interessante depoimento do crítico, no qual verificamos a noção exata de sua influência sobre as escolhas dos títulos das obras de Iberê Camargo em sua última fase, que abarcam as séries de pinturas em grandes dimensões que estão entre as mais significativas de sua carreira. Nesse sentido, é válido destacar que o Artista valorizava o conhecimento e a sensibilidade do amigo-crítico, confiando-lhe essas mediações durante o seu processo de criação, como um colaborador efetivo. Por conseguinte, confirma que a sugestão de Brito foi certa e sensível na escolha do verso-título da série “Tudo te é falso e inútil”, acrescentando-lhe um pouco do mistério da poesia de Fernando Pessoa na sua constituição poética.

Outro dado importante fornecido por Ronaldo Brito, seria a informação a respeito da influência da poesia de Fernando Pessoa sobre o trabalho iberiano; de fato, Iberê sempre fora um ávido leitor¹⁰⁷, especialmente de escritores cujas

¹⁰⁷ Em entrevista à pesquisadora Lisette Lagnado, Iberê Camargo cita alguns de seus autores de preferência, explicando por que: “Dostoiévski, Tóstoi, Balzac, Faulkner, Thomas Mann, Kafka, Goethe, Stendhal, Cervantes e tantos outros que seria cansativo enumerar. Cito-os porque souberam, cada um a seu modo, retratar a vida com verdade.”. (CAMARGO; LAGNADO, 1994, p. 56).

características estéticas e temperamentos artístico-literários pareciam atraí-lo por se corresponderem aos seus, como Dante Alighieri, Miguel de Cervantes, Fiodor Dostoievski, Franz Kafka, apenas para citar alguns. Tais conhecimentos e a sensibilidade para a poesia, levaram-no para a criação de pinturas e textos que mesclavam esses interesses literários. Por conseguinte, compreendemos por que a série “Tudo te é falso e inútil” suscita-nos questões que extrapolam o âmbito das artes plásticas; ela dialoga com a literatura, com a filosofia e outras áreas de conhecimento, agregando-os à leitura e interpretação particular de cada analista.

Na segunda ode inacabada de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa, conquanto não haja referência alguma ao verso que inspirou o título da série “Tudo de é falso e inútil”, de Iberê Camargo, verificamos vários elementos lexicais em seu campo semântico que se correspondem com a narrativa visual dessas pinturas, particularmente em sua atmosfera crepuscular, que se assemelham aos momentos evocados no poema desde o seu primeiro verso:

[II]

Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes cidades,¹⁰⁸

E a mão de mistério que abafa o bulício,
E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe
Para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!
Cada rua é um canal de uma Veneza de tédios
E que misterioso o fundo unânime das ruas,
Das ruas ao cair da noite, ó Cesario Verde, ó Mestre,
Ó do “Sentimento de um Ocidental”!

Que inquietação profundo, que desejo de outras coisas,
Que nem são países, nem momentos nem vidas,
Que desejo talvez de outros modos de estados de alma
Humedece interiormente o instante lento e longínquo!

Um horror sonâmbulo entre luzes que se acendem,
Um pavor terno e líquido, encostado às esquinas
Como um mendigo de sensações impossíveis
Que não sabe quem lhas as possa dar...

Quando eu morrer,
Quando eu me for, ignobilmente como toda a gente,
Por aquele caminho cuja ideia se não pode encarar de frente,
Por aquela porta a que, se pudéssemos assomar, não assomaríamos,
Para aquele porto que o capitão do Navio não conhece,
Seja por esta hora condigna dos tédios que tive,
Por esta hora mística e espiritual e antiquíssima
Por esta hora em que talvez, há muito mais tempo do que parece,

¹⁰⁸ Grifos nossos.

Platão sonhando viu a ideia de Deus
 Esculpir corpo e existência nitidamente plausível
 Dentro do seu pensamento exteriorizado como um campo.

Seja por esta hora que me leveis a enterrar,
Por esta hora que eu não sei como viver,
Em que não sei que sensações ter ou fingir que tenho,
Por esta hora cuja misericórdia é torturada e excessiva,
Cujas sombras vêm de qualquer outra coisa que não as coisas,
Cuja passagem não roça vestes no chão da Vida Sensível
Nem deixa perfume nos caminhos do Olhar.

Cruza as mãos sobre o joelho, ó companheira que eu não tenho, nem quero
[ter,

Cruza as mãos sobre o joelho e olha-me em silêncio
A esta hora em que eu não posso ver que tu me olhas,
Olha-me em silêncio e em segredo e pergunta a ti própria
– Tu que me conheces – quem eu sou...

[30/6/1914]

(PESSOA, 2007, p. 90-91).

Percebemos logo que é possível relacionar vários aspectos da composição e da poética de “Tudo te é falso e inútil” às odes inacabadas de Álvaro de Campos-Fernando Pessoa. São notáveis algumas características vistas nas pinturas iberianas que entram em diálogo com os campos lexical e semântico do poema pessoano, especialmente no que diz respeito à valorização de uma ‘poética crepuscular’. De um modo particular, verifica-se na segunda ode, na qual o crepúsculo ganha mais destaque nos versos, uma correspondência poética maior com a quarta pintura da série iberiana – “Tudo te é falso e inútil IV”. Isso acontece devido à presença de cores mais avermelhadas, misturadas a um azul mais escuro que lhe dá tonalidades violetas, remetendo por isso àquele momento do entardecer no qual as cores quentes do dia vão se mesclando às cores frias e escuras do anoitecer. Embora não se tenha a visão da linha do horizonte, já que há uma concentração maior de elementos na cena em um primeiro plano mais ampliado, no qual não sobra espaço para a paisagem por detrás deles, há o desenho de um sol que aparece como o sinal mais evidente de que se trata de um espaço aberto. É ele, portanto, que, refletido em toda a parte inferior do quadro, dá o tom crepuscular à cena, impondo-se como a única versão da série que apresenta a imagem simbólica do sol, representado na parte esquerda superior na forma de uma patética bola avermelhada, que remete a um modo infantil de representação dessa figura. Devido, então, a diminuição do espaço paisagístico, a perspectiva acontece basicamente

pela disposição dos objetos e da figura humana no espaço, todos em um primeiro plano bastante próximo que nos lembra a organização de uma natureza-morta, ocupando praticamente todo o quadro: há vários carretéis grandes e negros, que aparecem amontoados sobre uma mesa, e há um menor, em azul, caído no chão em primeiro plano, sendo observado pela mulher de olhar derrotado, como se ela demonstrasse o “cansaço de tudo” expresso no poema pessoano. A essência desse semblante cabisbaixo e abatido, encontra-se nas estrofes finais da segunda ode, que entoia seus versos fúnebres como uma forma de admoestação. Nos parece ser a versão mais sombria e expressionista de todas as cinco telas que compõem a série “Tudo te é falso e inútil”, e por isso, também, a que mais se corresponderia poeticamente com as odes inacabadas de Campos-Pessoa.

Não foi por acaso, portanto, que Iberê aceitou a sugestão do crítico Ronaldo Brito para intitular uma série surpreendentemente solene de pinturas-réquiem com o verso mais impressionante da primeira ode, pois quis o destino que a produção da série “Tudo te é falso e inútil” se iniciasse dois anos antes de sua própria morte, ocorrida em 1994. Foi o tempo suficiente para que Iberê completasse as cinco pinturas e ainda pudesse iniciar uma enorme tela intitulada “Solidão”, que, esta sim, ficaria “inacabada” como a ode pessoana, e que, da mesma forma, adquiriria um significado tão enigmático que viria a se sobrepor à sua própria ‘incompletude’, tornando-se mais grandiosa e emocionalmente simbólica do que se pudesse ter sido realmente terminada por Iberê:

Solidão (1994), a última pintura de Iberê Camargo, realizada nos últimos dias de vida do pintor, enfermo, não fixa o último gesto que concluiria sua obra. Sua superfície aguada é o indício daquilo que poderia vir a ser uma construção tensa, realizada depois de muito fazer e de muito apagar. Essa grande tela inacabada mostra as primeiras camadas do seu processo criativo, dominada pelo vermelho e o azul. (VICENTINI, 2010, p. 42).

Destacamos, nessa citação, a valorização dada pela pesquisadora Daniela Vicentini às cores primárias vermelha e azul que dão origem à cor secundária violeta, a qual apresenta a característica sombria e enlutada das horas crepusculares tão valorizadas na pintura iberiana, marcando especialmente a última fase do Artista na qual ele se dedicou arduamente às questões existenciais que lhe eram tão caras, formuladas a partir do seu próprio fazer pictórico. O questionamento e a reflexão de ordem existencialista são claros em todas as suas últimas grandes telas, que

culminaram no quadro não terminado, pois imaginamos que o Pintor, tão afeito à ação da pintura, deveria ter ainda muito o que trabalhar nessa grande tela, um trabalho emblemático que deixa em aberto a sua última e mais dramática reflexão, ‘da vida que não lhe foi suficiente’ para tamanha paixão pela pintura, nem para expressar toda a sua dor existencial. Nesse último ato, o Artista propõe como fechamento, o simbólico enigma de sua obra final, para sempre um ato “inacabado” (e isso nos remete, sempre, àquela ideia de Borges, mencionada no início desta dissertação), que é, acima de tudo, uma forma de expressão significativa e que, queira ou não, se comunica. Dentro dessa complexa ambiguidade, dessa dubiedade de sentidos, Maurice Blanchot, a fim de tornar tudo ainda mais complexo, poderia acrescentar que:

Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora isso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silenciosa da obra.

A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso. Não se verifica nem se corrobora, a verdade pode apoderar-se dela, a fama esclarece-a e ilumina-a: essa existência não lhe diz respeito, essa evidência não a torna segura nem real, apenas a torna manifesta.

A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável; que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão. (BLANCHOT, 2011, p. 12-13).

Esse excerto de Maurice Blanchot, dentro do seu contexto literário, parece-nos estar falando sobre a própria pintura “Solidão” de Iberê Camargo, como se esta fosse uma metáfora visual do seu comentário: uma ‘poética do inacabado’. Nesse sentido, acreditamos que, inevitável e concomitantemente, ela é essa “obra aberta”¹⁰⁹ em cores crepusculares, que simbolicamente completa o sentido da série

¹⁰⁹ Expressão que se notabilizou através do escritor Umberto Eco, em seu livro *Obra Aberta*. Nele, no ensaio “A poética da obra aberta” (ECO, 1997, p. 37-66), o autor esclarece que: “Tem se discutido, de fato, em estética, sobre a ‘definitude’ e a ‘abertura’ de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que frequentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída

“Tudo te é falso e inútil”, materializando metaforicamente a finitude do seu autor e o seu (o nosso) sentimento de imensa frustração diante dessa monumental tela inacabada que o tempo (seu grande inimigo, como para Savino, personagem iberiana de “O relógio”) o impediu de ser ‘finalizada’, mas que nos propõe, por outro lado, conjecturas e possibilidades interpretativas acerca da obra e da trajetória artística iberiana, como a questão irremediável do fracasso que permeia a morte devido, entre outros fatores, à própria imposição implacável do tempo. Essa, então, é uma questão fundamental dentro da pintura de Iberê, a impossibilidade de dominar o tempo, de se estar sempre preso a ele, mesmo nos momentos de ócio, que no caso de Iberê eram, ao que parece, inexistentes, como se verifica pelo depoimento pessoal do artista e amigo Eduardo Haesbaert, que foi também o seu braço direito no ateliê de gravura:

Iberê was obsessive, he never stopped. In his quieter moments he would read; when he wasn't reading, he would write his memoirs; there were oil paintings sessions, watercolor sessions. Everything was very intense. [...] On countless occasions I would find him talking about death – he seemed to sense it was near. We often talked about the subject... as if we were family, we exchanged many sentiments and experiences, all very real. One day, when I arrived at his home, I found him sitting silently in his room. I asked him what he was thinking about. He replied: "I'll frighten you if I tell you, I am thinking about death". [...] Iberê made notes on everything; to the end he compiled notes about his works, and his handwriting grew increasingly larger. It, too, reflected a sense of urgency. He wrote faster and faster, as if he might attain the fluidity of time itself. (HAESBAERT, 2006. P. 131).¹¹⁰

tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonância, sem jamais deixar de ser ela própria [...]. Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 1997, p. 40). Para essa noção de interpretação, Eco sugere, ainda, em nota de rodapé, a leitura de determinados textos de Luigi Pareyson e Roland Barthes. (ECO, 1997, p. 40).

¹¹⁰ O catálogo *raisonné* que possuímos, contendo o todo o trabalho em gravura de Iberê Camargo está na versão em língua inglesa e não apresenta tradução para o português. Nesse caso, optamos por citar os textos conforme a edição original e dispor a tradução em nota de rodapé: “Iberê era obsessivo, ele nunca parava. Em seus momentos mais quietos, ele lia; quando não estava lendo, estava escrevendo suas memórias; havia sessões de pintura à óleo, sessões de aquarela. Tudo era muito intenso. [...]. Em incontáveis ocasiões, eu o peguei falando sobre a morte – ele parecia pressentir que ela estava próxima. Nós conversávamos sobre esse assunto com frequência... como se fôssemos familiares, nós trocávamos muitos sentimentos e experiências, tudo muito real. Um dia, quando eu cheguei à sua casa, encontrei-o sentado silenciosamente em

Verificamos nesse relato do artista plástico Eduardo Haesbaert, que teve a rara oportunidade de conviver tão intimamente com Iberê e dividir com ele esses momentos de grande introspecção existencial, um legado artístico e pessoal importantíssimo para compreendermos a dimensão poética da obra iberiana, principalmente a partir de seus últimos trabalhos, tão enigmáticos quanto reveladores. Pela memória de outrem, como a de Haesbaert, nos é permitido, então, adentrar nesse mundo misterioso do Artista, a fim de tentarmos deslindar um pouco mais de sua trajetória final nessas pinturas-réquiem. Luiz Camillo Osorio vê nesse caminhar iberiano ao longo de sua produtiva carreira, as marcas da sua particular dramaticidade pictórica que lhe fora sempre, também, uma característica de seu temperamento, uma forma de viver:

É justamente o mergulho nas visões cruas e dolorosas da vida que me parece evidenciar a dimensão trágica da pintura de Iberê, sua densidade existencial, sua recusa, tão antibrasileira, a crer que, ao fim, a harmonia se afirmará. Ao longo de sua trajetória, começando com as paisagens, passando pelos carretéis, pelo flerte com a abstração – uma abstração feita de acúmulos e não de redução – e chegando às últimas telas com uma figuração assombrosa, o que vemos é uma paleta pouco solar; uma atmosfera de densidade angustiada, um corpo matérico no qual a sensualidade e sofrimento se irmanam incansavelmente. (OSORIO, 2014, p. 18).

O crítico destaca, com muita propriedade, a constituição trágica que permeia o trabalho de Iberê Camargo, a ênfase no sentimento de dor e sofrimento existencial que se coaduna ao seu intenso labor, justificando sua proposta expressionista de arte em sua derradeira produção. Nesse longo trajeto, que para o Artista foi um tempo ainda insuficiente, chega-se até as pinturas da série “Tudo te é falso e inútil”, uma espécie de prelúdio de “Solidão”, sua última pintura.

Algumas características em especial são mais acentuadas em algumas dessas telas, enfatizando mais um elemento do que outro dentro da composição, criando, por isso diferenças pontuais entre as cinco pinturas. No seu conjunto, no entanto, elas são bem parecidas e revelam como o Artista criou uma união composicional entre elas, dando-lhes ao mesmo tempo uma aparência individual,

seu quarto. Eu perguntei a ele sobre o que estava pensando. Ele me respondeu: ‘Eu te assustarei se disser, eu estou pensando na morte’. [...] Iberê fazia notas sobre tudo; ao final ele compilava essas anotações sobre seus trabalhos e a sua caligrafia ia aumentando gradativamente de tamanho. Isso também refletia um sentido de urgência. Ele escrevia cada vez mais rápido, como se ele pudesse atingir a fluidez do tempo em si.” (Tradução nossa).

isto é, certa autonomia, e também demonstrando uma relação mútua que as fazem dialogar entre si, formando uma série homogênea. O tom confessional, de despedida, marca a narrativa visual que nos seduz primeiramente pela cor dominante, que não agride o olhar do espectador, mas vai gradativamente sendo absorvida como a ode pessoana por meio de sua musicalidade em compasso de *adagio* e não de *allegro*, andamentos musicais¹¹¹ que, de um modo geral, definem características sonoras opostas como lentidão, vagarosidade, delicadeza, sobriedade, gravidade, como sentimos na ode pessoana, ou como no segundo tipo de movimento, que poderia designar, ao contrário, a sensação de rapidez, agilidade, agressividade, vibração, vivacidade. Esse aspecto sonoro – do ponto de vista da inspiração dada pela leitura da ode –, e visual – produzido pela observação prolongada dessas imagens escuramente azuladas, vai assumindo andamentos fúnebres e tomando corpo conforme nos concentramos em analisar essa série de pinturas iberianas, elas pedem ao espectador e ao analista-crítico uma reflexão sobre tudo o que as envolve: da inspiração pessoana e da relação que isso desencadeia na sua interpretação, às questões filosófico-existenciais que permeiam o envolvimento do ser, da sua finitude e do fracasso. Dentro disso, a teoria filosófica de Schopenhauer define que:

La conversión de la voluntad de vivir supone para nosotros, sin embargo, un tránsito hacia la nada. Pues todo lo que denominamos aquello que es, este mundo, es ciertamente la apariencia de la voluntad de vivir [...] él es la perfecta objetividad de la voluntad de vivir y se manifiesta como un querer concreto, es decir, como una indigencia concreta, como una concreción de mil necesidades: su existencia es un continuo necesitar cuya satisfacción sostiene y conforma su vida, una vida que consiste, por ello, en un constante tránsito de una necesidad hacia su satisfacción y ésta hacia una nueva necesidad. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 153-154).

Dessa “nova necessidade” de se satisfazer, que surge ao ser humano dentro desse círculo vicioso denominado “vontade-de-viver”, ou seja, daquilo que lhe parece essencial para a vida, cria-se um movimento (ou andamento, como utilizamos anteriormente) análogo ao da música no qual o sujeito acaba por se

¹¹¹ Andamentos ou movimentos musicais são denominados por termos em língua italiana, tais como os mencionados “*adagio*” e “*allegro*”, que podem ainda vir acompanhados de outro adjetivo que lhes acrescentam maior ou menos ênfase em relação ao ritmo, se é mais menos ou menos lento, mais acelerado ou menos acelerado. Usamos os dois termos em nosso texto, a fim de dar o sentido comparativo da graduação musical que pode ocorrer dentro da poesia, especialmente no caso da ode pessoana, na qual se verifica um ritmo mais pausado que é um aspecto essencial para o seu efeito poético crepuscular.

tornar refém das sensações que lhe causam o prazer e o próprio sofrimento, nessa busca da satisfação dos seus desejos, como explica o filósofo:

Si este tránsito se produce rápidamente lo denominamos “felicidad”, si lentamente “sufrimiento” (de ahí que el adagio exprese luto y el allegro alegría) y, a decir verdad, si la satisfacción tarda mucho en seguir al deseo hay dolor, sufrimiento; si un nuevo deseo tarda mucho en seguir tras la satisfacción del anterior hay abatimiento, anhelo vacío, languor, aburrimiento. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 154).

O que se entende, a partir disso, seria que nesse ‘compasso’ fúnebre da ode pessoana, está implícito o gradual andamento da vida em direção à morte, personificada na ‘figura’ da noite que vai se aproximando lentamente, através das mudanças cromáticas das cores do céu e de toda a paisagem que vão ganhando tons crepusculares e sombrios, expressando “*adagio*”, luto.

A questão da cor, sem dúvida alguma, é um aspecto-chave para compreendermos com mais clareza os sentidos e significados intencionados pelo Pintor. Em todas elas, Iberê inverte as cores do céu com as possíveis cores do chão, criando um efeito crepuscular ao contrário: o final do entardecer se reflete no chão, e o céu, ao contrário, torna-se azulado como poderia ser o chão. Essa inversão, por outro lado, cria um contraste maior entre o céu e o sol, enfatizando, assim, “o crepúsculo, o cair da noite” expresso na ode. A predominância dos tons de azul misturados ao preto, pendendo para uma paleta mais escura colabora, certamente, para a criação de uma narrativa pictórica que remete a imagens que transitam entre o sonho e o pesadelo, daqueles que se repetem frequentemente ao longo da vida e que vão, assim, ganhando ares cada vez mais enigmáticos, até se tornarem algo familiar. Embalado pelas odes pessoanas, por essa poesia cronologicamente tão distante do tempo iberiano, “Tudo te é falso e inútil” entra nessa sintonia musical que evoca o momento crepuscular e a aproximação da morte. Assim, as cores igualmente crepusculares escolhidas por Iberê e o canto pessoano, ironicamente inacabado, cruzam-se em um diálogo poético que justifica uma relação interartes que não acontece somente pelo verso que dá título a uma série pictórica significativa. O diálogo vai além, e ganha corpo.

As odes pessoanas e as pinturas da série iberiana são como cortejos fúnebres, nas quais elas realmente estão cortejando a morte e reverenciando o fracasso. Por contraditório que seja, ao enobrecer o sentido da morte e do fracasso

através de suas criações, eles ratificam que a arte ainda é a única forma de expressão da liberdade possível para o ser humano. Trata-se de uma perspectiva existencialista da vida, que vai ao encontro das ideias (consideradas pessimistas) do filósofo Arthur Schopenhauer, cujo livro *As Dores do Mundo* encontram-se na formação literária e filosófica de Iberê Camargo, donde se conclui que ‘a vida é fracasso’: “Querer é essencialmente sofrer, e como o viver é querer, toda a existência é essencialmente dor. Quanto mais elevado é o ser, mais sofre... A vida do homem não é mais do que uma luta pela existência com a certeza de ser vencida...” (SCHOPENHAUER, 2014, p. 39). Nessas palavras schopenhauerianas, vê-se refletido o verso pessoano que inspirou o título da série de pinturas-réquiem iberiana: “Tudo te é falso e inútil”. Nas palavras de Iberê, vemos um resumo da consonância poética do fracasso que se dá entre a sua arte, a poesia pessoana e a filosofia de Schopenhauer:

“A vida é um acidente, pois a única coisa efetivamente eterna é a morte”. E explica: “Os homens tanto não suportam a duração da vida que precisam dormir para experimentar um pequeno ensaio da morte”. (CAMARGO apud LAGNADO, 1994, p. 63).

De fato, na ode de Fernando Pessoa o sujeito lírico aguarda a chegada da noite como se com ela viesse o “pequeno ensaio da morte” que o sono trará. A sensação estranha de despedida e finitude dá, então, o tom da metáfora. Dentro disso, a ideia de que a morte é certa e a continuidade será impossível, traz consigo o peso da frustração, do fracasso final.

Pensamos que o senso comum, principalmente dentro de um contexto sócio-econômico capitalista como o nosso, analisa superficialmente o fracasso como algo totalmente negativo; trata-se de uma ideia simplificadora, a qual não permite que penetremos na complexidade de seus sentidos. Do ponto de vista artístico, literário e filosófico, como entendemos a partir dos trabalhos de Iberê Camargo, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Arthur Schopenhauer, o fracasso, ao contrário, constitui-se uma forma de arte e de autoconhecimento essencial ao ser humano. Assim como pensava Samuel Beckett, é preciso, portanto, saber fracassar¹¹²: “Try again, fail again. Fail better.”¹¹³ Como forma artística, e isso inclui a

¹¹² Encontramos em Alberto Giacometti, cuja forma de trabalhar nos lembra bastante Iberê Camargo, outro exemplo beckettiano, conforme analisa Lisette Lagnado: “É a dor ainda que reencontra as criaturas de Giacometti numa estética da tragédia. O artista não cessou de questionar seu trabalho

literatura e a filosofia, é preciso ir além e aprimorar-se na arte do fracasso, para quem sabe, alcançar a excelência.¹¹⁴ A isso, acrescentamos um comentário analítico bastante pertinente da pesquisadora Sônia Salzstein, cuja perspectiva filosófica vai ao encontro da linha de raciocínio intencionada neste trabalho, especificamente no que concerne à representação e ao sentido reflexivo dado à figura humana feminina na série “Tudo te é falso e inútil”, que contribui enormemente, do nosso ponto de vista, com o desenvolvimento da ideia do fracasso como tema das últimas pinturas iberianas:

Nessas pinturas de figura humana do princípio dos anos 90 [...], aos carretéis e seus correlatos, à força motriz que eles encarnam se substituem personagens e elementos dos quais emanam torpor e travamento. A bicicleta solitária se mostra agora inservível, fantasmagoricamente suspensa num espaço sem chão, mobilidade desperdiçada, alienada de suas usuárias potenciais, e estas, as personagens femininas beckettianas que antes se consumiam na faina de um pedalar interminável, são doravante mostradas sentadas [...], em posição de passividade néscia ou num patético aceno de articulação, desconexo e sem destinação. (SALZSTEIN, 2008, p. 39).

Desde a primeira tela da série “Tudo te é falso e inútil”, percebemos que alguns elementos são recorrentes na composição dessas pinturas de Iberê Camargo: a figura feminina solitária, a bicicleta, os carretéis, o manequim do ateliê, a torre imperceptível e o horizonte perdido em um espaço quase monocromático de tons majoritariamente frios. Em relação à mulher, que, de um modo particular, é retratada com uma expressividade diferenciada nessa série, nota-se que ela vai

ao longo de toda sua carreira, chegando a afirmar nas sessões de modelo que o resultado era insatisfatório porque durante trinta e cinco anos ele havia exposto ‘coisas muito mal feitas’: ‘Está indo tão mal que não vai nem mal o suficiente para que haja esperança’. [...]. O que viria a ser essa ‘estética da tragédia’? Tanto para Giacometti como para Iberê, a busca da verdade proporciona uma sensação de isolamento nas intempéries de um mundo ‘falso e inútil’.” (LAGNADO, 1994, p. 116). Em nosso trabalho, não obstante também consideremos que a obra de Iberê seja marcada pelo aspecto trágico, e, neste sentido seja esteticamente expressionista, procuramos valorizar, através do recorte feito em sua obra, a poética do fracasso.

¹¹³ “Tente de novo, fracasse de novo. Fracasse melhor.” (Tradução nossa).

¹¹⁴ A ‘relação’ constantemente travada entre a escritura de Fernando Pessoa e o fracasso é algo inegável, especialmente através dos seus heterônimos Álvaro de Campos e Bernardo Soares, este último ‘um dos autores’ do *Livro do Desassossego* (os demais são o heterônimo Vicente Guedes e o próprio Fernando Pessoa), obra fragmentada e inacabada que mescla a linguagem da prosa poética e do diário. O pesquisador Diego Giménez, estudando esse romance inacabado de Pessoa, analisa o trabalho do pesquisador Richard Zenith acerca dessa enigmática obra: “Através de esta tipologia Zenith da cuenta de algunos de los temas más significantes del libro como son el sensacionismo, el estilo y el fracaso.” (GIMÉNEZ, 2014, p. 146-147). Citando Zenith, Giménez enfatiza a ideia de fracasso que permeia toda a obra pessoana: “De uma maneira ou outra, o protagonista é um falhado e o romance um fracasso – possivelmente o maior fracasso literário do século XX.” (ZENITH apud GIMÉNEZ, 2014, p. 147).

adquirindo ares de personagem-protagonista nas últimas e mais significativas obras do Artista. Assim como ressalta Sônia Salzstein, essas mulheres “becktianas” parecem estar alienadas no tempo-espço dessas telas, pois os objetos que antes lhes eram ‘úteis’, em fases anteriores do Pintor, agora estão ‘prostrados’, situação de imobilidade na qual elas também se encontram, de “passividade néscia”, tal qual objetos inanimados de naturezas-mortas.

A feição “idiotizada” e “alienada” da figura feminina é um aspecto bastante valorizado nos ensaios críticos dedicados à essas últimas produções iberianas. Primeiramente, sabemos que o Pintor tem como uma de suas características essenciais sempre trabalhar obsessivamente o rosto de suas figuras humanas, e isso é verificável pela intensidade das pinceladas e pelo acúmulo de tinta em inúmeras camadas de diversas cores, que se sobrepõem incontáveis vezes, dando à cabeça e mais especificamente ao rosto uma aparência enrugada e pesada criada pelas marcas das pinceladas que criam texturas, deixando-lhe literalmente carregada, como se suas feições estivessem caindo, derretendo, decompondo-se pelo peso criado por essa deformação plástica. Esse modo obsessivo de trabalhar o rosto da figura humana a partir do modelo-vivo lembra muito o processo de Giacometti, cuja insatisfação, no seu caso, acontecia porque ele intencionava pintar “o que via”, todavia, o que ele “via” parecia impossível de ser retratado, alcançado. Para Iberê era outro tipo de obsessão, algo mais subjetivo e existencial, ligado ao fazer pictórico; trataria-se de trazer ao rosto uma aparência não ‘tão supostamente’ objetiva como intencionava Giacometti ao “retratar o que via”, mas de revelar, talvez, aquilo que não era possível visualizar apenas em sua aparência externa. De qualquer forma, em ambos os casos podemos observar que os rostos carregam o peso do olhar e das mãos do artista, nesse sentido, algo difícil de explicar, visto que envolve a subjetividade do olhar e do próprio fazer ligados à arte: a frustração da criação, sempre. Em meio a tudo isso, no entanto, Iberê meticulosamente consegue dar destaque aos olhos e à boca da figura, imprimindo-lhe o mesmo aspecto fracassado nas cinco telas da série: os olhos ‘perdidos para o nada’ apresentam um fundo negro onde não se veem as pupilas, tirando-lhes, desse modo, a própria vivacidade do olhar e até mesmo a capacidade de enxergar, se fôssemos considerar a interpretação literal desse detalhe visual. Os rostos dessas figuras se

assemelhariam aos de seres ‘mortos-vivos’ que transitam entre a vida e a morte, espécie de zumbis, “figuras-fiapos” como os classifica Adolfo Montejo Navas:

O grau de morbidez e a tensão metafísica que as últimas telas de Iberê apresentam convocam para umas imagens *in extremis* (figuras-fiapos, estertores, desertos da vida orgânica, corpos em trânsito de condição), mas que abrigam ao mesmo tempo a maior ambição espiritual, uma luta notável do sentido de presença-ausência no espaço das telas. Daí que as figuras iberianas sejam também quase rostos-caveiras como forma de delatar o sentido das naturezas-mortas. [...]. Caras meio bruxas, cranianas, fantasmagorias mais que rostos humanos, que delatam um lado grotesco, fruto de uma grave angústia, uma visão desiludida da existência (da aliança e conflito vida-mundo). (NAVAS, 2014, p. 219).

O crítico ainda descreve as figuras iberianas como seres fantasmagóricos; de fato, apesar de aparentarem estarem vivas, seus rostos com olhos esburacados parecem estar a caminho da decomposição, como “rostos-caveiras” que nos remetem aos ‘crânios solitários’ retratados na natureza-morta de Cézanne (Figura 10 – “Natureza-morta com três caveiras”). Todos os adjetivos utilizados por Navas para descrever as figuras humanas e as situações pintadas por Iberê Camargo em suas últimas produções, vão ao encontro de uma estética autenticamente expressionista, sombria e negativa, que enxerga na morte a única e mais nobre finalização do fracasso humano.

A boca dessas figuras, por sua vez, destaca-se pelo indefectível sorriso “idiotizado”, um meio-sorriso que aliado ao restante do rosto jamais chegaria a expressar alegria ou contentamento. Expressa, sim, uma completa desolação, sinal de decepção, frustração, nos passa a sensação de inutilidade e derrota; nesse sentido, expressa certamente “uma visão desiludida da existência”. Não enxergamos nesse sorriso nada que se aproxime do riso, que, ao contrário, poderia denotar sarcasmo ou algum tipo de satisfação interna, ambos sentimentos opostos àquilo que a figura aparenta realmente. De acordo com Navas: “Suportar o vazio, a ruína, a desilusão, a passagem para o imaterial. No sorriso melancólico esboçado na *idiotia* final retratada por Iberê, pode-se sentir algo a meio caminho daquele riso que contraria completamente a razão.” (NAVAS, 2014, p. 222). Verificamos que o crítico enfatiza a melancolia e a desilusão no sorriso da figura iberiana, que lhe acrescenta ao sorriso um aspecto “idiotizado”; trata-se do “sorriso amargo produzido pelo ocaso de toda existência, mas também a soma e a leitura de acasos e circunstâncias que exemplificam qualquer vida”. (NAVAS, 2014, p. 213). O riso, por sua vez, não chega

a se concretizar, pois isso denotaria no contexto em que ela se encontra, uma loucura que a figura não apresenta em suas feições, embora Navas deixe a dúvida da possibilidade de um “riso trágico”¹¹⁵ ao final; não obstante, esse ‘final’ seja bastante relativo e dependa primordialmente da leitura de cada espectador-crítico. A ambiguidade presente nesse rosto “nêscio”, portanto, dá margem a diversas interpretações, pois ele tem em sua essência um sentido absolutamente enigmático, como o é a própria passagem para a morte: “O limite indiscernível da vida com a morte leva o sentimento trágico de Iberê ao sorriso trágico de suas figuras nas últimas telas, em toda sua última produção, já como derradeiras iluminações.” (NAVAS, 2014, p. 214).

Por todos esses detalhes e elementos relacionados à figura feminina retratada na série “Tudo te é falso e inútil”, torna-se imprescindível ressaltar, dentro do aspecto da representação da figura humana – gênero artístico atualizado de forma ímpar por Iberê –, que o Artista trabalhou com a mesma modelo durante toda a sua última e icônica produção final, como se percebe pela aparência física e fisionômica das figuras nessas pinturas, igualmente constatada em esboços rápidos, desenhos e gravuras que o Artista realizou durante a mesma época. Como analisa a pesquisadora Lisette Lagnado, as “figuras de Iberê não são retóricas” (LAGNADO, 1994, p. 98), e é por esse motivo que entendemos ser essencial em sua obra o intenso trabalho que ele desenvolveu com os modelos-vivos, com a prática constante do desenho e da pintura de observação. Tudo partia desse fato real, do modelo ao vivo posando para as sessões de pintura, que, lembrando novamente o pintor e escultor suíço Alberto Giacometti, trataria-se de um trabalho bastante árduo que envolve uma especial sintonia entre quem pinta e quem posa, devido à complexidade e à enorme dificuldade de retratar aquilo que realmente se vê, ou seja, o artista nunca deve retratar aquilo que as pessoas gostariam de ver, mas o que a figura à sua frente é, ou, ainda, como demonstrava Iberê, revelar algo daquele ser que não é visível e que se mescla à sua própria obsessão em pintar, resultando não em um retrato realista nem em uma caricatura, mas na própria expressão pictórica.

¹¹⁵ Complementa o crítico Adolfo Montejo Navas: “A desapareição, a cessação do ser, extravasa os limites da linguagem e de nossa compreensão, o que, para Clément Rosset, legitima a existência de certo ‘riso trágico’, aquele que faz desaparecer até a positividade do sentido, na medida em que nele ‘está contida a perplexidade diante do impensável e a consequente certeza dos limites do nosso pensamento’. Riso trágico inseparável do sentimento trágico que o pensador francês insere numa genealogia Nietzsche-Bataille, e que reconhece, portanto, a necessidade de rir do trágico como experiência interior.” (NAVAS, 2014, p. 213-214).

