

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A POESIA DOS TRIGAIS:
GERALDINO BRASIL E VAN GOGH

RENATA SORIANO DE SOUZA TAVARES

RECIFE/2010

RENATA SORIANO DE SOUZA TAVARES

**A POESIA DOS TRIGAIS:
GERALDINO BRASIL E VAN GOGH**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do
título de Mestre em Teoria da Literatura, pela
Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação
da Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino.

RECIFE/2010

Tavares, Renata Soriano de Souza

A poesia dos trigais: Geraldino Brasil e Van Gogh / Renata Soriano de Souza Tavares. - Recife: O Autor, 2010.

88 folhas: il., fig., gráf.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2010.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Gogh, Vincent van, 1853-1890. 2. Brasil, Geraldino, 1926-1996. 3. Metalinguagem. 4. Semiótica e as artes. 5. Arte e literatura. 6. Pintura. I. Título.

82.091

CDU (2.ed.)

UFPE

809

CDD (22.ed.)

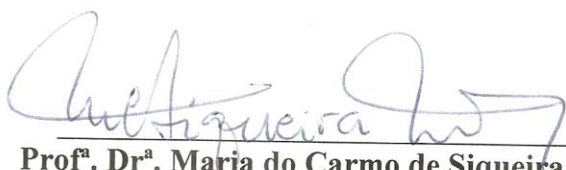
CAC2010-100

RENATA SORIANO DE SOUZA TAVARES

A POESIA DOS TRIGAIS: Geraldino Brasil e Van Gogh

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 13/8/2010.

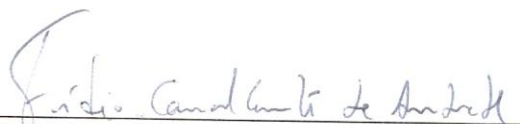
BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a. Dr.^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Orientadora – LETRAS - UFPE



Prof.^a. Dr.^a. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade
LETRAS - UFRPE

DEDICATÓRIA

A Fabrício e Violeta, meus pais, minha vida!

A Diego Raphael: amor, muito obrigada!

Em memória de:

Maria da Piedade Moreira de Sá

e

Geraldino Brasil

AGRADECIMENTOS

A Duda, Cauã e Marcelo, meus queridos.

A Paulo e Bebeta (em memória), Catarina Paes, Paulo Brandão e toda família Soriano de Souza.

A Henrique e Mila, Roberta Rêgo, Thiago Carreiro e toda família Tavares.

A Clarice, Nicole Cosh, Luciana Teixeira, Rafael, Bethânia, Vincenzo, Fernanda Falcão e Fernando Mendonça, por todo amor e incentivo.

A Maria do Carmo Nino, pela orientação, dedicação, carinho e muita paciência.

A Ermelinda Ferreira, por acreditar neste trabalho, sempre com muito carinho.

A Homero Fonseca e Mário Hélio, por me apresentarem à obra de Geraldino Brasil (vocês foram o começo de tudo).

A Beatriz Brenner, pela confiança e amizade.

Às doutoras Keila, Elane, Conceição, Daniele e Inez, por cuidarem de mim (dos pés à cabeça).

A Jozaías e Diva, claro!

*“No céu da poesia há muitas moradas. Porém acredito
que os fazedores de sextinas ocupam um lugar especial.”*

Geraldino Brasil

RESUMO

A sextina é um gênero poético complexo, sendo, na história da literatura, uma das estruturas poéticas menos conhecidas e estudadas; embora tenha sido produzida com alguma prolixidade, ninguém se dedicou com tanto afínco a essa forma poética quanto o poeta alagoano Geraldino Brasil. Esta pesquisa então se estende por duas veredas principais: a história deste gênero poético, e a relação que envolve a metalinguagem como objeto de ligação entre a temática das artes literária e visual, especificamente a poesia e a pintura, na interação entre as séries temáticas de algumas telas de Van Gogh e as quindecies de Geraldino Brasil. Analisamos então quatro livros de sextinas do poeta, para em seguida utilizarmos Bakhtin no que concerne a idéia de dialogismo, intertextualidade e alusão, e como esses recursos podem ser utilizados dentro de uma perspectiva intersemiótica e metalingüística com a finalidade de atestar a relação baseada na influência temática das séries nas telas de Van Gogh e as sextinas de Geraldino Brasil.

PALAVRAS-CHAVE:

Geraldino Brasil, Sextina, intersemiose, metalinguagem, Van Gogh

RESUMEN

La sextina es um género poético complejo, y, en la historia de la literatura, es una de las estructuras poéticas menos estudiadas; aunque se haya producida con cierta extensión, nadie se ha dedicado tanto a esta forma poética como el poeta Geraldino Brasil. Esta investigación, entonces, se extiende por dos caminos principales: la historia de este género poético y la relación que involucra la metalinguaje como objeto de conexión entre los temas de las artes literarias y visuales, especialmente la poesía y la pintura, en la interacción entre las series temáticas de algunas pantallas de Van Gogh y las quince de Geraldino Brasil. Analizamos entonces cuatro libros de sextinas del poeta, y después usamos la idea de dialogismo, de intertextualidad y de alusión de Bajtín, y cómo estos recursos se pueden utilizar en una perspectiva intersemiótica e metalinguística, con el objetivo de demostrar una relación basada en la influencia temática de las series en las pantallas de Van Gogh y las sextinas de Geraldino Brasil.

PALABRAS-CLAVE:

Geraldino Brasil, sextina, intersemiose, metalinguaje, Van Gogh.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1- GERALDINO BRASIL E A REDESCOBERTA DA SEXTINA...12	
1.1. O FAZEDOR DE POESIAS.....	12
1.2. A REDESCOBERTA DA SEXTINA.....	13
2- VAN GOGH: VIDA E OBRA.....	27
2.1. VAN GOGH: SOB A LUZ DAS ARTES.....	27
2.2. O SERIALISMO PICTÓRICO E AS SÉRIES TEMÁTICAS.....	32
2.3. AS TELAS EM ESPIRAL.....	36
3. SOB AS ARTES DA PÓS-MODERNIDADE: LITERATURA E PINTURA....	41
3.1. DOS GÊNEROS DA ANTIGUIDADE À PÓS-MODERNIDADE.....	41
3.2. A TRANSFORMAÇÃO DA PÓS-MODERNIDADE.....	52
3.3. O SOL DAS ARTES: GERALDINO BRASIL E VAN GOGH.....	54
CONCLUSÃO.....	77
ANEXOS.....	80
REFERÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÃO

Desde os estudos no curso de Letras, Especialização em Literatura Brasileira e Mestrado em Teoria da Literatura, pelo menos nas disciplinas, a palavra sextina nunca foi relacionada. Ouvíamos falar em odes, sonetos, elegia, dentre tantas outras formas poéticas, até mesmo sextilhas. No entanto, ao se deparar com a palavra “sextina”, o impacto não podia ser evitado: o que é isso? Bem, para profissionais da área de letras, esse poderia não ser um nome muito comum, mas o espanto foi que pouquíssimas pessoas, ou quase provavelmente meia dúzia de pessoas, souberam o que significava uma forma estrófica de tamanha importância para a literatura estrangeira. Talvez isto ocorra por causa de sua forma complexa e muito bem elaborada, difícil mesmo de ser composta; o fato é ainda mais delicado para a literatura brasileira, ao desconhecer que tem um representante do mais alto nível nessa forma estrófica.

Para apresentar a importância da sextina e desse poeta brasileiro que tão bem a representa, Geraldino Brasil, dividimos nosso trabalho em três capítulos.

Na primeira etapa do nosso trabalho, a análise dos quatro livros de sextinas de Geraldino Brasil foram fundamentais: *Livro de Sextinas*, *52 sextinas*, *Sextinas múltiplas* e *Sextinas de Sol: Sextina para Van Gogh e Sextina do Deslumbramento*. Realizamos, ainda, pesquisas na biblioteca particular do autor. Além desses livros, utilizamos, até onde nos interessava, *A Cultura Literária Medieval*, de Segismundo Spina, para uma melhor compreensão da cultura e da temática dos poemas escritos nesta época. Foi de grande importância também a alusão a sextina de Arnaut Daniel, traduzida pelo poeta Augusto de Campos.

Em relação à inovação da estrutura na sextina de Geraldino Brasil, além da sextina de Arnaut Daniel, utilizamos os seguintes livros de poetas que compuseram sextinas: *Lírica*, de Dante; *Il Canzoniere*, de Petrarca; *Lírica*, de Camões; *Hélice D’Écrire La Sextine*, de Pierre Lartigue; *Sísifo*, de Marcus Accioly, e *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima.

E outros nomes que foram importantes para a trajetória da sextina: Antonio Agostino Torti, Bernardim Ribeiro, Leodegário A. de Azevedo e Jorge de Sena.

A segunda parte está dividida em três momentos. No primeiro, vimos a trajetória da vida do pintor holandês Vincent Van Gogh e a construção de sua obra.

Fizemos um panorama do seu primeiro contato com a arte, passando pelos autores que o influenciaram, até sua morte. No segundo, abordamos o serialismo pictórico de Vincent, ou seja, a repetição temática das telas e a diferença entre as variações temáticas e o conceito de série utilizado pelo pintor Claude Monet. E no último momento estabelecemos a relação entre algumas das obras de Van Gogh e a estrutura das sextinas.

Para a terceira, utilizamos Bakhtin para retomar e rever a ideia de dialogismo, intertextualidade e alusão, e como esses recursos podem ser utilizados dentro de uma perspectiva intersemiótica e metalinguística.

Em seguida, reconhecemos a importância fundamental do clássico *Laocoonte*, de Lessing. A razão da escolha desse livro deve-se ao fato de ser um dos tratados mais completos, apesar de ter alguns aspectos questionáveis, acerca da relação poesia/pintura, tema do nosso estudo. Em *Laocoonte*, Lessing afirma:

Quando se diz que o artista imita o poeta, ou que o poeta imita o artista, isso pode significar duas coisas. Ou um deles faz da obra do outro o objeto da sua imitação, ou ambos possuem o mesmo objeto de imitação e um deles toma emprestado do outro o modo e a maneira de imitá-lo. (1998, p. 137)

Ora, do que trata a relação entre a “Sextina para Van Gogh” e as séries de telas relacionadas ao “O sementeiro”, “Trigais com Corvos” e “Autorretrato”, senão a imitação? Além dos 15 poemas dedicados ao pintor holandês, e também dos quatro livros de sextinas, duas capas estão relacionadas ao “Girassol” e uma aos “Trigais com Corvos”, todas pintadas pela esposa de Geraldino, Creusa Maurício, o que ratifica as palavras de Lessing.

Jorge de Sena, por sua vez, lança uma luz quando diz que há, em Bernardim Ribeiro, uma obsessão que beira a loucura, observação que também pode ser aplicada a Geraldino Brasil. Imitação ou obsessão, a quindécies da “Sextina para Van Gogh” não estão ligadas ao pintor apenas pelo título e pela capa dos livros, mas pela temática e, sobretudo, pelas palavras-rima – “manso”, “trigais”, “sol”, “amarelo”, “desespero” e “doido” –, as quais são pontos-chave para essa relação.

Em seguida, textos de base como *Cartas a Théo*, de Vincent Van Gogh, *Van Gogh: obra completa*, de Ingo F. Walther e Rainer Metzger e *Van Gogh, o suicidado*

da sociedade, de Antonin Artaud, serão utilizados como apoio para o estudo das séries da telas analisadas.

Este passa a ser o ponto crucial de nossa pesquisa, dentro do possível, atestar a relação baseada na influência temática das séries nas telas de Van Gogh e as sextinas de Geraldino Brasil. Como as palavras-rima das *Sextinas para Van Gogh* reproduzem e retratam, através da narrativa e do desencadeamento em verso, a vida e obra de Van Gogh sob um teor metalinguístico.

Outro título importante para o nosso trabalho é *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*, de Valdevino Oliveira Soares, por abordar, baseado na teoria de Pierce, a ligação estética entre poesia e pintura. Além de *Laokoon Revisitado*, de Aguinaldo José Gonçalves, o qual apresenta três exemplos de relação entre as artes literária e visual; e *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia, Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, de Adma Muhana, texto que também percorre a relação entre poesia e pintura.

Necessariamente, o conceito de metalinguagem no parâmetro pós-moderno será significativo para a compreensão da indexação temática e influenciadora das formas de arte sugeridas. Para tais esclarecimentos, recorreremos a textos que penetram no campo da relação entre a poesia e a pintura, desde que esclareçam, na medida do possível, a transição ou compreensão da visão moderna e pós-moderna entre as artes. Para isso foi feito um panorama de como o mito clássico pode ter um caráter mais atualizado sem que para isso perca seu valor original, apenas alinhando-se no tempo as suas necessidades. O embasamento para mostrar essa utilização do processo metalinguístico na pós-modernidade com intenção de unir as artes foi feito a partir dos seguintes textos e autores: *Moderno/Pós-Moderno*, de Teixeira Coelho; *O óbvio e o obtuso*, de Roland Barthes; *As palavras e as coisas*, de Michael Foucault; *O poema e o quadro*, de Danilo Lobo, *Formas Simples*, de André Jolles, e *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye.

Sendo assim, com o embasamento teórico necessário, pudemos, então, concluir a terceira e mais importante etapa de nosso projeto dissertativo: a relação entre as séries temáticas de algumas telas de Van Gogh e as quindecies de Geraldino Brasil, bem representadas abaixo pelo primeiro dos 15 poemas e as seguintes séries escolhidas para representar as telas de Van Gogh: “O Semeador”, “Campo de trigo com Corvos” e “Autorretrato”.

O valor temático da relação, que é o ponto norteador de nossa pesquisa, entre o poeta alagoense e o pintor holandês terá tido aqui, esperemos, um embasamento

necessário. Envolvidos pelo teor temático disponibilizado pelo conceito metalingüístico e também intersemiótico.

E, por fim, a repetição das séries na obra de Van Gogh e a escolha não por acaso das palavras-rima de Geraldino Brasil – “manso”, “trigais”, “sol”, “amarelo”, “desespero” e “doido” – se (con)fundem com temas recorrentes da vida e obra do pintor e a visão interartística de Geraldino Brasil.

1- GERALDINO BRASIL E A REDESCOBERTA DA SEXTINA

1.1 O FAZEDOR DE POESIAS

No dia 27 de fevereiro de 1926, no estado de Alagoas, nasceu Geraldino Brasil, pseudônimo de Geraldo Lopes Ferreira, que aos 25 anos mudou-se para o Recife e faleceu nesta mesma cidade na data de 7 de janeiro de 1996, aos 69 anos.

Apesar uma carreira próspera como Bacharel em Direito, na qual exerceu o cargo de Procurador Federal da República, foi no campo da literatura que Geraldino Brasil cumpriu um papel afortunado. Autor de uma obra poética ampla, que vai de simples versos livres a formas rigorosamente estruturadas, como sonetos e sextinas.

Como escritor, Geraldino Brasil publicou em vida 21 livros: *Alvorada* (1947), *Presença da ausência* (1952), *Coração* (1956), *Poemas Insólitos e desesperados* (1972), *Cidade do não* (1979), *Sonetos de Sol* (1979), *Poemas* (1982), *Bem Súbito* (1986), *O Poema e Seu Poeta* (1988), *Todos os dias, todas as horas e novos poemas* (1989), *O fazedor de manhãs* (1990), *Não haverá anoitecer* (1991), *Livro de Sextinas* (1992), *52 Sextinas* (1993), *Praça dos namorados* (1994), *Um Soneto de Sol para Cézanne* (1994), *Rosas no Ar* (1994), *Sextinas de Sol* (1995) e *Poemas Desentranhados das prosas de Dostoievski, Euclides da Cunha Guimarães Rosa e Fernando Monteiro* (1995), esses em vida e os póstumos *Poesia de ler sem tempo*, *Poemas Úteis de Geraldino Brasil* (ambos em 2003), sendo último reunido e publicado pelo poeta colombiano Jaime Jaramillo Escobar, numa edição bilingue (português/espanhol), em Madri, Valencia e Buenos Aires; e *Antologia Poética*, em 2010, uma seleção de poemas escolhidos pelo autor e foi encontrada 14 anos após sua morte.

Embora tenha construído uma obra volumosa, duas características chamam atenção na obra de Geraldino: a dedicação por formas fixas e, sobretudo, a forte relação entre sua poesia e as artes visuais. Referencias a este universo são encontradas nos títulos e capa de alguns livros (pintadas por sua esposa Creusa Maurício), nos temas de poemas e na ligação direta, melhor seria dizer, declarada com alguns artistas. Exemplo disso são poemas dedicados a Cézanne (sonetos) e Van Gogh (sextinas).

Os poemas dedicados aos pintores fazem parte das estruturas fixas, o que quer dizer que Geraldino não apenas destinou poemas aos artistas, mas o fez em grande estilo escolhendo estruturas poéticas que se encontram no cume das poesias. Dessa forma, Geraldino Brasil deixa claro que para ele a escolha das estruturas poéticas para homenagear os artistas era tão importante quanto sua admiração pelos mesmos e que a ligação entre a literatura e artes visuais também era uma forte característica de sua obra.

A ligação, a qual nos referimos acima, trata-se nada mais nada menos que uma relação intertextual. Está aí um dos fatores primordiais para a compreensão da obra do poeta.

Mesmo com uma vasta obra publicada, em vida ou póstuma, Geraldino, junto com o crítico e poeta pernambucano Mário Hélio, fez uma seleção de sextinas desde autores do período provençal a autores da atualidade. Na seleção autores como Arnaut Daniel, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Ezra Pound, Luiz de Camões, Jorge de Lima, Marcus Accioly, Fernando Py, Mário Hélio, Geraldino Brasil, entre outros tantos. Infelizmente o livro da seleção de sextinas encontra-se fotocopiado, escrito à máquina e não chegou a ser publicado, pelo menos por enquanto.

O fato é que fica evidente na obra de Geraldino Brasil sua inquietação por compor diversos tipos de versos, dos livres aos fixos, e a intensa ligação com as artes plásticas. Um apaixonado por literatura e suas redescobertas e pelos experimentos que a poesia lhe podia proporcionar.

Acima falamos da dedicação de Geraldino por formas fixas, entre elas nos referimos à sextina, que normalmente é confundida com a sextilha. Nesse caso, é de suma importância que se diferencie as duas estruturas poéticas principalmente levando-se em consideração que a sextina é um dos elementos de maior importância para o objetivo de nossa pesquisa.

A sextilha tem a seguinte estrutura: estrofe de seis versos, sem que se defina o número de estrofes e as palavras finais de cada verso são aleatórias, ou seja, a única exigência para que se forme uma sextilha é a presença de seis versos na estrofe. Enquanto na sextina, o critério é bem mais peculiar, que será explicado com mais detalhes na seção a seguir, mas podemos adiantar que também se trata de estrofes de seis versos, no entanto, todo o poema deve seguir essa regra e as palavras finais dos versos são as mesmas, repetidas em todas as estrofes, porém em ordens diferenciadas.

1.2 A REDESCOBERTA DA SEXTINA

No século XII, os poetas provençais, especialmente os occitânicos, tinham como tema principal o amor, e, para o desenvolverem satisfatoriamente, recorriam, entre outras formas poéticas, a baladas e canções, procurando, sobretudo, unificar a poesia e a música. Nessa época, o poeta provençal Arnaut Daniel¹ criou uma forma estrófica denominada 'sextina', intitulada "*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*", mais tarde traduzida do provençal para o português por Augusto de Campos, como *O firme intento em mim entra*. A sextina era formada por seis sextetos e um terceto, e cuja musicalidade, assim como a plasticidade, tinha papel preponderante.

Inicialmente composta por versos decassílabos, a sextina utilizava a repetição de seis palavras fixas no poema, ou seja, essas palavras apresentavam uma sequência propositalmente elaborada e estavam presentes alternadamente em cada final de verso. A repetição de palavras no decorrer de 36 versos, nos sextetos, caracterizava a sextina como um recurso retórico que mais apresentava relação entre poesia e música.

O texto, que poderia sem hesitação ser nomeado de clássico, *L' Hélice D' Écrire La Sextine* (1994), de Pierre Lartigue, contribui para o esclarecimento da complexidade dessa forma poética trovadoresca através de um estudo minucioso acerca da estrutura das sextinas.

Segundo Pierre Lartigue, a sextina era considerada um enigma por seu enredamento e efervescência. Mais que isso, assumiu o espírito de uma haste, juntamente com as palavras-rimas/palavras-chaves, para voltar aos temas amorosos, sejam eles divinos, familiares ou da mulher, melhor dizendo, femininos.

Ainda seguindo Lartigue, Arnaut Daniel tinha predileção pelo tema de amor feminino, ao qual, acompanhado da musicalidade da sextina, era uma maneira de relembrar e reviver os amores e, conseqüentemente, trazer à tona a aspiração de se encaminhar ao quanto, como símbolo de desejo, ou de encontrar seu paraíso.

Além do atrativo do tema tendenciosamente sonoro das sextinas, o que marca sua 'forma de cristal', como era conhecida na época trovadoresca, é a estrutura delicada, cuidadosa e, sobretudo, racionalmente emotiva. Embora o racional e o emotivo pareçam paradoxos, neste caso é compreensível que uma estrutura, que mais parece um problema matemático, consiga ser tão espontânea a ponto de entrelaçar as

¹ Ver iluminura em anexo

palavras com encantamento sem que se perceba essa lógica racional. Vejamos a sextina na forma original e na tradução para o português:

"Lo ferm voler qu'el cor m'intra"
Arnaut Daniel

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
no'm pot ges becs escoissendre ni ongla
de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;
e pus no l'aus batr'ab ram ni verja,
sivals a frau, lai on non aurai oncle,
jauzirai joi, en vergier o dins cambra.

Quan mi sove de la cambra
on a mon dan sai que nulhs om non intra
-ans me son tug plus que fraire ni oncle-
non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla,
aissi cum fai l'enfas devant la verja:
tal paor ai no'l sia prop de l'arma.

Del cor li fos, non de l'arma,
e cossentis m'a celat dins sa cambra,
que plus mi nafra'l cor que colp de verja
qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:
de lieis serai aisi cum carn e ongla
e non creirai castic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle
non amei plus ni tan, per aquest'arma,
qu'aitan vezis cum es lo detz de l'ongla,
s'a lieis plagues, volgr'esser de sa cambra:
de me pot far l'amors qu'ins el cor m'intra
miels a son vol c'om fortz de frevol verja.

Pus florir la seca verja
ni de n'Adam foron nebot e oncle
tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra
non cug fos anc en cors no neis en arma:
on qu'eu estei, fors en plan o dins cambra,
mos cors no's part de lieis tan cum ten l'ongla.

Aissi s'empren e s'enongla
mos cors en lieis cum l'escors'en la verja,
qu'ilh m'es de joi tors e palais e cambra;
e non am tan paren, fraire ni oncle,
qu'en Paradis n'aura doble joi m'arma,
si ja nulhs hom per ben amar lai intra.

Arnaut tramet son chantar d'ongl'e d'oncle
a Grant Desiei, qui de sa verj'a l'arma,
son cledisat qu'apres dins cambra intra.

O firme intento em mim entra
(trad. Augusto de Campos)

O firme intento em mim entra
língua não pode estraçalhar, nem unha
De falador, que fala e perde a alma;
E se não sei lhe dar com o ramo ou verga,
Lá onde ninguém pode contar meu sonho,
Irei fruí-lo em vergel ou em ou em câmara.

