

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

KATYA MAIA MOTTA

Devaneio x Realidade: uma leitura intersemiótica de Candido Portinari e de Carlos Drummond de Andrade sobre *Dom Quixote de La Mancha*

São Paulo
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Katya Maia Motta

Devaneio x Realidade: uma leitura intersemiótica de Candido Portinari e de Carlos Drummond de Andrade sobre *Dom Quixote de La Mancha*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Aurora Gedra Ruiz Alvarez

São Paulo
2007

M921d Motta, Katya Maia

Devaneio x Realidade: uma leitura intersemiótica de
Candido Portinari e de Carlos Drummond de Andrade
sobre Dom Quixote de La Mancha. / Katya Maia Motta
São Paulo, 2007

147 p. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) –
Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Aurora Gedra Ruiz Alvarez

Bibliografia: p. 136 – 139

1. Intersemiótica. 2. Releitura. 3. Dialogismo. I.Título.

CDD: 869.09

KATYA MAIA MOTTA

Devaneio x Realidade: uma leitura intersemiótica de Candido Portinari e de Carlos Drummond de Andrade sobre *Dom Quixote de La Mancha*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovado em ____ de _____ de 200__.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Maria Helena Bonito Couto Pereira
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Lílian Jacoto
Universidade de São Paulo

Ao meu companheiro e amigo Sérgio, pelo apoio renovado a cada dia, estímulo fundamental para minha jornada.

AGRADECIMENTOS

Ao plano espiritual pela proteção e por abrir novas portas para todas as dificuldades que encontrei na realização deste trabalho, mas que serviram para edificar-me. E agradeço-lhe, principalmente, por ter providenciado a entrada de tantas pessoas especiais na minha vida durante esse percurso, pessoas que de uma forma ou de outra me auxiliaram a vencer mais esta etapa.

À Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez — minha orientadora por quem nutro um profundo respeito e admiração —, pelo conhecimento comigo compartilhado e pela sua permanente dedicação não somente para com a minha pessoa, mas também para com todos os que cruzam seu caminho.

Ao meu marido Sérgio, que não poupou esforços em me ajudar e me fortalecer.

Aos meus pais, fonte de carinho e eterno cuidado, por se sacrificarem tanto para tornar a minha vida mais fácil.

À minha família, pelo amor a mim dedicado.

Aos meus amigos e amigas, alegria da minha existência.

A todas as pessoas que contribuíram para a minha formação e que me incentivaram à pesquisa.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, pela seriedade e competência com que conduz suas responsabilidades.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pelos conhecimentos compartilhados.

Ao MACKPESQUISA pelo suporte financeiro.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e ao Bolsa Mestrado por terem viabilizado meus estudos.

À Dirigente de Ensino da Região de Diadema, Sra. Maria Carmen Paula de Freitas, a quem nutro profundo respeito.

Às supervisoras de ensino da Diretoria de Ensino da Região de Diadema Maria Lucia Franco Florentino e Maria Ighes Ordonhez pelo auxílio e compreensão.

Aos profissionais envolvidos comigo no percurso desta dissertação, pela compreensão.

Por último, desejo incluir um agradecimento carinhoso à Camila Maria Bernardo e à Fernanda Bitazi, amigas de curso, pela constante ajuda, incentivo e consolo. Pessoas que agora também fazem parte do meu “livro-da-vida”.

A arte, qualquer arte, é a manifestação desse anseio humano pela realização espiritual. Para ser válida, a arte nunca deve deixar de comunicar-se com essas aspirações e agir em nome delas.

(Donis A. Dondis)

RESUMO

Analisar-se-á dialogicamente um recorte da obra *D. Quixote*, *Cervantes*, *Portinari*, *Drummond* com intuito de contribuir para os estudos intersemióticos. Trata-se da releitura em forma de desenho e poema de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, realizada por Candido Portinari e Carlos Drummond de Andrade. Para tanto, tomar-se-ão como instrumental teórico as reflexões a respeito do dialogismo de Mikhail Bakhtin, bem como os estudos de teoria e crítica literária e das artes plásticas para se estabelecer esse diálogo “inter-artes”.

Palavras-chave: Intersemiótica. Releitura. Dialogismo.

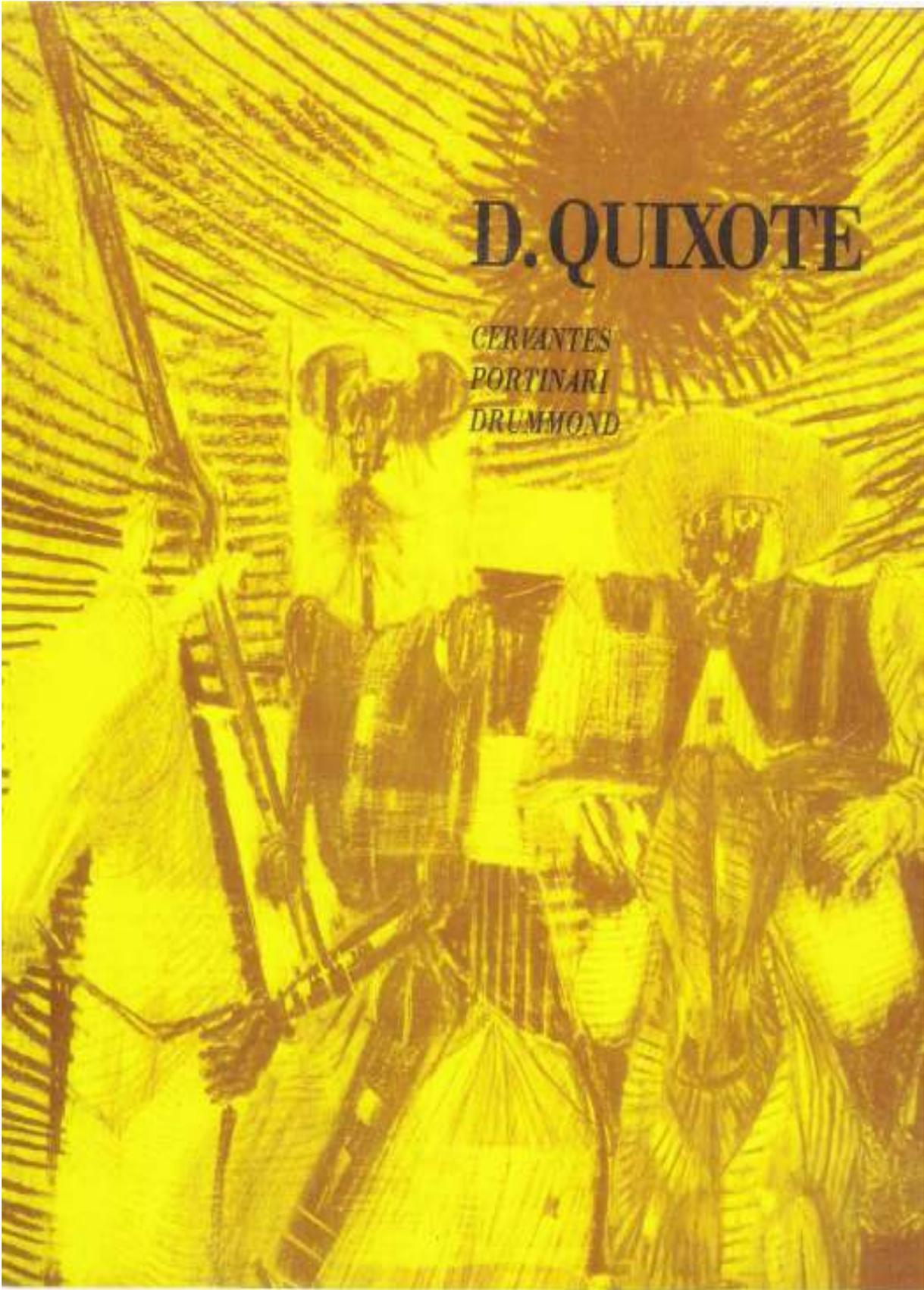
ABSTRACT

It is going to be done a dialogic analysis of a clipping based on the piece *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond* aiming to contribute to the intersemiotic studies. A rereading within drawing and poetry by Candido Portinari and Carlos Drummond de Andrade will be held regarding to *Dom Quixote de La Mancha*, written by Miguel de Cervantes. In doing so, Mikhail Bakhtin's thinking concerning to the dialogism is going to be the theoretical instrument as well as theory and criticism studies and also in relation to plastic arts in order to settle such dialogue among arts field.

Key-words: Intersemiotic. Rereading. Dialogism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. DRUMMOND QUE SEMIOTIZA PORTINARI, QUE SEMIOTIZA CERVANTES, QUE SEMIOTIZA	16
2.1 OS ARTISTAS BRASILEIROS	23
3. A DICOTOMIA DEVANEIO x REALIDADE	33
4. O <i>ETHOS</i> QUIXOTESCO	68
5. O PARADOXO COMO FATOR DE UNIDADE	99
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
7. REFERÊNCIAS.....	136
ANEXOS	142



D. QUIXOTE

CERVANTES
PORTINARI
DRUMMOND

D. QUIXOTE, CERVANTES, PORTINARI, DRUMMOND, 1973, capa.

1. INTRODUÇÃO

Entre 1955 e 1956, Candido Portinari (1903-1962) desenhou uma série de vinte e uma gravuras a lápis baseadas na obra *Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes (1547-1616). Tratava-se de um pedido da Editora José Olympio que pretendia ilustrar uma edição brasileira da obra espanhola. O convite a Portinari deu-se devido ao desejo da José Olympio de fazer uma edição com estilo brasileiro, selecionando, para isto, um artista renomado que valorizasse a nossa cultura. Mesmo o projeto tendo sido abandonado pela editora, Portinari confeccionou os desenhos que, segundo seu filho João Candido Portinari, eram muito estimados pelo pai. Esse afeto era tão intenso, que os mesmos somente foram vendidos para a Fundação Castro Maya, no Rio de Janeiro, após a morte do pintor brasileiro.

Na concepção desse trabalho, Portinari aplicou a técnica de desenhos com lápis de cor, em virtude da necessidade de abandonar, temporariamente, a tinta, pois esta estava lhe causando uma forte intoxicação. Eram inicialmente vinte e dois desenhos, porém um deles foi roubado em 1957 na Maison de La Pensée Française, em Paris.

No 70º aniversário de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), em 1972, o poeta, um amante da arte, recebeu de Gastão de Holanda, da mesma fundação para a qual os desenhos foram vendidos, um convite para escrever um poema para cada desenho. Compôs-se, então, vinte e um poemas referentes aos desenhos de Portinari, não esquecendo que tal número se deve ao roubo de um deles. O conjunto da obra foi publicado em 1973, no álbum *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond*, juntamente com fragmentos da obra de Cervantes selecionados por Lúcia Olinto, então pesquisadora da Fundação. Após essa primeira publicação,

Drummond revisou e fez alterações nos poemas e publicou-os em *As impurezas do branco*, com o título “Quixote e Sancho, de Portinari”.

O propósito dessa pesquisa é o de analisar dialogicamente as leituras realizadas pelos artistas brasileiros, assim como promover a divulgação dessa transposição semiótica, já que há atualmente um grande interesse pelo estudo da intertextualidade temática e estrutural. Pretende-se também tornar tanto os desenhos, quanto os poemas mais conhecidos, principalmente no âmbito acadêmico, uma vez que tais obras são pouco referidas nas pesquisas sobre Portinari e Drummond.

Destarte, no exame dessas obras, tomar-se-ão como instrumental teórico os estudos de Bakhtin acerca do dialogismo, bem como os estudos de teoria e crítica literária e das artes plásticas. O objetivo central dessa pesquisa é o de não só conhecer a expressão que cada criador elege para sua composição e os efeitos de sentidos criados por essa dinâmica textual, mas também o de descobrir como ocorre o diálogo entre essas diferentes matérias sígnicas e que soluções estéticas cada criador privilegia.

A teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin está fundamentada na interatividade da comunicação. Segundo o estudioso russo, o dialogismo é um princípio constitutivo da linguagem. Para esse especialista, o discurso não é individual, visto que o mesmo se constrói entre discursos e mantém relações com outros. Dessa forma, ele não é somente resultado, mas também tecido na situação enunciativa. A comunicação ocorre em um processo de interação social, que pode envolver tanto a linguagem verbal quanto a não verbal. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin cita que “as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes” (1997, p. 184). Deseja-se examinar essas relações no objeto desse estudo para

descobrir o universo de significados que cada texto suscita. Assim, tem-se na obra cervantina o hipotexto e, nos artistas brasileiros, as variantes.

Como se trata de um conjunto de vinte e um desenhos e poemas, e devido ao curto período de um ano disponibilizado para a elaboração da dissertação, optou-se por trabalhar apenas pranchas e poemas que pertençam ao primeiro tomo da obra mestra e que possam fornecer elementos para que se estabeleça uma base que permita conhecer alguns procedimentos estéticos importantes levados a cabo nessa relação intertextual, os quais exigem uma imagem dicotômica da personagem Dom Quixote. É visando esse objetivo, que serão estudadas as interações entre o “eu” e o “outro”.

No decorrer das leituras, percebe-se que a dicotomia Devaneio x Realidade permeia toda a obra. Assim sendo, o terceiro capítulo tratará justamente desse tema, para então traçar-se, no quarto capítulo, o *ethos* quixotesco segundo Portinari e Drummond. Por fim, procurar-se-á estabelecer a forma que a personagem encontra para a sustentação da dualidade existente entre o mundo real e seu mundo de devaneio.

Embora seja possível encontrar mais de um aspecto dessas interações em cada análise, visto que cada característica apontada acima se interliga no decorrer da leitura, pretende-se priorizar uma delas em cada estudo.

Cumprir mencionar que antes de adentrar no campo específico da análise do *corpus*, entende-se ser relevante apresentar brevemente, no segundo capítulo, os autores e algumas de suas obras que traduzem alguns dos traços estéticos presentes no objeto de estudo.

Cada capítulo destinado ao exame específico dos textos conterà dois pares de releituras, sendo que, por par, compreende-se primeiramente o desenho de

Portinari acompanhado pelo poema de Drummond, sempre respeitando sua correspondência, ou seja, cada desenho acompanhará o seu poema equivalente. As análises seguirão o mesmo formato, de modo que, primeiramente, traçar-se-á um estudo do desenho e depois do poema, para, somente então, procurar estabelecer um diálogo entre as releituras. Tal agrupamento foi realizado tendo em base os temas que farão parte desse estudo e não a ordem de publicação da obra que deu origem a essa pesquisa. Dessa forma, os capítulos conterão as seguintes releituras, sendo a primeira pertencente a Portinari e a segunda a Drummond:

Capítulo 3 – A dicotomia Devaneio x Realidade:

Primeiro par: “Dom Quixote de cócoras com idéias delirantes” e “Soneto da Loucura”.

Segundo par: “Sancho Pança atende ao chamado de Dom Quixote” e “Convite à Gloria”.

Capítulo 4 – O *ethos* quixotesco:

Primeiro par: “Dom Quixote cavaleiro andante” e “Sagração”.

Segundo par: “Dom Quixote a cavalo com lança e espada” e “O esguio propósito”

Capítulo 5 – O paradoxo como fator de unidade:

Primeiro par: “Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras” e “Um em quatro”.

Segundo par: “Dom Quixote arremetendo contra os moinhos de ventos” e “O derrotado invencível”.

Será considerada apenas a primeira publicação dos poemas de Drummond contida em *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond*. É intenção deste estudo colocar, em primeiro plano, as releituras em vez da obra mestra. Porém, para facilitar a compreensão e a relação com a obra cervantina, cada conjunto de poemas e desenhos será acompanhado de uma epígrafe, cuja função será a de relacionar a releitura à obra mestra. É importante ressaltar que a epígrafe em questão pode ou não coincidir com as encontradas na publicação da Diagraphis, que foram selecionadas pela pesquisadora Lúcia Olinto.

2. DRUMMOND QUE SEMIOTIZA PORTINARI, QUE SEMIOTIZA CERVANTES, QUE SEMIOTIZA ...

Encontra-se, nas releituras de Candido Portinari e de Carlos Drummond de Andrade, a transposição de um sistema significante a outro, partindo-se da prosa literária para o discurso visual e deste para o discurso poético, sendo que cada um desses discursos se constitui a partir dos recursos compositivos que lhes são próprios. Ocorre, dessa forma, uma intersemiotividade que abarca o lingüístico e o visual. O nome semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer signo:

Semiótica, portanto, é a ciência dos signos, é a ciência de toda e qualquer linguagem [que], tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA, 1983, p. 7-13)

A Semiótica estuda justamente os signos verbais e não-verbais como sistemas em que os signos se articulam. A obra *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond* é um exemplo das relações possíveis entre verbo e imagem. Tem-se uma produção estética que promove o intercâmbio de linguagens e procedimentos criativos que abarcam releituras de um texto matriz para uma tradução plástico-verbal.

Agora, pode-se dizer, também, que, embora se trate de diferentes artes, há uma relação intrínseca entre elas, pois o romance de Cervantes é uma obra visualmente rica, visto trabalhar com imagens mentais. O leitor tem diante de si um filme imaginário que vai sendo criado durante todo o desenvolvimento da novela que, por sua vez, tem algumas de suas passagens/imagens transferidas por Portinari e Drummond para o desenho/poesia. Simônides de Cós, poeta lírico grego,

afirmou que “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura falante” (HARVEY, 1987, p. 464).

Destarte, ocorre, nesse dialogismo, uma cumplicidade entre as artes, em que uma revigora e enriquece a outra. No entanto, há que se levar em conta que essa interação se dá entre dois diferentes artistas com dois diferentes olhares, sendo que o olhar, de acordo com Bosi (1989, p. 36), é “sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível”. Sendo assim, embora os artistas brasileiros mantenham o mesmo *ethos* encontrado no texto matriz, cada um deles transfere ao seu trabalho um olhar singular com relação à obra mestra. Dessa maneira, verifica-se um “olhar” portinariano de *Dom Quixote*, assim como um “olhar” drummondiano sobre o de Portinari e de Cervantes. Sob este último ponto de vista, acredita-se encontrar um reflexo do ser “*gauche*” em Quixote, pois as atitudes dessa personagem, que não convergem com o senso comum, são tidas como “tortas”, não sendo aceitas por aqueles que o rodeiam, tais como, no romance, a ama, a sobrinha, o padre, o barbeiro e o amigo Sansão Carrasco. Pode-se falar, aqui, em “refração” do signo literário, uma vez que a linguagem recria a realidade segundo o modo como o criador a concebe. Assim, nas leituras de *Dom Quixote*, tanto é apreensível o gauchismo de Drummond, quanto a identificação desse mesmo sentimento de mundo em Portinari, cujo estilo era visto por parte da crítica de seu tempo como sendo demasiado europeu (FABRIS, 1990).

Na primeira releitura, realizada por Portinari, há a transmutação de objetos lingüísticos em imagéticos, ou melhor, do texto verbal para o não verbal e, posteriormente, Drummond transformou o texto plástico-pictórico em poético/verbal.

Observa-se, nestas releituras, uma convergência com o tom cervantino, o que também resulta do estudo e do conhecimento que os brasileiros tinham do texto

fonte. Segundo Bakhtin (1997, p. 159):

[...] é importante conhecer as possíveis fontes do gênero de um determinado autor, o clima do gênero literário em que se desenvolveu a sua criação. Quanto mais pleno e concreto for o nosso conhecimento das relações de gênero em um artista, tanto mais a fundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma do gênero e compreender mais corretamente a relação de reciprocidade entre a tradição e a novidade nessa forma.

Lembre-se que, ao escrever sua obra, Miguel de Cervantes pretendia fazer uma crítica aos romances de cavalaria, um gênero muito difundido naquela época. Tais romances possuíam grande aceitação do público, devido ao idealismo amoroso e à valorização da aventura. Pode-se dizer que tal fato também se encontra relacionado, na Espanha, às grandes vitórias na luta contra os árabes, os italianos e os franceses. A nova aristocracia, que tinha suas origens entre as camadas populares, usava os ideais cavaleirescos como “estandarte” social e político, de forma a sobressair-se e comprovar seu valor, além de servir como um “escudo” ideológico (HAUSER, 1998).

A crítica, na obra de Cervantes, coloca um ponto final neste gênero e inicia a novela moderna. O autor, que considerava que a leitura dos romances de cavalaria afastava os leitores da vida real, faz uma sátira por meio de uma paródia bem humorada daquilo que era a preferência nacional espanhola daquele momento. Percebe-se que o intuito de Cervantes foi bem-sucedido, tanto que se presencia, em *Dom Quixote de La Mancha*, a explosão da narrativa moderna.

Hauser, em *História Social da Arte e da Literatura*, sob o título “A Segunda Derrota da Cavalaria” (p. 414 - 415), fornece um panorama sócio-histórico que possibilita a compreensão da obra cervantina. Explica que o autor viveu em um período de transição da cavalaria romântica para o realismo. De origem pobre, serviu como soldado no exército de Filipe II, período marcado por dificuldades e

limitações. Foi ferido na batalha de Lepanto e durante o regresso à Espanha é feito prisioneiro, somente recuperando a liberdade depois de cinco anos. As suas dificuldades, porém, não terminam, pois sua situação financeira é crítica e seu país sofre derrotas perante os ingleses:

Torna-se cada vez mais claro para Cervantes que a responsabilidade pelo fracasso pessoal e nacional reside no anacronismo histórico da cavalaria, na extemporaneidade do romantismo irracional nessa época totalmente não-romântica. Se Dom Quixote atribui a incompatibilidade do mundo com seus ideais ao fascínio da realidade, e não pode entender a discrepância entre as ordens subjetiva e objetiva das coisas, isso apenas significa que ele dormiu durante toda a transformação histórica do mundo, e que seu mundo de sonhos parece-lhe, portanto, ser o único mundo real, ao passo que a realidade se lhe apresenta como um mundo mágico repleto de perversos demônios (Ibidem, p. 415 - 416).

Segundo o mesmo estudioso, *Dom Quixote* quis ser também uma denúncia que revela o desencanto com o mundo em que predomina a banalização dos valores sociais, o descrédito da identidade do indivíduo, nada mais restando “para um idealista senão entricheirar-se atrás de sua *idée fixe*” (Ibidem, p. 416). Em outra obra sua, intitulada *Maneirismo*, Hauser defende que:

Dessa idéia de identidade problemática do homem, de seu fracasso em aparecer como ele é, em parte porque não deve e em parte porque não ousa ser o que deveria ser, Shakespeare, **Cervantes**, Calderón e a maior parte dos escritores da época desenvolveram o tema de que era da natureza e destino do homem ocultar-se e disfarçar-se, estar sempre desempenhando um papel, escondendo-se sob uma identidade fictícia, vivendo uma ilusão [...] (1976, p. 89, grifo nosso).

Ao analisar *Dom Quixote de La Mancha*, Hauser considera a obra como:

[...] o romance *par excellence* do maneirismo, o maior romance da época e, até certo ponto, o ideal inatingível de toda a escritura romanesca subsequente, é um romance de desilusão, uma qualidade característica de toda a literatura da época [...] em que ficam todos por fim desiludidos, como

se despertassem de um sonho, defrontando-se com um mundo estranho e alienado, uma incongruência tremenda e desastrosa. O mundo, por pior que pudesse de outro modo ter sido, parecera outrora uniforme e em harmonia consigo mesmo e com o homem, mas agora fora

irreparavelmente dividido em um mundo de ilusão e outro de terrível realidade. A geração do maneirismo que passou essa experiência desconcertante e abaladora tocou em um dos maiores temas literários de todos os tempos (p. 89).

Em suas palavras “o maneirismo se apresenta como uma reação positiva ou negativa à alienação [...] da sensação de estranhamento e perda do eu, e a dúvida sobre a realidade e identidade do eu, que figuram entre os principais temas da literatura da época” (p. 88 - 89).

Outro aspecto considerado importante e que se encontra em *Dom Quixote de La Mancha* é a técnica do espelhamento barroco que, mediante uma gama de situações e acontecimentos, espelha o universo humano em suas dicotomias: o sonho e a realidade, a aventura e a reflexão, o prazer e a dor, o belo e o ridículo, a conquista e a perda, a lógica e o absurdo, o encanto e o desencanto, entre outras (HOCKE, 1974).

Pode-se dizer que este “espelhamento”, ou o reflexo do ser, também está presente na obra por meio da carnavalização. O próprio Bakhtin cita, entre outros autores, Cervantes como uma das fontes básicas da carnavalização na literatura (1997, p.159).

Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoievski*, diz:

Foi por isto que pode germinar no seio da paródia um dos romances maiores e simultaneamente mais carnavalescos da literatura universal – O *Dom Quixote*, de Cervantes. Dostoievski assim avaliava esse romance: “Em todo o mundo não há obra mais profunda e pungente. É, por ora, a última e a mais grandiosa palavra do pensamento humano, a mais amarga ironia que o homem já foi capaz de expressar, tanto que se a terra deixasse de existir e se em algum lugar perguntassem ao homem: “como é, você entendeu a sua vida na terra, que conclusões tirou?”, o homem poderia mostrar o *Dom Quixote* e responder sem palavras: “Eis a minha conclusão sobre a vida; será que por ela os senhores poderão me julgar?” (Ibidem, p. 128).

O carnaval celebra a mudança e a renovação do mundo. Na carnavalização, apresenta-se um “mundo às avessas”, assim como *Dom Quixote* apresenta esse “mundo às avessas” por meio da paródia. O pensador russo ainda acrescenta que a “*excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca” (p. 123). Ao explorar o carnavalesco, confronta-se com a perspectiva da negação ou do contrário, sendo que no riso está contido o processo de mudança, no qual se combina a morte e renascimento, assim como a negação e a ridicularização:

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão *universalmente popular* dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social (p. 161).

Discini, em suas considerações sobre a carnavalização, defende-a:

como movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao ‘mundo oficial’, seja este pensado como antagônico ao grotesco criado pela cultura popular da Idade Média e Renascimento, seja este pensado como modo de presença que aspira à transparência e à representação da realidade como sentido acabado, uno e estável [...] (Apud BRAIT, 2006, p. 38).

Apreende-se, em *Dom Quixote de La Mancha*, o gênero da paródia que leva ao riso como um movimento de ruptura e que possibilita ao sujeito se libertar do censor interior e entregar-se ao seu mundo de sonhos. Tal leitura encontra respaldo nos estudos de Bakhtin sobre *A Cultura Popular na Idade Média*:

O Riso não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do Riso. Esse liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos (1999, p. 81).

Essa “libertação” é o viés condutor que possibilita Dom Quixote a entregar-se a seu mundo de sonhos/devaneio. Isso gera um questionamento interessante a ser feito sobre o “alheamento” dessa personagem em relação ao mundo prosaico: seria essa alienação resultante de um sonho ou de um devaneio? Para obter-se uma resposta para essa questão, é necessário, primeiramente, diferenciar sonho e devaneio.

