



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA
MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS E ARTES

ÁREA: REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA

O SIMBOLISMO DO AZUL EM ERNESTO PENAFORT

MANAUS

2014

CLEICIANE MAIA FERREIRA

O SIMBOLISMO DO AZUL EM ERNESTO PENAFORT

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas – UEA para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

MANAUS
2014

Catálogo na fonte
Elaborada por: *Ana Castelo CRB-11º/314*

F383s **Ferreira, Cleiciane Maia**

**O simbolismo do azul em Ernesto Penafort. / Cleiciane Maia Ferreira.
– Manaus: UEA, 2014.
127.: il. 30cm.**

Dissertação e produto, apresentados à Universidade do Estado do Amazonas –UEA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva.

1.Ernesto Penafort 2.Poesia lírica 3.Cores 4.Hermenêutica. I.Título.

CDU 82-14

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - Escola Superior de Artes e Turismo.

Av. Leonardo Malcher,1728 – Pça XIV de janeiro

CEP: 69010-170 - Manaus – Am

<http://www.uea.edu.br>

CLEICIANE MAIA FERREIRA

O SIMBOLISMO DO AZUL EM ERNESTO PENAFORT

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas – UEA para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Manaus, de junho de 2014.

Presidente: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

Membro: Prof. Dra. Auricléia Oliveira das Neves

Membro: Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

MANAUS
2014

AGRADECIMENTOS

À Deus, soberano poeta.

À meus pais e meus irmãos pelo amor, apoio e compreensão.

Aos colegas do mestrado pelas experiências e companheirismo compartilhados.

Aos professores do mestrado pelas aulas e ensinamentos, sobretudo, ao Prof. Dr.
Allison Leão, pela orientação segura neste trabalho.

O SIMBOLISMO DO AZUL EM ERNESTO PENAFORT

RESUMO: Esta dissertação tem como objetivo, à luz da literatura comparada e do caráter interdisciplinar que própria pesquisa exige, realizar o estudo sobre o simbolismo do azul recorrente na poesia de Ernesto Penafort. Inicia-se com reflexões acerca da evolução das Teorias sobre as Cores nas artes plásticas trilhando os caminhos para análise estética do azul para os artistas modernos e para o poeta. Em seguida, o estudo centrou-se nas discussões sobre o sujeito lírico, a postura filosófica do poeta e as aplicações estéticas do azul baseada na hermenêutica e iconologia. Paulatinamente, a pesquisa girou em torno das questões estéticas acerca da subjetividade e seus desdobramentos nos poemas com discussões acerca do amor e da angustia. Por fim, a última parte deste trabalho apresenta a Antologia poética de Ernesto Penafort como produto concreto dos objetivos desta pesquisa.

Palavras-chaves: poesia, lírica, cores, hermenêutica, iconologia.

THE SYMBOLS OF BLUE IN ERNESTO PENAFORT

ABSTRACT: This dissertation aims to, based of comparative literature and interdisciplinary character that itself requires, make the study of symbolism of the blue recurring in the poetry of Ernesto Penafort. It begins with reflections on the evolution of theories about the colors in the visual arts treading the paths to aesthetic analysis of the blue to modern artists and the poet. Then, the study focused on discussions about the lyrical subject, the philosophical stance of the poet and aesthetic applications based on hermeneutics and blue iconology. Gradually, the research centered on the aesthetic questions about the subjectivity and its consequences in discussions with poems of love and anguish. Finally, the last part of this study apresent the Poethic Antology of Ernesto Penafort as concrete product of the objective of this research.

Keywords: poetry, lyrical, colors, hermeneutics, iconology.

DEDICATÓRIA

À Carlos Guilherme.

À Lenir Feitosa, a musa de Rio de Sono.

*Falar dum poeta é como querer apanhar água com as mãos.
Prendemos só as nossas próprias palavras, enquanto o poeta
nos foge.*

(Sophia de Mello Brayner Andressen. A poesia de Cecília
Meireles, 1956, p. 71)

SUMÁRIO

Introdução	09
I Capítulo: Cor e poesia	
1.1 Estética e Teoria das Cores	11
1.2 Assim como a Pintura, a Poesia.....	21
1.3 Representações Estéticas da Cor na Arte e na Literatura.....	26
1.3.1 Pablo Picasso: a fase azul.....	27
1.3.2 Cruz e Souza: o branco.....	28
1.3.3 Yves Klein: do vazio faz-se o azul.....	30
1.3.4 Der Blauer Reiter: O Cavaleiro Azul.....	34
1.4 Azul, Símbolo e Poesia	37
II Capítulo: Simbolismo de Ernesto Penafort	
2.1 O lirismo azul.....	43
2.2 Ecos do Simbolismo na Modernidade.	44
2.3 Ernesto Penafort e o Clube da Madrugada.....	47
2.4 Hermenêutica e Poesia.....	55
2.5 Iconologia.....	63
III Capítulo: As Flores do Azul	
3.1 Antologia Poética de Ernesto Penafort.....	70
Considerações Finais	75
Referências	77
Anexos	80

INTRODUÇÃO

Retomemos a frase da epígrafe, porque ela soa como advertência quanto ao risco que nos colocamos ao escrever sobre a poesia de Ernesto Penafort, sendo o nosso fio condutor as próprias reflexões sobre o significado do poeta, da poesia e do poema, e como essa tríade se enlaça com um símbolo, o azul.

O poeta e contista amazonense Ernesto Penafort ficou conhecido como o poeta do azul. Sua poesia evidencia uma tendência neosymbolista do movimento Clube da Madrugada, do qual participou na década de 1970. Os conteúdos dos poemas possuem forte carga subjetiva, existencial e metafísica além da recorrência do azul em grande parte da obra. Ao longo de sua trajetória publicou quatro obras; a primeira delas, em 1973, o livro de poemas *Azul geral. A medida do azul*, em 1982, *Os limites do azul*, em 1985, e *Do verbo Azul*, em 1988.

O estudo pretende, antes de tudo, acompanhar a significação do azul na poesia e quais os caminhos possíveis para desenvolvermos um entendimento mais adequado sobre a relação entre lírica e cor na poesia Ernesto Penafort. Na verdade, o estudo nasceu da percepção do diferencial do azul do poeta; qual seja o símbolo azul que dialoga bases clássicas e modernas da lírica que se equilibra na divisa entre o conceitual e a criação de imagens, num diálogo inventivo entre filosofia e literatura, especificamente, a poesia. Para a leitura e apreensão do azul nos poemas, estas duas áreas se equilibram e se enobrecem mutuamente.

Tendo em vista atender aos objetivos deste estudo, nosso texto ficou dividido em três etapas, conforme explicitaremos. No primeiro capítulo, trataremos do desenvolvimento das teorias das cores ao longo da história, começando pelo primeiro estudo estético das cores, de Leonardo da Vinci, até a concepção moderna de Goethe. Também revisitaremos o desenvolvimento da questão clássica do *ut pictura poiesis*, que decorre da relação entre duas manifestações artísticas. Abordaremos o papel da cor na disposição dos artistas do movimento Cavaleiro Azul e outras formas de arte. E por fim, abordaremos a teorização azul como símbolo na poesia.

No segundo capítulo, intitulado “Simbolismo de Ernesto Penafort”, abordaremos os métodos que auxiliam na construção de critérios de interpretação do universo estético do poeta, da relação entre poesia e o símbolo, o azul.

O entendimento dessa articulação só é possível lançando mão de pelo menos dois caminhos metodológicos calçados na literatura e nas artes visuais. O primeiro deles, é a hermenêutica, pois é exatamente no discurso hermenêutico que filosofia e literatura mais se aproximam. A leitura hermenêutica se dará com base nos questionamentos históricos e filosóficos, abordando-os de tal maneira que se coloque em relevo os elementos do processo de criação. Na investigação hermenêutica, entender o texto é mergulhar no mundo da obra, isto inclui o poeta, sua postura e sua estética. O método oferece potenciais respostas, mas é antes de tudo um campo aberto para as questões críticas sobre a linguagem poética.

O segundo método, iconologia, tem tradição no campo das artes visuais. Devido ao aspecto estético mais presente na obra, o azul, faz-se necessário buscar uma linha que atue na interpretação visual. É importante salientar que neste estudo sobre o azul na poesia de Ernesto Penafort é cor não será pensada somente como telas; mas sim, nomeadamente, como conceito nos poemas. Por essa razão e também para atender os objetivos deste estudo, faz-se necessário contextualizar o método iconológico para o campo da literatura, preservando sua estrutura elementar, mas adaptando-o metaforicamente aos elementos da poesia.

O terceiro capítulo recebe o nome de “As Flores do Azul – Antologia poética de Ernesto Penafort”. Nele, são descritos os critérios de organização da antologia e a postura estética e filosófica existencialista do poeta.

Sob esta estrutura estão organizados os principais pontos deste trabalho com o objetivo de percorrer e analisar a poesia de Ernesto Penafort, adentrar o universo da produção poética de uma estética totalmente envolvida com os conflitos existenciais da vida, do amor e dos homens, mergulhar num incerto azul e delinear os contornos e pressupostos deste símbolo.

I. CAPÍTULO: CORE E POESIA

1.1 ESTÉTICA E TEORIAS DAS CORES

Na literatura amazonense, Ernesto Penafort é o poeta do azul. Sua poesia é construída por características existenciais e simbolistas; sua linguagem poética está fundada na transcendência da vida, na metafísica, na aparência que envolve as coisas e na própria ilusão dos nossos sentidos. As ressonâncias visuais e sonoras são expressas nos poemas através de um símbolo: o azul. Essa característica do poeta reacende o debate já discutido através do conhecido verso de Horácio, *ut pictura poesis*: assim como a pintura, a poesia. As bases de diálogo entre poesia e pintura enquanto expressões artísticas têm se constituído como um interessante ponto de partida para o desenvolvimento de inúmeras reflexões e registros escritos ao longo da história, ajudando a compor no ocidente um patrimônio iconográfico e estético.

Para entender como cor e poesia podem dialogar tanto objetivamente quanto subjetivamente no campo artístico, retomemos o desenvolvimento em paralelo das ambas ao longo da história até o encontro que possibilitou essa base de diálogo por Lessing. Iniciaremos, portanto, buscando as bases dos primeiros estudos estéticos da cor em Leonardo da Vinci.

Deve-se a Leonardo da Vinci a primeira teoria sobre cores. Embora seus estudos estivessem voltados, sobretudo, para a Óptica e Anatomia. De seus manuscritos, as formulações teóricas sem datação foram reunidas após sua morte no estudo que recebeu o nome de *Tratado da pintura e da paisagem – Sombra e Luz*. Os conteúdos eram direcionados basicamente aos pintores, e como algumas cópias destes manuscritos circulavam entre os ateliês italianos, Leonardo da Vinci desenvolve o hábito de escrever da direita para a esquerda, de forma que com a ajuda de espelhos fica viável entender suas anotações.