Quando me lembro de sua câmara
Onde eu sei que nenhum homem entra,
Por mais que irmão ou tio danem meu sonho,
Eu tremo- membro a membro- até a unha,
Como faz um menino em frente à verga:
Tanto é o temor de que me falta a alma.

Antes meu corpo, e não a minha alma,
Consentisse colher em sua câmara
Fere-me o corpo mais do que uma verga,
Que onde ele está nem o seu servo entra.
Com ela eu estaria em carne e unha,
Sem castigo de amigo ou tio, nem sonho.

A irmã de meu tio nem por sonho
Eu não amei assim com tanta alma!
Vizinho como dedo de uma unha,
Se ela quiser, serei de sua câmara.
A mim o amor que no meu corpo entra
Faz como um homem forte a frágil verga.

Desde que há flor na seca verga
E Adão deu neto ou tio, não houve sonho
De amor tão grande como o que me entra
No coração, no corpo e até na alma.
Onde quer que ele esteja, em praça ou câmara,
A ela estou unido como à unha.

É assim que entranha e se enunha
Nele este anelo como casca em verga;
O amor me faz palácio, torre e câmara
E a irmão, pai, tio desdenho no meu sonho.
Ao paraíso em riso irá minha alma
Se lá por bem amar um homem entra.

Arnaut tramou seu canto de unha e sonho
Só por aquela que lhe verga a alma
De amante que, só mente, em câmara entra

Nesse esquema, as seis estrofes seguiam uma ordem em espiral e a permutação da sétima (coda) estrofe a reconduzia à ordem da primeira. Para melhor compreensão, vejamos a ilustração, que chamamos de quadro de espiral, abaixo:

- 1ª palavra – rima da 1ª estrofe → posição 2 da palavra-rima na 2ª estrofe
- 2ª palavra – rima da 1ª estrofe → posição 4 da palavra-rima na 2ª estrofe
- 3ª palavra – rima da 1ª estrofe → posição 6 da palavra-rima na 2ª estrofe
- 4ª palavra – rima da 1ª estrofe → posição 5 da palavra-rima na 2ª estrofe
- 5ª palavra – rima da 1ª estrofe → posição 3 da palavra-rima na 2ª estrofe
- 6ª palavra – rima da 1ª estrofe → posição 1 da palavra-rima na 2ª estrofe



A ilustração acima representa a ‘rotatividade’ da estrutura da sextina. Como funciona na prática o espiral das palavras-rima, ou palavras-chave. A figura expõe, do ponto de vista mais metodológico, o que podemos chamar de ‘problema matemático’ que a forma como as palavras das sextinas, nas suas seis estrofes e seus seis versos, não podem ser escritas aleatoriamente. É, de fato, um espiral com sequência demarcada e fixa.

Torna-se necessário, portanto, que se esclareça também o que se refere à última estrofe, a coda. Com a função de amarrar, resumir e ratificar o que foi dito durante toda a sextina, a coda deve utilizar, apesar de ser composta por apenas três versos, as seis palavras-rimas nos seus versos. Sendo duas palavras em cada verso, como não poderia ser diferente, três delas ficam no interior do verso e três como papel de palavras-rimas. Segue o exemplo da própria sextina de Arnaut Daniel, a qual vimos acima, traduzida por Augusto de Campos: Arnaut tramou seu canto de **unha** e **sonho**/ Só por aquela que lhe **verga a alma**/ De amante que, só mente, em **câmara entra**.

É o que acontece também nas sextinas de Geraldino Brasil, que podem apresentar-se com os versos decassílabos da sextina original de Arnaut Daniel, por exemplo, a *Sextina do Amor* e em outro caso as sextilhas que compõem a sextinas podem estar em versos formados apenas pelas palavras-rimas, como o da *Sextina de Bandeira na Árvore*, modificando, assim, a estrutura da sextina inventada por Arnaut Daniel. Ambas as sextinas de Geraldino Brasil acima citadas foram extraídas do livro *52 Sextinas* (1992).

Retomando, então, o esquema dos sextetos ou sextilhas dentro da sextina de Geraldino Brasil. Segue, nos trechos abaixo, o rodízio das palavras-rima dos poemas. Para simplificar o andamento da história da sextina, recorreremos apenas aos dois primeiros versos e a coda das sextinas, mas que representam claramente o esquema espiral traçado acima:

Sextina do Amor

Sobre o amor pouco ensinará o amante,
 porque cada um só sabe do seu caso.
 Fôra preciso ouvir de todo o mundo
 e mesmo assim não se soubera tanto,
 pois há o fingidor do sofrimento
 e o que odeia e assim lhe é contrário.

Pois pode dizer bem quem é contrário,
 se agora é inimigo e não amante?
 Pior é quem esconde o sofrimento
 E finge que é feliz, difícil caso.
 Pra se saber de quem soubesse tanto,
 fôra preciso ouvir alguém no mundo
 (...)

Em suma: cada amante é o seu caso
 No restante do mundo não há tanto
 sofrimento nem há seu contrário
 (BRASIL, 1992, p.43)

Aqui, percebemos que a 1ª palavra-rima da 1ª estrofe ‘amante’ ocupa a posição 2ª da palavra-rima na 2ª estrofe, assim como a 2ª palavra-rima da 1ª estrofe ‘caso’ ocupa a posição 4ª da palavra-rima na 2ª estrofe, igualmente como confere o quadro de espiral. Na coda as seis palavras-rima estão presentes, duas em cada verso. Uma no começo ou meio do verso e outra com o papel de palavra-rima Na *Sextina para Amor*, os versos decassílabos são presentes, mas vejamos na *Sextina de Bandeira na Árvore*:

Sextina de Bandeira em Árvore

Rios,
moça,
banho,
folhas,
olhos,
alumbramento.

Alumbramento,
rio
Olhos,
moça,
folhas,
banho
(...)

Moça,
folhas:
alumbramento,
olhos:
banho
rio
(BRASIL, 1992 , p.19)

Apesar do número reduzido de palavras, a estrutura de rodízio continua: 1ª palavra-rima da 1ª estrofe ‘rio’ ocupa a posição 2ª da palavra-rima na 2ª estrofe, já a 2ª palavra-rima da 1ª estrofe ‘moça’ ocupa a posição 4ª da palavra-rima na 2ª estrofe. Comumente acontece nas codas as seis palavras-rima estão presentes, com a mesma função e estrutura das demais sextinas, duas em cada verso, sendo uma delas a palavra-chave.

A repetição das palavras-rima é evidente, não apenas no final de cada verso, e por sua vez de cada estrofe, mas no interior dos versos durante todo o poema. Inclusive a inclinação espiral sugerida e praticada na sextina, como no esquema acima, elucida como a engenhosa disposição das palavras está sempre circundando o poema, assim como um espiral em suas voltas.

Após essas voltas e repetições, é importante ressaltar que o valor da sextina deve ser julgado não apenas pelo processo formal, mesmo que esse já seja um motivo bastante legítimo, mas pelo resultado da utilização das palavras-rima na composição geral (formal e poética) com qualidade, ou seja, o poema não se restringe à forma, mas ao resultado de forma e poesia.

Alguns trovadores seguiram as formas da sextinas, como é natural que aconteça a cada criação, seja ela literária ou não, o fato é que autores contemporâneos de Arnaut Daniel como Guilhem de Saint-Gregori e Bertolome Zorzi deram sequência à sextina,

nesse caso como imitação/paródia. Além de reproduzir a mesma forma, o fizeram com as palavras-rimas. Esses entre outros fizeram parte da última geração de poetas trovadores.

Alguns autores de grande reconhecimento arriscaram-se a compor sextinas, entre eles Dante, Camões, Petrarca e Ezra Pound. No entanto, nenhum deles se destacou por esse tipo de composição. Sobre esses autores podemos justificar sua ligação com as sextinas de duas formas: 1) o reconhecimento e citações sobre a sextina de Arnaut Daniel; 2) A tentativa, e como já foi dito, sem tanta determinação à composição das sextinas, no entanto, reconhecendo sua importância.

Assim define Ezra Pound a forma estrófica criada pelo poeta provençal: “A arte de Arnaut Daniel não é literatura. É a arte de combinar palavras e música numa sequência onde as rimas caem com precisão e os sons se fundem ou se alongam”.

Além de Pound, Dante, em *A Divina Comédia*, também faz alusão ao inventor da sextina, o que já seria de grande valor para o reconhecimento dessa forma estrófica. Embora esse seja um ponto positivo, Dante se dispôs a compor uma única sextina, mas o faz com em grande estilo, recriando a estrutura.

Talvez, pelo respeito e admiração que tivesse por Arnaut Daniel, modificou apenas na posição das estrofes e versos, permanecendo assim a estrutura das palavras-rima e seus movimentos espirais. Se antes eram seis sextetos, Dante alterou a ação numérica, dobrou o número de versos nas estrofes e criou sua sextina com 6 estrofes de 12 versos.

Mais tarde, Petrarca e Camões também se dedicaram, com maior ou menor afincio, a compor sextinas. Petrarca, por sua vez, compôs algumas sextinas. Já no caso de Camões, que apesar de ter composto apenas uma sextina, as variações desta fizeram com que outras tantas lhe fossem atribuídas.

Outro autor de grande estima para a história e crescimento da sextina é Bernardim Ribeiro. Sua importância é avaliada pela própria composição de sextinas, mas também por ser o pioneiro em sextinas em língua portuguesa. É, portanto, de fato um distinto representante português do gênero no século XV e um divulgador da forma estrófica criada por Arnaut Daniel. Vejamos a sextina de Bernardim retirada do texto *A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro*, do livro *Dialéticas aplicadas da Literatura*, de Jorge de Sena (1963, p. 68):

Hontem posse ho sol e a noute
Cobrio de sombra esta terra
Agora He jaa outro dia

Tudo torna o sol
 São foi minha vontade
 Para nam tornar co tempo

Todalas cousas per tempo
 Passam como dia e noute
 Hua soo minha vontade
 Nam, que comigo aterra
 Nella cuido em quanto há sol
 Nella em quanto nam há dia

Mal quero per hum sô dia
 A todo outro dia e tempo
 Que a mim posseme o sol
 Onde eu sô temia a noute
 Tenho a mim sobre a terra
 Debaixo minha vontade

Dentro na minha vontade
 Nam há momento do dia
 Que nam seja tudo terra
 Ora ponho a culpa ao tempo
 Ora torno a por a noute
 No melhor ponsseme o sol

Primeiro nam auera sol
 Que eu descance na vontade
 Ponsseme hua escura de um dia
 Sobre a lembrança de hum dia
 Ynda mal por que ouuo tempo
 E por que tudo foi terra

Auer de ser tudo terra
 Quanto há debaxo do sol
 Me descança por que o tempo
 Me vingara da vontade
 Senam que antes desse dia
 Há de passar tanta noute

Sobre a sextina de Bernardim Ribeiro, Jorge de Sena em seu *A Sextina e a Sextina em Bernardim Ribeiro* (1963), aborda um histórico da estrutura desse poema e as variações, desde a sequência das palavras-rima à análise rítmica, e a características na sextina de Bernardim Ribeiro. Observa Sena:

Mas o caráter obsessivo da sextina, com as suas seis palavras fixas a baralharem-se repetitivamente em seis estrofes, coaduna-se muito bem na paisagem interior da loucura, que a lenda desenhou para Bernardim Ribeiro. E poucas vezes na língua portuguesa terá servido, como na sextina dele, para poema tão asfixiante, tão sombrio, tão fatalístico, tão angustioso, tão enigmático como o desespero de uma vida perdida – e, ao mesmo tempo, tão paradoxalmente triunfante. Por outro lado, há que separar, nesta sextina, aquilo que Bernardim, com sua personalidade, podia fazer de uma forma extremamente rígida, e aquilo que, numa qualquer sextina, é apenas consequência das regras a que esta forma obedece. Por sua estrutura, qualquer sextina é obsessiva; e esse caráter pode ser usado, por um poeta, como <efeito> elegante, e não, ao que parece fazer

Bernardim Ribeiro, como intrínseca expressão de uma experiência interior. (1963, p. 52)

Levando em consideração a citação acima, para Sena, a sextina representava mais que uma sequência de palavras-rima, tornando o poema um espiral e que envaidecia os poetas por sua complexidade, era, de certa forma, uma representação da personalidade rígida e obsessiva de Bernardim, o que torna um poema carregado de particularidades. Ou seja, a sextina era mais que um poema com característica de forma fixa e uma temática estabelecida. A sextina, mesmo com sua forma rígida, pode permitir uma determinada particularidade.

No século XVI, o italiano Antonio Agostino Torti chegou ao maior número de sextinas publicadas por um mesmo autor. A partir daí, a publicação de sextinas variaram entre grandes e pequenos números de composições. Ao mesmo tempo que compunha o maior número de sextinas até então, nenhum poeta havia superado, ao menos em quantidade, Torti se destacou pelo fato da quantidade de recriação da sextina na própria sextina, ou seja, a multiplicação de sextinas. Chegando ao número de sextinas múltiplas – sêxtuplas. O caso da multiplicação ocorre da seguinte maneira: a partir de uma sextina, outras são criadas mantendo a temática e, naturalmente, as mesmas palavras-rima.

É relevante registrar que no período de criação de Torti, século XVI, a sextina, com Sá de Miranda, em Portugal, estava passando por um processo de mudança. A sextina, mesmo que não pareça interferir imediatamente, estava acompanhada do "dolce stil nuovo", que revolucionava o universo poético, já que a medida velha, representada pela redondilha medieval com 5 ou 7 sílabas, estava dividindo espaço com a medida nova, a utilização de versos decassílabos ao lado de formas fixas de poesia, bem registrado por Segismundo Spina em *A Cultura Literária Medieval*.

Desde o século XII, com a invenção da sextina por Arnaut Daniel, alguns poetas compuseram essa forma estrófica, como Camões, Petrarca e Bernardim Ribeiro e outros inovaram a sua forma, sendo o caso de Dante e outros autores citados acima, enriqueceram a trajetória da sextina, no entanto alguns críticos também fazem parte dessa caminhada.

Em relação ao estudo da sextina, assim como Sena sobre Bernardim Ribeiro, podemos citar Leodegário A. de Azevedo Filho, que fez uma pesquisa da única sextina composta por Camões e as modificações de autores na tentativa de adaptá-la.

Embora a Camões, de modo incontroverso, só possa ser atribuída apenas uma sextina, exactamente a que foi publicada em RH e reproduzida em RI, a tradição impressa de vários séculos acabou incluindo, no universo lírico do Poeta, nada menos que quatro textos e duas variantes no mesmo gênero. (AZEVEDO, 1984, p.361)

Nesse caso, tanto a sextina composta pelo poeta português como a estrutura das demais que lhe são atribuídas, interessam como ponto de partida para comprovação e/ou possível renovação da disposição da métrica e palavras-rima.

Acompanhando a trajetória da sextina, podemos dizer que para sua iniciação no Brasil, dois poetas foram fundamentais: Erza Pound e Camões. O primeiro, pelo fato de no século XX, despertar e divulgar a importância das sextinas, chamando a atenção dos poetas do momento para o interesse desses poemas e possibilitar, a partir daí, a composição, como ele mesmo o fez, ou a tradução. E por Camões, através dos colonizadores, introduzir as sextinas no Brasil.

Apesar de ser uma forma poética de grande importância, os recursos acima elencados tornam a sextina um gênero poético complexo, e, talvez por isso, seja, na história da literatura, uma das estruturas poéticas menos conhecidas e estudadas.

Nos tempos atuais, os poucos compositores de sextinas reduziram os números de poemas com essa forma tão complexa. Entre os autores nacionais há quem trabalhe com sextinas. É o caso de Jorge de Lima, em seu livro *Invenção de Orfeu*, no qual se dedicou a várias formas poéticas; de Marcus Accioly, no livro *Sísifo*, além, dentre outros, do poeta Mário Hélio e do próprio Augusto de Campos por ter traduzido a sextina de Arnaut Daniel.

De Arnaut Daniel a Bernardim Ribeiro, de Dante a Camões, de Jorge de Lima a Marcus Accioly, a sextina tem sido produzida com alguma prolixidade, mas nenhum desses autores se dedicou com tanto afinho a essa forma poética quanto Geraldino Brasil.

Além de se dedicar à poesia, especialmente as sextinas, tento-as composto em 106, das quais 52 são originais e as demais multiplicadas, Geraldino Brasil destaca-se pela estrutura característica e pela quantidade de sextinas publicadas.

Antes de ser um compositor de sextinas, Geraldino Brasil era um estudioso dessa forma estrófica, e, por isso, tinha uma admiração profunda ao criador desse gênero ao qual se encantou e mais tarde publicou sextinas em sua homenagem. Por outro lado, mesmo dando os devidos valores aos demais compositores de sextinas, tinha uma afeição diferenciada a Torti, pelo fato de ter sido, até então, o poeta a publicar o maior

número de sextinas publicadas e, mais que isso, multiplicadas. Dessa forma, se comprometeu como poeta a não ultrapassar o número de sextinas de Torti. No entanto, contou como sextinas originais 52, e considerou as multiplicações como parte das originais, sendo assim, poderia publicar 52 sextinas, mas as multiplicações ficaram fora dessa contabilidade. Acoplou, assim, duas aspirações: escrever o máximo de sextinas que desejasse e respeitar seu precursor Torti.

Se Torti conseguiu multiplicar uma sextinas 6 vezes, o que já é uma quantidade expressiva e admirável, o que podemos dizer de Geraldino Brasil, que chegou a multiplicá-las quinze vezes – em “*Sextina do Deslumbramento*” e “*Sextinas para Van Gogh*” – constituindo as chamadas quindecies, a repetição de uma sextina 15 vezes.

A dedicação de Geraldino pelas sextinas começou em 1991, no entanto apenas no ano seguinte publicou seu primeiro livro desses poemas, que ficaram registrados em 4 livros ²: 1º) *Livro de Sextinas* (1992), no qual compôs os 31 primeiros poemas; 2º) 52 *Sextinas* (1992), neste reescreveu as sextinas do livro anterior e acrescentou 21 ; 3º) *Sextinas Múltiplas* (1994), no qual multiplicou as 20 das 52 sextinas publicadas; e 4º) *Sextinas de Sol* (1995), eis a grande obra prima de Geraldino Brasil, formou as quindecies, multiplicou duas de suas sextinas 15 vezes.

No 3º livro, *Sextinas Múltiplas*, Geraldino explica que nem todas as 52 foram multiplicadas porque essa não é uma escolha do poeta, mas do poema em permitir-se ser multiplicado. As sutilezas nas palavras de Geraldino ratificam a importância da sensibilidade do poeta em saber quando a poesia continua nela mesma, neste caso, através da sua multiplicação. Das 52 , 20 foram multiplicadas, duas, três, quatro, seis ou quinze vezes.

Observando o período de tempo em que os 4 livros de sextinas foram escritos, é notável o vigor do poeta pelo gênero. Geraldino conheceu a forma estrófica em 1991, por meio de Mário Hélio, em 1992 começou a publicá-las até perto de seu falecimento. Mas o que mais impressiona não é o fato de fazer tantas sextinas num curto espaço de tempo, o que por si só já é um desafio magnífico, mas também a capacidade de multiplicar seus próprios limites. Pois em 1994, além das *Sextinas Múltiplas*, Geraldino publicou também *Um Soneto de Sol para Cézanne*, um livro composto apenas por sonetos, e *Rosas no ar*, poemas em versos livres.

² Nos quatro livros de sextinas as capas são ilustradas pela esposa do autor, Creusa Maurício, e aludem às telas de Van Gogh, ver anexos.

Segundo o poeta e crítico literário Mário Hélio, no prefácio do livro *Sextinas Múltiplas* (1994, p.9):

Caso raro – senão único – esse apego de um poeta a uma forma estrófica antiga. Geraldino é virtuoso absoluto da sextina. Sabe fazê-la com uma desenvoltura incomum. Faz com as palavras que se repetem pareçam outras palavras. Não é isso mesmo o que se pede a um fabricante de sextinas – o fingimento da repetição? A consciência da arte faria talvez Geraldino dizer: antes de ser um fingidor, o poeta é um fazedor. Não que ele queira ser um mero especialista em sextina e seu maior fazedor. Para Geraldino Brasil, a estrutura inventada por Arnaut Daniel não é antiga. É que nele deve persistir a angústia essencial do moderno – a busca do original com fuga à repetição. Alguém poderia indagar: não é repetir o típico da sextina? Não simplesmente, se para quem a faz as palavras finais têm riqueza semântica que não as isolam ou limitam em palavras. O fascínio que tem um cultivador de sextinas não é só pela forma, é pelo jogo incomum.

Segundo as palavras de Mário Hélio, o poeta Geraldino Brasil é importante por ter sido um dos poucos autores, nos tempos atuais, a trabalhar sextinas e ter forte ligação entre a pintura e a poesia. Especialmente no que se refere às sextinas dedicadas a Van Gogh, nas quais se sobressai a relação entre as seis palavras da quindecies – “manso”, “trigais”, “sol”, “amarelo”, “desespero” e “doido” – e as pinturas de Van Gogh.

Dentro do acervo de sextinas de Geraldino, há poemas com versos decassílabos, livres, entre outras variações, inclusive a utilização ou não da coda, a qual faz parte da estrutura original do poema. Em apenas três sextinas Geraldino emprega a coda, nas demais, ele a excluiu, são elas: *Sextina da Alvorada*, *Sextina da Bandeira na Árvore* e *Sextina do Amor*. Esse é o grande passo para estudo da sextina em Geraldino, as modificações na sua estrutura e, sobretudo, a relação entre as 15 variações da “Sextina para Van Gogh” e a obra do pintor, como também o seguimento de uma tendência que é a modificação e a renovação temática das sextinas.

Além de a sextina ser uma forma poética pouco estudada, o que por isso só mereceria um estudo mais aprofundado, temos um poeta regional que a soube cultivar melhor que qualquer outro autor e ainda relacioná-la à pintura de Van Gogh.

Esse é outro ponto-chave na obra de Geraldino: junto com a quantidade de sextinas publicadas, da superação de multiplicações, da modificação da estrutura do poema e da alteração das temáticas trabalhadas, a inovação de relacionar a sextina, não a outras artes, mas trazê-las para a sua sextina como um corpo em comum. Recorrer à outra arte como parte e inspiração de seus poemas e não apenas como aditivo. Geraldino

Brasil faz parte de um seleto grupo de autores cuja importância histórico-literária é inquestionável por sua habilidade e acervo de sextinas.

É evidente que Arnaut Daniel seja referência para a sextina e que Torti, mais adiante, por tê-las composto em grande número e as multiplicasse, tivesse um papel de destaque no desenrolar histórico dessa forma estrófica. Mas por que um autor regional tendo feito o maior número registrado, desde a sua invenção, está esquecido? Além de todos os benefícios oferecidos as sextinas e a própria literatura, chegou a quindecies, quando o máximo de multiplicações feitas desde o século XII foi de sextinas sêxtuplas, tendo sido ele, por isso mesmo, mais ousado, quando direcionou seus poemas à relação poesia (sextinas) e pintura (obra de Van Gogh).

Dessa forma, a sextina é estudada aqui sob o viés da metalinguagem, sendo esta um segmento da intersemiose, pois no nosso caso propomos desenvolver um estudo entre linguagens de áreas diferentes: pintura e literatura, mesmo sendo possível a metalinguagem acontecer entre dois tipos de textos de uma mesma forma de expressão artística.