Com relação ao sonho, Freud revela que “todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho” (1988, p. 48) e que, sob seu comando, estão as lembranças (Ibidem, p. 49). Freud explicita ainda que o sonho é o expoente de um desejo e que, conseqüentemente, sonhar é realizar esse sonho **através do processo onírico**, pois “o sonhar toma o lugar da ação” (p. 142).

Agora, é importante salientar que essas “realizações” dos desejos ocorrem dentro do plano biológico, ou seja, oniricamente. Embora o significado do sonho seja próximo ao do devaneio, Bachelard, em *A Psicanálise do Fogo*, fornece auxílio para a distinção de ambos. Quanto ao devaneio, elucida tratar-se do sonho em seu estado desperto: “O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios” (1994, p. 22). No devaneio, “o sujeito se concentra, descobre seu próprio centro, na medida em que este vai se encontrando mais ou menos centrado numa imagem onírica” (RODRIGUES, 2005, p. 50 - 51). Dessa forma, compreende-se o sonho como reprodução de lembranças e experiências, ao passo que, o devaneio, seria o ser atuando sobre essas memórias, ou seja, o ser atuando sobre o próprio sonho, ou “o inconsciente sob o consciente, os valores subjetivos sob a evidência objetiva, o devaneio sob a experiência” (BACHELARD, 1994, p.34).

Pode-se, pois, concluir que Dom Quixote, ao sonhar em ser um cavaleiro andante, na verdade, transporta-se ao universo dos romances de cavalaria que estão em sua memória, deixando-se, assim, levar pelo sonho como forma de realizar seu desejo por uma busca utópica. Coelho define a utopia como uma força que poderia se chamar de esperança, “esperança de que aquilo que não é, não existe, pode vir a ser; uma espera, no sonho, de que algo se mova para a frente para o futuro, tornando realidade aquilo que precisa acontecer, aquilo que tem de passar a existir” (1985, p. 7). No entanto, observe-se que Dom Quixote não se contenta somente com sonhar ou realizar seus desejos apenas no plano onírico, decidindo-se por atuar sobre essas memórias e por trazê-las para o mundo real e, com isso, passando do espaço do sonho para o do devaneio, posto que acredita ser e agir como cavaleiro andante.

2.1 OS ARTISTAS BRASILEIROS

É interessante observar como os artistas brasileiros possuem certas características do herói cervantino. Como já comentado anteriormente, sabe-se que tanto Portinari quanto Drummond não se sentiam “ajustados” ao mundo a que pertenciam.

Quanto a Portinari, artista ao mesmo tempo clássico e moderno, grande conhecedor da arte, na qual sempre buscou o domínio do seu ofício, ele explorou diversas técnicas e, em sua vasta obra podem-se encontrar desde esboços até murais grandiosos. Segundo Angélica Policeno Fabbri: “Dono de um espírito empreendedor, foi, sobretudo, um inovador, tanto na forma, como no conteúdo,

passando por diversas transformações da prática pictórica ao longo de sua trajetória artística” (2004, p. 4).

Caracterizado como “experimentador”, percebe-se, no conjunto de sua obra, a predominância do expressionismo (FABRIS, 1990), que esteve presente em suas composições tanto clássicas como cubistas, sendo estas últimas influenciadas por *Guernica* de Picasso. Annateresa Fabbris afirma que “O Expressionismo é para Portinari um modo de falar do Homem, e é na arte que fala do homem que o pintor encontra sua expressão mais viva, mais vital, mais verdadeira” (Idem, p. 71). Essa característica será encontrada nos desenhos em questão, que retratam, também com predominância da estética expressionista, um Dom Quixote sonhador e tomado pelo devaneio. Sobre *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond*, a mesma autora, ao tratar da dimensão cromática do pintor, diz que:

A nova dimensão cromática de Portinari está presente tanto na nova série de desenho (*Dom Quixote*) quanto em composições que fixam figuras típicas do Nordeste: *os retirantes, os cangaceiros*. A série *Dom Quixote* caracteriza-se por um sutil equilíbrio de amarelos e azuis alçados a suas notas mais vibrantes. O desenho propositalmente *naïf* contrapõe um esguio Dom Quixote (reduzido praticamente à armadura) a um robusto Sancho Pança, cuja corporeidade não é definida através de linhas, mas pelo uso magistral da cor (1990, p. 65).

Com relação ao geometrismo em sua obra, presente nos desenhos que serão analisados, Annateresa Fabbris acrescenta:

Ao mesmo tempo em que se deixa seduzir pela cor, Portinari começa a fazer experiências com a abstração geométrica, influenciado pelo “cubismo cristalino do francês Jacques Villon, pintor que admirava há algum tempo. As figuras, desenhadas com critério naturalista, sofrem a deformação de planos coloridos que se sobrepõe e as fazem parecer transparentes, como se fosse de vidro. A deformação, o elemento abstrato necessário à obra de arte, consiste apenas nesta interpretação por superfícies coloridas. [...] A figura transforma-se frequentemente num prisma de cores que se entrecruzam e é patente a preocupação do pintor com a estruturação geométrica do espaço (Idem, p. 65).

Esse “temperamento experimentador” (Ibidem, p. 66) resultou no que a autora denomina por “Antiportinarismo” (p. 25). As críticas a Portinari ocorreram por dois principais motivos: o primeiro, pelo fato de o pintor ter sofrido influência de artistas estrangeiros, principalmente de Picasso, e o outro fator, por ter sido rotulado por alguns críticos como um “pintor oficial” do regime de Getúlio Vargas. Mas, ao mesmo tempo que há aqueles que criticam e até mesmo marginalizam Portinari, há também os que o consideram um “pintor social”. Mário Dionísio escreve sobre o artista em 1946:

Portinari coloca-se “no ponto mais doloroso do homem de hoje, vê, sente e fala de dentro. Ver, sentir e falar de dentro é, na verdade, sério e difícil. É viver o redemoinho despedaçante da nossa época como o nosso próprio problema, sofrer até às lágrimas e aos gritos o que se passa com todos, sofrê-lo em cachão em cada hora, e, depois com a máxima intensidade, sempre, em todas as horas e em todos os dias (apud FABRIS, 1990, p. 36).

Esses dois aspectos, tanto com relação à crítica, quanto à sua característica humana, são considerados importantes para a leitura dessa análise, pois aproximam Portinari da personagem quixotesca. Assim como Dom Quixote se encontrava “apartado” do seu meio, Portinari experimentou a sensação de recusa e isolamento por parte da crítica, o que, por sua vez, pode ter sido refletido pelo seu olhar humanista, ao retratar a personagem cervantina (FABRIS, 1990).

Por um outro lado, quanto à crítica, é possível afirmar que, como artista, Portinari soube apropriar-se de recursos expressivos estrangeiros e, sobretudo, reelaborá-los de tal forma a usá-los para fazer uma leitura de seu país (FABRIS, 2004), de forma que, em contrapartida, é considerado um dos responsáveis pela afirmação do Modernismo no Brasil, tanto que seu nome passou a ser símbolo de “arte moderna”.

Portinari passou a ser o centro das atenções e, com grande domínio das técnicas de desenho e composição, sendo profundo conhecedor das formas, contribuiu para mostrar que as deformações eram uma opção estética e plástica, e não falta de conhecimento dos pressupostos da arte de pintar. Com o quadro *Café* [Fig. 01], em 1935, conquistou um importante prêmio internacional, que contribuiu de forma significativa para sua visibilidade no cenário internacional e aumentou seu prestígio no Brasil (FABRI, 2004, p. 24).



Fig. 01 - CANDIDO PORTINARI, *Café*, 1935.
Pintura a óleo/tela 130 x 195 cm
Coleção Museu Nacional de Belas –Artes/MNBA, Rio de Janeiro.

Portinari foi o pintor brasileiro que alcançou maior projeção internacional, sendo sua obra celebrada por intelectuais do Brasil e, inclusive, do exterior.

Possui uma vasta produção de retratos; em geral pintava amigos, inclusive artistas e escritores, bem como damas da sociedade. Um dos seus retratos mais conhecidos é o “Retrato de Maria” (Fig. 02), destacado aqui pelo fato de este espelhar uma aproximação do pintor com a estética maneirista, a qual, inclusive, será foco de análise nesse estudo no que se relaciona a algumas características das sobreposições literárias em estudo:



Fig. 02 - CANDIDO PORTINARI, *Retrato de Maria*, 1932.
Pintura a óleo/tela 101 x 82 cm
Coleção Museu Nacional de Belas-Artes/ MNBA, Rio de Janeiro

Talvez uma de suas obras mais estudadas seja “Os Retirantes” (Fig. 03)



Fig. 03 - CANDIDO PORTINARI, *Retirantes*, 1944
Óleo s/ tela 190 x 180 cm
Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil
Nessa obra, podem-se destacar a estrutura geometrizada e a consistência das cores (FABRIS, 1990, p. 116), características que também estarão presentes nos desenhos em análise.

Por último, ressalta-se a pintura “Capela da Nonna” (Fig. 04). Trata-se de uma pintura sacra, composta por diversos santos em um dos cômodos de sua casa. Essa pintura foi realizada para sua avó – *nonna*, em italiano – que era uma mulher muito religiosa e que, por motivos de saúde, se viu impedida de freqüentar as missas. Desse modo, Portinari confeccionou um local, no próprio lar, em que a mesma pudesse rezar (FABRI, 2004). O grande atrativo dessa obra e sua inclusão nesta dissertação é o fato de os santos de maior devoção de sua avó, retratados em tamanho natural, terem recebido os rostos dos familiares e dos amigos. O primeiro quadro abaixo (Fig. 04) traz uma imagem da Capela, e o segundo (Fig. 05), uma cena que apresenta o encontro de Nossa Senhora e Santa Isabel, cujos rostos retratam Olga Portinari Leão, irmã do artista, e Maria Portinari, sua esposa:



Fig. 04 - CANDIDO PORTINARI, *Capela da Nonna*, 1941

Em “A visitação” (Fig. 05), chama a atenção, em particular, a convergência com o aspecto da carnavalização citada anteriormente sobre a escrita de Cervantes em *Dom Quixote*, o que possibilita, de certa forma, estabelecer uma confluência entre os estilos de Portinari e Cervantes.



Fig. 05 - CANDIDO PORTINARI, *A Visitação*, 1941

Praticamente toda a obra do pintor brasileiro foi resultado de uma intensa pesquisa por ele realizada; quanto aos desenhos que são objetos desta dissertação, foi manifestado pelo pintor o desejo de passar dois anos na Espanha para melhor compreender os aspectos da obra mestra. Contudo, sua realização não foi possível devido às suas condições de saúde. É justamente por essa sua iniciativa em aprimorar seu trabalho por meio de cuidadosas pesquisas que Portinari é considerado por muitos um dos grandes artistas brasileiros. Sobre isso Clarival Valladares, historiador da arte, declarou:

Portinari participou da elite intelectual brasileira, ao lado dos mais consagrados poetas, escritores, arquitetos, educadores, jornalistas e políticos, no período exato em que todos eles provocavam uma notável mudança na atitude estética e na cultura dos grandes centros brasileiros. [...] De nenhum outro artista ou sábio, pintor ou escritor, recebemos um legado de transcendência lírica de nossa história comparável ao dele. E se somarmos os seus grandes murais – *A Descoberta da Terra*, *A Catequese*, *Os Bandeirantes* e *a Descoberta do Ouro*, em 1941 para a Biblioteca do Congresso de Washington, a várias outras obras como, por exemplo, *a Primeira Missa* (1943), o estudo para o painel *Padre Anchieta* (1953-1961), *Chegada de D. João VI* (1953), *Navio Negreiro* (1950), *Tiradentes* (1949),

O Descobrimento do Brasil (1954) e mais ainda, aos temas do político do Ministério da Educação e Saúde (1936-1944) denominado, na época, Trabalho na Terra Brasileira ou Evolução Econômica, ao famoso Café (1935) e à série Retirantes (1945), então estaremos em face de um acervo de pintura histórica-social de determinado povo e região que se poderá reconhecer como dos mais notáveis da história da pintura. (1971, p. 6-27)

Era também muito admirado por Drummond que a seu respeito escreveu:

Você é a alegria e a honra do nosso tempo e da nossa geração. [...] foi em você que conseguimos a nossa expressão mais universal, e não apenas pela ressonância, mas pela natureza mesma de seu gênio criador, que ainda que permanecesse ignorado ou negado, nos salvaria para o futuro. (ANDRADE, 2003/2004).

Assim como há muito o que se falar sobre a obra de Portinari, há também muito o que se comentar sobre Carlos Drummond de Andrade. No entanto, é oportuno destacar, nesta dissertação, aspectos que se relacionem à obra analisada.

Drummond era um amante da arte e em sua obra é possível encontrar referências a diversos artistas, tais como o próprio Portinari, Tarsila do Amaral, Cézanne, Picasso, Manet, Michelangelo, Da Vinci, entre outros (HÜGLI, 2007). É interessante ressaltar, uma vez mais, a sua característica *gauche*, compreendida como uma projeção do seu *ethos* que, por sua vez, pode ser apreendido em *D. Quixote*, *Cervantes*, *Portinari*, *Drummond*, conforme será analisado posteriormente.

Outro aspecto importante a ser considerado com relação a esse *ethos gauche* de Drummond se refere ao fato dessa imagem poder ser analisada sob o ângulo dos aspectos psicológicos, estilísticos e sociais. No caso desse estudo, interessa o fator psicológico, pois é este que refletirá o desajustamento do poeta e, inclusive, o desajustamento de Dom Quixote. Dentre sua obra poética, destaca-se aqui o poema “O Malvindo”

Vive dando cabeçada
navegou mares errados,

perdeu tudo que não tinha,
 amou a mulher difícil,
 ama torto cada vez
 e ama sempre, desfalcado,
 com o punhal atravessado
 na garganta ensandecida.

Este, o triste cavaleiro,
 de tristíssima figura.
 Nada a fazer com este tipo
 avesso a qualquer romança.
 De quem não se ouve um grito
 mais além do que gemido.

Inútil corpo, alma inútil.
 Sua ficha – foi rasgada,
 POR AUSÊNCIA DE SINAIS.
 Seu nome – por que sabê-lo?
 E sua vida completa
 já nem é vida, é jamais.

(DRUMMOND, 2006, p. 95 – 96)

Percebe-se, de uma maneira que se pode dizer até explícita, a identificação por parte de Drummond com o “cavaleiro de tristíssima figura”. Mas seu olhar parece não se restringir a D. Quixote, ou melhor, seu olhar parece ter percebido a dicotomia entre Dom Quixote e Sancho Pança. Sobre isso o poeta escreveu ao *Jornal do Brasil*:

Vinte e uma peças que são do melhor Portinari. O traço livre, dramático, movimenta-se como a própria aventura a que se atirou D. Quixote. Este e seu escudeiro não formam contraste, mas unidade. Um e outro estariam mutilados se a própria diversidade deles não os compusesse num todo dialético de sonho e pés-na-terra. Portinari captou a força dolorida da personagem dupla, ao mesmo tempo sublime e grotesca, eternamente perturbadora pelo que exprime de exigências humanas de justiça e pureza, confrontadas com a mesquinha e estupidez na vida (1973).

Dessa maneira, pode-se dizer que a dicotomia Devaneio x Realidade está presente no campo da ficção, bem como no próprio espírito desses artistas brasileiros que, pelo menos em alguns traços, se identificam com o paradoxo encontrado na obra cervantina.

3. A DICOTOMIA DEVANEIO x REALIDADE

Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra a sombra; e, assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis. (SAAVEDRA, 2002, I, p. 57.)



Fig. 06 – Dom Quixote de cócoras com idéias delirantes. (PORTINARI, apud D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond, 1973, p. 13)

SONETO DA LOUCURA

A minha casa pobre é rica de quimera
e se vou sem destino a trovejar espantos,
meu nome há de romper as mais nevoentas eras,
tal qual Pentapolim, o rei dos Garamantas.

Rola em minha cabeça o tropel de batalhas
jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno.
Se da escura cozinha escapa o cheiro de alho,
o que nele recolho é o olor da glória eterna.

Donzelas a salvar, há milhares na Terra
e eu parto e meu rocim, corisco, espada, grito,
o torto endireitando, herói de seda e ferro,

e não durmo, abrasado, e janto apenas nuvens,
na férvida obsessão de que enfim a bendita
Idade de Ouro e Sol baixe lá das alturas.

(DRUMMOND, apud D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond , 1973, p. 12)

Ao buscar as produções de Drummond e Portinari, a que primeiro se encontra é o “Soneto da Loucura”, ladeada pelo desenho de Portinari correspondente ao poema.

Está-se, portanto, diante de duas criações que estabelecem relações intertextuais que instigam a examiná-las. Tome-se como objeto de análise, o desenho “Dom Quixote de cócoras com idéias delirantes”.

Encontra-se, neste desenho, um Dom Quixote muito magro e solitário, sentado de cócoras com as mãos postas acima dos olhos, como se estivesse fixando seu olhar ao longe. A imagem de Dom Quixote pode causar estranheza logo em um primeiro olhar, pois transmite uma sensação de desequilíbrio e desalinho ao mesmo tempo. O desequilíbrio pode ser percebido na sua posição e na falta de harmonia do seu conjunto. A dimensão deste desenho plástico-pictórico é de 20x30cm, sendo vinte centímetros de largura e 30 de altura, porém, estabelecendo-se um ponto médio que localize o ponto central entre largura e altura, percebe-se que este se localizará próximo à axila esquerda de Dom Quixote, conforme se vê abaixo (Fig. 07):



Fig. 07 – Imagem de Dom Quixote

Nesta divisão, pode-se visualizar que o corpo de Dom Quixote não está centrado. A maior parte do seu corpo encontra-se, quase que em sua totalidade, ao lado direito, no entanto, em vez desse posicionamento centralizá-lo neste lado da imagem, sua perna e braço esquerdos invadem o espaço esquerdo e são desproporcionais em relação aos mesmos membros do outro lado. Percebe-se uma textualidade visual que possibilita a construção de sentidos, principalmente ao observar as formações eidéticas – linhas –, assim como as formas que compõe uma assimetria, transmitindo, assim, uma idéia de desproporção dos membros que constituem uma percepção de instabilidade que fortalece a sensação de desequilíbrio (DONDIS, 1997), já que, aparentemente, o corpo tenderia a tombar para o lado, principalmente se for levado em consideração que seus braços, mãos e pernas não estão nivelados, o que por si só já causaria certa dificuldade para a sustentação e equilíbrio de alguém que se encontre nessa mesma posição, materializando, desta forma, a imagem de um ser em desarmonia.

O desequilíbrio das linhas também é mantido pelo pintor no olhar de Dom Quixote. Seus olhos estão como que arregalados e fixos no horizonte, porém, não passam a sensação de estarem realmente vendo algo, pelo contrário, parecem fixar o longe e o nada ao mesmo tempo. Sua postura demonstra que está à procura de algo, como se pode perceber pelas suas mãos, em posição característica de apoio à visão, demonstrando uma busca. Percebe-se que o negro de seus olhos ressalta o “vazio” presente no branco de suas pupilas. Este detalhe lhe confere um olhar de alucinação, de quando o indivíduo já não tem noção do seu eu, de forma que este olhar desvairado demonstra que alguma coisa se perdeu, ou seja, sua razão. Também se pode considerar que neste olhar visionário, é como se, na verdade, olhasse para um outro mundo à procura de algo. Seja qual for, parece tratar-se de

uma busca apaixonada, o que se pode inferir pela vermelhidão intensa de seu rosto, que denota sua característica sangüínea.

Um dos aspectos que mais chama a atenção no desenho, além da própria posição e postura da personagem, é o cromatismo. Quanto às cores, prevalecem os fundos amarelo e vermelho das partes descobertas do corpo de Dom Quixote. Estes cromas incluem-se na classificação das cores quentes, sendo o amarelo a mais quente e ardente das cores, característica seguida pelo vermelho, cor da paixão (ROUSSEAU, 2004). É o amarelo que é usado como pano de fundo para a imagem do protagonista. Isto não ocorre por acaso, visto esta ser a mais expansiva das cores. A esse respeito, Barros afirma que cada cor suscita “um movimento, uma temperatura, [...] um ‘estado de espírito’” (2006, p. 184). Em seus estudos, ao falar sobre a teoria das cores de Kandinsky, diz que, quanto a amarela, a mesma

identifica a força impactante de um movimento horizontal na direção do espectador. Ele [Kandinsky] também chama esse movimento de corporal, pois vem em direção ao nosso corpo físico. O movimento irradiante do amarelo é excêntrico e representa, nas palavras do próprio artista: ‘um salto para além do limite, a dispersão da força em torno de si mesma. (Ibidem, p. 185)

Quanto ao simbolismo desta cor, ela explica que, para o estudioso, “a dispersão excêntrica do amarelo confere a ele um aspecto superficial [...]. É uma cor fascinante e extravagante, uma explosão de energia, um desperdiçar das forças e, portanto, uma cor sem profundidade” (p. 186). Já no que se refere ao estado de espírito suscitado, trata-se da “cor que melhor representa a loucura e o delírio na visão de Kandinsky” (p.187). Percebe-se também o alto grau de luminosidade do croma amarelo no desenho de Portinari, o que fortalece seu movimento excêntrico. Assim, ocorre a prevalência de uma cor quente e expansiva acompanhada pela cor do fogo, da paixão e da impulsividade. O amarelo pode ser considerado como um

vermelho mais luminoso (ROUSSEAU, 2004), pois ambas as cores, amarelo e vermelho, se harmonizam com os devaneios da personagem, à procura de algo irreal e inatingível. Apreende-se que os cromas são convergentes, visto que ao mesmo tempo que o amarelo aponta para o devaneio, no sentido de fuga do real, tanto ele quanto o vermelho – como cores quentes – suscitam e exprimem ardor, força e poder, entre outras coisas. Observa-se que uma parte da simbologia da cor vermelha também pode ser atribuída à amarela; contudo, a amarela distingue-se da primeira pelo seu caráter luminoso que o aproxima da inteligência (Idem, p. 100), que, por sua vez, pode-se dizer tratar-se de um dos atributos de Dom Quixote, homem culto e com vasta leitura.

Já nas vestimentas quixotescas há a presença do verde, azul, rosa e preto. O azul do seu tronco, principalmente por ser a mais fria e imaterial das cores, contrasta com o vermelho e o amarelo. Mas, ao invés de divergir da significação delas, ele as fortalece, pois é o azul que representa o caminho do infinito, onde o real se torna imaginário, uma vez que ele é o caminho da divagação. E quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho (BARROS, 2006). Esta cor está mesclada com a cor verde, mediadora entre o calor e o frio, cor que também estará presente em suas calças. Há, ainda no tronco, mesclas de rosa compostas do vermelho e do branco, ou seja, da paixão e da pureza, e, finalmente o preto, cor que pode se situar nas duas extremidades, tanto na quente quanto na fria, mas que também simboliza a inexistência de luz ou de sombra.

No que se refere ao poema “Soneto da Loucura”, percebe-se que o título em si, ao mesmo tempo que remete a um prenúncio do seu conteúdo, também aguça a curiosidade do leitor em conhecer a matéria poetizada. No primeiro verso constitui-se um “eu lírico” representado por Dom Quixote, que declara que sua “casa pobre é

rica de quimera”, ou seja, embora sua casa seja despojada de bens materiais valiosos, ela é “rica de quimera”, ilusões/sonhos. Percebe-se a oposição entre a pobreza e a riqueza. Mais ainda: entre o mundo empírico, do objeto, e o mundo da fantasia. Nessa linha de raciocínio, pode-se dizer que o nome “casa” acaba funcionando também como metonímia do sujeito. Opõe-se, portanto, neste passo, uma aparência de descompasso entre aquilo que se vê – o real empírico –, e aquilo que se imagina – a quimera –, ambos constituindo o *modus vivendi* do sujeito que também está configurado na geometria quixotesca.

É possível dizer que, desde o início, o sujeito posiciona-se diante do mundo dos sentidos e de si mesmo em uma atitude avaliativa. Ele apreende o que o cerca e o que acredita atribuindo-lhes valores distintos. É desta posição judicativa que nasce a dicotomia Devaneio x Realidade. Assim, encontra-se um eu lírico que, em síntese, além de ser contraditório desde a sua apresentação, também euforiza o devaneio em contraste com a realidade. Toma-se, aqui, o conceito devaneio, conforme o entendimento de Bachelard (1944), mencionado anteriormente. É justamente este devaneio que leva o eu lírico a declarar que vai “sem destino a tropejar espantos”, ou a não se mostrar passivo diante dos acontecimentos. Nota-se que, ao falar da sua posição diante do mundo, ele também se refere a esse estar no mundo como sendo “sem destino”. Ele tropejará, atuará, pois busca uma participação ativa onde quer que seja necessário. Seu mundo é em qualquer lugar, não há um local determinado, não há um destino marcado. Desta forma, através de seus feitos, espera que seu nome rompa “as mais nevoentas eras,/ tal qual Pentapolim, o rei dos Garamantas”. Nesse passo o eu lírico revela que deseja alcançar a glória e a fama de seus heróis. É interessante que ele cite justamente um herói que exista apenas em seus sonhos e que representa o ideal (anacrônico) da cavalaria andante. Pentapolim, uma

personagem da obra mestra, é um rei cristão que luta em defesa de sua filha donzela e se recusa a entregá-la a Alifanfarrão, um imperador pagão. A menção desse pai zeloso converge com sua intenção de “trovejar espantos”, principalmente atentando-se para o sentido moral de “trovejar”, como indignar-se, que nesse caso implica que atuará contra o que fere a ordem, idéia que retoma o verso anterior em que diz que a fama que deseja “há de romper as mais nevoentas eras”. Parece que em “nevoentas eras” o “eu poético” se refere a um período que está antes mesmo da própria História, ou seja, um tempo mítico. O adjetivo “nevoentas” se refere àquilo que cobre o objeto em referência com um véu de opacidade, impedindo que ele seja delineado, apreendido pela visão. Segundo Mielietinski

O caos se concretiza em sua maior parte como trevas ou noite [...]. A transformação do *caos* em *cosmo* foi esboçada em sistemas mitológicos bastante arcaicos, nas narrativas sobre a luta travada contra os demônios ctonianos e os monstros pelos *heróis épicos* mitológicos, cujos modelos ainda não se diferenciaram totalmente dos ancestrais e heróis culturais. [...] Os combates e lutas mitológicas são quase sempre de uma maneira ou de outra cosmogônicos e marcam a vitória das forças do cosmo sobre as forças do caos. [...] Tendo em vista que o cosmo se identifica com a ordem e a medida, o caos se associa naturalmente à violação da medida. [...] Se outros inúmeros episódios da luta dos heróis míticos e posteriormente dos épicos contra monstros, demônios, etc., não são um ato cosmogônico de transformação do caos em cosmo, são pelo menos um ato de defesa do cosmo contra as forças do caos que o ameaçam. (1987, p. 240 e 243, 244, 246).