Isso significa, por certo, não ceder a uma esquematização ou à pura e simples estilização das formas. No caso de Iberê, observa-se que além de suas figuras não serem retratadas de uma forma retórica, há algo nelas que vai além das suas aparências externas, elas nos revelam aquilo que há de existencial em seu ser. Por isso, essas figuras femininas vistas em seus trabalhos finais têm tanta força expressiva e se distinguem de tudo o que Iberê já havia feito dentro do gênero da figura humana; elas parecem carregar em seu corpo, especialmente em sua face, o peso e a responsabilidade de serem as últimas figuras iberianas. A modelo, portanto, teve um papel importante nas pinturas da série “Tudo te é falso e inútil”, e teve o privilégio de participar artisticamente de um momento significativo (e decisivo) da carreira de Iberê Camargo.

Sabemos que, inicialmente, a senhora chamada Helena fora contratada para realizar serviços gerais na casa do casal Camargo, sendo responsável especialmente pela limpeza do ateliê, que Iberê sempre fez questão de manter impecável após cada sessão de trabalho. Com o passar do tempo e com a convivência diária no ambiente nesse, ela passou também a ser uma espécie de auxiliar do Artista, organizando e cuidando dos materiais de pintura, ao mesmo tempo em que passou a posar como modelo de observação. Essa mulher, bastante simples e com pouco estudo, parece tê-lo cativado por sua disponibilidade em conhecer e aprender mais sobre o mundo da arte, do qual passara a fazer parte, visto que Iberê era bastante exigente com os seus funcionários. Durante as sessões de pintura, ele confiou a ela muitos detalhes de seu trabalho, suas dúvidas e certezas acerca do que realizava; pode-se dizer que ela era uma ouvinte e também uma inspiração para essas dramáticas e derradeiras obras iberianas. As séries de pinturas “As Idiotas” e “Tudo te é falso e inútil”, provavelmente não teriam a mesma carga emocional e expressiva se a modelo fosse outra.

De um modo geral, nota-se que Iberê preferia trabalhar com modelos não-profissionais, como acontecia frequentemente com a sua esposa, D. Maria, os amigos, ou mesmo pessoas desconhecidas, como na época em que iniciara seus estudos em Porto Alegre, e, sem condições financeiras para pagar modelos profissionais, contratava moradores de rua, mendigos e pessoas pobres para que

posassem para ele em troca dos trocados de que dispunha.¹¹⁶ Supomos que, para ele, desenvolver um trabalho artístico a partir de modelos ‘diferenciados’ como esses e não modelos ‘ideais’ lhe era indiferente, pois o seu principal objetivo estava em praticar o desenho de observação a fim de desenvolver o olhar e a técnica; nesse sentido, deveria ser-lhe indiferente retratar pessoas mais ‘bonitas’, menos ‘feias’ ou com um corpo dentro de um padrão estético socialmente aceito. Entendemos, ainda, que ele caminhava para um estilo expressionista, e essas figuras marginalizadas possuíam mais expressividade dramática do que os modelos que seguiam um padrão de beleza idealizado pela sociedade, elas de fato representavam aquela sociedade, os seus dramas sociais, sua miséria e dor, a condição subalterna que sempre lhe fora imposta. Embora Iberê não fosse um artista cuja obra estivesse balizada pela preocupação social¹¹⁷ no sentido de um engajamento político dogmatizado, sem dúvida seus trabalhos refletem uma estranha beleza, pontuada pelo tom pessimista, pela aparência às vezes grotesca beirando à escatologia, características que se estendem aos seus textos literários, como se viu em “O relógio”.

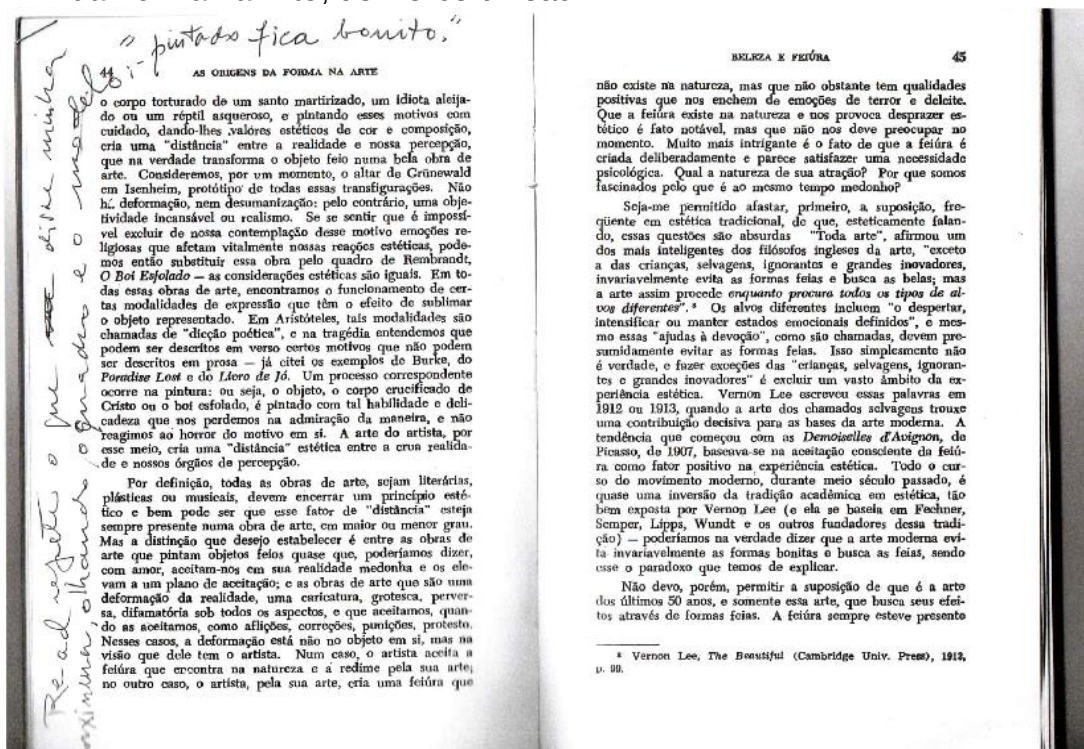
Em um de seus livros de teoria da arte, pertencente ao espólio do Artista, encontramos uma anotação bastante reveladora sobre a relação de trabalho entre o

¹¹⁶ Iberê relata, em um dos fragmentos publicados no livro póstumo *Gaveta dos Guardados*, como selecionava seus modelos no início da carreira: “Em 1940 recomecei a pintar. À noite, transformava a nossa pequena sala em ateliê. Maria, essa companheira insuperável, sempre paciente, era o meu modelo. Meu interesse, minha paixão pela pintura foi crescendo. Em companhia de Vasco Prado, desenhava tipos de rua, empregadas domésticas, num galpão de madeira que ele construía perto de casa, tão remendado como uma maloca. Apanhávamos os modelos na Sopa do Pobre*. Para assegurar a assiduidade do nosso estudo, contratávamos um modelo por mês, como se faz com empregada doméstica.” *Instituição de caridade de Porto Alegre. (CAMARGO; MASSI, 1998, p. 171).

¹¹⁷ O engajamento político e social, Iberê Camargo praticou de outras formas, defendendo a classe e as causas artísticas, como o movimento que liderou na década de 1950 junto a um grupo de pintores e intelectuais, no Rio de Janeiro, que originou o “Salão Preto e Branco” (1954). Na década de 1980, de volta a Porto Alegre, passou a desenhar charges políticas sobre a situação do país, especialmente criticando o governo do então presidente Collor. Iberê publicava essas charges em jornais e revistas, usando o pseudônimo Maqui. Nelas, ele praticava concomitantemente o desenho, a escrita e a crítica. A situação política brasileira, de um modo geral ruim, era uma das coisas que mais o deixava indignado, visto que isso atingia diretamente a classe artística e a cultura do país. Adolfo Montejo Navas trata brevemente da vertente mais gráfica de Iberê através das charges de Maqui, no ensaio “Conjuro do mundo: as figuras-cesuras de Iberê Camargo” (NAVAS, 2014, p. 214-217). Outra atitude que envolveu o seu engajamento, também nos anos 80, foi realizar uma exposição com as obras da série “O homem com a flor na boca”, feitos a partir do tema da AIDS, que teve como modelo um amigo da classe teatral, soropositivo (a renda da venda dos trabalhos foi para ajudar financeiramente o tratamento do ator). Ao longo de sua vida, Iberê também manifestou seu engajamento como cidadão e artista por meio de artigos e depoimentos escritos, publicados e jornais da época; pode-se ler acesso a alguns deles, reproduzidos no livro *Conversações com Iberê Camargo* (Iluminuras, 1994), da pesquisadora Lisette Lagnado.

Artista e a modelo, dona Helena, funcionária de sua casa. Nas margens esquerda e superior do livro de Herbert Read, *As Origens da Forma na Arte* (READ, 1981, p. 44), no capítulo que trata sobre “Beleza e Feiura”, lemos os seus escritos a caneta, em letra corrida: “Read repete o que disse minha faxineira, olhando o quadro e o modelo: “– pintado fica bonito.”:

Figura 23 – Imagem fotocopiada das anotações de Iberê Camargo na margem esquerda e na parte superior de uma das páginas do livro *As Origens da Forma na Arte*, de Herbert Read.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Parece banal, mas, levando-se em conta que Iberê não costumava fazer anotações em seus livros, como verificamos ao analisar parte de sua biblioteca, consideramos a marginalia bastante significativa, pois revela a importância da opinião da modelo em relação ao trabalho que realizavam conjuntamente. Prova, ainda, que havia consonância e dinâmica constante entre o seu fazer e os seus estudos, ou seja, havia um diálogo constante da prática com a teoria dentro do seu processo criativo. O trecho do livro de Herbert Read, ao qual Iberê se refere, diz:

Por definição, todas as obras de arte, sejam literárias, plásticas ou musicais, devem encerrar um princípio estético e bem pode ser que esse fator de “distância” esteja sempre presente numa obra de arte, em maior ou menor grau. Mas a distinção que desejo estabelecer é entre as obras de arte que pintam objetos feios quase que, poderíamos dizer, com amor, aceitam-nos em sua realidade medonha e os elevam a um plano de aceitação; e as obras de arte que são uma deformação da realidade, uma caricatura, grotesca, perversa, difamatória sob todos os aspectos, e que aceitamos, quando as aceitamos, como aflições, correções, punições, protesto. Nesses casos, a deformação está não no objeto em si, mas na visão que dele tem o artista. Num caso, o artista aceita a feiura que encontra na natureza e a redime pela sua arte; no outro caso, o artista, pela sua arte, cria uma feiura que não existe na natureza, mas que não obstante tem qualidades positivas que nos encham de emoções de terror e deleite. Que a feiura existe na natureza e nos provoca desprazer estético é fato notável, mas que não nos deve preocupar no momento. Muito mais intrigante é o fato de que a feiura é criada deliberadamente e parece satisfazer uma necessidade psicológica. Qual a natureza de sua atração? Por que somos fascinados pelo que é ao mesmo tempo medonho? (READ, 1981, p. 44-45).

O interesse de Iberê nesse trecho em que Read discute a questão da beleza e da feiura no contexto artístico, está, sem dúvida, relacionado a tudo aquilo que ele vinha desenvolvendo em termos pictóricos até aquele momento (e mesmo literários, como no exemplo de alguns dos seus contos expressionistas, como “O relógio”), e que permeava a sua reflexão através das pinturas realizadas com a mesma modelo, a sua faxineira, que protagoniza as importantes séries “As idiotas”, “Tudo te é falso e inútil” e, ainda, as pinturas “Crepúsculo da boca do monte”, “No vento e na terra I e II” e a derradeira “Solidão”. Em todas elas, a beleza existe exatamente porque ela não é construída nem desejada no seu sentido usual, e sim dentro daqueles aspectos comentados por Read, e pelas questões que suscitam, tais como ele as coloca ao final do excerto: “Qual a natureza de sua atração? Por que somos fascinados pelo que é ao mesmo tempo medonho?”. Essas figuras femininas iberianas possuem a beleza dos derrotados. E a série, em sua essência, é a repetição enfática da representação de uma mulher envelhecida, com uma aparência que foge completamente aos padrões de beleza propagados pela sociedade, compondo um conjunto de pinturas que tematizam o fracasso humano diante de tudo o que vida possa ter significado anteriormente. Iberê, obstinadamente, defende a necessidade do fracasso e ignora qualquer vestígio de redenção ao ser humano, pois isso seria, de fato, contrário aos seus princípios, à sua ética. As figuras femininas de “Tudo te é falso e inútil” não reproduzem um tipo de beleza almejado pelas próprias mulheres, ao contrário, elas sequer parecem ‘femininas’, visto que são seres quase assexuados, destituídos de atrativos visuais. Suas formas são desarmoniosas e a

pele possui uma aparência gélida devido à mistura das cores azul e cinza, não despertando o desejo do toque, mas causando-nos, antes, certa repulsa. Elas atraem o nosso olhar porque são, antes de mais nada, o retrato de uma pessoa, que como gênero artístico sempre foi motivo de grande atenção. Aliado a isso, trata-se de um retrato que está fora dos padrões convencionais, não está pintado de uma forma realista nem se trata de uma caricatura, por exemplo. Iberê imprime na nudez da mulher um sentido assexuado e dramático, pela tristeza que as suas formas, volume e cores expressam. Para Sônia Salzstein, inclusive:

[...] não há como deixar de notar a ambiguidade de gênero que marca os corpos dos personagens nesses trabalhos finais; seu aspecto descarnado e assexuado. Tal ambiguidade, por certo, pode ser tomada como mais uma manifestação da morfogênese incessante que arrasta todos os objetos no conjunto da obra de Iberê, mas [...] diferentemente do que ocorria nos trabalhos anteriores, o tema da sexualidade parece agora surgir sublimado (ou talvez fosse melhor dizer *esvaziado*), em imagens de repouso e meditação. Não é algo que se possa negligenciar numa pintura que tem sua matriz distante na natureza-morta, nesse lugar moral da sublimação dos apetites humanos de que ela, a natureza-morta, foi modelo privilegiado, como atesta a presença marcante dos motivos da *vanitas* e do *memento mori* nessa tradição. (SALZSTEIN, 2008, p. 39-40).

É pontual que Salzstein mencione o aspecto reflexivo dessas figuras/pinturas, posto que, como no poema “Cerâmica” de Drummond – onde a xícara avariada simboliza um estado de inutilidade e descontinuidade da vida –, na representação pictórica da mulher de feição alienada também se encontra a metáfora da existência fracassada, reflexão extraída de um ser já desgastado e velho que está às portas da morte. Faz-nos pensar pela “lembança da morte”, motivo tão presente no gênero da natureza-morta, que o sentimento de frustração em relação à vida e a necessária reflexão acerca da sua inevitável finitude estão impregnados nos exemplos dados de Iberê e Drummond. São exemplos de pintura e poema nos quais ‘objetos-seres’ sem perspectiva alguma estão a se esvair gradativamente: a figura humana iberiana, como um objeto surrado em decomposição está se diluindo na paisagem, como que desaparecendo através dela e nela, sendo absorvida pelas próprias cores compartilhadas; a cerâmica quebrada drummondiana, mesmo colada, não apresenta mais sentido em sua existência e aguarda prostrada, em conformação com sua situação presente, prestes a ser descartada. Pintura e poesia existencialista, elas propõem a meditação em torno da finitude e do fracasso através de meios não usuais, dir-se-ia ‘não literais’ do gênero natureza-morta. Especificamente no caso de

Iberê, Sônia Salzstein entende que a fixação do gênero de natureza-morta dentro da sua obra foi uma escolha de fato arriscada, e se deu em meio a várias questões que colocavam em xeque a própria existência (e necessidade) da arte:

As cenas de costume ou de história, as cenas mitológicas ou religiosas, as naturezas-mortas, são registros que a história da arte nos dá dessa imaginação que a um só tempo se especializava e expandia, que franqueava a visão do artista tanto às dimensões mais ínfimas e prosaicas da vida social como àquelas mais inescrutáveis da intimidade.

É claro que no caso de Iberê Camargo, pintor de um modernismo crepuscular que amadureceu à luz atordoante da crise que atingia em meados do século XX a espinha dorsal da grande tradição figurativa clássica e a modernidade dela tributária [...] a pintura de gênero significaria um objeto da tradição por excelência, e um objeto da tradição que ele levou profundamente a sério, pois nesse objeto [...] encerrava-se a imaginação inesgotável da liberdade individual, não importando se, para um homem do século XX, essa imaginação tivesse a aura póstuma da história e estivesse ligada a uma tradição que havia se rompido. De todo modo era preciso fustigá-la, flagelá-la, mas não desistir dela.

O fato de o gênero natureza-morta ser aquele no qual Iberê Camargo fixou o essencial de seu repertório formal foi pleno de consequência para tudo o que ele fez depois e, por certo, diz respeito a um artista cuja imaginação voltou uma argúcia e uma atenção toda especial ao mundo dos objetos, ao mundo das coisas, ou ainda àquelas dimensões da existência que pareceriam, a um indivíduo vivendo a maturidade nas décadas finais do século XX, suscetíveis de se converter à condição inanimada de coisas (não deve ser difícil, a propósito, ver que mesmo obras do período final de sua trajetória, como as séries das ciclistas e “idiotas”, são espécies de naturezas-mortas). (SALZSTEIN, 2008, p. 35-36).

Verificamos, na avaliação da crítica, que a natureza-morta ganhou potência dentro do processo criativo de Iberê Camargo conforme foram se desenvolvendo os “motivos” em seu trabalho ao longo de sua carreira, ressignificando, desse modo, o próprio sentido desse gênero de pintura ligado a uma tradição pictórica em sua formação artística. Para Salzstein, o trabalho desenvolvido pelo Artista com os carretéis, que são o seu “motivo” mais icônico, levou-o a criar posteriormente, mais especificamente na velhice, pinturas que embora não sejam naturezas-mortas propriamente ditas, possuem em sua constituição uma relação profunda com esse gênero voltado aos objetos e seres inanimados:

Convém lembrar que as pinturas produzidas alguns anos antes da morte de Iberê, nas quais não há mais do que vestígios remotos dos carretéis [...] – *Tudo te é falso e inútil V* e *Crepúsculo de restinga Seca*, de 1993 [...] – não deixam de manifestar a modalidade trágica e última do seu aparecimento. Essas telas poderiam muito bem ser vistas, aliás, como a transfiguração final, perplexa e extremada, daquelas primeiras pinturas e gravuras de carretéis que o artista dispunha em torre num tênue plano frontal sobre pequenas mesas, e que realizavam um balanço sutil entre a quietude e o

desastre iminente, entre os afetos de que se podem impregnar os objetos e a absoluta inumanidade com que eles também podem assomar. (SALZSTEIN, 2008, p. 36-39).

A relação estabelecida entre os carretéis e a série “Tudo te é falso e inútil” acontece por meio não apenas dos carretéis presentes na maioria das cinco pinturas que a formam, mas também pela sua própria ausência, como pontifica Salzstein. Nesse desaparecimento gradativo do objeto iberiano, que culmina na quinta versão da série, pode-se entender que talvez isso represente o fechamento simbólico do ciclo desse “motivo” na obra do Pintor.

Pertencente a uma coleção particular, “Tudo te é falso e inútil V” é também aquela que mais destoa das demais em relação à composição dos elementos no espaço, às tonalidades das cores, ao destaque dado ao manequim e, ainda, às formas do corpo da figura feminina. Trata-se do único quadro em que a mulher está posicionada ao lado esquerdo (do ponto de vista do espectador), sentada de lado, como pode-se notar pelo posicionamento dado aos seus quadris e pernas, que acompanham o traçado diagonal do assento da cadeira, diferentemente dos anteriores, nos quais ela se encontra sentada em posição frontal e quase centralizada no quadro. As colorações, nessa versão, são mais acinzentadas e esbranquiçadas (os “branco-prateados da luz lunar”, como adjetiva Maria José Herrera), que são emanadas tanto da figura humana como do manequim, tornando-os pontos de iluminação dentro do quadro, atingindo e expandindo-se, inclusive, para o fundo da pintura em seus planos quase indistinguíveis, visto que a linha do horizonte é apenas sugerida pela tonalidade mais avermelhada na parte inferior, separando a composição em dois planos quase imperceptíveis. A ilusão de profundidade é dada principalmente pelo posicionamento da bicicleta na altura dos olhos da mulher, no centro superior da tela, e seu desenho é esquematizado com traços finos, graficamente rápidos e delicados; essa leveza de traços também é visível na mulher e no manequim, pintados de forma mais delineada e definida, especialmente porque suas cores bem mais claras que as utilizadas no fundo, contrastam-se e os deixam mais expostos e destacados em primeiro plano. Há menos elementos em cena, proporcionando mais espaço para a paisagem de fundo, ampliando os ‘respiros’ entre as três figuras (mulher-bicicleta-manequim) e contribuindo para o arejamento espacial, diferentemente da versão que a antecede, caracterizada pelo ambiente caótico repleto de objetos e pela forma mais

expressionista da pintura. Podemos dizer que, na última tela, Iberê se permitiu ser mais econômico nas tintas, obtendo uma pintura mais 'limpa', de aspecto menos empastado e de composição menos rebuscada, e, por isso também, menos expressionista do ponto de vista estético em comparação às quatro primeiras versões da série, não fosse o detalhe da cabeça da mulher, sem dúvida a mais grotesca nas cinco figuras retratadas, devido ao alongamento do crânio em sua parte superior, deformando ainda mais o aspecto do seu rosto já desfigurado pelas marcas do trabalho intrépido do Pintor. Notamos, por fim, a ausência dos carretéis, que aumenta o vazio diante da figura humana. Nesse sentido, há um distanciamento maior entre essa última tela da série e a disposição do Artista em relação à fixação do antigo "motivo". Propõe, por conseguinte, um final.

Na opinião de Salzstein, a gravura "Carretéis com três laranjas", de 1958, tem um significado especial para o entendimento da fixação do gênero natureza-morta através do "motivo" do carretel na obra iberiana, porque ele:

[...] é algo que designa, muito mais do que um tema, todo o sistema de relações e o jogo de forças em meio aos quais o pintor vislumbrou os objetos. Trata-se propriamente de uma forma, que empresta seu ambiente e seu *leitmotiv* da natureza-morta, trata-se do significado histórico que a natureza-morta teria na obra de Iberê [...]. (SALZSTEIN, 2008, p. 33).

A relação entre a série de pinturas "Tudo te é falso e inútil" e a questão da natureza-morta como pano-de-fundo do processo criativo e da poética iberiana final seria, assim, um dos resultados derradeiros dessa dinâmica que o Artista foi construindo aos poucos através do seu modo de ver os objetos e de como os trabalhou em suas criações. Deparamo-nos, portanto, com uma dinâmica própria que se caracteriza pela influência peculiar e bastante sutil desse gênero artístico em todos os espaços dessa obra, traço que foi se criando inicialmente sem essa intenção e que ganhou realmente forma e sentido nas suas produções finais, especialmente nas telas da série "Tudo te é falso e inútil".

A aparência silenciosa dos seres e objetos inanimados privilegia o sentido reflexivo das naturezas-mortas, lhes imprime um aspecto melancólico e enlutado, muitas vezes parece simbolizar um momento de dor ou mesmo de fim. A gravura citada por Sônia Salzstein foi a primeira entre outras que o Artista produziu na mesma época em que também realizava as pinturas de natureza-morta a óleo. Ele estava, de fato, muito envolvido com esse gênero artístico, daí também importância

do seu texto poético “Natureza-morta”, que utilizamos como prelúdio deste capítulo dedicado ao trabalho de Iberê Camargo. No âmbito da gravura, cuja produção também foi bastante intensa, o próprio Artista tem a dizer que:

An atmosphere of tension permeates the commonplace elements which make up these still lifes (a plate, a teapot, at times a painting in the background or a tablecloth and towel). Mysteriously, it envelops the space of the overall designs, which evoke deep solitude, and from which emanates the sense of tragedy that permeates the artist's work. According to Iberê: “The figurative expressionist artist sees the world through the eyes of the soul. His vision is exacerbated, painful and tragic”.¹¹⁸ (CAMARGO apud ZIELINSKY, 2006, p. 64).

Esse excerto, que se refere ao trabalho desenvolvido por Iberê na gravura, tem como foco a natureza-morta e o seu inerente aspecto reflexivo, características às quais ressoam no poema “Cerâmica” de Carlos Drummond de Andrade. É possível verificar, inclusive, nas poucas palavras que formam o seu texto poético, a “profunda solidão” que permeia o trabalho do próprio Iberê: “Os cacos colados da vida, formam uma estranha xícara / Sem uso, / Ela nos espia do aparador.” (ANDRADE, 2015, p. 363). A natureza-morta que se forma desses versos drummondianos é a representação poética do fracasso que entra em diálogo com a poética iberiana na série “Tudo te é falso e inútil”, esta que, por sua vez, se trata de uma produção pictórica que se alimenta do sentimento fracassado de um outro poeta, dessa vez lusitano, animado pela constante frustração da vida, especialmente através de seu heterônimo modernista Álvaro de Campos. O objeto – “xícara quebrada e inútil” – que compõe a natureza-morta de Drummond é, como a mulher iberiana das pinturas de “Tudo te é falso e inútil”, um elemento solitário que se coloca ensimesmado pela situação de desespero e expectativa do seu fim. Como a voz lírica pessoana que não poupa crueldade, esses seres-objetos iberiano e drummondiano sabem que não existe chance alguma de redenção nem de prolongamento da vida, pois tudo é implacavelmente “falso e inútil” quando nos encontramos diante da morte. Nada explica melhor tal drama humano do que as palavras colocadas por Iberê a respeito da maneira expressionista de olhar a vida:

¹¹⁸“Uma atmosfera de tensão permeia os elementos banais que formam estas naturezas-mortas (um prato, um bule de chá, às vezes uma pintura ao fundo, ou uma toalha de mesa e toalha). Misteriosamente, isso cobre o espaço total da composição, a qual evoca uma profunda solidão, e da qual emana o senso de tragédia que permeia o trabalho do artista. De acordo com Iberê: ‘Os artistas figurativos expressionistas veem o mundo através dos olhos da alma. Sua visão é exacerbada, dolorosa e trágica’.” (Tradução nossa).

“Os artistas figurativos expressionistas veem o mundo através dos olhos da alma. Sua visão é exacerbada, dolorosa e trágica”. Mesmo que Drummond não seja um autor tipicamente expressionista, não resta dúvida de que existe em sua formação a influência do pensamento de Kierkegaard e Schopenhauer, e de um Mário de Andrade, este um profundo estudioso da estética expressionista e da língua alemã, e um poeta muitas vezes dramático, influenciado consistentemente pelo expressionismo.¹¹⁹ Drummond evita uma linguagem dramática e rebuscada, embora trabalhe sobre assuntos e temas dramáticos como a morte. No poema em que convida Mário a cometer um duplo suicídio, escrito em sua juventude, a linguagem sugere um flerte com a estética expressionista, sendo mais irônico e até mesmo sarcástico, como se ‘exagerasse nas tintas’. Já em “Cerâmica”, utilizando-se de metáforas visuais elaboradas, temos um poema lacônico que causa estranhamento e sensação de esvaziamento da alma, e que prefere ser objetivo e conciso. Efeito parecido ao alcançado por Iberê, quando vemos de forma literal a imagem da mulher sozinha sentada em uma paisagem quase desértica, observando restos de coisas passadas, “reminiscências” iberianas. Tratam-se, em ambos os casos, de exemplos artísticos que exigem do leitor-espectador uma atenção especial, uma reflexão, como é da própria natureza do gênero de natureza-morta.

Desde suas origens, advindas da pintura de costumes dos Países Baixos, as naturezas-mortas são formas artísticas que pedem um olhar diferenciado e

¹¹⁹ O contexto histórico do expressionismo se revela igualmente pertinente para a produção poética de Drummond, que, assim como Iberê, vivenciou o período da Segunda Guerra Mundial e da ditadura militar, no Brasil. Tais acontecimentos influenciaram suas criações literárias e artísticas, as quais foram também alimentadas pelas leituras que realizaram, especialmente as de cunho filosófico: “O renovado romantismo do final do século XIX tornou-se a base imediata do expressionismo moderno. A rejeição da civilização europeia por Gauguin e sua celebração de uma existência alternativa em forma e cor emocionais; a súbita mudança da arte requintada de Ensor para uma técnica intencionalmente chocante em que se apresentam temas igualmente chocantes; o uso de imagens alucinatórias por Munch, através das quais empresta forma pública às angústias pessoais; a apaixonada, mas controlada deformação da natureza por Van Gogh e a intensificação da cor natural, a fim de criar uma arte violentamente comunicativa – esses foram os modelos imediatos para os pintores do século XX que buscavam meios expressivos. [...] Apoio e estímulo vieram também de muitas outras direções – do mundo de sofrimento e sensibilidade anormal tornado palpável nos livros de Dostoiévski, da maneira e do conteúdo agressivos das peças de Ibsen e Strindberg, da brilhante e acerba visão de Nietzsche de um mundo sem Deus e a retórica desafiadora em que a apresentou [...], enfim, dos movimentos místicos dos últimos cem anos, em especial, a teosofia e Rudolf Steiner.

O expressionismo floresceu de forma especialmente abundante na Alemanha moderna. O movimento Sturm und Drang do final do século XVIII estava impregnado de suas ideias e literatura. Política e socialmente, a Alemanha moderna foi o mais conturbado dos países europeus, com cidadãos de mentalidade de extrema-direita e de extrema-esquerda usando métodos também extremos em suas batalhas pela supremacia, e guerras desastrosas somando-se às misérias ocasionadas por uma industrialização e uma urbanização super-rápidas.” (LYNTON, 1991, p. 26).

prestativo aos objetos banais do cotidiano, coisas que dizem respeito à intimidade e à vida privada. O estudioso da educação Johann Comenius¹²⁰, argumentava no período do renascimento que “todo ensinamento, a seu ver, deveria partir não dos livros e tradições, mas das coisas.” (COMENIUS apud ALPERS, 1999, p. 199). Seus estudos envolviam, assim, a verificação de como apreendemos a partir do nosso olhar sobre essas coisas (pessoas, animais, objetos, etc.). É a partir desse raciocínio que a pesquisadora Svetlana Alpers coloca seu interesse no conhecimento de Comenius, relacionando-o à importância do olhar no estudo da natureza-morta. Citando um excerto do livro de Comenius, Alpers afirma que ele “disseca a própria atenção visual” e nos “explica como absorver ou compreender as coisas do mundo através do olhar” (ALPERS, 1999, p. 201):

Falaremos agora do modo pelo qual os objetos devem apresentar-se aos sentidos, se a impressão tiver de ser bem definida. Isso poderá ser facilmente compreendido se considerarmos os processos da visão real. Para que o objeto seja visto claramente, é necessário: (1) que seja posto diante dos olhos; (2) não muito longe deles, mas a uma distância razoável; (3) não de lado, mas bem defronte dos olhos; (4) de modo que a frente do objeto não esteja desviada, mas dirigida para o observador; (5) que os olhos primeiro apreendam o objeto como um todo; (6) e depois passem a distinguir as partes; (7) inspecionando-as do começo ao fim; (8) que atenção se fixe em cada uma e todas as partes; (9) até que todas sejam apreendidas por meio de seus atributos essenciais. Se esses requisitos forem adequadamente observados, a visão ocorre com êxito”. (COMENIUS apud ALPERS, 1999, p. 201).

Com base nessas regras didaticamente elencadas por Johann Comenius, Svetlana Alpers conclui que:

Essa concentração no ato da atenção visual [...] podem ajudar-nos a definir a atenção exigida pela pintura holandesa. [...] em particular, no modo pelo qual a natureza-morta isola os objetos e os examina. O objeto é mostrado não para uso, nem como resultado dele, mas para o olhar atento. (ALPERS, 1999, p. 201).

A relação entre a teoria do olhar de Comenius e os estudos sobre a pintura de natureza-morta holandesa de Alpers, dispõe-nos a relacionar as pinturas da série

¹²⁰ Comenius postulava “a substituição da antiga ênfase na linguagem como retórica pela nova ênfase na linguagem como descrição. A *Grande Instauração*, de Bacon, era para ele um texto fundamental, ele que se reconhecia baconiano. Todo ensinamento, a seu ver, deveria partir não dos livros e tradições, mas das coisas. [...]. Na *Grande Didática*, de 1641, que representa seu programa detalhado de reforma educacional, Comenius sustenta que ‘ver é crer’.” (ALPERS, 1999, p. 199-200).

“Tudo te é falso e inútil” de Iberê Camargo e o poema “Cerâmica” de Drummond, com a ideia da valorização do olhar sobre os objetos dentro do gênero natureza-morta, como uma estratégia formal e estética na construção de sentidos poéticos. Nesse caso, da poética do fracasso. Os Autores, utilizando dois tipos de linguagem diferentes, obtêm através do processo de isolamento e destaque do objeto a ser observado/lido – ‘mulher alienada/xícara quebrada’ –, um efeito estético que se assemelha àquele proposto por Svetlana Alpers, cuja fonte de argumentação teórica está pautada na teoria de Johann Comenius. Dessa forma, observando-se cuidadosamente as cinco pinturas iberianas dessa série e a imagem que se constrói mentalmente ao ler o conciso poema drummondiano, constatamos o efeito visual sugerido sequencialmente por Comenius, o que nos leva a concluir conjuntamente a Alpers que os objetos-seres criados por Iberê e Drummond pedem, sem dúvida, esse “olhar atento” e diferenciado sobre eles, absorvendo-nos visualmente através do modo com que foram formalmente idealizados e construídos por seus Autores.

Ainda seguindo o estudo *A Arte de Descrever*, de Svetlana Alpers, atentamos para os “motivos” trabalhados pelos pintores holandeses em suas naturezas-mortas. Um deles, em especial, tem relação próxima com a série iberiana e o poema drummondiano. Trata-se do “motivo” da *vanitas*, que significaria em termos artísticos dentro da história da arte:

Vanitas, nas Artes, é um tipo de obra de arte simbólica especialmente associada com o gênero de pintura *Still-life* (Natureza-morta), do norte da Europa e dos Países Baixos, nos séculos XVI e XVII, embora também seja comum em outros lugares e períodos. A palavra em latim significa ‘vacuidade, futilidade’, na história da Arte é interpretada como “vaidade”, e pode ser compreendida como uma alusão à insignificância da vida terrena e à efemeridade da vaidade.

Motivos “Vanitas” foram comuns na arte funerária medieval, com exemplos mais duradouros em esculturas. No século XV os motivos podiam ser mórbidos e explícitos, refletindo uma intensa obsessão pela Morte e pelo apodrecimento, também vista na *Ars Moriendi* (A arte de morrer), na *Danse Macabre* (Dança da morte) e no superposto do *Memento mori* (Lembra-te que morrerás). Da Renascença tais motivos tornaram-se gradualmente mais indiretos, e o gênero “Still-life”, que se tornou popular, encontrou morada lá. Pinturas feitas no estilo “Vanitas” querem lembrar a efemeridade da vida, da futilidade de agradar, e da certeza da morte. Também forneceram uma justificativa moral para várias pinturas de objetos atrativos.