Tudo indica que Leonardo Da Vinci, tudo indica que tenham aprofundado os estudos iniciados por Alberti acerca da perspectiva, conforme cita o próprio Leonardo que “a perspectiva é uma razão demonstrativa pela qual a experiência confirma que todo

objeto envia ao olho sua própria imagem mediante linhas piramidais”. (DA VINCI apud PEDROSA, 2010, p. 47).

Da Vinci aplicou seu excêntrico intelecto ao estudo da visão, da luz e da cor. Nestes estudos considerava a experiência empírica como a primeira metodologia usando o instrumento naturalmente humano: o olho. Vislumbrava-se como o órgão da visão podia ser um instrumento tão maravilhoso de captação do mundo. Segundo Da Vinci “o olho, janela da alma, é a via pela qual o cérebro pode simples e magnificamente julgar as infinitas obras da natureza” (DA VINCI apud PEDROSA, 2010, p. 51).

Neste período, Leon Battista Alberti, era um dos autores mais atuantes na discussão que envolvia as duas artes. Para ele, a grandeza do pintor depende da sua competência de impressionar o indivíduo, de ser capaz de conduzir os seus ouvintes. Na Renascença, Alberti expôs os princípios do estudo da cor baseando-se na Antiguidade e nos trabalhos de Plínio, que considerava a classificação em cores principais constituídas pelo vermelho, a cor da ametista e a cor conchífera (moluscos), que numa abordagem moderna compreendem respectivamente ao vermelho (quente), violeta (fria) e verde (neutro) – embora seja pertinente dizer que o sentido de cores principais para os antigos não é exatamente o mesmo que cores primárias para os modernos, pois as cores eram hierarquizadas de acordo com a percepção de suas características e não sobre os critérios de indecomponibilidade. Segundo Plínio:

[...] Existem cores principais: o vermelho vivo, que brilha com todo o seu esplendor nas rosas que encontra o reflexo nas púrpuras de Tiro, na púrpura duas vezes tingida e na de Lacônia; a cor da ametista, que brilha nas violetas e se reencontra na cor púrpura, e aquela que denominamos iantino (nós só falamos dos gêneros que oferecem subdivisões); enfim, a cor conchífera, propriamente dita, de várias sortes. [...] Eu vejo nos autores que o amarelo recebia honrarias desde os tempos mais antigos, mas os reservavam exclusivamente para as mulheres, para seus véus nupciais; pode ser que de lá venha a origem dele não ser incluído entre as cores principais, quer dizer, comuns aos homens e às mulheres; é de fato este uso comum que dá em primeiro lugar. (PLÍNIO apud PEDROSA, 2010, p. 48)

A partir dos estudos de Alberti, Da Vinci desenvolve a análise sobre a Perspectiva Aérea, o que merece destaque à medida que representou uma série de deduções experimentais típicas da renascença. Nesta época, o significado de realidade física da pintura baseia-se no conjunto de perspectiva aérea e linear. A perspectiva aérea ou atmosférica é o recurso para simular a distância entre os objetos; quanto mais distantes, mais esbranquiçados. Segundo Da Vinci:

O azul é a cor do ar, sendo mais ou menos escurecido quanto mais ou menos esteja carregado de umidade [...] Existe uma perspectiva que se denomina aérea e que, pela degradação dos matizes no ar, torna sensível a distância dos objetos entre si, mesmo que todos estejam no mesmo plano. (DA VINCI apud PEDROSA, 2010, p. 49).

É a partir deste estudo que Da Vinci cria a técnica denominada “sfumato”, em que desenvolve várias etapas de utilização de capas consecutivas de pintura translúcida, criando o efeito de diminuição da intensidade da cor dos objetos mais distantes, ao modelo do que faz em *Monalisa*.

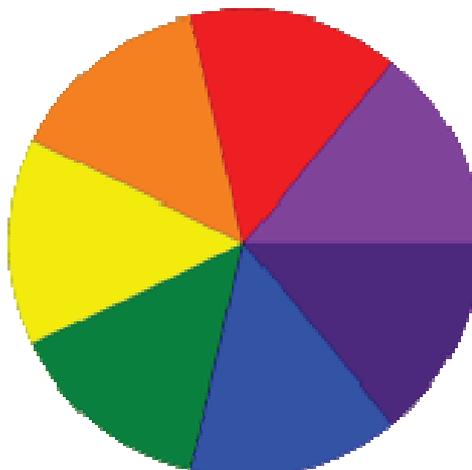
Alberti se prende aos antigos e defende a teoria dos quatro elementos – terra, fogo, água e ar – na constituição das cores. O vermelho é a cor do fogo; o azul, do ar; verde, da água; e cinza, da terra. Dessa forma, há quatro classes de cores e as demais são derivações destas. Além disso, o branco e preto não seriam cores, mas modificações de outras cores. Deve-se a Alberti, o mérito de determinar as três cores primárias na perspectiva da Física Moderna, com exceção da quarta cor, o cinza. Da Vinci dizia que há correspondência entre os elementos naturais e as cores que os revestem. Assim, “o branco equivale à luz, sem a qual nenhuma cor é perceptível; o amarelo representa a terra; o verde, a água; o azul, o ar; o vermelho, o fogo; o preto, as trevas”. (DA VINCI apud PEDROSA, 2010, p. 50).

A teorização sobre cores foi retomada por Isaac Newton, quando escreveu *Óptica – ou um Tratado sobre a Reflexão, a Refração e as Cores da Luz*, em torno de 1704. Na obra, o autor propôs que a luz solar compõe o fenômeno da refratibilidade, no qual diferentes raios de luz solar originariam as cores:

As ideias revolucionárias contidas nessa obra constituem a essência da Óptica Física, nova disciplina por ele inaugurada. No livro é revelada a descoberta do mecanismo de coloração dos corpos através da absorção e reflexos dos raios luminosos determinada por certas propriedades, que chamou de “cores permanentes dos corpos naturais”. (PEDROSA, 2010, p. 60)

Newton foi o primeiro a estabelecer as cores em um círculo. Seu círculo era constituído por sete cores essenciais e correspondiam aos sete planetas e às sete notas musicais da escala diatônica. O círculo é a representação das cores visíveis pelo olho humano em um disco. Os trabalhos de Newton acerca das cores e do círculo cromático por ele estruturado tiveram impacto significativo na sua época na fabricação artesanal e pintura artística na sua época, pois viabilizava a aplicação criteriosa das cores facilitaria

a produção de produtos comerciais. O círculo totalizava sete cores: o vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e o violeta, conforme figura abaixo:



Círculo cromático de Newton

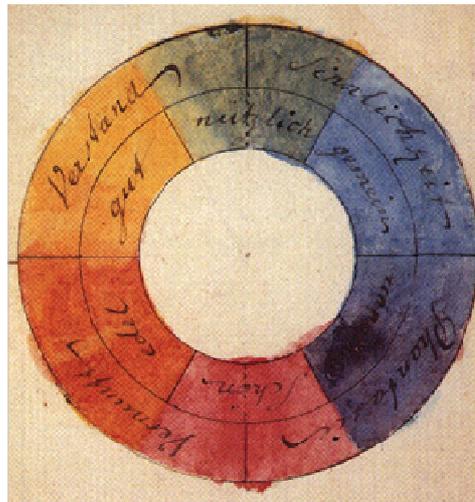
A teoria de Newton foi rebatida por J. W. Goethe em *Zur Farbenlehre, A Doutrina das Cores*, publicada em 1810. Enquanto Newton procurou estabelecer a cor causada pela luz, utilizando elementos como o prisma e lentes, Goethe procurou sua investigação ao ar livre, pois, segundo ele, a cor deve ser pensada na sua relação com o órgão específico da visão – o olho – e onde o olhar encontra a natureza. O foco é a análise sobre a *cor na luz* em contraposição à teoria física de Newton, o qual procurava derivar a cor da luz. Para Goethe sem luz não há cor:

As cores aparentes surgem com a modificação da luz mediante circunstâncias exteriores. As cores são estimuladas junto à luz, não sendo derivadas dela. Se as condições cessam, a luz torna-se incolor como antes, não porque as cores voltam-se para si mesmas, mas porque se extinguem, do mesmo modo que a sombra se torna incolor, quando o efeito de uma contraluz é retirado. (GOETHE apud GIANNOTTI, 2011, p. 18).

Em seu círculo cromático, Goethe tentou superar o trabalho realizado por Newton, estendendo a noção de cor para em aspectos morais e estéticos. Depois de quase cem anos após os trabalhos de Newton, Goethe desenvolveu uma procura estabelecer uma Teoria da cor utilizando seus conhecimentos em ciências naturais sob a perspectiva da arte. A busca por aspectos morais e estéticos da cor, por exemplo, é a tentativa de atribuir características estéticas e simbólicas as cores.

As diferenças entre ambos, Newton e Goethe, estão no foco da teoria do surgimento de cor e na noção de humano. Para Newton, a cor surge como uma reação

nos olhos e na retina enquanto fenômeno físico. Goethe amplia esta noção de fenômeno físico e também considera a percepção sensorial que cada humano possui. Goethe propõe um novo seu círculo cromático com características simétricas, conforme a noção de claro e escuro. As cores são o amarelo, azul, vermelho, verde, violeta e alaranjado. As cores complementares são onde as cores que se localizam em posições diametralmente opostas no círculo e obedece a estrutura organizacional das cores encontradas no arco-íris. As demais cores pertencem à manipulação técnica de pintores e coloristas. Abaixo o círculo cromático de Goethe:



Círculo cromático de Goethe

Johann Wolfgang von Goethe foi poeta, escritor, botânico e cientista dos séculos XVII e XVIII. Mas seus trabalhos são percebidos em vários domínios, entre eles a zoologia e a meteorologia. A *Teoria das Cores* foi considerada por ele sua obra mais importante, para a qual decidiu cerca de trinta anos de estudo, superando *Fausto*.

A obra tem pelo menos três abordagens: histórica, didática e crítica. Dizemos histórica porque se entrega a construção de um inventário das cores desde a antiguidade. É didática à medida que mostra os fundamentos da pesquisa através de experiências instrumentalizadas com as cores. Em alguns momentos, ele cita os passos da experimentação que podem ser reproduzidos. Dizemos também que é crítica, em relação à teoria física de Newton. Mas, devido ao grande prestígio do físico inglês, os estudos de Goethe ficaram durante muito tempo em descrédito pela comunidade científica até o século XX, quando os pintores modernos Paul Klee e Kandinsky retomam suas

observações. Para entender a Teoria das Cores¹ de Goethe é necessário conhecer previamente os tipos de experiências por ele descritos, ou melhor, como o fenômeno da cor se articula com a experiência da cor.