Tratando-se de uma estrutura poética introduzida na literatura há séculos, a sextina é, até certo ponto, uma incógnita e, por isso, a necessidade da pesquisa feita se estende por três veredas: 1) a história de Geraldino Brasil e da sextina, a partir de caráter seletivo e necessário, sobretudo, para o esclarecimento do gênero; 2) a história da vida e obra de Van Gogh e serialismo pictórico de suas telas; e 3) a relação que envolve a metalinguagem como objeto de ligação entre a temática das artes literária e visual, especificamente a poesia/Geraldino Brasil e a pintura/ Van Gogh.

Embora alguns autores e críticos analisem a sextina, talvez por ser uma forma estrófica antiga e complexa, é pouco estudada. Sendo assim, a relação entre as 15 variações da “*Sextina para Van Gogh*”, de Geraldino Brasil, e a séries, ou melhor, a repetição de temas do pintor holandês em suas telas, “*O Semeador*”, “*Campo de trigo com corvos*” e “*Auto-retrato*”, voltado para afinidades temáticas entre essas duas artes literária e visual, pode ressaltar o valor e desse gênero poético.

Mais especificamente falando, como as ideias mais expressivas demonstram que, a partir da estrutura da sextina, as palavras-rima (manso, trigaís, sol, amarelo, desespero e doido) das quindecies da “*Sextina para Van Gogh*” e as telas do pintor holandês estreitam a relação entre a poesia de Geraldino e a pintura de Van Gogh.

Partindo, então, do pensamento no qual acredita-se que do particular (a relação Geraldino Brasil/Van Gogh), pode-se chegar ao todo (a relação intersemiótica), estreita ainda mais a relação entre as artes.

É o que veremos nos capítulos seguintes, que terão como alicerce a relação intersemiótica/metalinguística, através da busca de gêneros e teorias que apontam a intertextualidade e metalinguagem como ramificações da intersemiose, de acordo com a visão da pós-modernidade, a base da ligação entre literatura/pintura e comprovar como Geraldino Brasil tem um importante papel na Literatura Nacional.

2 - VAN GOGH: VIDA E OBRA

2.1. VAN GOGH:: SOB A LUZ DAS ARTES

A sua vida foi toda um malogro. Em tudo o que o para o seu mundo, para seu tempo, parecida de importância, foi ele um falhado. Foi incapaz de constituir família, incapaz de custear a própria subsistência, mesmo incapaz de manter contactos sociais. Porém, como pintor, encontrou um meio de opor ao caos da realidade uma ordem - a sua. A arte para ele um sistema de normas num mundo melhor: contra um mundo, com o qual obviamente se não entendia, a cuja opacidade opunha um intransigente e também teoricamente fundada consequência artística. Contra o seu anonimato reagia com fina sensibilidade; o seu constante fluxo o enfrentou com a vitalidade de homem singular. Não queria recalcar a realidade, nem sofrê-la resignado, mas sim torná-la compreensível, palpável. Através da arte, o mundo que lhe era tão hostil devia torna-se seu. (WALTHER:, 2000, p.7)

As palavras acima são de Ingo F. Walther, no livro *Van Gogh*. O que está escrito é, mesmo que de forma bastante resumida, uma idéia do que foi a relação de Vincent van Gogh e sua obra. Mais que isso, como a pintura o levou a transformar a realidade admissível e o que suas telas representam para o artista e para o homem.

Considerado pela crítica artística como um dos mais representativos pintores de todos os tempos, só teve sua obra reconhecida após a sua morte. Assim como muitos artistas de renome, vendeu em vida apenas uma tela.

Vincent Willem van Gogh nasceu na Holanda, em 30 de março de 1853. Sua relação com a arte começou a partir do contato com o trabalho da família. Era tradicional na ascendência dos van Gogh o comércio de artes.

Seguindo a preceito, Vincent trabalhou como comerciante de artes, mas estava destinado ao outro lado da visão artística. Em seguida resolveu estudar Teologia. Dedicando-se durante um ano aos estudos religiosos, pregou e aventurou-se como professor ajudante durante um curto tempo. A religiosidade sempre esteve presente na vida van Gogh, não só por seu pai Theodorus van Gogh ser pastor, mas durante toda sua vida e obra houve referências ao tema. Após essa tentativa partiu para Bélgica, onde trabalhou em minas de carvão. Nesse momento, conviveu com pessoas de elevada miséria social. O dinheiro que recebia era modesto e, mesmo assim, fora-lhe privado. Começa, então, sua dependência do irmão Théo van Gogh, mais novo quatro anos e que continuou a tradição de comerciante de artes da família. Concomitante à dependência financeira do irmão, o interesse pelas artes passa a existir na vida Van Gogh.

Em 1880, muda-se para Bruxelas, com o apoio do irmão e do primo Anton Mauve. Inicialmente desenhava e, em seguida, copiava telas de Jean-François Millet. Dois anos depois, já em Haia, com o incentivo de Mauve, dá início à pintura em telas a óleo, que se tornou seu mestre estético.

Em 1883, sem mais relações com Mauve, com quem havia brigado, vai para Dentre, localizada nos Países Baixos. Um dos motivos de sua desavença com seu primo e pintor Mauve seria justamente por causa da visão e postura rigorosa de Mauve, que seguia as regras acadêmicas de estética e temática impressionistas. Para o Impressionismo o que estava sendo analisado era a preocupação da relação entre a arte e a natureza, na qual as cores eram uma de suas maiores formas de expressão.

Embora em parte, o que trabalharemos em seguida, Van Gogh tenha algumas influências e herança impressionistas, a preocupação social e a importância da posição individual era fundamentais para o pintor holandês. Essas diferenças sobre o Impressionismo colocam Vincent como um dos grandes nomes do Pós-Impressionismo, como o pintor francês Paul Cézanne.

Após a briga com Mauve volta para Nueven, para a casa dos seus pais. Num atelier, Van Gogh pinta *Tecelão ao tear*, em 1884. Vive em estado de solidão, visto que a sociedade o rejeita e questiona seu comportamento.

Começa a primeira fase das suas telas, as quais refletiam seu estado de espírito, com cores escuras. Seus temas eram voltados para a questão social e a condição do homem diante do mundo: artesãos, camponeses, tecelões. Para Vincent, o belo e o feio eram representados através de uma visão particular, individual.

A outra fase se concretiza com a religiosidade inserida em Van Gogh, na qual trabalhou de várias formas, entre elas fez a reprodução da Bíblia, a simbologia de Deus através do sol e do sementeiro e a até mesmo na recorrência da cor amarela, que também tinha um significado divino.

Além das telas, a referência bíblica estava presente nos diálogos de Van Gogh, como, por exemplo, na carta que enviou a Émile Bernard, em junho de 1888. Tendo como base as palavras de Jo van Gogh-Bonger (2008, p. 245), retiradas do livro *Biografia de Vincent van Gogh por sua cunhada. Seguido de Cartas de Théo a Vincent e de Cartas a Émile Bernard*, é possível verificar a devoção de Van Gogh.

Retomando a compilação de cartas feita por Jo van Gogh-Bonger, as palavras de Van Gogh escritas a Émile Bernard são esclarecedoras quando, em uma carta dirigida ao amigo, revela que ficou satisfeito em saber do interesse de Bernard pela

leitura da Bíblia. Na carta, Vincent revela que por várias vezes pensou em sugerir a leitura ao amigo, mas que não o fez, pois achava que seria invasivo e que tal coisa deveria partir da vontade do próprio Bernard. Embora procurasse estar respeitando o ‘tempo’ do amigo, citou algumas passagens do Livro Sagrado, como as várias ressalvas que fazia às palavras de Moisés e São Lucas. E sugeriu que, sobretudo no momento de sofrimento, nada mais faria falta ao amigo que o consolo das palavras bíblicas.

Na citação acima, fica claro que o interesse pela Bíblia e o amor que dedicava ao Cristo representava em sua vida não faziam parte de uma fase e, sim, de uma contínua busca à divindade que pode ser retratada em suas telas, como o exemplo que citamos ainda há pouco na tela que ilustrava a Bíblia, mas em suas menções ao divino nas cores, no caso amarelo, e ao semeador.

Em outra fase, Van Gogh se dedicou à natureza-morta. Esse período marcou o início de sua ida a Paris, onde foi influenciado por pintores como Henri de Toulouse-Lautrec e o próprio Émile Bernard. Além de ser apresentado a outros poucos conhecidos no momento, entre eles a Paul Gauguin, com quem teve uma relação conturbada.

Gauguin foi personagem de um dos mais repercutidos episódios da vida de Van Gogh. Depois de uma discussão entre eles, Van Gogh cortou um pedaço da orelha e o entregou a uma prostituta, o que causou perplexidade em todos, inclusive a Gauguin.

Na chegada de Van Gogh a Paris, Edouard Manet, um dos criadores do Impressionismo, havia morrido, de forma que o movimento, de certa forma, havia perdido sua força. Mesmo que em algumas de suas telas o Impressionismo esteja presente, logo Van Gogh renegou a temática utilizada pelos impressionistas. No entanto, deu continuidade à valorização das cores, uma das maiores características de suas telas: as cores vibrantes e quentes.

Ora, Van Gogh deixou a representação das cores bem clara quando pintou as telas *A cadeira de van Gogh em Arles com cachimbo* (1888) e *A cadeira de Gauguin em Arles com livros e vela* (1888), nas quais o emprego das cores é observado por Walther (2000, p. 57). As cadeiras ilustradas por Van Gogh traziam a lembrança que o pintor holandês sentia da conversa que teve com seu amigo e também pintor Gauguin. Além do sentir a ausência de Gauguin, as cadeiras tinham um sentido metafórico do que concebia a personalidade de ambos.

A cadeira de Van Gogh era mais “modesta”, menos confortável e trazia sobre ela seu inseparável cachimbo, caracterizando a simplicidade e desprendimento de Vincent. Enquanto isso, a cadeira de Gauguin era mais ‘dispendiosa’, tanto fisicamente com a

presença de livros, velas, mas também metaforicamente, insinuando uma menção à cultura da qual Gauguin possuía.

As cores atribuídas às telas também possuíam um significado relevante, ainda segundo Walther (2000,p. 57). As cores de destaque da cadeira de Van Gogh eram amarela e violeta, que representavam o dia e a esperança, as mesmas cores que utilizou no quadro *A casa amarela*. Já para a cadeira que conferia a Gauguin, as cores eram mais escuras, o vermelho e verde alegavam uma ‘esperança perdida’ e, dessa forma, remetiam à idéia de noite, insinuando que Gauguin havia ‘ressuscitado’ a noite para Van Gogh.

As idéias e palavras de Walther têm fundamento, levando em consideração o estado emocional e mental que van Gogh se encontrava. A variação das cores (claras-escuras), as telas das cadeiras marcadas pela ausência do pintor e de Gauguin que deixavam evidente a carência das suas conversas e convívio, até mesmo o que era peculiar aos dois: o cachimbo e o livro, respectivamente, e a significação do dia e da noite.

Nessa época, Van Gogh estava passando por conflitos pessoais. Agitação, solidão, rejeição por parte da sociedade, tudo isso se traduzia em angustia, a qual só era possível ser suavizada através de suas pinturas. Tudo que pintava era um reflexo do que sentia e que conseguia enxergar.

Depois de várias internações, as crises de Van Gogh continuaram, e mais frequentemente. Foi então que ficou internado em Arles e pintou telas de vários locais do hospital. Em 1889, aos 36 anos, foi para uma clínica particular próxima a Saint-Rémy. A região era rodeada de campos de trigos e van Gogh pinta suas telas com tudo que pode observar, deste a paisagem do quarto em que ficou: escuro, monótono e com janelas gradeadas. Seu diagnóstico era de perturbações epiléticas e, em crise, se tornava uma pessoa agressiva e alucinada.

Além disso, com o estado em que as crises o deixavam, não conseguia pintar, o que o fez entrar num estado grave de depressão. Para Van Gogh pintar era viver. Por isso, após as crises começou a pintar exaustivamente como se dessa forma pudesse recuperar o tempo que ‘perdera’ durante os ataques.

Em 1890, Vincent van Gogh vende um quadro, o único em vida, *A videira vermelha*, e recebe a notícia que o filho de Théo havia nascido. Em desespero, devido ao seu estado de saúde mental, tenta suicídio e pede que Théo o mande para o norte e vai para Paris, mas logo segue para Auvers-sur-Oise. Em uma visita feita ao irmão,

deprime-se ainda mais e volta para Auvers. Uma exposição com dez telas suas é feita em Bruxelas, juntamente com o grupo X. Em 27 de julho de 1890, Van Gogh atira contra o próprio peito em um campo de trigo, paisagem na qual gostava tanto de estar e ilustrar, e consegue resistir por dois dias, mas morre no dia 29 no quarto de hotel.

Théo resolveu, então, organizar uma exposição maior com a obra de Vincent e escreve para Émile Bernard contando sobre sua dificuldade em organizar tantas telas. Gauguin, no entanto, escreve para Bernard dizendo que “o ataque de loucura de Van Gogh (Théo) é uma desgraça para mim e se Charlopin não me dá algo para ir para o Taiti estou perdido” (2002, p. 394) e o adverte sobre a organização da exposição. Segue o trecho retirado de *Cartas a Théo*, de Vincent Van Gogh:

“Que fatalidade! Você sabe quanto amo a arte de Vincent. Mas, dada a estupidez do público, é inoportuno recordar Vincent e sua loucura no momento em que seu irmão se encontra na mesma situação. Muitas pessoas dizem que nossa pintura é uma loucura. Seria um prejuízo para nós, sem fazer bem a Vincent, etc. Enfim, faça-o, mas é IDIOTA.” (2002, p. 394)

As citação acima refletem o conceito que era atribuído a Van Gogh, suas telas eram relacionadas ao comportamento de um homem que por várias vezes ficou internado em hospitais psiquiátricos e, por isso, por ser tido como louco, sua telas tornaram-se, naquele momento, inoportunas, como disse Gauguin a Bernard.

Nas palavras de Gauguin, fica claro que, apesar do que sentia em relação a Vincent e sua obra, era mais ‘seguro’ para a continuidade e valorização da arte de sua geração que as telas do pintor holandês ficassem por um tempo esquecidas, já que seria ‘inútil’ para van Gogh, já falecido, e danoso para os demais pintores do momento, especialmente os que tinham contato pessoal e artístico com Van Gogh.

No entanto, Théo apenas se preocupava em valorizar a obra de Vincent e para isso não mediu esforços. Consequentemente, a obsessão de Théo em expor as telas do irmão, chegando a pedir ajuda na organização das telas que fariam parte da exposição, o fez cair na mesma condição de Vincent: um louco, mesmo que não o fosse. Mesmo assim, continuou concentrado em dar continuidade à obra do irmão, tentando divulgar o seu trabalho.

Théo, muito apegado ao irmão, morre logo em seguida, deixando para sua mulher, Johanna van Gogh-Bonger, a missão de se dedicar à obra de Van Gogh. Jo organiza em 1892, em Amsterdam, a primeira exposição após as mortes do cunhado e

do marido, com telas e desenhos de Vincent van Gogh, simultaneamente à produção *Noa-Noa*, de Gauguin, no Taiti.

Retomando o trabalho almejado pelo marido, pouco antes de Vincent morrer e até a morte de Théo, Jo van Gogh-Bonger reúne telas, desenhos e cartas enviadas por e para Vincent. A exposição organizada por Jo é o início de uma série de outras que trouxeram à tona a obra e o reconhecimento do pintor holandês.

2.2. O SERIALISMO PICTÓRICO E AS SÉRIES TEMÁTICAS

Uma das características mais marcantes na obra de Van Gogh é a recorrência de telas com o mesmo tema. Praticamente todas as telas, com poucas exceções, são variações e, sendo assim, dão a impressão de ser a reprodução de outra. Temas clássicos de Vincent como autorretrato, campo de trigos, girassol, semeador, entre outros, são repetidamente abordados pelo pintor. O que muitas vezes se intitula como ‘séries de Van Gogh’ na verdade é mais apropriado dizer ‘repetições temáticas’.

É importante salientar que o que Vincent van Gogh fazia com as várias telas sobre um mesmo tema é uma repetição sobre o objeto ao qual se interessava. Muito se fala sobre as séries de Van Gogh, que talvez possam ser assim chamadas desde que se esclareça que é uma apropriação da expressão ‘séries’ e nada se justifica ao que de fato é uma série, aplicável e representada pelas telas de Claude Oscar Monet, um dos grandes representantes do Impressionismo.

No sentido original das séries, Monet pinta várias paisagens de um mesmo objeto explorando os ângulos, o clima, o tempo e, sobretudo, as cores. É o que fez em telas em série como *Sena*, *Choupos*, *Catedral de Rouen*, as *Casas do Parlamento* e os *Lírios de água*. Para exemplificar, veremos a seguir a série *Palheiros* (1890-1891).

As telas abaixo representam o que reflete na mudança do tempo, das estações e da consequência que essas mudanças provocam nas cores das telas.

Vejamos a série:

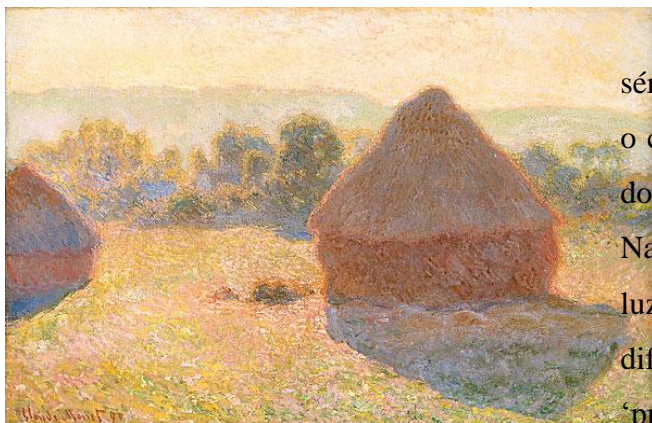


Fig.1 Palheiro, 1891



Fig.2 Palheiro, 1891



Fig. 2 Palheiro, 1891

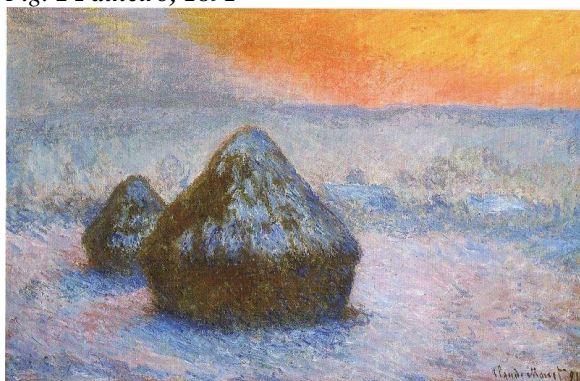


Fig. 3 Palheiro, 1891

As telas, aqui representadas em série, exibem fatores fundamentais para o conceito de séries e ao mesmo tempo do que representava o Impressionismo. Na medida em que as horas passavam, a luz iluminava os palheiros de forma diferente. Cada hora do dia era uma ‘prova de tela’, ou seja, pela manhã, à tarde e à noite a luz favorecia uma imagem diferente do objeto observado. Aí temos a importância das cores e suas tonalidades na telas, impressionismo e séries. As tonalidades parecem ser apenas um recurso utilizado para variação da cor, mas na verdade são importantes também para mostrar que as cores utilizadas em cada série eram adequadas ao tema proposto por Monet.

Outra característica é a mudança de estações, não importava o que os palheiros e as colheitas representavam para a sociedade, não havia uma preocupação social, mas como a paisagem modificada com a presença do sol ou da neve sobre eles, isto configura a relação da natureza e da arte.

As sombras também são bastante evidentes, variam de acordo com o momento em que as telas são pintadas, valorizando, assim, o compromisso com a estética da paisagem/natureza, mote do Impressionismo.

Apesar da valorização das cores e da constante presença de paisagens, a

repetição vista nas telas de Van Gogh ultrapassava o objetivismo impressionista. Para o pintor holandês, o que estava em primeiro plano era a temática sob seu ponto de vista. Vejamos as diferenças das séries de Monet:



Fig 4 Girassóis, 1889



Fig 6 Natureza-morta: Jarra com doze Girassóis, 1888



Fig 7 Girassóis, 1889

Nas telas de Monet, o que é abordado é a mudança do objeto de estudo do artista por variadas formas, como clima, tempo, ângulo, etc., explorando a variação estética, e, como dissemos anteriormente, a relação entre o artista e a natureza. Já nas telas sobre o mesmo tema em Van Gogh, a visão particular é cultivada. Na ótica de Vincent, as cores eram decisivas para o sentido das telas e havia a preocupação social, além da repetição ser colocada como variação de um tema e não de uma imagem fixa, vista sob as mudanças atribuídas à natureza.

Em alguns casos, como por exemplo, nas telas que ilustram os campos de trigo, Van Gogh utiliza o dia e a noite, assim como a presença ou ausência de figura humana nas pinturas. Entretanto, essa não é uma regra para suas repetições temáticas, como podemos ver nas variações de Girassóis. Nesse caso, cada tela é diferente da outra, não por momentos diferentes, mas pela disposição das flores. Cada tela apresenta os girassóis em uma situação particular: na primeira, apenas

um pedaço do girassol vista de perto, maximizado e, por isso, mais detalhado; na segunda, as flores são reduzidas ao espaço do vaso e é possível observar tanto o recipiente como os vários girassóis que estão nele; e na terceira, os girassóis estão no seu ambiente natural, uma plantação tão grande que a quantidade se perde no fim do horizonte. Ainda comparando os dois artistas, nas palavras do próprio Van Gogh, em Walther (2000, p.20):

“Gosto muito mais de pintar os olhos das pessoas do que as catedrais”. Com estas palavras comentava Van Gogh a arbitrariedade temática entre os impressionistas, uma afirmação que parece referir-se às catedrais de Rouen, de Monet, à série de quadros desta sé em todas as horas do dia. Van Gogh preferia, pois, pintar retratos.

A afirmação não deixa dúvidas de que o interesse do pintor holandês pela temática insinuada pelos impressionistas, aqui especificamente Monet, estava superada. As paisagens que Van Gogh apreciava retratar eram as naturais, como campos e plantas, além disso, pessoas e situações que as inseriam.

Após comparar a série das telas de Monet e as telas de Van Gogh, podemos confirmar que é inapropriado definir como séries o recurso utilizado pelo pintor holandês. Ao menos que a expressão ‘série’ seja explicada como uma apropriação da palavra, mas não tem o sentido original e os recursos utilizados por Monet.

Van Gogh utiliza em suas telas com a mesma temática alguns recursos, como as cores e as formas, no caso dos quadros *Girassóis*, em que o amarelo, o verde e as tonalidades de marrom e vermelho compõem com vivacidade as telas. O formato das flores também é outro recurso utilizado por Van Gogh, no qual emprega um desenho giratório no centro da flor e as pétalas com formas mais soltas.

Em outras variações, por exemplo, *O Tecelão*, algumas telas encontram-se apenas o homem e sua máquina, já na outra há uma janela que possibilita a paisagem de uma camponesa ao fundo.