Símbolos “Vanitas” geralmente incluem caveiras, lembretes da inevitabilidade da morte; frutas apodrecidas, que simbolizam a decadência trazida pelo envelhecimento; bolhas, que simbolizam a brevidade da vida e a subitaneidade [sic] da morte; fumaça, relógios e ampulhetas, que simbolizam a brevidade e a natureza efêmera da vida. Frutas, flores e borboletas podem ser interpretadas da mesma forma, e um limão acompanhado por frutos do mar podem ser, como a vida, atrativos em si

quando se olham, mas amargos quando se experimentam. Há um debate entre historiadores sobre quanto e quão sério o tema “Vanitas” é implicado nos “Still-lives” sem imagens como caveiras. Como em gêneros moralísticos de pintura, o aproveitamento evocado pela descrição sensitiva do objeto está de certa forma em conflito com a mensagem moral. (WIKIPEDIA, entre 2009 e 2017, p. 1/1)¹²¹.

Acrescentando que, *vanitas*, vocábulo que quer dizer “vaidade” em português, tem, por conseguinte, vários significados que revelam a sua direta relação como “motivo” a ser tratado nas pinturas de naturezas-mortas. Desse modo: “**vaidade**. S. f. 1. Qualidade do que é vão, ilusório, instável ou pouco duradouro. 2. Desejo imoderado de atrair admiração ou homenagens. 3. V. *vanglória*. 4. Presunção, fatuidade. 5. Coisa fútil ou insignificante; frivolidade, futilidade, tolice.” (FERREIRA, 1995, p. 663).

Compreendemos que as composições das naturezas-mortas contêm objetos e seres inanimados, e estes são organizados sobre uma superfície, de forma que se destaquem determinados elementos dentro da cena. Esse tipo de pintura evoca a transitoriedade da vida através da ênfase dada à impermanência desses seres e objetos, e, a partir deles, evidencia-se o destino do ser humano, ou seja, a sua inevitável morte. Porquanto, por meio da atração imagética de certos elementos inanimados representados nas naturezas-mortas, falemos sobre a brevidade da vida, também temos a intenção, em determinados casos, de destacar e falar sobre algum indivíduo, dando um sentido de homenagem ou lamento através da colocação de seus pertences mais significativos e essenciais em cena. A partir do significado do vocábulo “vaidade”, a pintura de natureza-morta cujo “motivo” seguem a tradição da *vanitas*, também pode servir como forma de homenagem a alguma figura falecida. Svetlana Alpers entende que:

A natureza-morta é claramente parte de uma tradição da *vanitas*. A vela apagada, os livros, a espada, o globo e a coroa de louros são referências convencionais à natureza efêmera das realizações e posses terrenas. Mas o tema normalmente anônimo é convertido numa forma de documentação pela fixação do nome e do rosto do herói na companhia das coisas transitórias. (ALPERS, 1999, p. 327-328).

¹²¹ Embora tenhamos evitado ao máximo utilizar textos provenientes da Internet, neste caso, tratando-se de um verbete em latim e cuja definição/conceituação nos pareceu bastante consistente, optamos em citá-lo. Observação: última modificação do conteúdo foi feito há 7 meses [entre 2009 e 2017], tendo-se em conta a data do nosso acesso ao sítio (31 jan. 2018), conforme dados que se encontram nas referências bibliográficas desta dissertação.

Assim como constatamos que a figura da mulher na série “Tudo te é falso e inútil” aparece “na companhia” de objetos ligados à vida e ao trabalho de Iberê Camargo, ele produziu várias pinturas de autorretratos na década de 1980, nas quais seu rosto aparece cercado por grafismos abstratos e cubos pintados em cores crepusculares. Junto a essas formas geometrizadas e outras mais abstratas estão os carretéis, pintados com pinceladas rápidas e agressivas. Causando impacto a quem observa, não raro o seu rosto aparece assustado, denotando suspense e medo, ou então, vemos apenas a silhueta do seu corpo (tronco, cabeça e mãos sempre espalmadas), que lembram o tipo de contorno que se faz com giz ao redor dos cadáveres, em locais de crime. Os elementos inanimados que cercam o seu rosto e estão bem próximos dele, aparecem soltos no espaço da tela, como se fossem parte de um tormento interior do modelo-personagem-Iberê. E, de fato, esses quadros passam a ideia de pesadelo, tais como em “Hora V” (1983), “Hora VII” e “Homem” (1984), e “Medo” (1985). Poderíamos entender que nessas pinturas ele se autorretrata como uma personagem ficcional, como se estivesse de fora, observando um acontecimento trágico. Ao inserir os objetos inanimados nessas cenas, temos a sensação de que sejam uma ‘variação expressionista’ da *vanitas*. Em “Tudo te é falso e inútil” essa ideia surge amadurecida e constatamos realmente uma efetivação desse “motivo”, desta vez aliada, ainda, à ideia fatal de *memento mori*. Nesse cruzamento de significados e sentidos pictóricos e existenciais, Iberê tece uma trama dramática na qual ele se encontra como a personagem principal. Carretéis, manequim, bicicleta, torre, Restinga Seca, modelo: todos esses elementos juntos formam um grupo de referências importante dentro de sua trajetória artística. Com a proximidade da morte, o Artista parece sentir urgência em concretizar seus últimos testemunhos pictóricos, para que sejam a representação final da sua verdade interior. Ao vasculhar sua obra, ele percebe que o fica de tudo, afinal, são esses objetos banais, esses seres e “motivos” presentes em seu dia-a-dia no ateliê e os lugares que marcaram a sua infância. São essas reminiscências que voltam pela última vez, quase desaparecendo na monocromia das telas, na forma atualizada de uma ‘*vanitas* híbrida’.

A “xícara de Drummond” é formada por cacos de cerâmica, que são também como restos de lembranças do seu passado, simbolizam um tempo que ficou apenas na memória do sujeito lírico, e ele não o deseja compartilhar. Por isso, não

podem ser retomados ou recriados, nem na forma de poesia. O Poeta se permite tão somente criar uma metáfora visual daquilo que sobrou desse passado. Não se pode exaltar essa ‘xícara-vida em cacos’, posto que, como objeto originariamente utilitário, ela perdeu sua função a partir do momento que se quebrara; ela não serve para mais nada e a sua inutilidade é evidenciada no poema. Dentro desse raciocínio, constatamos que ela é/está “inútil” como no verso-título da série iberiana.

Nessa ‘genealogia dos cacos de Drummond’, vimos na “Coleção de cacos” (*Boitempo III*, 1979), examinada pelo crítico Alcides Villaça no capítulo dedicado a Drummond, que havia a possibilidade de colecionar esses vestígios familiares, escavá-los na horta, como se o sujeito lírico fosse um arqueólogo de ‘raridades cotidianas’, sem valor algum a não ser para si mesmo, na tentativa de resgatar, assim, o próprio passado, sentindo-se orgulhoso dessas descobertas: “Agora coleciono cacos de louça / quebrada há muito tempo // Cacos novos não servem.” / [...] “desenterrados – faço questão – da horta. / Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas, restos de flores não conhecidas.”; “Mas eu refaço a flor por sua cor, / e é só minha tal flor, se a cor é minha / no caco de tigela.”; “a coleção e seu sinal de sangue; / a coleção e seu risco de tétano; a coleção que nenhum outro imita.” (ANDRADE, 2015, p. 661-662). A natureza-morta de “Cerâmica” foi desfeita, os cacos da velha xícara quebrada já não estão mais sobre o aparador, estão espalhados sob a terra, enterrados na horta da família. O sentido de *vanitas* e de *memento mori* presentes em “Cerâmica” não desaparecem por completo na “Coleção de cacos”, pois o sentido de perda ainda persiste, embora se queira resgatar o passado através dessa inútil coleção de restos de velhos objetos utilitários quebrados. Aquilo que já se perdeu e morreu, mesmo que seja simbólica e parcialmente resgatado por fotos ou outra forma de preservar sua imagem, jamais será o mesmo. Há, no entanto, um sentimento de vaidade, o orgulho irônico tipicamente drummondiano de possuir uma coleção “que nenhum outro imita”. Esse poema não deixa, portanto, de discorrer sobre a transitoriedade da vida, ironizando, através de uma voz lírica enganosamente nostálgica, a crueldade da morte, a frustração da perda. Em “Cerâmica”, a xícara inútil e solitária enfatiza um tempo de espera da morte, o sentido e o sentimento de *memento mori* é, dessa forma, muito mais intenso e denso, tudo concentrado em um texto menor, fugaz como o encontro da vida com a morte. A *vanitas*, nesse poema, está ligada à metáfora imagética da

natureza-morta, construindo mentalmente através da leitura, a imagem da estranha xícara em cacos colados, nos espiando do aparador, lembrando-nos “da inevitabilidade da morte”, como “frutas apodrecidas, que simbolizam a decadência trazida pelo envelhecimento; bolhas, que simbolizam a brevidade da vida [...]; fumaça, relógios e ampulhetas, que simbolizam [...] a natureza efêmera da vida.”. Os cacos de cerâmica funcionam, então, como uma metáfora do que é suscetível a danos e perdas: como as frutas e todos os alimentos que consumimos; a juventude e a beleza; ao que é transitório e não-permanente, como o próprio tempo, bolhas, fumaças, coisas impalpáveis que não podemos segurar e que se esvaem no ar com o vento.

Sentimos após esse interlúdio, no qual procuramos contrapor o trabalho de Iberê e Drummond acerca da natureza-morta e suas implicações poéticas sobre o sentimento de fracasso gerado pela consciência da morte, que as diferentes formas de linguagem com as quais eles desenvolvem esse diálogo poético, ao mesmo tempo que problematizam a análise, balizando-a e dificultando-a, geram, sobretudo, uma complexidade de sentidos que também a beneficia.

Há, de fato, um complexo emaranhado de coisas por trás das pinturas finais de Iberê Camargo, um misto de tradição e modernidade, mistura de gêneros de pintura tradicionais, expressionismo, negação do abstracionismo, memória pessoal e busca de sentido para a existência através do próprio ato de pintar. Nele, arte e vida se entrelaçam sem qualquer pudor, é um fato assumido e Iberê parecia sentir orgulho de pertencer a uma linhagem de artistas expressionistas, marcado por um temperamento essencialmente trágico. Dessa forma, todas as suas metamorfoses pictóricas e temáticas, e os “motivos” explorados incansavelmente por ele, especialmente os carretéis, são a prova de uma escolha personalíssima de quem sempre preferiu seguir um caminho solitário dentro da arte, correndo o risco de ser ignorado, porque estava inevitavelmente na contracorrente das tendências em voga:

Assim, se o percurso do artista nos mostra o labor metódico de uma pintura que acalentara o “motivo” mesmo quando estava perto de destruí-lo, é preciso acrescentar que ao despedaçamento e à ruína a que não raro levou esse motivo seguiu-se sempre o empenho infatigável de rearticulação dos pedaços. Havia algo de patético e bizarro nessa tentativa de rearranjo de partes desconexas, e no drama que decerto vivia o artista, da indiferença recíproca dessas partes. Era o fracasso, afinal, da grande pintura, da grande arte que ele sempre almejava. Mas havia uma grandeza nesse fracasso: o seguir trabalhando com aquela superfície que se sabia provisória e, conforme se pressagiava, já incapaz de persuadir de qualquer

verdade. Nunca é demais lembrar, além disso, que essa obra se fez na contracorrente da agenda de seu tempo, uma agenda, como se sabe, marcada durante as últimas duas décadas do século XX pela domesticação publicitária do trauma da morte da pintura, do trauma da morte da arte, aos quais os modernos haviam respondido com insubordinação e um extraordinário desprezamento de energias vitais. (SALZSTEIN, 2008, p. 36).

É no sentido de radicalização do fazer pictórico, proposto por Salzstein, que Iberê Camargo se autodenominava um tipo de Sísifo moderno da pintura, investindo diariamente com pincéis e tintas contra uma tela branca que pedia insistentemente que ele não parasse. Assistindo a alguns dos vídeos em que Iberê aparece pintando, constatamos que ele dialoga com a pintura-tela muda, resmungando, falando coisas desconexas, ruminando ideias que lhe passam pela cabeça, raciocínios pictóricos, pensamentos-palavras. Acreditando na arte acima de qualquer outra crença, o Pintor se transforma naquilo que ele pinta, nada além disso. Nessa luta travada metaforicamente, como na própria linguagem utilizada por Salzstein para explicar o percurso “patético e bizarro” escolhido pelo Artista, existe um quê de Quixote, de personagem kafkaniano, de vozes líricas pessoanas ecoando, todos autores lidos e apreciados por Iberê. E o que há em comum entre eles que os aproximam da poética iberiana em sua fase derradeira é o inevitável encontro com o fracasso. Um fracasso que, como entendemos a partir das colocações filosóficas da crítica, não se trata de um acontecimento literal que devemos interpretar ao pé-da-letra, mas a descoberta libertadora (no sentido sartriano) de que a arte tem um significado primordial em sua vida, que ela é a sua vida e que se esse destino foi, acima de tudo, uma escolha sua.

De modo similar, criando conexões com as artes plásticas, o poema “Cerâmica de Drummond recorre à criação imaginária de uma cena de natureza-morta, por meio de um conteúdo dramático que é surpreendentemente trabalhado de uma forma concisa. Seus procedimentos, formalmente minimalistas no que concerne à linguagem e à aparência textual, resultam esteticamente em uma imagem poética delicada e cortante, com influência expressionista (ao modo de Trackl, por exemplo), como analisamos no capítulo anterior. Assim como na série iberiana “Tudo te é falso e inútil”, “Cerâmica” não nos poupa da sensação de fracasso; fracasso do Poeta em luta com as palavras que muitas vezes são insuficientes e, por isso, restringe-se a uma linguagem tão breve, recurso construtivo que pode lhe ser útil. Iberê, inversamente, luta com pincéis, tintas e espátulas em

telas maiores que ele; como um desafio, propõe-se um trabalho sisifiano, exige para si mesmo um trabalho árduo como se para superar a própria condição física, criando uma série de cinco telas, quintuplicando o seu domínio sobre o fazer pictórico. Sabe-se que não precisa provar nada a ninguém a não ser a si mesmo. Drummond, aos sessenta anos, publicou um resumo de sua carreira até aquele momento (o ano era 1962) com uma personalíssima *Antologia Poética*. Não bastasse, publicou no mesmo ano um livro com o sugestivo título *Lição de Coisas*, revelando aos leitores já conhecedores de sua obra que ainda havia muito o que criar em termos de poesia, e que ele, *gauche* por excelência, pretendia continuar a “lutar com as palavras” (“O lutador”, José, 1942), mesmo que isso resultasse na constante sensação de fracasso diante da indomável linguagem poética. Trata-se de uma “lição” apreendida desde os seus ‘poemas frustrados’ de juventude, quando se confessava já ser um “poeta resignado”. Compreendemos nisso, nessas relações entre criação e frustração, um mecanismo cruel ao qual um artista ou um escritor jamais escapará. E a única maneira, libertadora, por conseguinte, será aceitar esse processo e resistir através da própria criação, seja ela aceita ou não pelo mercado da arte e da literatura, seja parte do cânone ou negada por ele. Iberê fez a sua escolha, assim como Drummond; ambos invariavelmente insatisfeitos com o que produziram, jamais deixaram de criar. A frustração é uma espécie de vício artístico e literário: cria-se para si mesmo, antes de qualquer coisa.

As figuras, personagens e sujeitos líricos criados por Iberê e Drummond não deixam de ser, em sua essência, personificações de suas ideias e, em alguns momentos, sente-se que funcionam como *alter egos*, parecem emitir uma opinião ou situação pessoal, algo já vivido, presenciado ou sentido, que se traveste através da linguagem pictórica ou escrita, criando novos significados, ampliando seus sentidos ao sair da restrita esfera do indivíduo, visto que a arte não se trata de mero reflexo da realidade, pois isso limitaria o processo de criação, minando toda e qualquer possibilidade de expressão artística e literária. É nesse sentido que vemos as mulheres retratadas por Iberê Camargo em suas últimas pinturas. Elas encarnam aquilo que era necessário ao Artista dizer naquele momento crucial de sua carreira e vida. Já não era mais apenas provar-se pintor, dominar tecnicamente seus materiais ou simplesmente manter-se ativo. Suas figuras estão falando dele mesmo – Iberê; elas estão inconvenientemente nuas e ensimesmadas, solitárias naquele vazio

crepuscular. Verificamos que, fisicamente, elas não estão representadas de uma forma idealizada. Nos causam certo constrangimento à primeira vista e, de algum modo, são ‘provocativas’. Lembram um pouco, apesar do seu não-realismo, o mal-estar dos nus de Lucian Freud¹²², por exemplo. Porém, nesse caso, Freud quer que os seus modelos nus sejam o centro e o foco principal e único das suas pinturas, extraindo deles aquilo que há de mais cru, instintivo e psicológico, inclusive porque seus modelos são identificados, em geral pessoas conhecidas que têm seus nomes ligados aos seus retratos. Para Iberê Camargo, suas mulheres nuas são, ao mesmo tempo, apenas mais um elemento dentro da composição da pintura, que parecem, inclusive, desejar e tentar desaparecer na paisagem dessas telas enormes, e, por outro lado, não conseguem passar despercebidas, mesmo mescladas às cores do seu fundo, que são semelhantes às do seu próprio corpo. É uma figura humana anônima integrada a uma paisagem, e conjuntamente a outros objetos e detalhes da composição, formam um todo híbrido onde não se enfatiza apenas o retrato de uma pessoa, nem somente uma paisagem ou uma natureza-morta, mas acontece na mistura desses três gêneros em um mesmo quadro, conciliando vários interesses formais e poéticos em um mesmo espaço-superfície bidimensional. Contraditoriamente, sente-se que nessa tentativa de se camuflarem na coloração do cenário é que essas mulheres assexuadas parecem emergir com maior ênfase, ocupando um espaço privilegiado dentro da narrativa da cena, com sua nudez fria e azulada que se assemelha a cadáveres. Sua posição acanhada e seu rosto desfigurado, de onde surge um sorriso levemente tristonho, idiotizado, alienado, colabora para a sua aparência curiosa e estranha, que seria a parte do quadro em que mais se nota o envolvimento pictórico do Artista. Não se sabe ao certo, se são suas cores que se expandem para o cenário da paisagem ou se é o inverso, se é a cor da paisagem que vai se expandindo para dentro desses corpos nus. Um se dilui no outro, embora a figura feminina seja o elemento central, por ter suas formas delineadas pelas linhas mais esbranquiçadas e também, ou então negras, e pelo volume dados pelos tons mais claros do quadro. São essas cores mais luminosas,

¹²²O pintor Lucian Freud, também conhecido por ser neto do criador da psicanálise Sigmund Freud, notabilizou-se por suas pinturas de nus fora dos padrões, expostas como pedaços de carnes cruas jogadas sobre camas e sofás em posições esteticamente diferenciadas, cujos corpos e feições faciais fugiam dos padrões cultuados pela sociedade, além de expressarem sentimentos e emoções desagradáveis como tristeza, depressão, mal-estar, náusea; são indivíduos gordos ou esqueléticos, velhos ou de aparência descuidada e sem atrativos sexuais, e todos transparecendo um aspecto realmente doentio, anormal.

outrossim, que destacam as feições desfiguradas e simultaneamente as trazem à tona, marcando com texturas de pinceladas, escorrimentos de tinta e manchas que lhe dão um aspecto rugoso, envelhecido, cansado. Sobre a desfiguração da figura humana nas últimas pinturas de Iberê Camargo, e de como elas são redimensionadas nesses espaços abertos e incorporadas a cenários esvaziados, crepusculares e noturnos, analisa a críticaICLEIA BORSACATTANI:

[...]. A cor dos corpos desborda, espalhando-se pelo entorno; ou são atravessados pelas mesmas cores daquilo que não os constitui. Seres azuis, o mais das vezes, sobre lugares igualmente azuis. Seres transparentes, desmaterializados, sobre ou através de lugares igualmente sem concretude. No entanto, apesar dessas características, se sente, de algum modo, o peso da gravidade, puxando esses seres para algum lugar.

Que corpos são esses? Corpos fantasmáticos, como nas telas “Fantasmagorias”; corpos artificiais, como nos “Manequins”; corpos dominados pela idiotice, como nas “Idiotas”; corpos vencidos pelo ceticismo, como em “Tudo te é falso e inútil” e corpos derrotados pelo cansaço ou pela morte como em *No vento e na terra I* e *No vento e na terra II* (1991 e 1992, respectivamente).

Podemos constatar que as paisagens e os corpos que vão desmaterializando, chegando a formas transparentes e que parecem gerar-se mutuamente, eram uma característica dos anos 1990. A série “Tudo te é falso e inútil” tem basicamente a mesma estrutura: uma figura humana feminina de grandes proporções atravessa verticalmente a tela em seu lado direito. Seu corpo é esquematizado; como em *Solidão* (1994), os rostos concentram um maior número de linhas e de tons, sendo focos privilegiados dentro do espaço. As pinturas são azuis, quase monocromáticas, embora se possa adivinhar uma cor mais quente abaixo da superfície, que aflora por momentos. Junto dos corpos, encontram-se alguns elementos que diferenciam uma tela da outra: uma bicicleta, talvez uma cadeira, apenas sugerida, e algumas formas não identificáveis. As figuras humanas presentes continuam, por sua vez, com características semelhantes às telas com o tema *As idiotas*. É como se os próprios corpos gerassem os que os sucederam; ou como se um único e mesmo corpo migrasse de uma tela à outra, provocando mutações na paisagem, criando-a, a cada vez, à sua medida. (CATTANI, 2014, p. 149-150).

De acordo com a análise de Cattani, compreendemos como a composição da figura feminina nessas últimas produções iberianas influencia todo o seu entorno dentro da composição do cenário em que ela se encontra, exatamente no que concerne às cores e ao modo como o Artista as utiliza, constatando-se nitidamente a intenção de criar uma paisagem que se mescla à figura humana e vice-versa, tornando-as dependentes uma da outra, como uma coisa só, espécie de ‘figura-paisagem’ e ‘paisagem-figura’.

Cattani analisa a relação da figura humana com a paisagem nas pinturas iberianas das décadas de 1990, e, como se sabe, foi a partir dessa época que o

Artista passou a trabalhar essas pinturas de grandes dimensões, tendo sempre como modelo de observação a sua funcionária de ateliê, D. Helena, uma mulher de meia-idade que apresentava um corpo fora dos padrões de beleza impostos pela sociedade, o que foi, sem dúvida, um diferencial em termos expressivos para todas as séries realizadas nesse período, uma espécie de personagem iberiana que se incorporou a todas as pinturas, desde então. Em relação ao predomínio absoluto da cor azul na série “Tudo te é falso e inútil”, especialmente em seus tons mais escuros, estaria, provavelmente, relacionado à atmosfera crepuscular e noturna das odes pessoas que lhes serviram de inspiração para o título da série e que, ainda que não tenham sido o principal estímulo para o seu processo de criação, trata-se de um texto que dialoga perfeitamente em termos poéticos com a criação iberiana. Em sua análise, Cattani amplia um pouco mais o debate em torno dos elementos que compõem essas pinturas, iniciado através de Maria José Herrera, citada no início do capítulo. Aprofundando questões sobre os lugares revisitados pictoricamente por Iberê, Cattani fala sobre um tipo de paisagem que o Artista passou a trabalhar mais intensamente em suas pinturas finais e que, contraditoriamente, dizem mais respeito à subjetividade do ser, àquilo que não se pode ser visto (nem contemplado) externamente:

Mas, nas pinturas mais recentes, não se trata mais de representação de específico, e sim de paisagens geradas a partir do interior de seu sistema de signos e do interior de si mesmo. Retomada e inovação, simultaneamente, signo e figura. Abstração do visível, projeção dos fantasmas. Utopia trágica. Paisagens de dentro. (CATTANI, 2014, p. 141).

Se, como vimos, a utilização de uma mesma modelo de observação para a execução dessas telas icônicas da década de 1990 foi um fator essencial e, portanto, determinante dentro do processo criativo de Iberê Camargo, compreendemos ainda a partir dessa constatação, que a produção de várias pinturas formando séries, como “As idiotas” e “Tudo te é falso e inútil” foi uma consequência, também, de uma necessidade de o Artista expressar-se através de uma narrativa pictórica mais significativa, com a qual pudesse demonstrar visualmente toda a carga dramática e densidade trágica daquele período fértil de criação. Se se pode afirmar que ele sentia a proximidade da morte e isto, ao contrário de o abater, o motivava a criar compulsivamente, talvez fosse para que ele pudesse falar sobre o sentido mais profundo da existência humana, quando de seus momentos finais e de seu encontro

consigo mesmo, nessas “paisagens de dentro” mencionadas por Cattani. Nesse sentido, a figura solitária e perdida no azul da tela ao qual ela se mescla, simboliza perfeitamente esse estado de paralisia e fracasso diante do pouco tempo que lhe resta. Lembra, invariavelmente, a imagem criada no poema da “xícara de Drummond”: ambas se encontram solitárias e passivas, denotando resignação e impossibilidade de ação, estão completamente inertes diante da sua inutilidade e frustração. Elas são ambas “paisagens de dentro”, espécie de oxímoro visual, coisa difícil de se expressar e explicar.

A estaticidade dos elementos que compõem a cena dessas telas iberianas é significativa, visto que até então o Pintor era mais conhecido por pinturas muito marcadas pela gestualidade dos movimentos, pelo modo visceral como deixava nas telas as marcas das pinceladas rápidas ou de grafismos, como nas séries mais abstratas dos “Carretéis”, ou nas figuras femininas esguias e dominadoras da série “Fantasmagoria”, e também na série dos “Ciclistas”¹²³. Nesse último exemplo, que inclusive antecede a série das “Idiotas” e “Tudo te é falso e inútil”, há grande exploração do movimento através da atitude das figuras humanas retratadas sobre as bicicletas, criando a partir disso um contraste entre uma fase e outra do Artista dentro de um espaço de tempo relativamente curto. Ele vai da intensidade de movimentos, intencionada através dos “Ciclistas”, para a paralisia das figuras sentadas de “Tudo te é falso e inútil”; essa mudança de olhar do Pintor em relação ao seu entorno, à paisagem e ao mundo externo, sinaliza concomitantemente uma mudança interna que lhe impõe um novo projeto artístico, um novo desafio, que nos permite realizar essa análise em torno do ‘comportamento’ das suas personagens femininas nessa série icônica. Paulo Venancio Filho apresenta no catálogo *Iberê Camargo* (Fundação Iberê Camargo, 2003), uma bela introdução a respeito das séries das “Idiotas” e “Tudo te é falso e inútil”, da qual transcrevemos um trecho bastante significativo no que diz respeito à importância da figura feminina retratada na série:

Quietas, tranquilas e indiferentes a tudo e a todos, imersas em si próprias, observam sem expressão, idiotas espectadoras, incapazes de qualquer ação, esquecidas naquele espaço entre a vida e a morte. Em suspenso,

¹²³ Sugerimos, a título de aprofundamento sobre o tema dos “Ciclistas” na obra de Iberê Camargo, a leitura da dissertação de mestrado de Alex Gomes Peixoto: *Narrativas Visuais: os ciclistas de Iberê Camargo*. (USP, 2014).

paradas numa eternidade vazia, sem terem o que fazer. Desapareceu a capacidade de sentir, angústia ou ansiedade, medo ou dor, fome ou sede. Um tempo apaziguado, findo, não impõe mais nenhuma necessidade, expectativa, possibilidade. Nada mais resta a fazer, nada mais a esperar, simplesmente ficar, abandonadas por tudo, esquecidas por todos, órfãs de tudo. Figuras que estão quase se desfazendo, liquefazendo, passando para outro estado da matéria ou da não-matéria. Imóveis numa expectativa sem expectativa. (VENANCIO FILHO, 2003, p. 93-94).

A beleza indiscutível dessas pinturas não contemplativas de Iberê Camargo, impõe-se em grande parte devido à força imagética dessas figuras femininas nuas e fora dos padrões de beleza impostos pela sociedade. Observando-se que não se nota, por parte do Pintor, qualquer intenção crítica dessa ordem; não obstante, para o espectador, talvez seja impossível não analisar as características físicas diferenciadas e o modo de representação da mulher nessa série, assim como na das “Idiotas”, que a antecede. Essa espécie de ‘abandono’ que a figura feminina expressa corporalmente, através da sua nudez exposta de forma ‘explicitamente acanhada’, o que nos parece bastante contraditório e, ao mesmo tempo, lhe injeta uma enigmática ambiguidade poética, dá-nos margem a vários questionamentos.

Carlos Drummond de Andrade, como poeta, escreveu muitos poemas sobre o corpo e sobre a nudez feminina, geralmente voltados para o erotismo. Como cronista, ele tem um curioso texto a respeito da nudez retratada artisticamente. A crônica é breve e seria interessante, aqui, colocar esse texto que, apesar de não ser a avaliação de um especialista no campo da arte visual, mostra a curiosidade e o olhar perspicaz do Poeta em relação a um tema que Iberê Camargo desenvolveu na prática, especialmente a fim de contrapor sua avaliação crítica à nudez feminina retratada na série “Tudo te é falso e inútil”:

Nu artístico

Por que será que o nu dos pintores quase sempre nos repugna? Não creio que seja devido à simples exibição de corpos despidos numa parede, quando eles se mostram assim um pouco por toda parte. Parece antes que o desagrado vem da atitude artificial dos corpos, que quase nunca é a atitude que eles tomam quando em liberdade. Os artistas se esmeram em fixar posições e gestos que não correspondem ao do natural abandono do nu (abandono bem raro, pois o corpo, mesmo só, é extremamente policiado pela civilização), e muito menos a essa atitude mais comum do nu, que é o nu em movimento, o nu rápido, necessário, quase inconsciente, que só uma câmara fotográfica secreta saberia fixar, mas já então, que pena!, sem a força individualista da pintura. Resulta daí que os nus pintados são nus fotográficos, no sentido de artificialismo e rigidez, que os torna insuportáveis a um olhar sensível à forma e, sobretudo, aos mistérios do nu. Geralmente,

os pintores rodeiam esse mistério; não os penetram. (ANDRADE, 2011, p. 197-198).

À primeira leitura, destaca-se na crônica de Drummond o próprio tema – o nu na arte; nas primeiras impressões quanto à abordagem dada ao seu conteúdo percebe-se logo o estilo e o temperamento do Autor, cuja característica principal tende a ser a ironia. Iniciando com uma pergunta um pouco inusitada e, portanto, ousada, ele questiona a aparência da maioria dos nus artísticos. Imaginamos, aqui, que ele esteja se referindo à arte geral, nacional e estrangeira, posto que não menciona obras nem artistas. Há, nesse detalhe, a tentativa de um texto opinativo que mescla alguma polêmica e também se esquia, com certa neutralidade do narrador, haja vista que se citasse alguma obra ou artista poderia criar desconforto entre os entendidos no/do assunto. Depois, nota-se que Drummond procura extrair desse tema um tanto aleatório, no sentido de não estar exatamente dentro do âmbito literário (a sua seara), um dado intrigante para ele, que tinha no seu círculo de amizades vários artistas conhecidos: o artificialismo das figuras humanas retratadas nos quadros de nu artístico. Sem dúvida, uma questão interessante que foge aos padrões estudados dentro da arte, inclusive. O contraponto a ser feito entre o seu breve texto crítico de arte e a série de Iberê Camargo que analisamos, “Tudo te é falso e inútil”, está no olhar que ambos têm sobre a nudez, mais especificamente a feminina.

Iberê desenvolveu muitos estudos e desenhos de observação a partir de modelos nus, bem como pinturas e gravuras. Seu olhar era o de um *expert* no assunto, visto que estudou a fundo os detalhes da anatomia humana masculina e feminina até depurar suas formas e encontrar seu próprio estilo. Seus desenhos e pinturas de nus não parecem artificiais como os descritos por Drummond, excetuando-se, talvez, aqueles realizados em sua época de estudante, quando era orientado por professores de tendência mais acadêmica, que tolhiam sua expressividade artística; em sua maioria, seus trabalhos com nus refletem um pouco da realidade dos seres retratados: pessoas comuns, corpos não idealizados nem padronizados; não se assemelham de nenhuma perspectiva a estátuas gregas.¹²⁴ O

¹²⁴ Para tal avaliação, além dos vários catálogos e livros dedicados à obra iberiana utilizados neste trabalho, pautamo-nos também pelo livro especialmente dedicado ao desenho de Iberê Camargo, organizado pela professora e pesquisadora Lygia Eluf, *Iberê Camargo – Cadernos de Desenho* (Ed. da Unicamp; Imprensa Oficial do Estado de SP, 2013).

posicionamento dos corpos também são mais naturais, no sentido de que as figuras mostram-se em posições mais relaxadas, 'não treinadas', revelando que não sejam modelos profissionais, por exemplo, que tendem a reproduzir poses padronizadas pelos livros de história da arte¹²⁵ ou de revistas de moda.

Outra questão que Drummond suscita, por meio de seu texto, é a crítica que faz ao retrato de nu que transmite artificialidade quando a figura parece ter sido 'congelada' em uma posição rígida ou "fotográfica", como ele a denomina. Ele contrapõe à essa rigidez, uma figura nua que seja retratada em uma posição mais natural, destituída de artifícios e mostrada em seu próprio "abandono", como afirma. Trata-se, aqui, de um olhar que está habituado a observar atentamente o corpo nu, a voz do poeta Drummond que encontra no cotidiano e nos detalhes algo diferenciado, poético. A capacidade de captar, através da pintura, a representação do corpo nu em seu estado de "abandono" parece, segundo ele observa, algo raro entre os artistas. No que diz respeito a figura nua de "Tudo te é falso e inútil", há nela um despojamento estético em relação ao padrão de beleza ao qual estamos acostumados, imprimindo-lhe muita autenticidade enquanto forma corporal feminina, valorizando uma silhueta raramente explorada no contexto da pintura contemporânea, e que Iberê instintivamente, pela escolha da modelo, acaba por eleger como elemento central de uma grande série de telas finais. Nesse sentido, entende-se que condução da modelo no momento do trabalho é essencial para que se obtenha um resultado mais natural ou mais artificial, ou seja, trata-se de um aspecto relevante dentro da intenção plástico-expressiva buscada pelo artista.