Goethe teoriza sobre cores observando os acontecimentos da natureza, ao ar livre, e denomina seu método de Arquefenômeno, ou seja, o fenômeno primordial (Urphänomen). Para ele, o fenômeno cromático se dá através da inter-relação polarizada entre luz e escuridão. Neste meio entre luz e escuridão, as cores nascem e isto é o arquefenômeno na formação das cores. A metodologia de Goethe, seu estilo de questionar e seu comprometimento em descobrir, fez com que se lançasse aos experimentos e também solicita o mesmo ao leitor. O discurso que utiliza, sem mostrar de pronto suas conclusões, quer fazer o convite ao leitor sobre o caminho a trilhar na experimentação, vivenciando as observações do fenômeno cromático.

Goethe pretende manter a questão sobre a verdade da criação ao nível da natureza, neste caso, “estetizada” para preservar a consciência como ponto de referência para o conhecimento, mesmo que isto o torne ainda mais poético. Natureza não é, para ele, o que decorre dos experimentos; mas sim, o que reside no conceito de cor. A aurora e o entardecer, por exemplo, foram por ele observados em diversos momentos como tentativa do registro, ora com tons mais analíticos, ora com nuances literários.

O vermelho da aurora e do crepúsculo surge pelo mesmo motivo. Brilhando através de uma intensa massa de vapores, o sol se anuncia através de um vermelho. A medida que desponta, o brilho se torna cada vez mais claro e amarelo.(GOETHE, 2011, p. 89)

Em *Doutrina das Cores*, o autor causa certa confusão no leitor devido à apresentação dos conceitos da teoria em uma estrutura de fragmentos dispersos no texto. Há certa dificuldade de interpretação decorrente deste estilo que ora apresenta um rígido discurso científico, ora um refinamento poético. Especificamente, na quinta seção, a linguagem das cores é, segundo ele, figurada e simbólica, uma vez que a linguagem conceitual descreve a letra, mas não o espírito da cor. Dessa forma, a poesia está no estado anímico da linguagem.

A *Doutrina das Cores* (Zur Farbenlehre) significou um marco na compreensão entre luz e cor proposta por Newton que via as cores como um fenômeno meramente

¹ Conforme a seleção e tradução de Marco Giannotti, o estudo é dessa forma intitulado.

físico, envolvendo a luz que chega aos objetos e que aparece aos olhos. Entretanto, Goethe estabelece o conceito da “sensação das cores” que na mente é adaptar-se pela nossa percepção, ou seja, avistamos as cores pela estrutura de visão e pela maneira como nosso cérebro confere os dados. Isto nos permite concluir que pensar em uma teoria da cor é um equívoco; somente podemos pensar em Teorias das Cores, uma vez que as cores se definem e são abordadas conforme uma época e uma sociedade, conforme cita Pastoreau:

Os componentes de compreensão das cores são: o léxico e os fenômenos de nomeação, a química dos pigmentos e dos corantes, as técnicas de pintura e tintura, os sistemas relativos ao vestuário e os códigos que os apoiam, o lugar da cor na vida cotidiana e na cultura material, as regras que precedem das autoridades, as moralizações dos religiosos, as especulações dos cientistas e as criações dos artistas. (PASTOREAU, 1997, p. 98)

Assim, um único discurso sobre a cor parece impossível porque ela abrange diversas categorias do saber em seu aparecimento. À maneira de Goethe, é necessário pensá-la em pelo menos três dimensões: física, fisiológica e cultural. A física rege as condições de aparecimento da cor, especificamente a ótica; a fisiológica investiga as condições físicas do olho humano e sua sensibilidade diante da luz; e a cultural, através, da psicologia e a antropologia, analisa os desdobramentos da luz sobre o espírito humano. É neste conjunto de dimensões que a cor constrói sua carga subjetiva e simbólica, conforme nos diz Augustin de Tony, parafraseando Kristeva na tese *Os regimes da cor*: “O triplo registro (*da cor*): carga pulsional indicando um exterior/carga pulsional, ligada ao próprio corpo/signo (significante e processos primários) serve então o estado frágil, efêmero e compacto da gênese” (KRISTEVA apud TUGNY, 2010, p. 30).

A cor está na vida cotidiana e na cultura material, é algo indefinível, e quando a experiência da cor é construída pela obra de arte ou quando sua aparição se dá de forma controlada, em condições preexistentes, torna-se um elemento concreto da experiência, instaurando a disposição necessária para o aparecimento de “expectadores”, sujeitos envolvidos numa atmosfera de concentração, atenção e percepção.

Goethe afirmava que o olhar do expectador é continuamente crítico, pois apenas olhar cria um motivo ou experiência que ultrapassa a um mero observar; cria

uma conexão teórica e leva o observador a formular suas próprias interpretações. Segundo ele, “no mundo das cores, corre-se o perigo de uma interpretação unilateral do fenômeno cromático se não se leva em conta que a retina também é ativa, viva, e não apenas passiva.” (GOETHE apud GIANNOTTI, 2011, p. 21). Diante das variadas possibilidades de ver, Goethe analisa o jogo de cores que existe somente na retina do expectador; uma imagem que se formula no olho e responde de forma antagônica às cores percebidas no mundo. Em umas das suas experiências em meio à natureza, Goethe observou:

Certa vez, durante o entardecer, ao entrar numa hospedagem, uma moça corpulenta de feições resplandecentes, cabelos negros e um corpete escarlante seguiu-me até o quarto; de uma certa distância, observei-a atentamente na penumbra. Logo que se virou para sair, vi contra a parede branca um rosto preto, rodeado por um brilho claro, e as vestes dessa figura perfeitamente nítida pareciam um lindo mar verde. (GOETHE, 2011, p. 65)

A experiência das cores é mais extensa que a mera constatação das cores aparentes. As cores se desdobram na retina de modo que realizem, através de antagonismos, uma totalidade. As cores necessitam dessa polaridade, se formulam em pares segundo essa aspiração à totalidade. Um princípio que se elabora entre esses pares antagônicos se dá através do movimento da luz observável em diversos eventos de aparições cromáticas como o céu, o crepúsculo, a aurora ou um copo de água.

Ao observar as cores em meio à natureza, Goethe elege por várias vezes o amanhecer e pôr-do-sol como os momentos perfeitos de observação daquilo que ele nomeia como movimento das cores, o movimento que produz o seu aparecimento e desaparecimento. Interessa-nos muito saber que para ele o que atesta a condição inicial do aparecimento das cores é a luz atuando no estado de escuridão e a cor mais próxima das sombras é o azul, a primeira cor que surge como resultado da luz do sol. Visto que as cores resultam do Arquefenômeno, polaridade entre claro e escuro, o azul também atesta o estado final da cor, quando tomados como meios de observação à aurora e o crepúsculo.

Se a escuridão do espaço infinito é vista através de vapores atmosféricos iluminados pela luz do dia, surge a cor azul. Durante o dia, o céu é visto de alto das montanhas, é azul-real, pois apenas vapores esparsos pairam diante do escuro espaço infinito. Ao se descer em direção ao vale, o azul se torna mais claro, até que finalmente, em certas regiões e devido a vapores crescentes, ele se converte num azul tirante a branco. (GOETHE apud GIANNOTTI, 2011, p. 89).

Para Goethe, em meio natural ou em experiências controladas, as cores aparecem dos movimentos e misturas que expressam as cores puras em sua plenitude. Em seu círculo cromático, Goethe associa as cores às capacidades espirituais sendo o lado luminoso do amarelo o lado positivo, que associou à inteligência, e o lado azul é a sombra associado à sensualidade e ao materialismo.

Sabendo-se, a partir dos estudos de Goethe, que o caminho natural do azul parte do escuro até o claro, a cor encerra em si própria os problemas de contradições e alternâncias. À medida que escurece, numa tendência natural, torna-se também o caminho do sonho, do consciente para o pré-consciente e inconsciente. A lógica de pensamento cede lugar à fantasia, aos sonhos e ao mundo interior do artista. Jean Chevalier descreve o azul como irreal, imaterial, o que não está em nenhum lugar, senão fluído em si mesmo, conforme cita em *Dicionário dos Símbolos*:

O azul é a mais profunda e material das cores; nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio de cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais fria das cores e, seu valor, absoluto, a mais pura, à exceção do vazio total do branco neutro. O conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais. (CHEVALIER, 2012, p. 107)

Essas implicações são presentes na sexta parte da *Doutrina das Cores*, de Goethe, que, apesar da descrição técnica aplicada com caráter enciclopedista, faz uma análise entre pintura e poesia trabalhando, especificamente, os efeitos estéticos e morais das cores e inaugura, simultaneamente, uma dimensão interpretativa da cor antecipando aquilo que mais tarde a arte moderna alcançaria: *a cor como possibilidade de expressão autônoma*, garantindo a legitimidade das artes plásticas, sobretudo a pintura, em relação à poesia e vice-versa.

Ao tentar propor que as cores têm uma linguagem específica, Goethe inaugura também uma forma de abordá-las, aquilo que numa proposta fenomenológica significa a necessidade de adequarmos a arte a uma linguagem apropriada de expressão. No caso da poesia de Ernesto Penafort, o azul é um símbolo de expressão adaptável ao conteúdo que anuncia. A poesia de Penafort está para o leitor, assim como um quadro está para o expectador; o sentido que a cor expressa é o que a poesia contém; conteúdo este percebido a partir de uma recepção física e visual do azul, notadamente expresso e

aparente nos poemas, ou partindo de uma dimensão criativa e interpretativa do azul, ainda que não literalmente expresso.

De modo geral, as cores são observadas como parte complementar da aparência do mundo e criam uma ligação entre ambos. Entretanto, elas são a união de recepção física (essencial) e a interpretação psicológica. Esta é a condição que justifica a importância em observar o artifício de percepção visual pelo qual passou Ernesto Penafort, pois foi assim que ele estabeleceu sua lírica moderna, usando o azul numa recorrência bastante marcante em grande parte de sua produção poética. O azul de Penafort só pode ser entendido numa perspectiva fisiológica, moral e estética das cores, conforme cita Goethe:

Uma vez que a cor ocupa lugar tão destacado entre os fenômenos naturais primários, enchendo com imensa variedade o campo que lhe é destinado, não surpreenderá o fato de que em suas manifestações elementares mais gerais, sem nenhuma relação com a natureza ou configuração do corpo em cuja superfície, percebemos, produza sobre o sentido da vista, ao qual pertence, e, por seu intermédio, sobre a alma individual, um efeito específico e, em combinação, um efeito por vezes luminoso, característico, e às vezes não harmonioso, porém sempre definido e significativo, que se radica intimamente na esfera moral. É por isso que a cor, considerada como elemento de arte, pode colocar-se a serviço dos mais altos fins estéticos. (GOETHE apud PEDROSA, 2011, p. 72).

A própria Teoria das Cores de Goethe deve ser entendida incluindo a metodologia que ela carrega. Sua linguagem está para os poetas e para os cientistas; não definiu seu gênero. A oscilação entre linguagem científica ou poética da obra é adequada (no sentido pragmático) para esclarecer o fenômeno que lhe compete; mas superou a descrição física do surgimento e desaparecimento da cor, e passou a inscrevê-la no olhar do observador, melhor dizendo, na retina.