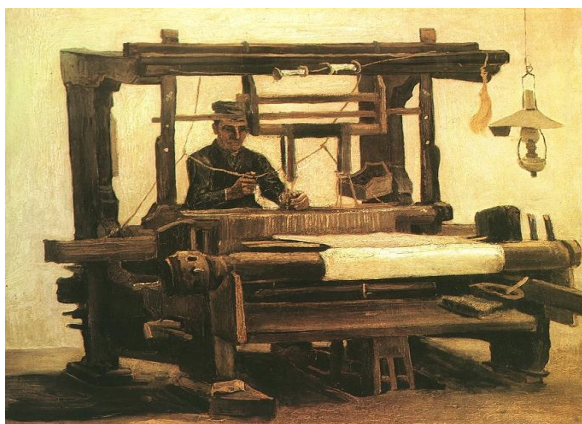


Fig. 8 Tecelão visto de frente, 1884



Fig. 9 Tecelão à direita, 1884



Fig.10 Tecelão à esquerda, 1884

Aí temos as cores e suas tonalidades repetidas em função do tecelão e a paisagem e os tecidos com cores mais iluminadas, destacando mais o que se encontra no plano de fundo que nas do homem e a sua máquina. Essa observação, porém, não tira das telas o caráter repetitivo, aliás, é também uma forma de repetir o recurso utilizado.

Dessa forma, as repetições temáticas de Vincent não parecem, de fato, à primeira vista, ser uma série se analisarmos isoladamente o objeto pintado. Mas, se por ventura nos referirmos às variações ou repetições temáticas de Van Gogh como série, estaremos nos apropriando de um termo utilizado por Monet e que não corresponde ao que esse pintor se propôs em suas séries.

2.3. AS TELAS EM ESPIRAL

A abordagem das repetições temáticas de Van Gogh pode ser associada a dois pontos importantes: 1) como característica fundamental para a análise de sua obra; 2) como alicerce para a relação entre a multiplicação de telas com o mesmo tema e a estrutura da sextina.

O primeiro ponto é uma valorização das pinceladas singulares de Van Gogh. Além de repetir um mesmo tema em telas diferentes, com finalidade de retratar as várias maneiras de observar um objeto, a repetição de cores e formas sobre esse objeto também marcam a sua obra.

As telas *Lírios* são a paisagem que Vincent via sempre que ia visitar o doutor Paul Gachet. Essa época é uma das mais sensíveis no que diz respeito ao distúrbio mental de Van Gogh. As acentuadas crises levaram-no ao internamento. As telas absorvem a tensão emocional e mental.

Em mais uma carta, entre tantas, que escreveu a Bernard, Van Gogh, segundo Walther e Metzger (2006:513), traduz o quadro *O Jardim do Hospital Saint-Paul*, pintado enquanto estava internado, dizendo que as cores que variavam do “vermelho ocre”, “do verde escurecido pelo cinzento” eram uma simbologia do que sentia no momento. Não havia na sua vida claridade, mas o peso da morbidez. E continuou realçando que os traços conduziam à percepção angustiante que ele e os demais ‘companheiro’ de intenção sentiam. A cruel infelicidade era manifestada pelas cores.

O pintor revela, na carta escrita ao amigo Émile Bernard, o valor das cores em seus quadros e o que elas podem representar. No caso, um momento de angústia e agitação devido ao seu estado de saúde. O relato demonstra que o sofrimento que sentia era perturbador. As telas de van Gogh eram um espelho do que ele via, por isso, é indispensável que se detalhe tanto as cores quanto os traços.

Do mesmo modo que o seu distúrbio mental o trazia sofrimento, a liberdade de pintar também o angustiaava. Liberdade, essa, física e mental. Física porque gostava de pintar em lugares mais diversificados, desde campos abertos ao cotidiano das pessoas que o rodeavam, já que no hospital era condenado a pintar num espaço limitado e com pessoas que, assim como ele, estavam em estado de aflição mental devido ao modo como sentia as coisas, as pessoas e a si mesmo.

Ainda aludindo às palavras de Walther e Metzger, temos um trecho que comprova as sensações de Vincent sobre o processo de criação e a influência das cores no seu método. Segue a citação de Walther e Metzger (2006, p.547):

“Ontem desenhei uma traça enorme e rara conhecida como traça-caveira, um inseto com cores espetaculares e muito variadas. Para pintá-la, teria de a matar, o que seria uma pena, pois a criatura era mesmo muito bonita.” O motivo funciona novamente como um símbolo: as asas da traça sugerem uma caveira. O simbolismo que os homens vêem no ser vivo é então transferido para o ato de pintar; e van Gogh teria de matá-lo para produzir uma versão pormenorizada. Em vez disso, transferiu antes o esboço para a tela e acrescentou algumas folhas e flores, criando um hino à vitalidade da Criação.

Essa citação é uma comprovação do valor da vida, da criação e do controle das cores na obra de Van Gogh. Da vida, pelo fato de preferir esboçar o inseto que matá-lo,

mesmo que nele obtivesse tudo o que o artista mais gostava de pintar, a beleza do sentimento de ser vivo. Da criação, por sobrepor elementos da natureza na transição do desenho para a tela, tornando-o mais vivo que na reprodução sem cores e acelerada da traça. E, por fim, das cores, que representavam o sentimento para ele, pois se lamentou de não tê-la pintado por sua beleza e variedade de cores, como Van Gogh mesmo a definiu, “um inseto com cores espetaculares e muito variadas”, e que atraiu os seus olhares por ser realmente bonita.

Visto o primeiro ponto importante para a abordagem da repetição temática, passemos para o segundo, no qual há uma ligação intersemiótica, pois aproxima a obra de Vincent a outro tipo de linguagem: a poesia.

Como vimos no primeiro capítulo, as sextinas têm uma forma fixa e que retoma as palavras-rima durante todo o poema, lembrando o movimento circular. Essa repetição parece um problema matemático, já que as seis palavras-chave do poema não são soltas aleatoriamente nos versos. Estão sempre voltadas para uma sequência definida, como mostra o gráfico no primeiro capítulo.

Referindo-se, ainda ao gráfico, visualmente o jogo de palavras lembra a forma de uma espiral. O movimento circular não permanece parado, as palavras se reproduzem nos versos e nas estrofes, mudando sempre de lugar.

Nas telas de Van Gogh que mostramos, a repetição está sempre voltada para a temática e, conseqüentemente, uma tela lembra outra, assim, as associamos ao jogo matemático das sextinas. Tanto as telas de Van Gogh quanto as estrofes dos poemas formam uma cadeia.

A sensação do movimento em espiral das sextinas e das telas é o ponto em comum entre os poemas e as telas. Para comprovar, recorremos novamente às palavras de Walther e Metzger (2006, p.514):

O uso que faz da linha foi sujeito aos mesmos padrões de exigência “tudo o resto não me diz nada”, escreveu Van Gogh na Carta 607, criticando seu próprio trabalho, “pois não transmite a vontade pessoal, o sentimento que guia a linha. Quando esta é firme e determinada, mesmo que exagerada, é o quadro realmente começa”. E, Saint-Rémy, a obra de van Gogh ganhou uma nova característica nas pinceladas circulares obsessivas e nas linhas retorcidas e serpenteantes. São infinitas as possibilidades da variação deste mecanismo. Se forem suaves e decorativos, conferem a algumas pinturas a delicadeza de uma tapeçaria, como acontece em *Oliveiras com os Alpillles ao Fundo* (cf.p. 511). Podem ser, pelo contrário, selvagens e incipientes, transformando-se a pintura, neste caso, num relevo de espessas pinceladas, como em alguns quadros ciprestes (cf.p. 516). A linha é utilizada para refazer formas, agindo assim como mediadora entre o aspecto familiar de determinada realidade e a situação extrema da perturbação mental.

Ora, o movimento das sextinas, como dissemos, não é ocasional, e analisando as palavras acima se percebe que, mesmo que inconscientemente, nem a repetição das telas nem os movimentos circulares também o é.

A repetição temática está atrelada a um pensamento fixo, que parece ter continuidade na vida de Van Gogh, ou seja, as paisagens, situações e pessoas que retratava não eram apenas mais um objeto e, sim, algo que permanecia como um sentimento ou, pelo menos, como uma idéia que tinha valor para o pintor.

Os traços adotados em movimento de círculo ou ‘ondulados’, sobretudo no período em que estava internado, sugeriam essa visão e sentimentos estáveis. A frustração da relação com a família, de não formar uma nova família, das crises causadas pelo distúrbio mental e a dificuldade para pintar, pelo menos de pintar com liberdade.

Para exemplificar, vejamos as telas:

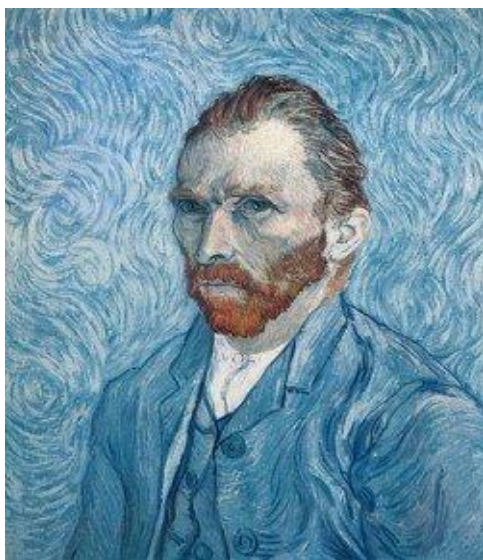


Fig.11 Auto-retrato, 1889

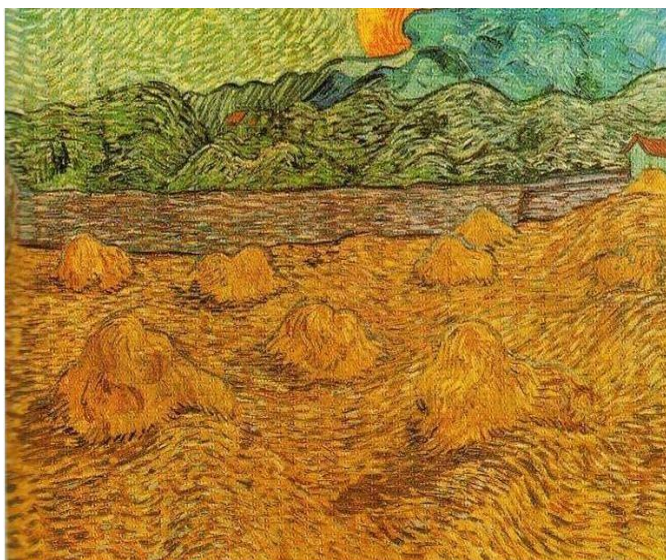


Fig. 12 Paisagem de Fim de Tarde com Lua Nascente, 1889

As duas telas apresentam os movimentos ondulados e circulares. No *Auto-retrato* é possível observar os movimentos ondulares na roupa de van Gogh e no fundo de plano os movimentos em espiral são evidentes. Em relação à segunda tela, *Paisagem de fim de tarde com lua nascente* (1889), Vincent ilustra as palhas com movimentos ondulares, assim como o faz em toda a área verde do quadro, e a lua, aqui com as cores mais fortes lembrando o sol se pondo, também com movimentos circulares.

Os traços são repetitivos e remetem à forma em espiral que as sextinas sugerem. Além dos traços, podemos dizer que a recorrência temática também indica a fixação das

palavras-rima e, tomando como base as telas, as cores são cíclicas. O azul no *Auto-retrato* está na roupa, no plano de fundo e até na cor dos olhos, com pinceladas brancas que acompanham o mesmo movimento.

Na *Paisagem de fim de tarde com lua nascente* as cores indicam, da mesma forma, a repetição. As tonalidades de amarelo se estendem das palhas à lua e as variações de verde ao fundo igualmente.

Sendo assim, tomando como base os movimentos circulares, a repetição temática nas telas de van Gogh e a obstinação pelas cores, percebemos nas telas uma ligação com a obsessão da estrutura presente nas sextinas.

3- SOB AS ARTES DA PÓS-MODERNIDADE: LITERATURA E PINTURA

3.1 DOS GÊNEROS DA ANTIGUIDADE À PÓS-MODERNIDADE

Uma das maiores contribuições de Mikhail Bakhtin para o estudo do discurso literário foi o desenvolvimento do conceito de dialogismo. Segundo Bakhtin, o texto dialoga consigo mesmo e/ou com outro(s) texto(s). O conceito de dialogismo engloba não só a referência direta ou indireta entre os textos, mas a interação objetiva e subjetiva da enunciação, ou seja, a contribuição direcionada pelo autor ligada a outros textos. Ainda para Bakhtin, o dialogismo conta com a polifonia, recurso que permite uma maior interatividade dentro do texto narrativo e, com isso, a narrativa não se limita a uma única voz. A liberdade das personagens, as diversas vozes que dialogam são conscientes, ou seja, o narrador/autor não as prende a uma forma e, por isso, possibilita o diálogo entre as personagens.

Para aprofundar o estudo de dialogismo, Bakhtin apresenta uma análise das personagens na obra de Dostoiévski em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Vejamos o que Bakhtin (1997, p. 2256-257) diz sobre o diálogo nessas obras:

Compreende-se perfeitamente que no centro do mundo artístico de Dostoiévski deve estar situado o diálogo, e o diálogo não como meio, mas como fim. Aqui o diálogo não é limiar da ação, mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como já acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros, mas também para si mesmo. Ser significa comunicar-se pelo diálogo.

De acordo com as palavras acima, é possível entender que para Bakhtin o diálogo não é apenas uma estratégia de composição da narrativa, mas uma forma de sustentá-la. Ainda para o autor, nas personagens de Dostoiévski é notável um caráter humano próximo da realidade do 'outro', sendo assim, a idéia de liberdade é conferida, já que atribui às personagens um tom de diversidade, pluralidade e enfoca o que é peculiar a cada uma delas.

Segundo Bakhtin, o mundo de Dostoiévski está dividido em dois mundos, o 'eu' e o 'outro'. O 'eu' tem sempre como ponto de partida o 'outro'. A realidade encontrada na visão de uma determinada personagem pode estar ou não presa à narrativa, mas será

sempre vista de forma abstrata, por haver um distanciamento entre o que, na narrativa, o enredo possibilita o é de fato.

O diálogo não está presente apenas no que preenche o texto. Isso quer dizer que para Bakhtin as personagens de Dostoievski dialogam para o que é necessário dentro da narrativa e o que está além dela, ou seja, podem dialogar fora do texto. Em outras palavras, a personagem pode dialogar com outra dentro do texto e pode estender essa relação de dialogismo ao que está fora do texto, com personagens de outras narrativas.

O dialogismo de Bakhtin reúne recursos estruturais do texto desde artifícios estilísticos à ideologia do texto. Vale salientar que para Bakhtin ideologia é o conjunto das idéias que formam o ser humano, um universo de idéias pré-determinado e não estabelecido o que difere do conceito da ideologia marxista. Portanto, segundo Bakhtin, para que haja dialogismo é necessário que o texto esteja ligado a outro por artifícios estruturais e pela ideologia que os compõe, assumindo uma problematização entre eles.

A intertextualidade tem como base o conceito de dialogismo, no entanto, Kristeva reduz a idéia de Bakhtin a recursos estruturais e não leva em conta a ideologia dos textos. Sendo assim, por intertextualidade se compreende o que liga um texto a outro, através de referências, citações, alusões, etc. A intertextualidade está ligada ao apanhado de textos para a construção de outro texto, ou seja, uma seleção do que mais interessa em outros textos para a formação de outro, sem que para isso haja a ideologia a que Bakhtin se refere.

Fiorin retoma a diferença entre a polifonia, as diversas vozes dentro de um texto, e o processo de construção da intertextualidade. Existem três formas de manifestação da intertextualidade: citação, alusão e estilização.

A citação é o artifício mais direto da intertextualidade. Na citação, a princípio, a idéia de fidelidade temática é segura, mas a referência de outros textos dentro da narrativa pode exprimir idéia de ratificação ou se contrapor ao texto 'original', mas utilizando as palavras desse mesmo texto.

Em relação à alusão, assim como na citação, o sentido da retomada de outro texto pode ter valor diferenciado de concordância ou de contradição. A alusão pode ser feita com palavras, frases, orações ou até mesmo a construção sintática dos textos. Mas que de certa forma podem estar ligados à idéia/tema original.

O terceiro e mais complexo recurso é o da estilização, o qual abrange tanto a forma de escrever, quanto elementos sintáticos, léxicos, entre outros artifícios de narrativa, seguindo o modelo de outro texto.

Nas palavras de Fiorin (1994, p. 29) “o conceito de intertextualidade concerne de construção, reprodução ou transformação do sentido”, sendo assim, e partindo dos três processos de relação intertextuais, consideremos o termo intertextualidade como a relação entre dois textos.

Essas palavras caem como uma luva quando nos referimos à prosa, a textos narrativos, às diversas vozes de personagens, e isso é um fato. No entanto, se tratando de dialogismo, de polifonia, de artifícios e, acima de tudo de alusão, podemos de certa maneira, senão inovadora, pouco utilizada tomar essas informações para o uso da metalinguagem entre dois gêneros artísticos diferentes: a poesia e a pintura. Ainda mais quando, no capítulo seguinte, mostraremos que a narrativa, a alusão e o dialogismo, mesmo que entre artes, inclinando-se para uma metalinguagem interartística.

A poesia e a pintura são campos da arte que dialogam entre si. Essa relação é possível através da mimesis. Apesar de esta significar, tradicionalmente, 'imitação', aqui será entendida na sua acepção entre duas naturezas artísticas, no caso, a poesia e a pintura, uma vez que uma forma pode ser traduzida para a outra, via intersemiose. Com seus respectivos códigos e identificação, essas duas formas de artes podem se completar.

É o que diz Leonardo Da Vinci quando utiliza um recurso metafórico para comparar as artes lingüísticas e visuais. A poesia e a pintura se comportam como corpo e sombra, naturalmente, um reflete o outro. Ainda para Da Vinci (apud LESSING, 1998, p. 9), ambas as artes proporcionam o que se assemelha à natureza. Enquanto a pintura exhibe diretamente, por meio visual, algo como se as semelhanças correspondessem ao real, a poesia se apresenta indiretamente, desabrochando imaginação através das palavras.

Da Vinci é feliz quando, na comparação entre poesia e pintura, se refere ao corpo e sua sombra, mas o tratado da intersemiose pode ir além dessa ligação. Sendo a poesia uma arte verbal que se ocupa do tempo e a pintura uma arte visual que se estabelece no espaço, esses códigos podem ser traduzidos pelos traços, formas e cores. Um dos maiores tratados acerca da relação intersemiótica entre poesia e pintura é o clássico *Laocoonte* ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura, de Lessing, no qual ele nos lança um horizonte estreito sobre essas duas formas de arte. Um dos fortes conceitos de *Laocoonte* é o da imitação.

As palavras de Lessing são adequadas no que diz respeito sobre seu próprio conceito do processo de imitação. Em *Laocoonte* (1998, p. 137), Lessing afirma que a

imitação do poeta pelo artista, neste caso ele se refere ao pintor, ou do artista pelo poeta abre espaço para duas possibilidades: 1) um se apropria do objeto de imitação do outro; 2) os dois têm o mesmo objeto, mas um se apropria da forma como o outro imita o objeto.

De uma forma ou de outra, tendo como base o conceito de Lessing, a imitação está presente e inserida na relação entre as artes. Essa relação pode ser, como dissemos, estendida à pintura e à poesia, sobretudo do ponto de vista da intersemiótica, tal como o demonstra Valdevino Soares de Oliveira em *Poesia e Pintura: Um diálogo em três dimensões*. Baseado, principalmente, em Pierce e Lúcia Santaella, Oliveira acentua que podem existir três dimensões na relação interartística poesia/pintura: ícone, índice e símbolo.

O índice e o símbolo, linguagem visual e verbal respectivamente, podem ser aplicados ao trabalho que nos propomos a realizar, qual seja, a relação intersemiótica entre as telas *O Semeador* e *Campo de trigais com corvos* e *Auto-retrato*, do pintor holandês Van Gogh, e as sextinas do poeta alagoano Geraldino Brasil, intituladas *Sextinas para Van Gogh*.

A relação acima, dentro dos padrões referidos como intersemiose e metalinguagem, não podem ser separados do que se entende como uma visão da pós-modernidade. Isso inclui a Literatura Ocidental Moderna e, para entendê-la, é indispensável recorrer ao conceito de mito. Entre as várias definições que o termo pode ter, André Jolles conceitua o Mito como uma 'disposição mental'. Em suas palavras: "O Mito é a Forma Simples resultante dessa disposição mental; a forma em que tal Forma Simples se apresenta em cada atualização isolada são os mitos ou mito" (1976, p. 90). Para Jolles, o mito é o caminho ao qual o Mito pode percorrer. Diz o autor, (1976, p. 99), o universo do mito não é inconstante, mas um universo 'sólido'. Dessa forma, é pertinente apurar em que conjuntura o mito é decorrente do Mito.

Ora, sendo o Mito dinâmico e o mito estático, como pode o mito ser caso isolado do Mito? Esse questionamento pode ser esclarecido quando o relacionamos ao trajeto da literatura Antiga para a Moderna. Jolles classifica ainda o Mito como universo dinâmico e mito como universo sólido.

Um dos estudos mais completos acerca do *mytho* é o realizado por Northrop Frye em *Anatomia da Crítica*. Para Frye, o mito é uma narrativa distante do realismo, ou seja, distante daquilo que entendemos como realidade, na qual os personagens

desempenham um papel sobre-humano e possuem características incompatíveis às encontradas no comportamento do indivíduo numa determinada sociedade.

De certo ponto de vista, o mito moveu-se no tempo por estar inserido nas narrativas mais tradicionais e, mesmo com alterações no enredo, acompanhado necessidades de uma determinada cultura, na qual o coletivo era primordial para a Literatura.

Na literatura antiga, o mito era visto com algo revelador. A narração era dominante do presente e apenas precedia e delineava o futuro através de uma tradição. Em outras palavras, o mito, no sentido de mitologia, designava uma falsa verdade na qual o enredo podia ser alterado, no entanto, a forma não partiria de um contexto, mas de uma determinada tradição.

Segundo Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (2002, p.415), na antiguidade o tema narrado era reconhecido imediatamente pelo público. É o caso, por exemplo, da *Ilíada*, de Homero. Os personagens eram identificados e a idéia de coletivo direcionava o público ao reconhecimento do mito.

Bem, se os mitos podem explicar um ritual ou lenda, é natural que estejam direcionados para o coletivo. Respeitando essa tradição, o mito inibia a verdade absoluta e direcionava-se por um caminho coletivo. Não havia autoreflexão e o social admitia o papel de sujeito numa determinada comunidade. Um dos exemplos mais recorrentes quanto ao mito é Édipo. Ao narrar a história na forma tradicional da tragédia, Sófocles aborda uma postura de arquétipo; o mito (narrativa) pode ser espelho para outros personagens dentro da História.

O mito, como afirmamos acima, segue um pensamento coletivo, no qual o público/leitor se identifica com a obra ou algum personagem. Já na Modernidade, o mito é alheio ao público, é desconhecido por ser individualizado. No mito aristotélico, a trama seguia uma forma e as regras da narrativa eram fixas, por isso deveriam ser observadas e seguidas.

Com a modernidade, o conceito de mito, de acordo com a visão aristotélica, é rompido. As tramas passam a ser diversificadas e as regras estabelecidas não são mais determinantes. Se na Antiguidade havia uma conversão para cada gênero, na Modernidade a ruptura também está presente na linguagem. Em outras palavras, não existe uma definição de gêneros, o autor pode utilizar-se de qualquer conversão e linguagem.