A questão da velocidade da técnica fotográfica que Drummond relaciona ao instantâneo que paralisa o corpo em movimento, tirando-lhe a naturalidade e a liberdade gestual, entra em contraposição à presença estática da nudez feminina nas cinco telas iberianas de "Tudo te é falso e inútil", que conseguem se beneficiar esteticamente por sua pose eminentemente prostrada e acanhada, fechada em si, denotando exatamente um estado ensimesmado, em que se encontra alheia a tudo, como bem analisa Paulo Venancio Filho em sua citação. É admirável como Iberê

¹²⁵ Como estudante de arte na Europa, no período em que teve como professores Giorgio De Chirico e Andre Lhote, obviamente Iberê desenvolveu extensos estudos de desenhos de observação nos museus, realizando inúmeras cópias de obras de arte renomadas, que antes vira somente em livros de arte, de artistas que iam de Rafael a Goya. Embora seu objetivo fosse o de praticar a cópia através da observação, isto é, o de treinar seu olhar de artista e consequentemente de desenvolver-se graficamente a partir desse trabalho, esses desenhos não deixam de ter em certa medida, a sua marca, o seu estilo.

consegue tirar a nudez do foco principal nessas pinturas, colocando como questão central algo que não está visível nos quadros, ou seja, as questões existenciais que lhe eram primordiais naquele momento de sua carreira artística e de vida. Assim, a figura feminina em sua estranha nudez – a qual nos parece ser fundamental na construção expressiva da série –, ao mesmo tempo que se torna o elemento mais destacado dentro da paisagem, ela não se sobressai devido ao fato de estar nua ou apenas por isso, mas pela forma como ela está integrada à essa paisagem e de como elas interagem uma à outra, dando sentido às questões existenciais propostas pelo Artista. Sua solidão é maior do que a paisagem imaginária na qual está inserida, ela se encontra só em sua nudez contida, ‘fechada’, diferente daquela imaginada por Drummond, de “abandono bem raro”, e mais próxima daquele que “mesmo só, é extremamente policiado pela civilização”. O ar fracassado que a envolve, nesse instante, se transforma não em vitória nem em redenção – sentimentos menores, para Iberê, mas em liberdade, como se o seu sorriso enigmático fosse a metáfora da existência, apesar de condenada, entrando em sintonia com o simbólico verso de Pessoa: “E sorriste porque tudo te é falso e inútil”.

Especialmente em suas últimas grandes telas, Iberê Camargo demonstrou grande capacidade de penetrar no mistério que um corpo nu pode proporcionar artisticamente. Diferentemente das pinturas de nus femininos nos quais comumente se sobressai a sensualidade e o erotismo, nas “Idiotas” e em “Tudo te é falso e inútil” ele supera o próprio tema do nu, fazendo dele apenas mais um aspecto a ser desenvolvido em trabalhos que se encaminham nitidamente para a união de gêneros artísticos que até então ele havia praticado com desenvoltura, porém, com menor intervenção ou cruzamento entre eles. O que vemos na série “Tudo te é falso e inútil” é o resultado dessa empreitada: pinturas de grandes dimensões, quase monocromáticas – neste sentido, escolhas que remetem ao abstracionismo; uma seleção de cores resgatada das suas naturezas-mortas das décadas de 1950, que remontam ao seu “luto” interno, simbolizado pelo crepúsculo como metáfora da passagem; um apanhado dos seus objetos e símbolos trabalhados ao longo da carreira, como o manequim, o carretel, a bicicleta, a paisagem horizontalizada, seca e esvaziada que remonta à sua terra natal, além da torre, construção urbana que se incorporou à essa paisagem; a retomada da figura humana como tema, através da nudez de uma mulher com aparência de idade mais avançada, sentada em uma

cadeira, à primeira vista aparentemente deslocada em relação aos demais elementos da cena; a diluição da própria figura humana na paisagem e o seu rosto destacado de maneira mais expressionista por meio de inúmeras intervenções, enfatizando sua feição idiotizada, cabisbaixa e fracassada; a pintura de fatura menos densa e menos pastosa, de tintas mais diluídas, com exceção do tratamento dados às cabeças e rostos, que apresentam marcas mais intensas de pinceladas e escorrimento de tinta; figuras e fundos quase sem perspectiva, cuja profundidade é dada apenas por poucos elementos compositivos ou pelas marcas das pinceladas, apenas sugeridas, em relação ao horizonte. Os detalhes são variados e, a partir dessa listagem, podemos ter uma dimensão maior da complexidade artística e técnica que envolvem a criação desse conjunto significativo de pinturas-réquiem.

Tudo nessa paisagem híbrida, que vacila entre um ambiente interno ou externo, colabora na criação de um tom misterioso a essa série e à outras pinturas dessa época, marcando de modo indiscutivelmente dramático a última fase da pintura iberiana. Nesse sentido, encontra-se na mescla dos três gêneros tradicionais de pintura – natureza-morta, paisagem, figura humana – , um dos diferenciais dessa fase monumental do Artista, como um testemunho artístico final, o encontro de tudo o que foi pensado e materializado durante a sua carreira estão sintetizados especialmente nessa significativa série que simboliza o destino humano para o fracasso, onde o seu título enfatiza o encontro derradeiro com a morte, a única verdade incontestável da existência humana. A sensação da irremediável finitude da vida, transforma o indivíduo em um ser ensimesmado, fechado em seu próprio mundo a fim de avaliar e refletir sobre o que lhe restou de tudo, isto é, se houve de fato um aprendizado positivo que lhe acalente a alma antes dos seus momentos derradeiros. Tal situação, ao mesmo tempo trágica e patética, encontra-se representada nas cinco telas da série “Tudo te é falso e inútil”, onde essa figura solitária encontra-se nua e desprotegida nessa paisagem quase vazia, cercada por alguns poucos objetos que remetem ao ambiente de ateliê do Artista: o manequim de madeira, a cadeira, os carretéis sobre a mesa ou no chão, a bicicleta parada que, antes era usada pelos modelos para posar. Apenas na quarta tela, há um sinal de natureza, um sol tímido artificialmente pintado como uma lâmpada em um tom de vermelho cor-de-sangue, denotando o período crepuscular de uma paisagem externa, a qual, contraditoriamente, parece ser um abafado ambiente interno no qual

a figura feminina está ao lado de um amontoado de carretéis de linha desproporcionalmente grandes em relação ao seu corpo. Trata-se da tela em que menos se percebe o conceito de paisagem, devido à falta de perspectiva e noção de horizonte, principalmente pela proximidade da figura humana, dos carretéis gigantes e do manequim, todos praticamente lado-a-lado em um primeiro e único plano. Não é por menos que a cena toda parece estar ‘montada’ em um lugar fechado, denotando o isolamento do sujeito que pressente a aproximação da morte.

Como já foi mencionado pelo próprio Artista, a sua paleta de tintas foi se escurecendo a partir de determinada época, ela foi tomada por um “luto” pictórico que ele não sabia ao certo de onde e por que surgia. Na década de 1950, alguns anos depois de ter retornado ao país após seus estudos como bolsista na Europa, Iberê se acidentou carregando pesados cavaletes de pintura que o impediram de sair pelas vielas cariocas para pintar as suas paisagens externas. Restrito ao espaço fechado do ateliê, dispôs-se a pintar naturezas-mortas, gênero ao qual até então não havia se dedicado com tanto interesse. Este breve resumo, recontado agora em uma sequência de partes anteriormente lidas ao longo desta dissertação, coloca-nos a par de fatos que contribuíram para uma ‘poética cromática crepuscular’ dentro da obra iberiana, cujos primeiros trabalhos significativos foram aquelas pinturas de naturezas-mortas com garrafas, jarros, bules, copos, xícaras, ‘caramujos-conchas’, laranjas e carretéis, objetos banais no cotidiano de um ateliê que, antes, eram mais usados para a realização de desenhos de observação, estudos rápidos, esboços, isto é, trabalhos diários de um artista para se desenvolver tecnicamente, não resultavam necessariamente em quadros finalizados a tinta. Essa pesquisa cromática que o Artista realizou através dessas pinturas de naturezas-mortas foram, então, essenciais para que nos anos de 1990, décadas após as terem produzido, ele retomasse as suas cores crepusculares, que simbolizavam um “luto”, como fora ‘diagnosticado’ por seu amigo psicanalista, uma metáfora do escurecimento da sua paleta que, agora, estaria carregada de tons mais azulados e frios, aplicados de forma simbólica em cinco grandes telas sequenciais dentro de um mesmo tema, uma ode dedicada ao tempo inútil de uma existência que chegava ao fim, ao ser alienado que se vê diante da morte:

Parada, imóvel, catatônica, incapaz de se mover sob um pôr-do-sol fantasmagórico. Anoitecer ou madrugada, para sempre imobilizada em violeta e lilás, para sempre fúnebre, crepuscular eternidade morta, sem tempo.

A figura está à frente e só, distante de tudo, da natureza, da história, da sociedade, do tempo. Fora do mundo e no mundo. Só num palco deserto no qual o pintor ensaia interminavelmente uma monumentalidade agonizante.

Um quê de cinematográfico, a indefinida grandiosidade espaço-temporal do aqui e agora, as imagens crepusculares: Boca do Monte, Restinga Seca, Parque da Redenção; último e derradeiro ato das mesmas personagens, sem idade nem sexo, crianças encarquilhadas ou velhos recém-nascidos diante de um fim que antes não aparecia no horizonte, pois o horizonte era consumido. O espaço se ampliou para o vazio. O plano em que as coisas se apoiavam – a mesa dos carretéis – é esvaziado de toda a matéria e espessura, descascado de tudo, o cerne que não é mais possível atingir, o desamparo mais atroz. O consumo de tudo e todos da civilização histórica num holocausto sereno, sem agonia nem dor. (VENANCIO FILHO, 2003, p. 98-101).

A beleza da natureza, que está relacionada aos primeiros sinais do anoitecer, às cores e tons crepusculares laranja-avermelhados e violáceo-azulados, concomitantemente está indicando o término de mais um dia. O sentido ambíguo que permeia esse momento traz consigo a sensação de melancolia e luto. Sinalizando o pôr-do-sol, a hora crepuscular é a metáfora da morte através do recolhimento da luz. Escurecendo o céu, chega-nos a noite, que impõe o sono e a inconsciência dos sonhos. É como se anoitecêssemos e nos escurecêssemos por dentro, também. Nesse momento, é como se não tivéssemos mais controle sobre nosso corpo e mente, ficamos como seres imaginários à mercê de uma fantasia que nós é imposta, não sabemos se estamos vivos ou mortos, nem se acordaremos. A figura retratada nessas cinco telas de Iberê, parece estar dentro de um sonho, em um mundo irreal, cenário imaginário do ‘poeta das tintas’; trata-se de uma paisagem noturna que mescla um ambiente exterior, aonde se encontra sentada, cercada de objetos familiares, e uma paisagem do seu próprio interior, na qual estão guardadas as suas lembranças e memórias – a sua “gaveta dos guardados”¹²⁶, expressão criada por Iberê e que dá título ao seu livro póstumo de textos memorialísticos: “A memória é a gaveta dos guardados. Nós somos o que somos, não o que virtualmente seríamos capazes de ser. [...] Creio que minha fase atual, neste momento, em 1993, reflete a eterna solidão do homem.” (CAMARGO, 1998, p. 31). Essa “eterna solidão do homem” está presente no sorriso do ser alienado da figura

¹²⁶ “Gaveta dos guardados” (CAMARGO; MASSI, 1998, p. 31-36) é um texto memorialístico escrito por Iberê Camargo entre os anos de 1993 e 1994, em Porto Alegre. Trata-se, portanto, de uma espécie de relato final, visto que o Autor veio a falecer em 1994.

retratada nas cinco pinturas da série “Tudo te é falso e inútil”, mencionado por Herrera. Sua posição não é impositiva, ao contrário, ela não reage enquanto figura retratada, não se impõe enquanto figura humana, parece aceitar a sua condição de objeto em cena, compondo junto aos demais objetos, uma natureza-morta inserida, por sua vez, em uma paisagem. A imobilidade fracassada do sujeito lírico também é visível no poema “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade, que retorna sempre como uma lembrança pertinente neste diálogo com a série iberiana sobre o sentimento fracassado do indivíduo em relação à sua finitude. Não há chance de encontrar a plenitude no fim de poema, nem ao terminar uma pintura:

As coisas são assim: encontramos a última palavra, elas se acabam. Quando eu quero me ver livre, expressar tudo que tenho dentro de mim, lanço o quadro e aparece a imagem. Mas a imagem continua sendo um enigma outra vez. Pensamos que tudo apareceu revelado, e de fato revelou-se. Mas também não se revelou: está visível, mas continua o enigma. Eu apenas objetivei em forma o enigma que estava dentro. A interrogação continua. E a resposta não foi dada. (CAMARGO, 1998, p. 36).

A mesma sensação de fracasso, desta vez por parte de Drummond, encontra-se em “Cerâmica”. Na impossibilidade de uma escrita plena e absoluta, imposta pelos limites da própria linguagem, o Poeta procura subterfúgios para se expressar. Tentativas vãs que estão impressas na página do livro. Assim como a arte, a poesia também se constitui um enigma ao leitor-espectador e ao próprio criador da obra; ambas impõem limites à revelia dos criadores. A sensação de incompletude não é física nem material, pois a obra está terminada, é possível ler os poemas impressos nos livros de Drummond, assim como podemos olhar as pinturas de Iberê em uma exposição; é possível, então, que essa sensação de incompletude seja de ordem espiritual, daquilo que é não nos é visível, apenas almejado por quem as criou, algo que ninguém será capaz de completar. Compreendemos que ambos estão dissertando poeticamente sobre o seu próprio labor, sobre os limites da poesia e da pintura, do que é ou não possível realizar por meio das palavras e dos materiais da arte, sobre aquilo que são capazes de comunicar e expressar a partir de determinada linguagem estética. São duas versões bem distintas sobre um mesmo tema: em Drummond, a construção formal se dá pela palavra, e em Iberê, através da pintura. A “xícara quebrada e inútil”, do primeiro, é a metáfora do fracasso humano, cujo destino é a espera do fim; no segundo, a figura da mulher assexuada e vulneravelmente nua, exposta em uma paisagem quase vazia, é a imagem que

simboliza o fracasso humano diante da proximidade da morte. Ambas, xícara e mulher, estão paralisadas, acomodadas em uma condição de espera da qual não veem saída, estão fadadas ao fracasso, a uma condição de letargia, espécie de paralisia da alma¹²⁷. Em nenhuma das situações, existe a possibilidade de ação ou de qualquer tipo de movimento, retratam a estagnação do ser diante da consciência da sua finitude.

Temos, portanto, duas linguagens – um texto poético e cinco imagens plásticas dialogando por meio de mecanismos técnicos que são diversos entre si, porém, seguindo uma lógica semelhante: constituem-se de poucos elementos, organizados em torno de uma mesma ideia sobre a finitude humana; são como naturezas-mortas expostas ao leitor e ao espectador, colocam-se como objetos – literário e artístico –, menos propensos ao devaneio e à contemplação que ao questionamento e à reflexão. São objetos híbridos porque apresentam, de alguma forma, uma mistura de informações derivadas de outras linguagens ou misturam gêneros artísticos: o poema drummondiano dialoga com as artes plásticas ao propiciar a formação mental da imagem de uma natureza-morta; a série iberiana, por seu turno, inspira-se em um verso de Fernando Pessoa e agrega na composição das cinco telas, três gêneros de pintura.

Contrastam-se, por sua vez, pelas dimensões: “Cerâmica” é um poema de extensão breve de aparência minimalista, cuja forma lembra sutilmente um haicai; “Tudo te é falso e inútil” é uma série composta de pinturas de grandes dimensões, de aparência e essência expressionistas. Tais características são, de fato, contrastantes esteticamente, e, *a priori*, não seriam trabalhos que favoreceriam à análise a partir de um mesmo tema. Até mesmo a ligação entre as obras de Iberê Camargo e Carlos Drummond de Andrade pareceria, à princípio, uma pesquisa inviável, devido exatamente aos estilos contrastantes, ao temperamento de cada um e por não pertencerem propriamente a um mesmo grupo, apesar de se conhecerem.¹²⁸

¹²⁷ Interessante notar, especificamente em relação ao vocábulo, que seus significados abrangem aspectos muito pertinentes do trabalho de Iberê Camargo: “ALMA, s. f. Espírito humano. Parte espiritual e imortal do homem; vida. Animação; coragem.” (BUENO, 1992, p. 44).

¹²⁸ Remetemos, aqui, à monografia que realizamos como conclusão da Especialização em Literatura Brasileira– *O Drama do Homem Urbano em Bandeira e Goeldi* (UEL, 2009) –, cuja pesquisa desenvolvida tratava das obras do poeta Manuel Bandeira e do artista Oswaldo Goeldi, ambos modernistas. Nessa pesquisa, pudemos verificar e analisar várias semelhanças estéticas entre os seus trabalhos (poemas de Bandeira; desenho e xilogravuras de Goeldi), inclusive por serem

Drummond apresenta-se como um criador consciente das dificuldades e limites da própria linguagem. Sua poesia está muito marcada pelo uso da ironia, que, sendo também uma marca estilística autêntica, revela ainda os entraves enfrentados diante da criação poética. Diante dessa situação conflituosa entre a intenção do Poeta, a sua capacidade construtiva e os limites da própria poesia, por vezes ele se utiliza da forma mínima como um meio de alcançar a expressão poética desejada, como em “Cerâmica”, embora desse minimalismo exterior faça emergir uma imagem de cores expressionistas. Iberê Camargo, por sua vez, tem uma ligação direta com o expressionismo. Embora pertença a uma geração posterior a de Oswaldo Goeldi, Iberê apresenta grande afinidade com o seu estilo e com a sua personalidade. Vimos que Drummond também conviveu e conheceu com profundidade a obra de Goeldi, embora as artes plásticas não fosse o seu *métier*; não obstante ele apreendeu através da apreciação da arte algo da sua própria subjetividade humana. A atitude de Iberê em relação à arte encontra sentido na própria vida, e esta, por sua vez, apresenta-se como uma condição trágica para a arte. Ao contrário de Drummond, um *gauche* cuja aparente frieza, ironia e extrema seriedade se destacam em seu temperamento, Iberê tem como principal característica a exuberância da personalidade, da fala e do temperamento. Um contraste que também se estende às suas aparências físicas. São, portanto personalidades antagônicas, que entram em sintonia através do tema aqui proposto e do recorte feito em suas obras. São dois criadores cujos trabalhos, estejam eles vinculados ao campo literário ou pictórico, são capazes de suscitar no seu receptor a reflexão – pensamentos que ultrapassam a mera contemplação do belo, que colocam em pauta suas ideias críticas a partir da poesia e da arte.

Poderíamos acrescentar que, do ponto de vista filosófico, em ambos é perceptível o interesse e/ou empatia com a linhagem filosófica existencialista de pensadores como Schopenhauer, Kierkegaard e Sartre.¹²⁹ No campo da literatura, no caso de Iberê, observou-se através da pesquisa em sua biblioteca, por seus depoimentos e pela fortuna crítica estudada, que ele foi um leitor voraz, e, sem

amigos e pertencerem a um mesmo grupo, no Rio de Janeiro. Havia, portanto, um diálogo artístico-literário entre eles, o que colaborou para a realização do estudo, sendo um facilitador no sentido de que o *corpus* selecionado apresentava características bastante similares, ainda que em linguagens diferentes.

¹²⁹ Para tal qualificação, apoiamo-nos no livro *As Doutrinas Existencialistas* (Livraria Tavares Martins, 1975), do pesquisador Régis Jolivet.

dúvida, seu desenvolvimento como autor de ficção teve como mestres escritores cujas obras são verdadeiros tratados críticos sobre a sociedade e sobre o indivíduo, como Kafka, Dostoiévski, Sartre e Dante.¹³⁰ Tratam-se de autores que têm em comum trabalhos cujas qualidades literárias fogem, de alguma maneira, ao padrão da maioria, não apenas por seus aspectos polêmicos e/ou questionadores, e até mesmo sombrios e expressionistas, mas, especialmente, por terem produzido obras altamente reflexivas, que apresentam um caráter bastante filosófico, qualidade que lhes seriam intrínsecas aos seus processos criativos.

Devido a essa relação próxima entre literatura e filosofia, observamos na pintura de Iberê Camargo muitas das questões colocadas por um pensamento de raízes expressionistas, que se encontram misturadas às ideias existencialistas, as quais nos parecem (ainda) bastante relevantes como reflexão sobre o mundo atual. Sobre isso, a pesquisadora Mônica Zielinsky avalia que:

A partir de alguns filósofos, Iberê descobre que a existência escapa a todo saber objetivo. Também reconhece afinidade com o essencial, na busca socrática para saber o que somos, como expressão sintomática de uma consciência aguda do trágico da existência. Essas preocupações permearam profundamente a experiência artística do pintor, em especial no que diz respeito à filosofia do vivido, e nortearam suas indagações sobre o sentido essencial da vida humana.

Reconhece, particularmente, ao lado dos existencialistas, a rejeição destes às noções, conceitos ou generalidades vagas; eles, ao contrário, privilegiam o concreto, o singular e o vivido como atitude filosófica essencial. A conduta artística de Iberê tangencia esses contornos: recusa conceitos (abstrato ou figurativo), programas e escolas artísticas (modernismo, informalismo ou vanguardismo) e as tendências a generalizações (em sua busca do singular, do próprio).

Das ideias de Kierkegaard, lidas pelo artista, resplandece a paixão como ponto culminante da verdade, uma forma de existir diante da angústia existencial: nossas escolhas só poderão ser apaixonadas e passionais. [...]. Trazem-se as leituras do pintor sobre a revolta contra o absurdo da existência de Camus, próximas das suas inquietações; também as de Heidegger sobre o estar-no-mundo e a angústia, manifestadas obsessivamente em correspondências do artista, entrevistas que concedeu e, em especial, no que plasmou em toda a sua obra. Essas correlações se projetam, no entanto, para além da filosofia e encontram ecos também em escritos da literatura universal. As questões da morte trazidas por Dostoiévski, a ilusão e o épico de Cervantes, o destino e a opressão humana de Kafka são temas que estiveram ao alcance apaixonado de Iberê. E de todas essas referências por ele selecionadas conflui um sentido comum: a consciência da gravidade do viver, a atitude atenta aos conflitos fundamentais da condição humana. (ZIELINSKY, 2008, p. 8-10).

¹³⁰ A vivência literária de Iberê Camargo pode ser estudada com mais profundidade no ensaio crítico “Que forças derrubaram o ciclista? – Iberê Camargo, escritor”, do pesquisador Paulo Ribeiro, publicado no livro *Tríptico Para Iberê* (RIBEIRO, 2010, p. 219-407).

Zielinsky faz um apanhado geral da influência literária e filosófica na obra artística de Iberê Camargo e, em seus argumentos, verifica-se o valor dado pelo Artista à reflexão filosófica e ao aprofundamento das ideias que permeiam seus trabalhos. Acrescentamos a isso as informações colhidas em nossa pesquisa na Fundação Iberê Camargo, onde tivemos acesso a mais algumas referências dessa lavra, que consideramos bastante pertinentes para o desenvolvimento desta dissertação e de grande valor para aqueles que também se interessam por sua obra, por sua formação, e que venham a desenvolver alguma pesquisa sobre ele. O que encontramos em sua biblioteca foi essencial para compreendermos melhor como suas leituras influenciaram e contribuíram na construção poética de suas pinturas e escritos. Destacaremos algumas dessas constatações literárias e filosóficas iberianas, especialmente dentro das suas leituras existencialistas que nos ajudarão, sem dúvida alguma, a deslindar um pouco mais sobre essa influência na sua formação intelectual e artística, e, por conseguinte, analisar o fracasso enquanto tema no âmbito da morte, à luz dessas ideias.

Dois romances de Jean-Paul Sartre, pertencentes à biblioteca de Iberê – *A Náusea* e *A Idade da Razão* –, são os exemplos que melhor caracterizam essa relação íntima entre a literatura e a filosofia presentes em sua própria formação artístico-literária. As influências existencialistas estão, de fato, impregnadas nas pinturas iberianas através de uma sensibilidade expressionista, a qual não busca o ‘belo’ tradicionalmente desejado por uma estética conservadora e canonizada historicamente, pautada na contemplação e na perpetuação do que é apenas ‘agradável’, mas, ao contrário, procura ir contra a corrente daquilo que é socialmente imposto como regra dentro do campo artístico. A arte de Iberê, definitivamente, não provoca alegria ao nosso olhar, ela se constitui desse pensamento reflexivo e perturbador de origem existencialista, presente também na poesia de Drummond.

Mesmo após o advento dos movimentos de vanguarda propagados do continente europeu para o ‘resto do mundo’ (ocidental), e de todos os eventos e práticas artísticas polêmicos e, em alguns momentos, até mesmo revolucionários, já produzidos até hoje, a arte expressionista brasileira de Iberê Camargo é capaz de instigar criticamente o espectador por meio de uma técnica considerada ‘ultrapassada’: a pintura. Pois as telas de “Tudo te é falso e inútil” exigem do espectador não um olhar contemplativo e sereno, e muito menos neutro, como se

podéssemos simplesmente observá-las em uma exposição e nos deleitar esteticamente por sua ‘beleza’; elas se impõem, desde o primeiro contato, pelo impacto causado por presença sóbria e monocromática, e pela repetida imagem na sequência de telas que têm todas o mesmo título, exigindo de nossa parte uma introspecção e uma reflexão crítica. Sente-se que elas pedem para ser questionadas em relação àquilo que são, no plano objetivo, por meio dos seus materiais, e subjetivamente, quanto ao que significam: pintura, arte, expressão, pensamento, conhecimento. Nesse processo, parecem colocar-se como ‘objetos-seres’ de caráter filosófico-existencialista, propondo questões que giram em torno da morte e do fracasso. Essas pinturas, remetendo-nos a um dos volumes sartrianos da estante de Iberê, parecem provocar-nos “a náusea”, como no romance homônimo, onde o seu protagonista, Antoine Roquentin, está a todo instante questionando o sentido da existência diante da impossibilidade de mudança do/no mundo, ou, mais exatamente, porque qualquer mudança só poderia acontecer a partir de si mesmo, isto é, de sua efetiva atitude perante a vida. De fato, o olhar atento sobre a série “Tudo te é falso e inútil” é capaz de provocar esse tipo de reação reflexiva no seu observador:

“A existência em toda parte, ao infinito, demais, sempre e em toda parte; a existência – que nunca é limitada a não ser pela existência. Abandonava-me no banco, atordoado, afligido por essa profusão de seres sem origem: eclosões por todo lado, desabrochamentos; meus ouvidos zumbiam de existência, minha própria carne palpitava e se entreabria, se abandonava à germinação universal: era repugnante. “Mas por que?”, pensei, “por que tantas existências, já que todas se parecem?” Para que tantas árvores, todas iguais? Tantas existências fracassadas e obstinadamente recomeçadas e novamente fracassadas – como os esforços desajeitados de um inseto caído de costas? (Eu era um desses esforços.) Aquela abundância não dava impressão de generosidade, ao contrário. Era melancólica, miserável, estorvada por si mesma. Aquelas árvores, aqueles grandes corpos canhestros... (SARTRE, 2015, p. 150-151).

Na fala da personagem de Sartre, Antoine Roquentin, verificamos um ‘cansaço da vida’, da melancolia que toma conta de seu ser ao observar as árvores em uma situação banal. Sentado em um banco, ensimesmado, não vê uma perspectiva de mudança desse estado de apatia. Propondo-se uma analogia, ele estaria como a figura feminina pintada por Iberê nas cinco grandes telas da série “Tudo te é falso e inútil”: como “corpos canhestros”, sempre sentada de um jeito acanhado, um pouco cabisbaixa, com uma feição idiotizada pelo ‘meio-sorriso’, cercada por objetos que inspiraram o Artista em outras fases da sua carreira, como o

carretel, o manequim, a bicicleta. Eles – figura humana e objetos – se assemelham às árvores que Roquentin observa pateticamente, em uma procura inútil por um sentido para a sua vida: “A experiência da Náusea, diz Sartre, tem valor metafísico. Revela-nos o fundo do ser e, como tal, deve conduzir-nos a uma nova visão do mundo das coisas e do homem.” (SARTRE apud JOLIVET, 1975, p. 167).

Essas pinturas-réquiem de Iberê se impõem, nesse contexto existencialista, como obras que desafiam o nosso desejo (de certo modo inútil e doentio) de bem-estar e felicidade em um mundo que, como Sartre já nos atentava em suas obras literário-filosóficas, são objetivos que transformam a existência em um fracasso contínuo, porque a ideia de perfeição almejada pelo ser humano, no sentido idealizado pela sociedade, jamais será possível em sua prática diária, ou seja, ela é definitivamente inviável em um mundo socialmente construído como o nosso, embora, individualmente, o ser humano possa ‘projetar o seu destino’ conforme as suas próprias convicções ideológicas, acreditando que esteja realmente realizando aquilo que busca como ‘o seu ideal de mundo’. De qualquer forma, para cada um de nós, quando conscientes dos nossos atos, sabemos que apenas a morte é um fato real, que será ela que nos fará ‘sonhar’ em um sono sem retorno. Finitude e fracasso parecem, então, coisas inseparáveis. De um ponto de vista existencialista, no entanto, isso seria algo bom e não ruim. Sartre, defendendo uma perspectiva filosófica ‘não-negativista’, não considera o existencialismo uma doutrina que valoriza o lado negativo da vida, pelo contrário, propõe que o ser humano seja capaz de conduzir o seu próprio caminho, pois: “por existencialismo, entendemos uma doutrina que torna a vida do homem possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana.” (SARTRE, 2014, p. 16).

Questionáramos, a partir dessa afirmação, se o existencialismo não prega o negativismo como afirma Sartre, o que seria exatamente o sentido de ‘otimismo’ do ponto de vista dessa doutrina? Iberê Camargo, como já foi possível constatar através do presente trabalho, especialmente pelas análises dos seus textos e do seu perfil como artista, não transparecia ser um sujeito dos mais otimistas em relação ao modo de encarar o mundo. Todavia, nunca deixou de seguir o seu instinto artístico, pois acreditava que era esse o seu ‘destino’. Compreendemos, por isso, porque ele se identificava com o mito de Sísifo. Para Iberê, estar condenado a carregar uma

pedra inutilmente era a metáfora mais adequada à sua própria condição de artista brasileiro, foi a conduta profissional que escolheu para enfrentar a precariedade da nossa política e as desigualdades sociais e econômicas impostas pela sociedade. Dentro desse posicionamento, podemos acreditar que sua atitude diante do mundo e da vida, traduzidas também artisticamente, sempre foi uma forma de 'otimismo existencial', semelhante às ideias propostas por Sartre, que, a nosso ver, propõe a transformação do que é considerado negativo em positivo, por meio de uma perspectiva diferente:

Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar. Assim, não há natureza humana, pois não há um Deus para concebê-la. O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele se faz. Esse é o princípio do existencialismo. É isso também o que se denomina subjetividade, e esse é o termo pelo qual nos criticam. Porém, o que entendemos, na verdade, com isso, senão que o homem tem mais dignidade que uma pedra ou uma mesa? Pois queremos dizer que o homem existe antes de tudo, ou seja, que o homem é, antes de tudo, aquilo que projeta vir a ser, e aquilo que tem consciência de projetar vir a ser. O homem é, inicialmente, um projeto que se vive enquanto sujeito, e não como um musgo, um fungo ou uma couve-flor; nada existe anteriormente a esse projeto; nada existe de inteligível sob o céu e o homem será, antes de mais nada, o que ele tiver projetado ser. (SARTRE, 2014, p. 19-20).

Entendemos, no sentido existencialista sartriano, como Iberê Camargo projetou-se como um dos raros representantes do expressionismo no panorama da arte brasileira. Analisando-se a sua trajetória pessoal e profissional, constatamos que, sem dúvida, foi uma escolha estética e de linguagem determinadas por ele mesmo, não um acontecimento ao acaso ou, ainda, uma imposição do mercado de arte. Suas atitudes revelam, como argumenta Sartre, que ele exemplificaria o tipo de homem existencialista que é, "antes de tudo, aquilo que projeta vir a ser, e aquilo que tem consciência de projetar vir a ser". Podem parecer palavras generalizantes, todavia, quem no mundo realmente é capaz de assumir tais posicionamentos com tamanha ênfase? Acreditamos que são poucos, realmente, e no âmbito da arte em particular, são raros. Como Iberê, que se destacou em um estilo pouco prestigiado em terras brasileiras, não porque encarnou uma genialidade, mas porque possuía, talvez, a convicção que falta à maioria, de que a arte lhe é a única realidade possível de sobrevivência neste mundo. Percebemos, de fato, um sentido inerentemente trágico na arte expressionista, que nos leva à ideia de que se trataria de um dos

aspectos a considerarmos para que Iberê se identificasse profundamente com o mito de Sísifo:

Os deuses condenaram Sísifo a empurrar incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso. Pensaram, com certa razão, que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança.

[...]

Já devem ter notado que Sísifo é o herói absurdo. Tanto por causa de suas paixões como por seu tormento. Seu desprezo pelos deuses, seu ódio à morte e sua paixão pela vida lhe valeram esse suplício indizível no qual todo o ser se empenha em não terminar coisa alguma. [...]. Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até que esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície.

É durante esse regresso, essa pausa, que Sísifo me interessa. [...]. Essa hora, que é como uma respiração e que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça, essa hora é a da consciência. Em cada um desses instantes, quando ele abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha.

Esse mito só é trágico porque seu herói é consciente. O que seria a sua pena se a esperança de triunfar o sustentasse a cada passo? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. A clarividência que deveria ser o seu tormento consuma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo. (CAMUS, 2016, p. 121-123).

Unimos, aqui, o pensamento de Jean-Paul Sartre ao de Albert Camus, ambos existencialistas, embora em consonância apenas até determinado período, quando seus posicionamentos e ideias entram em choque e provocam uma cisão intelectual que não teria volta¹³¹. Analisando o contexto da produção pictórica de Iberê Camargo, no entanto, verificamos que como um artista expressionista, encontram-se nele tanto o homem que é dono de si, que projeta conscientemente o seu trabalho ao modo existencialista concebido por Sartre, como também se encontra aquele que se identificava com o mito trágico de Sísifo, comentado à maneira de Camus. Essa existência contraditória, que é própria da imperfeição humana, está presente tanto no homem que possui pleno domínio sobre aquilo que é capaz de projetar,

¹³¹ Como é sabido, historicamente, Sartre rompe relações com Camus por discordar de suas ideias filosóficas e políticas, embora ambos fossem existencialistas. Inclusive, Sartre recusou receber o prêmio Nobel de Literatura em 1964, pois considerava que se o aceitasse estaria indo contra as suas crenças existencialistas e políticas, isto é, seria uma atitude que invalidaria os seus posicionamentos ideológicos, enquanto Camus, ao contrário dele, já havia recebido esse mesmo prêmio em 1957.

conduzindo o seu próprio destino, quanto naquele que foi destinado por outrem (pelos deuses, forças superiores imaginárias) a realizar eternamente um trabalho considerado inútil. Conquanto ainda se possa entender, pela argumentação de Camus, que há em sua concepção de mito sisifiano, a possibilidade de esse ser condenado ter um breve momento de lucidez em meio à resignação do seu trabalho forçado. Concluímos, então, que a contradição faz parte dessa trajetória de trabalho iberiana, e suas pinturas são o resultado dessa união de ideias opostas: da liberdade de escolha e consciência do trágico. “Tudo te é falso e inútil” apresenta a ambiguidade do fracasso, que, de um ponto de vista do senso comum é considerado um sentimento puramente negativo, e, de uma perspectiva existencialista, ele pode representar a vitória da arte em relação à morte. A série iberiana retrata exatamente aquilo que resta da vida, *memento mori*, “natureza-morta”.