A linguagem simbólica da obra faz parte desta impressão que poderíamos definir como única: uma linguagem única das cores, aquilo que Wittgenstein tanto criticou devido aos conceitos sucessivos de identidade de cor convencionados pela sociedade. O que Wittgenstein não atentou foi para o objetivo de Goethe sobre os conceitos independentes de cor: “nada pode ser exterior a nós, o mundo se reflete no sujeito”, Goethe não desvincula o homem do mundo. As manifestações das cores se dão através do órgão da visão.

Dessa forma, ao longo de toda esta tradição no estudo da cor, podemos concluir que pensar em uma Teoria da cor é um equívoco; somente podemos pensar em Teorias

das cores, uma vez que as cores se definem e são abordadas conforme uma época e uma sociedade. Conforme cita Pastoreau (1997):

Os componentes de compreensão das cores são: o léxico e os fenômenos de nomenclatura, a química dos pigmentos e dos corantes, as técnicas de pintura e tintura, os sistemas relativos ao vestuário e os códigos que os apoiam, o lugar da cor na vida cotidiana e na cultura material, as regras que precedem das autoridades, as moralizações dos religiosos, as especulações dos cientistas e as criações dos artistas. (PASTOREAU, 1997, p. 98)

O caráter diversificado das inúmeras relações que foram tecidas por Goethe comprova a abrangência dos desdobramentos que a cor carrega e demonstra o seu poder de evocação e, sobretudo, sua força poética. É pelo uso de uma linguagem poética que *A Doutrina das Cores* se torna, nos termos de Marco Giannotti, “uma estética”. Dizia Goethe que “uma obra de arte só pode ter um efeito moral se tiver simultaneamente, uma feitura estética”. (GIANNOTTI apud GOETHE, 2010, p. 26). Uma estética ou uma abertura para todas as possibilidades de expressão das cores. Agora nos resta pensar sobre o que a cor expressa nas suas relações com as artes ou na escrita. Lembramos Pierre Francastel atento ao que a cor pode expressar no contexto moderno:

Atualmente, os pintores se esforçam em achar um ponto inicial nas qualidades intrínsecas de um material, a cor, e de extrair dela combinações que lembram não episódios citados ao vivo, mas formas gerais da experiência sensível...A cor é o ponto inicial concreto da pintura moderna. (FRANCASTEL apud TUGNY, 2010, p. 40).

A cor está na vida cotidiana e na cultura material, portanto, é algo compatível com a sociedade e realizável em uma representação e também está imersa em um sistema de ideias. O que ela nos dirá uma vez representada numa pintura depende de muitas variáveis. Mas o que a cor nos dirá na poesia de Penafort requer uma discussão há muito tempo travada, a relação entre pintura e poesia.

1.2 ASSIM COMO A PINTURA, A POESIA.

O estudo comparativo das artes remonta à antiguidade clássica, dando conta ao princípio *ut pictura poesis*, estabelecido por Horácio, em sua *Arte Poética*, e reafirmado por Plutarco. Segundo este, lembrando Simónedes de Céos, a pintura é poesia muda e a poesia pintura que fala (PEREIRA, 2005, p. 79). Esse princípio enfatiza a estreita relação entre poesia e pintura e nos remete ao paradigma estético mimético e seu ideal

clássico do belo artístico. Trata-se de uma herança do ideal grego da *kalokagathia*, ou seja, a identificação entre o belo e o bem, entre um ideal ético e aristocrático de beleza.

Desde a Antiguidade, a tese *ut pictura poesis*, tem sofrido várias significações, ou tem sido aplicada de distintas formas. Essa questão se tornará quase intemporal, acentuando-se, sobretudo, na Renascença, momento em que as artes plásticas, especialmente a pintura, perdem seu caráter de visualidade e se subordinam às abstrações teóricas da literatura e da convenção iconográfica. Segundo PEREIRA (2005, p. 18), esta atitude prevaleceu até o século XVII. Os críticos acreditavam assim que a semelhança do poeta com o pintor estava na verossimilhança das suas representações, e mais precisamente, na descrição, ou seja, na imitação da natureza, como provam as teorias humanistas do contexto renascentista, desenvolvendo *paralelismos artificiosos*, muitas vezes de um dramatismo aristotélico, que resultaria numa grande confusão entre as artes. Isto se deu porque, para Aristóteles, tanto a poesia quanto a arte, mais precisamente a pintura, possuem o pressuposto da função mimética: uma encenação da realidade – em uma através da linguagem e em outra através de imagens.

Sobre isso, um pouco antes, na Renascença, a questão entre pintura e poesia já era bastante discutida, o que gerou a divulgação do valor do elemento pictórico na poesia. Alberti persistiu em afirmar que a cor carrega consigo significações que estão de acordo com os efeitos que esta suscita no expectador, algo parecido com o que acontece com linguagem, ou melhor, com a retórica. Ao fazer isso, o “*ut pictura*” ganha outro status de acordo com a finalidade da representação:

A *istòria* deve não apenas satisfazer o expectador, mas atraí-lo de forma agradável, capturar o seu olhar e provocar nele uma emoção que literalmente o transforme. Ao relacionar a emoção à dupla eloquência do gesto e do colorido, Alberti não apenas está dando à pintura uma finalidade idêntica à da retórica, mas também pretendendo garantir o seu triunfo através de meios análogos: os da ação. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 202)

Dessa forma, entra em cena o *ut rhetórica pictura*, estabelecendo o caráter eloquente da pintura que subordina os meios retóricos. É importante ressaltar que não podemos reduzir este caráter eloquente aqui citado à mera técnica de persuasão. Albert intencionava, na verdade, esclarecer a superioridade da pintura sobre a linguagem, ou melhor, diante da eloquência da pintura, a poesia se cala. Alberti também influenciou grandemente os estudos do artista italiano Leonardo Da Vinci. Para Leonardo da Vinci,

a poesia permanecia subjugada à pintura, porque esta causava um efeito mais imediato no homem que aquela: “Se um poeta descreve as belezas de uma dama a seu amante, e se o pintor fizer o seu retrato, você verá para que lado a natureza inclina mais o apaixonado juiz” (DA VINCI apud LICHTENSTEIN, 1994, p. 127).

Assim como Platão, Leonardo acreditava ser a visão a função dos sentidos. A pintura, para ele, era universal e não necessitava de intérpretes. Na Renascença, o diálogo entre ambas as artes se intensifica e o que prevalece são as frequentes analogias entre ambas as manifestações de artes. Assim, o *ut pictura poesis* passou a demonstrar que a pintura é a poesia muda, e a poesia, a pintura falada. Até o XVIII, as discussões em torno da *ut pictura poesis* centravam-se na problemática de como a pintura e a poesia se comunicam entre si, e quais os limites de cada uma das artes, no tempo e no espaço, sempre, com algumas exceções, de acordo como o princípio do belo, subordinando a pintura e as artes plásticas em geral, ao texto escrito, sendo aquelas o apêndice deste, uma forma de explicação do texto escrito. Salienta Pereira (2005, p. 21), que somente Lessing, em meados do século XVIII, elaborou toda uma nova teoria sobre as correspondências inter-artísticas, delineando as fronteiras próprias de cada uma, salientando o aspecto empirista próprio das artes plásticas. Por outro lado, o posicionamento de Lessing, mesmo inovador, ainda se prende ao ideal classicista:

(...) A crítica de Lessing, que visava directamente a descrição e a alegoria neoclássica, era absolutamente inovadora, ao insistir no facto de que os terrenos da pintura e da poesia são distintos, principalmente por recorrerem a meios de expressão diferentes, dando a conhecer que cada obra se constrói segundo regras próprias que pertencem exclusivamente ao seu campo estético. Inspirado em Winckelmann, Lessing entusiasmara-se com os valores formais da escultura do período neoclássico, confundindo o fim da pintura com o da escultura: representar corpos belos. Esta concepção física da beleza, cujo influxo havia sido a escultura clássica, afastava os artistas da representação de conteúdos espirituais e emocionais. (LESSING apud PEREIRA, 2005, p. 31).

Segundo ele, a sincronia no espaço da pintura e a sucessão do tempo na poesia são ambos os fenômenos físicos. Influenciado pelo pensamento dos empiristas ingleses e outros ensaístas, o ponto central do pensamento de Lessing em *Laocoonte* é o processo de fruição da obra de arte, um pensamento que marcou o séc. XVIII, conforme declara:

Eis aqui meu raciocínio: se é verdade que a verdade se vale, para suas imitações, de meios e signos totalmente diferentes da poesia, posto que os são formas e cores cujo domínio é o espaço, e os da poesia, sons articulados cujo domínio é o tempo; se é indiscutível que o signo deve ter como objeto a

relação conveniente ao significado, é evidente que os signos, dispostos uns ao lado dos outros no espaço, só podem representar objetos ou suas partes que existam, uns ao lado dos outros; e, do mesmo modo que os signos que se sucedem no tempo, só podem expressar objetos sucessivos, ou objetos de partes sucessivas (...)

Porém, os corpos não existem unicamente no espaço, mas também no tempo. Todos tem uma duração e podem, a cada instante dela, mostrar-se sob novas aparências e novas relações. Cada uma destas aparências, cada uma destas relações momentâneas é efeito de uma aparência e relações anteriores, e por ser causa, por sua vez, de subsequentes aparências e relações, podendo ser considerada, portanto, como o centro de uma ação. Logo a pintura pode imitar também ações, porém, somente por via indireta, sugerindo-as por meio dos corpos.

Por outro lado, as ações não podem subsistir por si mesmas, mas devem referir-se a seres determinados. Como estes seres são corpos em realidade ou podem ser considerados como tais, pode-se dizer que a poesia também os representa, porém, só indiretamente, através das ações. (LESSING apud GONÇALVES, 1989, p. 4-5).

Desse modo, permanecerá a ideia de que a pintura e a poesia deveriam imitar a natureza e recuperar temas clássicos, criando um imaginário visual iconográfico, que constituíram as premissas da comparação entre as duas artes, no período compreendido entre a segunda metade do século XVII e o século XVIII. De acordo com essas premissas, os cânones do século XVII submeteram o imaginário dos pintores ao sistema narrativo das palavras, tendo a *Poética de Aristóteles* ocupado um lugar central no período Neoclássico, uma vez que era através dela que melhor se expressava, tardiamente e deslocadamente, o ideal classicista da *kaloskagathia*, o qual, conforme Hauser (1998, p. 84), “expressa um mundo do melhor, normativo, de seres eticamente superiores como a aristocracia”.

Numa postura classicista, os artistas deveriam inspirar-se nas narrativas históricas, nos relatos épicos e bíblicos e nas fábulas. Eram estas as fontes de onde a pintura deveria extrair temas e processos. A pintura deveria inspirar-se na literatura. A Academia francesa, fundada em Paris, assegurou a continuidade de um academismo marcado pela tradição humanista, que privilegiava a pintura de história.