Até Cervantes a palavra significava a coisa, isto é, a representava. A partir de Cervantes e Shakespeare, há uma ruptura entre o que a palavra (diz) e a coisa por ela representada. Na Modernidade, não só a palavra era observada: insere-se aí, como exemplo, a cena de Dom Quixote na qual o moinho de vento constituía, para o personagem, um gigante. A palavra não está estabelecendo o significado: ela é representação do contexto. Nesse caso, a palavra se sobrepõe ao mito e a linguagem tem um valor importante na visão do mundo moderno. Não há restrições para o uso da linguagem, esta que pode ser inserida em qualquer gênero. Seguindo esse pensamento, Adorno (2003, p. 51), em *Notas de Literatura I*, caracteriza a tradição como fonte inibidora da razão sob uma visão particular.

A palavra é um instrumento de liberdade individual e tem um papel relevante na narração como forma de emancipação. Insinuada no século XIX, iniciada, sobretudo com Goethe, a globalização da palavra se consolida no século XX. Embora essa globalização pareça contraditória ao particularismo, a linguagem não é mais modulada a gêneros ou grupos; pode ser utilizada por qualquer pessoa e em qualquer lugar. Ou seja, com a liberdade do indivíduo e da linguagem, a manipulação da narração é favorável ao contexto.

Além da ascensão da palavra, o indivíduo é estabelecido como norteador da modernidade. Protagonista desse momento, o indivíduo reelabora os valores da Antiguidade e encara a tradição como castração do avanço da ciência. Isso significa que o coletivo anestesia e dissolve a particularidade do indivíduo.

O processo de individualismo cunhado pela modernidade estabelece uma crise entre o Eu e o Outro. O eu, que assume o papel de sujeito narrador, objetivando sua visão particular e desempenha um papel isolado, se contrapõe à mitologia coletiva.

É aí que o processo de metalinguagem se enquadra na proposta de uma visão pós-moderna. Foram citados exemplos de comportamentos Modernos, entretanto é justamente sobre a ruptura que nos basearemos. A Modernidade se impõe sobre uma Antiguidade diante de uma visão de dialogismo entre artes, de alusão e de uma modificação na percepção do mito (não que a definição clássica seja descartada), mas com possibilidades mais realistas à cultura e segurando na mão do tempo, entre o eu e o outro. Em *Moderno Pós Moderno*, Teixeira Coelho (2005, p.117), simplifica:

A arte recusa o suporte material (a pedra, para a arquitetura; a tela, para a pintura) e com isso recusa a vinculação à natureza: para fazer arte, o artista conceitual precisa apenas de si mesmo e de sua cabeça. A objeção natural de “o

que “o homem é parte da natureza” é irrelevante para o movimento. Mesmo porque, nos dias que ocorrem, nada parece mais irreconciliável do que o par de homem-natureza, quando aquele parece afirma-se definitivamente sobre esta - cada vez tem menos condições de voltar a impor-se, desaparecendo aos poucos.

É exatamente o que acontece quando definimos cada área, cada objeto, cada arte ou recurso em seu ‘devido lugar’, a metalinguagem pode enveredar por outras línguas, nas quais se enquadra com a citação acima: não necessariamente referindo-se à arte conceitual, à negligência da relação entre a arte (nesse caso a própria natureza) e homem. Nas palavras de Júlio Plaza, em nota ao leitor (2003):

A primeira referência (explícita) à Tradução Intersemiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson. De que tenho notícias, Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar.

Baseando-se nas palavras de Plaza, que por sua vez se apropria do termo iniciado por Jakobson, a interpretação das artes pode ser possível a partir do momento em que valoriza cada código de arte e sua tradução para outras é uma tradução.

O texto clássico *Laocoonte*, de Lessing, apesar de bastante questionado, pode ser tomado como base para o estudo dessa relação intersemiótica. As idéias iluministas de Lessing não impedem que o autor beba da fonte clássica, sobretudo Homero e Virgílio, seus grandes 'modelos'.

A corrente clássica está condicionada à perfeição dos sentimentos e ações, enquanto a moderna inclina para a imitação, ou seja, para a estreita relação entre o imitador e o seu objeto.

Lessing recorre à escultura que retrata a morte do sacerdote Laocoonte, representando as artes plásticas, e a passagem da *Eneida* na qual Virgílio descreve o mesmo fato, para ilustrar a relação entre a descrição visual e textual, esta que, segundo o autor, se sobressai àquela. A superioridade sugerida por Lessing pode ser questionável. No entanto, o que diz respeito à análise entre as diferenças e semelhanças no objeto em estudo é destacável. Segundo as palavras de Lessing (1998, p. 193):

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signo totalmente diferentes dos da poesia, aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do

outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra. Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra se chamam corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao lado do outro ou cujas partes se seguem uma à outra se chamam em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia.

Ora, o que podemos chamar de diferenças entre os artifícios utilizados pela poesia e pela pintura também pode ser chamado de códigos. No caso da escultura, como no exemplo do texto da *Eneida*, a morte de Laocoonte e de seus filhos, e como essa morte aconteceu, é que sugere a descrição. Temos então o ponto norteador da análise, seja de forma visual ou textual. Como as artes se apropriam do fato e como as diferenças ocorrem é que chamará a atenção para a relação poesia (literatura) x artes plásticas (pintura).

Outro texto que aborda a relação pintura e poesia é o tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida, analisado por Adma Muhana. Os valores assegurados por Lessing agora são invertidos: para o português, a pintura e as artes visuais de uma forma geral, se destacam em relação à poesia. Segundo Almeida, a pintura é o meio mais completo, diferentemente do que afirma Lessing. Para Almeida a poesia é lida e ouvida e a pintura vista, destes recusos a visão se sobressai, assim a pintura tem ‘vantagem’ sobre a poesia (ALMEIDA, 2002, p.78).

Dessa forma, a discussão sobre os valores entre as artes é, como já afirmamos, bem questionável. Portanto, não é, neste momento, o que nos interessa, mas como se dá a relação intersemiótica e como ela pode ser analisada.

Uma das formas de estreitar a ligação entre as artes referidas acima é através da *ekphrasis*. O termo *ekphrasis* significa, semanticamente, descrição e, literariamente, é a descrição de uma obra de arte, que se estende desde a pintura à escultura, através de uma linguagem poética. A expressão grega é utilizada desde e, sobretudo, nos textos épicos, nos quais os ouvintes da poesia/literatura tinham melhor visualização do conteúdo narrado pelos autores, já que na época das primeiras epopéias havia uma performance oral, já que não existia texto impresso. Sendo assim, o conteúdo narrado pelo autor deveria ser detalhadamente descrito, possibilitando a visualização dos fatos, lugares ou personagens para os ouvintes, e facilitando a memorização para a história ser passada adiante.

O termo grego, no seu conceito clássico, está ligado diretamente à relação pintura e poesia através da descrição de um objeto artístico. O mesmo objeto da obra de arte é transcrito em palavras, de tom poético, então não há aqui apenas um mesmo objeto para as artes escritas e visuais, mas a recorrência de uma para outra. A descrição direta da literatura/poesia para pintura.

O maior exemplo da *ekphrasis* é a passagem da epopéia *Ilíada*, de Homero, situada no Canto XVIII, no qual o escudo de Aquiles é descrito em detalhes. O trecho da *Ilíada* descreve com minúcias o escudo do herói. O material de qual é feito, as gravuras e seus significados, são transcritos e facilmente identificados pela *ekphrasis*. O que, neste caso, chamamos de *ekphrasis* homérica ou clássica.

Partindo desse pensamento, para associar o termo *ekphrasis* ao nosso propósito, devemos retornar ao que se define como epopéia clássica e a tentativa de resgatá-la, o que se chama de 'epopéia moderna'.

A epopéia 'clássica' é gênero literário de narrativa em verso com teor épico caracterizada pela unidade coletiva. Ou seja, um fato narrado era reconhecido e representava o sentimento e o pensamento de um todo social, sejam fatos reais ou não. Por isso, a presença do herói era tão valorizada. O herói era o indivíduo que representava a postura padrão e modelo, uma representação mítica que voltava ao passado em busca de uma identidade coletiva e para isso não era necessária a história, mas a tradição. Os deuses gregos são exemplo disso. A epopéia utiliza-se de versos longos e é acompanhada de um discurso épico.

Segundo Robert Scholes e Robert Kellogg (1997, p. 40), a narrativa épica clássica, a qual denomina 'primitiva', fundia fatos, personagens e lugares reais a situações e personagens que tornavam a narrativas em mitos. Kellogg, exemplifica bem, quando cita que na Grécia, apesar das recorrentes narrativas voltadas a Aquiles, não há na história vestígios de sua existência.

Sendo narrada em busca de uma identidade com referência definida e unitária, a epopéia pode ser apontada como objetiva. O trecho visto acima é clareador: a *ekphrasis* do escudo de Aquiles na epopéia de Homero é capaz de retardar diretamente o que está representado na obra de arte. Nesse caso, não há abertura para uma visão subjetiva da narrativa.

Esse é um dos pontos que diferem a epopéia clássica da epopéia 'moderna': enquanto a primeira é objetiva, a segunda possibilita uma visão subjetiva. A epopéia moderna ou atual é considerada fragmentária, por exprimir o estado de espírito do

poeta. A individualidade distancia a narrativa dos valores originalmente atribuídos ao gênero, entre eles o sentimento de unidade e coletividade. Se antes o que o herói representava era reconhecido por cada um tornando-se coletivo, agora os interesses são pessoais e nem sempre há identificação do leitor, sejam nos valores sociais e coletivos, ou no que se refere à composição do herói e do anti-herói. A volta ao passado em busca da identidade também é posição nem sempre adotada.

Para exemplificar, citaremos alguns casos de epopéia clássica: a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero; a *Eneida*, de Virgílio. De epopéia moderna: *Sísifo*, de Marcus Accioly; *Martin Cererê*, de Cassiano Ricardo, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Nos primeiros três exemplos, há a tradição da epopéia reconhecida, os valores comuns, a volta ao passado, a presença do herói. Enquanto nos últimos exemplos, apesar do estilo épico, os valores são diferentes: o individualismo, a presença de várias formas poéticas dentro da mesma narrativa, entre elas: sonetos, sextinas, sextilhas, terza rima.

Tendo como base as modificações sofridas pelo gênero, alguns poetas e críticos literários apontam a morte da epopéia. Carlos Drummond de Andrade se refere à epopéia como um gênero inadaptado à modernidade. E no livro intitulado *A Rosa do Povo*, especificamente no poema *Cidade Prevista*, inicia com os seguintes versos: “Guardei-me para a epopéia/que jamais escreverei”, denunciando sua dificuldade para escrever epopéias, que considerava um gênero superior e sublime.

Com as informações expostas acima, naturalmente que não podemos certificar a morte da epopéia, mas a perda de alguns valores é fato inquestionável e pode comprometer a tradição a que se propôs como gênero narrativo de teor épico e, acima de tudo, com espírito coletivo. A fragmentação da epopéia moderna talvez não seja necessariamente o indício do fim do gênero, mas pode significar o acompanhamento de valores atuais ligados ao estilo épico.

Essa 'modificação' da epopéia é ponto chave para a utilização da *ekphrasis*. O termo grego era por tradição encontrado nas narrativas épicas e, à medida que o conceito de arte e as descrições foram utilizadas, a *ekphrasis* pôde ser vista como 'eco'. Nas palavras de Rita Patrício (Consultado em 18/11/2008):

Enquanto gênero poético, a poesia ecfástica caracteriza-se pela descrição de uma obra de arte, assim como a sua interpretação, o que desde logo aponta para a importância da presença do sujeito poético neste tipo de textos. A definição deste gênero poético contempla, deste modo, a dupla acepção que o autor reconhece à sua prática ecfástica: uma dimensão descritiva e uma dimensão metafórica (que implica a interpretação do objecto pictórico). Vários são os poemas que se constroem a partir de objectos pictóricos precisos, sendo assim exemplos de

poesia ecfástica. Mas mais do que a descrição do objecto artístico, constituem-se pela experiência que dele o sujeito poético aufere, pois, se estes referentes pictóricos funcionam como “ecos”, o que importa é o que o sujeito recebe, é aquilo que a imagem lhe diz. O exercício poético que parte destes “ecos” - e o termo explicita, desde logo, a distância entre a pintura (o quadro como objecto) e o que dela o sujeito acolhe - não visa, pois, uma tradução poética de uma imagem pictórica (a tentativa de pôr em palavras o que a imagem mostra), mas o pôr em discurso o efeito que a observação da imagem provoca no sujeito.

O 'eco' ecfástico citado no trecho acima pode ser aplicado também na utilização do termo quanto um artifício retórico e temático. Em outras palavras, a *ekphrasis* pode ser a descrição de uma obra de arte e ter a mobilidade da epopéia moderna. Se o gênero tem-se modificado, e agora não estamos questionando os valores que seriam sugestivos à sua morte, a *ekphrasis* também pode ter adquirido um sentido mais amplo: a descrição temática.

Nas epopéias modernas há, como já vimos, a utilização de várias formas poéticas, entre elas a sextina. No século XII, os poetas provençais, especialmente os occitânicos, tinham como tema principal o amor, e, para o desenvolverem satisfatoriamente, recorriam, entre outras formas poéticas, a baladas e canções, procurando, sobretudo, unificar a poesia e a música.

Sendo assim, o que determina a *ekphrasis* para o trecho da *Iliada* e o escudo de Aquiles, chamaremos de 'eco ecfástico' na relação Van Gogh e Geraldino Brasil. Seja no que diz respeito às palavras-rima de uma sextina ou no que se refere ao encantamento das palavras em relação às quindecies. O mesmo eco que Jacynto Lins Brandão (http://www.lettras.ufmg.br/jlinsbrandao/jlb_mito_pathos_ecfrase_luciano.pdf Consultado em 23/11/2008) percebe em Luciano de Samósata:

O modelo das cenas descritas por Luciano poderia ser encontrado nas figuras procedentes de Pompéia – (*LIMC* s.v.) e muitíssimo danificadas – em que vemos Perseu voando perto da terra, com a *hárpe* na mão direita e a cabeça da Górgona na esquerda, além de Andrômeda atada à rocha. Se, entretanto, é significativo que se represente nelas o vôo de Perseu (não referido na ecfrase de Luciano, mas na narrativa dos *Diálogos marinhos*), aparentemente Andrômeda encontra-se vestida e não seminua (como se diz nos *Diálogos marinhos*, sem maiores referências na ecfrase). O detalhe que coincide em ambas as fontes é que Perseu tem consigo a *hárpe* e a cabeça da Górgona (mesmo que não encontremos nas pinturas o *xíphos*, referido apenas na ecfrase). Entretanto, a ecfrase diz que o quadro mostra Perseu matando o monstro e fazendo Andrômeda descer. Ora, ainda que pareça que Perseu está aí para inciar o combate, nada indica o segundo movimento, a libertação de Andrômeda e sua descida, conduzida por Perseu (cf. o sentido concreto de *kaqairevw*). Esse entrecho, contudo, aparece representado em outros exemplares, também procedente de Pompéia, que reproduzem o mesmo modelo, embora no primeiro Andrômeda se encontre vestida (ao lado se vêem duas *Aktaí*, Perseu tem na mão a *hárpe* e a cabeça da Górgona) e, no

segundo, procedente da Casa dos Dióscuros, se encontre com o busto direito descoberto (Teseu tem os mesmos atributos). Em outros exemplares também de Pompéia encontramos-la com o corpo “seminu muito abaixo dos seios” como se diz nos *Diálogos marinhos*. Um traço comum, entretanto, em todos os exemplares que acabamos de percorrer é que em nenhum deles a heroína traz os cabelos soltos, como na narrativa de Luciano.

O exemplo acima se refere a Luciano de Samósata, em *De domo* 22, no qual o autor faz uma leitura de uma pintura mural no qual Perseu salva Andrômeda da morte iminente. Baseando-se nas palavras de Luciano – ou, mais precisamente, na *ekphrasis* de Luciano –, Brandão parece ampliar o significado do termo, estendendo-o ao que poderíamos chamar de 'percepção temática', a qual pode ser verificada na relação entre a poesia de Geraldino e as telas de Van Gogh.

A relação entre a poesia de Geraldino e as telas de Van Gogh posiciona-se como um 'eco ecfrástico' no que apontamos como 'tema', e apesar de não haver a descrição de uma obra de arte, ocorre uma descrição temática no que é recorrente nas telas e se estende à vida do pintor. A poesia 'geraldineana' passeia pela obra e vida do pintor holandês com uma seqüência de acontecimentos e acompanha a trajetória temática da obra de Van Gogh.

3.2. A TRANSFORMAÇÃO DA PÓS-MODERNIDADE

Segundo Linda Hutcheon, uma das características marcantes da pós-modernidade concerne na revisitação ao passado através da paródia. A palavra paródia tem no prefixo grego *para* – alguns significados, pode ser: *contra*, *perto* ou *ao lado de*.

Portanto, o termo paródia não significa necessariamente uma expressão que ridiculariza ou se contrapõe a algo, mas também pode ser uma referência, uma 'homenagem'.

No livro *A Poética do Pós-modernismo* (1991), Hutcheon aborda como a leitura da pós-modernidade pode ser feita em várias áreas, tais como: literatura, cinema, pintura, entre outras. E ressalta o limite entre os diferentes tipos de arte:

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. A obra narrativa (ou discursiva) de Rauschenberg, *Rebus*, a série de Cy Twombly sobre os textos spenserianos, ou as páginas – que têm a dimensão de um pôster- de *The Mechanism of Meaning* (O Mecanismo do Sentido), de Shosaku Arakawa, são indícios da fértil ampliação da fronteira entre as artes literárias e visuais. (HUTCHEON, 1991: 26)

Analizando as palavras de Hutcheon, a relação entre as artes é possível e está cada vez mais atuante. Outro exemplo citado por Hutcheon é a pintura clássica de Magritte, na qual ele pinta um cachimbo e escreve embaixo “Ceci n’est pas un pipe” (Isso não é um cachimbo). Aqui é um exemplo perfeito da interação entre duas “referências linguística e visual”.

Seguindo a mesma vertente de relações entre as artes, este já de forma mais específica, é *Tradução Intersemiótica*, de Julio Plaza. Nesse tratado é possível avaliar numa perspectiva mais próxima a relação intersemiótica e metalingüística. Nas palavras de Plaza:

A Tradução Intersemiótica se pauta, então pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a ‘interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos’. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersignicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos. (2003, p.67)

Em outras palavras, para Plaza, a tradução intersemiótica consiste em descrever os códigos de uma arte para outros códigos de artes diferentes através de alusão, citação, menção. Nesse processo se enquadra a relação entre as telas de Van Gogh e a descrição da vida e obra do pintor traçada por Geraldino Brasil.

Apesar de não estar descrevendo uma tela em específico, nas quinze decimas, ou seja, os quinze poemas de *Sextinas para Van Gogh*, fazem uma alusão ao temas ilustrados pelo pintor holandês.

A metalinguagem é o conjunto do trabalho através das palavras-chave, desenvolvida num jogo poético-retórico, em que faz uma relação das palavras que desenvolvendo, desdobrando, e assim sucessivamente, traz a idéia da construção da arquitetura do poema.

A estrutura em conjunto tem e dá desenvolvimento a essa unificação, através do desdobramento que se dá através das palavras-chave na arquitetura das sextinas, numa repetição esteticamente planejada. Isso acontece porque caso a repetição fosse aleatória daria a impressão de mecanização ou falta de critério, o que não é o caso da forma estrófica das sextinas, ao contrário, é uma estrutura muito bem elaborada e com uma sequência pré-determinada.

Ou seja, se isolarmos a ligação entre as telas e os poemas, temos então uma relação intersemiótica. A tradução dos códigos da arte espacial, a pintura, para o código temporal, os poemas.

Por outro lado, temos uma relação intersemiótica se avaliarmos a relação de maneira mais alargada. Simplesmente observando que estão sendo relacionadas duas formas artísticas: a pintura e a poesia. Essa tradução, sem qualquer particularidade, caracteriza a ligação de signos distintos e, portanto, intersemiótica.

3.3. O SOL DAS ARTES: GERALDINO BRASIL E VAN GOGH

Tendo como ponto de partida a estrutura da sextina, como vimos no primeiro capítulo, as palavras-rima são o fio condutor da relação metalingüística e intersemiótica entre as *Sextinas para Van Gogh*, de Geraldino Brasil, e as telas em série do pintor holandês: “O Semeador”, “Campo de trigo com corvos” e “Autorretrato”.

Em primeiro plano temos as sextinas de Geraldino ratificando a estrutura no que diz respeito aos sextetos, exceto a coda, que nesse caso simula a inexistência. Há, em *Sextinas para Van Gogh*, a repetição das palavras-rima, seguindo a ordem do espiral. A multiplicação é legítima em relação ao tema da sextina original, ou seja, *Sextina para Van Gogh I*. Todas essas características são de ordem fixa, não podem ser alteradas, pois, de outra maneira, não caracterizavam os poemas como sextinas.

Geraldino segue os passos de alguns dos poetas de sextinas no que se refere à particularidade: Dante, pela duplicação dos sextetos e Bernardim Ribeiro, pela utilização da temática, que embora fosse a mesma da sextina de Arnaut Daniel, apresentava uma direção pessoal. No entanto, Geraldino inova no que se refere à temática. Até então, a sextina era norteadada por um cunho amoroso. Com o poeta alagoano, a sextina recebe um acréscimo na sua complexidade. Além de alterar a temática amorosa do poema, direciona para a pintura, mais especificamente falando, as telas de Van Gogh, e ainda da vida do pintor.

A repetição das palavras possui um valor metalingüístico por abordar em artes distintas, o tema dos poemas de Geraldino e as telas de Van Gogh, de forma que a temática é a ligação entre esses dois artistas. No mais, recorrência de descrição por parte de Geraldino Brasil em relação às telas de Van Gogh age como eco, que insinua certa intimidade da poesia com algumas telas.

Esse artifício utilizado por Geraldino é mais bem exemplificado quando relacionamos as palavras-rima – *sol, amarelo, trigais, manso, doido e desespero* – às séries das telas mencionadas acima. Geraldino encalça o que há de mais comum no Van Gogh artista e homem.

A repetição das palavras-rima parece ir ao encontro do ciclo criado por Van Gogh em suas telas com repetições temáticas. O pintor multiplica telas a cada tema, produzindo uma sequência. Assim como Geraldino faz em seus poemas, tanto na multiplicação deles, que forma as quindecies, ou seja, as 15 sextinas, quanto na escolha do gênero utilizado, de natureza estruturalmente repetitiva.

Voltando à temática, é possível observar que – *sol, amarelo, trigais, manso, doido e desespero* – são palavras que podem ser relacionadas uma por vez no que diz respeito às telas e à vida de van Gogh, como formam uma corrente. Para exemplificar, vamos recorrer a três telas com repetições temáticas: *O Semeador*, *Campo de trigo com corvos* e *Autorretrato*.

A análise da relação entre as *Sextinas para van Gogh* e as telas do pintor *O Semeador*, *Campo de trigo com corvos* e *Auto-retrato*, podem ser vistas de duas formas: 1) a alusão que os poemas fazem às telas de Van Gogh; 2) a divisão das palavras-chave em dois grupos: *sol, amarelo e trigais*; e *manso, doido e desespero*.