Para Schopenhauer, o ser humano se engana ao tentar dar sentido à sua vida através das suas atitudes mais banais, realizando tarefas diárias que, no fundo, apenas preenchem seu tempo enquanto aguarda a chegada da morte. Esse sentido trágico vai ao encontro, sem dúvida, do mito de Sísifo; contudo, para o filósofo, não há nenhum momento em que o homem encontre vivencie qualquer tipo de redenção do seu drama. E se há um momento de lucidez, este precede somente os instantes da morte, quando, enfim, sente-se o alívio do último suspiro:

O homem só vive no presente, que foge irresistivelmente para o passado, e afunda-se na morte: salvo as consequências, que se podem refletir no presente, e que são a obra dos seus atos e da sua vontade, a sua vida de ontem acha-se completamente morta, extinta [...]. O presente foge-lhe, e transforma-se incessantemente no passado; o futuro é absolutamente incerto e sem duração... E, assim, como do ponto de vista físico, o andar não é mais do que uma queda sempre evitada, da mesma maneira a vida do corpo é a morte sempre suspensa, uma morte adiada, e a atividade do nosso espírito, um tédio sempre combatido... É preciso, enfim, que a morte triunfe, pois lhe pertencemos pelo próprio fato do nosso nascimento, e ela não faz senão brincar com a presa antes de devorá-la. [...]

A vida não se apresenta de modo algum como um mimo que nos é dado gozar, mas antes como um dever, uma tarefa que tem de se cumprir à força de trabalho; daí resulta, tanto nas grandes como nas pequenas coisas, uma miséria geral, um trabalho sem descanso, uma concorrência sem tréguas, um combater sem fim, uma atividade imposta com uma tensão extrema de todas as forças do corpo e do espírito. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 33).

O ser humano é, então, um ser enganado por sua própria “vontade-de-viver”, como entende Schopenhauer; ele é um Sísifo que, ao contrário deste, encontra na sua finitude uma forma de descanso do trabalho inútil que é a vida. Como a “xícara

drummondiana” do poema “Cerâmica”, as figuras existencialistas de Iberê são como ‘objetos-seres’, estão amortecidos, alienados, parecem estar destituídos de vontade própria. Isso nos leva a entender que, à luz pensamento schopenhaueriano, em ambos os casos, elas perderam a própria essência da “vontade-de-viver”: *“El mundo es la objetividad de la voluntad (de vivir). La apariencia más fuerte de la voluntad es el impulso sexual [...]”*. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 81). O homem vive, portanto, guiado por uma necessidade que lhe é mais forte que a sua própria busca de racionalidade, levando-o a pensar que através da sua reprodução irá concretizar a perpetuação da sua espécie. Para o filósofo, o “desejo de querer”, como o do impulsionado pelo sexo, leva o ser humano a uma espécie de círculo vicioso ao qual pode não conseguir se desvencilhar. Conquanto nos pareça essencial à vida, o sexo, por exemplo, pode ser uma forma de ilusão que nos leva a um contínuo repetir e que, ao invés de nos libertar, em certa medida nos escraviza dentro de nós mesmos. Não se trataria de um ponto de vista moralista, mas, ao contrário, de uma perspectiva crítica que não está pautada em conceitos religiosos, e sim filosóficos. E, não obstante seja considerado o criador de uma filosofia pessimista, Schopenhauer apresenta também um olhar realista da vida:

El hecho de querer en general es nuestra infelicidad, sin que tenga la menor importancia qué es lo que queramos. Pero el querer (el gran error) no puede jamás ser satisfecho, de ahí que no cesemos de desear cosas de modo que la vida se convierte en un auténtico calvario, pues se trata sólo de la apariencia del querer, del querer objetivado. Pensamos continuamente y de forma errónea que el objeto deseado pondrá fin a nuestro querer, pero somos más bien nosotros mismos los únicos que podemos hacerlo, en el momento en que dejemos de querer: esto (la liberación del querer) sucede mediante el conocimiento mejor [...]. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 78).

Por ideias como essas, a filosofia schopenhaueriana nos parece bastante presente nos trabalhos artístico e literário de Iberê Camargo e Carlos Drummond de Andrade. No caso de Iberê, essa influência pôde ser verificada e confirmada através da pesquisa realizada em sua biblioteca. Em ambos, notamos o temperamento afeito ao pessimismo, e em suas obras, especificamente através do recorte feito para esta dissertação, verifica-se a presença inconfundível do questionamento crítico de tendência existencialista no que diz respeito à vida, ao mundo e sobre eles mesmos, como autores. As suas personagens prostradas expressam a condição necessariamente fracassada do ser humano, ambas – ‘cerâmica quebrada’ e ‘mulher

alienada' – são como metáforas construídas a partir da ideia de objetos inanimados transformados em naturezas-mortas, que foram atualizadas ao drama existencial da contemporaneidade. Nada mais desejam nem esperam da vida, concluíram que a vida é fracasso. Pela perspectiva schopenhaueriana, portanto, elas não estariam mais presas ao “desejo de querer”, à ilusão dessa busca incessante, ao contrário, libertaram-se da “vontade-de-viver” que cega o ser humano. Curiosamente, são ambas figuras femininas a representar essa condição existencial do ser deslocado da sociedade, como que marginalizadas. Colocadas em um contexto desfavorável, elas representam seres ensimesmados diante da condição inevitável de sua própria finitude. Daí, entendemos o sentido pleno do título da série iberiana, que intensifica poeticamente o sentido do verso pessoano a um contexto pictórico: “Tudo te é falso e inútil”. Por mais que o ser humano se empenhe com todas as suas forças para sentir-se realizado pessoal e profissionalmente, que busque incessante e obstinadamente a ‘felicidade’, ao final da vida, irremediavelmente, irá se deparar com questões mais perturbadoras e, por conseguinte, talvez as mais significativas de toda uma vida. Encarar a finitude próxima já não lhe será mais apenas uma certeza, mas o próprio fim. Sem dúvida, não deve ser fácil. Por isso, essas pinturas de Iberê ganham a importância de um réquiem pictórico dentro do contexto geral de sua obra, são o seu silencioso fechamento triunfal. Há, aí, um senso estético apurado que, apesar da dor existencial, imprime a esse evento dramático uma beleza visual expressionista e sóbria, calculada de maneira surpreendente. São raros os seres capazes de transformar a própria morte em arte. Iberê foi magistral.

À maneira de Schopenhauer, a figura humana pintada por Iberê expressa facial e corporalmente um estado de ânimo e de espírito fracassados, que não deixam dúvidas quanto à representação da espera da morte. Esse estado de conformação diante da proximidade do fim da vida instaura, nesse ser já alienado, a incapacidade de agir e reagir, pois se tem consciência de que nada mais faz sentido, de que “tudo lhe é falso e inútil”:

Na velhice, as paixões e os desejos extinguem-se uns após outros, à medida que os objetos dessas paixões tornam-se indiferentes; a sensibilidade diminui, a força na imaginação torna-se sempre mais fraca, as imagens empalidecem, as impressões já não aderem, passam sem deixar vestígios, os dias decorrem cada vez mais rápidos, os acontecimentos perdem a sua importância, tudo se descolora. O homem acabrunhado pela idade passeia cambaleando ou repousa a um canto, não sendo mais do que a sombra, o fantasma do seu ser passado. Vem a morte, que lhe resta para

destruir? Um dia a sonolência muda-se em último sono e os seus sonhos... já inquietavam Hamlet no célebre monólogo. Creio que desde esse momento sonhamos. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 31-32).

Vemos na fase das naturezas-mortas, o início de um amadurecimento interno que unem os processos de criação na pintura e na escrita; a partir desse trabalho desenvolvido em consonância, Iberê Camargo, que ainda era relativamente jovem, vivenciou artisticamente um “luto” interno que não sabia explicar de onde surgia nem por que. Daí de as cores das tintas de sua paleta ganharem tons mais escuros, sombrios e melancólicos, como aquelas que marcam o período do entardecer ao anoitecer, conhecidas como as cores crepusculares, dos azuis que vão gradativamente se escurecendo e se misturando aos vermelhos e laranjas solares, criando as tonalidades violetas que lhe são típicas. Essa paleta crepuscular iberiana se explicaria, através da teoria de Wassily Kandinsky, exatamente como as cores espirituais do “luto”, que nos passariam a sensação frustrada do final-do-dia, anunciando visualmente o anoitecer, o período em que devemos nos entregar ao sono e aos sonhos, ou aos pesadelos, sem saber se voltaremos a ver a luz do sol com a aurora, no dia seguinte:

Quando o vermelho é atraído na direção do homem, o laranja aparece, da mesma maneira que se forma o *violeta*, cuja tendência é se distanciar do homem, quando o vermelho é absorvido pelo azul. Mas o vermelho que está no fundo deve ser frio, porque o calor do vermelho não se deixa (por nenhum processo) incorporar ao frio do azul. Constatação que se verifica igualmente na ordem espiritual.

O violeta é, portanto, um vermelho arrefecido no sentido físico e psíquico da palavra. Há nele algo de doentio, de apagado (como escória), de triste. É a razão, sem dúvida, pela qual as senhoras idosas o escolhem para seus vestidos. Os chineses fizeram dele a cor do luto. (KANDINSKY, 1996, p. 99).

Excetuando-se o anacronismo na questão da faixa-etária feminina como condição para o uso da cor violeta, o comentário de Kandinsky explica adequadamente a relação entre a cor quente (vermelho) e fria (azul) que formam o tom violeta, e o motivo de o luto e a melancolia serem representados cromaticamente por essa cor. Sendo assim, compreendemos o fato de o violeta estar ligado aos momentos crepusculares iberianos e ao seu pontual “luto interior”, intensificado durante a criação da série “Tudo te é falso e inútil”.

Mas não seria preciso estar próximo da própria morte, nesse sentido, para sentir o peso do fracasso e da solidão, pois Iberê Camargo tinha apenas trinta e seis

anos em 1950, década em que foi acometido por uma espécie de ‘melancolia artística’ que o levou a desenvolver pinturas de naturezas-mortas em composições de formas organizadas e de cores enlutadas. No romance *A Idade da Razão*, livro de Sartre encontrado na biblioteca de Iberê Camargo, temos o seu protagonista, Mathieu, em uma crise existencial que seria própria da sua idade. Ao final da estória, ele chega à conclusão de que a vida nada mais é do que uma ilusão, um amontoado de ilusões criado pelas próprias pessoas, em suas vãs tentativas de viverem ‘melhor’. Não por acaso, esse momento de autorreflexão crítica acontece durante o entardecer, ao fim de um dia, enquanto a personagem parece resumir em algumas poucas linhas toda a sua trajetória de vida, que, para ele, parecia estar fadada ao fracasso:

“Fico só.” Só, porém não mais livre do que antes. Dissera a si mesmo na véspera: “Se ao menos Marcelle não existisse!” Mas era uma mentira. “Ninguém entrou a minha liberdade, foi a minha vida que a bebeu.” Fechou a janela e voltou para o quarto. [...] Pensou: “Muito barulho à toa, por nada. Por nada.” Essa vida era-lhe dada à toa, ele não era nada e, no entanto, não mudaria mais. Estava formado. Tirou os sapatos e ficou imóvel, sentado no braço da poltrona, um sapato na mão. [...]. Bocejou. O dia estava acabado, e acabava sua juventude. Morais comprovadas já lhe ofereciam seus serviços. Havia o epicurismo desabusado, a indulgência sorridente, a resignação, a seriedade de espírito, o estoicismo, tudo isso que permite apreciar, minuto por minuto, como bom conhecedor, uma vida malograda. (SARTRE, 2011, p. 474-475).

Temos aí, outro exemplo das ideias existencialistas de Sartre postas em termos ficcionais. Ironizando alguns comportamentos, condutas e atitudes geralmente utilizados pelas pessoas no intuito de manterem-se, quem sabe, ‘moralmente saudáveis’, Mathieu não se ilude quanto ao seu próprio fracasso, acredita que não poderá mais reverter o seu destino de “uma vida malograda”. Considerando-se ‘velho’, ironicamente, a personagem tem por volta de trinta e cinco anos, quase a mesma idade de Iberê em seu ‘primeiro luto’. Certamente, é preciso que cada leitor tire as suas próprias conclusões a respeito desse romance sartriano, contudo, o que ele nos apresenta basicamente, é um sujeito ainda jovem vivendo uma crise existencial, expondo, na maior parte do tempo, as suas dúvidas, incertezas, fraquezas morais e éticas. De fato, na prosa de ficção sartriana não há espaço para alegrias nem frivolidades literárias, tudo gira em torno da tentativa de alcançar a (utópica) liberdade, que é também o objetivo principal da doutrina existencialista. Por esse mesmo motivo, percebemos que Sartre faz questão de

desenvolver personagens ‘imperfeitas’ em termos morais e éticos, portanto, muito humanos, contraditórios, cheios de ambiguidades e falhas, como na vida ‘real’. Isso é muito interessante por sabermos que se trata de uma das leituras de Iberê Camargo, que fez parte de sua formação literária e filosófica. Vemos nessas personagens sartrianas, características que nos remetem às suas criações literárias e pictóricas, que ajudaram a fundamentar a sua obra, e não apenas um modo de enxergar a vida a partir das ideias existencialistas. Observamos no trabalho exaustivo e sério do Artista, a liberdade existencialista que ele almejava, mesmo que isso estivesse fadado ao fracasso. Tanto a figura feminina da pintura de Iberê quanto a personagem criada por Sartre, parecem se espelhar em um diagnóstico filosófico de Schopenhauer:

El único estado de ánimo adecuado verdaderamente al ser humano de todos los tiempos es aquel cuya base fundamental es ésta: me pesa de haber nacido. Sólo mediante este estado de ánimo se hallará en sintonía con el mundo que lo rodea y con el destino: al contrario del sapiens beatus estoico. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 18).

Aparentemente, esse ponto de vista nos sugere um sentido negativo para a vida; para Schopenhauer, no entanto, tal posição significa estar liberto para morte, alcançando “a virtude na/da infelicidade”: *“No se debe envidiar nunca al otro por su felicidad, sino más bien por su infelicidad, pues la infelicidad es el subrogado de la virtud en tanto que, al igual que ésta, conduce a la negación de la voluntad.* (SCHOPENHAUER, 2011, p. 19). Entendemos a partir dessa controversa premissa schopenhaueriana por que os romances existencialistas de Sartre foram tão criticados por seus opositores, exatamente por apresentarem personagens de caráter e atitudes ambíguas, na verdade, por mostrarem como as pessoas são e agem na realidade, e, obviamente, por sempre fracassarem. Da mesma forma, Iberê Camargo afirmava que pintava porque a vida lhe doía, essa era a sua realidade artística, portanto, não deveríamos esperar de sua arte e escrita nada menos do que uma crítica de si mesmo e do mundo. É o que vemos em suas últimas grandes séries de quadros, assim como lemos em seus textos de ficção, como no conto “O relógio”; outrossim, é o que constatamos ao ler seus escritos memorialísticos, e, especialmente, é o que se vê na série “Tudo te é falso e inútil”, cujo título e origem resumem pictoricamente essa dor existencial do Artista. De acordo com Schopenhauer:

Mientras tanto, la voluntad de vivir, como ya hemos dicho, se afirma a sí misma en su propia apariencia y, oponiéndose a los placeres de la vida, echa sobre su espalda la carga de ésta sobrellevando los costes de este gran drama.

Sin embargo, puesto que vemos que la relación entre el trabajo y el beneficio obtenido de él es tan desproporcionada y que dicha desproporción resulta ser propiamente la razón de que todo en la vida sea dolor; debemos admitir que la voluntad de vivir es una locura.

Pero ¿cómo podría ser de otra forma si la suprema sabiduría consiste en la renuncia y la negación de esta voluntad? (SCHOPENHAUER, 2011, p. 98-99).

Se, segundo Schopenhauer, a “vontade-de-viver” que move o ser humano é em realidade não um benefício, mas uma “loucura” que nos põe em um círculo vicioso, a contradição que se supõe embutida na doutrina existencialista, nesse caso, não seria um problema, pois a própria questão que envolve o sentido da vida por essa perspectiva estaria pautada em seu caráter ambíguo, como um elemento inerente à formulação desse pensamento e à própria condição humana. É desse encontro de ideias aparentemente contraditórias que Sartre, por exemplo, parece criar as personagens de seus romances: sujeitos em crise que almejam encontrar o sentido real da vida através da liberdade, mas estão envolvidos em situações nas quais essa liberdade parece não lhes significar mais nada e onde tudo lhes parece fadado ao fracasso, e então a liberdade torna-se inútil. Não por acaso, Schopenhauer é considerado um precursor dessa tendência filosófica que chega até Sartre, e que tem em suas origens a influência do pensamento oriental, em especial do budismo indiano. Ao contrário dos grandes sistemas filosóficos ocidentais pautados pelo extremo racionalismo – aos quais o existencialismo de alguma forma se opõe, a filosofia desde Schopenhauer, tem-se pautado pela busca de outros modos de reflexão, pela valorização do acaso e do instinto na formulação do pensamento. São filosofias que se abrem para o lado místico do ser e põe à prova a própria razão, duvidando do que antes era considerado o seu sentido primordial. Nesse sentido, aproximam-se muito da maneira dos artistas se expressarem e dos seus processos de criação, que levam em consideração a imaginação, o acaso e a emoção. Da mesma forma, utilizam-se de uma linguagem mais fragmentada e ao mesmo tempo inteligível, duas qualidades perceptíveis nos textos de Schopenhauer, Nietzsche e Sartre, por exemplo.

Para ampliar seus conhecimentos filosóficos e acrescentar ao seu trabalho como artista, a profundidade e complexidade reflexiva que buscava, Iberê Camargo

estudou filosofia de uma maneira relativamente sistemática durante alguns anos, com um professor qualificado, ainda que não frequentando um curso formal, acadêmico. Isso aconteceu na época em que vivera no Rio de Janeiro. Sobre essa fase de intenso estudo, o artista e amigo Mário Carneiro, confirma em depoimento publicado no livro *Diálogos com Iberê Camargo*:

Outro aspecto que marcou a trajetória de Iberê foi seu contato com a filosofia; nos anos 70, tomou aulas particulares de filosofia, aulas de grupo, com o filósofo Emanuel Carneiro Leão. Iberê gravava as aulas, estudava com afinco os temas discutidos; se não me engano, essa experiência durou mais de um ano. (CARNEIRO, 2003, p. 40).

Confirmamos, por meio da pesquisa realizada em parte do espólio do Artista, em Porto Alegre, a existência de vários livros sobre filosofia e de obras literárias de tendência existencialista em sua biblioteca. Consideramos relevantes os seguintes itens¹³²: de Arthur Schopenhauer, *As Dores do Mundo* (Tecnoprint, 1958); de Jean-Paul Sartre, *La Nausea* (Einaudi Editore, 1948) e *A Idade da Razão* (Difusão Europeia do Livro, s/d); de Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica* (Tempo Brasileiro, 1966), este último, com apresentação e tradução de Emmanuel Carneiro Leão¹³³, e *O que é Metafísica* (Duas Cidades, 1969).

Notamos, pelas datas de edição de cada um desses livros, que todos são anteriores a 1970, década em que Iberê teve aulas com Emmanuel Carneiro Leão. Disso, suporíamos que o Artista nutria interesse pela filosofia havia algum tempo, mesmo que não tivesse lido ou estudado a partir dessas obras adquiridas ao longo dos anos. O que se entende, de qualquer modo, é que os títulos e autores denunciam quais eram exatamente os interesses filosóficos de Iberê Camargo, ou seja, são filósofos cujas ideias seguem tendências que vão do pessimismo ao existencialismo. Chamou-nos a atenção, especialmente o livro *As Dores do Mundo*, de Schopenhauer, cujas páginas continham várias marcações do Artista, indicando uma leitura mais atenta. Sem dúvida, a parte desse livro no qual o filósofo se dedica ao tema da morte foi bastante pertinente para a análise da série de pinturas “Tudo te é falso e inútil”.

¹³²As referências bibliográficas dos itens pesquisados na Fundação Iberê Camargo constam na bibliografia desta dissertação.

¹³³Trata-se do professor de filosofia de Iberê Camargo, mencionado por Mário Carneiro, na citação anterior como “Emanuel Carneiro Leão”. Emmanuel Carneiro Leão, além de lecionar filosofia e traduzir livros de filosofia, também escrevia; ele é o autor de *Aprendendo a Pensar* (Editora Vozes, 1977).

Havia, ainda, no lote de livros de Iberê à nossa disposição, duas obras do filósofo Karl Jaspers: *La Situation Spirituelle de Notre Époque* (Nauwelaerts, 1951) e *La Mia Filosofia* (Giulio Einaudi Editore, 1948), que, muito provavelmente, foram adquiridas nos anos passados na Europa. Todavia, devido à linha filosófica desse autor, que, para esta pesquisa não seria uma perspectiva pertinente, ele não servirá como subsídio teórico para a análise da obra iberiana, pois, sem dúvida, Iberê Camargo apresentava uma tendência não só expressionista, como filosoficamente estava mais próximo do existencialismo de Jean-Paul Sartre. Em *O Existencialismo é um Humanismo*, Sartre discorre sobre questões divergentes entre as ideias filosóficas existencialistas e o marxismo. Já na primeira parte de seu relato, ele trata de diferenciar os tipos de existencialismo; de um lado, há aquele ligado a uma doutrina religiosa, e, de outro, aquele do qual ele fazia parte:

O que torna as coisas complicadas é que existem duas espécies de existencialistas: os primeiros, que são cristãos, e entre os quais eu listaria Jaspers e Gabriel Marcel, de confissão católica; e, por outro lado, os existencialistas ateus, entre os quais é preciso colocar Heidegger, e também os existencialistas franceses e eu próprio. O que eles têm em comum é simplesmente o fato de considerarem que a existência precede a essência ou, se preferirem, que é preciso partir da subjetividade. [...]

[...]

O existencialismo ateu que eu represento é mais coerente. Ele declara que, mesmo que Deus não exista, há ao menos um ser cuja existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por algum conceito, e que tal ser é o homem ou, como diz Heidegger, a realidade humana. Que significa, aqui, que a existência precede a essência? Significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida.

(SARTRE, 2014, p. 17-19).

Para Sartre, o homem é dono do seu próprio destino, ele se define. Mas esta ‘certeza’, no entanto, não o impede de sofrer crises existenciais nem passar por dilemas aparentemente corriqueiros. Em seus romances *A Náusea* e *A Idade da Razão*, suas personagens principais estão constantemente em crise. Ambos os romances, inclusive, têm como protagonistas homens em torno dos trinta e cinco anos, às voltas com problemas banais, crises pessoais e afetivas, perdidos em dilemas superficiais e outros nem tanto, nada que seja realmente trágico. O que se percebe na narrativa sartriana é, portanto, a ficcionalização de suas teorias existencialistas, o que, de alguma forma, nos ajuda a compreender melhor suas ideias filosóficas. Criticado por escrever romances que não agradavam à maioria dos leitores de sua época, exatamente porque suas personagens são moralmente

questionáveis (e, nesse sentido, são bem reais) e têm tendência ao fracasso, cujos enredos não terminam em finais felizes nem em tragédias que provoquem catarse, mas na sensação de que, afinal, a vida não é nenhum grande evento como se esperaria de um romance.

A série “Tudo te é falso e inútil” expõe a dramaticidade temática em torno da morte, através da reflexão sobre o fracasso. O contexto dessa produção pictórica tem como pano de fundo, não um reflexo, mas o momento que coincide com a chegada plena da velhice e da doença fatal que tomava os anos finais da vida do artista e escritor Iberê Camargo. O crítico Ronaldo Brito, um de seus mais importantes interlocutores, observou atentamente esse período dramático e, simultaneamente, de extrema produtividade como pintor, atitude que coincidia com a reafirmação da estética expressionista, concretizada nas grandes telas de tons mais graves e sombrios que o habitual, onde a proposta poética vai ao encontro do questionamento acerca do sentido da existência e da certeza de sua finitude:

As últimas telas de Iberê Camargo assustam e encantam, ao mesmo tempo. Assustam pela sobriedade terrível com que põem em evidência o drama do sujeito moderno, aparentemente no estágio final de dissolução; encantam pela qualidade da matéria pictórica que resistiria, paradoxalmente, a todas as violências e degradações. Diante do presente incerto e conturbado, frente à dúvida 'nuclear' quanto ao futuro do mundo, a resposta do artista é urgente: os seus gestos decididos e abruptos se precipitam e incrustam imediatamente na superfície da tela e criam espaço denso, calcinado, intensamente pessoal e singular. Massa de energia, quantum imponderável de real, em meio à diluição generalizada. A rigor, essas pinturas não se oferecem à contemplação e sim à absorção. A começar pela escala enorme, elas existem para serem experimentadas, pelos poros, com o corpo todo. Mas a atualidade premente das telas — o seu impacto quase brutal — deriva também do caráter lento e destilado da técnica de Iberê, da tradição moderna que resgata e repotencializa. A exuberante matéria pictórica garantiria assim, no cotidiano instável e anódino, uma identidade transcendental. E reafirmaria aquilo que a volátil sociedade de consumo prefere ignorar: a ação inteligente do tempo, o peso de verdade do tempo, a rotina de trabalho capaz de tornar atraentes e pulsantes essas tintas, capaz de assegurar a gestos tão intempestivos a certeza de não errar, não conseguir mais errar. (BRITO,1994, p.17).

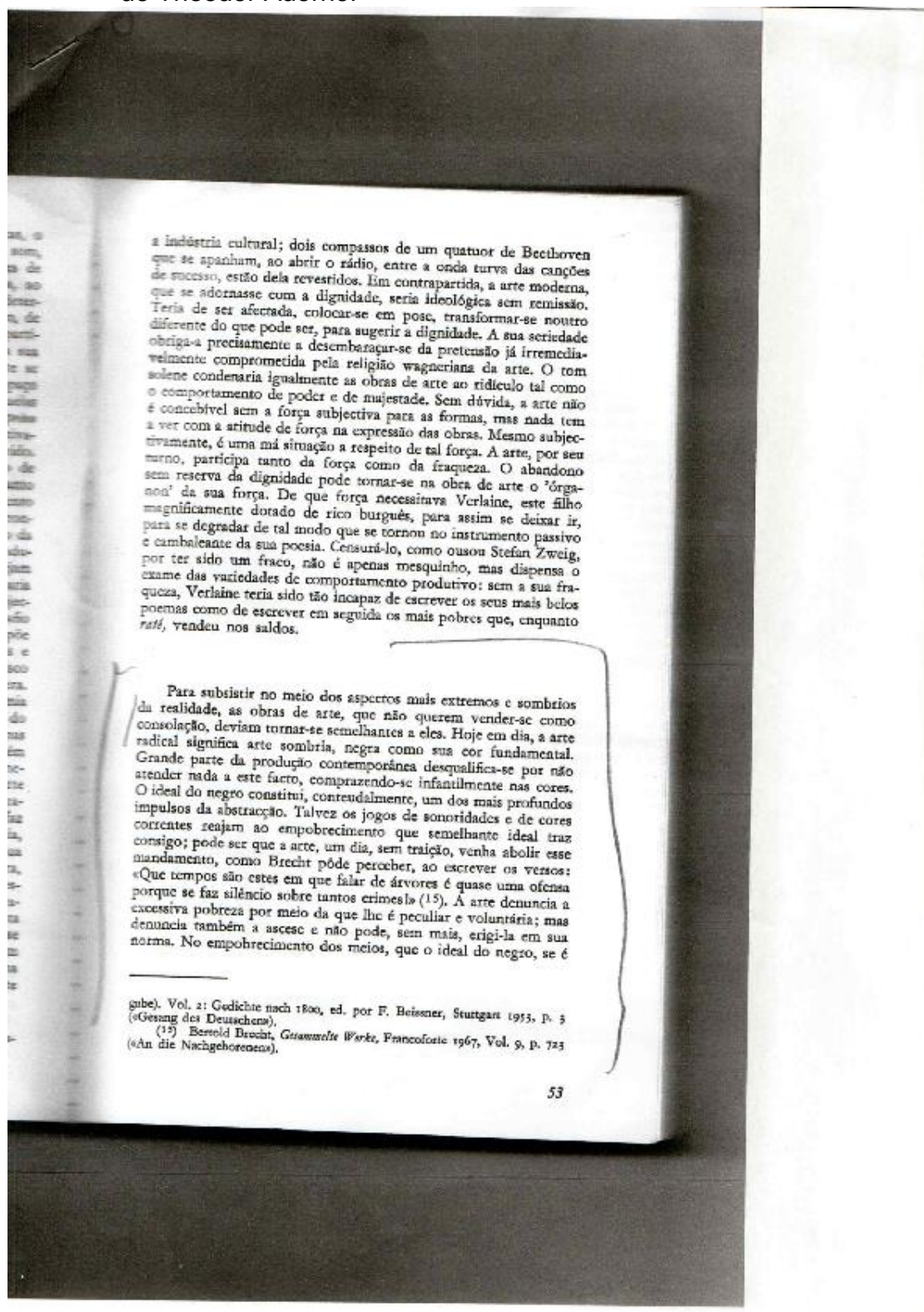
Ronaldo Brito enfatiza em sua análise, o efeito poderoso dessas pinturas iberianas, não somente devido às suas grandes dimensões, mas àquilo que elas representam dentro da trajetória do Artista. Os temas tratados nessas últimas telas, além de mais dramáticos em relação a tudo o que Iberê até então havia proposto em sua pintura, são ainda, em sua aparência, mais sombrios e graves, refletindo estados de espírito que, como destaca o crítico, “põem em evidência o drama do

sujeito moderno, aparentemente no estágio final de dissolução”. Destacamos, então, um excerto do livro *Teoria Estética*, do filósofo Theodor W. Adorno, encontrado durante nossa pesquisa no espólio de Iberê Camargo, marcada a lápis pelo próprio, o qual nos revela um pouco mais da sua visão sobre a arte e de como o seu trabalho ia ao encontro do pensamento dos autores que ele lia e estudava:

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. Grande parte da produção contemporânea desqualifica-se por não atender nada a este facto, comprazendo-se infantilmente nas cores. O ideal do negro constitui, conteudalmente [sic], um dos mais profundos impulsos da abstração. Talvez os jogos de sonoridades e de cores correntes reajam ao empobrecimento que semelhante ideal traz consigo; pode ser que a arte, um dia, sem traição, venha abolir esse mandamento, como Brecht pôde perceber, ao escrever os versos: “Que tempos são estes em que falar de árvores é quase uma ofensa porque se faz silêncio sobre tantos crimes!”. A arte denuncia a excessiva pobreza por meio da que lhe é peculiar e voluntária; mas denuncia também a ascese e não pode, sem mais, erigi-la em sua norma. No empobrecimento dos meios, que o ideal do negro, se é que não toda a objectividade, consigo traz, empobrece-se também o poetizado, o pintado, o composto; as artes mais progressistas impelem este empobrecimento até à beira do mutismo. Que o mundo, perdido que foi, segundo o verso de Baudelaire, o seu perfume e, em seguida, a sua cor, de novo o receba da arte, só parece possível à ingenuidade. Isso continua a abalar a possibilidade da arte, sem no entanto a deixar destruir. (ADORNO, 1982, p.53-54).

A seguir, a imagem do livro de Adorno pertencente à biblioteca de Iberê Camargo, contendo parte do trecho acima transcrito, que fora demarcado de próprio punho por ele:

Figura 24 – Imagem fotocopiada das marcações a lápis feitas por Iberê Camargo, destacando trecho de texto em uma das páginas do livro *Teoria Estética*, de Theodor Adorno.



a indústria cultural; dois compassos de um quatuor de Beethoven que se apanham, ao abrir o rádio, entre a onda turva das canções de sucesso, estão dela revestidos. Lim contrapartida, a arte moderna, que se adornasse com a dignidade, seria ideológica sem remissão. Teria de ser afectada, colocar-se em pose, transformar-se noutra diferente do que pode ser, para sugerir a dignidade. A sua seriedade obriga-a precisamente a desembaraçar-se da pretensão já irremediavelmente comprometida pela religião wagneriana da arte. O tom solene condenaria igualmente as obras de arte ao ridículo tal como o comportamento de poder e de majestade. Sem dúvida, a arte não é concebível sem a força subjectiva para as formas, mas nada tem a ver com a atitude de força na expressão das obras. Mesmo subjectivamente, é uma má situação a respeito de tal força. A arte, por seu turno, participa tanto da força como da fraqueza. O abandono sem reserva da dignidade pode tornar-se na obra de arte o 'órgão' da sua força. De que força necessitava Verlaine, este filho magnificamente dotado de rico burguês, para assim se deixar ir, para se degradar de tal modo que se tornou no instrumento passivo e cambaleante da sua poesia. Censurá-lo, como ousou Stefan Zweig, por ter sido um fraco, não é apenas mesquinho, mas dispensa o exame das variedades de comportamento produtivo: sem a sua fraqueza, Verlaine teria sido tão incapaz de escrever os seus mais belos poemas como de escrever em seguida os mais pobres que, enquanto *poète*, vendeu nos saldos.

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam tornar-se semelhantes a elas. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. Grande parte da produção contemporânea desqualifica-se por não atender nada a este facto, comprazendo-se infantilmente nas cores. O ideal do negro constitui, contendingamente, um dos mais profundos impulsos da abstracção. Talvez os jogos de sonoridades e de cores correntes reajam ao empobrecimento que semelhante ideal traz consigo; pode ser que a arte, um dia, sem traição, venha abolir esse mandamento, como Brecht pôde perceber, ao escrever os versos: «Que tempos são estes em que falar de árvores é quase uma ofensa porque se faz silêncio sobre tantos crimes!» (15). A arte denuncia a excessiva pobreza por meio da que lhe é peculiar e voluntária; mas denuncia também a ascese e não pode, sem mais, erigi-la em sua norma. No empobrecimento dos meios, que o ideal do negro, se é

gube). Vol. 2: Gedichte nach 1800, ed. por F. Heissner, Stuttgart 1953, p. 3 («Gesang des Deutschen»).

(15) Bertold Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt 1967, Vol. 9, p. 723 («An die Nachgeborenen»).

O que podemos entender, a partir dessa perspectiva filosófico-estética de Adorno, é que as pinturas-réquiem de Iberê Camargo trazem intrinsecamente em sua construção, a escuridão dos tempos atuais, pois elas não se vendem “como consolação”, elas de fato estão subsistindo aos “aspectos mais extremos e sombrios da realidade”, apresentando-se, portanto, como a própria realidade se apresenta ao seu espectador. “Tudo te é falso e inútil” é um trabalho sombrio, de sentido fúnebre, que fala sobre a finitude e sua relação direta com a sensação de fracasso que absorve o sujeito em um mundo já há muito tempo desencantado. Essa genuína frustração, contudo, é encarada de frente por meio da arte, expondo-se diante de todos e impondo-se como única a verdade válida por toda uma existência, como a nudez constrangida da figura que protagoniza o esse drama pictórico. Falar sobre a morte é, nesse contexto, refletir sobre o próprio fazer, dando sentido à vida através da ação de pintar. Iberê coloca em discussão, por meio dessa série, o verdadeiro sentido de pintar e o valor dessa pintura dentro do seu/nosso contexto de vida-morte:

No limiar de estar vivos e mortos ao mesmo tempo, de viver uma ficção fronteiriça (Fernando Pessoa ou Beckett indagam nesse umbral cognitivo) está inscrita a última obra de Iberê Camargo. [...], não cabe outra saída que mergulhar, numa poética do desamparo, da intempérie espiritual e numa aposta estética final. A potência visual dessa última fase religa a impossibilidade de completude do ser com a insuficiência trans-histórica da pintura – outra incompletude – sentida sempre por Iberê como foro interno. A sua pintura fêrida, feérica, contribui com um relato incômodo de nossa condição humana, de nossa insatisfação (tão moderna). (NAVAS, 2014, p. 218-219).