Com isso, apresenta-se um sujeito talhado pelo perfil dos heróis nacionais que, por sua vez, têm suas origens nos arquétipos dos heróis míticos. Ele deseja trazer a luz, a ordem ao mundo, o que já foi antecipado na primeira estrofe, em que Dom Quixote se declara um sonhador, cujos feitos trovejarão espantos em busca de uma glória mítica, ou seja, uma glória tanto transcendental quanto atemporal.

Pode-se também estabelecer uma relação com uma passagem mítica quando o eu lírico revela que em seus pensamentos passam batalhas “jamais vistas no chão

ou no mar ou no inferno”, pois, na cosmogonia, entendida aqui como a ordenação do caos, instala-se a ordem com a separação de três esferas: “a terrestre, a celeste e a subterrânea (a passagem da divisão binária para a trinária), dentre as quais a esfera central – a terra – se opõe ao mundo aquoso embaixo e ao celeste em cima”. (Ibidem, p. 242).

Na cosmogonia, esta separação é um fator importante para o estabelecimento da ordem, e, no poema, o herói se põe disposto a atingir três esferas para estabelecer a sua cosmogonia. É interessante o uso da expressão “tropol de batalhas”, pois por tropel entende-se som impactante, movimento desordenado, tal como nas lutas dos heróis míticos. Ao que parece, instaura-se uma comparação entre a imaginação e o mundo mítico. O verbo “rolar” confere certa plasticidade à cena, como se fosse uma narrativa fílmica que apreende o som forte das batalhas, marcado pelo ruído da cavalaria e pelos movimentos acelerados que sintetizam uma visão forte, violenta do objeto descrito. Essa imagem troante e atordoante é ponto de referência na aproximação com a tradição, quer mítica, quer histórica. A gradação presente em “jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno” implica a idéia de exclusão, ou seja, afirma-se a não existência de qualquer luta dessa natureza. Mas não se restringe a esse aspecto, já que o mesmo revela que “Se da escura cozinha escapa o cheiro de alho,/ o que nele recolho é o olor da glória eterna”. Esses versos, que introduzem a presença dos sentidos, são iniciados com a conjunção “se” denotando hipóteses que inserem uma linha de raciocínio lógico. Neste ponto tem-se uma revelação da visão distorcida que já estava anunciada anteriormente: Dom Quixote não somente imagina as coisas; ele também metamorfoseia o que vê e o que sente. Uma leitura mais aprofundada possibilita apreender a contraposição entre a realidade e o devaneio em “escura cozinha” e “olor da glória”, já que se pode

relacionar o espaço da realidade ao ambiente da cozinha, que possui o cheiro real de alho, ao mesmo tempo em que “olor da glória” pode corresponder ao espaço do devaneio, do sonho ou da imaginação. Percebe-se uma distinção bipolar entre os adjetivos usados, pois enquanto a realidade, atribuída à cozinha é escura, o devaneio, contido no olor da glória, é eterno. “Escura cozinha” antepõe-se à “glória”. Nessa relação cria-se a oposição no campo semântico concernente à cor. Se “escura” implica a idéia de um croma com reduzida luminosidade, “glória” pressupõe alta concentração tonal, sugerindo, ainda, brilho e esplendor. Outro aspecto a considerar, ainda relacionado à carga semântica dos vocábulos usados, visto que enquanto a realidade tem “cheiro” – observe-se a escolha de um vocábulo coloquial –, o devaneio tem “olor”, sugerindo um aroma muito mais agradável que o do alho. Veja-se que a realidade está presa ao alho, algo tido como comum, ao passo que o devaneio é glória, que leva ao singular, ao nobre. Então, há a marcação do cheiro vinculado à realidade que passa, divergindo do olor que é destituído de sua materialidade e da contingência temporal. Verifica-se que ao devaneio é concedido um *status* de nobreza e eternidade, ao passo que a realidade está atrelada ao comum e pouco valioso, como o cheiro de alho, que é efêmero e desagradável. Além disso, também se pode perceber um rebaixamento interessante no que tange à realidade, uma vez que está ligada ao cheiro de comida, ou ao cheiro do corpóreo. Percebe-se, nesse ponto, a presença do realismo grotesco pela “lógica da inversão, o contato do alto com o baixo” (BAKHTIN, 1999, p. 270). Porém, observe-se que neste “baixo corporal” (Ibidem, p. 271) ocorre, também, a elevação da idealidade, ou seja, enquanto o terreno, ou o corpóreo representado pelo alho, é rebaixado, o idealismo contido no “olor da glória” e que representa o devaneio, é

sublimado. Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* esclarece que

Na base das imagens grotescas, encontram-se uma *concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas (p. 275).

Ou seja, através do grotesco estabelece-se a diferenciação entre a realidade e o mundo. Reafirma-se, dessa forma, a inadequação do Eu perante o Mundo, haja vista a realidade ser aqui o objeto rebaixado, enquanto a idealidade, compreendida sob o aspecto do devaneio, é sublimada.

Apresenta-se, também, a dualidade eterno x efêmero, que, por sua vez, converge com a dicotomia Devaneio x Realidade, principalmente se a base para isso for a teoria das idéias de Platão, que defende a existência de dois planos, inteligível e sensorial. No primeiro encontram-se as idéias que são relativas às aspirações da alma, e dessa forma, permanente. Já no segundo tem-se a dimensão dos sentidos, que são em si um reflexo das idéias, e com isso, instável e efêmero (CHÂTELET, 1995). Assim, a dicotomia Devaneio x Realidade é resultado da tentativa de Dom Quixote de trazer as idéias do plano inteligível, do sonho, para o plano sensorial, ou à realidade, configurando assim, seu devaneio.

Dessa forma, este sonhador parte para o campo do devaneio, pois adota a ação (BACHELARD, 1994) em busca da ordem e sua conseqüente fama. Para isso, ele parte em seu “rocim, corisco, espada, grito”, que consiste em outra gradação. Estes são os recursos utilizados para busca da glória: seu cavalo, tido como corisco, sua espada e seu grito. Na enumeração nominal, destaca-se no primeiro elemento referido uma clara recuperação da expressão popular “cavalo corisco”. Nos campos de Minas Gerais, berço do poeta Drummond, essa expressão metaforiza a ligeireza

do cavalo que é pressupostamente comparado ao fenômeno da natureza – corisco. Pretende-se expressar que o animal é tão rápido quanto uma descarga elétrica, um relâmpago. A seguir, acrescenta-se “espada, grito”. Sua espada e seu grito que também se pode compreender por bravura, visto a apresentação da espada ao alto juntamente com o brado de guerra representar uma posição de ataque entre os combatentes em uma batalha. Em termos do herói/sujeito aqui focalizado, esses sintagmas nominais parecem traduzir, neste momento, a explosão do eu em face de si mesmo e do mundo; pela sugestão de equivalência entre ele, sujeito, e o rocim, o corisco, a espada e o grito. A imagem que então emerge é a da integridade humana, já tendo encontrado e fixado seu centro na forma de luta. Pode-se, então, dizer que o sujeito que ia “sem destino”, encontra, no devaneio, um rumo, um caminho, tanto que, munido desse arsenal, o herói se apresenta para a ação que se descortina com missões a cumprir: a salvação de donzelas, isto é, “o torto endireitando”. A primeira parte da tarefa proposta pelo sujeito da enunciação é a regeneração do mundo real, que, aos seus olhos, é um mundo às avessas.

Para ele, não há lugar para o que transgride a norma cavaleiresca; ao “torto”, ou seja, ao desrespeito às donzelas, aplica-se o “ferro”. Note-se ainda que esse herói que sabe usar de firmeza, de violência, sabe ser suave, gentil com o feminino, o mundo das sedas. Ao vislumbrar o que fará já se coloca na posição de herói, pois estará devolvendo a ordem ao mundo, e fazendo isso, qualifica a si próprio de “herói de seda e ferro”. Na oposição obtida entre seda e ferro, encontra-se a apresentação de um herói que ao mesmo tempo é delicado e gentil como uma seda e duro e forte como o ferro.

Assim, o devaneio começa a prevalecer. No poema ele avança desde o início sobre o espaço sensorial da realidade e, no final, tem-se a sua dominância. É

explícita a condição desse homem que não dorme, que está “abrasado”, o que possibilita concluir que o devaneio tomou conta dele de forma que até mesmo o seu alimento são as nuvens – espaço físico destinado aos sonhos –, ou seja, este homem que não dorme e nem come perde a razão e, em sua loucura, passa a alimentar-se desses sonhos de forma que se encontra em uma “férvida obsessão de que enfim a bendita/ Idade de Ouro e Sol baixe lá das alturas”. Novamente Dom Quixote expressa seu desejo cosmogônico de trazer a harmonia ao mundo, pois a Idade de Ouro é tida como uma época de paz e harmonia tanto entre os homens, quanto entre estes e a natureza, e ele, enquanto herói, agirá ativamente para que esse período sobrevenha sobre a terra. Apreende-se, nesse ponto, a busca por uma cosmogonia utópica¹, não se esquecendo que analogamente o Sol é um símbolo universal do rei (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005). Dessa forma, Dom Quixote ao citar a “Idade de Ouro e Sol”, na realidade toma para si a luta cosmogônica travada por deuses e heróis míticos para trazer à Terra um império baseado no símbolo do Sol, visando reestabelecer não somente a ordem harmônica das coisas, mas também a luz e o conhecimento. Essa passagem encontra ressonância com o pano de fundo amarelo do desenho, tendo em vista seu caráter expansivo.

É nítida, neste aspecto, a identificação entre Dom Quixote e Drummond, o *gauche* do “Poema de Sete Faces²”.

Sendo a obra do *gauche* uma maneira de interferir na realidade, erige-se ela própria como uma realidade autônoma. A obra poética do *gauche* é essa concreção saída da defasagem entre o Eu e o Mundo, e que se constitui numa extensão do autor em busca de um elemento reparador ou descritivo de seu conflito. (SANT’ANNA, 1980, p. 24)

¹ “A idéia de um paraíso a alcançar, depois, mais tarde, ao fim de alguma coisa – em todo caso, no futuro – ou a intuição de um paraíso perdido, esquecido lá para trás e do qual o homem teria saído ou sido expulso, são as formas mais comuns de manifestação religiosa da vontade utopia.” (COELHO, 1985, p. 15)

² Ver anexo A.

O poeta parece experimentar o mesmo desajustamento diante do mundo que a personagem cervantina. E assim como Dom Quixote encontra uma saída através do devaneio, o poeta, que se auto-denomina *gauche*, tem, em sua obra, um caminho para encontrar a sua realidade aceitável.

Pode-se conjecturar o motivo de Drummond nomear o seu Soneto de “Soneto da Loucura”. No que tange à loucura, segundo Foucault, em seu livro *História da Loucura na Idade Média*, a partir do momento que o homem se apega a si mesmo, ele se ilude, surgindo, então, o primeiro sinal da loucura (1972). Porém, ainda resta pensar na razão pela qual o autor optou por um soneto – e, especificamente, um soneto alexandrino. Uma das possibilidades seria a convergência entre o estilo clássico de criação poética, sendo em si um modo racional de expressão, com a busca do eu poético pela harmonia e pelo conhecimento expresso no último verso com “Idade de Ouro e de Sol”.

Um soneto é uma forma fixa de escrita, que implica um trabalho artesanal. É bastante usado para explorar temas segundo uma perspectiva mais racional. É composto por dois quartetos e dois tercetos, sendo que, em geral, o último expressa uma conclusão (TAVARES, 1978). O autor explora a oposição desde o seu título, pois, em seu bojo o vocábulo soneto sugere a idéia de racionalidade, e loucura traz o sentido de irracional. Esta oposição também é trabalhada durante a construção dessa forma poética. O poeta apresentou através de seus quartetos uma crescente oposição entre devaneio e realidade, para introduzir, também gradativamente, nos seus tercetos, a predominância do devaneio.

No entanto, a busca de proporção expressa na eleição do soneto como forma resulta ineficaz: não se trata de um soneto perfeito, já que não há nenhum sinal de combinação rímica.

Esse predomínio do devaneio e tomada pela loucura da personagem tem seu apogeu no último terceto, classicamente usado para estabelecer uma conclusão. Dessa forma, em Drummond, ele serve para dar total vazão à loucura do sonhador, justificando, assim, o título do soneto. Observe-se também que ele usou uma estrutura de texto argumentativo, explorando bem as orações explicativas e finais, estabelecendo e dando base para a racionalidade do texto. Tem-se, então, uma composição que se apresenta como uma defesa da loucura, valendo-se de argumentos que a sustentam. Isso possibilita comparar o estilo de escrita, tido como nobre por excelência, com a possível visão de nobreza da loucura desse sonhador, o que leva às vozes subjetivas encontradas neste soneto. Instaladas em primeira pessoa com o eu lírico representado por Dom Quixote, falam de sua ânsia por fama e glória, de seus desejos e terminam com sua decisão pela loucura na ânsia de reviver um tempo que já passou. Embora esse eu lírico seja o próprio Dom Quixote que fala de seus anseios e de sua condição, percebe-se que há um certo distanciamento que demonstra uma visão romântica do eu narrado; é como se quem relatasse fosse na realidade um observador. Tem-se a impressão de que se marca uma distância crítica entre o sujeito, que comete grandes feitos e o olhar que o apresenta. Este “eu” que não possui uma visão clara das coisas, como foi apresentado na primeira estrofe, e que termina enlouquecido na última, parece ter a “ajuda” ou “auxílio” de uma visão em terceira pessoa na composição do soneto, que embora esteja em sua totalidade em primeira pessoa, possui a característica da observação atenta e distanciada da terceira pessoa. Um possível motivo para essa ocorrência seria o espelhamento do autor (Drummond) na personagem. Ao tratar da inaptidão do Eu (Quixote) *versus* Mundo, o poeta dá vazão ao espelhamento de si mesmo enquanto *gauche*, uma vez que sua incompreensão frente à realidade das

coisas e entre a oposição dessa realidade, em relação aos seus anseios, o faz se identificar com a personagem narrada. Sobre o *gauchisme*, Sant'anna, em seus estudos sobre o tema, afirma que “caracteriza o *gauche* o contínuo desajustamento entre a sua realidade e a realidade exterior. Há uma crise permanente entre o sujeito e o objeto que, ao invés de interagirem e se completarem, terminam por se oporem conflituosamente” (1980, p. 38).

Encontra-se convergência no diálogo deste primeiro poema e primeiro desenho. Ambos apresentam e descrevem características de Dom Quixote. Esta confluência se apreende desde os respectivos títulos: “Soneto da Loucura” para Drummond e “Dom Quixote de cócoras com idéias delirantes”, para Portinari. Como já dito anteriormente no caso do soneto, mas que também se confirma no desenho, os títulos são um prenúncio daquilo que será apresentado pelos dois artistas. Ao atentar para os vocábulos “loucura” e “delirante”, por loucura, segundo Erasmo de Rotterdam, entende-se “um sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo” (apud FOUCAULT, 1972, p. 24). Foucault enriquece esse pensamento ao dizer que a loucura não diz respeito à realidade do mundo, mas sim à realidade que o homem acredita existir (1972). Já alucinante é o que faz perder o tino, a razão, o entendimento. Observe-se que o louco é dominado pela paixão intensa, assim como por “delirantes” implica a idéia de algo apaixonante, e que o delírio, ou alucinação é, em suma, ilusão, fantasia e devaneio. Não somente os títulos dialogam entre si, em vista de o devaneio estar presente também no conteúdo do poema, pois logo na primeira estrofe o eu lírico declara que sua casa “é rica de quimera”. Esse espaço compreendido como o dos sonhos, rico em ilusões, também será encontrado na estrutura do desenho, que tem um fundo amarelo, que apresenta um deslocamento da realidade, ou um movimento de transcendência que denuncia a expansão do

devaneio do sujeito, reafirmado pela cor vermelha que revela um apaixonado sem controle. Um aspecto que pode confirmar isso é o fato de os pés de Dom Quixote, no desenho, não possuírem o apoio do chão, que seria um elemento real. Ao contrário, eles estão sobre o suporte do amarelo, cor da expansão, que se pode entender pela expansão da loucura, da sua entrega ao devaneio.

A mesma dificuldade de percepção do mundo empírico no poema é encontrada no desenho, caracterizado pelo olhar visionário que parece olhar para um outro mundo. Inclusive, o próprio título do mesmo remete a esta idéia, visto que para a psiquiatria e para a psicologia a alucinação é tida como a percepção de um objeto inexistente. São essas imagens desordenadas, que na realidade não existem e que estão em seus sonhos apaixonados, que se encontram em sua cabeça. Por isso a sua dificuldade de abarcar o mundo real. No amarelo também é possível apreender a glória buscada por ele. Este croma tanto vitaliza o campo semântico da “glória eterna” que se deseja, como também é tido como a representação da transcendência, de forma que se tem a presença de Quixote envolvida por essa cor que representa aquilo por que ele anseia, aquilo que está diluído na distância, que é inapreensível aos olhos, que transcende os sentidos. Agora, é interessante observar que enquanto em Drummond apresenta-se uma loucura crescente, ou seja, uma razão que vai cedendo espaço para a loucura até terminar no último terceto como que já possuído pelo devaneio; tem-se a impressão de que Portinari já o situa neste momento. No desenho ele está fisicamente abrasado, vislumbrando seus sonhos, traduzindo um comportamento de obsessão, como é demonstrado tanto pelo seu desalinho quanto pelo seu desequilíbrio. Percebe-se novamente um rebaixamento presente na actorialização composta pelo corpo e ações.

O diálogo entre as releituras de Cervantes é entretido pelo jogo de

oposições em que *Dom Quixote de La Mancha* é apresentado, pelos dois artistas, como um sujeito que recusa o mundo da *práxis* e deixa-se dominar pela imagem ideal do cavaleiro andante, com uma missão cosmogônica de trazer luz e ordem ao mundo.

Em suma, pode-se perceber, neste primeiro conjunto, a visão de cada artista em sua criação. Carlos Drummond de Andrade em “Sol baixe lá das alturas” faz uso de um *adynaton*, uma figura de linguagem, por meio da qual, segundo Lausberg, a “noção ‘nunca’ é posta em termos concretos pela intervenção de uma ‘impossibilidade’ da Natureza” (2004, p. 149). Destarte, apresenta-se a retórica do impossível, uma vez que não há a possibilidade de que o Sol deixe o seu lugar. Ao lançar mão desta figura de linguagem que remete à figura quixotesca, o poeta deixa transparecer a impossibilidade da realização dos sonhos desta personagem. Quanto a Portinari, ao mesmo tempo em que apresenta um traçado forte, não trabalha muito a profundidade; percebe-se que o espaço do corpo não se encontra totalmente preenchido. Trata-se de uma poética minimalista, que desvela conceitos visuais elementares, que remete a desenhos infantis, onde se destacam a pureza, o ser ingênuo e o primitivo; que se entrega ao devaneio em busca do impossível. Pode-se dizer que poema e desenho se completam, a ponto de a palavra poética sacramentar o discurso plástico-pictórico e vice-e-versa.

Inclusive, o devaneio do sujeito encontra consonância nas três obras tratadas nesta análise. Nota-se, no desenho a expressão de um olhar visionário, como citado anteriormente. No poema, o devaneio é apreendido pelo eu lírico que assume a voz de Dom Quixote e afirma que sua “casa pobre é rica de quimera”: É possível inferir que o devaneio é valorizado a ponto de a personagem não dormir e encontrar-se “abrasado” em uma “fervida obsessão de que enfim a bendita Idade de Ouro e Sol

baixe lá das alturas”. Desenho e poema remetem à passagem do texto-fonte em que Dom Quixote é tomado pela loucura – trecho citado na epígrafe desta análise. Foucault, em *História da Loucura na Idade Clássica*, afirma que a loucura seria, entre outras, a fixação das idéias (1972, p. 318). E é justamente esta a perspectiva que se obtém do sujeito, neste momento, retratado pela intersemiotividade (prosa, desenho e poema).

Nesse tempo chamou D. Quixote um lavrador seu vizinho, homem de bem – se é que tal título se pode dar a quem é pobre –, mas por demais crédulo. Enfim, tantas lhe disse, tanto porfiou e lhe prometeu, que o pobre vilão determinou de sair com ele e lhe servir de escudeiro. Disse-lhe D. Quixote, entre outras coisas, que podia ir com ele de bom grado, pois alguma vez podia lhe acontecer uma aventura que lhe ganhasse, do pé para a mão, alguma ínsula e o deixasse por governador dela. (SAAVEDRA, 2002, I, p. 112)



Fig. 08 – Sancho atende ao chamado de Dom Quixote. (PORTINARI, apud D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond, 1973, p. 25)

CONVITE À GLÓRIA

- Juntos na poeira das encruzilhadas conquistaremos
a glória.
- E de que me serve?

- Nossos nomes ressoarão
nos sinos de bronze da História.
- E de que me serve?

- Jamais alguém, nas cinco partidas do mundo,
será tão grande.
- E de que me serve?

- As mais inacessíveis princesas se curvarão
à nossa passagem.
- E de que me serve?

- Pelo teu valor e pelo teu fervor
terás uma ilha de ouro e esmeralda.
- Isto me serve.

No desenho “Sancho atende ao chamado de Dom Quixote” (Fig. 08), apresenta-se uma tela cujas dimensões estão expandidas e em que Dom Quixote divide o espaço físico com Sancho Pança e com alguns animais, sendo dois bois ao alto e dois bezerros um pouco abaixo. Os dois protagonistas encontram-se dispostos ao lado esquerdo do desenho e, ao lado direito, estão os animais. Neste ponto, percebe-se o princípio do agrupamento: segundo Dondis “quanto maior for a proximidade, maior será a atração” (1997, p. 44), ou seja, há um agrupamento dos seres da mesma natureza: de um lado os homens e de outro os animais. Embora os volumes se relacionem como um todo, há uma divisão no espaço compositivo. Esse agrupamento resulta na captação do olhar que tende a concentrar-se em uma determinada imagem, ora no lado esquerdo, ora no direito.

Agora, vale observar que esta construção, haja vista seus volumes, constrói um equilíbrio axial. Desta forma, a presença dos animais tem a função de “contrapesos” que auxiliam na percepção de equilíbrio da imagem. Trata-se de um fator importante, visto o equilíbrio ser “tão fundamental na natureza quanto no homem. É o estado oposto ao colapso” (DONDIS, 1997, p. 32). Percebe-se, neste ponto, uma característica muito interessante nesse desenho que será melhor analisada ao se traçar o diálogo entre o desenho e o poema.

Outro fator que chama a atenção do observador é a postura dos dois homens, pois Sancho Pança posiciona-se em pé afilando o bigode, ao passo que Dom Quixote se encontra de joelhos em frente ao lavrador, com as mãos unidas como que em sinal de súplica. Tanto o posicionamento quanto a postura possibilitam a conclusão de que Dom Quixote se encontra, neste momento, subjugado à Sancho Pança e que o escudeiro avalia as palavras de Dom Quixote.

Voltando à questão da dimensão cromática, no que tange o fundo amarelo, este é trabalhado de forma a trazer uma mudança interessante ao desenho, visto o mesmo apresentar, pela primeira vez, a sensação de chão que pode ser obtida pela tonalidade mais clara que contrasta com o amarelo vibrante o qual agora pode ser percebido como uma parede. Essa sensação é reforçada pelo sombreamento no canto superior direito que configura uma parede que parece estender-se ao amarelo vibrante atrás dos bois e de Sancho Pança. A divisão entre o chão e a parede é demarcada ou por um sombreamento leve, como acontece no canto superior esquerdo, ou por uma linha divisória entre as duas tonalidades de amarelo. Compreende-se que o amarelo, cor excêntrica e expansiva (BARROS, p. 175), embora presente ainda com alta concentração de luminosidade, como percebido no espaço superior, recebe como que um atenuante, pois, primeiramente, configura uma parede no espaço superior e, no espaço inferior, perde sua expansão ao configurar uma tonalidade mais opaca, pois passa a retratar o elemento chão.

Ainda com relação à dimensão cromática, tem-se um forte contraste entre cores frias e quentes encontrado nas vestimentas de Sancho Pança e de Dom Quixote. Em Sancho, predominam o verde e o azul, que são duas cores frias, enquanto que, na parte inferior do corpo de Dom Quixote, predomina o vermelho. Essa composição de contraste entre as cores se repete na postura das personagens: Sancho Pança encontra-se parado, em pé e com atitude avaliativa, sendo que Dom Quixote se encontra em uma postura que sugere uma súplica apaixonada. Agora, é possível o questionamento quanto ao vermelho intenso do rosto de Sancho Pança, mas é necessário observar que, ao contrário de apenas ressaltar seu rosto e seu olhar atento, a vermelhidão de sua face destaca as tonalidades usadas em suas vestes, incluindo o chapéu. Uma melhor compreensão

com relação à postura de ambos pode ser encontrada ao estabelecer-se o diálogo com o poema de Drummond e o romance de Cervantes. Este desenho remete à passagem que constitui a epígrafe do início deste capítulo, na qual Dom Quixote oferece bens a Sancho Pança para que este seja seu escudeiro, do que resulta a postura avaliativa de Sancho.

Traçando um paralelo entre os textos, percebe-se um processo de construção discursiva que se constitui de elementos que se relacionam significativamente. A predominância de cores frias para Sancho Pança converge com a atitude racional deste com relação ao fato de Dom Quixote oferecer-lhe bens que não fazem parte da sua escala de valores. Contudo, sua expressão interessada e o gesto que está fazendo com a mão – tido como característico de quem está pensando – aliados ao vermelho de seu rosto também podem sugerir o momento em que Dom Quixote lhe oferece bens materiais, pois sua expressão é de interesse.

No desenho, o convite de Dom Quixote é assistido por animais. Como comentado anteriormente, Portinari dividiu o espaço pictórico, posicionando no plano superior Sancho Pança e os bois e, no inferior, Dom Quixote e os bezerros. Para Fiorin as figuras presentes em um texto são organizadas em grupos e encadeadas umas às outras (2002). Sob esse princípio, é interessante que os animais seguem os traços de acordo com a figura humana mais próxima: para Sancho Pança, bois gordos e robustos, assim como ele, tendência seguida para o outro quadrante, com Dom Quixote posicionado próximo aos bezerros que, assim como ele, também possuem um aspecto mais frágil. Na tentativa de apreender os sentidos desses atores na cena pictórica, pode-se atribuir aos animais a presença de valores do mundo prosaico; quanto aos bois, animais simples, que além de representarem uma força pacífica, também são reconhecidamente animais que servem como auxiliares

para o trabalho do homem, objetivo buscado por Dom Quixote ao fazer o convite a Sancho Pança, pois ele desejava um escudeiro que, entre outras obrigações, o auxiliasse a carregar seus pertences. Já os bezerros podem ser considerados como um símbolo dos bens materiais, visto o bezerro, no discurso bíblico, remeter à imagem do bezerro de ouro, um ídolo da riqueza. Neste ponto, a presença dos bezerros estaria atrelada à oferta de bens materiais – uma ilha – de que se vale Dom Quixote para persuadir Sancho Pança.