As artes plásticas, sobretudo a pintura, somente emergiriam da sombra da literatura em meados do século XIX, quando o romantismo, em reação ao racionalismo em voga na Europa, colocava novamente o papel da imaginação, proporcionando condições para uma mudança. O romantismo seria o berço de inspiração para os estetas e críticos da modernidade. Quer do ponto de vista estético da tradição *ut pictura poesis*, quer do ponto de vista da cultura ocidental em geral, o romantismo foi a ponte exegética para os poetas e críticos de arte. Estes desenvolveram mais tarde o gênero de poemas

em prosa baseados em imagens, mas já no sentido duma transposição das artes, ou seja, de recriação e transformação do sentido da obra original.

Assim, o significado da distinção entre pintura e poesia, enaltecido com o *Laocoonte*, que atribuía à primeira uma dimensão espacial e à segunda, uma dimensão temporal, foi-se diluindo a medida que o advento da modernidade sedimentava novos significados para as categorias de espaço e tempo, diferentes do caráter imutável e absoluto que no Renascimento e na época da Luzes lhe eram conferidos. Segundo Pereira:

Os avanços científicos e técnicos que culminariam numa mudança relativamente à compreensão da percepção visual, a confirmação de um mercado literário e artístico de bens simbólicos; o declinar dos paradigmas impostos pelos salões oficiais, cujo mercado era a burguesia e a corte, paralelamente à emergência dos *Salons* e de um circuito de galerias privadas e à transformação do poeta em crítico de arte, contribuiriam para a transmutação das categorias de espaço e tempo propostas por Lessing. (PEREIRA, 2005, p. 35)

A questão que se coloca é que poesia e pintura têm uma diferença basilar: a primeira é uma “ação visível e progressiva em que as partes se apresentam no tempo, a outra é uma ação visível permanentemente e suas partes se desdobram justapostas no espaço” (LESSING apud GIANNOTTI, 2010, p. 28). As artes plásticas não devem imitar a poesia, podem somente reinventá-las.

Goethe, em sua Doutrina das Cores, segue os passos de Lessing em seu *Lacoonte*, ao usar uma linguagem poética e imagética que privilegia a ação em detrimento da teoria, demonstrando que quando nos referimos à linguagem poética das cores podemos entendê-la de duas formas: primeiro no sentido original grego de *poiésis*—ação de fazer um objeto; segundo, na concepção de Lessing acerca das ações diferenciadas no decorrer do tempo.

A linguagem *poiésis* é essencialmente a linguagem da ação e quanto a isto tanto pintura quanto a poesia se incluem nessa prática. Entretanto, a ação pode variar no tempo, constituindo uma nova linguagem. Neste ponto, poesia e pintura se distinguem, pois a experiência da cor na pintura não é a mesma que a experiência da cor na poesia. Enquanto na pintura a interação das cores é atemporal, demonstrando um objeto concreto, na poesia as cores são temporais e apresentadas de forma abstrata. Conforme diz Giannotti, Goethe nos dá a chave sobre o enigma poético da cor: pensar as cores de

forma autônoma, embora possam ser frequentemente relacionadas com diversos campos das ciências e artes:

É nesse sentido último que a pintura deve ser distinguida da poesia, ou seja, a experiência cromática da pintura não pode ser jamais reduzida a uma experiência cromática da poesia. Enquanto, a interação das cores na pintura é atemporal, evidenciando-se num objeto concreto, na poesia as cores são apresentadas de forma mais abstrata e temporal. (GIANNOTTI, 2010, p. 29)

As artes plásticas, de modo geral, têm uma aparente vantagem em relação às outras artes nesta libertação, uma vez que sua natureza objetiva e pura força-nos um estímulo poderoso independente dos sentidos: ou fala algo, ou não fala; e ainda, fala de forma diferente em uma dimensão prática da cor. A poesia, porém, fala de maneira mais vaga, estimula o sentimento de cada um, segundo a natureza de cada leitor.

Torna-se ainda mais complexa a recepção do leitor quando a poesia traz consigo ornamento de subjetivação, a cor. Essa abstração das cores na poesia é reforçada ainda mais quando se trata de uma cor com características simbólicas imateriais como o azul de Ernesto Penafort. Para entender mais sobre como as cores, sobretudo o azul, se aplicam esteticamente, vejamos algumas exemplos da aplicação das cores na arte e na literatura.

1.3 REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS DA COR NA ARTE E NA LITERATURA

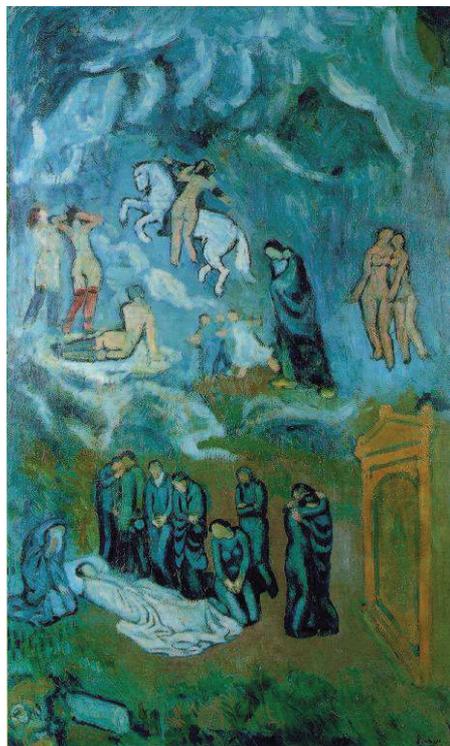
Existiram poetas e pintores que realizam suas obras inspirados por um motivo ou tema. Podemos enumerar no rol destes artistas Pablo Picasso, um destacado artista espanhol e uma dos principais figuras das artes plásticas do século XX, Yves Klein, precursor da arte contemporânea. Podemos mencionar não só artistas, mas movimentos artísticos como Der Bleuer Reiter, O Cavaleiro Azul. No campo da literatura brasileira, Cruz e Souza e o branco muito frequente na poesia marcam o simbolismo no Brasil. Além dele, Ernesto Penafort insiste no azul em sua poesia também simbolista e carregada de elementos sinestésicos. A sinestesia é explorada para expandir as esferas sensoriais e garantir produção de vários sentidos para a obra artística ou literária.

Para alguns artistas e poetas a relação entre os domínios sensoriais se definem na proposta de que os sons, os cheiros e as cores estão relacionados de alguma forma (ainda que não rigorosamente ou positivamente explicável). Esta ligação intrínseca existe no plano onde todos esses elementos se originam, a natureza. Os humanos, por

pertencerem à mesma natureza, conseguem absorver esta relação. Percebendo esta implicação, alguns artistas potencializam esta capacidade humana utilizando elementos sinestésicos para representar e expressar seus universos estéticos. Vejamos como estes artistas e poetas concebiam a cor em cada uma de suas representações.

1.3.1 – Pablo Picasso: a fase azul

Pablo Ruiz Picasso nasceu em Málaga, na Espanha, em outubro de 1881; posteriormente, naturalizou-se francês. Além de pintor, também foi escultor, ceramista e artista gráfico. O conjunto de sua obra é dividido em fases circunstanciadas por algum acontecimento específico de sua vida. Há notícias de pelo menos duas grandes fases cromáticas, a fase azul e a fase rosa. Na fase azul (1901 a 1904), há uma atenção a retratar os elementos marginalizados da sociedade. Nesta fase Picasso demonstra um momento sensível e melancólico que teve início com a pintura do emblemático quadro que ele nomeou *O Funeral de Casagemas* (Picasso, 1901). A pintura retrata o funeral de seu amigo Casagemas, também pintor, que se suicidou após tentar assassinar sua amante, uma dançarina de Paris:



PICASSO. Evocação- O funeral de Casagemas (1901). Óleo sobre tela, 150,5 x 90,5 cm. Demonstrada, retratada em meio eletrônico.²

2 SITE: MAIRIE DE PARIS. 3X00682. Dimensões: 367×600 pixels. 122,67 KB (125.616 bytes). Formato JPEG. Disponível em: <http://mam.paris.fr/fr/recherche-collections-musee-of-art-moderne#180000000001338>.

A fase rosa (1905 a 1907), predominam as cores vermelho, rosa e ocre. As obras ganham conotação lírica e procura retratar os artistas do circo Médrano, atores e saltimbancos. O circo foi instalado próximo ao seu atelier na França. Esta fase também ficou conhecida como a fase dos arlequins.

Na realidade, a fase rosa é o momento em que Picasso retorna a alegria da vida. Esta fase é posterior à fase azul, uma fase em que a frieza e a tristeza eram os motores de produção criativa. Os tons de rosa são amenizadores da tristeza que Picasso sentia pela morte do amigo, Casagemas, e introduzem um novo tema para o artista: os saltimbancos. Neste período o artista pinta “Família de Saltimbancos”.



PICASSO. Família de Saltimbancos. (1905). Óleo sobre tela. Demonstrada, retratada em meio eletrônico³.

1.3.2. Cruz e Souza: o branco

Na literatura brasileira com Cruz e Sousa, por exemplo, a recorrência ao branco também é a uma marca de sua obra. Era filho de negros africanos que chegaram como escravos ao Brasil. Sua educação refinada incluía o inglês, alemão, latim e francês e

3 SITE: NATIONAL GALLERY OF ARTE. FAMILY OF SALTIMBANGUES. (1905). Dimensões: Geral: 212,8 X 229,6 centímetros (83 3/4 X 90 3/8 pol.) Enquadrado: 240,4 X 256,3 centímetros (94 5/8 X 100 7/8 pol). FORMATO JPG. Disponível em: www.ngp.gov/content/ngaweb/colletion/art-object-page.

devem-se aos incentivos da família do senhor de seus pais, que depois os alforriaria. Era leitor de Schopenhauer e da literatura francesa, de onde obteve contato com a poesia de Rimbaud e Mallarmé, influência decisiva na sua poesia simbolista. Inicialmente, a poesia de Cruz e Souza é bastante criticada, pois sua poesia com recorrência ao branco significa o anseio de expressar o que ele sentia acerca das barreiras raciais do seu tempo. Segundo Alfredo Bosi, o poeta percorreu intrepidamente o caminho da sua libertação pessoal enquanto negro injustiçado que protesta contra a ‘ditadora ciência d'hipóteses’. Cruz e Souza alia-se às ideias de resistência e liberdade. Segundo Bosi:

Na biografia do nosso maior simbolista, Cruz e Souza, há também um momento juvenil, que coincide com os combates pela Abolição: os poemas desse período têm a mesma cadência retórica que marcou a literatura meio condoreira, meio ‘realista’ dos anos 70, saturada de ideais libertários. (BOSI, 2006, p. 268)

Tanto para Picasso quanto para Cruz e Souza, a cor representa o desejo de fazer expressão sobre o que eles pensavam. Nomeadamente, elegem uma cor e fazem dela raiz de significação estética contemplada num quadro ou lida em um poema. Essa possibilidade de ver ou ler uma cor reacende o debate que Ludwig Wittgenstein, filósofo da linguagem, estabeleceu sobre a diferença sutil entre a cor real e a cor nomeada, uma metonímia: “O nome da cor também é cor” (PASTOUREAU, 1997, p. 124).