A criação dessa série de pinturas foi, nesse sentido, pensada pelo Artista para causar uma reação não-contemplativa, como observou o crítico Ronaldo Brito, para impactar o expectador através de um tipo de estranhamento que ela evoca, de absorver o olhar de quem as observa, algo para ser interiorizado e não para ser exteriorizado através do arrebatamento ou êxtase. Sobre o efeito provocado por essas últimas telas de Iberê Camargo, Sônia Salzstein analisa que:

De modo um tanto curioso, nos trabalhos dos anos 90, os cenários quase vazios e a imobilidade dos personagens solitários dão a impressão de que Iberê no fim da vida reatava à pintura meditativa e à experiência da contemplação que se viam em seus primeiros quadros de natureza-morta. Mas se o fazia era por absurdo, como se a desolada linha do horizonte que neles se insinuava estivesse lá apenas como testemunho da combustão rápida que havia tirado de cena os materiais da pintura; esta, por sua vez,

se mostrava rala, incapaz de oferecer resistência, apenas deixando-se imprimir dos velhos espectros da imaginação. Os antigos signos, quando presentes – tal é o caso da bicicleta, da sombra vaga de um carretel –, surgiam como alucinações longínquas, sem memória e sem dono, incapazes de reatarmos ao sujeito que primeiro os havia entrevistado e emancipado de sua vida de coisas. Nada, afinal, preservado em sua integridade, nada que pudesse sustentar o trabalho laborioso de uma contemplação. (SALZSTEIN, 2008, p. 41).

A intenção não-contemplativa presente na formação dessas grandes pinturas iberianas, conquanto seja visível que a sua estranha beleza nos provoque a necessidade de reflexão, elas não foram criadas para elevar o espírito do espectador por meio do arrebatamento visual.

O fato de as telas terem sido concebidas em uma série, reforça o sentido de densidade visual buscada pelo Autor. Icleia Borsa Cattani, curadora da exposição e autora do ensaio “Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo”, deteve-se, também, na questão das “séries” na constituição das obras do Pintor:

Vemos algo recorrente na pintura de Iberê: diferentes modalidades de repetição. Nessas pinturas, temos o princípio da série. Sua repetição de elementos e de organizações compositivas traz em si, para além das semelhanças, o princípio da diferença. Trata-se da repetição tal como analisada por Gilles Deleuze: “aquela que é transgressão, que expressa uma singularidade contra o geral.” As últimas séries de Iberê e os desdobramentos de formas realizados em um mesmo espaço de representação do período da abstração colocam o princípio da repetição como geração de intensidades. O que existe, nessas obras, é a série como *insistência sobre um tema*; essa foi, sempre, problemática presente na obra do artista. Abordar o mesmo tema uma, duas, dez vezes é tentar gerar, pela própria repetição, a diferença. Ao colocarmos a série em contiguidade vemos que fica reiterada a intenção primeira do ato, mas, simultaneamente, ela se anula. A migração dos corpos e das paisagens de uma tela à outra os transforma. O conjunto resultante cria outra coisa e produz outros efeitos de sentido do que cada obra percebida individualmente. Na série “Tudo te é falso e inútil”, o *locus* criado em volta dos corpos nos leva a indagações. Lugar indefinido, ora parecendo um interior, ora uma paisagem; continente de formas não identificáveis; espaço da cor, no qual profundidade e planaridade se confundem – no qual os corpos se definem mais por concentrar o espaço, tensionando-o.

As telas dessa série trazem em si várias das questões formais que Iberê abordava nos últimos anos, além do princípio serial: a monocromia; os intervalos entre as formas; a subjetivação e a redução da paisagem aos seus elementos mínimos; a fatura lisa, com pouca matéria, em oposição ao estilo que marcou sua obra anterior. (CATTANI, 2014, p. 150).

Verificamos na análise precisa de Cattani como o processo de repetição temática na obra de Iberê Camargo ocorre por uma determinação poética e, simultaneamente, provoca-lhe questionamentos de ordem formal que o levam a desenvolver continuamente esses temas ao longo de sua carreira; objetos como o

carretel, vão sendo problematizados pictoricamente sem jamais esgotar as suas infinitas possibilidades de criação artística, como se observa até mesmo em suas últimas produções, como na série “Tudo te é falso e inútil”, na qual vários desses objetos-temas são visualizados como ‘fantasmas’ que permanecem em sua memória, e retornam agora como lembranças vivas do passado, formando um resumo emblemático de toda sua vida e obra.

Essa questão da seriação, importante aspecto dentro do processo criativo de Iberê, como no caso das cinco pinturas de “Tudo te é falso e inútil”, permeia a produção iberiana não só em relação a um conjunto de telas, mas também no que diz respeito aos elementos presentes em suas composições, especialmente o carretel, certamente o objeto que o Artista reproduziu por mais vezes ao longo de sua carreira, tanto em desenhos, como em gravuras e pinturas; foram inúmeras séries de trabalhos a partir desse mesmo tema. Na opinião de Laura Castilhos, cuja pesquisa concentra-se no carretel iberiano:

Por sus particularidades – principalmente con respecto a la repetición en el acto de pintar como acción cotidiana y evidente en la constancia de ciertos elementos formales, como el carrete, a lo largo de casi cuatro décadas –, su proceso creativo deberá ser aquí descrito y analizado, para relacionarse al mito de Sísifo. Muchos críticos solían comparar el trabajo de Iberê en el taller con este angustiado personaje, condenado, después de su muerte, a subir una enorme piedra montaña arriba, pero que se le volvía a caer. La tarea era repetida sin cesar. (CASTILHOS, 2010, p. 140-141).

E eles – os carretéis –, estão presentes nas paisagens de “Tudo é falso e inútil”, ora equilibrando-se sobre uma mesa, ora caídos no chão. Suas aparências já não enfatizam tanto o aspecto geométrico de tempos passados, nessas versões pictóricas da década de 1990, eles surgem pouco definidos, disformes e descaracterizados; suas cores se confundem com as da paisagem, pois tudo está envolto no azul escurecido que predomina sobre as telas dessa série. Na terceira pintura, o icônico carretel aparece de forma inusitada: em preto, tombado ao lado do manequim, ele surge como um objeto largado, esquecido pelo tempo, sendo observado pela figura sentada com olhar fracassado, idiotizado. Nela, percebe-se uma leve claridade e variedade de tons e cores em relação às duas primeiras pinturas, mais escuras e sombrias. Há, também, um grafismo maior nas pinceladas, menos pesadas pelo espaço da cena e mais concentrada e empastada no rosto da figura, como sempre.

Na segunda versão da pintura, além da bicicleta quase em primeiro plano ao lado da figura sentada e da torre quase imperceptível ao fundo, há também a figura do manequim, resquício dos tempos de estudo na Europa no ateliê do pintor italiano surrealista Giorgio de Chirico, com quem Iberê Camargo aperfeiçoou o olhar e abriu a mente para novos horizontes, investigando uma pintura de atmosfera metafísica, e, neste sentido, também mais reflexiva.¹³⁴ Verifica-se, ainda, que é na quinta e última pintura da série, onde se verifica a demarcação mais surrealista por meio da presença do manequim na composição da cena: colocado em primeiro plano, assim como a figura humana feminina sentada, mas em oposição a ela, frente a frente. Nessa versão, a modelo foi retratada em posição lateral, e não frontal como nas anteriores. O artista cria esta variação mínima a fim de enfatizar o diálogo entre os dois corpos. A mulher observa o boneco de madeira sem cabeça, de formas finas e esguias, ao contrário dela, que possui formas largas e fartas, de fato humanas, extraídas a partir da observação da modelo ao vivo. O crânio da mulher apresenta um formato bem diverso do das outras quatro pinturas anteriores, dessa vez, o artista acentua a sua altura, imprimindo um aspecto ainda mais deformado ao seu semblante idiotizado. A bicicleta, então, surge bem ao fundo como um símbolo, em linhas finas e delicadas, gráficas, que também predominam nos contornos das figuras e no desenho da cadeira. As cores são bem mais claras, tendendo para o acinzentado, contrastando com as demais pinturas da série, e apresentam uma tonalidade avermelhada nas partes inferiores, mesclando-se ao azul e ao cinza, criando uma tonalidade violácea, bem característica da paleta iberiana.

Consideramos que a segunda pintura seja, entre as cinco, a que mais se caracteriza como uma paisagem, aonde o cenário de fato apresenta indícios e elementos desse tipo de gênero artístico. Vê-se, por exemplo, que a linha do horizonte é mais evidenciada que nas demais versões, inclusive pela composição em planos mais definidos através de uma perspectiva que coloca a torre em último plano, do lado direito superior, em contraste com o manequim de madeira em primeiro plano, à direita inferior do quadro. Criando, dentro da composição bidimensional, esse ‘movimento’ ilusório em nosso olhar, que vai do maior para o menor, o Pintor consegue obter um efeito em perspectiva que enfatiza a ‘distância’

¹³⁴ Sobre a relação entre a obra iberiana e Giorgio De Chirico, sugiro a leitura do ensaio “Os meandros da memória”, de Jacques Leenhardt (Fundação Iberê Camargo, 2010), no qual o pesquisador analisa o trabalho de Iberê Camargo sob a perspectiva da influência metafísica do pintor surrealista que o teve como aluno em Roma, na década de 1950.

entre os dois elementos, e, assim, evidencia o espaço aberto, dando a entender que se trata de uma pintura de paisagem¹³⁵, mesmo com suas peculiaridades, como veremos no depoimento de Iberê, a seguir:

Talvez eu tenha procurado o De Chirico porque sou um homem que tenho dentro uma solidão. Sou um homem do Pampa. Você sabe o que é o Rio Grande? Se você morasse um tempo no interior sentiria muito isso, a tristeza que existe nas coisas. Há um halo de tristeza que envolve a nossa paisagem e ela é muito simples. Ela é um céu e um Pampa, uma linha divisória, uma linha reta, de modo geral, a fronteira é isso. E tem a cor do céu e a cor da terra. E tem esse vazio e essa tristeza. As tardes, na campanha, onde aquelas sombras se espicham tão compridas; você pode facilmente chorar.

Porque é uma paisagem rica, no seu despojamento, não tem árvores frondosas, não é aquela coisa exuberante, não. Eu até não gosto. Quando cheguei no Rio de Janeiro eu disse assim:

“Eu acho que aqui Deus estava com um mau gosto terrível. Fez essas abóboras, essas couves-flores”.¹³⁶ Eu gostava de uma paisagem seca, do banhar das águas que escondem mistérios, as águas verdosas, as águas lodosas... Então, eu tenho uma afinidade espiritual com o De Chirico. [...]

[...]. Porque existe esse sortilégio nas paisagens dele, como eu acho que eu também tenho essa coisa que está além do físico, além da paisagem. Você olha uma paisagem e vê que tem algo além daquilo que está ali, que aquele conjunto leva você a uma outra relação, a um outro caminho, a uma outra ordem que é um mistério. (CAMARGO; PIZZINI, 2014, p. 185-186).

Esse “mistério” que envolve as paisagens criadas por Iberê tem, portanto, uma relação direta com a sua vivência no Rio Grande do Sul e as primeiras

¹³⁵ Em pinturas dos gêneros de figura humana e de natureza-morta, podemos dizer que a perspectiva, embora seja trabalhada pelos artistas em suas composições, é menos evidenciada de modo a criar um ambiente no qual a paisagem ou o fundo não seja a parte tão importante do quadro. Imaginemos, por exemplo, o quadro da “Monalisa” de Leonardo da Vinci: nele, a figura principal é a mulher retratada em primeiríssimo plano, sendo o seu rosto o foco central da nossa atenção, e a paisagem ao fundo nada mais é do que um mero complemento visual, que cria, sem dúvida a ilusão de perspectiva, sem, no entanto, atrair uma atenção especial por parte do espectador. Já no gênero de natureza-morta, como nas ‘maçãs e laranjas’ de Cézanne, tematizadas inúmeras vezes por esse pintor, observa-se que o fundo, sendo sempre em ambiente fechado, impede a exploração da perspectiva através dos planos entre figura e fundo, e, nesse caso, o artista a desenvolve por meio dos contrastes sutis criados entre os próprios objetos organizados na superfície em que estão dispostos: Cézanne fazia isso com grande personalidade, criando movimentos nos tecidos sobre uma mesa, onde um jarro era colocado próximo de um objeto menor, ou criando um jogo divertido entre várias frutas espalhadas como que ‘aleatoriamente’ sobre panos amarfalhados e com pouca ou quase nenhuma diferença de tamanho entre elas, contrapondo-se a outros objetos da cena e a um fundo quase abstrato no qual se distinguem alguns livros, panos coloridos, etc. Ou seja, não existe paisagem.

¹³⁶ Com seu peculiar humor irônico, Iberê está se referindo ao aspecto exótico da natureza carioca, às cores e formas que lhe desagradavam; inclusive, ele não gostava de usar a cor verde, e isso fica evidente ao analisarmos suas obras, nas quais há pouco ou quase nada das tonalidades da natureza brasileira. Em suas pinturas de paisagens, realizadas no início de carreira, ainda é possível encontrar o verde, especialmente naquelas feitas ao ar livre, no Rio Grande do Sul, e, talvez, um pouco nas paisagens feitas no Rio de Janeiro, marcando sua mudança para a capital fluminense, mas nada realmente significativo, visto que ainda não havia ‘se encontrado’ como artista, isto é, não tinha um estilo completamente definido.

experiências e sensações a partir dessa visão das paisagens da infância e juventude. Além disso, somando-se a esse aprendizado poético-visual, impregnado de nostalgia, suas pinturas de paisagem apresentam a influência de Giorgio de Chirico, especialmente em relação às suas pinturas metafísicas, composições criadas como cenários, embora apresentem, também, a característica da paisagem. De Chirico trabalhava essas paisagens-cenários no ambiente do ateliê, não se tratava de pintura ao ar livre, então, é possível verificar essa similaridade nos processos de criação dos dois artistas, que, obviamente, Iberê assimilou e desenvolveu à sua maneira, no Brasil. Constatamos o hibridismo existente entre os três gêneros artísticos tradicionais na pintura iberiana; o trabalho desenvolvido pelo Pintor apresenta características dessas modalidades, mescladas de modo intrínseco: há a figura humana em uma paisagem exterior criada em um ambiente fechado, como se tratasse de uma natureza-morta; a sua relação com este gênero desenvolve-se de modo peculiar, pois ele agrega a esse cenário exterior protagonizado pela figura feminina, alguns objetos-símbolos utilizados por ele ao longo de sua carreira (carretéis, manequim, bicicleta), e isso o aproxima da pintura metafísica de De Chirico. Ambos constroem cenários de ‘paisagens internas’, e, daí, vem muito desse mistério que as envolvem. Para Iberê, as paisagens por onde passou desde a sua infância mais tenra são permanentes em sua memória; em sua obra, elas surgem como uma lembrança dolorosa de um tempo longínquo:

Nunca fui lúdico na minha vida, nem quando criança. Sempre fui só. Não sou uma pessoa de muito chão, de muita caminhada. Conheço esses lugares que cito. Então, a gente faz um resumo e cria uma paisagem interior, que é a do ambiente onde a gente nasceu. Um dia, um sujeito disse assim: “Mas como, você disse que saiu com 4 anos de Restinga Seca, lugar onde nasceu, o que você conhece então de lá?” Daí eu disse: “Tudo”. É preciso saber que a experiência de engolir o primeiro gole de ar e ver a primeira luz do sol é muito importante. Isso marca. Uma experiência que não desaparece. Sou um homem do interior. Porque, afinal, minha infância foi vivida no interior do Rio Grande do Sul. E esse cenário é muito simples: uma linha que divide o céu e a terra. (CAMARGO; PIZZINI, 2014, p. 187).

“Paisagens de dentro”, como pontuou Icleia Borsa Cattani: as pinturas da série “Tudo te é falso e inútil” apresentam-se como uma espécie de análise visual a respeito e em torno da existência humana diante da morte e da condição fracassada que essa finitude nos impõe, impiedosamente. Iberê Camargo, dialogando com a poética de Drummond através do fracasso e da consciência da própria morte,

revela-nos que pintura e poesia convergem a um mesmo termo existencial, ao tempo que nos é implacável. Condiz, de alguma forma, com a reflexão do crítico Paulo Venancio Filho acerca do tom trágico que a pintura iberiana carrega, desse “desassossego do mundo”¹³⁷ que a toma, e a torna assim tão pessoana como o verso que lhe nomeia:

Nunca um quadro de Iberê teve aquela felicidade do “tim” que Guignard reconhecia quando uma pintura estava pronta.¹³⁸ Trata-se é claro de um drama especificamente moderno: a condição do homem do século XX. A inconclusão cada vez mais dolorosamente intensa do indivíduo moderno. A pintura é assim para o pintor; a própria vida, ela mesma se pintando. Seu término, como na vida, é a morte. O fim de um abrigo que lhe dá vida. Resta o desassossego, a inquietude, o desconforto. Assim se sente o homem, sem um lugar para ir, muito menos para voltar – o constante e infindável enfrentamento do agora. (VENANCIO FILHO, 2001, p. 42).

Para Iberê, como se verifica também pela análise de Paulo Venancio Filho, o enfrentamento da vida se faz através da sua arte e, neste sentido, o Artista se encontra em uma condição trágica de existência. Ele diz, em seu relato “Gaveta dos guardados”:

¹³⁷ Expressão que dá título ao livro do crítico Paulo Venancio Filho acerca da obra de Iberê Camargo, *Desassossego do mundo* (VENANCIO FILHO, 2001); remete, por conseguinte à obra de Fernando Pessoa, autor do *Livro do Desassossego*, conhecido texto inacabado em prosa, que mescla a fragmentada linguagem em tom de diário escrita por Bernardo Soares, outro de seus heterônimos, com a própria personalidade de Pessoa. A esse diálogo linguístico e poético entre Pessoa e Iberê, observado por Venancio Filho, o crítico Adolfo Montejo Navas acrescenta ainda a intertextualidade com a obra de Carlos Drummond de Andrade: “Devo enfatizar, além da sintonia explícita com uma importante leitura da obra iberiana, *O desassossego do mundo* (Paulo Venancio Filho), o registro diferente que aqui se apresenta, na medida em que esse título de eco tão pessoano – se lembrarmos do heterônimo Bernardo Soares e seu *Livro do desassossego* – faz ressaltar no sentimento que se tem do mundo (aliança com o título próximo de *O sentimento do mundo* [1940] de Carlos Drummond de Andrade) enquanto pretendo esticar essa modulação para a ação que increve e precisa o conjuro. Em suma, mais uma colocação para a atitude do artista, ainda que como consequência da circunstância anterior. O estado do desassossego convida para o conjuro do mundo, de um mundo que mostra atribuladas condições histórica e existenciais, à medida que avança em sua aposta pelo progresso tecnológico como único grande metarrelato que ainda resiste, como elixir exclusivo.” (NAVAS, 2014, p. 201-202).

¹³⁸ O autor refere-se a uma curiosa onomatopeia utilizada pelo pintor Guignard para expressar quando sabia que um quadro estava finalizado. Em depoimento a Lisette Lagnado, Iberê comenta o sentido dessa explicação dada pelo seu antigo professor de pintura: “Sim, a pintura é autônoma, uma entidade, não é uma natureza, ela é a pintura. O que é a pintura já é outro problema. Perguntaram ao Guignard quando ele sabia que o quadro acabou. Ele disse: ‘Quando faz tim’. Parece idiotice, não é? Mas eu entendi perfeitamente o que ele quis dizer. Faz ‘tim’, é isso aí, está certo. Todos os pintores entenderam, menos os que não são pintores porque eles não têm a percepção dessa sensibilidade de entender a coisa que a palavra não pode dizer. É indefinível.”. (CAMARGO; LAGNADO, 1994, p. 35). Obviamente, Iberê, sendo pintor, entendia o que Guignard dizia, todavia o seu “tim” nunca fora como o do mestre, pois cada pintor sente esse “tim” de um modo particular e, no seu caso, sendo um artista expressionista, não poderia ter a ‘leveza’ do de Guignard; daí então o argumento de Venancio Filho sobre a questão da felicidade ser impossível na pintura iberiana.

Não há um ideal de uma beleza, mas o ideal de uma verdade pungente e sofrida que é minha vida, e tua vida, é nossa vida, nesse caminhar no mundo.

Sou impiedoso e crítico com minha obra. Não há espaço para alegria. Acho que toda grande obra tem raízes no sofrimento. A minha nasce da dor. (CAMARGO, 1998, p. 34).

Nesse posicionamento autenticamente expressionista, no qual Iberê admite a necessidade do sofrimento para a realização de um trabalho realmente significativo na arte, vemos a correspondência existencialista da sua pintura com o pensamento pessimista de Schopenhauer. A dor do Pintor, então, encontra sua ressonância filosófica nas *Dores do Mundo*:

Se a nossa existência não tem por fim imediato a dor, pode-se dizer que não tem razão alguma de ser no mundo. Porque é absurdo admitir que a dor sem fim que nasce da miséria inerente à vida e enche o mundo seja apenas um puro acidente, e não o próprio fim. Cada desgraça particular parece, é certo, uma exceção, mas a desgraça geral é a regra. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 25).

Assim se faz “Tudo te é falso e inútil”, de um sofrimento profundo que somente se explica por meio da pintura. A expressão dessa dor existencial, de característica schopenhaueriana, está impregnada no trabalho de Iberê Camargo e se materializa de forma contundente por meio de uma poética singular, a qual se fez sempre estruturada pelo trabalho rigoroso e perfeccionista, aliada a uma consciência estética apurada desenvolvida através de muito estudo, pesquisa, e, naturalmente, pelo seu talento peculiar para a arte e para a escrita.

A ‘narrativa visual’ dessa série, realizada em cinco quadros, dá forma à intenção premente de Iberê em colocar-se como um narrador de suas experiências, vivências e memórias. Trata-se sempre, como nos parece, de um trabalho que objetiva a (vã tentativa) de fixação de um tempo, e do próprio tempo. ‘Esteticamente utópico’ e solitário, todo o seu trabalho se desenvolve nessa relação intrínseca entre arte e vida, de essência expressionista, aliada a um sentido de modernidade que se situa fora dos padrões da arte brasileira – é sombrio, pessimista, desesperançado.

Trata-se, portanto, de um projeto artístico marcado pelo impulso da dor, cujo sentido se concentra na busca de uma “verdade” interior que, certamente, não sejamos capazes sequer de vislumbrar, pois não há como penetrarmos na alma do

seu criador, apenas tatear superficialmente aquilo que ele nos deixou materialmente: sua obra e seus vestígios. Resta-nos, apenas, aceitar o final.

Post scriptum

Em 1994 foi realizada no CCBB¹³⁹ do Rio de Janeiro uma grande exposição retrospectiva de Iberê Camargo. Para o catálogo dessa exposição, o curador e crítico Ronaldo Brito escreveu um ensaio a que deu o título de “Um trágico moderno”. Ao longo da exposição, já doente, o artista veio a falecer. Foi ali que vi pela primeira vez o conjunto de grandes pinturas figurativas de sua última fase, iniciada em 1990. Beirando os oitenta anos, Iberê daria naquelas últimas telas um salto trágico, radicalizando a experiência do corpo e da finitude. Tudo ali ganhava uma gravidade exacerbada. As fisionomias são abrutalhadas como na fase negra de Goya; corpos ganham uma carnalidade aderida à superfície encrespada da tela; a atmosfera, atravessada por uma luminosidade fria, é pós-apocalíptica. Deparar-me com essas telas foi desconcertante. Continua sendo. Quanta força e quanto desencanto. (OSORIO, 2014, p. 17).

É dessa forma que Luiz Camillo Osorio inicia o texto sobre a obra de Iberê Camargo, no livro *Iberê Camargo: um trágico nos trópicos*. Nesse contexto dramático da vida do Artista, somos capazes de vivenciar um pouco do que o próprio crítico sentiu ao se deparar pela primeira vez com as grandes telas finais de Iberê, das quais destacamos a série “Tudo te é falso e inútil”, nesta dissertação. O comovido relato do crítico deve ser estendido às impressões que tivemos durante a nossa pesquisa de campo na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre/RS, ao visualizarmos pessoalmente as pinturas do Artista, seus mais variados registros escritos, livros, esboços, fotografias, objetos de trabalho, coleção de carretéis, etc., e onde também tivemos o privilégio de conversar com algumas pessoas que conviveram com o Artista, aprendendo um pouco mais sobre o seu trabalho e sobre a sua pessoa. Desse incomensurável “desencanto” expresso nessas pinturas finais de Iberê Camargo, nascem as mais diversas possibilidades de leitura, interpretação e criação artística e literária; foi, portanto, a partir da fertilidade da obra iberiana que pudemos escrever, em grande parte, este trabalho acadêmico, o qual não deixa de ser também, como acreditamos, uma forma de ficção. Nesse sentido, trata-se de um

¹³⁹ Centro Cultural Banco do Brasil.

depoimento muito particular sobre aquilo que verificamos ser a “verdade” expressa neste recorte realizado em sua obra.

“Pinto apenas, não proponho.”

Iberê Camargo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Expressamos e desenvolvemos analiticamente, através desta dissertação, um recorte e uma abordagem específicos dentro das obras artísticas e literárias de Iberê Camargo e de Carlos Drummond de Andrade, procurando ser condizentes com a nossa forma de enxergar e estudar a poesia, a pintura e os escritos desses renomados autores. Em cada um dos capítulos desta dissertação, procuramos deslindar através da análise interartes, de que forma o fracasso se constitui um tema relevante dentro da obra de Carlos Drummond de Andrade e Iberê Camargo. Com esse intuito, optamos por realizar um recorte bastante restrito em suas produções literárias e artísticas, a fim de tentar aprofundar e estender as análises de cada objeto selecionado, em lugar de, por exemplo, selecionarmos muitos objetos com a pretensão de revelar a frequência da incidência do fracasso enquanto temática nas suas obras, pois isso poderia, inclusive, comprometer a extensão e a qualidade das análises, haja vista o tempo estabelecido para a escrita de uma dissertação.

Sendo um trabalho interartes, ou seja, abarcando linguagens diferentes, nosso texto procurou criar um sentido de leitura de modo a contrabalancear os dois autores, porém, sem o uso excessivo de subdivisões, no qual o texto pudesse fluir sem a necessidade de muitos títulos e subtítulos dentro dos capítulos. Assim, a sequência desses capítulos seguiu uma ordem na qual os assuntos abordados dialogassem entre o final de um capítulo e o início do outro, com o intuito de não ‘quebrar’ a linha de raciocínio. O sentido da leitura que criamos foi, nesse sentido, uma forma de estruturar este trabalho objetivamente híbrido e, portanto, complexo.

Colocadas essas explicações e justificativas formais, pensamos que essas considerações finais servem, outrossim, para que possamos argumentar a respeito dos resultados intencionados e obtidos por este estudo, e para avaliarmos se tais objetivos alcançados ao longo da dissertação serviram para reafirmar as ideias iniciais do projeto. Para tanto, resumiremos argumentativamente o que foi realizado.

No primeiro capítulo, intencionamos tratar de aspectos relevantes dentro da obra de Iberê Camargo e Carlos Drummond de Andrade, a fim de servir como abertura e sustentação analítica para os capítulos seguintes, nos quais foram analisados a parte principal do *corpus* da dissertação. Nesse sentido, entendemos

que os objetos – conto iberiano e poemas imaturos drummondianos – analisados no capítulo de abertura, embora tratem da questão do fracasso e da negatividade temática nos dois autores, são secundários dentro do plano geral da pesquisa, conquanto importantíssimos para o desenvolvimento do tema do fracasso como diálogo poético entre eles.

No conto “O relógio”, constata-se a correspondência entre a ação bizarra empenhada pela personagem de Savino, em sua busca pelo ‘tempo perdido’ na fossa da latrina, com a atitude do próprio pintor expressionista¹⁴⁰ diante do seu drama diário diante do ato de pintar: tarefa de Sísifo incorporada por Iberê. O crítico Paulo Venâncio Filho traduz exatamente essa atitude iberiana sinestésica frente à arte, o seu desejo inequívoco de materializar por meio do empastamento, do raspar e do sobrepor incansavelmente a tela com camadas e camadas de tinta, que se assemelharia curiosamente com a forma como Savino ‘chafurda’ junto a seus excrementos, escavando e remexendo-os à procura do relógio de estimação:

Estão em ação um método arqueológico e o seu oposto: ir à profundidade para trazer à superfície. Denominaríamos escatologia, nos dois sentidos da palavra, este revirar e desvirar. A tinta torna-se para o pintor a única coisa atual onde tudo se precipita, sem exceção. Nada, para ser, pode escapar ao peso da matéria. O quadro é um precipitado, o chão da pintura onde tudo cai sob a força de uma outra gravidade, uma outra natureza, outras leis. Também o tempo se precipita uno, fechado, claustrofóbico. A temporalidade asfixiante de um espaço sem poros. Mais uma vez a consciência romântica de si, que toma a forma da angústia e do desespero, não pode se situar num tempo e espaço históricos. Não aceita limites. (VENANCIO FILHO, 2001, p. 46).

Vemos que, assim como a personagem ficcional, o Artista, aqui, é um ser angustiado que luta com pincéis e tintas, sem descanso, sem limites. O tempo, esse elemento inerente à vida, urge diante do trabalho que exige completa entrega: “Raspar, espatular, uma, duas, onze, trinta vezes, sem parar, para poder parar. Este movimento incessante cuja seta temporal não permite ao pintor se deter, obviamente não conhece o retocar, o corrigir.” (VENANCIO FILHO, 2001, p. 46).

Aonde Savino pretende chegar? Questionamo-nos, diante da sua distorcida verdade aquilo que realmente significaria para o próprio Artista estar diante de uma pintura fracassada:

¹⁴⁰“Para o homem expressionista, é inevitável a recorrência ao passado”, pontua o crítico Paulo Venâncio Filho. (VENANCIO FILHO, 2001, p. 41).

Esse é o transe que caracteriza o embate do fluxo contra o fixo. O drama terminal a obra exige e retarda, perseguindo o momento anticoagulante, suspensão entre vida e morte. Nesta experiência radical da matéria também reside uma condição metafísica que define o homem moderno desiludido: a vontade intensa de agir e não encontrar resultado na sua ação.

[...] Transe, significa combate e luta, assim como crise de angústia. A todo transe quer dizer com impulso total da vontade. A alta voltagem existencial tragada no tempo de execução, dirigida para o nada e para o fracasso ameaça intensamente os dois termos engajados do transe: pintor e pintura vinculam-se desesperadamente, numa vontade que não se realiza e no outro que resiste. (VENANCIO FILHO, 2001, p. 46- 47).

Paulo Venâncio Filho analisa, no trabalho pictórico desenvolvido por Iberê Camargo, uma atitude que “não é a do jovem rebelde, mas a do homem desiludido e fracassado no seu destino histórico.” (VENANCIO FILHO, 2001, p. 37). Seria, de fato, como se ele quisesse/estivesse pintando o fracasso, com todas as suas forças. O próprio Iberê admitiu: “Não me satisfaz o que escrevo. Sempre esbarro no inatingível. Para mim, escrever é pintar com palavras.” (CAMARGO apud LAGNADO, 1994, p. 56).

Com a análise do conto “O relógio”, mostramos o lado mais expressivo da prosa ficcional de Iberê Camargo, cujo aspecto pessimista e existencialista que a impregna vai ao encontro das características verificadas também em seu trabalho pictórico. Na opinião do crítico Paulo Ribeiro, que estudou com profundidade o lado literário de Iberê:

Além da sua obra plástica, Iberê Camargo nos legou textos que demonstraram sua qualificação também como escritor, na medida em que sabe conjugar a inspiração a uma elaborada técnica literária, que harmoniza conteúdo ficcional com o desdobramento de um subtexto altamente reflexivo. Como em suas telas, nos seus escritos encontram-se as nossas inquietudes e a expressão da condição humana, tanto em sua dor como nos breves hiatos de felicidade. É possível perceber como o artista tinha a noção da técnica ao tratar criativamente com as palavras. No seu livro de contos veremos imagens ligadas ao plano do fantástico e, sobretudo, personagens imersos num ambiente de suprema angústia diante do tempo (o tempo que passa), e também a angústia, a inquietação de um narrador diante de sua impotência. (RIBEIRO, 2010, p. 333).

Essa é uma ‘boa deixa’ para tratar o que foi visto na poesia drummondiana: a questão da “impotência” do Escritor diante de uma linguagem que não se deixa jamais dominar por quem a escreve.

Em Carlos Drummond de Andrade analisamos, no primeiro capítulo, alguns de seus ‘poemas renegados’ da época em que ainda se aconselhava com o mestre modernista Mário de Andrade. Nosso intuito, nesse caso, foi o de buscar em sua

poesia pessimista inicial, já marcada por um ceticismo filosófico, sinais de uma poética do fracasso que pudesse servir de apoio para as análises dos capítulos finais, isto é, que mostrassem um desenvolvimento dessa poética do seu período de juventude para a sua poesia madura da década de 1960, na qual se insere o poema “Cerâmica”. Os três poemas analisados, tirados do livro publicado postumamente, *Os 25 Poemas da Triste Alegria* (de 1924), foram: “A sombra do homem que sorriu”, “Como se eu fosse um poeta resignado” e “Boneca de pano”. O poema “Convite ao suicídio”, que Drummond escreveu em 1925 para o amigo Mário de Andrade, e que nunca chegou a ser publicado em livro, também passou por análise no mesmo capítulo, e, nesse caso, especificamente, o foco se concentrou na questão da morte como marca do seu pessimismo cético, ao qual a ideia de fracasso se insere. A ironia e o sarcasmo foram aspectos igualmente analisados a partir desses poemas de iniciação do jovem Drummond, sempre tendo em vista a poética do fracasso no uso que o Autor faz desses recursos linguísticos. A propósito disso, a pesquisadora Marlene de Castro Correia observa que Drummond faz uso do “*humour*”¹⁴¹ como uma “defesa contra o sofrimento”; com base na teoria freudiana, ela argumenta que: “o humor consubstancia a afirmação vitoriosa do *eu*, que se recusa, por meio dele, a deixar-se sucumbir, abatido pelos traumas que o mundo lhe produz.” (CORREIA, 2015, p. 159). Tal justificativa serve perfeitamente para os poemas “A sombra do homem que sorriu” e “Convite ao suicídio”, assim como quando se afirma que:

Semelhante atitude, conclui Freud, implica não somente o triunfo narcísico do *eu*, que se enaltece ao proclamar-se invulnerável aos ataques do mundo, como também o triunfo do princípio de prazer, que encontra um meio de manifestar-se apesar da realidade desfavorável. Este, pois, o traço do humor defensivo: um específico agenciamento de imagens e fatos dolorosos que proporciona, por meio de uma atividade intelectual, a aquisição de prazer. (CORREIA, 2015, p. 160).