Porém, em contrapartida com a representatividade do mundo material na presença dos animais, encontra-se um sombreamento em azul em torno da cabeça de Dom Quixote. Por sua localização, esse croma é interpretado de acordo com a sua imaterialidade, tendo em vista que “o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 107). É justamente isso o que está na cabeça de Dom Quixote e que ele oferece a Sancho Pança; sua auréola também pode representar o resplendor, a beatitude e a glória buscada por ele. Não esquecendo que o azul, em seu valor absoluto, excetuando o branco neutro, é a mais pura das cores (Idem, 2005).

Neste percurso significativo de construção permeado por opostos, encontra-se a contradição entre Sancho Pança, homem simples e preso à realidade, e Dom Quixote, culto e voltado ao devaneio. Inclusive, embora essa dicotomia possa ser observada em diversos momentos no conjunto da obra, cujos desenhos e poemas foram “recortados” para a análise, atenta-se para o fato de que, nesse texto, ela é fortalecida e ratificada pela presença de Sancho Pança. Em contraposição, não se apreende somente a dicotomia Devaneio x Realidade, podendo-se encontrar, portanto, uma construção significativa mais profunda, pois se estabelece a interação

entre os dois pólos. A composição do texto visual ressalta a oposição entre Dom Quixote e Sancho Pança, ao mesmo tempo que também estabelece um equilíbrio entre as duas presenças percebido pelo estabelecimento de um eixo axial. Hauser, em seus estudos sobre o Maneirismo, conclui que “sem o contraste entre Sancho e Dom Quixote, o aspecto idealista do último dificilmente apareceria” (1976, p. 409). Agora, é interessante que Dom Quixote, para “sustentar” seu idealismo, ou melhor, para seguir em frente e continuar no plano do devaneio, busca o auxílio de Sancho Pança, metáfora da realidade. Esse fato é observado por Bakhtin: “Eu não posso me arranjar sem um outro, eu não posso me tornar eu mesmo sem um outro; eu tenho que me encontrar num outro por encontrar um outro em mim” (Apud FARACO, 2003, p. 73).

Voltando para o poema correspondente “Convite à Glória”, percebe-se que o mesmo é apresentado em forma de diálogo entre Dom Quixote e Sancho Pança. O próprio título esclarece o objetivo do eu poético. Ao ler o poema, o leitor descobrirá que esse convite é feito por Dom Quixote a Sancho para que este o acompanhe em suas aventuras, porém, seu convite é recusado reiteradas vezes. A rejeição deve-se ao fato de que, ao tentar convencer o companheiro, ele usa argumentos nos quais prevalecem os seus valores e as suas ânsias. A primeira tentativa ocorre com a oferta de uma “glória” conjunta a ser obtida “na poeira das encruzilhadas”. Observe-se que esse tributo oferecido advém da ação, pois esta será conquistada “na poeira”, o que cria uma imagem mental de movimento que faz com que o pó se levante. O termo poeira, derivado de pó, traz a carga semântica de força criadora. Segundo o registro bíblico, foi do pó que Deus criou o homem. A ação pensada por Dom Quixote também não é uma ação comum; ao contrário, há nela uma certa elevação, tanto que será recompensada com a glória. Ainda mais, que essa ação

está localizada em uma encruzilhada, sendo esse um local presente no imaginário mundial, pois, conforme Chevalier e Gheerbrant, “quaisquer que sejam as civilizações, a encruzilhada representa a chegada diante do desconhecido [...]. É um local privilegiado para as emboscadas” (2005, p. 370). Uma encruzilhada é um lugar onde se cruzam estradas ou caminhos, trata-se de um ponto propício para acontecimentos surpreendentes. Portanto, ao escudeiro é oferecido algo incerto, distante da possibilidade do mundo prosaico. Note-se ainda que Dom Quixote não oferece apenas a glória, ele tenta dividir seus valores com Sancho Pança convidando-o a participar do seu devaneio, visto que seu desejo é que “Juntos” eles atuem no mundo de conquistas, de surpresas e de idealidades. Mas Sancho recusa todas essas idéias; mais que isso, pode-se apreender um tom disfórico em sua resposta argumentativa: “- E de que me serve?”. Porém, Dom Quixote, diante dessa primeira recusa, persiste sob outro argumento: a fama. Desta vez promete: “Nossos nomes ressoarão nos sinos de bronze da História”. Não se trata de uma fama efêmera ou temporária, seus nomes entrarão para a História, ou melhor, será mais que um mero registro, seus nomes serão ressoados, alardeados pela História. Terão impacto, como sugere a metáfora “sinos” que materializa a idéia do alarde da glória.

Outro índice importante a observar é no que tange ao instrumento que fará ecoar a fama – “sinos de bronze”. O bronze é um metal reconhecido pela sua sonoridade. No *Dicionário de símbolos*, ele é descrito como “uma voz [...] possante” (2005, p. 144). Esta mesma obra aponta a relação desse material com a fama conclamada: “É justamente a ressonância excepcional dessa liga metálica que faz com que Fama, a deusa da Reputação, a tenha escolhido como material para construir seu palácio, no cimo de uma montanha” (Idem, p.145). Imagine-se o alcance desta fama pretendida. O interlocutor crê que não só entrará para a História,

mas ocupará nela lugar de destaque; daí a imagem da reverência criada pelo badalar dos sinos. Dom Quixote não diz que seus nomes ressoarão no sino de bronze da História, e sim “nos sinos”. Através do uso do plural, ele antevê a abrangência da fama buscada. Apreende-se uma elevação subentendida no oferecimento da glória, pois esta também estará presente nas cerimônias de divulgação da fama. Por ser um instrumento sagrado em diversas culturas, o sino de bronze é utilizado em vários rituais desde a Antigüidade. Para os romanos o bronze era o metal que simbolizava a incorruptibilidade, a inflexível justiça e a imortalidade, significados que convergem com os sonhos quixotescos, pois, como cavaleiro andante, este adota os dois primeiros como ideais, já a imortalidade, ele a busca através da fama e reconhecimento. Esses tributos oferecidos por Dom Quixote remetem aos ideais da cavalaria andante buscados por ele, uma vez que as narrativas de aventuras que lê estão repletas de nobres feitos e façanhas, sendo que a fama tem um papel relevante na construção das personagens heróicas que lhe servem de modelo. É a fama que imortaliza o herói, que por sua vez apenas notabiliza o seu nome após a concretização de algum feito de notoriedade, fato este imprescindível para “torná-lo” herói. Nessas narrativas, não ser nomeado por alguma façanha é sinônimo de não herói (MONGELLI, 1995), o que implicaria a não realização do seu ideal buscado.

Segundo Sennett em *O declínio do homem público*, a fama implica a reputação do indivíduo, isto é, “ser conhecido, ser reconhecido” (1988, p. 152), de forma que o alcance da fama resulta em ser singularizado por meio do reconhecimento. Essa questão aponta para o refinamento desse ser exemplar que faz com que o mesmo se sobressaia aos demais. A fama está presente na voz pública, na opinião geral de que, nesse caso, se trata da excelência do ser, no fato

de que a fama é um dos maiores triunfos que o guerreiro pode obter, enquanto a glória, também oferecida a Sancho Pança, representa a fama a ser obtida por seus feitos heróicos, pelas suas extraordinárias qualidades. A glória simboliza o seu mérito e compreende, de certa forma, aquilo que envaidece, assim como o orgulho. Na glória oferecida por Dom Quixote, tem-se uma certa vaidade do indivíduo perante seus atos, mas atente-se que essa vaidade não compreende o aspecto negativo desse substantivo, pelo contrário, compreende o orgulho oriundo da valentia, de sua intrepidez. Porém, estes tributos são encarados como sem valor por Sancho Pança que repete “- E de que me serve?”.

Por um outro lado, pode-se perceber uma certa incompreensão por parte de Dom Quixote: parece que para ele não faz sentido alguém tratar com tão pouco caso tão nobre tributos, tais como a glória e a fama, tanto que insiste “- Jamais alguém, nas cinco partidas do mundo, / será tão grande”. A negativa “Jamais” implica a idéia de exclusão, ou seja, ele pretende dizer que ninguém mais alcançará tão almejados valores, a não ser eles mesmos. Desta feita, Dom Quixote expressa o quanto a glória e a fama lhe são valiosas, tanto que cita as “cinco partidas do mundo”, aludindo aos cinco continentes. Essa visão hiperbólica atribuída a esses ideais soa eloqüente para o cavaleiro andante. No entanto, ao escudeiro, esses argumentos não são convincentes, não o seduzem, não se trata de valores buscados por ele; eles se mostram muito distantes de suas ambições. Por isso Dom Quixote recebe a mesma resposta: “- E de que me serve?”.

Como insistir no mesmo tema não traz a resposta esperada, Dom Quixote muda de argumento e passa para outro atributo importante para ele, o amor, que é oferecido em “As mais inacessíveis princesas se curvarão/ à nossa passagem”. Observe-se que não se trata do amor físico, ou mundano, e sim do amor idealizado.

Ele não se refere ao amor de mulheres, e sim de princesas inacessíveis, portanto, estas não se oferecerão a eles, apenas “se curvarão” quando passarem. Trata-se, novamente, por parte de Dom Quixote, da retomada do ideal da cavalaria andante, visto que a cultura cortês medieval desenvolve a imagem do cavaleiro solitário e enamorado pela representação “ideal” da mulher (HAUSER, 1976), sendo, por este motivo, improvável que oferecesse ao amigo um amor carnal. Esse amor idealizado, intocável parece não agradar Sancho Pança; por isso novamente tratará a oferta como algo sem serventia, repetindo a resposta “- E de que me serve?”

Após oferecer a Sancho Pança o que lhe é mais caro e mesmo assim não conseguir persuadi-lo, Dom Quixote, por fim, oferece bens materiais como conquista: “- Pelo teu valor e pelo teu fervor/ terás uma ilha de ouro e esmeralda”. Nesse momento, Sancho muda de atitude e aceita. Note-se que entre as recusas e a aceitação final, implicitamente Sancho dá por conhecer seu mundo e seus valores. O tom disfórico das recusas em “- E de que me serve?” mostra que sua vida não está pautada por bens imateriais; ele deixa claro que não se interessa pela glória, pela fama ou pelo amor cortês do mundo de Dom Quixote. Esses valores não possuem serventia para ele. O seu sim se baseou na oferta de bens materiais, uma vez que se trata de algo que poderia usufruir em seu mundo, tanto que responde: “- Isto me serve”. Desta forma, o poema apresenta as diferentes características de ambos. Por um lado, tem-se um *ethos* de ação advindo de um “eu” culto e apaixonado, cuja ação é pautada pela fantasia, pelo devaneio, e por outro, um *ethos* expresso em uma linguagem coloquial que constrói a imagem de um homem simples e defensor da realidade. Enquanto as falas de Dom Quixote são bem elaboradas, apresentando um vocabulário mais rebuscado e com uma dimensão mais precisa de seus sonhos, ou mais especificamente, tais falas são longas e apaixonantes, as pertencentes a

Sancho Pança, representadas por meio do uso da métrica popular, são repetitivas, simples, curtas e fundadas na realidade; suas respostas são enxutas e formam em seu contexto uma espécie de refrão construído em redondilha menor. Tavares, em sua *Teoria Literária* (1978), explica que é comum o uso de refrão, como neste caso, de versos simples com o valor de bordão, conforme certas intenções do poeta. Aqui se infere a intenção de estabelecer uma distinção entre o mundo dos dois protagonistas.

Percebe-se que há um embate ideológico mediante o confronto de perspectivas/demandas diante do mundo. Veja-se que o poema como um todo possui uma construção significativa que, por meio da oposição, ressalta a dicotomia Devaneio x Realidade entre os protagonistas. Pode-se constatar ainda que a própria estrutura do poema é rica em significações. Há uma teatralização presente a partir do discurso direto que expressa o aspecto da representatividade e que coloca os atores em cena. O diálogo ocorre para que haja um convite para que a interação Devaneio x Realidade se realize.

Agora, é interessante observar que ambos são fiéis a seus valores. Sancho apenas cede àquilo que pertence ao seu mundo e que, por sua vez, Dom Quixote somente oferece o que advém e representa a manutenção do seu ideal de cavaleiro andante. Assim como a glória, a fama e a honra encontradas implicitamente no oferecimento anterior e no amor cortês, os bens materiais também pertencem aos trunfos conquistados pelo guerreiro. Nos romances de cavalaria, assim como as honrarias, os bens materiais são como recompensas reais pelos feitos dos cavaleiros andantes (MONGELLI, 1995). Destarte, apreende-se desta forma que, seja qual tenha sido o tributo oferecido por Dom Quixote, na verdade, a personagem objetivou, desde o início, a participação do amigo no seu mundo, porém, como o

mesmo não participa do devaneio deste, somente foi possível a interação de ambos quando Dom Quixote possibilitou que algo advindo do campo da realidade propiciasse o elo entre eles e assim se estabelecesse uma relação de alteridade, pois o eu quixotesco somente existe pela relação entre o Eu e o Outro, pois é na alteridade que ele se completa, ou melhor, que se constrói a sua subjetividade ou a identidade do EU (BRAIT, 2007, p. 41).

A identidade é definida pela relação do indivíduo na relação com outros indivíduos, isto é, cada indivíduo se completa e se efetiva no relacionamento com os que estão a sua volta. Assim, tem-se a dicotomia Realidade – Sancho Pança – e Devaneio – Dom Quixote.

4. O *ETHOS* QUIXOTESCO

O estalajadeiro, que, como já foi dito, era um pouco chocarreiro e tinha já as suas suspeitas da falta de juízo de seu hóspede, acabou de confirmá-las quando acabou de ouvir dele semelhantes razões e, para ter do que rir naquela noite, determinou de lhe seguir o humor, [...] trouxe logo um livro onde assentava a conta da palha e da cevada que dava aos arreeiros, [...] e, lendo do seu manual, como se dissesse alguma devota oração, no meio da fabulosa leitura ergueu a mão e lhe deu uma boa pancada no cachaço, e, em seguida, com a sua mesma espada, um gentil toque nos ombros, sempre murmurando entre dentes, como se rezasse. [...]

- Deus faça de vossa mercê mui venturoso cavaleiro e lhe dê ventura nas lides. (SAAVEDRA, 2002, I, p. 74, 79)

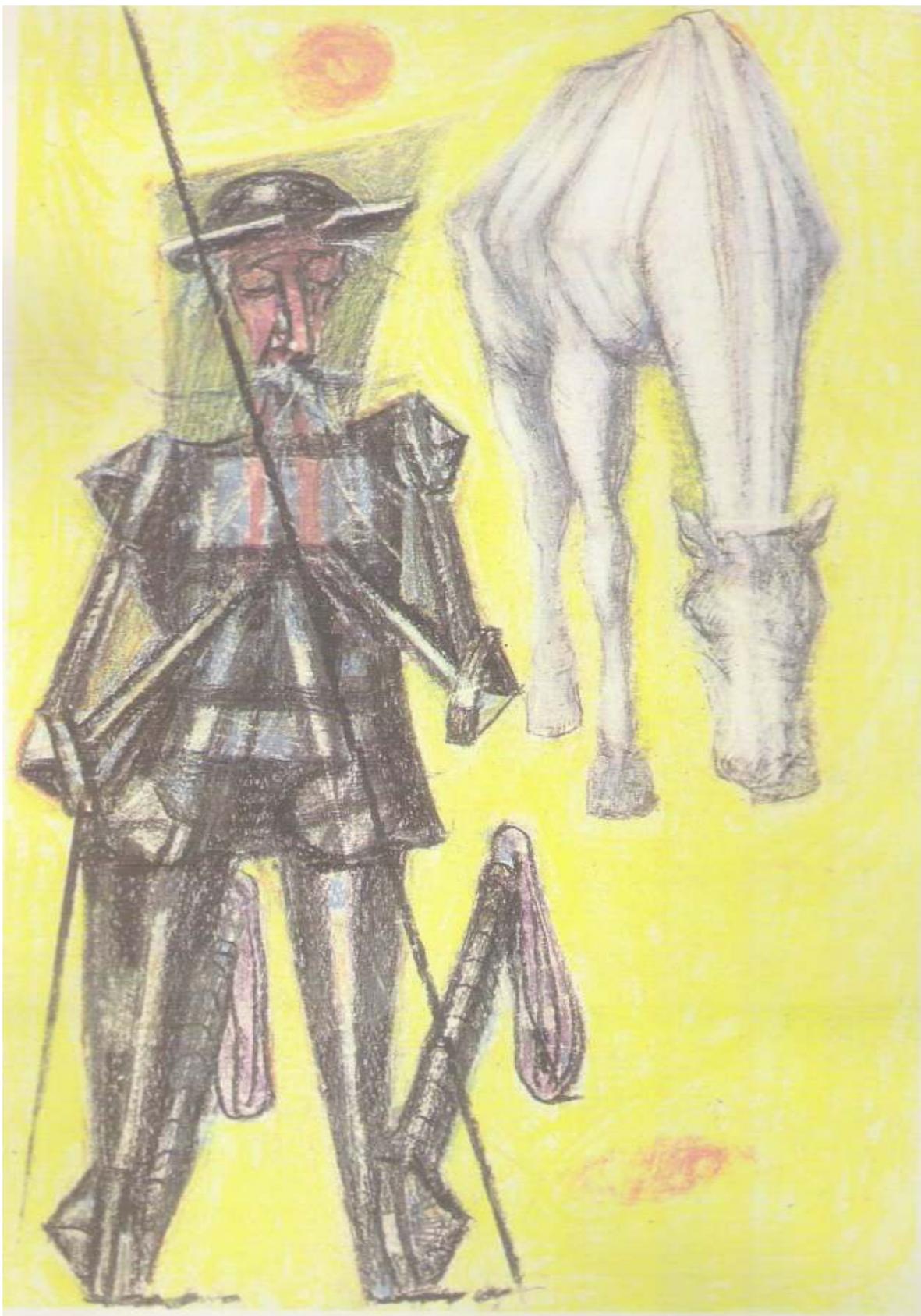


Fig. 09 – Dom Quixote cavaleiro andante (PORTINARI, apud D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond, 1973, p. 17)

SAGRAÇÃO

Rocinante

pasta a erva do sossego.

A Mancha inteira é calma.

A chama oculta arde

nesta fremente Espanha interior.

De gijolhos e olhos visionários

me sagro cavaleiro

andante, amante

de amor cortês a minha dama,

crystal de perfeição entre perfeitas

Daqui por diante

é girar, girovagar, a combater

o erro, o falso, o mal de mil semblantes

e recolher, no peito em sangue,

A palma esquiva e rara

que há de cingir-me a fronte

por mão de Amor-amante.

A fama, no capim

que Rocinante pasta,

se guarda para mim, em tudo a sinto,

sede que bebo, vento que me arrasta.

No desenho que Portinari intitulou “Dom Quixote cavaleiro andante”, Dom Quixote não se encontra mais sozinho, está acompanhado de seu cavalo Rocinante. Uma outra mudança que vale a pena ressaltar é o fato de estar usando sua armadura e com uma lança em punho. Sua posição demonstra uma postura de respeito. Está ajoelhado e com os olhos fechados em uma atitude introspectiva, totalmente concentrado no ritual da sagração, desvelando, desse modo, a importância que o ato representa para si. Quanto a Rocinante, a postura do animal pode ser duplamente entendida: como se estivesse simplesmente pastando alheio à espiritualidade da cerimônia, ou como se estivesse de cabeça baixa em consonância com a postura do amo. Esta última possibilidade de interpretação vincula-se à técnica de espelhamento muito usada no período maneirista, e será melhor analisada no conteúdo do poema drummondiano.

Em *A Sociedade Feudal*, Marc Bloc discorre sobre a cavalaria neste período, e, sobre a Sagração, diz que havia uma cerimônia destinada a “armar um cavaleiro” (s.d., p. 327). E sobre o ritual, acrescenta:

O ritual tem várias fases. Um cavaleiro mais antigo entrega primeiro as armas significativas do seu futuro estado ao postulante, [...]. Nomeadamente, cinge-o com a espada. Depois vem, quase sempre, uma forte <<palmada>> que o padrinho assenta na nuca ou na face do rapaz; a <<paumée>> ou <<colée>> dos documentos franceses. (Idem, p. 327)

Em seguida, o mesmo autor, versa sobre o contexto medieval e o ritual da sagração:

Uma das características da sociedade feudal, foi, como sabemos, a formação de um grupo de combatentes profissionais, constituído principalmente pelos vassallos militares e seus chefes. A estes soldados por excelência devia, naturalmente, restringir-se à aplicação da antiga cerimônia. [...] Começa, portanto, a servir de ritual de acesso a uma classe. [...] à medida que os meios cavaleirescos adquiriam uma consciência mais nítida do que os separava da massa <<sem armas>> e os elevava acima dela, fez-se sentir mais imperiosamente a necessidade de sancionar, por meio de um acto formal, a entrada na colectividade. (Idem, s.d., p. 328)

O ato da Sagração era, na cultura medieval, um formalismo importante e que implicava uma mudança de “status” do indivíduo, que passava a constituir uma “ordem”, ou ordo, que se tratava de “uma divisão regular, nitidamente delimitada, conforme o plano divino. Uma instituição, na verdade, e não apenas uma realidade completamente nua”. (Ibidem, p. 329) Daí a importância e toda a formalidade desse ato, e, em consonância com isso, o desenho portinariano permite ao leitor entrever a importância deste momento para a personagem.

Ocorre a permanência do fundo de um amarelo intenso que possibilita apreender que a mais ardente das cores embasa este momento do protagonista. Ela comunga com as formulações de conteúdo do desenho, figurativizando a transcendência. A prancha capta esta situação em que a personagem se volta para o mundo interior e, nesse movimento anímico, busca o anelo que lhe é mais caro – ser um cavaleiro andante, segundo um estatuto que se descola da realidade e espalha-se na idealidade. É tal a elevação do sujeito que, demarcando o entorno da cabeça, há uma auréola em forma de retângulo para explicitar o transporte de beatitude. Comparece no espaço da composição um sol alaranjado no céu, sendo o sol, na astrologia, o símbolo da autoridade; e em sua cor tem-se o meio do caminho entre o amarelo e o vermelho, cores ambivalentes e de alta luminosidade, cuja mistura é considerada por Pedrosa (2003) como a exaltação e ampliação da característica quente do amarelo. O sol é fonte de luz e da própria vida. Ele é imortal, nasce todas as manhãs (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 836). Dessa forma, no desenho, esse sujeito que se encontra em um momento único, recebe diretamente a irradiação dessa luz que simboliza o transcendente, como que abençoando a sua sagração e o seu propósito de velar pela paz.

Outra leitura possível para a presença desse sol seria a intenção, por parte do pintor, de retratar a personagem justamente na região que é o seu “berço” e onde seu “projeto” de tornar-se cavaleiro andante tomou corpo, a Mancha. A caracterização de um local com o sol a pino, que transmite a sensação de calor intenso, confere aspectos naturais da região da Mancha na Espanha, onde a ação do romance cervantino ocorre.

Nessa linha de raciocínio, é interessante observar que, no peito de Dom Quixote, que resguarda e protege seu coração, encontra-se um quadrado azul com duas linhas vermelhas. Tal imagem assemelha-se a uma bandeira (Fig. 10). Embora não corresponda aos traços nem às cores da verdadeira bandeira da região espanhola, pode-se inferir nesta imagem da bandeira, compreendida como símbolo tanto de proteção quanto de valor como signo distintivo, uma menção àquilo a que este cavaleiro andante jura proteger e honrar. Ela ratifica o ideal da cavalaria no que se relaciona ao aspecto da lealdade absoluta. Observe-se a configuração desta bandeira quixotesca que é composta pelo azul, uma cor fria e imaterial (que cede lugar ao imaginário), pois é a cor dos mistérios da alma, o que pode sugerir e exprimir a contemplação desse momento que está cruzado duplamente pela cor da paixão, sendo também o vermelho a cor guerreira representativa do sentimento heróico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005). A junção desses cromas constrói um todo significativo, visto que singulariza um momento especial vivido pela personagem. É o instante em que o sonho e a fantasia emergem sob o traço da paixão e tornam-se uma parte representativa e estampada simbolicamente em seu peito.

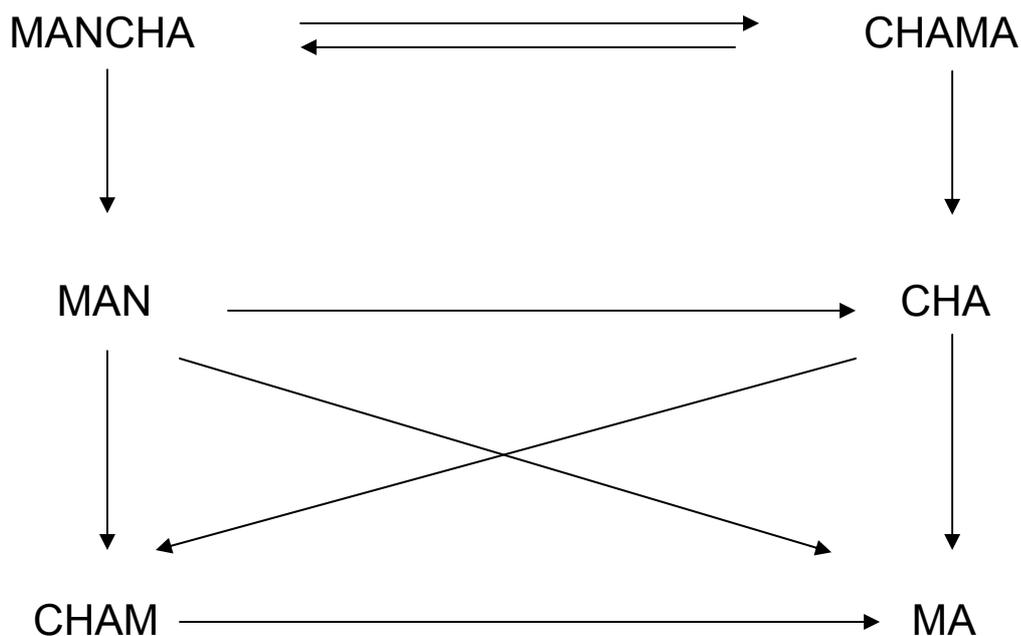


Fig. 10 – Detalhe do peito de Dom Quixote, onde se vê a imagem de uma bandeira.

Voltando-se para o poema “Sagração”, percebe-se um poema de composição livre e densa ao mesmo tempo. Ao lê-lo tem-se uma falsa impressão de calma transmitida tanto pela imagem do animal pastando, quanto pelo vocabulário que induz à tranqüilidade, como “erva do sossego” e “Mancha [...] calma”. Essa sensação é fortalecida pela presença de sibilantes e nasais que prolongam o tom suave da sonoridade.