A primeira está relacionada diretamente à vida do pintor e a algumas palavras encontradas nos poemas, que remetem à obra do pintor holandês. Como nome de cidade, as cores mais utilizadas nas telas, temas recorrentes como corvos, sol e trigos. E, sobretudo, por abordar o contexto em que Vincent vivia e como sofria com sua angústia e rejeição social. Para isso, vejamos algumas citações das sextinas de Geraldino Brasil, seguida das telas de Vincent van Gogh.

Nas variações da tela *O Semeador* podemos aludir à religiosidade declarada de Van Gogh, fato que marcaria toda a sua vida. No início de sua carreira, ilustrou uma Bíblia, mas sua maior referência religiosa foi materializada, sobretudo, na recorrência à representação do Sol, incontestavelmente sempre presente em suas telas.

Em relação a Geraldino, as sextinas deixam claro que o *Sol* é a palavra-chave para referir-se à religiosidade pelo fato do poeta descrever tudo o que era importante para o pintor e por traduzir nas sextinas Deus por Sol. Mesmo tendo como o sol a principal menção a Deus, podemos citar quatro das seis palavras-rima que reforçam a religiosidade de Van Gogh, segundo Geraldino – *sol, amarelo, trigais, manso*.

O critério da escolha das palavras é muito simples, o *sol* é o astro que dá vida; o semeador é aquele que semeia, que espalha o que deve nascer, crescer e morrer e aparece sempre nas telas com comportamento *manso*; o *amarelo* está ligado diretamente ao sol e é a cor principal nas telas de van Gogh; e *trigais* remetem aos campos de trigo, presentes em todas as variações das telas *O Semeador*.

Sendo assim, na palavra *sol* está a representação da luz que ilumina o semeador; a palavra *amarelo* é a própria representação do Sol na tela de Van Gogh; *trigais* é o espaço físico; e *manso* no que se conduz ao próprio Van Gogh, seja para sê-lo ou não. No trecho de *Sextina para Van Gogh II* (1995, p.59), a primeira e a terceira estrofes ressaltam a relação:

Oh mundo! Só porque não era manso
(profissão: acender sol em trigais),
as de Arles, (temerosas do seu sol
sempre incendiando os dias de amarelo)
as senhoras ficaram em desespero
e o apontaram aos maridos: “Ele é doido!”
(...)

sol do homem doido, não assim o sol
que é de Deus mais sol febril do doido
que avermelhava em sangue o olho amarelo,
pois sendo o homem febril- não era manso.
É que o sol do homem doido nos trigais
Era quentura só, só desespero!

Esses versos são relevantes para que se perceba que ao ‘acender sol em trigais’, no que se refere ao *sol*, este é objeto seguro nas telas de Van Gogh tanto na imagem do sol clareando os campos quanto no fim da tarde ao pintar suas telas, tendo o campo de trigo e o dia ensolarado como cenário.

No poema, para o autor, Van Gogh está representado como um manso, mesmo que visto de outra forma pelas pessoas da época. O *manso*, além de ser relacionado ao próprio Van Gogh, pode ter uma interpretação mística, ou seja, pode ser visto como uma alusão a Deus, sendo este aqui representado como um semeador.

Vejamos as variações de *O Semeador*:



Fig. 13 O Semeador, 1888

Nesta tela há um contraste entre o claro e o escuro, como se o pintor tivesse a intenção de ressaltar a luz da luminosidade do sol. E o semeador, apesar de não mostrar o rosto definido por traços e estar na contra-luz, fica em primeiro plano por estar disseminando o que o sol vai dar vida. É a representação do começo de tudo, de como a vida começa.

Na tela abaixo, as cores são mais variáveis. A escolha dessa tela é proposital, na medida em que, referindo-se à anterior, passa a impressão de uma sequência.

Nesse caso, o sol ilumina o campo e as cores mais vivas indicam que foi lançado pelo semeador, já parece ter resultado. E tanto o sol quanto o semeador continuam presentes.



Fig. 14 O Semeador, 1888

A terceira variação é bem particular. O semeador, como não poderia ser diferente, está presente, mas o sol, aqui, parece estar representado pelo seu reflexo nos

trigais. Ou seja, em alguns casos, o sol pode ser representado por sua cor, o que não deixa de ser uma forte característica de Van Gogh.

Outra observação significativa é o movimento sugerido pelo semeador nas três telas. Sempre andando entre os trigais, com um dos braços solto e, com tranquilidade, semeando os campos.



Fig. 15 O Semeador, 1888

O fato é que nas três telas o homem está semeando nos campos de trigo e o sol está presente, seja em sua forma, como nos dois primeiros, seja no efeito de sua luz que clareia o campo, no terceiro.

A princípio a tela *Campo de trigos com corvos* poderia estar direcionada à palavra 'trigais', mas, de acordo com a temática, o vôo dos corvos remete à idéia de desespero. Assim como nas telas que se referiam ao semeador, as cores assumiam um papel fundamental. Nas variações de *Campo de trigo com corvos* as cores são essenciais para a análise das figuras.

O amarelo está presente nas três variações temáticas escolhidas, no entanto, cada tela apresenta tonalidades diferentes que fazem uma diferença considerável no resultado do impacto. A expressão *impacto* é conveniente porque nessa repetição temática Van Gogh sugere, além do desespero que já mencionamos, a explosão de cores, inclusive o vermelho.

Na primeira ilustração os pássaros aparecem em quantidade maior que nas demais. O azul se funde com o preto, sugerindo que o céu se perde na escuridão dos corvos. Há também, assim como nas outras telas dessa variação, um caminho delineado por grama verde.

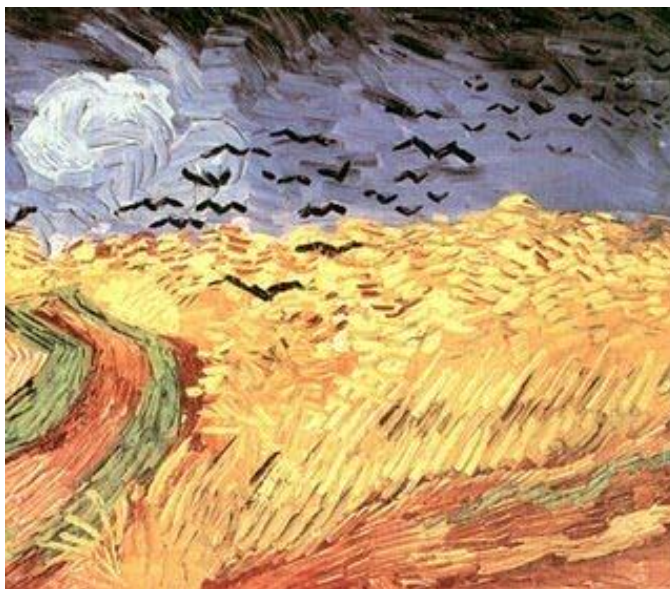


Fig. 16 Campo de trigo com corvos, 1890 (detalhe)

Na segunda tela, a quantidade de corvos é menor, contudo as cores são mais vibrantes e a impressão de agitação é mais evidente. Em todas as cores as tonalidades são mais fortes e o vermelho, a cor da explosão, tem maior extensão. Enquanto na primeira imagem o azul começa claro e escurece na medida em que se contrapõe aos pássaros, nesta o azul é naturalmente mais escuro e as duas áreas brancas contrastam com as figuras dos corvos.

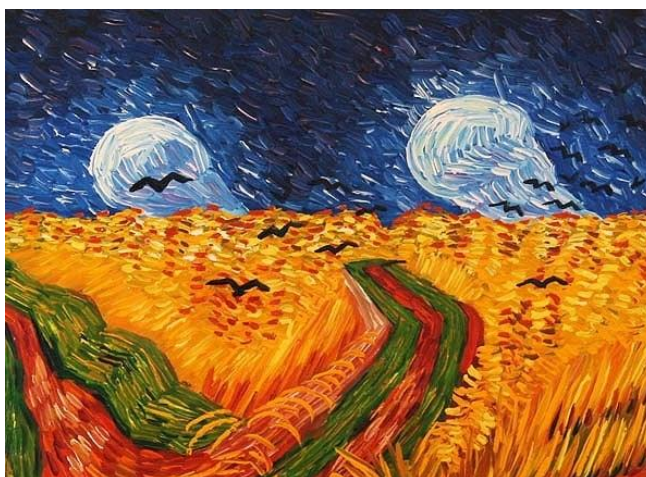


Fig. 17 Campo de trigo com corvos, 1890 (detalhe)

Na terceira figura, a mais representativa da repetição temática *Campo de trigos com corvos*, não há predominância de uma cor. O céu, com várias tonalidades de azul misturadas ao preto; a lua branca; os vários corvos em direções distribuídas; o amarelo vivo dos trigais e os caminhos com tonalidades de marrom e vermelho, tracejados com

verde, são prova de que as cores representam cada vez mais os sentimentos intensos de Van Gogh.



Fig.18 Campo de trigo com corvos, 1890

Os trigais que nomeiam as telas são, assim como o sol, elementos seguramente presentes. Talvez sejam uma das paisagens mais retratadas por Van Gogh. É o lugar que mostrará, ainda segundo Geraldino, nas telas os momentos mais calmos e mais angustiantes do pintor, como, por exemplo, a sua tentativa de suicídio (com a morte ocorrida na realidade no quarto de hotel horas depois). E o que se nota de mais forte nas telas é a presença das cores e uma das maiores características da obra de Van Gogh é a disposição delas: o amarelo e o azul, principalmente.

Apesar de o amarelo e o azul serem predominantes nas telas, o vermelho surge como um sentimento, uma explosão tanto no momento de viver com intensidade (pintando), como na sua morte. Bem ratifica os versos da terceira estrofe, na *Sextina para Van Gogh VI* (1995, p.67):

Eis que é consciente do amarelo, o sol,
E do vermelho em que se mostra doido.
Já sabe: lhe transferem o amarelo
Vermelho QUEM quer simular manso.
Os que evitam pintar seus trigais
Não sabem o que é pintar seu desespero.

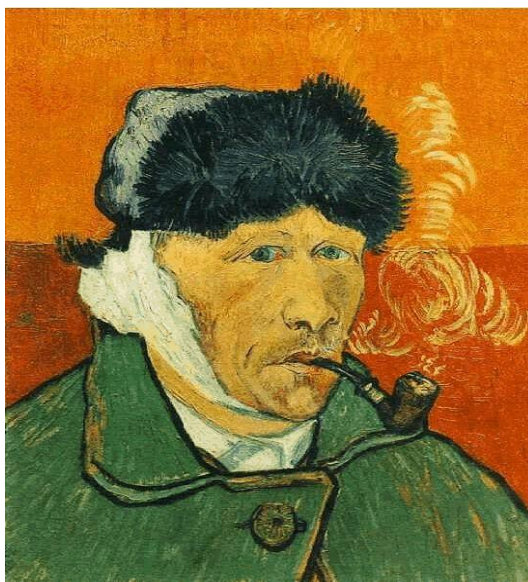
Os corvos que, como dissemos, aparecem num vôo de desespero são associados à sociedade como nos versos do poema *Sextina para Van Gogh I* (1995, p.58):

Deixou Arles pensando: "Inda há trigais,
Além iluminados de amarelo".
Disseram: "Deus te leve" ao homem doido
Que levou seus pincéis e desespero.
...E onde chegou estava o mesmo sol
De corvos que mataram o homem manso.

De certa forma, segundo Geraldino, esse vôo desesperado é o vôo de Van Gogh, espantando como se espantam os corvos que assustam o sossego. Mas qualquer que fosse o lugar que estivesse, Van Gogh tinha em si o desespero, que inquietava a si e aos outros, mas também a mansidão de quem pintava o sol amarelo em seus trigais.

No livro *Cartas a Théo*, que reúne as correspondências entre o pintor e seu irmão, é possível verificar algumas anotações referindo-se à utilização das cores e os tons variáveis e como elas tinham relevância nas suas telas.

Sobre *Auto-retrato*, o próprio Van Gogh parece decifrar a si mesmo. Excluído por uma sociedade que não o compreendia e internado em Hospital, como ‘doido’, as palavras-rima *doido* e *manso* são as mais apropriadas para representar a relação poesia e pintura, aqui sugerida. As telas variam de acordo com as situações vividas por van Gogh, alguns momentos eram retratados com o pintor em estado de desequilíbrio outros ele se encontrava em um estado de maior tranquilidade. Para ilustrar, segue a primeira das três repetições temáticas de *Auto-retrato* escolhidas para analisarmos:



IFig.19: Auto-retrato com Orelha ligada e Cachimbo, 1889

A tela acima é inspirada no episódio em que, após uma discussão com Paul Gauguin, Van Gogh corta um pedaço da própria orelha e o entrega a uma prostituta. Em seguida o artista pinta um autorretrato, enquanto se recuperava. Retratando essa passagem da vida de Van Gogh, Geraldino Brasil se refere ao olhar das pessoas sobre o pintor: *doido*. E acompanhado pelos seus versos essa relação temática e das cores é ratificada.

Vejamos o trecho da *Sextinas para Van Gogh VIII* (1995, p.71-72):

Amarelo a chorar do olho do sol.
Tudo isso Deus quem fez, que não doido.
Mas copiou de Deus Seu amarelo:
Subassinou Vincent, não era manso.
Foi de Deus o amarelo dos trigais.
Então de que a dor do desespero?

Mas falaram era dele o desespero.
E o mesmo dizem ainda quando o sol,
Como sempre pintou, pinta os trigais.
E ao sol- que é Deus- ninguém chama de doido
Mesmo que à tarde o sol não seja manso
E fique mais vermelho que amarelo.

Outros pintores pintam esse amarelo
E para não falarem em desespero
O pintam qual à lua e não ao sol.
Quem assim faz quer parecer manso
Mas na verdade é insuspeitado doido
Que a ampalidece a cor dos Seus trigais

Que na verdade não serão trigais
Pois tiraram o vermelho do amarelo.
Amarelo em trigal sem lembrar doido
(que o pinta em sua cor de desespero
e o pinta querer como pinta o pintor sol),
é querer se fazer de bom e manso.

Os versos retratam a condição de Van Gogh, que quando pintava o que é próprio de Deus, o Sol, era designado como doido. E, assim como Deus, o sol às vezes manso, às vezes parece desesperado com a mancha vermelha que cobre o céu.

Seria então doente o homem que não finge seus desesperos? Para Geraldino, essa era a grande maestria de Van Gogh, o ser que por vezes desesperado, por vezes manso, não escondia e nem sabia mentir sua condição de homem, de pintor e de artista.

Em seguida, outra variação de auto-retrato sugere o que melhor sintetiza a vida de van Gogh: a pintura. Homem e pintor, as duas faces de Vincent são retratadas no quadro com todas as características que o envolvem, o ato de pintar, as cores que eram tão representativas e a sua imagem, como se não pudessem ser desassociadas. Segue a tela:



Fig 20: Auto-retrato em Frente do Cavalete, 1888

É possível notar, também, que aqui a metalinguagem é presente. Van Gogh utilizou a pintura para “falar” da própria pintura. Nesta imagem não está presente apenas o retrato pintado do artista por ele mesmo, mas a ação de pintar.

Em outra variação de autorretrato, Van Gogh se retrata em um momento de tranquilidade. Ao contrário do que se vê nas telas anteriores, apesar de na segunda a roupa ser azul, na tela abaixo as cores são restritas entre azul e branco. Claro que por se tratar de um autorretrato com a preocupação de retratar a aparência fielmente, as cores do cabelo e barba não podem ser variáveis, mas não são, neste exemplo, características marcantes da pintura.

É o mesmo que Geraldino Brasil faz *Sextina para Van Gogh – XIII* (1995, p.81), onde, além de narrar parte da vida do pintor, fala, no poema, do próprio ofício do ser poeta ‘manso’.

Sextina para Van Gogh – XIII

Sempre desconfiei de poeta manso.
E de pintor sem sol entre trigais.
Como se imaginar pintos sem sol?
Imaginá-lo sem seu amarelo?
Poeta e pintos não sei sem desespero,
Não sei sem algum sinal de doido.

Bom será quando falam: - “ Ali um doido
Porque na casa em que morar um manso,
De certo lá se esconde o desespero
E mora a alma penada dos trigais.

Enquanto um pintor doido de amarelo,
qual Van Gogh), se alegra ao ver o sol

Tanto o fundo da tela quanto a roupa de Van Gogh são azul e branco, essas cores são importantes para representam o pintor com mais tranquilidade, já que para o artista o azul era significado de mansidão. Este é um autorretrato em que na maior parte das vezes associa-se à ideia de intensidade e força.

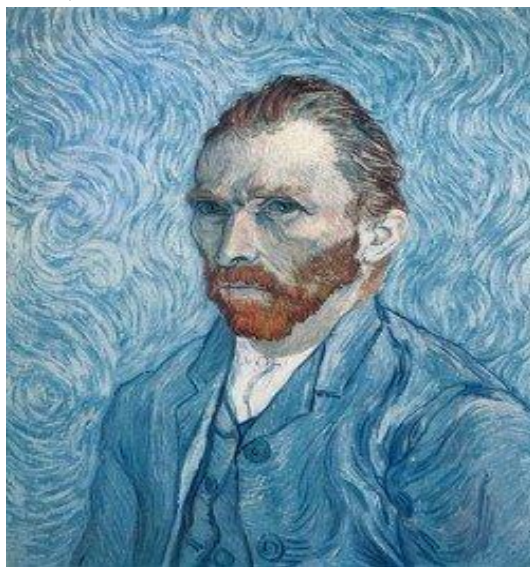


Fig.21: Auto-retrato, 1889

Observando as palavras de Geraldino e as telas do pintor holandês, percebemos que há uma relação interartística entre elas. Mas o que nos interessa neste momento é a descrição temática da obra e vida de Van Gogh em *Sextina para Van Gogh*. O poeta alagoano, com auxílio das palavras-rima, representa temas constantemente presentes na obra de Van Gogh, tal como vemos nas pinturas aqui estampadas: *sol, trigais, amarelo*, e o que está presente na vida e obra do pintor: *manso, desespero, doido* (como era então visto pela sociedade, a qual, segundo Antonin Artaud, o 'suicidou', em *Van Gogh, O suicidado da sociedade*, 1993).

As palavras-rima das sextinas compostas por Geraldino Brasil são cruciais para a segunda possibilidade de análise entre os poemas e as telas de van Gogh. Essa segunda forma pode, na verdade, ser uma extensão da primeira que acabamos de verificar.

Enquanto no primeiro caso a comparação de certos trechos dos poemas e a análise das variações temáticas das telas, aqui representadas por três temas, formam uma comparação que vai do particular ao todo, ou seja, as peculiaridades se dirigem para uma unidade. Nesta segunda, as palavras-rima são divididas em dois grupos e cada

um deles está voltado para as duas faces de Van Gogh: vida e obra. As palavras *sol*, *trigais*, *amarelo* representam as imagens e cor constantes na obra de van Gogh; embora também estejam relacionadas à vida do pintor por seus significados, no que concernem aos poemas são mais adequadas às telas. A denotação dessas palavras é, sim, parte da vida do homem mas, no entanto, com as repetições temáticas, estão ligadas com mais ênfase às telas. Em outras palavras, as palavras-rima são de significância inquestionável na vida de van Gogh, mas apresentam-se como objetos e cores com amparos metafóricos.

As palavras *sol* e *amarelo* eram, geralmente, relacionadas à Deus e quando não, por exemplo no caso dos *girassol*, representavam um objeto observado por Van Gogh, mesmo que sob uma visão particular, assim como os trigais que faziam parte das paisagens ilustradas pelo pintor.

Sobre as palavras-chave: *manso*, *desespero*, *doido*, é conveniente afirmar que são características direcionadas ao próprio pintor. E, de fato, não se apresentam como interpretação de Geraldino Brasil em relação à vida de Van Gogh, mas como uma visão a partir fatos que nortearam a vida de Vincent: com cunho ficcional, mas com respaldo de fatos verídicos. A *mansidão* que van Gogh encontrava em alguns momentos ao pintar; o *desespero*, este presente na maior parte da sua vida, sobretudo com as crises do distúrbio mental; e, por fim, *doido*, como era visto pela sociedade, como o próprio relata em cartas ao irmão Théo. Nas palavras de van Gogh, em 22 de fevereiro de 1889, retiradas do trecho *Cartas a Théo* (2005, p.339):

Pareceu-me ver em sua bondosa carta tanta angústia fraterna contida, que sinto ser meu dever romper meu silêncio. Escrevo-lhe de plena posse de minha presença de espírito e não como um louco, mas como o irmão que você conhece. Eis a verdade. Um certo número de pessoas daqui endereçou ao prefeito (acho que ele se chama Sr. Tardieu) uma petição (eram mais de oitenta assinaturas) me indicando como um homem indigno de viver em liberdade, ou algo assim. O comissário de polícia central deu então ordem de me internarem de novo. Tanto é que aqui estou por longos dias sob chaves, ferrolhos e guardas no hospício, sem que minha culpabilidade tenha sido provada ou sequer seja provável.

No fragmento da carta, Van Gogh deixa claro o que é insistentemente narrado por Geraldino Brasil, nas *Sextina Para Van Gogh*: a rejeição das pessoas em relação ao comportamento do pintor. Essa recusa era cometida por parte considerável da sociedade. Claro que com suas exceções, pois van Gogh tinha suas amizades, como, por exemplo, Joseph Roulin e sua família. Roulin era um carteiro que visitava van Gogh e informava Théo van Gogh sobre o estado de saúde de Vincent enquanto permanecia internado no hospital em Arles. Vejamos as *Sextinas para van Gogh* em versão integral:

Sextina para Van Gogh I

Os meninos zombavam do homem manso
que gostava do sol e de trigais.
Onde houvesse trigal e houvesse sol
iluminando o dia de amarelo,
ia com seus pincéis e desespero.
Só por isso diziam que era doido.

“Sem ser um lavrador, só sendo um doido.
“E bem parece não ser doido manso.
“No amarelo se vê o desespero
que outro pintor não punha nos trigais.
“E mais que nos trigais era o amarelo
do agitado e nervoso olhar do sol”.

“Não se pode dizer que é doido, o sol
“Então quem pinta um sol assim é doido,
porque injeta vermelho no amarelo.
E o mais revelador: um doido manso
ficaria mais calmo nos trigais,
em lugar de aumentar seu desespero”.

“Quem nos trigais aumenta o desespero
- em vez de se acalmar – e pinta um sol
de sono em pesadelo nos trigais,
está provado: é com certeza um doido.
“Até podia ser, se doido manso,
que os trigais não queimasse de amarelo”.

E condenaram a casa de amarelo.
A cidade ficou em desespero.
“Se alguém de tal maneira pinta o sol
- requereram ao prefeito – não é manso.
“É preciso expulsar esse homem doido
que ameaça incendiar nossos trigais”.

Deixou Arles pensando: “Inda há trigais
além, iluminados de amarelo”.
Disseram: “Deus te leve” ao homem doido
que levou seus pincéis e desespero.
...E onde chegou estava o mesmo sol
De corvos que mataram o homem manso.

Sextina para Van Gogh II

Oh mundo! Só porque não era manso
(profissão: acender sol em trigais),
as de Arles, (temerosas do seu sol
sempre incendiando os dias de amarelo)
as senhoras ficaram em desespero
e o apontaram aos maridos: “Ele é doido!”