O “humor defensivo” se constitui na ironia e o sarcasmo drummondiano, como se viu nos dois poemas acima mencionados: de forma mais sutil no primeiro, e de modo escancarado no segundo. Em ambos os poemas, o humor defensivo deixa transparecer uma sensação de ‘êxito através do fracasso’, o qual estaria atrelado,

¹⁴¹ A autora aplica o termo em inglês, que dá o significado mais abrangente ou geral do que seria ‘senso de humor’, não obstante, entenda-se que Drummond faz uso de um tipo de humor mais específico, que é a ironia.

sem dúvida, ao “princípio de prazer”, seguindo a ideia freudiana na qual a pesquisadora se fundamenta.

No capítulo dedicado ao poema “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade, procuramos objetivar ainda mais a poética do fracasso na sua poesia. Nesse caso, a essência do fracasso encontra-se formalmente através da concisão de sua linguagem. Resumidamente, em seu conteúdo vimos o drama sentido pelo ser humano através da metáfora de um objeto quebrado, uma “xícara de cerâmica inútil”, a qual estaria passando por um difícil momento transitório, que marca o ritual inevitável da velhice até a sua morte. O fracasso, então, passa a ser encarado, nesse poema, não mais a partir da ironia drummondiana como fora vista anteriormente, mas em tons sombrios e dramáticos, que, depois, são analisados em contraponto com a obra pictórica de Iberê Camargo. “Cerâmica” é um poema curto, porém bastante complexo e aberto a diversas abordagens devido à sua capacidade de formar imagens que remetem à outras linguagens artísticas e a outros poemas de Drummond e também ao conhecimento filosófico. Estabelecemos, prioritariamente, o enfoque na abordagem sobre o fracasso aliado à ideia da morte. Para tanto, foi necessário analisar o seu aspecto estrutural, a sua forma minimalista, e o seu conteúdo dramático aliado ao estudo da natureza-morta (ponto essencial dentro da análise), e, a partir daí, a questão cromática relacionada à estética expressionista, entrando em sintonia com a obra de Oswaldo Goeldi e, principalmente, abrindo um diálogo poético com o trabalho de Iberê Camargo em seu conto expressionista “O relógio”.

A subjetividade humana, coisa que não se explica, mas se sente, se encarrega de dar a carga dramática ao poema existencialista “Cerâmica”, transformando a descrição de um objeto sobre uma superfície, em um texto poético enigmático, reflexivo e triste. Segundo Marlene de Castro Correia:

A dissociação da consciência ganha modulações diversas na poesia de Drummond. Dois poemas¹⁴², porém, destacam-se pela radical polaridade entre si quanto ao tratamento do tema e quanto aos padrões discursivos em que ele se desenvolve, ilustrando o gosto do poeta por oposições extremas. “Cerâmica”, breve texto à maneira de notação, concretiza a tendência drummondiana de, em fala simples e acessível, propor uma reflexão existencial a partir de objetos e situações do dia a dia da realidade imediata. (CORREIA, 2015, p. 272).

¹⁴² O outro poema que ela mencionaria, ainda, é “Canto órfico” (*Fazendeiro do Ar*, 1954).

Encontrar o sentido da vida e tentar entender a morte, parece-nos que essas continuam a ser as questões essenciais do ser humano. É basicamente dramático envelhecer, gradativamente perceber que a morte de outrem traz consigo o aviso de que também se morrerá. A sensação de fracasso diante da impossibilidade de se prolongar o tempo é fatal. Marlene de Castro Correia ressalta, através da voz de um dos maiores conhecedores da trajetória poética de Drummond, a essência dramática da poesia drummondiana:

Mário de Andrade teve a percepção desse traço decisivo e distintivo de Drummond, a quem diz categoricamente em uma de suas cartas: “Você é o mais trágico dos nossos poetas, o único que me dá com toda a sua violência a sensação e o sentimento do trágico.” (CORREIA, 2015, p. 104).

Mário de Andrade, tendo estudado a fundo e assimilado a estética expressionista advinda dos movimentos de vanguarda, parece entender melhor do que ninguém a essência dramática que permeia a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Quem sabe, por ser mineiro, o Poeta tenha um jeito peculiar de tratar os dramas do ser humano, conseguindo criar, através de uma linguagem coloquial, uma poesia bastante complexa. Justifica-se, assim, a irônica definição feita por ele em seu livro renegado de juventude: “Algumas palavras para explicar a minha poesia? A minha poesia é muito simples. / Algumas palavras para explicar o meu espírito? O meu espírito é muito complicado.”. Entendemos que nada em Drummond é tão simples assim como ele diz, e tanto o seu espírito como a sua poesia carregam, entre outros significados e sentidos: o peso do “sentimento do mundo”, o conflito da “pedra no meio do caminho” e o fracasso de quem nasceu “*gauche* na vida”.

O crítico Alcides Villaça, sem desvalorizar a poesia de extensão curta drummondiana, assinala que a sua produção de poemas longos reflete de modo mais enfático a potência reflexiva de sua obra:

Pode-se objetar, com razão, que Drummond é um poeta expressivo também no fôlego curto das formas epigramáticas: aí estão o piadismo instantâneo de “Cota zero”, a variação de planos do “Poema de sete faces”, o moto-contínuo de “no meio do caminho”, certo nominalismo de *Lição de Coisas*... No entanto, não me parece que no conjunto de sua poesia esses recursos tenham o mesmo peso da discursividade especulativa e dramática, cujo poder de envolvimento rítmico e denotação de figuras nos leva a transitar, contínua e dialeticamente, da imagem a um conceito e do conceito a outra imagem, muitas vezes chegando àquele ponto de fusão apurado pela inteligência sensível, da qual se irradia a criação genial. De fato, não apenas cada um dos grandes poemas é um pleno discurso em si, mas o

conjunto da obra de Drummond constitui um amplo movimento, uma *história* propriamente dita, na qual as falas são gestos que provêm de um mesmo ânimo crítico de ordenação, mas sujeito aos diferentes tempos, às diferentes crenças e aos diferentes humores da vida do poeta. (VILLAÇA, 2006, p. 128).

Nesta dissertação, procuramos valorizar a poesia breve drummondiana, por isso a escolha bastante específica em analisar um poema que reunisse as características de “Cerâmica”, bem como outros poemas curtos de Drummond, em um segundo plano, que foram também comentados ao longo deste trabalho, sempre com o intuito de mostrar a intenção reflexiva, de ordem existencial, presente em sua poesia. Acreditamos que esse objetivo foi alcançado através das análises apresentadas, e que o poema “Cerâmica” exemplifica perfeitamente aquilo que pretendíamos mostrar. Sem discordar absolutamente da avaliação feita pelo crítico, apenas acrescentaríamos que poesia breve drummondiana serve igualmente à reflexão mais profunda, assim como é verificado em muitos de seus poemas longos. Sem a intenção narrativa desses, mas por meio de uma linguagem coloquial e concisa, o Poeta obtém efeitos potentes em termos estéticos, poéticos e filosóficos. Similarmente à “discursividade especulativa e dramática” presente nos textos extensos, Drummond faz do texto epigramático de “Cerâmica” não um “poema-piada” ao modo oswaldiano, como praticou diversas vezes, e sim um ‘poema-reflexão’ ao seu próprio modo cético-pessimista de ser.

A diferenciação entre minimalismo e expressionismo foi necessário a fim de entendermos como o diálogo poético entre o poema drummondiano “Cerâmica” e a série de pinturas iberiana “Tudo te é falso e inútil” ocorre por meio de estéticas diversas entre si: sendo a drummondiana muito básica e objetiva – como nas suas crônicas e ensaios críticos; e a iberiana, de tendência dramática e memorialista – como nos seus escritos, contos e depoimentos. Não há, portanto, um paralelismo entre os seus estilos, mas muito mais um contraste entre eles, enfatizando-se de um lado a distância estética no quesito formal, e, por outro, mostrando que isso não é necessariamente um fator obrigatório para que apresentem uma intenção poética semelhante em torno de um tema em comum, especialmente dentro do *corpus* selecionado, cujo objetivo era o de salientar a relação entre a finitude da vida e a constatação do fracasso. Admitimos, assim, uma complexidade maior em relacionar tais objetos em termos de uma análise comparativa, pois é preciso encontrar, mesmo diante das diferenças estéticas, as intenções poéticas sobre o fracasso, e

não o contrário. Talvez fosse mais confortável analisar comparativamente somente a partir das semelhanças encontradas no *corpus*, no sentido de mostrar nelas o diálogo entre autores e obras. Por outro lado, trata-se de um desafio que, de uma perspectiva interartes, acreditávamos que poderia enriquecer nosso trabalho de pesquisa em artes plásticas e poesia. Ironicamente, sente-se que são os autores e determinadas obras que nos escolhem para serem estudados, e não o contrário.

O objetivo deste trabalho, bem em seu início, intencionava apontar determinado número de obras desses Autores que dialogassem de maneira paralela e em perfeita (ou quase) sintonia quanto às suas formas e aos seus conteúdos, como geralmente ocorre nesse tipo de pesquisa interartes. No entanto, depois de grandes dúvidas e impasses, desenvolvemos um texto no qual pudéssemos verificar o encontro poético entre os Autores a partir de exemplos quase únicos (se possível) de poesia e pintura; isso, na verdade, acabou sendo imposto pela escolha do *corpus*. Desenvolver um trabalho envolvendo a poesia breve drummondiana através do poema minimalista “Cerâmica” com e a série de pinturas expressionistas “Tudo te é falso e inútil”, que carrega o peso da arte de Iberê Camargo foi, de fato, um grande desafio.

A “descoberta”, durante a análise de “Cerâmica”, foi de que apesar do seu aspecto minimalista, de possuir um formato estruturado em poucos versos e de ‘inspiração’ sutil na poesia concreta que estava em voga, tratava-se de um texto de conteúdo dramático que, por não apresentar nenhuma informação cromática, isto é, cujo léxico estava isento de qualquer relação com as cores, ele permitia ao leitor ‘criar’ imaginariamente a sua imagem daquela natureza-morta que se formava. Aliado a tudo isso, verificou-se que, sua aparência minimalista ainda sugeria um diálogo breve com a poesia oriental, especificamente com o haikai, poema de forma fixa em três versos que fala sobre a existência e a transitoriedade da vida através dos aspectos que envolvem a natureza e as estações do ano. O minimalismo da linguagem e da forma do poema, relacionado ao gênero de arte conhecido como natureza-morta e à influência oriental, levou-nos a uma imagem em preto e branco, consideradas teoricamente como ‘não-cores’ dentro do espectro cromático. Esteticamente, o preto e o branco apresentam, em conjunto, um efeito contrastante; na verdade, trata-se do contraste mais significativo dentre todas as cores existentes, sintetizam os sentidos opostos, os extremos que estão entremeados pelas

tonalidades acinzentadas. Nesse sentido, analisamos os vários significados e sentidos semânticos contidos e possíveis de serem evocados através dessas não-cores, com o intuito de mostrar como elas são pertinentes na leitura e interpretação que nos dispusemos a realizar. Para tanto, nos fundamentamos na tese de Affonso Romano de Sant'Anna, cuja pesquisa envolve o estudo da cor na poesia drummondiana, a qual o crítico afirma apresentar a predominância de um “fluxo claro-escuro”, de tendência noturna e existencialista. Por fim, concluímos que, em relação ao aspecto cromático, o preto e o branco formam, artisticamente falando, uma presença estética poderosa, contudo discreta, que marca tanto a fotografia, como o desenho, a pintura e a gravura. Dentro dessa última modalidade, ilustramos e comentamos um trabalho de Iberê Camargo que dialogava com o a “xícara de Drummond”, cujas impressão em preto e branco revelava esse “fluxo claro-escuro” em uma natureza-morta de efeito expressionista também presente no poema drummondiano.

Octavio Paz, falando sobre o haikai, da sua potência estética e da sua capacidade de extrair o que há de essencial e poético na existência, proporcionando por essa via uma reflexão sobre ela, tem a nos dizer que:

Para Basho a poesia é um caminho para uma espécie de beatitude instantânea, que não exclui a ironia nem significa fechar os olhos ao mundo e seus horrores. À sua maneira indireta e quase oblíqua, Basho nos defronta com visões terríveis; muitas vezes a existência, a humana e a animal, se revela simultaneamente um sofrimento e uma obstinada vontade de persistir nesse sofrimento:

*Cruel coleira de ferro:
seu gasganete hidrópico
engana o rato.*

Ao expressionismo desse quadro do rato com a garganta ressequida bebendo água gelada do esgoto, sucedem outras visões – não contraditórias, mas em oposição complementar – nas quais a contemplação estética se resolve na visão da unidade dos contrários. Uma experiência que é percepção simultânea da identidade da pluralidade e de seu vazio final:

*Narciso e biombo:
um iluminando o outro,
branco no branco.*

O poeta traça em três linhas a figura da iluminação e, como se fosse um floco de algodão, sopra sobre ela e a dissipa. A verdadeira iluminação, parece-nos dizer, é a não-iluminação. Uma réplica em negro, tanto no sentido físico da palavra como moral, do poema de Basho é este de Oshima Ryata (1718-1787):

*Noite anoitecida,
Ouço o carvão caindo
no carvão.*

(PAZ, 1991, p. 200-201).

Paz resume, nessas breves e pertinentes análises da breve poesia do haikai japonês, aquilo que verificamos de modo similar no poema “Cerâmica” de Carlos Drummond de Andrade: uma poesia concisa e minimalista, o questionamento existencial, o drama visualizado em seu expressionismo poético, a “não-iluminação” das suas ‘não-cores’ – o branco representando a pouca luz presente no ambiente, e o preto, as sombras que predominam sobre a imagem da natureza-morta drummondiana-iberiana. Poesia, imagem e reflexão.

O “prelúdio”, que abriu o terceiro e último capítulo desta dissertação, visou à preparação do espaço textual entre o assunto do capítulo anterior com a série “Tudo te é falso e inútil”, apresentando o gênero da natureza-morta no contexto da produção artística e literária de Iberê Camargo.

Se em Drummond a natureza-morta permeava a construção poética de “Cerâmica”, que foi analisado à luz de pinturas e ideias de Paul Cézanne e Giorgio Morandi, dois dos maiores artistas desse gênero artístico, em Iberê encontramos a natureza-morta em forma de prosa poética, dialogando diretamente com as suas próprias pinturas de naturezas-mortas. Tanto o texto iberiano quanto as principais pinturas e gravuras de naturezas-mortas foram realizadas durante a década de 1950, quando o Artista já vivia na capital fluminense. Maria Alice Milliet narra um pouco desse momento de transição dentro da sua produção, a qual ficaria marcada exatamente por esse gênero de arte:

Na segunda metade da década de 1950, Iberê mantém uma rotina de trabalho: pela manhã, pinta e, à tarde, dedica-se à gravura em metal. Essa disciplina não impede que pintura e gravura caminhem *pari passu*, em perfeita sintonia. É a fase das naturezas-mortas, um tempo de transição, indispensável ao futuro desabrochar de sua grande pintura gestual. Sem pressa, prefere caminhar na trilha já aberta pelos modernos a correr atrás das novidades do momento. (MILLIET, 2014, p. 242).

É nessa época, outrossim, que Iberê passa a expressar um “luto interior” através de uma paleta cromática crepuscular, ‘sintoma’ que perduraria ao longo de sua trajetória pictórica, acentuando-se, como procuramos mostrar, em seus últimos trabalhos, dos quais se destacam as pinturas-réquiem da série “Tudo te é falso e

inútil”. Milliet relaciona essa mudança peculiar na escolha das cores iberianas a determinadas situações vivenciadas pelo Artista, mas também ao seu próprio temperamento e ponto de vista:

Sob o influxo do inconsciente, sua linguagem pictórica se tornaria mais e mais subjetiva. A começar pela paleta incomum. *Poços de Caldas* (1959), sua última paisagem, [...], quando hospedado no chalé da família de Elisa Byington, está mergulhada numa luz crepuscular, a mesma que envolveria as naturezas-mortas. O contraste entre tons sombrios e luminosos, o modo rude de aplicar a tinta, tudo isso confere a esses quadros uma dramaticidade um tanto mórbida. A partir de então, a cor dominante em seus quadros passa a ser o violeta, cor de carne macerada, cor dos panos que recobriam os santos durante a quaresma no internato católico de sua juventude. Pode-se dizer que o “temperamento carnívoro” atribuído por Pedrosa¹⁴³ a Cézanne é também o de Iberê.

Ao contrário do apaziguamento promovido pela harmonia de tons pastel na pintura de Morandi, é o jogo cromático que anima as composições de Iberê, a exemplo do que se observa na obra denominada *Garrafas* (1957) (MILLIET, 2014, p. 244-245).

Constatamos, nesse excerto, que Milliet relaciona o trabalho de Iberê ao de Cézanne e Morandi, assim como fizemos ao longo da dissertação, sendo que, no primeiro, ela percebe uma semelhança no modo como ambos utilizam as cores explorando os seus contrastes; e, no segundo, conquanto tenham o mesmo interesse pelo gênero da natureza-morta, ela destaca a diferença da paleta de cores e da maneira de pintar. Com isso, entendemos que a influência morandiana se estabelece essencialmente pela afinidade com esse gênero tradicional que, naquela época, já não atraía aos artistas, indo, assim, contra a corrente do que se considerava ‘moderno’. Isso mostra que a afinidade artística entre eles se dava em outra esfera, realmente mais subjetiva, todavia, sem perder de vista o contexto histórico em comum:

Em outubro de 1957, a IV Bienal de São Paulo confere a Morandi o Grande Prêmio de Pintura. A notícia chega ao Congresso Internacional da Associação dos Críticos de Arte no dia de sua abertura, em Zurique. Imediatamente, a delegação brasileira envia ao velho mestre bolonhês um telegrama de felicitações. [...]. São poucas as manifestações. Morandi só nos últimos anos começa a ser internacionalmente conhecido. Seu nome, segundo Mário Pedrosa, não era familiar sequer à maioria dos críticos ali reunidos. Entretanto, Pedrosa o conhecia desde 1948, quando de passagem por Bolonha, o pintor lhe mostrou a cidade. Nessa ocasião, ficou sabendo do boicote à sua obra, movido pelos partidários do fascismo. Até preso ele foi, pouco antes do final da guerra, por abrigar em sua casa *partigiani* fugitivos.

¹⁴³ Refere-se ao crítico de arte Mário Pedrosa, autor da expressão que ela cita.

No ano da premiação de Morandi, Iberê pinta algumas das mais belas naturezas-mortas da arte brasileira. A dor faz parte dessa fase. Uma hérnia de disco obriga o pintor a ficar em casa e a usar um colete metálico, sob ameaça de vir a ser operado. Restrito ao ambiente doméstico, toma como tema apetrechos de cozinha, frutas, coisas que estavam à mão. Curiosamente, é nessa época que passa dos pequenos para os grandes formatos. (MILLIET, 2014, p. 243-244).

Verificamos, portanto, que esse diálogo entre os artistas a partir da influência da natureza-morta em seus trabalhos, vai se ramificando, produzindo outros significados que extrapolam o nível meramente formal da arte. Por fim, viu-se, ainda, entre as pinturas iberianas desse gênero, um exemplar dos seus “carretéis”. É importante, aqui, enfatizar esse objeto como o mais icônico dentro da obra de Iberê Camargo, haja vista a sua presença até em suas últimas pinturas, como na série “Tudo te é falso e inútil”. O carretel, brinquedo de infância para Iberê, está carregado das suas reminiscências e, neste sentido, carrega as marcas do tempo:

O carretel chega à obra de Iberê para ficar. De detalhe insignificante, passa a reger composições inteiras. Reduzido à bidimensionalidade, assemelha-se à ampulheta, mecanismo destinado a medir o tempo, tradicionalmente utilizado na arte para simbolizar a transitoriedade da vida. A alegoria da morte, por exemplo, é muitas vezes representada como um esqueleto com uma foice numa das mãos e uma ampulheta na outra. [...]. Em Morandi, o inexorável fluir das horas fica registrado nas finas camadas de poeira depositadas sobre os objetos de seu ateliê e nos tons velados das suas naturezas-mortas. Em Iberê, a passagem do tempo é representada pelo fuso e pela linha que dele se desprende. (MILLIET, 2014, p. 245).

Como vimos, então, o texto “Natureza-morta”, considerado um escrito do tipo memorialístico pelo crítico Augusto Massi – que organizou o livro póstumo *Gaveta dos Guardados*, de Iberê Camargo –, está carregado de reminiscências visuais, literárias e pessoais do Autor. Além da carga subjetiva, ele nos leva de forma poética para a investigação do próprio gênero que dá título ao texto e, por sua vez, a um mundo de referências artísticas, literárias e filosóficas acerca dos sentidos e significados presentes nas pinturas de naturezas-mortas iberianas que antecederam em várias décadas as futuras telas crepusculares da série “Tudo te é falso e inútil”, as quais trazem, metaforicamente, os gêneros com os quais o Artista trabalhou, mas, especialmente, o da natureza-morta. Esse gênero de arte, por sua vez, apresenta em sua origem um caráter intimista que, somado às cores crepusculares e enlutadas escolhidas pelo Pintor, fazem emergir um prelúdio das suas futuras telas-réquiem, assim como a prosa poética de “Natureza-morta”.

Inegavelmente, então, Iberê alimentava o seu repertório literário com os seus conhecimentos e experiências da área artística, e vice-versa. Essa característica peculiar à produção desse artista-escritor foi, então, ampliada no terceiro capítulo, através do estudo das cinco pinturas que compõem a série “Tudo te é falso e inútil”, em uma narrativa pictórica que dialoga com a poesia de Fernando Pessoa via Álvaro de Campos, e que representaram, nessa perspectiva, um exemplo contundente da interação entre arte e literatura a partir da temática do fracasso, onde verificamos o desenvolvimento de um peculiar processo de criação pautado pelo gênero da natureza-morta, em um diálogo poético, por sua vez, com Carlos Drummond de Andrade, confirmando o fracasso como uma forma de reflexão existencial a partir da obra de arte, colocando-se em diálogo com a poesia drummondiana acerca das questões que permeiam o sentido da existência humana diante da iminência da morte.

Especificamente em Iberê, os sentidos da morte e do fracasso vêm atrelados ao próprio momento vivido por ele à época de suas últimas produções, principalmente na modalidade da pintura, arte com a qual se notabilizou. Dentre essas emblemáticas pinturas realizadas nos anos que antecederam a sua morte, a série “Tudo te é falso e inútil”, em nossa opinião, destaca-se por sua consistência artística desenvolvida através: da seriação temática; do apurado senso cromático em sintonia plena com o tema; pela originalidade do diálogo travado com verso de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos; pelo alcance reflexivo dessa pintura. Verificamos em Iberê Camargo o sentido pleno do conceito de ‘arte e vida’, a partir do qual o Artista vive a sua arte como sendo o sentido maior de sua própria existência:

Performático e existencial, sem dúvida, em Iberê “a busca pela verdade da pintura coincide naturalmente com a ânsia por uma verdade humana”.¹⁴⁴ Uma busca intransigente e solitária, que não faz concessões e não quer outro meio que não a pintura – uma linguagem de corpo inteiro. Em suas próprias palavras confessa: “Eu faço da pintura a minha carne, o meu sangue, é tudo uma consubstanciação [...] eu apenas busco a minha verdade”.¹⁴⁵ (AITA, 2014, p. 110).

¹⁴⁴ Do ensaio de Ronaldo Brito, “Ciclistas metafísicos”.

¹⁴⁵ Conforme informação da autora, o trecho foi tirado de uma entrevista dada por Iberê Camargo à pesquisadora Cecília Cotrim, em “A paixão na pintura” (In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, São Paulo, nov. 1992, p. 117).

Concluímos que a proximidade da própria morte levou o Artista a criar urgente e compulsivamente grandes telas expressionistas, carregadas de uma dramaticidade sombria e melancólica, cujas poéticas expõem as suas últimas questões pictóricas. Essa espécie de sintoma apresentado por Iberê por meio da sua arte, talvez possa ser explicado pelo filósofo do pessimismo e precursor do existencialismo, pois Schopenhauer entendia e via na morte um dos temas cruciais do ser humano, senão o mais elementar deles:

[...] sem dúvida são o conhecimento da morte e, além dele, a observação do sofrimento e da miséria da vida que conferem o estímulo mais forte para a reflexão filosófica e para as interpretações metafísicas do mundo.
[...]. Portanto, [...] a maldade, o mal e a morte são o que qualifica e eleva o espanto filosófico: não apenas o fato de o mundo existir, e sim, mais ainda, o fato de ele ser tão triste é que constitui o *punctum pruriens* [o ponto pruriginoso, o problema incômodo] da metafísica, o problema que coloca a humanidade em uma inquietação que não se deixa tranquilizar pelo ceticismo nem pelo criticismo. (SCHOPENHAUER, 2013, p. 40).

A série “Tudo te é falso e inútil”, de Iberê Camargo, e o poema “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade, apresentam, nesse sentido filosófico proposto por Schopenhauer acerca da morte, a tristeza do fim da vida, a consciência do fracasso do ser humano, a inexistência do Bem. Essas pinturas seriadas iberianas e esse poema fugaz drummondiano enfatizam o fracasso humano diante da morte e simbolizam, imagetivamente, aquilo que o indivíduo não pode dominar: a desintegração gradual do corpo, o enfraquecimento mental, a inutilidade dos bens materiais, a mais completa solidão.

A vida se mostra, em sua etapa final, como um jogo perdido. Se a morte se apresenta ao lado da maldade e do mal como os fatores pontuais da reflexão filosófica e das “interpretações metafísicas do mundo”, como nos diz Schopenhauer, isso mostra que é nesse momento crucial da consciência da morte, isto é, da sua proximidade, que o ser humano se depara com as questões que lhe são realmente essenciais e verdadeiras. É o momento de (re)descobrir a sua insignificância. Para Schopenhauer:

Todo en la vida muestra que la felicidad terrenal se halla destinada con total seguridad a ser turbada y a ser destruida. Las razones para ello yacen de forma profunda en la esencia de las cosas. Pues la vida de la mayoría de los seres humanos transcurre de un modo penoso y breve. En comparación, aquellos que son felices y alcanzan una larga vida constituyen la inevitable excepción.

*All life is a cheat, it's mere disappointment throughout.*¹⁴⁶ *La vida entera es un engaño: nos embauca tanto en las grandes cosas como en las pequeñas; si nos promete algo, o no lo cumple o si lo hace es sólo para mostrarnos que aquello que deseábamos carece de valor. Si nos da algo, nos arrebat. Tiempo y espacio son las formas supremas del engaño y de la ilusión. Todo esto resulta necesario para el verdadero objetivo de la vida, que no es, sin embargo, el ser feliz. La vida – con sus pequeñas, grandes y aún más grandes adversidades, las cuales nos alcanzan cada hora, día, semana y año, con sus siempre vanas esperanzas y sus eventualidades que desbaratan toda previsión – porta en sí por doquier y de modo manifiesto la impronta de algo que nos quita el gusto, de una aberración que debemos desandar.* (SCHOPENHAUER, 2011, p. 100-101).

(Re)descobrir-se um ser insignificante nos presenteia, por sua vez, com a liberdade de existir plenamente sem as amarras impostas até então, como as superficialidades morais que nada dizem de verdadeiro sobre a vida, e que servem tão somente para nos prender a dogmas e crenças esdrúxulas. A velhice nos traz, assim, uma certa liberdade de pensar e questionar que se sobrepõe à própria moral instituída. Cabe a cada um, por conseguinte, aproveitá-la e desfrutá-la dentro do tempo que lhe resta, que sempre é curto. Como o poema drummondiano, à propósito.

A morte, em todo caso, é um evento que conclama ao ritual, sendo aquela que será a principal cerimônia de nossas vidas. Drummond apresenta por meio de uma xícara em cacos colados e Iberê Camargo através da repetição de uma mesma cena pictórica. Nesse sentido, entende-se que a vida é apenas aquilo que antecede a morte, como acentua o filósofo:

[...] la muerte debe ser contemplada, pues, como la principal finalidad moral de la vida, y en ese instante se alcanzará mucho más que en todos los años vividos, los cuales fueron sólo su preparación y su praeludium. La muerte es, en este sentido, el resumen de la vida [...]. Y lo que nos enseña es esto: que la voluntad de vivir, es decir, el afán absoluto cuya apariencia es la vida, es un impulso inútil, vanidoso, contradictorio, del cual se redime uno retornando a él. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 124-125).

Se se pode tirar algum proveito desse “prelúdio” que antecede a morte, poder-se-ia dizer com Schopenhauer, que em um mundo onde se valoriza tanto a busca utópica da ‘felicidade’, talvez a morte seja o melhor momento para desfrutá-la, seja como for:

¹⁴⁶ “A vida se resume a uma trapaça, nada mais que uma constante decepção.” (Tradução nossa).

A morte é a grande admoestação que o curso da natureza inflige à vontade-de-viver e, mais especificamente, ao egoísmo que lhe é essencial; e ela pode ser entendida como uma punição por nossa existência. É a forma mais dolorosa de desatar o nó dado com volúpia pela procriação; irrompendo de fora, destrói com violência o erro fundamental de nosso ser: é a grande decepção.¹⁴⁷ No fundo, somos algo que não deveria existir: por isso, cessamos de existir. – Na verdade, o egoísmo consiste no fato de que o homem limita toda realidade à sua própria pessoa, imaginando que exista apenas nela, e não nas outras. A morte lhe mostra que ele está enganado, na medida em que suprime essa pessoa, de maneira que a essência do homem, que é sua vontade, doravante continuará a existir em outros indivíduos. [...]

Além de tudo isso, a morte é a grande ocasião para deixar de ser Eu: feliz daquele que a aproveita. (SCHOPENHAUER, 2013, p. 28).

Procuramos mostrar que as análises desta dissertação foram balizadas pelas ideias de teóricos que estivessem em sintonia com o pensamento e o processo criativo dos Autores, donde se concluiu, ao longo do trabalho, que deveríamos nos restringir àqueles filósofos que deixaram marcas de leitura em suas obras. Coincidentemente, ou na verdade uma questão lógica, posto que foi verificado em Iberê o diálogo com a filosofia existencialista de Schopenhauer e Sartre, e, em Drummond, com Kierkegaard e também Schopenhauer.

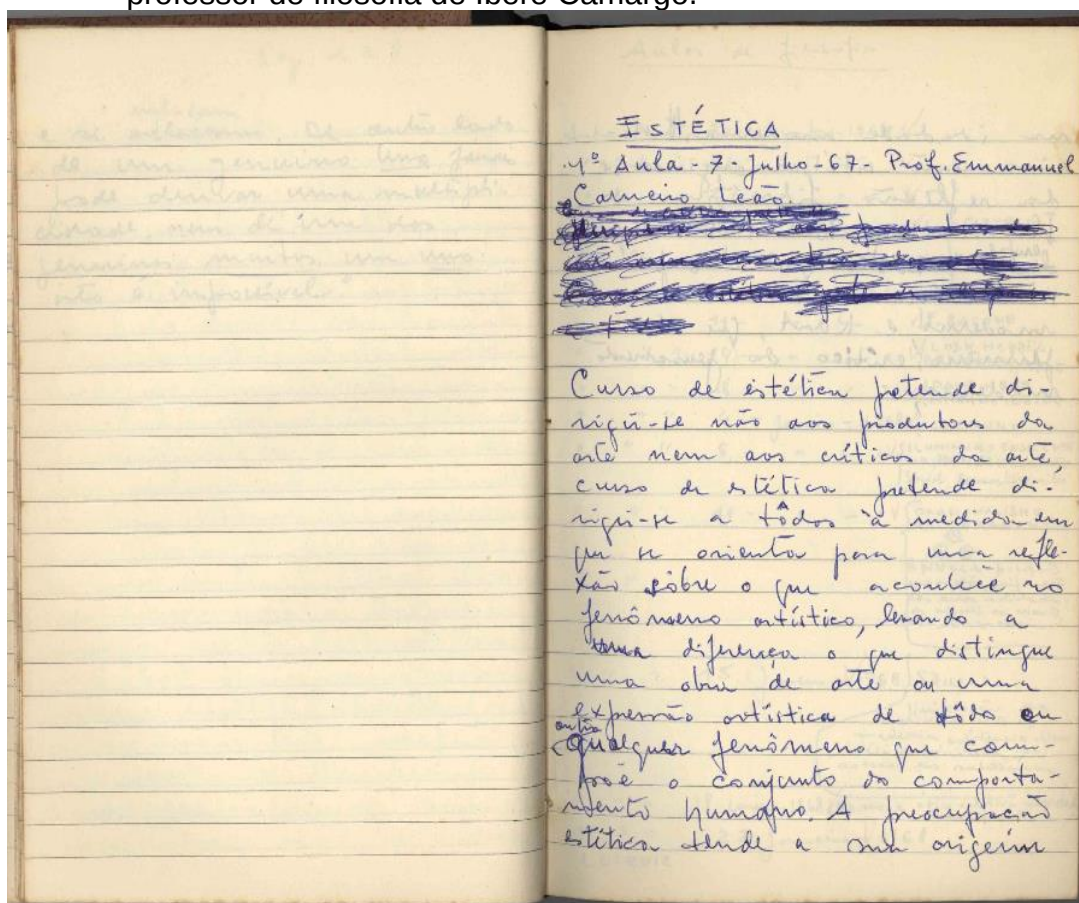
Desenvolvemos, por conseguinte, o estudo especificamente relacionado ao tema do fracasso em “Tudo te é falso e inútil” pautado por algumas das leituras filosóficas realizadas por Iberê Camargo. Isto foi necessário no sentido de deslindar a fundamentação existencialista presente no seu trabalho pictórico, especialmente nessa série. A ênfase foi dada a autores como Schopenhauer e Sartre que, basicamente, consideramos os mais relevantes dentro da constituição da obra e pensamento iberianos, e essenciais à nossa pesquisa, portanto. Afora isso, encontramos outras informações importantes em relação aos estudos de filosofia de Iberê, mencionado por Mário Carneiro, e que, acreditamos, faça parte do seu processo de criação enquanto escritor e artista plástico. São as gravações que ele realizava durante as aulas particulares de filosofia, no Rio de Janeiro. No seu espólio, preservado na Fundação que leva o seu nome, encontram-se o gravador e as fitas com os áudios das aulas de Emmanuel Carneiro Leão. Infelizmente, esse material sofreu os desgastes do tempo e encontra-se bastante fragilizado, portanto, o seu manuseio pode danificá-lo ainda mais. Segundo informações da FIC, as fitas já passam por avaliações e, talvez, possam ser restauradas por um especialista no

¹⁴⁷ Grifo nosso.

assunto, e, somente depois de digitalizadas, será possível o acesso ao seu conteúdo. Pudemos ver algumas dessas fitas, que são como rolos, porque o gravador não é para fitas do tipo “cassete”, mas um tipo maior, menos comum.