Centralizando a atenção no eu lírico, percebe-se que ele, no entanto, contradiz a calma do lugar com a sua ânsia interna. Isso está explicitado na segunda estrofe em que declara que enquanto “A Mancha inteira é calma”, há uma “chama oculta” ardendo frementemente na “Espanha interior”, ou seja, embora o local onde ele se encontra se caracterize pela calma, este fato contrasta fortemente com o

sentimento interno do eu poético. Assim como constatado com as posturas do amo e do animal, também é possível perceber um jogo de espelhamento entre “Mancha” e “chama”, conforme abaixo:



A metáfora do espelho é uma técnica muito difundida no período maneirista. Sarduy comenta que “Cada escrita contém uma outra [...] torna-se o seu duplo pintalgado” (1989, p.27). Ela possibilita o reflexo do pensamento do sujeito. Dessa forma, no poema o eu lírico espelha na região da Mancha, a sua chama interior. Os seus anseios de alma.

Um outro aspecto interessante encontrado e que se pode abstrair desses versos é a oposição da realidade, que é calma com o interior repleto de sonhos que parece não se adequar ao cenário real, tanto que na terceira estrofe ocorre como que a explosão dessa chama oculta.

É interessante observar o ponto de vista adotado. Note-se que, inicialmente, parece que o mundo é visto pelo filtro de um observador, como se pode constatar

em “A Mancha inteira é calma/ A chama oculta arde/ nesta fremente Espanha interior”, tem-se a impressão, nesses versos, de estar diante da visão do outro, de alguém que observa a cena para, após isso, inserir um enfoque subjetivo em “De gíolhos e olhos visionários/ **me** sagro cavaleiro”, ou seja, passa-se do ponto de vista do outro, para o ponto de vista do eu. Pode-se dizer que há uma transição do olhar daquele que olha o mundo – Rocinante, a Mancha – e o mundo interior do sujeito que será foco de interesse posteriormente, pois Dom Quixote de “olhos visionários”, expressão que traça o perfil desse sujeito, acaba por se sagrar cavaleiro, ato que dá título ao poema. É esse o motivo da sua posição “De gíolhos”. Há que se destacar a forma arcaica “de gíolhos” que se atualiza hoje em “de joelhos”. Tanto o léxico recupera o registro da linguagem da Idade Média, quanto à performance do cavaleiro revive o ritual de iniciação ao mundo da cavalaria. Desse ponto em diante, há uma transição do foco de uma voz que observa o cenário em que a ação transcorrerá para o próprio sujeito que se inscreve enquanto voz e, ao mesmo tempo, objeto de análise. Este se coloca, agora, em cena e faz o seu juramento de cavaleiro andante. Primeiramente ele registra os valores norteadores da sua existência. A expressão do primeiro verso sinaliza a postura do cavaleiro na sua sagração. Percebe-se que, ao se sagrar cavaleiro, o mesmo adota a ação, agora ele é um cavaleiro **andante** e **amante**. Essas formas nominais vêm do antigo participio presente. Elas trazem no seu bojo tanto o traço que substantiva como o que evidencia a ação. Observe-se que seu amor segue as regras da cavalaria, pois é um amor cortês, que implica um processo amoroso que lembra o ritual de iniciação à cavalaria, ou seja, o amante há de prestar o “serviço amoroso”, que pressupõe provações de “vassalagem amorosa” para mostrar-se digno de amar tão ilustre dama, como percebido na terceira estrofe do poema.

Quanto à dama, em “cristal de perfeição entre perfeitas”, compreende-se que a amada é comparada a um cristal. Tal imagem de sua dama é apropriada a sua condição caso se leve em conta os estudos de Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos*, em que analisam que a transparência do cristal

é um dos mais belos exemplos da união dos contrários: o cristal, se bem que material, permite que se veja através dele, como se material não fora. *Representa, assim, o plano intermediário entre o visível e o invisível.* (2005, p. 303, grifo dos autores).

Essa afirmação vem ao encontro do amor declarado pelo eu lírico, que como já foi dito, é cortês, sendo este uma espécie de amor nobre e idealizado. Saraiva, em seu livro *Luís de Camões*, define-o como:

manifestações do ideal, isto é, do não-real (no sentido que não existe actualmente no sujeito). Este tipo de objeto mental é simultaneamente afirmação e negação do sujeito: negação, porque manifesta o que ele não é actualmente; afirmação, porque exprime o de que sente a falta, o que ele seria num mundo de liberdade. (1997, p.52, 53).

No amor cortês, tanto maior será o mérito do amador quanto mais difícil for a sua conquista. A mulher, na realidade um objeto mental, é um símbolo de perfeição que o mesmo deve cultuar, a quem deve servir e por quem deve sofrer, tornando-se seu vassalo.

Quando se leva em conta a extensão em que o pensamento sobre Dulcinéia ocupa as reflexões, planos e falas de Dom Quixote, esta admissão de que a mulher que lhe domina a mente talvez não exista realmente, no fim de tudo, rematada pelo fato de que a questão lhe parece relativamente desimportante, pois a diferença entre o ser real e o ser irreal não é prontamente discernível em qualquer caso. (HAUSER, 1976, p. 410)

Por isso a amada é comparada ao cristal. Ao eleger seu “objeto” de devoção, Dom Quixote não elege algo pertencente à realidade, ele elege algo através dela e idealiza uma amada que existe apenas em seus sonhos. Desta feita, sagrado

cavaleiro e tendo um amor cortês por quem sofrer e dedicar os seus grandes feitos, ele está pronto para adotar os ideais da cavalaria. Saraiva, ainda em *Luís de Camões*, no capítulo dedicado à parte da Lírica, afirma que

As relações amorosas em Portugal e na Península Ibérica são dominadas pela reclusão doméstica da mulher, convertida em objecto de acesso difícil. Compete ao amador conquistá-la sendo tanto maior o seu mérito quanto mais difícil é a conquista, graças à excelência do objecto, a qual se traduz, ou pelo menos tal se presume, na sua elevada hierarquia social: mesmo a lavadeira de Toboso aparece a D. Quixote sob a forma de uma princesa. (1997, p. 51).

Para o autor, “a conquista da amada apura-o e exalta-o” (Idem, p. 51). Destarte, Dom Quixote tenta se aproximar da vassalagem amorosa tantas vezes lida nos romances de cavalaria. Por isso presta-se a servir e sofrer, visto que, ao fazê-lo, encontra uma forma de auto-exaltação. Seu intento é o de se aproximar dos atos praticados por seus heróis, procurando seguir os exemplos destes. A comparação da amada ao cristal também possibilita apreender a construção do belo e harmonioso. Há um platonismo implícito, pois constrói, nesta imagem, o resplendor da perfeição.

Na seqüência, apreende-se que o sujeito estabelece um novo paradigma em “Daqui por diante”. Nesse ponto inicia-se um novo momento. Sua ação começa no “aqui” e no “agora”. E ao iniciá-la, define que irá “girar”. Observe-se o sentido desta expressão – caminhar pelo mundo –, que é acompanhada pela palavra “girovagar”, que se refere a andar a esmo. Mas note-se que ainda que ele ande pelo mundo sem um destino definido, o mesmo não acontece com o seu objetivo, já que este é bem determinado: “a combater/ o erro, o falso, o mal de mil semblantes”. O procedimento, a ação, não se traduz tão especificada, ou seja, não se aponta o lugar em que a mesma ocorrerá, nem como ela se realizará, pois sendo cavaleiro andante ele irá combater “o erro, o falso [e] o mal” onde quer que esteja; percebe-se que ele não

aponta uma estratégia estabelecida para esse fim. Em vez disso, apenas diz o que fará e já relaciona o seu “combate” com a retribuição da amada em “e recolher, no peito em sangue,/ a palma esquiva e rara/ que há de cingir-me a fronte/ por mão de Amor-amante”. Pode-se observar novamente um platonismo implícito no último verso desta estrofe, pois ao citar o “Amor”, na realidade ele busca a concepção ideal de amor, não é o ser amado que há de cingir-lhe a fronte, não são suas mãos que o tocarão e sim a essência do amor puro e sublime que irá homenagear seu heroísmo.

Essa idéia de amor sublime encontra ressonância na imagem da “palma esquiva e rara”, uma vez que a palma pode ser considerada como símbolo de ascensão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005). Desse modo, o amor ao qual o eu lírico alude não se trata de um amor carnal e que pode ser compreendido no sentido corpóreo, ou terrestre, e sim de um amor que eleva o amante a um nível superior, que o transcende.

Além de já contar com a glória de um amor transcendental, este sujeito espera obter fama por seus feitos. Aliás, ele já a sente em tudo, até mesmo “no capim/ que Rocinante pasta”. Neste ponto o eu lírico substancializa seu objeto de desejo que é a fama no “capim” e “em tudo”, sendo esse procedimento, conforme Saraiva (1997, p. 38), um processo freqüente na poesia de estilo engenhoso. Ela também está presente no paradoxo “sede que bebo”, ou seja, ele deseja tanto a fama que chega a ter “sede” por ela.

Para Saraiva (1997), a substancialização dos universais na poesia dos finais do século XV e início do XVI tem suas raízes na concepção filosófica platônica, visto que as imagens concretas, as alegorias traduzem o abstrato, de forma que o mundo sensível é manifestação do Mundo das Idéias. Dessa feita, o objeto amado torna-se uma representação do Amor enquanto Idéia.

Em “vento que me arrasta”, tem-se na imagem do vento, a confirmação da ação e movimento anunciado anteriormente. Há uma circularidade latente no poema que inicia com a imagem de Rocinante pastando na primeira estrofe e fecha a última com a mesma imagem. Essa circularidade é fortalecida pelos vocábulos “girar” e “girovagar”. É interessante observar que este “girovagar” ou vagar aos giros, principalmente se pensar na roda como símbolo dos ciclos, que alude a reinícios ou renovações (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005). É justamente isso o que o eu poético faz com o ritual da Sagração: ele adota uma nova maneira de ver o mundo, inicia um novo ciclo, ele se reinicia como cavaleiro andante. É possível dizer que essa atitude se coaduna com o estilo poético escolhido por Drummond, pois, assim como a composição é livre, Dom Quixote, através do ato de “Sagração”, liberta-se e dá vazão ao seu devaneio, adotando as regras do cavaleiro andante. Ou seja, ele toma a ação sobre seu sonho, mergulha em seu próprio devaneio (BACHELARD, 1994) e nele, procura organizar o mundo. Sendo assim, a verdadeira libertação do sujeito nesse poema, poderia ser aquela que o leva a um plano superior, que o transforma em um ser especial, dotado de “virtudes peculiarmente ‘cavaleirescas’ e ‘senhoriais’ [...] na magnanimidade para com os vencidos, na proteção dos fracos e no respeito para com as mulheres, na cortesia e galanteria” (HAUSER, 1998, p. 210).

No diálogo entre as duas artes podem-se abstrair outros significados para este desenho. A cena dramática de Dom Quixote é resumida já pelo título do poema de Drummond: “Sagração”. Por esse motivo ele adota esta postura extremamente respeitosa, por isso está ajoelhado: trata-se do momento de sua sagração como cavaleiro andante. É possível imaginar Dom Quixote de olhos fechados recitando a quarta estrofe do poema drummondiano a título de juramento. Inclusive, no histórico

da cavalaria, os rituais de iniciação tinham o valor de sacramento (BLOCH, s.d., p. 331), e é essa a impressão que se obtém da postura da personagem.

Trata-se de um momento único, que é retratado pelo fundo amarelo, o qual, além de trazer o transcendente ao plástico-pictórico, em sua expansividade parece transbordar. A importância e força dos sentimentos que acometem Dom Quixote são expressivos na vermelhidão de seu rosto, sendo o vermelho, de acordo com Pedrosa, uma “[...] cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada” (2003, p. 108). É assim que ele se encontra tomado por uma “chama oculta”, de forma a sentir a fama desejada em tudo.

Observa-se que o diálogo entre “Sagração” e “Dom Quixote Cavaleiro Andante” é um diálogo complementar, ou seja, Drummond, com seu poema, atribui outros significados ao desenho de Portinari. Os dois artistas parecem ter uma visão convergente. É interessante observar o caminho percorrido por cada um para retratar essa passagem do hipotexto. Em Cervantes, este é um momento que leva ao riso. Nas palavras de Bakhtin, “o riso [...] pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise” (1997, p. 127). O escritor adota uma postura distanciada, que serve para o seu provável propósito de parodiar e ironizar as novelas de cavalaria (HAUSER, 1976), ou seja, trata-se de uma ironia explícita. Agora, pode-se dizer que, quanto aos artistas brasileiros, embora incorporem a ironia e o riso em seus textos, fazem-no de um modo singular. Ambos retratam o sentimento interno de Dom Quixote, adotam o ponto de vista do “eu” quixotesco e, a partir disso, trabalham os contrastes entre o interno x externo de forma a espelharem o delírio do ser, instaurando, dessa forma, uma ironia que aqui reside em tornar

poético aquilo que Cervantes tornava ridículo. Tem-se, desta forma, o uso do risível não como forma de dessacralização, e sim como forma de elevação do sujeito.

Tomadas, então, tais providências, não quis ele aguardar mais tempo para levar a efeito o seu pensamento, premendo-o tanto a falta que pensava fazer no mundo a sua tardança, tais eram os agravos que pensava desfazer, os tortos que endireitar, as sem-razões que emendar, e os abusos que corrigir, e as dívidas que saldar. (SAAVEDRA, 2002, I, p. 63)



Fig. 11 – Dom Quixote a cavalo com lança e espada (PORTINARI, apud D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond, 1973, p 21)

O ESGUIO PROPÓSITO

Caniço de pesca
fisgando no ar,
gafanhoto montado
em corcel magriz,
espectro de grilo
cingindo loriga,
fio de linha
à brisa torcido,
relâmpago
ingênuo
furor
de solitárias horas indormidas
quando o projeto invade a noite obscura.

Esporeia
o cavalo,
esporeia
o sem fim.

Encontra-se, em “Dom Quixote a cavalo com lança e espada”, o cavaleiro da triste figura montado em seu cavalo Rocinante. Inicialmente dois pontos chamam a atenção: a personagem está torta, desequilibrada; trata-se de um desenho com dimensões estreitas.

Centrando mais o campo de visão sobre a tela, embora a intenção seja a de obter um olhar mais abrangente, é difícil parar de observar a figura de Dom Quixote e a do cavalo. Ambos são reproduzidos de forma a destacar o aspecto de magreza. Além desse atributo, a figura também transmite a idéia de desalinho e fragilidade, em muito, devido a sua postura.

Atentando para a construção da imagem, a personagem apresenta-se vestida de armadura e portando armas. Sua espada – ou a representação da mesma pela haste, que lhe sai das mãos –, está em riste, erguida no ar. A lança segue direção contrária ao uso comum dos guerreiros: em vez de justapor-se na lateral do cavalo, ela se posiciona em diagonal, na frente do animal. Esta disposição da lança parece ser o elemento desencadeador do desequilíbrio do cavaleiro, uma vez que ao tentar manter o controle sobre ela, ele perde o domínio de sua estabilidade. Pode-se dizer, que se encontra, nessa imagem, a construção do riso bakhtiniano que denota o “estar no mundo” desse sujeito. O riso, na verdade, revela a inadaptação desse “eu” frente tanto à realidade prosaica, quanto à “realidade” vivida por ele em seu devaneio. Conforme Bakhtin, pelo riso transparece-se um

profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pela quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério: somente o Riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (1999, p. 57).

Dessa forma, a construção do riso nesse desenho, em vez de dessacralizar a imagem de Dom Quixote, revela um aspecto importante a respeito da sua essência: o não ajustamento frente tanto à realidade quanto ao devaneio.

Com relação a Rocinante, este, por sua vez, é construído com o croma branco, matizado por linhas tracejadas pretas, que marcam o sombreamento à figura. Essa técnica confere uma reduzida encarnação ao animal, aparentando também a magreza, assim como seu dono. Os calcanhares de Dom Quixote parecem estar incitando-o a correr.

Percebe-se, assim como em outros desenhos, a presença de formas cubistas, ou a geometrização das formas e volumes, principalmente no rosto, no corpo e no sombreamento de Dom Quixote, assim como na cabeça do animal. Observe-se que tal técnica parece criar efeitos plásticos que transmitem a sensação de ultrapassarem os limites das sensações visuais que a pintura sugere, despertando também no observador as sensações táteis, pois, ao concentrar a visão nessas áreas, parece ser quase possível tocá-las, tanto a cabeça do animal, quanto o corpo de Dom Quixote. No entender de Fabris, tal técnica confere ao desenho um plano que transmite uma sensação abstrata, “como se fosse de vidro” (1990, p. 65), que neste desenho ratifica a idéia de fragilidade conferida a Dom Quixote.

Já ao visualizar o poema “O esguio propósito”, chama a atenção a sua estrutura. O mesmo é constituído por duas estrofes, cujo número de versos é desproporcional, além de que, na primeira, os versos se encontram desalinhados em relação ao espaço da página. A busca pela associação do que se vê com uma determinada imagem torna-se difícil. Dessa forma, resta partir para a leitura em busca de significados que possibilitem compreender a eleição dessa estrutura.

Ao iniciar a leitura, percebe-se que não é somente a estrutura em si que desperta a atenção, mas a seleção de sintagmas também causa certa estranheza: “caniço de pesca”, “gafanhoto montado”, “corcel magriz”, “espectro de grilo”, entre outras. Se observar-se um pouco mais detidamente o poema, nota-se que ele, em um longo “enjambement”, trabalha com imagens, tanto visual (a disposição dos versos e estrofes), quanto nas formulações de conteúdo, pelo léxico escolhido. O poeta cria uma imagem física de Dom Quixote por meio de metáforas. São imagens que se completam e que estão construídas a cada dois versos, excetuando o nono, décimo e décimo primeiro, a saber: “relâmpago/ ingênuo/ furor”, que alteram o processo composicional, como será comentado posteriormente.

Uma imagem criada por Drummond para descrever Dom Quixote é a de “caniço de pesca”. Ele compara a personagem a uma vara de pescar, não esquecendo que em seu uso figurado, caniço é tido como a descrição de alguém muito magro. Coloquialmente falando, um caniço seria um magricela, geralmente uma pessoa alta, magra e de pernas finas. Observe-se que somente com o uso de um vocábulo: “caniço”, Drummond já fornece o biótipo de Dom Quixote. Essa descrição é enriquecida pela metáfora “caniço de pesca”, que juntamente com o segundo verso “Fisgando no ar”, criam ambas uma imagem mental de um Dom Quixote muito magro “fisgando no ar”, ou seja, esta “vara de pesca” não está “fisgando”, ou pescando, conquistando algo real, e sim o etéreo.

É interessante notar que o conjunto da imagem em foco configura-se segundo as tomadas cênicas dos cavaleiros medievais, ou seja, quase sempre surpreendidos em posição de combate. Nesses termos, percebe-se a intencionalidade de mostrá-lo como os heróis épicos, isto é, em plena ação. No entanto, o movimento que se capta

no aspecto verbal, que expressa ação em curso, perde a sua epicidade frente à cadeia nominal que constrói uma imagem reduzida do cavaleiro, quase jocosa. Apreende-se a figura de alguém que quer fazer o jogo do cavaleiro andante, mas acaba por representar uma paródia dessa imagem, por apresentar traços que o inferiorizam. Sob esse aspecto, Linda Hutcheon comenta que

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (1989, p. 54).

Com isso apreende-se que Dom Quixote, ao representar uma paródia do cavaleiro andante, não representa apenas uma “deformação” do discurso apresentado nos romances de cavalaria, e sim uma reconstrução significativa; serve para mostrar a fragilidade de seu sonho frente ao que se propõe.

Voltando-se para as imagens construídas pelo texto poético, encontra-se na próxima a imagem de um “Gafanhoto montado/Em corcel magriz”. Gafanhoto é justamente um inseto geralmente reconhecido pelas suas pernas e braços finos e longos unidos por um corpo magro. Nessa comparação, tem-se novamente uma imagem que evidencia a magreza de Dom Quixote, destacando seus braços e pernas. Agora, esse “gafanhoto” está montado em um “corcel magriz”. Quanto ao cavalo, é curioso que ao mesmo tempo em que Drummond o descreve como corcel, animal considerado veloz, de forma a euforizá-lo, ele o disforiza com o adjetivo “magriz”, que equivale à magricela.

A personagem também é descrita como “Espectro de grilo/Cingindo loriga”. Espectro é um outro vocábulo que oferece significações interessantes, pois além de

levar ao mundo de sonhos de Dom Quixote no que se refere ao simulacro que se pretende criar de um cavaleiro andante, também pode ser usado para se referir a uma pessoa esquelética, assim como o grilo, que tal como a imagem do gafanhoto, relaciona-se ao porte de Dom Quixote. Novamente presencia-se o riso através da paródia. Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* (2002, p. 157), defende que a paródia alimenta-se de gêneros decadentes, ou seja, visto por este ângulo, tem-se um paralelo da imagem da cavalaria andante como algo pertencente ao passado, e por isso, decadente, o que se confirma no poema pela palavra “espectro”, lida de acordo com sua possibilidade de algo incorpóreo, o que remete à imagem de Dom Quixote relacionada a algo que já morreu e que existe somente nele. Agora, este grilo está “Cingindo loriga”. Loriga é uma espécie de saia com lâminas de aço para proteger a parte inferior do corpo do cavaleiro andante quando em ação no campo de batalha. Dessa maneira, há a manutenção das características da imagem da magreza com braços e pernas longos e finos, só que agora incluindo a sua vestimenta bélica. Pode-se também compreender dessa metáfora, que a figura de Dom Quixote, mesmo paramentado tal qual um cavaleiro andante, apenas consegue transmitir a imagem ou idéia de uma imitação de um cavaleiro medieval; suas vestes não lhe garantem a robustez e a solidez de um guerreiro, ao contrário, fazem dele um “Espectro de grilo”, um “espectro” de cavaleiro, dando-lhe a aparência de inépcia, que destoa da imagem pretendida e suscita o riso e, pode-se dizer, a compaixão, assim como também parece ocorrer com o desenho de Portinari.

Com relação à postura de Dom Quixote, em “Fio de linha/ à brisa torcido”, ao mesmo tempo em que mantém o tema da magreza, também se transmite uma certa idéia de fragilidade. Este “Fio de linha” não é torcido por uma força superior à dele, a

causadora aqui é a brisa, um vento leve e teoricamente pouco resistente, o que reforça ainda mais o campo semântico da debilidade.

Atente-se ainda à interrupção dos conjuntos significantes, pois surgem três versos compostos por nomes: “Relâmpago/ Ingênuo/ Furor”. Quanto ao relâmpago, chama a atenção a sua escolha, pois embora muitas vezes ele seja associado tanto ao poder como à força, também é efêmero; ele é rápido e passageiro. Note-se que relâmpago é seguido por “Ingênuo”, aqui interpretado por sem malícia, por pureza. Mas esta ingenuidade também está relacionada ao “furor”, que se atribui à presença de um ímpeto muito forte, à grande exaltação de ânimo, não esquecendo que todo esse entusiasmo ou impetuosidade pode levar a um delírio violento e é essa condição que se relaciona a Dom Quixote, não um violento que advenha da força bruta, mas no que se refere à força dos seus delírios, ou dos seus sonhos ingênuos e efêmeros. Esta tríade – relâmpago/ ingênuo/ furor – parece interromper as descrições e comparações físicas de Dom Quixote para introduzir na estrofe características relacionadas às atitudes do mesmo. Esses versos estabelecem uma divisão na estrofe através de uma mudança semântica, uma vez que passa da descrição física para a comportamental.

Percebe-se a conclusão daquilo que desencadeou os delírios de Dom Quixote, que é demarcado por uma segunda mudança, só que, desta vez, estrutural, pois em “de solitárias horas indormidas/ Quando o projeto invade a noite obscura” insere um novo desenho ao poema. Após as descrições exteriores e interiores da personagem, conclui-se que de sua insônia, causada pela leitura dos livros de cavalaria, é que lhe advêm momentos em que dá asas à imaginação, ao devaneio de viver como cavaleiro andante. Aliás, esse é o “projeto” que Dom Quixote planeja. Acrescenta-se que ele faz isso durante a “noite obscura”. O adjetivo “obscura”

sonoramente remete à “escura”, momento carente de luz, atributo mais comumente associado à noite, período que favorece a libertação do suporte psicológico, que beneficia a alucinação. Esse termo parece relacionar-se ao olhar daquele que vê e avalia Dom Quixote. Ou seja, é possível dizer que esse enfoque é permeado pela visão deste observador que relaciona o “projeto” quixotesco ao devaneio.

Perceba-se o simbolismo em “Esporeia/ o cavalo/ esporeia/ o sem fim”, que parece trazer a comparação de um ato real ligado a outro figurado. Enquanto ele “Esporeia/ o cavalo” é como se estivesse esporeando “o sem fim”. Ao estimular, incitar o cavalo para que este se mova e siga em frente, é como se Dom Quixote estivesse, na verdade, abrindo caminho para seus sonhos, mais do que isso, ele está adentrando e seguindo no mundo da ilusão. Um ato pertencente ao mundo da realidade, como esporear o cavalo, é transferido por ele para o mundo do devaneio. Entretanto, o verso subsequente “O sem fim”, desvela novamente o juízo de valor do eu poético acerca de Dom Quixote. Sua visão a respeito do “Cavaleiro da Triste Figura” parece ser acerba: seu devaneio não tem fim, parece acreditar que uma vez enveredado por esse caminho, não haverá volta, é como se a personagem estivesse definitivamente entregue ao devaneio.

Esse poema apresenta uma visão distanciada de Dom Quixote. Diz-se distanciada no sentido de avaliativa. Tem-se a impressão de que o sujeito que enuncia se coloca como um observador. É como se o mesmo estivesse observando uma cena cujo protagonista tenta assumir para si a imagem de herói, mas que é percebida por ele como uma tentativa fracassada. Neste ponto é possível perceber a posição axiológica no processo criativo. Há um diálogo entre essas vozes – eu Dom Quixote x eu observador – que se entrecruzam. O signo não somente descreve o mundo quixotesco, mas dele participa (Bakhtin, 1997), tanto que se pode dizer que

esse observador constrói, pelas metáforas, uma imagem disfórica do eu descrito. Ao ressaltar repetidas vezes o aspecto físico da personagem, ele traz à tona não somente a debilidade física, mas também a psicológica. Embora o propósito deste seja ser um herói, tal qual um cavaleiro andante, na realidade, acaba confirmando sua inadequação perante o mundo real.

O cotejo entre “O esguio propósito” e “Dom Quixote a cavalo com lança e espada” enriquece e fornece mais possibilidades de apreender os seus significados. Voltando-se a atenção ao aspecto gráfico do poema, percebe-se que o mesmo converge com o desalinho da personagem no desenho. Ambos estão desequilibrados. Considera-se, inclusive, que, no que se refere à forma, este não é o único ponto em comum entre as duas obras em questão, o desenho é mais estreito, sua largura ocupa um pequeno espaço da folha, é um desenho “magro” acompanhado por um poema “esguio”. Conforme abaixo:

O ESGUIO PROPÓSITO

Caniço de pesca
 fisingando no ar,
 gafanhoto montado
 em corcel magriz,
 espectro de grilo
 cingindo loriga,
 fio de linha
 à brisa torcido,
 relâmpago
 ingênuo
 furor
 de solitárias horas indormidas
 quando o projeto invade a noite obscura.