E que marido não ficara doido
(mesmo que fosse em casa um doido manso),
se sua mulher visse em desespero?
E com medo a mulher de ir aos trigais
para colher do bom trigo amarelo?
Quanto dano causava aquele sol!

sol do homem doido, não assim o sol
que é de Deus mas o sol febril do doido
que avermelhava em sangue o olho amarelo,
pois sendo o homem febril- não era manso.
É que o sol do homem doido nos trigais
era quentura só, só desespero!

E desespero traz mais desespero!
E os maridos disseram: “Aquele sol
de febre do homem doido nos trigais,
se acaba se expulsarmos o homem doido!”
- “Só ficará o sol de Deus, que é manso!”
- “ À tarde o sol se queima de amarelo,

bem verdade, mas quando esse amarelo
queima, Deus vem a acalma o desespero
pois aos final da tarde apaga o sol,
manda-lhe a noite, o esfria, o deixa manso.
Tal não fazia aquele homem tão doido
que até à noite incendiou trigais”.

Livres agora estavam os trigais,
eis que expulsaram o homem do amarelo.
Os maridos falavam sobre um doido
nos bares, a lembrar seu desespero.
Diziam piadas (de gelar o sol)
suas, que nunca ousara o que era manso.

As duas primeiras sextinas iniciam a narrativa da vida de van Gogh a partir da fase em que o pintor já produzia suas telas e deixa Arles. Nesse momento Vincent já era mal visto pela sociedade .

Nesses poemas duas palavras remetem a telas específicas, *corvos* e *trigais*. Claro que com as palavras-rima não é difícil associar a outros quadros, especialmente pela estrutura repetitiva da sextina, mas a disposição das palavras é sugestiva quanto às variações de telas que ilustram os campos de trigos e nas quais os corvos estão presentes.

Nas *Sextinas para Van Gogh III e IV*, Geraldino Brasil faz uma comparação direta entre ele próprio e van Gogh. Na III, relata a saída de Van Gogh da cidade por ser incompreendido e, nesse caso segundo Geraldino, por quais motivos. Aclama a sensibilidade do pintor e o defende nos últimos versos do poema “Mas quem – normal – não se inflamasse ao sol?/ Ficasse neutro, indiferente e manso?”. Em seguida, no poema IV faz uma alusão à paisagem retratada por Vincent e, em 1ª pessoa, se compara ao pintor quando afirma que não saberia falar sobre trigais e homem manso, já que não os via ou reconhecia sob o sol de Recife, mas conhecia o amarelo, o desespero e um pouco de um homem manso.

Sextina para Van Gogh- III

Da cidade expulsaram um homem manso
pelo seu gosto só ver trigais.
mui se irritava se não via o sol,
o seu tinteiro imenso de imenso de amarelo
Assim, quando chovia, um desespero
fazia-o parecer que fosse doido.

Ia à janela parecendo um doido
o que, se visse o sol, ficava manso.
Vendo o sol, esquecia o desespero
E sorria pensando em seus trigais.
Dizia aos seus pincéis: - “Vivia o amarelo!”,
“Vivia o seu fazedor, nosso irmão sol”.

Ao contrário, pensava que era o sol
que mais fazia que o mostrasse doido.
A prova da loucura era o amarelo
de que jamais gostou um homem manso.
Mais diziam: “Olhassem os seus trigais:
seus vermelhos falavam desespero!”

Pois mais lembravam sangue, o desespero
das pinceladas do amarelo ao sol,
sol ferido sangrando nos trigais,
pássaro que atirasse um homem doido
para que ele ficasse morto e manso
e para sempre um fauve de amarelo.

Apontavam:- “Vejam o homem de amarelo,
olhem o homem da loucura e desespero.
Ele está armado e quer dar tiro ao sol
para beber seu sangue e fica manso!”,
manso foi mas só viam nele o doido
que se excitava ao sol sobre os trigais.

O amarelo ilumina os seus trigais.
E tanta dor doía no amarelo
que os de Arles o expulsaram como doido
Certo, o sol acendeu seu desespero.
Mas quem – normal – não se inflamasse ao sol?
Ficasse neutro, indiferente e manso?

Sextina para Van Gogh- IV

Falar não saberei, sobre homem manso:
Falar não saberei, sobre trigais,
pois no Recife nunca os vi ao sol.
Talvez eu saiba um pouco de amarelo.
Poderia falar de desespero
e um pouco das visões de um homem doido.

Já fui menino, já fui um doido.
Mais o disseram porque eu era manso.
Então falaram: “esconde o desespero
qual simula quem “calmo” vê trigais,
pintor que pinta igual mesmo amarelo
como se o mesmo fosse à lua ou ao sol.

Eis que nunca monótono é o sol.
Por isso gosta tanto dele um doido
que ama quando vestido de amarelo
que estranha o que na frente dele é manso,
porque o comum é verem nos trigais,
ou mais cedo ou mais tarde, desespero.

Eis que o normal no mundo é o desespero.
Calma não haverá onde houver sol.
À noite não há sol, vejam os trigais
que dormem! Deles se afastara o doido
que não quisera que o julgassem manso,
que à noite é sem tinteiro de amarelo.

A noite não se pinta de amarelo.
Por isso não revela o desespero.
Sua vida é andar, procurar sol.
Por isso à noite todo gato é manso:
dorme qual anjo, não parece doido
por azuis borboletas nos trigais

ou as de qualquer cor sobre os trigais.
As preferidas são as de amarelo,
talvez as mais gostosas para um doido
gato que mais ficasse em desespero
porque sem vê-las quando morre o sol.
Gato sempre fingiu que dorme manso

Na sextina V, ressalta a condição de van Gogh como um homem e artista que não finge seus sentimentos e os reporta sem medo à sua arte. Por não ser fingidor é chamado de doido, mas prefere assim, a pintar o ‘sol’ falso e ocultar seu desespero.

Na VI, Geraldino retorna ao poetas e acrescenta os pintores como pessoas que vivem sob o mesmo sol, no entanto, nem todos são capazes de percebê-lo num amarelo vivo e desesperado, que está sempre exposto e conclui o pensamento na última estrofe, especificamente nos versos: Um doido nada esconde, é como o sol/ - que é verdade- não gosta de quem manso.

Sextina para Van Gogh- V

Sol sobre lago azul, quando é manso.
Mas manso nunca foi sobre os trigais.
Já quando nasce, manhãzinha, o sol
derrama nos trigais seu amarelo.
Assim, desde a manhã o desespero
Até tardinha, já ferido, o doido,

doido de sono, não, sol fica doido
de raiva quando o obrigam a ficar manso.
É como fez Mãe Noite, em desespero,
Pois só assim o afasta dos trigais
Onde se solta cheio de amarelo
Para que todos o saúdem: - Ó sol!

Tai quem gosta de ser rei, o sol.
E quem lhe segue a fantasia, é doido.
E doido é sem fingir: mostra de manso.
Pois que não sabe se mostrar de manso.
Quando o pintam qual lua, nos trigais,
Pintam sol falso e ocultam desespero

(seu e de quem o vê em desespero),
um sol que mais parece não ser sol,
pois deixa um claro escuro nos trigais,
nada que lembre um excitado doido
que nada tem a ver com luar manso
que nunca soube mesmo de amarelo.

E menos de vermelho: de amarelo
De sangue que só lembra desespero.
Tal desespero falará do sol
que pela sua vez nunca foi manso.
Ele só sabe se mostrar de doido,
Pois é como fica nos trigais.

Num segundo mil folhas nos trigais
E mais mil folhas já noutro amarelo.
E mais e noutras mil, só sendo um doido.
Deus foi o criador do desespero
das cores num pintor chamado sol.
Sabe que cansa e à noite o deixa manso.

Sextina para Van Gogh VI

Nenhum poeta diz que o sol é manso
Nem pintor – salvo o falso – aos seus trigais.
Porque no mundo nunca houve um sol
que não pintasse tudo de amarelo
e vermelho mostrando o desespero
que cada entardecer o faz mais doido.

Pela manhã o sol já está doido,
Livre da noite que o obrigou ser manso.
Talvez venha daí mais desespero,
Quando foge da noite dos trigais
- imenso negro mar sem amarelo-
E se abre ao dia jubiloso sol.

Eis que é consciente do amarelo, o sol,
e do vermelho em que se mostra doido.
Já sabe: lhe transferem o amarelo
Vermelho QUEM quer simular de manso.
Os que evitam pintar os seus desesperos.
Não sabem o que é pintar seu desespero

Não é imaginário o desespero.
Nem digam que é imaginário o sol.
Um qualquer o verá sobre os trigais.
Então por que dizer: Vincent é doido?
O mesmo sol não vê um homem manso
Que nunca negará seu amarelo?

O amarelo é de Deus, eis o amarelo
Em que nunca ocultou SEU desespero.
E só por isso é o fazedor do sol
Em que jamais se apresentou de manso.
Deus não é manso e nem por isso é doido
Deus, fazedor de sóis e de trigais.

Pintor manso não pinta SEUS trigais:
Nenhum sabe fazer um amarelo
Que alguém olhasse e que dissesse: - “o doido!”
Porque sabe esconder Seu desespero.
Um doido nada esconde, é como o sol
- que é verdade – não gosta de quem manso.

As sextinas VII e VIII insinuam o período que van Gogh esteve internado no hospital. Apesar de não expressar claramente essas palavras, os poemas sugerem o desespero do pintor holandês em não poder pintar livremente, como se o sol fossem, nesse instante, inalcançáveis. A sugestão da privação é mais evidente versos da 5ª estrofe, do poema II: “E tal o sol não tem, eis porque é doido/E sempre assim será, sobre os trigais.”.O poema também sugere que Van Gogh poderia ficar manso ao ouvir falar de Deus, mas quando se referia à descrição do reflexo do sol que variavam as tonalidades do amarelo e a matiz, ou seja, diversas cores em tecidos, eram inquietantes.

Sextina para Van Gogh – VII

”Se ouvisse sobre Deus, ficava manso
Mas falassem dos bíblicos trigais,
Logo queria ver porque é que o sol
O mesmo nunca foi cada amarelo
De folha para folha. O desespero
De ver matrizes mil deixava-o doido.

Só um falso pintor não fica doido
ante o sol que não deixa um Pintor manso.
Falso pintor não via o desespero
Da cor do sol cambiante nos trigais.
Para outro qualquer, era o amarelo
Igual e noite em mesmo sol.

È preciso saber que um mesmo sol
é o sol do mau pintor que não é doido.
Par’ele é que não muda um amarelo
Que fica sempre um amarelo manso
Tal como se ao luar fossem os trigais,
Sem terrestre sinal de desespero.

Não sabe: até nos céus há desespero,
o dos fantasmas que não vêem O SOL.
São as almas que sofrem nos trigais,
À noite, almas penadas de quem doido
Para ver Deus que é só de quem foi manso
Coração puro azul, não amarelo.

A cor do desespero é o do amarelo
Pois no amarelo mora o desespero
De quem, com seus pincéis à luz do sol,
Cansado, ao final QUER momento manso.
E tal o sol não tem, eis porque é doido
E sempre assim será, sobre os trigais.

O sol foi manso antes de ver trigais.
Pergunto, então: - “De quem tanto amarelo?”
- “De Deus!”. – “Mas COMO Ele seria doido?”.
- “Como se imaginar em desespero
QUEM Tanta coisa mansa faz ao sol
tal como fez o lago azul, que é manso?”.

Sextina para Van Gogh – VIII

Disseram que era doido um homem manso
Por seu modo de olhar sol e trigais:
De que erguer seus olhos dos trigais ao sol.
E pintava o vermelho no amarelo
E nos dois injetava desespero.
Fazia como Deus. Disseram: “É doido!”

Eis o homem manso e bom, mostrado doido.
É que ele nunca simulou ser manso.
Ao contrário, mostrava o desespero
Para alcançar a cor dos seus trigais
Que ficavam excitados de amarelo
De pássaro sangrando- rubro sol.

amarelo a chorar de olho do sol.
Tudo isso Deus quem fez, que não é doido
Mas copiou de Deus Seu amarelo:
Subassinou Vincent, não era manso.
Foi de Deus o amarelo dos trigais.
Então de quem a dor do desespero?

Mas falaram era dele o desespero.
E o mesmo dizem ainda quando o sol,
Como sempre pintou pinta os trigais.
E ao sol – que é Deus – ninguém chama de doido
Mesmo que à tarde o sol não seja manso
E fique mais vermelho que amarelo

Outros pintores pintam esse amarelo
E para não falarem em desespero
O pintam qual à lua e não ao sol.
Quem assim faz quer parecer manso
Mas na verdade é insuspeitado doido
Que a empalidece a cor dos Seus trigais

Que na verdade não serão trigais
Pois tiraram o vermelho do amarelo.
Amarelo em trigal sem lembrar doido
(que o pinta em sua cor de desespero
e o pinta querer como pinta o pintor sol),
é querer se fazer de bom e manso.

Na estrutura das as *Sextina para Van Gogh* algumas apresentam versos decassílabos, em outras não, mas as duas que mais chamam a atenção para essa diferença são as *Sextina para Van Gogh – IX* e *Sextina para Van Gogh – X*. Nelas, os versos variam entre uma, duas, três palavras ou quatro.

Outra característica interessante nesses dois poemas é a recorrência das interrogações. Embora em outros poemas dessa quindecie a pontuação esteja presente, nesses dois a presença é marcante. Insinuando o momento de indignação do poeta sobre os questionamentos a respeito da forma como a sociedade via Van Gogh.

Sextina para Van Gogh – IX

Não foi manso
Nos trigais.
Vejam o sol:
Que amarelo!
Desespero
De quem doido?

Foi um doido?
Quem é manso?
Desespero
Nos trigais.
O amarelo
Foi do sol.

Doido o sol?
Quem não doido?
Amarelo
Já foi manso?
Só trigais?
Desespero

Desespero
Também sol.
E os trigais
Fez um doido?
Deus que é manso?
E o amarelo,

E o amarelo
Desespero?
Quem viu sol
Que foi manso?
Deus é doido?
Fez trigais.

E trigais
De amarelo!
Deus é doido?
Desespero.
Deus fez sol:
Deus é manso?

Sextina para Van Gogh – X

Homem manso
nos trigais
sob sol?
E o amarelo
desespero
sempre doido,

sempre doido?
Quem viu manso
Desespero
nos trigais,
se amarelo
sempre o sol?

De Deus, sol
sempre doido
de amarelo?
Deus é manso
nos trigais
desespero

desespero?
Vejam o sol
Dos trigais.
nasce doido:
nunca manso
no amarelo,

no amarelo
desespero
que é o do sol.
Nunca é manso
o sol doido
dos trigais?

Nos trigais
O amarelo
Nasceu doido
Desespero.
Morra o sol,
Eis um manso.

Sextina para Van Gogh – XI

Uma noite pensou – “vou ficar manso”.
Mas quando se acordou, viu nos trigais,
travesso, como nunca, o mesmo sol
que sempre se vestia de amarelo
para mostrar que bom um desespero
e que só é feliz porque um doido.

E como viu no sol o mesmo doido
Que sem jeito nenhum de ficar manso,
Pois só mostrava cor de desespero
Que muito derramava nos trigais
que quem olhava o via de amarelo,
assim pensou:- “não mudará, o sol”.

- “Como iria mudar, se o não o sol?”
E então se perguntava : - “Por que doido?”.
“Só por que pinta o mundo de amarelo?”
“Pois então nunca me dirão me manso,
Se nada mais eu tenho que trigais”,
Por onde passear seu desespero.

E assim foi que, feliz, no desespero,
Mais uma vez pintou o mesmo sol
Que estava lhe sorrindo, nos trigais.
Um vizinho que o viu, pensou:- “O doido”
(O vizinho julgava-se um manso),
Pois gostava de azul, não de amarelo.

De quem pintassem azul, nunca o amarelo,
A família ficasse em desespero,
Pois sem no sangue glóbulos de sol.
E é de desconfiar sempre no manso
Que não tem os sinais vitais do doido,
Que ele seja incapaz, ante os trigais.

Isto é, os pinte e digam:- “São trigais?,
Pois quem pinta trigais sem amarelo
Vai fazer que assim digam: - “Só um doido
Que tenha no amarelo, o desespero, aos trigais
saberá dar com de sol”,
(que não quis nunca que o mostrassem manso)

Sextina para Van Gogh – XII

Tai quem não podia ser um manso:
Quem em torno só via os seus trigais;
Quem, olhando pra cima, visse o sol
E nada mais que o sol todo amarelo
Com vermelhos de tons de desespero
Que na verdade faz lembrar um doido.

Em jardim de hospital, quem vê um doido,
De certo que não esperava um manso
Que simulasse ser sem desespero.
Então como esperar, sobre os trigais,
Que o sol não os pintasse de amarelo?
Quem deixará de ser o que é, ao sol?

O sol nunca escondeu que fosse sol.
E pouco se lhe dá que o digam doido,
Pelo que mostra só: seu amarelo.
Assim sua maneira de estar manso
E quem quisera o sol sobre os trigais
Se lhe não desse calma ao desespero?

Só há doido feliz, no desespero.
Sua felicidade é ver o sol
Onda mais se o puder entre os trigais.
Outra coisa será quem não um doido?
Quem julga assim será doente manso
Que pensa em sol azul, não amarelo.

Mundo, basta gravata de amarelo
E logo falarão em desespero.
Dizem até que em desespero o sol
Como se ele pudesse ser sol manso
Pensando calmamente, não ser doido
Sorrindo para cima dos trigais.

Se calmo passeasse nos trigais,
não os avermelhasse de amarelo
diriam: “ Fim do mundo!”; - “Manso, o doido!”;
- “O sol sem mais aquele desespero!”;
- “Sinal dos tempos, fim do mundo, o sol
Sete anos sem parir, agora é o manso!”

Os poemas XI e XII trazem à tona a morte de Van Gogh. No primeiro Geraldino sugere questionamentos de Van Gogh sobre pintar os trigais ao sol e, se não o fosse, que sentido teria a vida? No início da quarta estrofe diz: “E assim foi que, feliz no desespero,/ mais uma vez pintou o mesmo sol”, esses versos são, seguindo Geraldino, o momento em que Vincent se suicida em um campo de trigo, pintando o sol pela última vez. No poema seguinte, nos versos: “Se calmo passeasse nos trigais,/não os avermelhasse de amarelo/diriam: Fim do mundo!; - Manso, o doido!;/- O sol sem mais aquele desespero!”, valoriza as características de van Gogh como se só pudesse ser reconhecido daquela maneira, de outra forma não seria van Gogh.

Nos dois poemas seguintes, Geraldino faz uma retomada da afirmação acima, após a morte de van Gogh, o desespero de seus traços, a relação com o sol, os trigais reluzidos de amarelo e a loucura que lhe era atribuída, fincaram van Gogh na História. Geraldino reafirma: “Para ele houve um rei: sol dos trigais,/Eis não de manto azul, mas de amarelo./Isso bastara pra mostrar que é doido./Não revelasse assim seu desespero,/Quem hojealaria do seu sol?/ Na Grande História não está o manso”. E ressalta que a importância da obra e vida de van Gogh ao dizer: “ Que poderei falar de um homem manso”.

Sextina para Van Gogh – XIII

Sempre desconfiei de poeta manso.
E de pintor sem sol entre trigais.
Como se imaginar pintos sem sol?
Imaginá-lo sem seu amarelo?
Poeta e pintos não sei sem desespero,
Não sei sem algum sinal de doido.

Bom será quando falam : - “ Ali um doido
Porque na casa em que morar um manso,
De certo lá se esconde o desespero
E mora a alma penada dos trigais.
Enquanto um pinto doido de amarelo,
(qual Van Gogh), se alegra ao ver o sol.

Mais nada ele quer ver que o mesmo sol
E só por isso o apontam:- “Ali um doido”,
Excitado de estar sob o amarelo!
E até diz que o amarelo o deixa manso:”
(Houve um que se matou entre os trigais
Pois fumou em excesso o desespero).

E nunca mais dormiu sem desespero,
Pois quem vai aos salões procura o sol
Que banhava de sangue seus trigais.
Quem vir sua pintura de homem doido,
Saberá que perdera, se ele um manso,
Que um manso nada sabe de amarelo.

Fosse um manso, ninguém desse amarelo
Falara, nem do fértil desespero;
Nem de Arles dos trigais, nem do seu sol.
Difícilmente pois na História um manso
que em arte não se revelasse um doido
vestido de amarelo nos trigais.

Para ele houve um rei: sol dos trigais,
Eis não de manto azul, mas de amarelo.
Isso bastara pra mostrar que é doido.
Não revelasse assim seu desespero,
Quem hojealaria do seu sol?
Na Grande História não está o manso.

Sextina para Van Gogh – XIV

Que poderei falar de um homem manso,
Se nunca o vejo ao sol sobre os trigais?
E nem o vejo simplesmente ao sol
Ao menos pra beber seu amarelo
E pensar que curasse o desespero
Do mal que lhe disseram que de doido?

Quem tal fizesse já seria doido,
portanto não seria mais um manso.
Do manso é insuspeitado o desespero
e ninguém o verá entre os trigais
para não se trair sob o amarelo
e se excitar e o revelar o sol.

Por isso muita gente foge ao sol,
Que é para não ser revelador doido,
Porque ninguém se esconde no amarelo
De tal modo outrosensem ser um manso.
Há quem nunca aparece nos trigais:
Só assim é que esconde o desespero.

Quem souber ver, só vê é desespero,
Vê que inflam os telhados sob o sol.
Tanto mais afastado dos trigais,
Na mais remota rua há alguém doido,
Ou marido ou mulher, que pensam manso
Pois nunca os viram em banho de amarelo.

Quem iria esconder-se no amarelo,
Se o amarelo revela o desespero
E assim logo excitado o vissem ao sol?
O sol nunca gostou de ver um doido:
Ao contrário, se alegra ao ver um doido:
- “ mais um eu tenho para meus trigais”.

O sol quem pode leva aos seus trigais,
Que ali derrama mais seu amarelo.
O sol que é doido se dá bem com doido.
Ninguém mais gostará de desespero
Do que um doido do céu, chamado sol:
Por isso dele sempre foge um manso.

O poema que conclui a quindecie é de extrema importância por se referir à sextina de forma explícita, numa função metalingüística e por justificar a escolha das seis palavras-rima nas *Sextina para Van Gogh*. A primeira estrofe sugere que para falar do pintor as palavras não poderiam ser outras, vejamos: “Digamos que homem houvesse todo manso:/Lhe faria sextina sem trigais/ E tiraria esta palavra – sol:/ Sem trigal e sem sol: sem amarelo. /Deixaria a palavra desespero /E esta palavra também sua: doido?”

Assim, fica então claro que as palavras foram escolhidas por serem uma representação da vida e da obra de Van Gogh e que as sextinas, que para Geraldino ocupavam um lugar especial no mundo da literatura, só poderiam ser compostas para um Sol das artes: Van Gogh.

Sextina para Van Gogh – XV

Digamos que homem houvesse todo manso:
Lhe faria sextina sem trigais
E tiraria esta palavra – sol:
Sem trigal e sem sol: sem amarelo.
Deixaria a palavra desespero
E esta palavra também sua: doido?

Não creio que haja um homem que não doido.
(Aceito que o disfarcem: doido manso),
Sem um momento só de desespero;
Inda mais quem se excita nos trigais
E trabalha o vermelho no amarelo
Derramados da altura pelo sol.