Wittgenstein não se dedica a formulação de uma teoria da cor; estava antes preocupado com os limites da linguagem, com a lógica dos conceitos das cores. Baseando-se nos trabalhos de Goethe, Wittgenstein igualmente conclui que as complexidades do estudo das cores fazem com que a construção do conceito de identidade de cor seja abstrata e vaga, conforme afirma Argan “o branco não é mais a luz, mas conceito de luz, o preto não é mais a falta de luz, mas o conceito de escuridão” (ARGAN apud GIANNOTTI, 2011, p. 22). Ao passo que concorda, também tece críticas à Goethe e sua Teoria das Cores. Segundo Wittgenstein, “não contém um *experimentum cruxis*, ou nada pode prever” (GIANNOTTI apud GOETHE, 2011, p. 22). Mas reconhece que Goethe percebeu a natureza da cor: não aquela derivada de experimentos, mas aquela que se propõe a definir o conceito de cor; sobre isso, Goethe é bastante esclarecedor:

Nunca se reflete suficientemente sobre o fato de que a linguagem é propriamente simbólica, figurada, e de que jamais exprime diretamente os objetos, mas somente por reflexos. Tal é especialmente o caso quando se trata

de seres que apenas se aproximam da experiência e que podem ser chamados antes de atividades do que objetos, estando no reino da doutrina da natureza em contínuo movimento. Não podem ser fixados, embora devam ser descritos; é por isso que se tentam todos os tipos de fórmulas, para ser aproximados deles ao menos alegoricamente. (GIANNOTTI apud GOETHE, 2011, p. 23).

Assim, quando falamos de cores, estamos presos ao léxico de uma cultura, que pode atribuir maior significação ao nome da cor que propriamente à cor. Isto depende grandemente das associações simbólicas existentes que podem assumir inclusive valores metafísicos, como o azul. Importante salientar que o simbolismo das cores pode apresentar variáveis de interpretação. Embora existam variações, as cores permanecem fundamentalmente no pensamento simbólico. Cumpre destacar nesta abordagem simbólica do azul, o imaterialismo que ela contém na proposta de Michel Pastoureau, “o azul é a cor do céu, do espírito, no plano psíquico, é a cor do pensamento” (PASTOUREAU, 2012, p. 280). O azul é imaterial em si mesmo, “desmaterializa” tudo que dele se impregna. Essa questão da imaterialidade do azul influenciará diversos artistas, entre eles, o francês Yves Klein.

1.3.3 Yves Klein: do vazio fez-se o azul⁴

Yves Klein foi um pintor francês que experimentou quase tudo: fotografia, escultura, música, literatura e performance. Sua cidade de origem é Nice, na França, uma cidade que fica entre montanha e mar, cenário rodeado de azuis. Assim como Picasso, Klein também passou por algumas fases cromáticas. São conhecidas três principais: o dourado, o rosa e o azul, esta última o tornou célebre. Após vários experimentos, compôs uma tonalidade do azul nomeada por ele como IKB (International Klein Blue)⁵ e a ele registrada oficialmente em 1960. Além de nomear um tom de azul, também o particularizou em sua materialidade conforme nos diz Magno (2012):

Para conseguir o tom exato, passou por um ano de experimentos, misturando pigmentos ao lado de seu amigo, o químico Edouard Adam. Assim, após patentear a sua invenção e começar a usá-la, suas obras se tornam únicas – tanto em conceito quanto em técnica, mas especialmente em cor. Foi esse azul ultramarino que virou o seu maior signo. (MAGNO, 2012, p. 22)

⁴ Subtítulo de “Pincéis vivos”. Texto de Lucas Magno publicado pela revista ABD Conceitual. N° 05. Azuis. (2012).

⁵ IKB – International Klein Blue – é o nome dado por Yves Klein ao azul ultramar que ele patenteou no procedimento de fixação do pigmento por ele desenvolvido, embora nunca tenha sido comercializado.

Yves Klein apostou na realidade física do pigmento azul para abrir o *espaço da sensação* à outra dimensão: a do vazio e da imaterialidade. Yves Klein defendia a ideia de que a arte fosse livre de influências; que os expectadores se dirigissem para a realidade de suas impressões ou sensações e não na representação.

A experiência artística de Yves Klein era radical e fundamentada quase sempre no efêmero, nas ideias inusitadas e afastadas do academicismo e todos os elementos que o endossavam como o cavalete, a tela, o pincel e a cor. Para tanto, utiliza de diversos mecanismos e possibilidades para pintar, fotografar ou esculpir. Assim a ação da natureza e a monocronia eram duas constantes na produção de Klein e incluíam deste os pingos da chuva a corpos humanos.

Para alguns de seus quadros, coreografou e movimento de modelos nuas mergulhadas em tinta azul do tom Klein. Abandonando os pincéis convencionais, conduziu os movimentos das mulheres em grandes telas sob o chão, ao som de uma música criada por ele e orquestrada durante a performance.



Exposição performance “Anthropométrie de l’Epoque Bleue”. Paris, março de 1960. Fotos Harry Shunk-John Kender | Yves Klein, ADAGP, Paris | Harry Shunk-John Kender | Ro y Lichtenstein Foundation.

As modelos moviam-se e imprimiam seus corpos na grande tela. Importante salientar que as próprias dimensões das telas azuis de Klein refletem a concepção estética do azul para o artista, pois as concebia como grandes plataformas para

contemplação e meditação tal qual o céu ou o mar azuis se apresentam. Verdadeiramente, Klein buscou reproduzir artisticamente a paisagem azul de ambos, céu e mar. Yves Klein escapou a todas as convencionalidades possíveis, até mesmo no conceito das coisas, não a toa deve-se a ele a instauração do termo “arte conceitual”. Para ele, os conceitos são as próprias materialidades da arte, incluindo sua execução. Nesse sentido, Yves Klein sustentara a ideia de um elemento pictórico essencial, puro, e após vários experimentos chegou ao azul por ele patenteado e utilizado para pintar Héléna, resultado da performance anteriormente ilustrada.



KLEIN. Héléna. (ANTO 50). 1960. 218 X 151 cm, pigmento puro e resina sintética sobre papel colado sobre tela. Demonstrada, retratada em revista eletrônica

Klein se dedicou, ao longo de sua carreira, a questões acerca do imaterial. O ponto central de suas ideias está expresso na fotomontagem criada e protagonizada por ele e batizada como “Saut dans le vide”. Nela, recria a sensação de liberdade e renúncia, apesar de usar meios artificiais. Em outubro de 1960, Klein combinou com os fotógrafos Harry Shunk e Jean Kender para fazer fotografias de um salto a partir de uma janela do segundo andar de seu apartamento no subúrbio parisiense de Fontenay-aux-Roses, um fato que o artista assegurou ter realizado anteriormente.

Para a fotomontagem além dos dois fotografos, foi necessária a ajuda de outros amigos do artista que improvisaram uma lona para pagar o artista no momento da queda e dois negativos, um mostrando o pulo e outro com cenário circundante, sem a lona, está claro.

A ideia era dar a ilusão de que era capaz de voar; numa proposta estética seria o convite para que os artistas estivessem livres dos perfis acadêmicos e que focassem seus trabalhos na sensação que a arte proporciona, e não nas suas representações. Abaixo, Saut dans le vide.



Harry Shunk (Alemanha, 1924–2006) e Janos Kender (Hungria, 1937–1983). Saut dans le vide (1960). Fotografia Impressão de gelatina e prata sobre papel fotográfico. 10 3/16 x 7 7/8 in. (25.9 x 20 cm) Demonstrada, retratada em meio eletrônico. 6

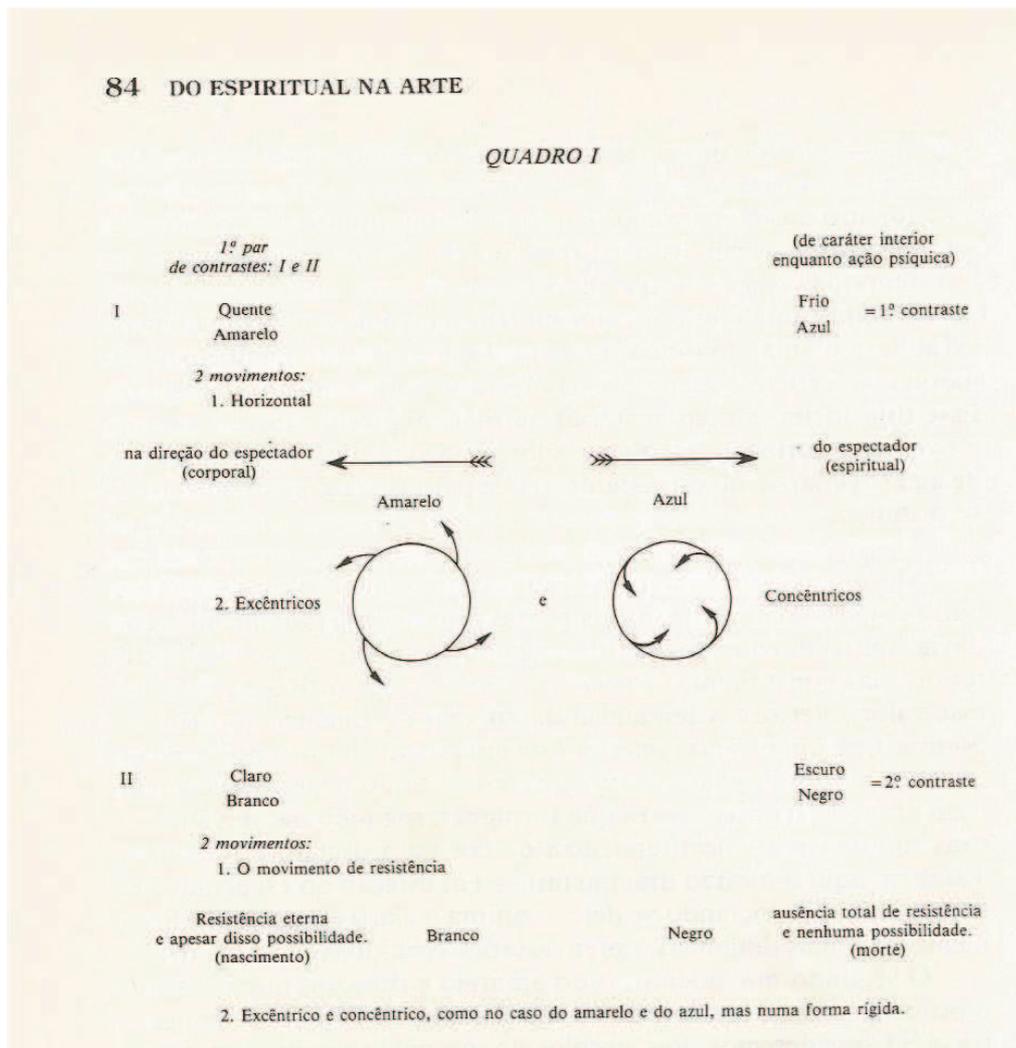
Artistas como Yves Klein optam pela abstração e valorizam as sensações que arte produz, seja na sua execução, seja pelos instrumentos e ações da natureza ou pelas cores. Assim como Klein, Wassili Kandinsky, um dos fundadores do movimento Der Blaue Reiter, decide pelo azul para expressar seus sentimentos e sensações através

6 SITE: HEILBRUNN TIMELINE OF ART HISTORY. Dimensões 300×377 pixels. 58,34 KB KB (59.745 bytes). Formato JPEG. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112>

desta cor. Ao dedicar-se à questão da arte nova, Kandinsky elabora um tratado sobre pintura e música numa perspectiva puramente espiritual e aprofunda, sobretudo, o estudo sobre a cor.