Esporeia
 o cavalo,
 esporeia
 o sem fim.



Ao examinar novamente o poema, pode-se verificar que somente os dois últimos versos da primeira estrofe ocupam um espaço maior da folha, sendo o penúltimo ainda um pouco menor que o último, o que possibilita relacionar o penúltimo à espada de Dom Quixote e o último à sua lança, que também é proporcionalmente maior, enquanto os dois corpos, ou seja, as duas estrofes são em si “esguias”, Dom Quixote e Rocinante do desenho também o são, de forma que tanto o poema quanto o desenho ressaltam as formas delgadas de ambos.

É possível dizer que há a preocupação por parte de Drummond em apresentar as personagens como Portinari as desenhou, o que acontece por meio de metáforas, que descrevem um Dom Quixote muito esguio, ou seja, alto e magro, vestindo a sua armadura. Nos dois casos Rocinante é incitado pelo amo, sendo que Drummond explicita o motivo e dá o destino: “o sem fim”, ou o mundo do devaneio. Embora tal fato esteja implícito no desenho de Portinari, ele pode ser apreendido pela análise das cores; que seguem o mesmo padrão dos desenhos anteriores; pois Dom Quixote continua colorido com um vermelho muito intenso, ou seja, dominado pela paixão e embasado na expansão do fundo amarelo que dá vazão ao seu devaneio, ou aos seus sonhos, que também estão presentes no poema nos dois últimos versos da primeira estrofe, “de solitárias horas indormidas/ quando o projeto invade a noite obscura”.

Outro ponto que parece importante neste conjunto da obra plástico-pictórica e poética é que a magreza, presente em ambas, acompanha uma certa mudança no enfoque dado a Quixote. Não somente seu devaneio é posto em foco, mas também a sua inadequação: tanto frente ao mundo real, uma vez que já não se guia por ele,

quanto ao campo do devaneio, para onde se dirige. A magreza ressaltada pelos artistas procura persuadir o leitor a ir além do aspecto físico; uma vez que ambos trabalham com imagens; para um ser frágil e desequilibrado.

Assim como Portinari transfere para a prancha o aspecto físico do Quixote de Cervantes, o mesmo é feito por Drummond quanto ao pintor. Agora, considere-se a presença do animal como um componente importante para a imagem do cavaleiro andante, que compreende o homem e o animal. Analisando-se atentamente as duas presenças no desenho, verifica-se que o animal se encontra ereto, firme, enquanto o homem se encontra torto. A impressão transmitida pelo cavalo é justamente contrária à sensação de insegurança que se sente ao observar o homem. Veja-se que a postura de um contradiz o inquietamento do outro. Um, Rocinante, expressa equilíbrio, solidez, tranqüilidade, domínio de si na situação enunciativa, enquanto que o outro, Dom Quixote, representa o sujeito levado pela ação, pela paixão, pela desmedida.

Também é possível se observar o espelhamento do poema sobre o desenho. Veja-se a estrutura do poeta sobreposta ao desenho (Fig. 12). O corpo do poema traz em si a estrutura do desenho de Portinari. E “de solitárias horas indormidas/ quando o projeto invade a noite obscura” marcaria o joelho esquerdo, bem como o pé direito da personagem, ao passo que os quatro últimos versos seriam as quatro patas do animal. Em “Esporeia” tem-se a pata esquerda traseira, e “o cavalo” a direita. Passando para as patas dianteiras, o penúltimo verso marcaria a pata esquerda, e “o sem fim” a direita. Assim, o poema também é um desenho; na medida em que é figurativo ao mesmo tempo em que espelha o desenho de Portinari.

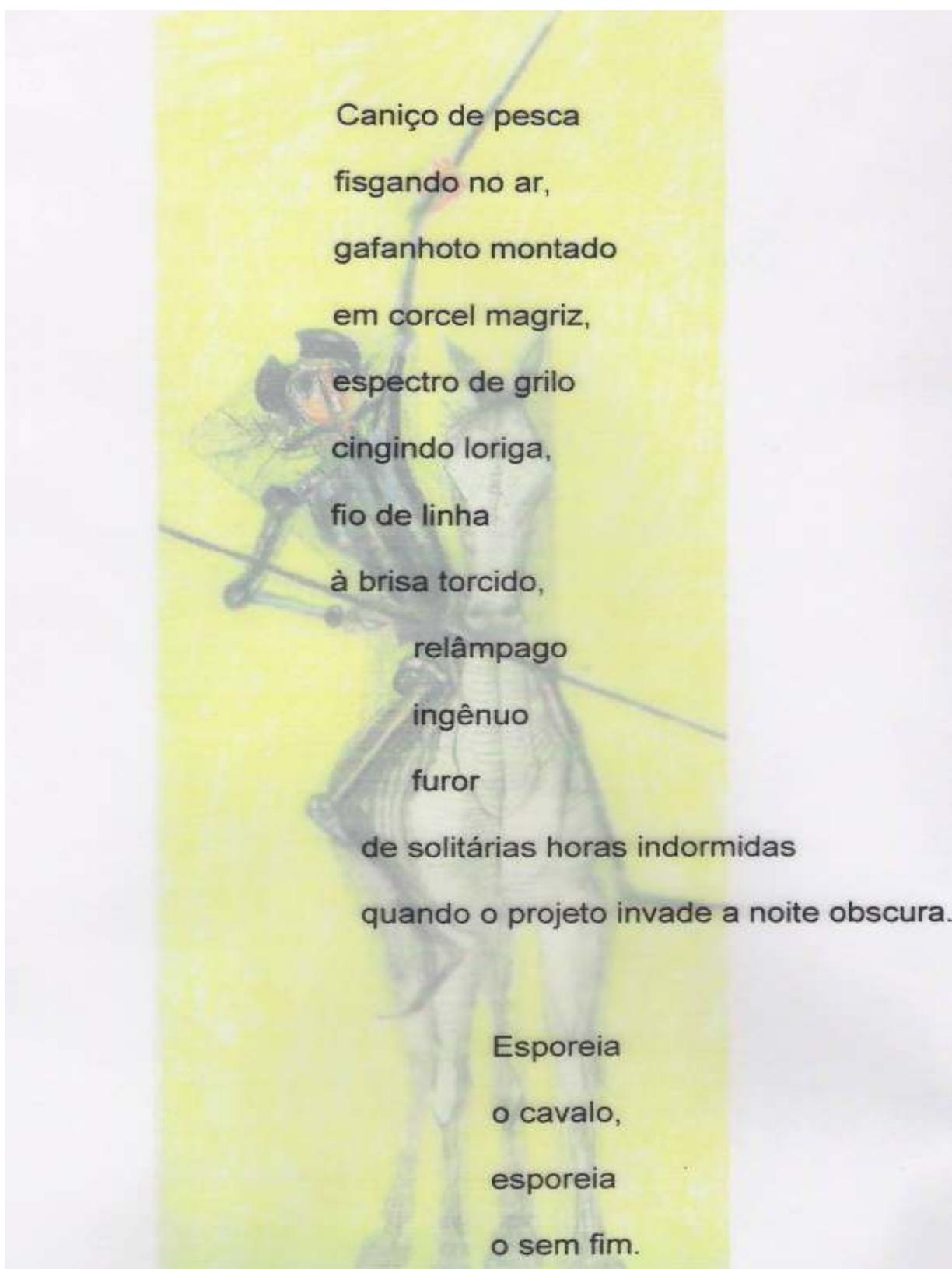


Fig. 12 – Sobreposição do poema “O esguio propósito” sobre o desenho “Dom Quixote a cavalo com lança e espada”

Considera-se, por fim, que os artistas brasileiros ao trabalharem o aspecto do desajuste, tanto Drummond quanto Portinari apresentam, neste conjunto de obras, a ironia cervantina de maneira mais explícita, estando assim, em consonância com o tom encontrado no texto mestre.

Apresenta-se, neste par de releituras sob o tema do *ethos* quixotesco, um espelhamento do ser e estar no mundo de Dom Quixote. Um ser que em seu devaneio demonstra sua fragilidade frente tanto ao mundo prosaico, quanto ao seu próprio mundo de sonhos.

5. O PARADOXO COMO FATOR DE UNIDADE

“[...] sem se despedir Pança dos filhos e da mulher, nem D. Quixote da ama e da sobrinha, uma noite deixaram o lugar sem que pessoa alguma os visse; durante a qual caminharam tanto, que ao amanhecer se convenceram de que os não achariam por mais que os procurassem.” (SAAVEDRA, 2002, I – VII, p. 113)

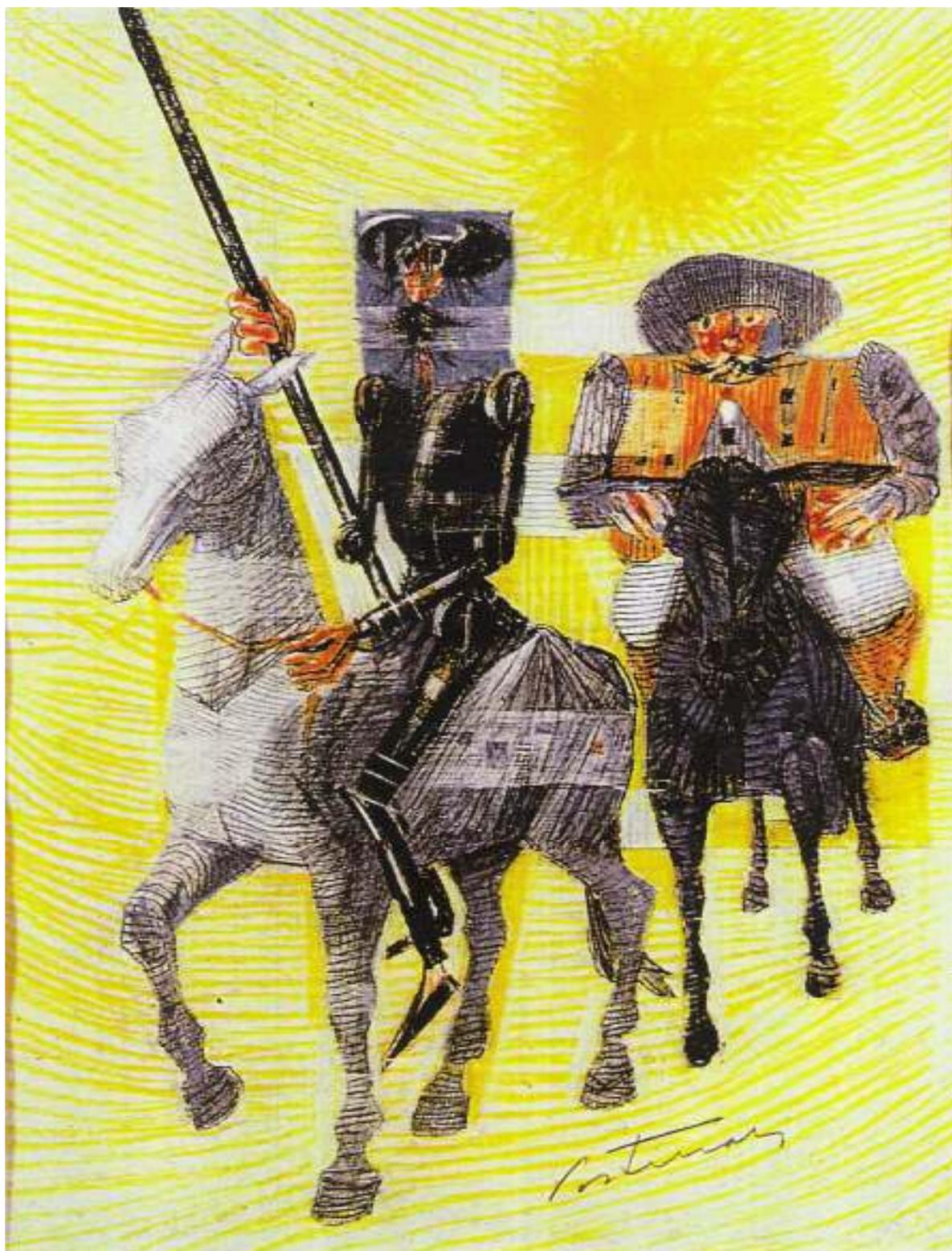


Fig. 13 – Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras (PORTINARI, apud D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond, 1973, p. 29)

UM EM QUATRO

A		B
b		y

A & b

Z & y

Ab

yZ

A b y Z

quadrigeminados

quadrimembra jornada

quadripartito anelo

quadrivalente busca

unificado anseio

umcavaleiroumcavaloumjumentoumescudeiro

O texto visual “Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras” apresenta, em primeiro plano, uma imagem central com Dom Quixote em sua armadura montado em Rocinante, e logo atrás, seguindo-o, Sancho Pança em seu jumento. Percebe-se que a figura de Dom Quixote, em vestimenta de guerreiro, não estabelece relação contratual com a convenção, pois apresenta um aspecto frágil, muito oposto ao concebido pelo imaginário, no que se refere à imagem do cavaleiro medieval. É muito magro, ao contrário de seu cavalo, que possui um aspecto robusto. Já Sancho Pança, ao contrário de Dom Quixote, é encorpado, quase pesado demais para a sua montaria, que parece pequena se comparada a ele. Percebe-se, nesta construção, novamente a presença do riso carnavalesco que desconstrói a imagem do cavaleiro andante por meio da paródia, estabelecendo, desta forma, um jogo de plurissignificação que, por fim, acaba por proporcionar uma outra percepção do objeto, aqui compreendido por Dom Quixote e Sancho Pança como representantes da cavalaria. Esta ambivalência encontrada na paródia é entendida por Bakhtin como estando ligada à percepção do “mundo ao revés” compreendida na teoria da carnavalização.

A cultura do riso também é absolutamente central para a concepção de carnaval de Bakhtin: o enorme riso renovador, irrisório, criativo, que compreende os fenômenos do processo de mudança e transição, e acha em cada vitória uma derrota e em cada derrota uma vitória potencial (STAM, 2000, p. 87)

Presencia-se, no riso carnavalesco, uma subversão que implica uma concepção de mundo destronante. “O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo “mundo às avessas” (BAKHTIN, 1997, p. 127). Na mesma obra, *Problemas da Poética de Dostoiévsk*, o pensador russo cita:

O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se parodiavam, uma às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isso parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus (Idem, p. 127).

Desta forma, apreende-se, neste parodiar carnavalesco, a composição de uma imagem tal qual um reflexo da cavalaria andante, ao mesmo tempo em que se salienta a deformação dessa imagem, pois, como comentado, há uma quebra da perspectiva daquilo que se espera da imagem de um herói. Esta deformação, por assim dizer, é reveladora, pois demonstra a fragilidade do sonho perseguido por Dom Quixote.

Outro ponto interessante nesse texto plástico-pictórico é o fato de o céu e a terra se misturarem. Apenas diferencia-se o céu pela presença do sol, que se encontra no canto superior à direita. É interessante reportar-se ao hipotexto dessas obras, ou melhor, ao texto de Cervantes, pois este fornecerá mais elementos para uma melhor compreensão dessa passagem. Referindo-se às características das personagens da obra mestra, tem-se um fidalgo extremamente sonhador, que de tanto ler romances de cavalaria, perde a noção da realidade e em seu devaneio acaba por acreditar ser ele próprio um cavaleiro andante. Enquanto o escudeiro caracteriza-se por ser um homem ingênuo e preso à realidade. Dom Quixote tem em seu devaneio uma fuga para fora do real, atentando-se para que este fato não implica, necessariamente, segundo Bachelard (2006, p. 5), o encontro de um mundo consistente.

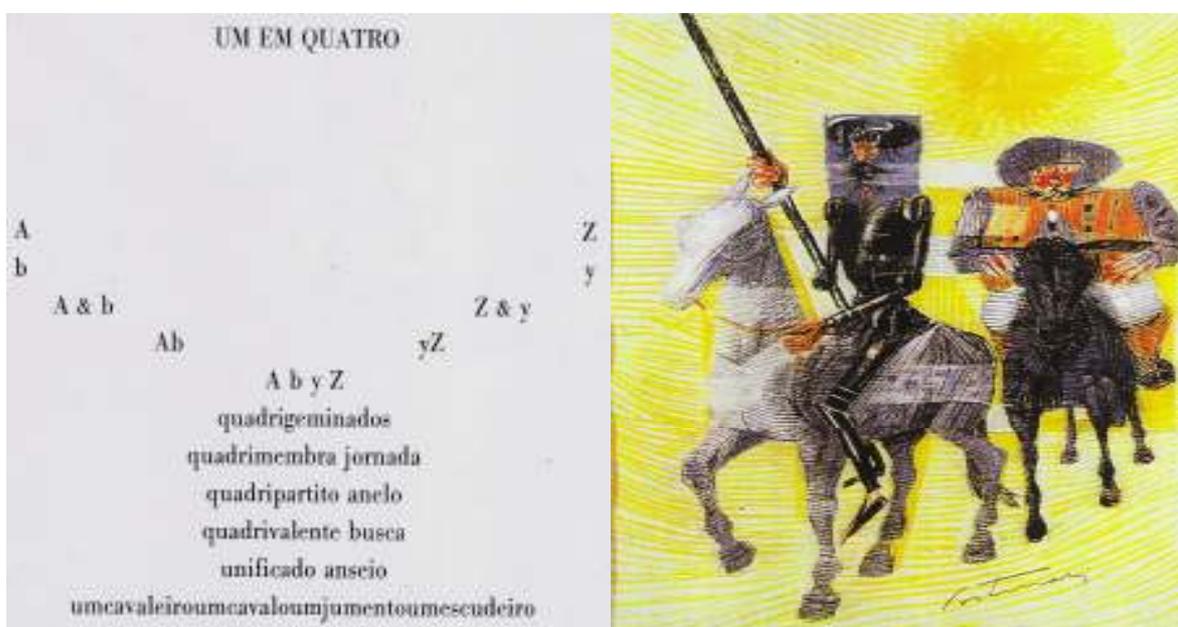
Desta maneira, instala-se a dicotomia Devaneio x Realidade. Então, presencia-se o devaneio revestido por uma armadura negra que pode simbolizar os obstáculos para que o sonho, que dá origem ao seu devaneio, se concretize, pois a

armadura, no texto fonte, dificulta, muitas vezes, o movimento da personagem e prejudica-lhe a execução das tarefas, o atingimento de seus ideais. Dom Quixote, metáfora do sonho (pois é o sonho que dá origem ao devaneio), também está com uma arma em riste, que se sobrepõe ao espaço pictórico. Ela invade a extremidade, não respeita os limites, assim como o mundo da imaginação. O rosto de Dom Quixote se aproxima de uma caricatura de olhos bem abertos que representa a loucura dos seus sonhos. Como o sonho, Quixote parece leve como uma pluma; embora esteja portando um traje de material pesado, sua aparência é frágil.

Desviando o campo de visão para seus pés, um, o esquerdo, quase toca o chão, em vista de suas pernas serem extremamente longas, enquanto o direito se encontra ligeiramente torto, desajeitado. Este Dom Quixote, ou este sonho que é frágil, desajeitado e louco, encontra-se montado em um cavalo que passará a ser considerado como a sustentação desse sonho. Porém, diferentemente do sonho, a sua base é forte, robusta, de forma que o sonho pode se firmar em um elemento rígido, algo firme que o sustente, assim como a fé que Dom Quixote tem em seus sonhos. Note-se ainda que este sonho é seguido pela realidade, aqui retratada por Sancho Pança, e que, ao contrário do sonho que é frágil, a realidade é sólida, pesada e de olhos bem abertos, no sentido de estarem atentos. A realidade, ao contrário do sonho, segue montada em uma base que quase não a sustenta, trata-se de um jumento, animal culturalmente disforizado por simbolizar a falta de inteligência e a falta de criatividade. Assim, Sancho Pança e seu jumento simbolizam a realidade, que é pesada e pouco criativa. Fechando-se o campo de visão nas montarias, tem-se um cavalo robusto e admirável, que sustenta a realização do sonho seguido pela realidade jumenta e sem graça.

Quanto ao poema “Um em Quatro”, depara-se frente a um modelo de poema visual, e em sua composição encontra-se um jogo lúdico com as letras A,Z, b e y. Esse jogo inicia-se com as letras A e Z, sendo A a primeira letra do alfabeto e Z a última, o que nos remete à idéia de um início e de um fim, para, em seguida, serem introduzidas as letras b e y, ou seja, a segunda e a penúltima letras do alfabeto, ou um começo com continuidade e um fim com a sua anterioridade. Porém, a grafia das letras é diferente, já que o início e fim, ou A e Z estão grafadas em maiúsculas, enquanto que a continuidade e a anterioridade, ou b e y estão em grafia minúscula. Ocorre que o poema apresenta a união do início e continuidade com o final e sua anterioridade através da marcação A&b e Z&y, o que é confirmado com a união Ab e yZ. Note-se ainda que esta unificação é intensificada através da união dos pares com a grafia AbyZ.

É possível melhor compreender estas marcas textuais ao traçar seu diálogo com o texto pictórico, no qual se encontram quatro figuras: dois homens, Dom Quixote e Sancho Pança, e suas respectivas montarias, um cavalo e um jumento, conforme abaixo:



Desta forma, soluciona-se a distribuição das letras para as quatro presenças constitutivas do texto poético: A para Dom Quixote, pois este segue na frente, b para seu cavalo Rocinante, Z para Sancho Pança e y para seu jumento. Então, o poema inicialmente apresenta os homens, indicados pela grafia em maiúscula, ou o cavaleiro e seu escudeiro, sendo que a diferença hierárquica explicaria a escolha de letras que se distanciam entre si na seqüência do alfabeto. Os homens são acompanhados por suas respectivas montarias, apresentando-se primeiramente a montaria de Dom Quixote, que se trata de um cavalo, enquanto que a de Sancho Pança é um jumento. Ambos são representados pela grafia em minúscula, sendo que novamente ocorre o distanciamento das letras, pois y também está afastado da letra b, o que se justifica pela espécie de montaria, cavalo e jumento, visto que o cavalo, pertencente a Dom Quixote é considerado um animal adequado para o exercício da cavalaria, enquanto o jumento de Sancho Pança é mais utilizado pelas pessoas do povo para levar grandes fardos. Percebe-se que esta composição confirma a imagem do cavaleiro, visto ser imprescindível a junção homem/cavalo para que se estabeleça a presença do cavaleiro andante, assim como a do escudeiro que compõe com seu jumento, a imagem do auxiliar, tanto que o texto, como citado anteriormente, apresenta a junção ou união do homem com o animal na marcação A&b e Z&y. Esta ocorrência mostra a importância de ambos, ou seja, do homem com sua montaria, o que, por sua vez, converge com a imagem do cavaleiro. Tal união é tão importante que, deixam de ser quatro participantes para se tornarem apenas dois, Dom Quixote e Rocinante tornam-se um, e Sancho Pança e seu jumento, outro. Mas, esta não é a única união apresentada, também há a união dos quatro protagonistas através da marcação: AbyZ, que por sua vez é ratificada em *quadrigeminados*, sendo que *quadri* se refere aos quatro elementos, enquanto

geminado, segundo o Dicionário Aurélio, é aquele que “se insere aos pares” (1988), ou seja, quatro elementos que se tornam, se ligam em dois pares unidos, o que nos leva ao fato desta unificação, desta união materializar-se em uma *quadrimembra jornada*, isto é, os quatro membros juntos em uma mesma viagem, em um *quadripartito anelo*, ou os quatro em uma viagem sob um desejo intenso e em uma *quadrivalente busca* com um *unificado anseio*. Assim, conforme o último verso, trata-se de *umcavaleiroumcavaloumjumentoumescudeiro* unidos em uma jornada sob uma busca que se orienta por um desejo intenso que segue segundo um anseio unificado. Note-se que, além de todos receberem uma mesma marcação em letra minúscula, também se apresenta uma composição justaposta, pois não há espaçamento entre as palavras. Como revela o próprio título do poema, são “Um em quatro” em perfeita comunhão.

Apreende-se assim, uma seqüência narrativa que euforiza tanto a união que está presente a partir do terceiro verso, quanto a nivelação hierárquica dos quatro seres do poema. Os homens são nivelados, não há um “dom” Quixote, ou um senhor e seu escudeiro, são dois homens. Assim como não há um cavalo e um jumento, há dois animais. Por conseguinte, o último verso constrói na e pela expressão a idéia de união que implica nivelação dos sujeitos, isto é, igualdade entre eles e, por fim, transformação do que era um conjunto de individualidades para uma unidade; já não há quatro protagonistas, é um todo indivisível, unido por um único propósito.

Quanto ao estilo, tem-se uma poesia visual. Por “poesia visual” pode-se entender toda espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras”. (MENEZES, 1998, p. 14). É justamente isto o que se encontra neste poema. Drummond trata tanto o verbal quanto o visual de forma a “dar significados” à criação. “Não há na poesia visual rima, estrutura métrica, estilos

identificados por figuras de retórica. Há uma série de outros instrumentos analíticos” (Idem, p. 64). Tal fato pode ser constatado ao perceber que os espaços em branco, as letras, linhas e formas estão repletos de significados. Com relação a isto, pode-se dizer que o que distingue este poema é a forma que o texto assume. Ao deter a atenção em sua disposição gráfica, percebe-se a cabeça de um animal, que pode ser tanto do cavalo quanto do jumento retratado no texto plástico-pictórico. Esta leitura também pode ser confirmada pela repetição da palavra *quadri*, que remete à palavra quadrúpede. Comparando a imagem do texto poético com a do desenho, percebe-se que neste, enquanto Rocinante se encontra com as orelhas em pé, o jumento as tem na vertical, o que possibilita optar pela cabeça do cavalo como sendo a representativa do poema. Entende-se que Drummond usou os recursos de um poema visual, relacionando as letras, palavras e espaço (Ibidem, p. 64) de forma a dar significado ao texto e euforizar a união e a nivelção hierárquica tratada anteriormente.

Do diálogo entre os textos “Dom Quixote saindo para suas aventuras” e “Um em Quatro”, encontra-se uma convergência não somente entre as obras brasileiras, mas também entre elas e o texto matriz, tanto que se apreende uma relação dialógica permanente entre o romance, o texto plástico-pictórico e o poema, de forma que se pode atribuir sentidos às releituras em vista deste diálogo que serve de norte para que se trace a rede de significados. Agora, convém ressaltar que se percebe uma euforização do devaneio representado por Dom Quixote. Em Portinari, embora isso esteja explicitado pelo fato de o artista localizar tanto Dom Quixote quanto Sancho Pança em um mesmo quadro, juntos entre o céu e a terra, dispostos em uma seqüência espacial e temporal, pois o tom amarelo que permeia as imagens simboliza a eternidade e a continuidade do ideal buscado (ROUSSEAU, 2004), é o

sonho, ou devaneio representado por Dom Quixote que aparece em primeiro plano, são seus traços, levando em conta sua arma, que desborda do espaço da tela, que foge dos limites estabelecidos. A imaginação, o sonho, em Portinari, segue em frente, guiando e sendo seguido pela realidade, enquanto, em Drummond, é a marcação A que aparece em primeiro lugar, é a marcação atribuída a Dom Quixote que leva os quatro membros a uma mesma jornada. No último verso, é o cavaleiro que precede o companheiro.