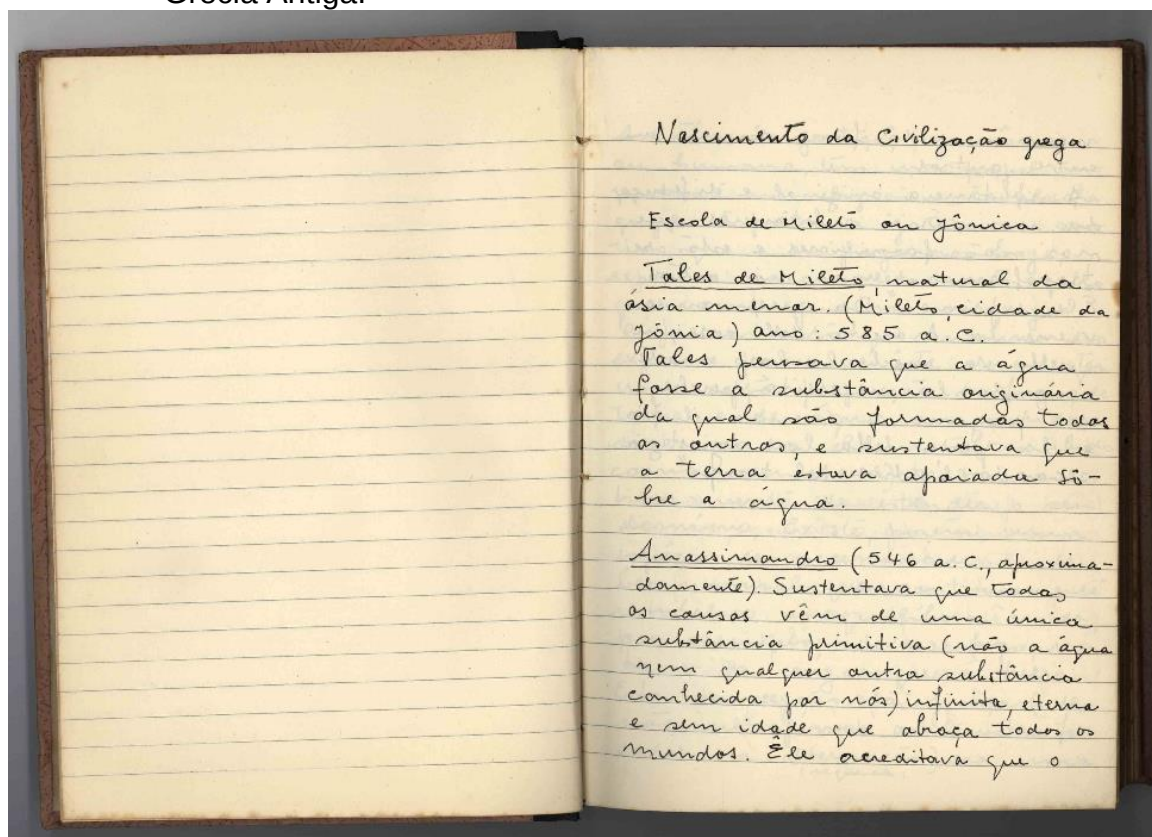
Foi possível pesquisar, especificamente para este trabalho, um caderno de estudo digitalizado pela FIC, no qual Iberê fizera anotações durante as aulas do professor Emmanuel. Analisando-o, constatou-se que o professor seguia uma sequência cronológica da história da filosofia, dos antigos pensadores gregos aos filósofos alemães, como Kant, por exemplo. A seguir, algumas imagens de anotações desses cadernos:

Figura 25 – Página de um caderno de estudo, no qual se encontra o nome do professor de filosofia de Iberê Camargo.



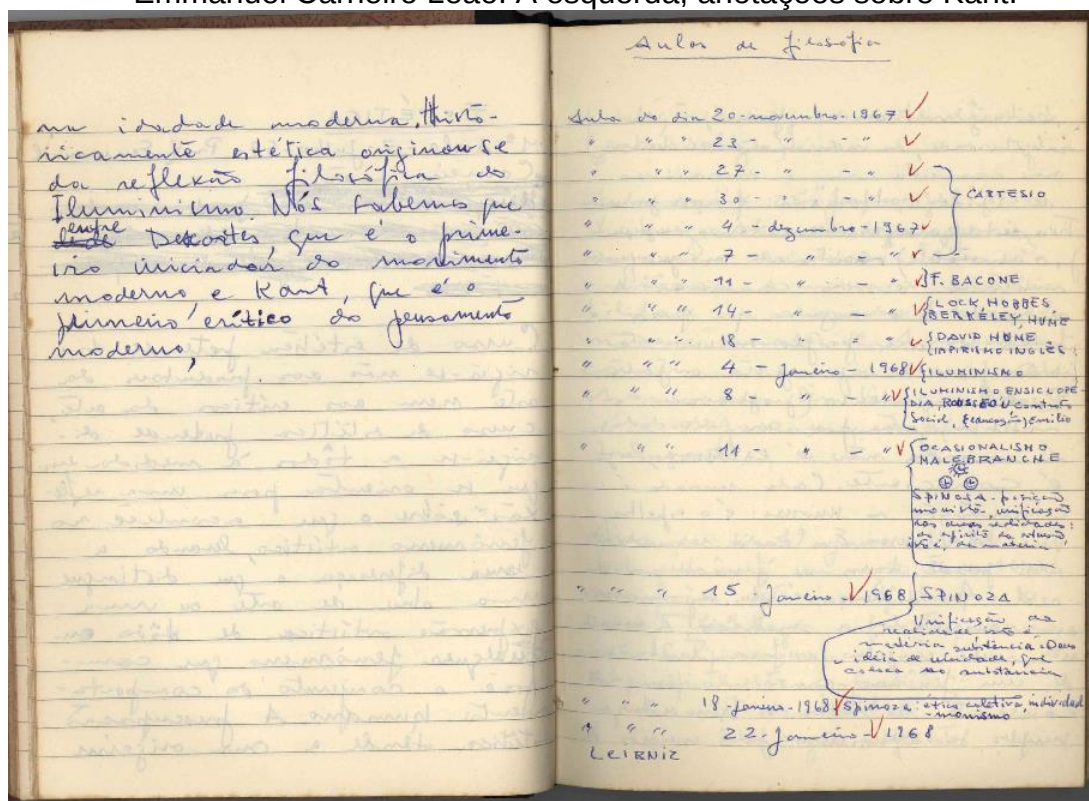
Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 26 – Página do caderno de estudo de Iberê Camargo, onde se verifica o início da história da filosofia, com anotações sobre os pensadores da Grécia Antiga.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 27 – Página do caderno de filosofia com anotações da sequência cronológica das aulas que Iberê Camargo tinha com o professor Emmanuel Carneiro Leão. À esquerda, anotações sobre Kant.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Concluimos a partir dessa pesquisa nos cadernos do Artista que, antes de mais nada, Iberê era um aluno bastante interessado e, como era de se esperar, por sua personalidade exigente e seu caráter profissional perfeccionista e em relação a tudo que se dispunha a fazer, ele anotava e também gravava o áudio das aulas que mais lhe interessavam. A Fundação Iberê Camargo não disponibilizou outros materiais escritos em relação aos estudos de filosofia do Artista, então, não podemos afirmar que Iberê continuou seus estudos por própria conta ou se existem outros cadernos, ou ainda, se porventura ele passou a documentar as aulas particulares apenas através de gravações em áudio. Por esse motivo, também, não foi possível verificar se ele chegou a estudar mais profundamente outras tendências filosóficas, como aquelas dos pensadores que já faziam parte de sua biblioteca pessoal, como Arthur Schopenhauer e Jean-Paul Sartre; ou averiguar se as ideias

de Friedrich Nietzsche¹⁴⁸ o influenciaram pessoalmente e ao seu trabalho.¹⁴⁹ Assim como nas odes de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa, a literatura e a filosofia servem como formas de deslindar a obra artística, não como prova cabal de uma hipótese posta *a priori*, todavia, considera-se que enriquecem o valor do trabalho no que tange ao seu processo de criação.

Compreendemos que, caso se desejasse atrelar uma pesquisa sobre a obra de Iberê obrigatoriamente ao seu conhecimento filosófico, isso levaria inevitavelmente a uma dependência do acesso aos conteúdos de todas as gravações realizadas durante as aulas do professor Emmanuel Carneiro Leão, o que por enquanto ainda não é possível acessar. A partir da análise de parte de sua biblioteca, foi-nos permitido averiguar quais eram os seus interesses filosóficos, os quais, em nossa avaliação, giram em torno de tendências existencialistas e pessimistas, nesse sentido, próximos da estética expressionista, como Sartre e Schopenhauer, cujas ideias permeiam as pinturas sombrias e dramáticas da última fase de Iberê, como a série “Tudo te é falso e inútil”. Concluimos, a partir disso, que os estudos de filosofia foram essenciais para a formação artística do Artista, pois essas leituras deram-lhe acesso a um conhecimento sobre a sua própria condição humana e sobre as questões existenciais que a envolvem, permitindo-lhe fundamentar seu trabalho artístico e literário em bases estruturadas pelo pensamento de autores com os quais se identificava.

Adolfo Montejo Navas, apoiado em comentários do crítico Wilson Coutinho, acrescentaria que:

¹⁴⁸ Iberê Camargo, que teve a rara oportunidade de conviver com Giorgio De Chirico durante seus estudos de arte na Europa, afirmou que o mestre surrealista, conhecido por suas pinturas “metafísicas”, havia sido um leitor de Nietzsche. Durante entrevista ao cineasta Joel Pizzini, constata-se que Iberê o teve como um modelo de artista que admirava, inclusive por suas referências filosóficas e tendências literárias: “**JP** O senhor acha que a pintura de De Chirico tinha inquietações filosóficas? **IC** Ele leu a obra de Nietzsche quando era muito jovem. De Chirico era um pensador, uma pessoa culta, ele devia ser um escritor, escrevia muito bem, falava muito bem, expressava-se muito bem. Era um homem ilustre, um *gentleman*, acima de tudo.”. (CAMARGO; PIZZINI, 2014, p. 184).

¹⁴⁹ Iberê Camargo demonstra seu conhecimento filosófico através de seus textos opinativos, como em um artigo intitulado “Fiel à arte” (CAMARGO apud LAGNADO, 1994, p. 138-143), datado de 11/02/1968, no qual faz menção a pensadores como Hegel, Platão, Heidegger, e a doutrinas como o marxismo. Observe-se que esse texto foi escrito à época em que tinha aulas de filosofia com o professor Emmanuel Carneiro Leão, quando ainda vivia no Rio de Janeiro.

O desfile de figuras de sua pintura última (personagens-criaturas, semientes) remete a um *páthos* doloroso, abismal, dramático. E, nesse sentido, o título de maior pintor existencial do Brasil é explicado pelas várias circunstâncias aludidas neste texto. “O mundo considerado como perda”, aponta certamente Wilson Coutinho. “A melancolia, na obra de Iberê, tomou a forma de uma significação poética e filosófica. Para a arte brasileira, o poder desta obra é o da inquietação estranha.” (NAVAS, 2014, p. 220-221).

A denominação de “maior pintor existencialista” brasileiro a Iberê Camargo, mencionado por Adolfo Montejo Navas não é mero elogio, pois o trabalho árduo do pintor Iberê mescla-se organicamente ao seu profundo interesse pelo estudo da filosofia, conforme mostramos através da nossa pesquisa de campo na Fundação Iberê Camargo. As inumeráveis camadas de tinta aplicadas pelo Artista em suas telas, misturam-se a essa vivência existencial e melancólica, fundamentadas e desenvolvidas por seus estudos filosóficos e também pelas leituras literárias e pela prática da escrita.

Essa faceta existencialista de Iberê assemelha-se ao interesse demonstrado pelo poeta Carlos Drummond de Andrade pela filosofia. Considerado pelos críticos como um poeta reflexivo, Drummond não nega seu profundo interesse pela leitura filosófica, como mostramos a partir da análise de sua poesia nesta dissertação. Assim como Iberê, ele sentia afinidade por pensadores ligados à doutrina existencialista. As marcas dessa tendência filosófica, dessa maneira, estão impregnadas nas obras de ambos os Autores, expressas através de linguagens diversas como a pintura e a poesia, como demonstramos ao longo do nosso trabalho.

Compreendemos que, se em Iberê Camargo a arte se expressa com toda a sua potência visual e de maneira monumental a condição trágica da vida, na figura idiotizada de uma mulher prostrada entre seus objetos, compondo ao lado deles, como um objeto inanimado, uma natureza-morta dentro de uma paisagem quase monocromática; em Drummond, a xícara quebrada de cerâmica é o objeto que compõe uma natureza-morta que expressa discretamente a inutilidade de todo indivíduo diante da sua finitude – usa a estratégia do menos, do texto mínimo, da poesia que silencia e obtém o efeito poético e reflexivo de um poema de longa narração. O Poeta se sente impotente diante da condição da poesia, de uma linguagem que é indomável, que ele próprio considera uma “limitação”. Iberê, ao contrário, utiliza a estratégia do mais, da serialização através da repetição de uma mesma cena em cinco pinturas de grandes dimensões, criando um réquiem de

sonoridade grave e de efeito prolongado. O Pintor sente intimamente a necessidade de extravasar a sua condição trágica por meio da gestualidade impressa nas telas, pela ênfase na utilização de uma mesma cor como uma afirmação desse drama colocado na narrativa pictórica, pelas dimensões monumentais; ele precisa enfatizar o seu domínio técnico e artístico sobre essa linguagem, por isso, encontra na seriação uma forma de enfatizar a expressividade desejada. São desses contrastes formais e estéticos que o diálogo entre “Cerâmica” e “Tudo te é falso e inútil” foi se desenvolvendo, para aliar-se, ainda, àquilo que existia de semelhante entre eles: a relação estético-poética com o gênero de natureza-morta, o conteúdo dramático que os sintoniza às mesmas questões em torno da finitude e do fracasso, o expressionismo que surge como uma referência noturna e sombria para ambas as ‘imagens’ – a primeira, gerada pelos versos de Drummond, e a segunda, visualmente materializada nas telas de Iberê.

O tempo, especialmente na fase da velhice, é o elemento-chave do drama humano, da consciência dessa passagem fugaz que marca o interstício entre o final da vida e a morte. Tanto no poema como nas pinturas, portanto, o tempo se constitui poeticamente como um aspecto intrínseco aos seus resultados expressivos, isto é, ele se torna imprescindível enquanto elemento participativo dessas composições. No poema, não há literalmente qualquer menção ao passado, posto que os verbos empregados estão todos no presente; entretanto, a sua leitura nos faz refletir sobre um tempo pretérito e, concomitantemente, nos indica um futuro próximo que fatalmente determinará a morte do indivíduo e não a sua permanência no mundo. O evento da morte não aconteceu ainda, trata-se de uma ideia premente no texto do poema (uma ‘previsão’) e que não é estabelecido através da sua descrição literal, mas dos sentidos abstratos extraídos desse resultado poético, do qual, então, evidencia-se o sentimento de fracasso. Na série de pinturas, cada quadro se constitui como uma variação sobre um mesmo tema, representam a transição do indivíduo para a morte. Mas, no entanto, essas cenas não passam a sensação de movimento, e sim de paralisia, assim como verificamos na “xicara drummondiana”; essas pinturas denotam uma espera, marcam um tempo suspenso no ar claustrofóbico de paisagens crepusculares. São como ‘paisagens-mortas’ onde o tempo está petrificado, simbolizam o drama interno da figura prostrada em sua cadeira, com um semblante fracassado, à espera do seu fim. A pesquisadora Blanca

Brites em seu ensaio sobre Iberê Camargo, “Tempo em constante desafio”, observa que:

Herdeiro da dor existencial da primeira modernidade, Iberê conviveu com a angústia e a consciência de ser dominado pela ampulheta que escorre sem reversão, em eminente risco de tudo se romper. Na maturidade a presença inevitável da finitude se tornava mais aguda, à medida que esta se impunha em sua condição física, indicando-lhe que estava prestes a entrar num espaço-tempo desconhecido e que a todos espera... Mas em sua luta perdurava com um misto de esperança que só se esvai na sua última tela, *Solidão* (1994). (BRITES, 2014, p. 77).

A solidão, este sentimento que marcou tão fortemente a trajetória artística e pessoal de Iberê Camargo, encontra também o seu lugar na obra de Carlos Drummond de Andrade.

Nestas considerações finais, as próximas palavras são de Maurice Blanchot, que as direcionou principalmente aos escritores, e, aqui, as colocamos para brindar a obra de Drummond e Fernando Pessoa (aquele que melhor soube fracassar), estendendo-as, sem dúvida alguma, e merecidamente, ao trabalho desenvolvido por Iberê Camargo nas artes plásticas, na literatura e na vida:

O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns minutos favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o, encerra-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais. (BLANCHOT, 2011, p. 13).

Concluimos, assim, que o fracasso se constitui como um fator essencial – e inerente – ao desenvolvimento artístico e literário do artista plástico e escritor Iberê Camargo e do poeta Carlos Drummond de Andrade, e que os sentimentos de frustração e inutilidade permeiam efetivamente o processo de criação em ambos os casos, sendo que o fracasso, enquanto assunto tematizado em suas obras, potencializa-se no *corpus* selecionado, especialmente quando permeado pela proximidade da morte, como está expresso nas figuras das telas da série “Tudo te é falso e inútil” e na voz lírica no poema curto “Cerâmica”, que dialogam através de suas semelhanças poéticas, contrastes estéticos e afinidades filosóficas.

*Pouco a pouco,
Sem que qualquer coisa me falte,
Sem que qualquer coisa me sobre,
Sem que qualquer coisa esteja exatamente na mesma posição,
Vou andando parado,
Vou vivendo morrendo,
Vou sendo eu através de uma quantidade de gente sem ser.
Vou sendo tudo menos eu.
Acabei.*

Álvaro de Campos, Fernando Pessoa

BIBLIOGRAFIA

A ARTE E SEUS MATERIAIS. **Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985. 124 p.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AITA, Virginia H. A. Iberê Camargo: uma experiência da pintura. In: OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Cem Anos de Iberê**. Apresentação: Luiz Camillo Osorio. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 109-137.

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever** (A arte holandesa no século XVII). Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **As Impurezas do Branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Capa do livro *Fazendeiro do Ar & Poesia Até Agora***. 1958. 1 fotografia, color. Acervo da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62 – de Alguma Poesia a Lição de Coisas**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Carta de agradecimento de Carlos Drummond de Andrade a Iberê Camargo**. 1977. 2 fotografias, color. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Cartão de agradecimento enviado por Carlos Drummond de Andrade a Iberê Camargo**. 1974. 1 fotografia, color. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Dedicatória de Drummond a Iberê Camargo no livro *Fazendeiro do Ar e Poesia até Agora***. 1958. 1 fotografia, color. Acervo da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Lição de Coisas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962.

_____. **Lição de Coisas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.

_____. **Lição de Coisas**. Posfácio: Viviana Bosi. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Nova Reunião: 23 livros de poesia.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Os 25 Poemas da Triste Alegria.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Passeios na Ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Texto e retrato de apresentação de Carlos Drummond de Andrade no livro *Os 25 Poemas Da Triste Alegria*.** 1924. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal da pesquisadora.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. Drummond meditativo. In: _____. **O Guardador de Segredos: ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 15-25.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O Direito de Sonhar.** Tradução: José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. São Paulo: DIFEL, 1985.

BANDEIRA, Manuel. Carlos Drummond de Andrade. In: _____. **Crônicas da Província do Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 123-125.

_____. Modernistas – Carlos Drummond de Andrade. In: _____. **Apresentação da Poesia Brasileira.** São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 187-190.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única** (Obras escolhidas II). Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BISCHOF, Betina. **Razão da Recusa: Um Estudo da Poesia de Carlos Drummond de Andrade.** São Paulo: Nankin, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário.** Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRITES, Blanca. Tempo em constante desafio. In: OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Cem Anos de Iberê.** Apresentação: Luiz Camillo Osorio. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 73-79.

BRITO, Ronaldo. **Iberê Camargo.** São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

_____. Ciclistas metafísicos. In: _____. **Experiência Crítica** (Textos selecionados). Organização: Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 226-228.

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 6. ed. São Paulo: Editora Lisa, 1992.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Instituto Moreira Salles. N. 27, out. 2012.

CAMARGO, Iberê. **Carretéis**. 1958. 1 original de arte, óleo sobre tela, 65 x 92 cm. Coleção particular. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Figura**. 1964. 1 original de arte, óleo sobre tela, 130 x 184 cm. Coleção particular. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Figura I**. 1973. 1 original de arte, água-tinta (processo do açúcar) e água-forte sobre papel, 49,7 x 29,6 cm. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Garrafas (Homenagem a Santa Rosa)**. 1957. 1 original de arte, óleo sobre tela, 65 x 100 cm. Coleção particular. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Gaveta dos Guardados**. Organização: Augusto Massi. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Iberê Camargo (Coleção Cadernos de Desenho)**. Organizadora: Lygia Eluf. Campinas/SP: Editora da Unicamp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

_____. **Ilustração do conto “O relógio”, do livro *No Andar do Tempo***. 1988. 1 original de arte, desenho sobre papel. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Imagem da pintura “Tudo te é falso e inútil IV” na sala climatizada do acervo da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre/RS**. 2017. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal da pesquisadora.

_____. **Imagem fotocopiada das anotações de Iberê Camargo no livro *As Origens da Forma na Arte*, de Herbert Read**. 2017. 1 reprodução, preto e branco. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Imagem fotocopiada das marcações feitas por Iberê Camargo no livro *Teoria Estética*, de Theodor Adorno**. 2017. 1 reprodução, preto e branco. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Mesa com espelho**. 1953. 1 original de arte, gravura em maneira-negra, impressa em papel Rives BFK 300 g/m², 18 x 13,2 cm. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Natureza-morta com garrafas**. 1957. 1 original de arte, óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Coleção particular. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **No Andar do Tempo: 9 contos e um esboço autobiográfico.** Porto Alegre: L&PM, 1988.

_____. **Página do caderno de estudo de Iberê Camargo com anotações sobre os pensadores da Grécia Antiga.** 2017. 1 fotografia, color. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Página do caderno de estudo com o nome do professor de filosofia de Iberê Camargo.** 2017. 1 fotografia, color. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Página do caderno de filosofia com anotações da sequência cronológica das aulas que Iberê Camargo tinha com o professor Emmanuel Carneiro Leão.** 2017. 1 fotografia color. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Primeira folha do texto datilografado do conto “O relógio”, de Iberê Camargo, em língua italiana.** 1959. 1 fotografia color. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Tudo te é falso e inútil I.** 1992. 1 original de arte, óleo sobre tela, 200 x 249,5 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Tudo te é falso e inútil II.** 1992. 1 original de arte, óleo sobre tela, 200 x 236 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Tudo te é falso e inútil III.** 1992. 1 original de arte, óleo sobre tela, 200,2 x 235,8 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Tudo te é falso e inútil IV.** 1992. 1 original de arte, óleo sobre tela, 200 x 236 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Tudo te é falso e inútil V.** 1993. 1 original de arte, óleo sobre tela, 200 x 250 cm. Coleção particular. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____. **Última folha do texto datilografado do conto “O relógio”, de Iberê Camargo, em língua italiana.** 1959. 1 fotografia color. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

_____; CARNEIRO, Mario. **Iberê Camargo / Mario Carneiro: correspondência.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.

_____; GUINLE, Jorge. Entrevista: Jorge Guinle & Iberê Camargo. In: OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Iberê Camargo: um trágico nos trópicos.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. p. 195-197.

_____; LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____; PIZZINI, Joel. O encontro de Iberê Camargo com Giorgio De Chirico. In: OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Iberê Camargo: um trágico nos trópicos**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. p. 184-187.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, Mestre de Coisas. In: _____. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

CANÇADO, José Maria. **Os Sapatos de Orfeu** (A biografia de Drummond). São Paulo: Globo, 2012.

CARDINAL, Roger. **O Expressionismo**. Tradução: Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CARNEIRO, Mário. Depoimento. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 23-41.

CASTILHOS, Laura. Los carretes em la obra de Iberê Camargo. In: **Tríptico para Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 43-217.

CATTANI, Icleia Borsa. Figuras e lugares nas pinturas de Iberê. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 79-93.

_____. **Paisagens de Dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

_____. Paisagens de Dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo. In: OSORIO, Luiz Camillo. **Cem Anos de Iberê**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. p. 141-153.

CÉZANNE, Paul. **Natureza-morta com três caveiras**. 1904. 1 reprodução, color. de 1 original de arte, aquarela e lápis, 47,6 x 62,9 cm. The Art Institute of Chicago. Arquivo pessoal da pesquisadora.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond: jogo e confissão**. São Paulo: IMS, 2015.

DICIONÁRIO DA PINTURA MODERNA. Tradução: Jacy Monteiro. São Paulo: Hemus, 1981.

DUBE, Wolf-Dieter. **O Expressionismo**. Tradução: Ana Isabel Mendoza y Arruda. São Paulo: Verbo; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

DÜCHTING, Hajo. **Paul Cézanne: da natureza à arte**. Tradução: Casa das Línguas. Colônia: Taschen, 2004.

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: _____. **Obra Aberta** (Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas). 8. ed. Tradução: Giovanni Cutolo. Revisão: Pérola de Carvalho. Produção: Ricardo W. Neves e Adriana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 37-66.

ELUF, Lygia (Org.). **Iberê Camargo** (Coleção Cadernos de Desenho). Campinas/SP: Editora da Unicamp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

FERRAZ, Eucanaã. Modos de morrer. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Instituto Moreira Salles. N. 27, out. 2012. p. 110- 144.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FRANCHETTI, Paulo. O haicai no Brasil. **ALEA**. v.10. n. 2. jul./dez. 2008. p. 256-269.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Tradução: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna** (Da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução do texto: Marise M. Curioni / tradução dos poemas: Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 174-181.

GIMÉNEZ, Diego. **Fernando Pessoa: irrealidade, escritura y desasosiego**. 2014. 290 f. Tesis Doctoral (Programa Construcción y Representación de Identidades Culturales de la Universidad de Barcelona) – Universidad de Barcelona y Universidade de Coimbra, Barcelona, 2014.

GLEDSON, John. **Influências e Impasses** (Drummond e alguns contemporâneos). Tradução: Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Tradução: Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAESBAERT, Eduardo. A printer's testimony. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). **Iberê Camargo – Catalogue Raisonné: volume 1/ prints**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 127-132.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à Metafísica**. Apresentação e tradução: Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

_____. **O Que é Metafísica?** Tradução: Ernildo Stein. Revisão: José Geraldo Nogueira Moutinho. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

HERRERA, Maria José. Iberê Camargo: um ensaio visual. In: OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Iberê Camargo: um trágico nos trópicos**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. p. 83-105.

HESS, Barbara. **Expressionismo Abstracto**. Tradução: Marta Theriaga e Madalena Boléo (Vernáculo, Lda.), Lisboa. Colónia: TASCHEN, 2010.

JASPERS, Karl. **La Mia Filosofia**. Seconda Edizione. Traduzione di Renato de Rosa. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1948.

_____. **La Situation Spirituelle de Notre Époque**. 4. édition. Paris: Nauwelaerts, 1951.

JOLIVET, Régis. **As Doutrinas Existencialistas** (de Kierkegaard a Sartre). 4. ed. Prefácio: Delfim Santos. Tradução portuguesa: António de Queirós Vasconcelos e Lencastre. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975.

_____. **Vocabulário de Filosofia**. Tradução: Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte** (E na pintura em particular). Tradução: Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. **O Conceito de Ironia (constantemente referido a Sócrates)**. Apresentação e tradução: Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LAMBRECHT, Karin. Iberê Camargo, lembranças. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 185-193.

LAUB, Michel. Acontecimento e memória. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Instituto Moreira Salles. N. 27, out. 2012. p. 33-53.

LAZZARO, G. di San. Morandi. In: **DICIONÁRIO DA PINTURA MODERNA**. Tradução: Jacy Monteiro. São Paulo: Hemus, 1981. p. 231-232.

LEENHARDT, Jacques. **Iberê Camargo: meandros da memória**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

LEYMARIE, Jean. Expressionismo. In: **DICIONÁRIO DA PINTURA MODERNA**. Tradução: Jacy Monteiro. São Paulo: Hemus, 1981. p. 112-114.

LOPES, Vivian Caroline Fernandes. **Traços do Expressionismo Alemão em Mário de Andrade**. 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LORD, James. **Um Retrato de Giacometti**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 24-37.

MAMMI, Lorenzo. **Iberê Camargo: as horas [o tempo como motivo]**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

_____. Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 151-162.

_____. O tempo e o lixo. In: OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Cem Anos de Iberê**. Organização e apresentação: Luiz Camillo Osorio. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 279-287.

MARZONA, Daniel. **Minimal Art**. Tradução: Manuel Neto (Vernáculo, Lda.), Lisboa. Colónia: TASCHEN, 2010.

MELLO, Saulo Pereira de. **Limite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MILLIET, Maria Alice. O “Outro” na Pintura de Iberê Camargo. In: Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Cem Anos de Iberê**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 227-249.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A Palavra Essencial** (Estudos sobre a poesia). São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

_____. Carlos Drummond de Andrade e a obscuridade. _____. In: **A Palavra Essencial: Estudos Sobre a Poesia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1965. p. 48-50.

MORAES, Angélica de. **Iberê Camargo: diálogos no tempo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2016.

MORANDI, Giorgio. **Natureza-morta**. 1960. 1 reprodução color. de 1 original de arte, óleo sobre tela, 35,5 x 40,5 cm. Museo Morandi, Bolonha. Arquivo pessoal da pesquisadora.

MOURA, Murilo Marcondes de. **O Mundo Sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

NATUREZA-MORTA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo360/natureza-morta>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Conjuro do Mundo: as figuras-cesuras de Iberê Camargo**. In: OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Cem Anos de Iberê**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 199-223.

_____. (Org.); Mattos, Carlos Alberto; Santos, Fabiana Éboli. **Mario Carneiro Trânsitos**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras Incompletas**. 2. ed. Seleção de textos: Gérard Lebrun. Tradução e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio: Antonio Candido de Mello e Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Cem Anos de Iberê**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Iberê Camargo: um trágico nos trópicos**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

PAULA, Rosângela Asche de. **O Expressionismo na Biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação**. 2007. 250 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PASTA, Paulo. **Memória e matéria na pintura de Iberê Camargo**. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 113-120.

PAZ, Octavio. **A Outra Voz**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Convergências** (Ensaio sobre Arte e Literatura). Tradução: Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEIXOTO, Alex Gomes. **Narrativas Visuais: os ciclistas de Iberê Camargo**. 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PEIXOTO, Mário. **O Inútil de Cada Um**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

PESSOA, Fernando. **Poesia Completa de Álvaro de Campos**. Edição: Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIZZINI, Joel. **O Pintor**. DVD (60 min). Rio de Janeiro, 1994.

POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição**. 2. ed. Prefácio: Pedro Sússekind. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

READ, Herbert. **As Origens da Forma na Arte**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

RÉGIO, José; GARCIA, Irineu. O chefe da Escola da “Presença”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 dez. 1970. Caderno B, p. 2.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, José. Entrevista. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 163-171.

RIBEIRO, Paulo. Que forças derrubaram o ciclista? – Iberê Camargo, escritor. In: VICENTINI, Daniela; CASTILHOS, Laura; RIBEIRO, Paulo. **Tríptico para Iberê**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 219-407.

RIMBAUD, Arthur. **Les illuminations**. Paris: Libro, 2008.

_____. **Uma Temporada no Inferno & Iluminações**. Tradução Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SALZSTEIN, Sônia. Ausência dos carretéis. In: ZIELINSKY, Mônica. **Iberê Camargo: moderno no limite**. Rio de Janeiro; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

_____(Org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: O Gauche no Tempo**. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972.

SANTOS, Fabiana Éboli. Abertura. In: _____ (Org.); Mattos, Carlos Alberto; Santos, Fabiana Éboli. **Mario Carneiro Trânsitos**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013. p. 6-23.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. Tradução: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **A Idade da Razão**. 2. ed. Tradução e prefácio: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **O Existencialismo é um Humanismo**. 4. ed. Apresentação e notas: Arlette Elkaim-Sartre. Tradução: João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. **Que é a Literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A Arte de Ser Feliz**. Organização e ensaio de Franco Volpi. Tradução: Marion Fleischer (alemão) e Eduardo Brandão (italiano). Revisão da tradução: Karina Jannini e Franco Volpi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **As Dores do Mundo**. Tradução: José Souza de Oliveira. 1.ed. São Paulo: EDIPRO, 2014.

_____. **Notas sobre Oriente**. Tradução: Adela Muñoz Fernández e Paula Caballero Sánchez. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

_____. **O Mundo Como Vontade e Representação**. Tradução: M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

_____. **Sobre a Morte**. Organização: Ernst Ziegler. Tradução: Karina Jannini. Revisão Técnica: Daniel Quaresma F. Soares. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SECCHIN, Antonio Carlos. O quase livro do pré-poeta. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Os 25 Poemas da Triste Alegria**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 7-15.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Cálculo da Expressão – Goeldi, Segall, Iberê**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

_____. **Iberê Camargo: Origem e Destino**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOUZA, Ricardo Timm de. Filosofia e expressionismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 83-101.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução: Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SÜSSEKIND, Pedro. A lição aristotélica de Poe. In: POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição**. 2. ed. Prefácio: Pedro Sússekink. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 9-12.

TELES, Gilberto Mendonça. **A Escrituração da Escrita: teoria e prática do texto literário**. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. O Discurso Poético de Drummond. In: _____. **A Escrituração da Escrita** (Teoria e prática do texto literário). Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro** (Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1987 até hoje). 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TOKAIRIN, Tania Yumi. **O Drama do Homem Urbano em Bandeira e Goeldi**. 2009. 100 f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

VANITAS. In: **WIKIPEDIA**. Disponível em: <pt.m.wikipedia.org/wiki/Vanitas>. Acesso em: 30 jan. 2018.

VENANCIO FILHO, Paulo. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003.

_____. **Iberê Camargo – desassossego do mundo**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler/ The Axis Instituto Cultural, 2001.

VICENTINI, Daniela. Iberê Camargo: o vermelho e o azul. In: VICENTINI, Daniela; CASTILHOS, Laura; RIBEIRO, Paulo. **Tríptico para Iberê**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 11-42.

VICENTINI, Daniela; CASTILHOS, Laura; RIBEIRO, Paulo. **Tríptico para Iberê**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o Mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas Que Pensaram o Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19-64.

ZIELINSKY, Mônica. **Iberê Camargo – Catalogue Raisonné: volume 1/ prints**. Versão para o inglês: Steve Berg. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____; SALZSTEIN, Sônia. **Iberê Camargo: moderno no limite**. Rio de Janeiro; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

Observações sobre as imagens utilizadas nesta dissertação:

Os créditos das fotografias das quatro primeiras pinturas da série “Tudo te é falso e inútil”, da pintura “Figura” (1964) e da gravura “Figura I” (1973), de Iberê Camargo, foram pagos ao seu autor, o fotógrafo Romulo Fialdini:

Romulo Fialdini

Rua Artur de Azevedo 189 SP Brasil

01130853669 - 011995033763

www.romulofialdini.com romulofialdini.tumblr.com

facebook.com/romulofialdini insta: @romulofialdini

A reprodução das demais imagens foram cedidas pela da Fundação Iberê Camargo e pelo fotógrafo Fábio Del Re_VivaFoto, cuja autoria do trabalho fotográfico foi devidamente creditada (conforme informam cada uma das legendas das figuras utilizadas).