1.3.4 Der Blauer Reiter – O Cavaleiro Azul

Para Kandinsky, a cor é um canal de expressão de uma realidade interior através da evocação de emoções que são traduzidas por movimentos e temperaturas. Toda essa questão se reduz a um simples esquema: o calor e a frieza, a claridade e a escuridade das cores. Para os objetivos desta pesquisa, cumpre pormenorizar os movimentos que produzem cada um destes efeitos no *esquema* elaborado por Kandinsky.



Esquema dos movimentos e efeitos das cores de Kandinsky.

Para ele, o amarelo realiza um movimento excêntrico e o azul concêntrico. Kandinsky compara o movimento do azul ao movimento do caracol que se retrai na sua própria casca distanciando-se do seu observador. Nesse movimento para o próprio centro se aproxima da escuridão, mistura-se ao preto. Para ele, esse movimento concêntrico culmina na sensação de “profundidade”, de distanciamento do homem atraindo-o para o infinito, despertando o desejo de pureza e de anseio de sobrenatural.

Consideremos dois círculos do mesmo tamanho, um pintado de amarelo, o outro de azul. Se fixarmos a vista nesses círculos, perceberemos rapidamente que o amarelo se erradia, que adota um movimento excêntrico, e aproxima-se quase visivelmente do observador. O azul, ao contrário, é animado de um movimento concêntrico que pode se comparar ao de um caracol que se retrai em sua casca. Distancia-se do observador. (KANDINSKY, 1990, p. 83)

E ainda:

Ao avançar rumo ao preto, tinge-se de uma tristeza que ultrapassa o ser humano, semelhante àquela em que mergulhamos em certos estados graves que não têm nem podem ter mais fim. Quando clareia, o que não lhe convém muito, o azul parece longínquo e indiferente, como o céu alto e azul-claro. À medida que vai ficando mais claro o azul perde a sonoridade, até não ser mais do que um repouso silencioso e torna-se branco. (KANDINSKY, 1990, p. 87)

Quanto mais escura, mais acalma e mais se tinge de tristeza e sonoridade; quanto mais clara, mais perde sonoridade e caminha para o repouso silencioso. Este movimento concêntrico do azul nos lembra do estilo musical americano chamado “Blues” quanto aos aspectos sensoriais que a música trás consigo. Comumente, deliberamos sentimentos de tristeza e infelicidades quando pensamos na sonoridade do Blues. De fato, inicialmente nas raízes da história americana, e particularmente a história dos negros nos Estados Unidos, encontramos a música em seu sentido mais essencial: contar uma história ou transmitir uma mensagem. No caso do Blues, as narrativas das histórias apareceram naturalmente no coletivo humano onde os negros e seus descendentes começaram a cantar suas histórias sobre o duro trabalho imposto aos escravos, evoluindo para os temas ligados a religião até chegar aos temas amorosos.

Retomemos Kandinsky e seus estudos para acentuar que a cor (e também a forma) harmoniza-se para criar um quadro seguindo o que ele chama de *princípio da necessidade interior*. Para ele, só a visão interior é legitimadora e não precisa se submeter ao rigor científico, a exemplo do que realizava Goethe.

Kandinsky propõe a partir deste *princípio* que assim como o corpo fortifica-se com o treino, também o espírito pode se desenvolver pelo exercício. Segundo ele, o artista que não treina os seus dons negligencia seu desenvolvimento como artista. O ponto de partida deste treino é como as cores atuam sobre o espírito: “Esse ponto de partida é a estimativa do valor interior dos elementos materiais por meio do grande equilíbrio objetivo, ou seja, neste caso, da análise da cor cuja ação se exerce em bloco sobre qualquer ser humano” (KANDINSKY, 1990, p. 82).

Em *Do espiritual da Arte*, Kandinsky sugere que cada cor suscita um movimento, um simbolismo, uma temperatura, um som musical e um estado de espírito. Sobre o azul, dirá que seu movimento é absorvente, adstringente e dirigido para seu próprio centro; exerce um movimento horizontal polarizado claro e escuro, é o movimento de distanciamento do homem físico. Por essa razão, Wassily Kandinsky e Franz Marc decidem pelo azul para expressar o *Der Blaue Reiter*, pois o movimento era dirigido para seu “próprio centro”, compreendendo a significação metafísica do azul.

O nome teve origem no entusiasmo de Marc por cavalos e no de Kandinsky pela cor azul. Para Kandinsky, o azul é a cor da espiritualidade, e quanto mais próxima ao escuro, mais desperta o desejo humano pelo eterno. Além disso, havia criado uma obra com o mesmo nome em 1903.

É um movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para seu próprio centro que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. (KANDINSKY apud PEDROSA, 2011, p. 126)

Em 1912, paralelo aos estudos de *Do espiritual da Arte*, Kandinsky publica, junto com Franz Marc, o artigo *Almanaque do Cavaleiro Azul*. Nele, há o aproveitamento das ideias já formuladas acerca da arte nova, do abstracionismo e da síntese das artes. O *Almanaque Azul* fornecia uma espécie de demonstração do Princípio da Necessidade Interior aplicado com eficácia na música e no teatro. Também existe a retomada do valor simbólico que Kandinsky atribuiu ao branco e preto, esperança e morte, respectivamente:

Para o entendimento deste texto, é necessário lembrar o valor simbólico que Kandinsky atribuiu ao branco e ao preto. Em seus poemas, em suas composições cênicas, em suas memórias ou em obras teóricas, o preto tem sempre uma ressonância trágica, quase maléfica. É o silêncio sem esperança. O branco, em contrapartida, é o silêncio que se situa antes de qualquer nascimento. É prenhe de promessa e de esperança. (CABRAL, 1990, p. 127).

O Cavaleiro Azul reflete o conjunto das aplicações simbólicas do azul que dependem de suas qualidades fundamentais: a imaterialidade, a profundidade e a pureza. Kandinsky viu a partir do processo de construção de uma teoria sobre as cores, uma introdução para o curso da Bauhaus em 1933, na Alemanha.

Ernesto Penafort é motivado pelo azul, marca que determina e explica sua obra. Inicialmente, alguns destes motores de inspiração advêm de uma relação de dialética entre duas manifestações de arte ora tratadas, a pintura e a poesia.

1.4 AZUL, SÍMBOLO E POESIA

De maneira geral, as sociedades organizadas sempre atribuíam significados simbólicos às cores. Como vimos, estas significações dependem da época e do contexto cultural em que estão inseridas, e por isso guardam o sentido original que a cor carrega, em geral, místico. Porém, não é somente na sua origem que a cor guarda seu significado, mas na veiculação de conceitos, onde a integração com os elementos sociais promovem os significados que uma cor expressa.

Quanto ao azul, especificamente, suas significações estão diretamente associadas à mediação ou movimento entre claro e escuro, razão pela qual em diversas culturas o caráter simbólico desta cor significou sempre duas polaridades de conceitos. Alguns exemplos conferem estas possíveis simbologias do azul, por exemplo, entre os egípcios, o azul remete a ideias de deuses e morte. Nos necrotérios antigos, o azul é usado como fundo para o vermelho. Genghis-Khan, fundador da dinastia mongol, considera o azul como símbolo de rivalidade, pois segundo ele, sua própria ascendência nasceu da luta entre um lobo azul e uma fera selvagem.

O azul é sempre onde os deuses pousam seus pés para reinarem. Simboliza também superioridade; algo instaurado pela nobreza feudal, de onde nasce a expressão “sangue azul”. Também é usado com fins clínicos atualmente, numa abordagem psicológica dos efeitos da cor – a cromoterapia usa as cores de modo geral para tratar terapêuticamente. Neste caso, a cor azul é entendida como símbolo de tranquilidade e calma.

Michel Pastoureau, em *Dicionário das cores do nosso tempo*, apresenta um quadro de resumo das funções e significados do azul e o faz seguindo uma ordem de informações começando por dados estatísticos, psicológicos, literários e históricos:

Cor preferida de mais da metade da população ocidental. Números estáveis desde a última guerra. Sempre o azul (50%) (...). Cor do infinito, longínquo, do sonho: o que é azul parece estar longe. O céu, o horizonte, o ar são azuis. Cor do romantismo. Ser “flor azul”. O azul de Werther e de Novalis. Cor da evasão. O azul acalma: pinta-se de azul as camas dos hospitais. (PASTOUREAU, 1997, p. 23)

Dentre as diversas simbologias que envolvem as cores, Goethe já havia inaugurado, em sua *Teoria das Cores*, uma série de perspectivas quanto ao azul, numa abordagem de ação psíquica. Porém, a tônica do azul na poesia lírica incide sobre outro aspecto: o de ser o azul um reforço lírico, ou seja, o azul de Penafort, por exemplo, pode ser entendido como um recurso do poeta para conferir aspectos de musicalidade aos sonetos.

A lírica estabelece uma relação de proximidade tão superior que não há mais como identificar tempo passado ou mesmo um passado presentificado no momento da recordação. A intensidade dessa memória é demasiadamente intensa e se envolve afetivamente com alma daquele que recorda, trazendo como consequência a constante atualização da experiência. O poema é construído de forma a dissolver a recordação, a realidade objetiva, a experiência vivida e o poeta. Essa abordagem verificada em *Conceitos Fundamentais de Poética*, de Emil Staiger, considera as contribuições de ocidentais conservando sua característica enquanto gênero estético popular que dava fluidez aos sentimentos do sujeito diante do amor, da natureza, da vida e morte. A lírica esteve sob esta condição até o séc. XIX, quando as transformações sociais e filosóficas da época reelaboram estes conceitos estéticos e produzem a ruptura com a tradição ocidental em detrimento das correntes modernas.