Destarte, apreende-se a importância da presença de dois pólos. De um lado, o sonho/devaneio, e de outro, a realidade. Compreende-se ser justamente esta relação dicotômica que possibilita a manutenção do devaneio de Dom Quixote, pois é na presença do outro que o eu encontra seu lugar no mundo. A este respeito, encontra-se base para esta leitura nos estudos sobre a polifonia de Bakhtin

Dominar o homem interior, ver e entendê-lo é impossível fazendo dele objeto de análise neutra indiferente, assim como não se pode dominá-lo fundindo-se com ele, penetrando em seu íntimo. Podemos focalizá-lo e podemos revelá-lo – ou melhor, podemos forçá-lo a revelar-se a si mesmo – somente através da comunicação com ele, por via dialógica. Representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com o outro. Somente na comunicação, na **interação do homem com o homem** revela-se o “homem no homem” para outros ou para si mesmo (1997, p. 256, grifo nosso).

Ou seja, nesta “interação” de Dom Quixote e Sancho Pança, ou melhor, na interação entre o Devaneio e a Realidade está-se a constituição do ser quixotesco. Sancho Pança assume, perante este, o papel de “espelho” e, Dom Quixote, ao ter sua imagem refletida no outro – Sancho Pança –, também tem a sua refração, e nesta ocorrência acaba-se por refratar o mundo (BRAIT, 2007, p. 39). Compõe-se, assim, o pressuposto do primado da alteridade de Bakhtin “no sentido de que tenho de passar pela consciência do outro para me constituir (ou, num vocabulário mais

hegeliano, o eu-para-mim-mesmo se constrói a partir do eu-para-os-outros)“ (Idem, p. 43).

- Veja vossa mercê – respondeu Sancho – que aqueles que ali aparecem não são gigantes, e sim moinhos de vento, [...] arremeteu a todo o galope de Rocinante e investiu contra o primeiro moinho que tinha à frente; e ao lhe acertar uma lançada na asa, empurrou-a o vento com tanta fúria que fez a lança em pedaços, levando consigo cavalo e cavaleiro, que foi rodando pelo campo muito estropiado.

- Valha-me Deus! – disse Sancho. – Eu não disse a vossa mercê que visse bem o que fazia, que não eram moinhos de vento, [...].

- Cala, amigo Sancho – respondeu D. Quixote –, [...] quanto mais eu penso, e assim é verdade, que aquele sábio Frestão que me roubou o aposento e os livros tornou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do seu vencimento, [...] (SAAVEDRA, 2002, I – VIII, p. 117, 118, 120).



Fig. 14 – Dom Quixote arremetendo contra os moinhos de vento (PORTINARI, apud D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond, 1973, p. 33)

O DERROTADO INVENCÍVEL

- | | |
|--|---|
| <p>- Gigantes!
 (Moinhos
 de vento...)</p> | <p>Doído
 moído
 caído</p> |
| <p>- Malina
 mandinga,
 traça
 d'espavento!
 (Moinhos e moinhos
 de vento...)</p> | <p>perdido
 curtido
 morrido
 eu sigo
 persigo
 o lunar</p> |
| <p>- Gigantes!
 Seus braços
 de aço
 me quebram
 a espinha,
 me tornam
 farinha?
 mas brilha
 divino
 santelmo
 que rege
 e ilumina
 meu valimento.</p> | <p>intento:
 pela justiça no mundo
 luto, iracundo.</p> |

Contemplam-se, no desenho “Dom Quixote arremetendo contra os moinhos de vento”, as figuras de Dom Quixote e seu cavalo em movimento de queda, percepção ratificada tanto pela lança que desenha uma linha reta em direção ao chão, como pela posição do tronco de Dom Quixote e do pescoço do cavalo que se encontram em um movimento angular, o que possibilita ao leitor antecipar a batida dessas figuras no solo. O motivo para tal acontecimento está explicitado no próprio título, e isso se confirma pela presença, na parte superior esquerda, do que se pode considerar uma pá de um moinho de vento que, por sua vez, é vista pela personagem da novela como sendo “longos braços”, e que, em sua visão, “alguns chegam a tê-lo de quase duas léguas” (CERVANTES, 2005, p. 117). Tendo-se em vista esse movimento, pode-se concluir que a ação a que se refere o título já foi realizada e que o resultado é o tombo da personagem e do cavalo.

Ao fechar o campo de visão na posição do cavaleiro, percebe-se a provável violência dessa queda. Portinari parece ter desejado captar não só o movimento da queda, envolvendo nesse dinamismo o cavalo e o cavaleiro, mas também a reação do protagonista que, aparentemente assustado, coloca as mãos diante do rosto como que para proteger-se do tombo. Inclusive, voltando à questão dos seus olhos, pode-se apreender dessa imagem o traço do exagero, ou do hiperbolismo, que, de acordo com Bakhtin, se trata de um dos “sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (1999, p. 265). Em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o pensador afirma que, se por um lado, os olhos não tenham nenhuma função dentro do realismo grotesco, pois eles “exprimem a vida puramente *individual*, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência” (Ibidem, p. 276), por outro, o grotesco:

só se interessa pelos *olhos arregalados*, [...], pois interessa-se por tudo que *sai, procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo o que procura escapar-lhe. Assim todas as *excrecências e ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal* (p. 276, 277).

Ainda se pode apreender, do corpo grotesco, “um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo, além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (p. 277). Assim, os olhos de Dom Quixote tornam-se particularmente reveladores. Expressam o momento do sujeito diante do mundo, espelham sua tensão diante do ocorrido. Esse aspecto do desenho estará refletido no poema “O derrotado invencível” de Drummond que acompanha essa releitura, no instante em que o eu lírico se questiona ao dizer “me tornam farinha?”, o que demonstra sua surpresa e incompreensão diante dos fatos, que serão melhor analisados posteriormente.

Quanto à postura das duas figuras, cavaleiro e cavalo, as mesmas sugerem desalinho e desequilíbrio. Com relação aos fundamentos sintáticos do texto visual (DONDIS, 2003), percebe-se, ao se estabelecerem o eixo vertical e a base horizontal no processo de composição, que a disposição dos volumes provoca tensão visual, pois confirmam o desequilíbrio na disposição dos volumes, sendo este “um fator de desorientação” (Idem, p. 35), conforme é possível conferir na figura 15:



Fig. 15 – Imagem demonstrativa do eixo vertical e da base horizontal de Dom Quixote e o moinho de vento.

Compreende-se, nesta tensão, a ausência de estabilidade que, por sua vez, gera o aguçamento compositivo. Aguçamento é o que cria tensão no campo visual que, nesse caso, se trata de uma tensão máxima devida ao fato de a maior parte dos volumes se encontrarem do lado direito (Fig. 16). Dondis (1997, p. 40 - 41) explica que para o leitor há uma expectativa de encontrar as informações centralizadas, no entanto, mesmo que estas estejam dispostas do lado esquerdo, a tensão será mínima, por causa do hábito ocidental da leitura ocorrer da esquerda para a direita. Porém, estando as informações do lado direito, como neste desenho, ocorrerá “uma composição visual de tensão máxima” (Idem, p. 41) originada pela quebra de expectativa.

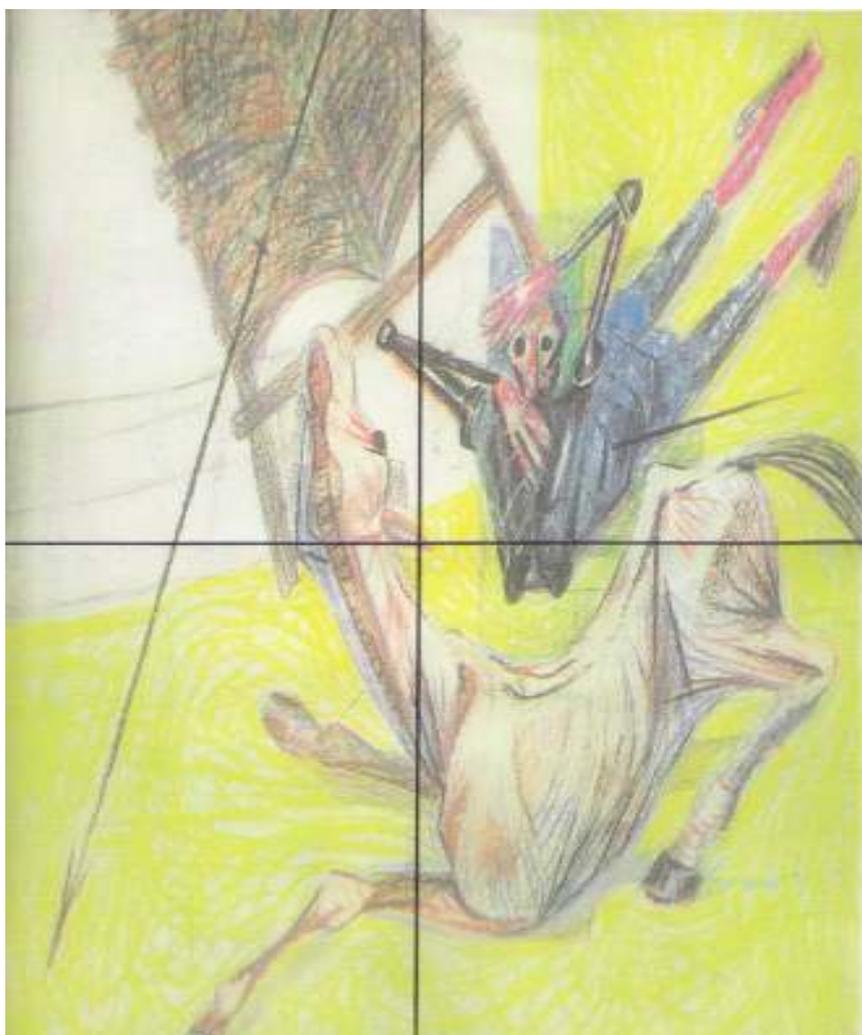


Fig. 16 – Imagem demonstrativa do eixo de tensão de Dom Quixote e o moinho de vento.

É possível afirmar que esta composição sintática visual gera no leitor uma percepção da tensão que está além da composição dos volumes, pois ela comunga com a tensão do momento, assim como reflete o desequilíbrio da personagem.

Outras linhas e traços são significativos: na área em que se encontram Dom Quixote e Rocinante, chama atenção, principalmente, o traço azul indicativo do movimento abrupto e arrastado da pata traseira esquerda do cavalo, o tracejado suave feito a lápis marrom, marcando o movimento da cabeça em relação à pata

dianteira direita. Quanto às sugestões de movimento na figura do protagonista, pode-se atentar, por exemplo, para a posição da lança e para o desalinhamento da parte superior da armadura. Finalmente – e com papel importante – uma linha (espécie de seta), também diagonal, une o branco ao amarelo, desde o canto superior, na altura em que está a pá, até o canto esquerdo do desenho, como se tivesse sido posta ali para deter o movimento em ambos os recortes (do moinho, de um lado, e de Dom Quixote e Rocinante, de outro).

O pano de fundo que prevalece no espaço plástico-pictórico é o amarelo, que ocupa três quartos do espaço total. No espaço ocupado pelo moinho, correspondente à quarta parte do conjunto (Fig. 16), é o branco que aparece como pano de fundo, em contraste com o tom marrom de uma de suas pás, de dimensão comparativamente maior que a das duas figuras. Um aspecto que contribui para marcar a ideia de movimento são os traços, ora irregulares e finos no fundo branco, ora circulares e mais tensos no fundo amarelo (o mesmo procedimento ocorre em todo o resto do desenho, ao que parece com a mesma finalidade). Duas ou três linhas diagonais de cor preta (uma delas menor) e um tênue traço lilás no canto esquerdo do fundo branco parecem ter a função de sugerir o giro da pá e o movimento do golpe que atinge cavalo e cavaleiro. Note-se que esses panos de fundo presentes no desenho se articulam para construir uma oposição entre o espaço pertencente a Dom Quixote e a seu cavalo e o espaço pertencente ao moinho de vento. Por outro lado, a pá representativa do moinho de vento, actante da cena oriunda do espaço da realidade, possui um pano de fundo que demarca um início e um fim por meio de uma cor tida como neutra, uma vez que o branco, em si, significa tanto a ausência como a soma das cores (PEDROSA, 2003, p. 117). Já os actantes pertencentes ao espaço da imaginação, do devaneio, estão representados

com o pano de fundo amarelo que é “a cor quente por excelência” assim como a mais expansiva das cores (PEDROSA, 2003, p. 110 - 111) e que, por sua vez, não apresenta nenhuma demarcação a não ser aquela pertencente ao pano de fundo branco. A única fronteira possível, então, é aquela que divide o espaço do devaneio, representado pelo amarelo expansivo e vibrante, e o da realidade, espaço pequeno e branco demarcado por limites.

A oposição assinalada nesta leitura, até pela maior dimensão da pá do moinho, que dá ao desenho um ar expressionista (ao deformar e, ao mesmo tempo, caricaturizar o “tombo” de Quixote), parece acentuar a pequenez da ação humana (entenda-se tal ação na sua intenção criativa, criadora e transformadora) em relação ao poder avassalador da realidade – o moinho – que dilacera, pulveriza o indivíduo e suas utopias.

Tal como nos desenhos e poemas anteriores, a relação entre alto e baixo, figurativamente presente na relação entre o moinho (alto) e a dupla cavalo/cavaleiro (baixo), neste caso parece apontar para uma leitura crítica de Portinari quanto ao papel hegemônico do paradigma racionalista, concebido como um fluxo ininterrupto ao qual o indivíduo criativo, sonhador, deve submeter-se, sob pena de perder suas próprias referências (não parece casual que a grande linha fundadora da estabilidade esteja situada no campo branco da “realidade” em oposição ao campo do devaneio).

Drummond também parece ter interpretado deste modo tanto o texto cervantino quanto o desenho de Portinari. No que diz respeito ao poema “O derrotado invencível”, pode-se perceber, de um lado de determinados versos: “(Moinhos de vento...)/ Gigantes!/ Seus braços/ de aço/ me quebram/ a espinha,/ me tornam/ farinha?”. E a idéia da ação, do lado esquerdo do texto, se opõe o seu

efeito, negativo, em alguns versos do lado direito. Que efeito é este? O do homem – ou das utopias humanas – corroído pela realidade/moinho, que o deixa “morrido/ caído/ perdido/ curtido”

Ainda sobre o poema, percebe-se que o mesmo manifesta, a partir do próprio título, um jogo de opostos, afinal de contas, como um derrotado pode ser invencível? Trata-se de um paradoxo que permeia toda a série de Portinari e de Drummond, assim como a obra de Cervantes. É interessante observar que essa oposição encontrada ganhará forças durante toda a constituição do texto.

O poema inicia com o que pode ser considerado um grito, cujo conteúdo é enfatizado por um ponto de exclamação: “– Gigantes!”. Porém, percebe-se que esse grito parece receber como resposta a fala: “(Moinhos/ de vento...)”. É interessante observar o uso dos parênteses. Uma busca de significados para essas marcas textuais impõe uma leitura mais atenta que revelará a contradição entre os versos compostos pelo grito e os expressos no interior dos parênteses. Atendo-se ao fato de que essa pontuação é usada para inserir uma informação de ordem explicativa, então se tem o grito “– Gigantes!”, entendido como um grito de alerta, seguido pela explicação de que se trata de “Moinhos de vento”. Porém, parece que o enunciador do grito não tem a mesma opinião, pois reza: “Malina/ mandinga,/ traça/ d’espavento!”. Transmite-se a impressão que o sujeito desta frase recita uma prece de exorcismo, o que demonstra que o mesmo pensa estar diante de alguma maldição que precisa ser esconjurada. Ao fazer isso, recebe novamente o mesmo esclarecimento, sendo, dessa vez, mais enfático devido à repetição da palavra “Moinhos”. Observe-se que as duas explicações terminam com reticências, o que possibilita a conclusão de que foram interrompidas por novos gritos que parecem anunciar a aproximação cada vez maior do perigo.

Retomando o raciocínio anterior, ao gritar “– Gigantes!”, há um interlocutor que explica que, na realidade, se trata de moinhos de vento. Não obstante, parece que o emissor do grito não concorda com essa informação, tanto que a interrompe com o esconjuro “– Malina/ mandinga,/ traça/ d’espavento!”. Nessa fala, é revelado que, naquilo que o interlocutor vê como moinhos de vento, para o sujeito emissor do grito são gigantes oriundos de um feitiço ou bruxaria, explicitado pela palavra “mandinga”. Note-se que para ele, o que ele vê, refere-se a algo maléfico devido ao uso tanto da palavra “malina”, quanto da comparação com “traça”, notoriamente um inseto destrutivo que corrói e destrói pouco a pouco. Essa destruição, ou esses gigantes destrutivos, são para o locutor motivo de terror, pois os caracteriza como objeto de espanto em “traça/ d’espavento!”. O interlocutor explica que são “Moinhos e moinhos de vento...”. A repetição da palavra “moinhos” sugere uma tensão crescente, o interlocutor tenta esclarecer o que realmente se trata aquilo que é visto por ambos, mas sua fala é novamente interrompida. Perceba-se que o locutor não somente persiste em enxergá-los como gigantes provenientes de alguma bruxaria, como parece não mais ouvir ou dar espaço para a voz que procura explicar. Essa afirmação é possível pelo fato de esse sujeito tomar para si a palavra até o final do poema, não cedendo mais espaço para a voz que o contradiz. Insiste em afirmar que são gigantes e os descreve como tendo “braços de aço” que o quebram. Nesse momento, há uma indagação de sua parte, pois esses “Gigantes” lhe quebram a espinha, o que o leva a perguntar “me tornam farinha?”. Essa pergunta possui uma estrutura frásica de questionamento, revela a sua surpresa e até mesmo uma certa incompreensão de sua parte: como é que algo advindo do mal pode prevalecer sobre ele, ou sobre o bem?

No entanto, o sujeito da ação não se dá por vencido, tanto que inicia o próximo verso com a adversativa “Mas” que introduz uma reação visando restabelecer o brilho do seu valor frente a essa ameaça maligna. Para isso, invoca Santo Elmo, santo espanhol que, em uma batalha difícil, clamou pela ajuda de Deus, recebendo não somente a vitória, como também grande aclamação pela sua conquista. Segundo o *Dicionário de Símbolos* “O ideal cavalheiresco parece inseparável de um certo fervor religioso” (2005, p. 202). O cavaleiro, ser de caráter e de moral elevado, encontra-se próximo de Deus e espera seu favor ao dispor de sua vida para o bem comum (BLOCH, s.d.). Dessa forma, assim como o ocorrido com o santo invocado por ele, o sujeito deseja ser reconhecido pela sua luta, tanto que pede para que seu valor seja iluminado. Nesse pedido, apreende-se que o mesmo anseia por notoriedade, pois deseja que seu valor se torne visível, o que é convergente com sua ânsia por fama e glória, como constatado em análises anteriores. Entretanto, há uma quebra da expectativa, pois este sujeito é apresentado “Doído/ moído/ caído/ perdido/ curtido/ morrido”. O particípio passado possui uma função atributiva, demonstrando que a ação, compreendida para ele como luta, já acabou e revela gradativamente a sua posição de derrotado, caracterizando, por meio da função de adjetivo, o seu estado físico. Veja-se que, mesmo sofrendo fisicamente pela derrota, ele não se entrega, ao contrário, ainda diz: “eu sigo/ persigo/ o lunar/ intento:/ pela justiça no mundo, luto/ iracundo”.

Encontra-se, nessa composição, a função sintático-semântica de concessiva; é como se o sujeito dissesse: “Apesar disso, sigo, persigo o lunar intento”. Parece que para ele não há a dor da derrota, ou esta não é suficiente para que desista do seu projeto. Por isso esse sujeito segue, ou mais do que isso, ele persegue seu objetivo. Perceba-se que “persigo” sugere a idéia de “*ad continuum*”, pois a

preposição “per” contém um sentido de movimento, de forma que esse sujeito continuará a lutar bravamente “pela justiça no mundo”. Observe-se ainda na sua resolução de perseguir em sua luta, que na sua fala aparece o adjetivo “iracundo”, do qual se pode inferir a personalidade de alguém que luta colericamente ou com muita paixão. Talvez essa seja uma boa explicação para o mesmo não “dar ouvidos” à voz que avisa “Moinhos de vento”, uma vez que, estando possuído pelo ardor de sua vontade de lutar, não percebe a realidade e torna-se “O derrotado invencível”, posto que, mesmo vencido, ele não abandona o seu devaneio, o que é explicitado por ele mesmo ao qualificar seu intento como “lunar”.

A imagem “lunar” desvela o caráter movediço, inconsistente, despegado do realismo de Sancho Pança, tanto que, com o desenvolver do poema, essa voz representativa da realidade cede lugar para o domínio absoluto da voz representativa do devaneio. Mesmo que Dom Quixote caia, seja “derrotado”, o seu sonho sustenta seu devaneio, reerguendo-o, fazendo dele um “invencível” sonhador guiado pelo seu ideal de lutar “pela justiça no mundo”.

Está-se, então, diante de um dos ideais que norteia a vida de um cavaleiro andante, principalmente se levar em conta que o cavaleiro é, antes de tudo, um servidor cujas ações são guiadas por uma causa maior e são tidas em prol do bem comum. Aqui, a grande causa do eu poético é encontrada na luta “pela justiça no mundo” (BLOCH, s. d.).

Apresenta-se, nesse poema, um contraste entre o devaneio e a realidade que se explicita não somente entre as duas vozes apreendidas no poema, mas também em sua estrutura física. Essa estrutura é constituída por duas colunas, de cuja comparação se pode perceber que a primeira delas é representativa daquilo que o

locutor imagina: que luta com gigantes que, além de serem muito fortes, por possuírem braços de aço, são fruto de feitiçaria, interpretação possibilitada pela palavra “mandinga”. Já no que diz respeito à segunda coluna, ela traz aquilo que esse sujeito realmente é: um “Doído/ moído/ caído/ perdido/ curtido/ morrido”, incluindo um lunático, afirmação apreendida pela própria declaração do locutor que define seu intento como “lunar”, pelo qual luta iracundamente, ou seja, apaixonadamente, ou até mesmo sem apoio da razão. Pelo dito, a constituição dessa dualidade se encontra da seguinte forma:

DEVANEIO	REALIDADE
- Gigantes! (Moinhos de vento...)	Doído moído caído
- Malina mandinga, traça d’espavento! (Moinhos e moinhos de vento...)	perdido curtido morrido eu sigo persigo o lunar
- Gigantes! Seus braços de aço me quebram a espinha, me tornam farinha? mas brilha divino santelmo que rege e ilumina meu valimento	Intento: pela justiça no mundo luto, iracundo.

Atente-se para o fato de que esse “intento” compreendido “pela justiça no mundo” presente no penúltimo verso representativo da realidade se encontra fora da

diagramação. É o verso que ocupa maior espaço físico e que justamente traz o ideal da cavalaria andante perseguido por esse sonhador. Observe-se que, com base na extensão de cada estrofe, pode-se afirmar que a realidade representada na segunda coluna é pequena diante do devaneio constante na primeira. Além disso, pode-se afirmar que o “ser” constituído nessa segunda coluna se encontra diminuído em vista do “estar no mundo” da primeira coluna, a qual é composta predominantemente pela imaginação.

Outro ponto interessante que é possível abstrair da estrutura física do poema advém, como citado anteriormente, da diagramação. Ou melhor, do não respeito à diagramação absorvida do sonho de cavalaria andante no penúltimo verso da segunda estrofe. Ela explicita o *ethos* de Dom Quixote. Inicialmente a estrofe traz uma descrição física da personagem em versos curtos. Porém, há uma quebra nessa estrutura devido à introdução de um verso mais longo. Essa “inadequação” percebida em sua extensão converge com a inadequação do “ser” cavaleiro andante frente à realidade, visto que o ideal buscado por ele extrapola as contingências do sujeito.

Na tentativa de apreender os sentidos desses atores e dos temas figurativizados no desenho, encontra-se uma correspondência entre as duas obras, pois é possível concluir que Drummond transferiu para o texto poético o que Portinari tematizou no texto visual. Quanto às imagens visuais, os versos de Drummond encontrados na segunda coluna explicitam bem o tombo e a postura de Dom Quixote do desenho portinariano. O protagonista encontra-se “Doído”, “moído”, “caído”, “perdido”, “curtido” e “morrído”. Não obstante, mesmo a personagem encontrando-se vencida, não desiste; em vez disso, enfatiza a si mesma pelo uso do

pronome pessoal “eu” e declara seguir continuamente o seu objetivo em “eu sigo/ persigo/ o lunar/ intento”. Pode-se abstrair essa idéia no desenho pela presença do pano de fundo amarelo no espaço atribuído a Dom Quixote, pano de fundo este que configura o plano do devaneio. Tal postura é refletida pelo título do poema “O derrotado invencível”. Essa noção de invencibilidade às avessas é reforçada no desenho pelo fato da personagem estar situada no pano de fundo amarelo que transmite a idéia de eternidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005).

Assim, infere-se que, da mesma forma que Portinari euforizou Dom Quixote, cedendo maior espaço para seu devaneio, Drummond formalizou-o textualmente, conferindo-lhe também maior disposição gráfica em seu poema, o que se pode abstrair da comparação da extensão entre o pano de fundo amarelo x branco do desenho e da comparação da dimensão das duas colunas do poema. Conforme é possível verificar a seguir:



Fig. 17 – Imagem comparativa entre os panos de fundo do desenho e dimensão das duas colunas do poema

Além das dimensões que ocupam dentro do espaço plástico-pictórico, também se pode atentar para o fato de que, enquanto a realidade, compreendida pelo moinho de vento, se encontra sob o pano de fundo branco, que, como dito anteriormente, se trata de um croma neutro, o devaneio, representado por Dom Quixote, encontra-se embasado pela cor amarela, expansiva e ardente (BARROS, 2006). Ao visualizar a imagem acima, pode-se pensar no croma amarelo, que é mais abrangente ou mais expansivo que o branco no desenho, como um fator de transposição do tema Devaneio x Realidade que também é apreendido no poema de forma a ressaltar a prevalência de um sobre o outro, assim como na comparação entre a coluna representativa da realidade, que é desproporcionalmente menor em relação à outra que traz os delírios de Dom Quixote. Dessa forma, observa-se uma realidade pequena e neutra no que se refere ao croma branco, comparada ao espaço ocupado pelo devaneio, traduzido pelo amarelo que, além do mais, é expansivo e possuidor de uma alta intensidade tonal, que o faz vibrante e cheio de energia (BARROS, 2006, p. 187). Essa cor embasa a loucura e o delírio da personagem que, em vez de se dar por morta ou de se entregar à derrota por causa “dos tombos”, decide continuar a seguir seus ideais.