Não o dispensará do banho o sol
Para que assim tivesse mais um doido,
Pois eis o que não sabe com o amarelo
O soltar sobre alguém e o deixar manso.
Quando esse alguém passeia entre os trigais,
Fica fácil mostrar-lhe o desespero.

Entre os trigais, passeando em desespero,
Um homem manso, o que ele quer é sol.
E o sol, sem sombras, nos trigais.
Eis verdadeiramente não é manso.
O manso, o manso mesmo não é doido,
Gosta muito de azul, não de amarelo.

Quem tem afinidades com o amarelo,
Dá mostras de que está em desespero,
Que só fica feliz se está ao sol.
Ali não é lugar para homem manso
Pois é recomendado para um doido:
Só este é que se acalma, entre os trigais.

Porque, se mais se excita, entre os trigais,
(e para a excitação, quanto amarelo!),
Excitado se esquece de que doido;
Sem mais saber que é doido, o desespero

Se distrai a colher rosas de sol.
E assim, por uns momentos, fica manso.

Na estrutura original da sextina as seis palavras-chaves se deslocavam numa sequência determinada e as mesmas palavras também se encontravam no interior dos versos, além disso, a coda fazia parte da forma inicial desse gênero poético. Algumas sextinas de Geraldino, especificamente três *Sextina da Alvorada*, *Sextina da Bandeira na Árvore*, e *Sextina do Amor* possuem esse recurso. Todas as sextinas citadas acima fazem parte da seleção encontrada no livro *52 Sextina* (1992).

Das três, a única que não ‘se permitiu’ ser multiplicada foi a *Sextina do Amor*. A estrutura inventada por Arnaut Daniel, essas são as que mais se aproximam. No entanto, há uma diferença, a *Sextina do Amor*, por não ter sido multiplicada, é única e poderia ser um exemplo fiel à forma original não fosse o número de sílabas, que, nesse caso, são variáveis, durante o poema, enquanto na de Arnaut, os versos são decassílabos.

Em relação à *Sextina da Alvorada*, foi multiplicada duas vezes, mas em nenhuma delas os versos eram decassílabos. E, por fim, as *Sextina da Bandeira na Árvore*, que foi reproduzida três vezes, mas apenas na segunda versão seus versos eram decassílabos, e por se tratar de uma repetição, não podendo se desassociada das outras duas, não se caracteriza como uma que representa sextina fielmente a forma estrutural do poeta provençal.

A coda tinha uma função e não servia apenas como um recurso estilístico para os poemas. O papel fundamental deste recurso era o de sintetizar tudo o que havia sido dito durante o poema, como uma espécie de resumo. Para isso, as palavras-chave também se encontravam nesses três últimos versos e da mesma forma que nos versos das sextilhas, nas palavras finais e no interior dos versos.

Nas quinze *Sextinas para Van Gogh* existem duas diferenças, entre as apresentadas pela original de Arnaut Daniel: a variação no número das sílabas e o fato de todas serem ausentes de coda. Essa ausência é uma das características mais importantes e que engrandece a obra de Geraldino Brasil.

Muitas modificações no que diz respeito às sextinas foram feitas inclusive por outros poetas: duplicação no número de versos das estrofes, multiplicação das sextinas, diversificação silábica e até mesmo ausência da coda. Ora, se presença de sextinas sem coda não é algo inovador por que, então, nas *Sextinas para Van Gogh* esse seria um recurso diferenciado? A coda na quindecie está presente, no entanto transformada em uma amarração entre os poemas. Aqui, a coda assume o papel de nó, ou seja, de

vinculação. Isto é, a função original da coda está presente, a forma dos três últimos versos do poema é que foi alterada para um atrelagem que une os poemas do começo ao fim, como uma forma circular, que em um movimento cíclico retoma ao mesmo ponto: vida e obra de van Gogh.

Essa pode ser comparada à estrutura da sextina, que em certos momentos pode ser traduzida com uma obsessão insinuada por Senna nos poemas de Bernardin Ribeiro; nas palavras-chave e temática sobre van Gogh, nas quindecies de Geraldino Brasil e nas repetições temáticas das telas de van Gogh.

A relação entre as reproduções temáticas das telas de van Gogh que analisamos e as sextinas de Geraldino Brasil, com a coda em sua função inovadora, é ligada pela repetição e, tanto temática como das palavras-rima, e ainda pela sugestão do movimento espiral. A afirmação tem o respaldo do próprio Van Gogh:

Existe –eu acho - uma escola de impressionistas. Mas não a conheço muito. Sei entretanto muito bem quem são os artistas verdadeiros e originais em torno dos quais girarão, como ao redor de um eixo, os paisagistas e os pintores de camponeses. Delacroix, Millet, Corot, e o resto. Isto é o que sinto, embora mal expresso. Quero dizer com isso que, mais que as pessoas, existem regras, princípios ou verdades fundamentais, tanto para o desenho quanto para a cor, aos quais é preciso recorrer quando se encontra algo de verdadeiro. No caso do desenho, existe, por exemplo, a maneira de trabalhar em círculos, baseando-se especialmente nas formas ovais para o desenho das figuras. Os gregos já sabiam disso e isso será até o fim dos tempos. No caso cor, há questões eternas como, por exemplo, a que foi colocada por Corot a França, quando França (que já tinha um nome) perguntava a Corot (que ainda não tinha um nome, que era inclusive desconhecido ou, antes, conhecido em seu detrimento), quando ele (França) veio a Corot perguntar-lhe certas coisas: “O que era tom quebrado? O que era um tom neutro?” Coisas que podemos mostrar melhor na palheta do que exprimir por palavras. Quero portanto assegurar a Portier nesta carta que minha crença em Eugène Delacroix e nestas pessoas antigas é muito exata e correta. (VAN GOGH, 2005, p.139)

A partir daí, da continuidade temática dos poemas que surge a relação com o dialogismo de Bakhtin, mesmo que o conceito esteja voltado para a prosa, os poemas dialogam uns com os outros numa espécie de narrativa, como se caracterizassem os textos épicos (escritos em versos), mas que seguiam narrativas longas.

A adaptação da epopéia é um exemplo pertinente. A epopéia clássica caracterizada pela visão objetiva cede lugar a uma leitura voltada para a subjetividade da epopéia moderna, na qual o poeta pode se posicionar de acordo com seu estado de espírito. Essa transformação pode ser relacionada à *ekphrasis*.

De fato, não podemos relacionar literalmente a poesia de Geraldino Brasil e as telas de van Gogh ao conceito clássico de *ekphrasis*, mas, de acordo com as adaptações sofridas pela epopéia moderna, o 'eco' ecfrástico insinuado por Rita Patrício e a leitura de Luciano de Samósata por Brandão, verifica-se na relação entre poesia e pintura em Geraldino Brasil e van Gogh respectivamente.

Isso indica que tanto Geraldino Brasil quanto Vincent van Gogh beberam da fonte da antiguidade, ou, pelo menos, revisitaram o passado para compor suas obras na literatura e na pintura. Sendo assim, os gêneros, as formas, os traços, os temas, enfim, tudo pode ser adaptado, como defende a visão pós-modernista. Voltando ao passado e retomando ao presente como um espiral.

CONCLUSÃO

Durante muito tempo na história da literatura uma página de grande valor parece ter sido arrancada ou passada sem a devida atenção. A sextina é uma forma estrófica originada no século XII, ligada à musicalidade e enaltecida por poetas e críticos renomados, como Dante, Petrarca, Camões, Jorge de Senna, etc.

A invenção de Arnaut Daniel tem a seguinte estrutura: seis estrofes, cada uma com seis versos decassílabos; a presença de seis palavras-rimas, as quais durante todo o poema finalizam os versos em uma rotatividade definida, lembrando um problema matemático; e é concluída com a coda, uma estrofe de três versos que tem como recurso a finalização dos versos com três das seis palavras-rima, enquanto as outras três se encontram no interior dos versos. A coda é considerada um recurso importante por sintetizar a temática da sextina e rerepresentar as seis palavras-rimas do poema.

Com o passar dos séculos, outras formas estróficas continuaram lembradas e trabalhadas como: sonetos, sextilhas, elegias, odes, entre outras. Entretanto, como se pode ver, essa estrutura bem articulada e de difícil composição que a sextina se emoldura só foi utilizada por poetas como forma de experimento ou como uma ‘peça’ para completar um grupo de diversos tipos de gêneros. Mas nada que realmente valorizasse a invenção de Arnaut Daniel.

A sextina poderia, então, ter sido esquecida ou apenas citada sem muita importância, como afirmamos, não fosse a dedicação de Geraldino Brasil a esse tipo de gênero. O autor alagoano, radicado em Recife, não só ‘ressuscitou’ essa forma estrófica, como se tornou, da invenção sextina aos dias atuais, o poeta que compôs o maior número delas.

Geraldino Brasil multiplicou as sextinas, ultrapassando inclusive o poeta italiano do século XVI Antonio Agostino Torti, um dos maiores compositores de sextina; variou o número de sílabas, desde versos decassílabos aos versos livres, compondo em alguns momentos poemas fiéis ao original e em outros casos os reinventou; optou por utilizar a coda em algumas vezes e em outras, na sua maioria, não a utilizou.

Mas um dos grandes feitos de Geraldino em relação a sextina não está reduzido à estrutura: o poeta brasileiro fez uma ponte das sextinas com a pintura. Especificamente as *Sextinas para van Gogh*, nas quais narra a vida e obra do pintor

holandês Vincent van Gogh em 15 poemas. À multiplicação de uma sextina 15 vezes, como é o caso das *Sextinas para van Gogh* e *Sextina dos Deslumbramento*, as únicas que chegaram a esse número, Geraldino denominou de *quindecies*.

A temática, aqui, possui dois pontos importantes: 1) a relação das sextinas de Geraldino com as telas de Van Gogh; 2) a releitura do conceito de série em Van Gogh. Na verdade, esse conceito é aplicável à obra do artista Claude Oscar Monet. Em Vincent van Gogh, o que se denomina por séries são de fato ‘repetições temáticas’.

A relação abordada nas sextinas denominadas *Sextinas para van Gogh* segue a linha intersemiótica, por se tratar de dois tipos de artes: poesia e pintura, explorando a tradução do código das duas artes; é de cunho metalinguístico, pela função das palavras-rima do poema que se repetem e desdobram durante todo o poema, pela citação da própria sextina nos poemas, especificamente no primeiro verso da última sextina; e por relacionar as palavras-rima a temáticas das telas de Van Gogh, por exemplo, corvos, trigais, sol.

Como vimos neste trabalho, a estrutura da sextina foi, em alguns momentos, modificada e isso remete não só ao poema, mas também ao que podemos chamar de adaptação de gêneros. Tantas formas estróficas, narrativas, mitos, enfim, conceitos foram se ajustando ao mundo moderno e com a chegada da Pós-modernidade essas transformações tornaram-se inevitáveis.

Nessas condições, não nos cabe julgar aqui as complexas implicações em torno das características do Pós-Modernismo, mas é necessário ressaltar que ele trouxe a possibilidade de renovação e/ou revisitação do que consideramos algo do passado.

Como é o caso da adaptação do conceito de dialogismo Mikhail Bakhtin para um gênero poético; ou de como a variação do épico clássico e o épico moderno, ao qual encontramos uma ligação com o eco ecfrástico.

Embora esses fatores incorporem a ligação entre as sextinas e as telas de van Gogh, a repetição temática das telas *O Semeador*, *Campo de trigo com Corvos* e *Auto-retrato*, de Vincent, e a estrutura das *Sextinas para van Gogh*, de Geraldino Brasil, foram fundamentais para essa análise. As obras desses artistas, sejam na repetição temática das palavras ou das obras pictóricas, formam um movimento espiral que parece levar um ao encontro do outro.

Sendo assim, as *Sextinas para van Gogh* são de extrema importância tanto para a relação entre as artes quanto para a literatura. Especialmente quando se trata de artistas

que representam uma luz para a arte mundial. Geraldino Brasil e Vincent van Gogh: os Sóis das Artes.

Acreditamos que, na medida do possível, com a relação entre as sextinas de Geraldino Brasil e a relação das repetições temáticas van Gogh, contribuímos para o preenchimento de alguns espaços deixados pela sextina ao longo do tempo. E esse é um bom motivo para que a ‘história’ da sextina e suas lacunas sejam estudadas e valorizadas, sobretudo as de Geraldino, como um ‘cristal a ser lapidado’.

Dessa forma, um poeta, ou melhor, um fazedor de sextinas que ‘redescobre’ o valor de um gênero poético tão relevante para a literatura e que o relaciona com um dos maiores pintores de todos os tempos, merece, sem dúvida, um papel de destaque na literatura.

ANEXOS



Arnaut Daniel em iluminura extraída de manuscrito do século XIII.

Livro de Sextinas

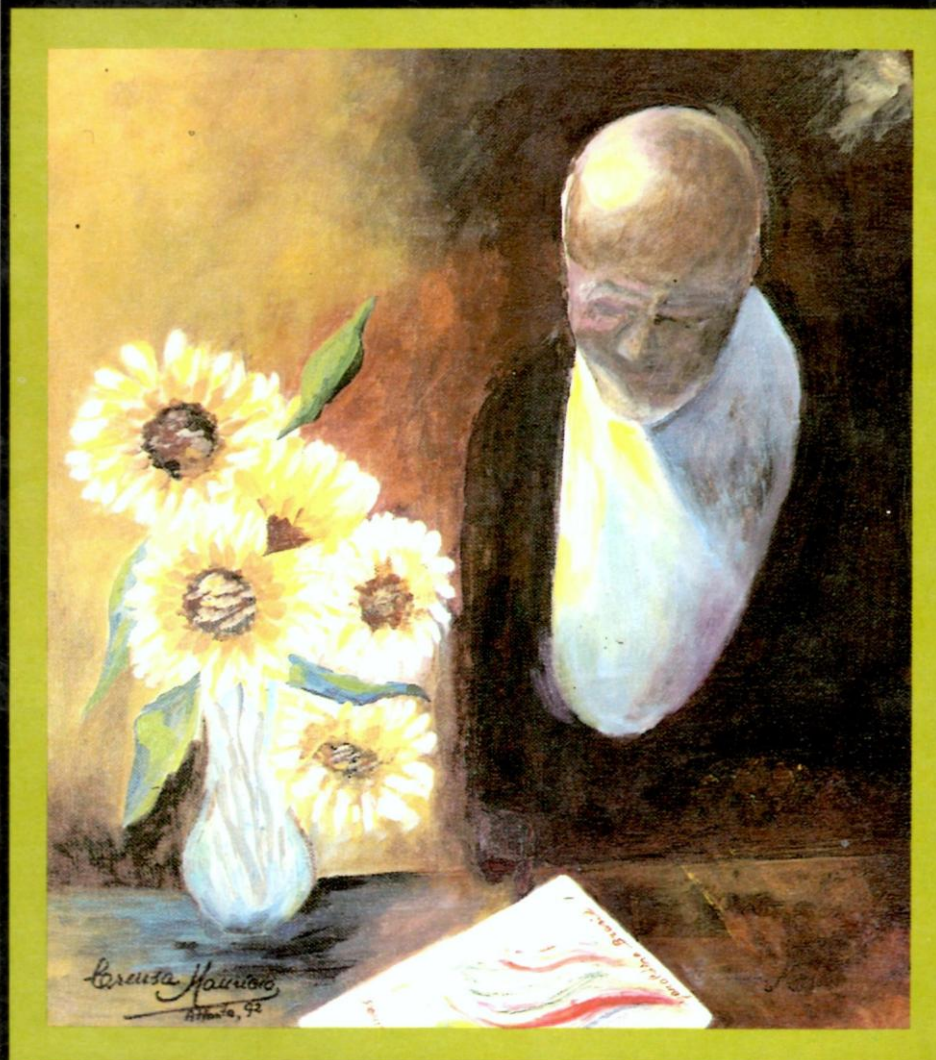


Cruza Mauricio

Geraldino Brasil

Geraldino Brasil

52 Sextinas




EDITORA
RAIZ

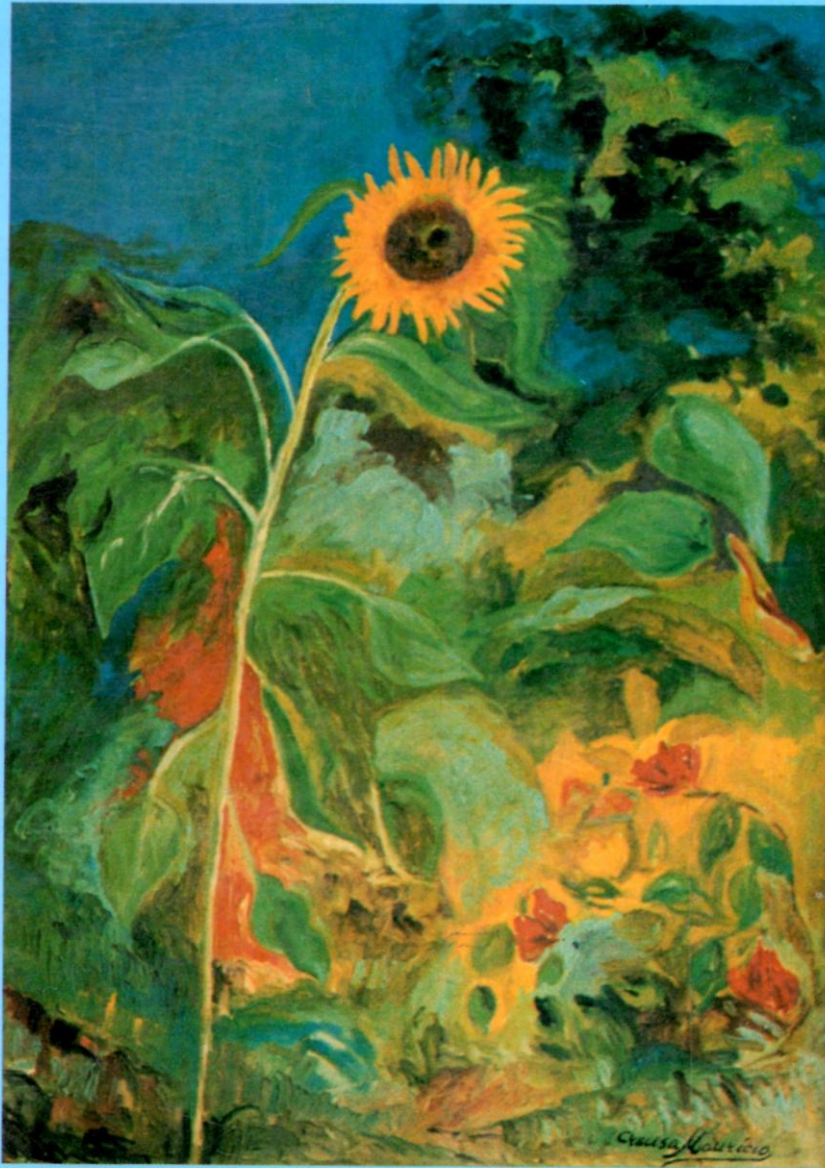
Sextinas Múltiplas

(10 Sextinas para Van Gogh
e outras sextinas múltiplas)
Geraldino Brasil



RA
EDITORA
RAIZ

SEXTINAS DE SOL



Geraldino Brasil

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Marcus. *Sísifo*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.
- ADORNO, Theodor w. *Notas de literatura I*. São Paulo; Duas cidades; editora 34, 2003.
- ALIGHIERI, Dante. *Lírica*. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do Povo*. - 27ª Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, o suicidado da sociedade*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa : Hiena Editora, 1993
- AUMONT, J., O Olho Interminável (cinema e pintura), tr. E. A. Ribeiro, SP, Cosac & Naify, (1989) 2004.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Lírica de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.
- BAKHTIN, Mickhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Edusp, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORINI, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BONGER, Johana van Gogh. *Biografia de Vincent van Gogh por sua cunhada. Seguido de Cartas de Théo a Vincent e de Cartas a Émile Bernard*. Tradução de William Lagos. L & PM Pocket. Porto Alegre. 2008.
- BRASIL, Geraldino. *52 sextinas*. Recife: Ed. Raiz, 1992.
- _____. *Antologia Poética*. Recife: Ed. Bagaço, 2010.
- _____. *Livro de sextinas*. Atlanta, 1992.
- _____. *Sextinas de Sol: sextina para Van Gogh e sextina do Deslumbramento*. Recife: Ed. Do Autor, 1995.
- _____. *Sextinas Múltiplas*. Recife: Ed. Raiz, 1994.
- CAMÕES, Luis de. *Lírica*. Organização de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: Ed. Arx, 2003.

COELHO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno: modos & versões*. 3. São Paulo: Iluminuras, 1995.

FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Cultix. São Paulo. 1957

GONÇALVES, Agnaldo José. *Laocoon revisitado*. Edusp. São Paulo 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Tradução Álvaro Cabral. Cultix. São Paulo. 1930

LARTIGUE, Pierre. *L'Hélice D'Écrire: La sextine*. Les Belles Lettres, 1994.

LESSING. *Laocoon ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

LOBO, Danilo. *O poema e o quadro*. Brasília: Thesaurus, 1981.

MATZGER, Rainer; WALTHER, Ingo F. *Van Gogh: Obra completa de pintura*. Tradução: Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Alemanha: Taschen. 1998.

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura e Pintura e Poesia: Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida/Adma Muhana; tradução do latim de João Ângelo Oliveira Neto*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.

PETRARCA, Francesco. *Il Canzoniere*. A cura de Dino Provenzal. Milano: Rizzoli Editore, 1954.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. Perspectiva. São Paulo, 2003

SCHOLES, Robert. *A natureza da narrativa* (por) Robert Scholes (e) Robert Kellogg; tradutor: Gert Meyer; revisor técnico: Afrânio Coutinho. São Paulo. ed. McGraw-Hill do Brasil, 1997.

SENA, Jorge de. *Dialéticas aplicadas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1963.

SOARES, Valdevino de Oliveira. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP, 1998.

SPINA, Segismundo. *A Cultura Literária Medieval*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Tradução de Piere Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera, (org). *Estação Imagem: Desafios*, Belo Horizonte, UFMG, 2002.

WALTHER, Ingo F. Vincent Van Gog. Tradução: Maria Odete onçalves-Koller. Alemanha: Taschen. 2000.

[http://groups.msn.com/EncantodasLetras/teorialiterria.msnw?action=get_message&mvi
ew=0&ID_Message=477&LastModified=4675565794642828973](http://groups.msn.com/EncantodasLetras/teorialiterria.msnw?action=get_message&mvi
ew=0&ID_Message=477&LastModified=4675565794642828973)

www.rainhadapaz.g12.br/projetos/artes/vangogh/Van_obras.htm (Acessado em 07/06/2008)

BRANDÃO, Jacynto Lins.

http://www.lettras.ufmg.br/jlinsbrandao/jlb_mito_pathos_ecfrase_luciano.pdf

Consultado em 23/11/2008.

MENDES, Odorico.

<http://www.consciencia.org/iliada-de-homero-canto-xviii>

Consultado em 10/11/2008.

PATRÍCIO, Rita.

A PINTURA NA POESIA DE O VASCO GRAC0 MOURA.pdf

A%20PINTURA%20NA%20POESIA%20DE%20VASCO%20GRACA%20MOURA.
pdf

Consultado em 18/11/2008.