Pode-se, inclusive, considerar essa passagem do romance espanhol particularmente significativa.

- Veja vossa mercê – respondeu Sancho – que aqueles que ali aparecem não são gigantes, e sim moinhos de vento, [...] arremeteu a todo o galope de Rocinante e investiu contra o primeiro moinho que tinha à frente; e ao lhe acertar uma lançada na asa, empurrou-a o vento com tanta fúria que fez a lança em pedaços, levando consigo cavalo e cavaleiro, que foi rodando pelo campo muito estropiado.

- Valha-me Deus! – disse Sancho. – Eu não disse a vossa mercê que visse bem o que fazia, que não eram moinhos de vento, [...].

- Cala, amigo Sancho – respondeu D. Quixote –, [...] quanto mais eu penso, e assim é verdade, que aquele sábio Frestão que me roubou o aposento e os livros tornou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do seu vencimento, [...] (SAAVEDRA, 2002, I – VIII, p. 117 - 118 - 120).

O diálogo entre Dom Quixote e Sancho Pança reflete não somente a dicotomia Devaneio x Realidade, como também revela um dos meios usados por Dom Quixote como forma de sustentar seu devaneio e não ceder ao poder da realidade/moinho. Tanto o pano de fundo amarelo quanto o poema, particularmente nos versos “malina/ mandinga”, são reveladores desse fato. Ao reportar-se ao texto matricial, depara-se com um diálogo entre Dom Quixote e Sancho Pança. O primeiro alega estar diante de gigantes, enquanto o segundo afirma estar diante de moinhos de vento. Porém, ao ser alertado para a realidade, o herói defende seu mundo de devaneios:

– Logo se vê – respondeu D. Quixote – que não és versado em coisas de aventuras: são gigantes, sim; e se tens medo aparta-te daqui, e põe-te a rezar no espaço em que vou com eles me bater em fera e desigual batalha [...] E, isto dizendo, deu de esporas em seu cavalo Rocinante, sem atentar às vozes que o seu escudeiro Sancho lhe dava, advertindo-lhe que sem dúvida alguma eram moinhos de vento, e não gigantes, aqueles que ia acometer. Mas ele ia tão certo de que eram gigantes, que nem ouvia as vozes do seu escudeiro Sancho, nem via o que eram, embora já estivesse bem perto [...] e encomendando-se de todo coração à sua senhora Dulcinéia, pedindo-lhe que em tal transe o socorresse, bem coberto da sua rodela, com a lança enristada, arremeteu a todo o galope de Rocinante e investiu contra o primeiro moinho que tinha à frente; e ao lhe acertar uma lançada na asa, empurrou-a o vento com tanta fúria que fez a lança em pedaços, levando consigo cavalo e cavaleiro, que foi rodando pelo campo muito estropiado. Acudiu Sancho Pança ao seu socorro, a todo o correr do seu asno, e ao chegar viu que não se podia mexer: tamanho foram o tombo que dera com ele Rocinante.

– Valha-me Deus! – disse Sancho. – Eu não disse a vossa mercê que visse bem o que fazia, que não eram senão moinhos de vento, e só o podia ignorar quem tivesse outros na cabeça?

– Cala, amigo Sancho – respondeu D. Quixote. – Que as coisas da guerra mais que as outras estão sujeitas a contínua mudança; quanto mais eu penso, e assim é verdade, que aquele sábio Frestão que me roubou o aposento e os livros tornou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do meu vencimento, tal e tanta é a inimizade que me tem; mas, ao cabo do cabo, de pouco valerão as suas más artes contra a bondade da minha espada (SAAVEDRA, 2005, p. 117 - 118, 120).

Sábio Frestão, figura maligna responsável por interpor obstáculos a sua apreensão do real e à tranqüila realização de suas façanhas. Na obra cervantina, ele foi responsabilizado pelo desaparecimento da biblioteca

um encantador que uma noite apareceu sobre uma nuvem, depois do dia em que vossa mercê partiu daqui, e, apeando de uma serpe em que vinha cavaleiro, entrou no aposento e fez lá dentro não sei quê, pois daí saiu voando pelo telhado e deixou a casa cheia de fumaça; e quando atinamos a olhar o que tinha feito, não vimos livro nem aposento algum (SAAVEDRA, 2005, p. 111).

A respeito dessa personagem e de suas ações, alguns aspectos são relevantes. Primeiro, que este sábio é, também ele, uma ficção, uma mentira criada pela sobrinha de Quixote para encobrir a verdade de que os livros haviam sido queimados por ela e pelos amigos do tio. Em outras palavras, a realidade cheia de perversos demônios a que Frestão dá acesso poderia ser, também ela, uma ficção.

Uma segunda ponderação, esta relacionada a suas ações, aponta igualmente para outras ambigüidades que a envolvem. Examinando o episódio de que ele participa, constata-se que o que era real passou para a esfera do imaginado, do ficcionalizado, sendo que tal ficcionalização foi atribuída à sua ação. Em síntese, Frestão conduz Dom Quixote ao ficcional, ao imaginado.

Se, no desenho de Portinari, a figura dicotômica de Frestão, pode estar presente no fundo branco em que se localiza a enorme e avassaladora pá do moinho, marcando a tensão entre real e irreal, no poema de Drummond o leitor pode vê-la entre os versos 4 e 7 da primeira coluna, em que o sujeito poético, incapaz de distinguir entre moinhos e gigantes, esconjura o Mal que julga ter diante de si: os moinhos de vento e não os Gigantes com que esperava arrostar-se.

Assim, Dom Quixote atribui à “mandinga” o seu desencanto. A personagem encontra na magia uma saída para o paradoxo Devaneio x Realidade. Se algo não

deu certo é porque há forças malignas que, além de lutarem contra ele, ainda impedem que seu valor seja reconhecido pelo mundo. Assim, por esse viés, encontra-se um caminho para a manutenção do *ethos* quixotesco.

Destarte, como se viu, o diálogo entre as obras pode ser apreendido não somente por meio da construção de imagens visuais, mas também pelo seu colorido e pela disposição gráfica das palavras e dos volumes usadas por Portinari e Drummond, os quais, por meio de suas obras, retratam com propriedade e beleza essa passagem do texto cervantino.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelas análises aqui apresentadas, confirma-se que o dialogismo entre as obras ocorre entre três diferentes artes: um hipotexto em prosa, uma releitura pictórica e outra poética. Os textos brasileiros dialogam o tempo todo com o hipotexto, recriando-o em diferentes matérias signíficas, e entre si, construindo cada qual um olhar diferente da novela cervantina.

Acredita-se ser justamente o diálogo entre as obras que facilita a apreensão do seu sentido. Quanto às releituras, pode-se dizer que é o conjunto, e não a arte plástico-pictórica ou poética consideradas isoladamente, que melhor ativa a memória discursiva e que permite relacionar essas variantes ao romance *Dom Quixote de La Mancha*. Ressalte-se que essa relação também é viabilizada pelo fato de a obra cervantina ser mundialmente conhecida. Muito provavelmente várias pessoas já ouviram falar sobre suas personagens devido às inúmeras releituras que já foram realizadas a partir do hipotexto, releituras estas que consistem em filmes, desenhos infantis, peças de teatro e adaptações, o que torna possível a decodificação competente dessas variantes da obra de Cervantes. Segundo Helena Brandão é

a memória discursiva que torna possível a toda formação discursiva fazer circular formulações anteriores, já enunciadas. É ela que permite, na rede de formulações que constitui o intradiscorso de uma FD [Formação Discursiva], o aparecimento, a rejeição ou a transformação de enunciados pertencentes a formações discursivas historicamente contíguas. Não se trata, portanto, de uma memória psicológica, mas de uma memória que supõe o enunciado inscrito na história. (1997, p. 77)

Cumprido salientar que o dialogismo não ocorre apenas entre as relações estabelecidas entre os textos de Drummond e de Portinari com Cervantes. O dialogismo é uma propriedade fundante da linguagem: um texto sempre retoma

outro. A própria obra do escritor espanhol estabelece um diálogo intrínseco com as novelas de cavalaria e com os leitores de seu tempo que reverenciavam esse gênero. Nessa linha de raciocínio pode-se dizer que, ao parodiar esse tipo de novela, o discurso cervantino torna-se também portador da tensão Devaneio x Realidade, conflito este que se materializa nos diálogos e nas vivências dos protagonistas: Dom Quixote e Sancho Pança.

No que se refere às releituras, percebe-se que o aspecto visual da arte plástica-pictórica de Portinari – a primeira releitura, levando-se em conta a questão cronológica – é revigorada pelo código poético de Drummond. Este – que compôs por último, tendo como base os desenhos – realizou o diálogo entre essas diferentes linguagens com maestria. Aliás, trata-se de uma das características do poeta que sempre tratou sua produção com muita seriedade, inclusive, declarando em sua “Autobiografia para uma revista”:

Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor de cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê das inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. (DRUMMOND, 1944, p. 37))

Esse “engenho” em bem poetar é perceptível nessa obra analisada. Ainda sobre essa releitura, pode-se considerar ter-se tratado de uma composição prazerosa para Drummond que foi, além de um grande leitor, um amante da arte (ANDRADE, 1988, p. 79), sobretudo, um fã confesso de Candido Portinari (ANDRADE, 1982, p. 323 - 324), tanto que essa admiração o levou a compor “Mãos de olhos azuis”¹, gesto que demonstra sua grande admiração pelo pintor o qual, por

¹ ver anexo B

sua vez, também tinha essa mesma seriedade e necessidade de estudar para desenvolver sua produção artística.

Percebe-se que a escolha desses dois grandes artistas vai além do comprovado talento de ambos. Trata-se de uma escolha exemplar tanto pelo fato de realmente serem verdadeiros mestres de seus ofícios, reconhecidos tanto pelo público quanto pela crítica. Ambos faziam parte de um grupo seletivo de artistas com características essencialmente brasileiras, intenção que inicialmente gerou o convite a Portinari e que, como já dito anteriormente, resultou nesse conjunto de obras.

É interessante observar que as releituras analisadas demonstraram respeito e reverência à obra espanhola, o que não obstou a inserção de seus olhares no processo mimético.

O recorte da transposição realizada em *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond*, apresentado neste estudo, evidencia o universo de tensões vividas por Dom Quixote. No terceiro capítulo, procurou-se demonstrar como os artistas brasileiros transferiram para suas artes a dicotomia Devaneio x Realidade. Em “Dom Quixote de cócoras com idéias delirantes” / “Soneto da loucura”, verifica-se o desequilíbrio da personagem, cujo aspecto visionário é ressaltado por ambos artistas ao apresentarem tanto a retórica do impossível quanto o ser cujo olhar está centrado em “outro mundo” ou em outros ideais, mas que encontra na alteridade presente em “Sancho Pança atende o chamado de Dom Quixote” / “Convite à glória” um eixo de equilíbrio.

Estabelecida a dicotomia Devaneio x Realidade, apresentou-se o *Ethos* Quixotesco em “Dom Quixote cavaleiro andante” / “Sagração” e “Dom Quixote a cavalo com lança e espada” / “O esguio propósito” que apresentam o “estar no mundo” de Quixote, que possibilita perceber a inadequação do eu diante não

somente do mundo prosaico, por ser a metáfora do devaneio, ao constituir-se uma caricatura do cavaleiro andante que espelha a fragilidade de seus sonhos.

Por último, procurou-se demonstrar em “Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras” / “Um em quatro” e “Dom Quixote arremetendo contra os moinhos de vento” / “O derrotado invencível” que é justamente no paradoxo, ou seja, pelo viés da oposição que se encontra um meio de construção da identidade do sujeito, pois os dois pólos – devaneio e realidade – passam a conviver lado-a-lado, em tensão.

Outro ponto que parece ser significativo nessas transposições é a apreensão da visão de mundo de que sempre há uma forma de o sonho conviver com a realidade que, mesmo sendo “pesada” (“Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras”) e dolorida (“O derrotado invencível”), acaba por ser subjugada pelo primeiro, por este ser representado como invencível.

Por fim, pode-se dizer que há, coincidentemente, uma convergência entre este mundo de tensões e de inaptidões captadas do herói cervantino pelos dois artistas brasileiros com o lado “*gauche*” registrado em matéria poética por Drummond e reconhecido por Portinari. Parece que ambos experimentaram em arte a inépcia do estar aqui. Sobre este ponto, deixa-se Bakhtin explicitar melhor sobre as relações nebulosas entre a criatura e o criador: “ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina”. (1997, p. 223)

7. REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *As impurezas do branco*. 4 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- _____. *Antologia Poética* (org. pelo autor). 59 ed.. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Carlos Drummond de Andrade*, seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Rita de Cássia Barbosa. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Literatura Comentada).
- _____. *Centenário da Morte de Portinari*. Brasília: Cultura (1), jan./mar. 2003/2004. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/homepage/100_anos/sobre/fr_sobre.htm>. Acesso em: 15 out. 2007.
- _____. *Confissões de Minas (Ensaio e crônicas)*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1944.
- _____. *O Quixote de Portinari*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 17.03.73.
- _____. *Farewell*. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *Obra Completa*. 2ed. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar, 1967.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 5.ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARROS, Lílian Ried Miller. *A cor no processo criativo: Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Senac, 2006.
- BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Trad. Liz Silva. Lisboa: Edições 70, s.d.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos).

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*/ Beth Brait, (org.). 4ed. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait, (org.). São Paulo: Contexto, 2006.

BRANDÃO, Helena, H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 6. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. 2. ed. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2003.

CERVANTES, M. de, PORTINARI, C., ANDRADE, C. D. de, *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond*. Rio de Janeiro: Diagraphis, 1973.

CHÂTELET, François. *História da Filosofia*. Vol. I. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figures, cores, números*. 19.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COELHO, Teixeira. *O que é Utopia*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).

D. QUIXOTE une poemas de Drummond e obras de Portinari. *Folha de São Paulo*, 22/12/98.

DESENHO DE D. QUIXOTE (de Portinari) roubado em Paris. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02/07/57.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FABBRI, Angélica Policeno. *Contando a Arte de Portinari*. São Paulo: Noovha América, 2004.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FARACO. Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: As idéias lingüísticas ao círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar edições, 2003.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2002.

FOUCAUT, Michael. *História da Loucura na Idade Clássica*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- GOETE, J. W. *Doutrina das cores*. Tradução, seleção e notas Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica – Grega e Latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Teorias da Arte*. 2.ed. Lisboa: Presença, 1988.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HOUAISS. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.dicionariohouaiss.com.br/index2.asp>> Acesso em 12 abr. 2007.
- HÜGLI, Mônica Elena Serra. *Escritas de leituras na poética de Drummond*. Texto apresentado no Sexto Congresso de Lusitanistas da Argentina. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/escritasdeleiturasnapoética.html> Acesso em 24 nov. 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JEANNIÈRE, Abel. *Platão*. Trad. Lucy Magalhães; revisão técnica, Geraldo Frutuoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian. 2004.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998. (Coleção Roteiro de Leitura)
- MILIETINSKI, E. M.. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MONGELI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. Cotia, SP: Íbis, 1995.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP, 1999.

PAVIANI, Jayme. *Filosofia e Método em Platão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003.

RODRIGUES, Victor Hugo Guimarães. *Gaston Bachelard e a sedução poética: a criação de um filosofar onírico*. Rev. Eletrônica Mestr. Educ. Ambient. ISSN 1517-1256, Vol. 15, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.remea.furg.br/edicoes/vol15/art05.pdf>. Acesso em: 10 out. 2005

ROUSSEAU, René-Lucien. *A Linguagem das Cores – Energia, simbolismo, vibrações e ciclos das estruturas coloridas*. Trad. J. Constantino K. Riemma. 9. ed. São Paulo: Pensamento, 2004.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote*. Livro Segundo. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Primeiro Livro. Trad. Sérgio Molina, edição bilíngüe. São Paulo: editora 34, 2002.

SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANT'ANNA, Afonso Romano. *Carlos Drummond de Andrade: Análise da Obra*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SARAIVA, António José. *Luís de Camões*. Lisboa: Gradiva, 1997

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Veja, 1989.

SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. 7 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. 1. ed. São Paulo: Ática, 2000.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

VALLADARES, C. do Prado. *O Sentimento Comunitário na obra de Cândido Portinari*. Brasília: Cultura (1) ,jan./mar. 1971. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/homepage/100_anos/sobre/fr_sobre.htm>. Acesso em: 15 out. 2007.

_____. *Dicionário de Mitologia Grego-Romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ANEXOS

ANEXO A – Poema: “SETE FACES”

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

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

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

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

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

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

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

(ANDRADE, 1967, p. 53)

ANEXO B – POESIA “A MÃO”

Entre o cafezal e o sonho
 o garoto pinta uma estrela dourada
 na parede da capela,
 e nada mais resiste à mão pintora.
 A mão cresce e pinta
 o que não é para ser pintado mas sofrido.
 A mão está sempre compondo
 modul-murmurando
 o que escapou à fadiga da Criação
 e revê ensaios de formas
 e corrige o oblíquo pelo aéreo
 e semeia margaridinhas de bem-querer no baú dos vencidos
 A mão cresce mais e faz
 do mundo-como-se-repete o mundo que telequeremos .
 A mão sabe a cor da cor
 e com ela veste o nu e o invisível.
 Tudo tem explicação porque tudo tem (nova) cor.
 Tudo existe porque foi pintado à feição de laranja mágica
 não para aplacar a sede dos companheiros,
 principalmente para aguçar-la
 até o limite do sentimento da terra domicílio do homem.
 Entre o sonho e o cafezal
 entre guerra e paz
 entre mártires, ofendidos,
 músicos, jangadas, pandorgas,
 entre os roceiros mecanizados de Israel,
 a memória de Giotto e o aroma primeiro do Brasil
 entre o amor e o ofício
 eis que a mão decide:
 Todos os meninos, ainda os mais desgraçados,
 sejam vertiginosamente felizes
 como feliz é o retrato
 múltiplo verde-róseo em duas gerações
 da criança que balança como flor no cosmo
 e torna humilde, serviçal e doméstica a mão excedente
 em seu poder de encantação.
 Agora há uma verdade sem angústia
 mesmo no estar-angustiado.
 O que era dor é flor, conhecimento
 plástico do mundo.
 E por assim haver disposto o essencial,
 deixando o resto aos doutores de Bizâncio,
 bruscamente se cala
 e voa para nunca-mais
 a mão infinita
 a mão-de-olhos-azuis de Candido Portinari.

ANEXO C – DESENHOS E POEMAS

Dom Quixote de cócoras com idéias delirantes



SONETO DA LOUCURA

A minha casa pobre é rica de quimera
e se vou sem destino a trovejar espantos,
meu nome há de romper as mais nevoentas cras
tal qual Pentapolim, o rei dos Garamantas.

Rola em minha cabeça o tropel de batalhas
jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno.
Se da escura cozinha escapa o cheiro de alho,
o que nele recolho é o olor da glória eterna.

Donzelas a salvar, há milhares na Terra
e eu parto e meu rocim, corisco, espada, grito,
o torto endireitando, herói de seda e ferro,

e não durmo, abrasado, e janto apenas nuvens,
na férvida obsessão de que enfim a bendita
Idade de Ouro e Sol baixe lá das alturas.

Sancho Pança atende ao chamado de D. Quixote



CONVITE À GLÓRIA

- Juntos na poeira das encruzilhadas conquistaremos a glória.
- E de que me serve?

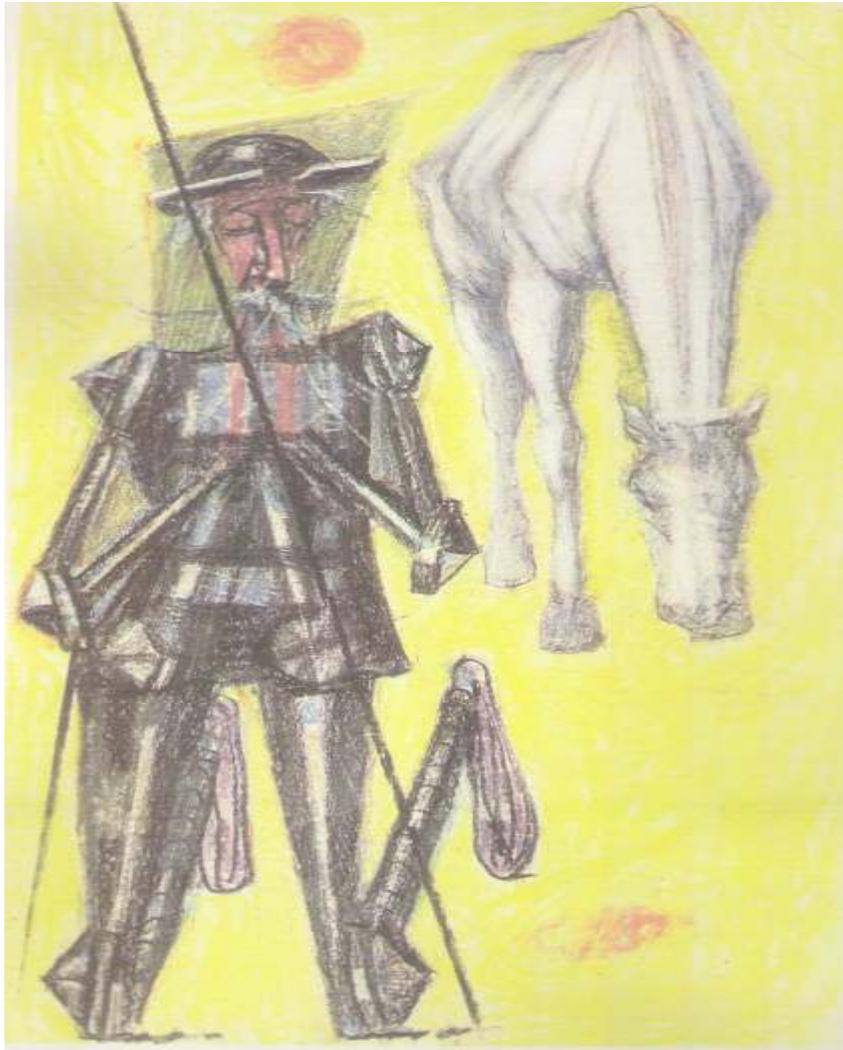
- Nossos nomes ressoarão nos sinos de bronze da História.
- E de que me serve?

- Jamais alguém, nas cinco partidas do mundo, será tão grande.
- E de que me serve?

- As mais inacessíveis princesas se curvarão à nossa passagem.
- E de que me serve?

- Pelo teu valor e pelo teu fervor terás uma ilha de ouro e esmeralda.
- Isto me serve.

Dom Quixote cavaleiro andante



SAGRAÇÃO

Rocinante
pasta a erva do sossego.

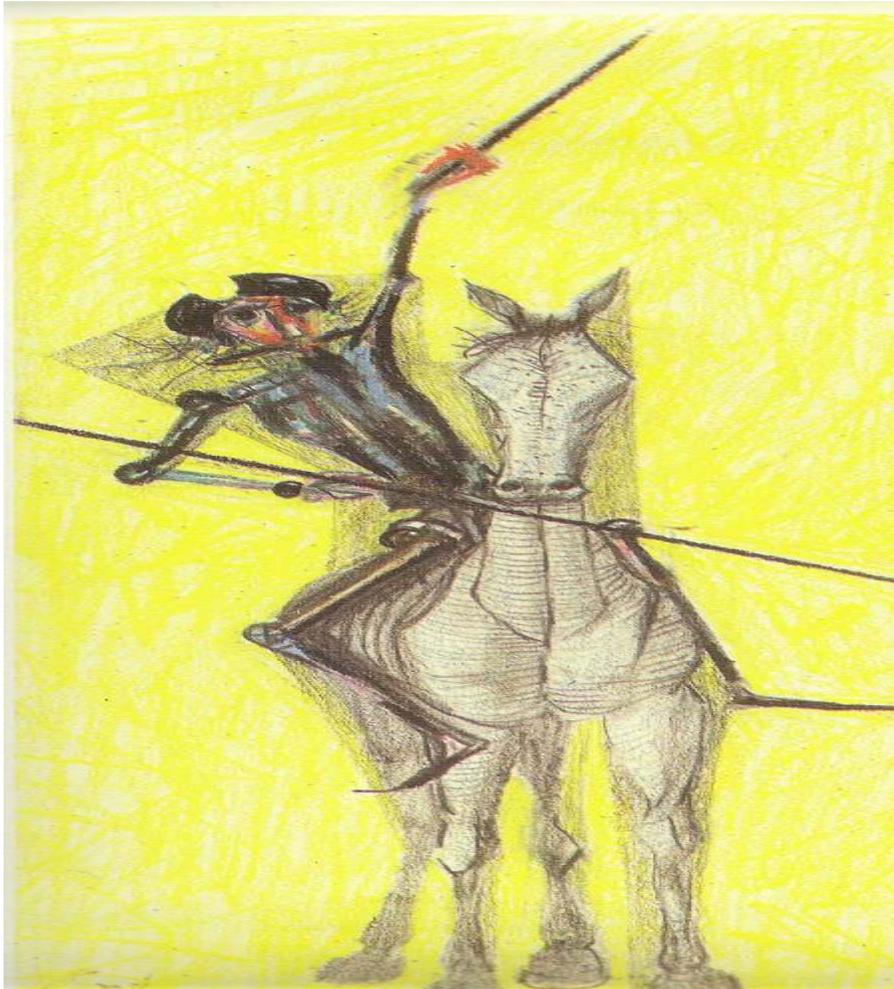
A Mancha inteira é calma.
A chama oculta arde
nesta fremente Espanha interior.

De gíolhos e olhos visionários
me sagro cavaleiro
andante, amante
de amor cortês a minha dama,
cristal de perfeição entre perfeitas.

Daqui por diante
é girar, girovagar, a combater
o erro, o falso, o mal de mil semblantes
e recolher, no peito em sangue,
a palma esquiva e rara
que há de cingir-me a fronte
por mão de Amor-amante.

A fama, no capim
que Rocinante pasta,
se guarda para mim, em todo a sinto,
sede que bebo, vento que me arrasta.

Dom Quixote a cavalo com lança e espada



O ESGUIO PROPÓSITO

Caniço de pesca
 fígando no ar,
 gafanhoto montado
 em corcel magriz,
 espectro de grilo
 cingindo loriga,
 fio de linha
 à brisa torcido,
 relâmpago
 ingênuo
 furor
 de solitárias horas indormidas
 quando o projeto invade a noite obscura.

Esporeia
 o cavalo,
 esporeia
 o sem fim.

Dom Quixote arremetendo contra os moinhos de vento



O DERROTADO INVENCÍVEL

- Gigantes!
(Moinhos de vento...)
- Malina mandinga, traça d'espavento!
(Moinhos e moinhos de vento...)
- Gigantes!
Seus braços de aço me quebram a espinha, me tornam farinha? mas brilha divino santelmo que rege e ilumina meu valimento.

Doido moido caído perdido curtido morrido eu sigo persigo o lunar intento:
pela justiça no mundo luto, iracundo.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)