A lírica moderna de Penafort compõe-se em uma linguagem que dialoga com as bases clássicas e modernas, uma vez que preserva os elementos fundamentais e precisos de versificação e métrica e paralelamente também experimenta a mistura de estilos e novas propostas estéticas. Trata-se, na verdade, de uma característica típica do próprio movimento modernista do Clube da Madrugada do qual participou, onde várias propostas e manifestações artísticas e literárias se encontravam e compartilhavam o universo estético variado e constantemente renovado. Foi neste contexto que Ernesto

Penafort estava inserido e elege o azul como símbolo representativo da sua poesia. Neste ponto, é necessário lembrar que para entendermos o sentido do azul enquanto símbolo não se pode descartar que tudo o que conhecemos e reconhecemos se dá através de representações. Neste sentido, dizemos que há sempre um simbolismo para apreender o mundo. Isto porque, ao atribuir uma forma a um juízo ou ideia, sabemos, a partir deste momento, reconhecer e diferenciar a própria forma da ideia. O caráter simbólico faz exatamente isto, dá forma para que algo seja lido ou entendido. Verificamos exatamente o simbolismo da forma. Mas e a cor? E a representação artística? Esgota-se na forma? É somente através de elementos formais que o conteúdo é simbolicamente representado?

Quando se trata de artes, numa análise iconológica, Gombrich esclarece que a arte necessita de outro processo além da aquisição de informações de um traço gráfico ou de uma forma, porque, além da sociedade construir suas “ordens simbólicas”, ela própria (a arte) apresenta qualidades perceptivas particulares.

Ernst Gombrich também parte das representações em *Meditações sobre um cavaleiro de pau*, e muito contribuiu para a constituição da definição de representações. Suas compreensões de arte envolvem a história e a história social da arte, da psicologia e o estudo dos gestos e ornamentos. Permaneceu contra a ideia da obra de arte como consequência de uma atividade mística. Em *Arte e Ilusão* (1986), entende-a como um produto da atividade puramente humana; uma atividade intrinsecamente racional. Ao observar um cavaleiro de pau no quarto das crianças e partindo da análise do próprio objeto, questiona-se: “é uma cópia do objeto representado”?

A história da arte está intrinsecamente ligada à história das aparências, desde o período neolítico, quando começa o uso do símbolo para representar um conceito. As “aparências” e o “simbolismo” dificultam uma visão neutra do artista em um mundo marcado pelos hábitos conceituais, ou seja, no caso da pintura em particular, entendê-la é dinamizar nossa memória com nossa experiência de mundo; experiência esta que está atrelada à história do próprio homem. Entretanto, Gombrich faz um percurso diferente dos demais críticos em arte, à medida que fala do papel da ilusão na representação e descrição. Afirmava que o artista sempre dá ao expectador mais que a simples experiência sensorial da forma de arte; na verdade, o inclui na criação do objeto artístico sempre que este reage a um estímulo provocado pelo artista.

Para Gombrich a representação não é cópia do mundo real, mas a sua efetividade. Assim, o cavalinho de pau só é entendido como cavalo na funcionalidade e não somente na sua forma, o que depende em muito da nossa capacidade de elaborar os esquemas conceituais da construção do conceito de cavalo, por exemplo. Segundo Gombrich (1986, p. 177), “quando o cavalinho está encostado no canto é apenas um cabo de vassoura: basta montar nele para que se torne o foco da imaginação da criança e se transforme num cavalo”. Portanto, para Gombrich, o elo entre símbolo e coisa representada não está na forma, mas na sua função.

Assim como nas pinturas, também com a linguagem não há “ancoragem” firme de interpretações na palavra, sobretudo, na literatura, uma vez que é produto de uma prática simbólica. Os conteúdos da experiência que temos com as cores nos dão ideias perceptivas que determinam a sua significação. A percepção do azul, por exemplo, é frequentemente associada ao céu, assim como a floresta amazônica, ao verde. Temos a tendência a associar as propriedades das coisas à cor, conferindo qualidades a ela, sobretudo, significância. Segundo Pedrosa:

Os diversos elementos da simbologia da cor, como em todos os códigos (visuais, gestuais, sonoros e verbais), resultam da adoção consciente de determinados valores representativos, designativos ou diferenciados, emprestados aos sinais e símbolos que compõem estes sistemas ou códigos. Com efeito, o que dá a qualidade e significado ao símbolo (sinais sonoros, verbais ou visuais) é sempre sua utilização. Por isso, a criação dos símbolos mais significantes e duráveis é, via de regra, ato coletivo de função social, para satisfazer certas necessidades de representação e comunicação. (PEDROSA, 2010, p. 110)

Em Gombrich e Jakobson, a significação está atrelada à funcionalidade que carrega; o mesmo acontece com a cor. O significado da cor nunca foi desvinculado de estímulos exteriores de uma superestrutura social. Entretanto, sobre linguagem, símbolo e cor, Goethe, numa linha filosófica de linguagem, afirma que as cores são conceitos construídos convencionalmente, mas que não refletem integralmente os objetos. Se os objetos permanecem sem padronização convenientemente, então os conceitos permanecem desprovidos de significado. Segundo ele,

Jamais se reflete o bastante sobre o fato de que a linguagem é propriamente apenas simbólica, figurada, e de que jamais exprime diretamente os objetos, mas somente por reflexos. Tal é especialmente o caso quando se trata de seres que apenas se aproximam da experiência e que podem ser chamados antes atividades que objetos, estando no reino da doutrina da natureza em contínuo movimento. Não podem ser fixados, embora devam ser descritos; é

por isso que se tentam todos os tipos de fórmulas, para se aproximar deles ao menos alegoricamente. (GOETHE, 2011, p. 134)

Como Gombrich, Jakobson ressalta a importância de conhecer os esquemas conceituais de construção de um conceito, neste caso, da linguagem poética: a medida de sequência, simetria de versos, a “figura do som” e a lírica orientada para a primeira pessoa. A questão é que, privilegiadamente, a poesia é um produto de simbologias de sons que provocam sensações usando a semelhança da palavra com o próprio sentido, aquilo que declara Mallarmé acerca da língua francesa e que Whorf e Jakobson confirmam: “uma palavra tem similitude com seu próprio sentido, conseguimos perceber. [...] Quando, porém, acontece o oposto, ninguém se dá conta” (2010, p. 197).

A poesia não está presa somente a sistemas numéricos, às convenções de versificação, ou ainda, aos elementos retóricos do discurso (embora sejam partes integrantes dela); mas também à força interna da palavra, à carga semântica de seus constituintes e, é claro, à poeticidade. Dessa forma, coloca-se um problema difícil de se resolver: como somos capazes de perceber (em um sistema linguístico), os elementos constituintes da cor na linguagem poética? Sabemos que a cor é simbólica. Mas como podemos entender a carga de subjetividades da poesia lírica e do azul de Ernesto Penafort?

Lembremos em primeiro lugar que a lírica é o gênero literário do sujeito e da subjetividade, que pode ser enunciado por um “eu lírico” que até se confunde com o eu empírico, embora seja a subjetividade uma característica inerente ao fingimento poético. O lírico é pessoal. O conteúdo da lírica está inserido na experiência de vida do poeta. Sobre a experiência individual e o contexto em que o poeta está inserido, busquemos Adorno, em *Lírica e Sociedade*. Para ele, o conteúdo do “Eu” da poesia lírica, sobretudo na modernidade, torna-se um produto voltado para a coletividade, conforme nos diz Fraga no artigo “Representações do eu e a celebração do nada” (ADORNO apud FRAGA, 2011, p. 122), Assim, a expressão da poesia lírica não se remete, neste caso, somente àquilo que os indivíduos conhecem a partir da experiência, mas a um aprofundamento maior.

A questão da individualidade ganha status de universalidade numa espécie de antecipação desse universal humano. Esse conteúdo lírico é essencialmente social e o poeta expressa esse conteúdo numa linguagem elaborada para atender este contexto. A

legitimidade deste caráter universal é postulado paradoxalmente pela individualidade, pois o poema lírico fala para aquele que escuta (em uma condição solitária), constrói significações com base em validade universal e função social. O poeta lírico é alguém que anuncia, por antecipação, os conceitos sociais que permeiam a sociedade. Neste ponto, faz-se necessário lembrar, em segundo lugar, que cor também é um nome, conforme nos diz Augustin de Tugny, em *Regimes da Cor*. Segundo ele, “O que você lê é o que é dado a ver: da materialidade do objeto reconhecido surge o sentido linguístico. O que você vê é o que você reconhece por lê-lo” (TUGNY, 2010, p. 71). Dessa forma, a poesia, o símbolo e o reconhecimento do sentido de cor dependem da definição construída em um contexto social. Para Ernesto Penafort, esse contexto foi a cidade de Manaus da década de 1970 e 1980, em meio às atividades dos “clubistas” do Movimento Clube da Madrugada.

II CAPÍTULO: O SIMBOLISMO DE ERNESTO PENAFORT

2.1 O LIRISMO AZUL

Em sua poesia, a condição oscilante entre fruição artística e a relação com o contexto histórico obriga o poeta a se deter a alguma forma de relação descritiva estabelecendo uma zona fronteira entre dois espaços contrários: o mundo de dentro e o mundo de fora. A realidade estética passa a ser uma suprealidade, ou seja, uma realidade firmada subjetivamente, no inconsciente e entendida objetivamente na experiência sensorial. Os simbolistas não querem ser totalmente entendidos, tão pouco explícitos. Suas obras procuravam a experiência poética da provocação sensual e da imaginação. A intencionalidade do símbolo está no valor dos versos líricos, na unidade entre o significado das palavras e música para motivar dúvida, reflexão, crítica e autocrítica.

A tendência ao simbolismo abre espaço para a possibilidade de um azul supreal nas obras de Ernesto Penafort. Em “Azul geral”, o primeiro do ciclo azul, o poeta parece tentar estabelecer o diálogo entre o mundo real e subjetivo, buscando o sentido da vida, o que nos permite pensar em um conteúdo existencial relacionado ao estado de espírito do poeta. Desta perspectiva o autor é entendido como um lírico, uma vez que os sonetos apresentam aspectos metafísicos (no sentido de sua materialidade). A aparição do azul, predominante na poesia, possibilita a nuance visual sobre o que o autor quer transmitir enquanto mensagem.

Para Penafort a cor, o azul em especial, é um dos principais fatores decisivos da forma como ele define, percebe e se interage com o mundo; as cores influenciaram o seu cotidiano e seu comportamento. A poesia lírica moderna de Penafort dialoga as bases clássicas e modernas. Enquanto que na abordagem tradicionalista clássica o eu lírico é denominado subjetivo, na via moderna, a concepção linguística passa a ser aplicada ao sujeito lírico que pode ser tanto o autor, o sujeito da experiência da mensagem poética:

*Enquanto a lua cor calada e branca
Eu serei sempre o mesmo, este esquisito
Este invisível vulto, apenas visto*

Quando o vento, de leve, açoita as folhas.
(...)
(PENAFORT, 1973, p. 21)

2.2 ECOS DO SIMBOLISMO NA MODERNIDADE

Os simbolistas fizeram do movimento a expressão de descontentamento face ao racionalismo e ao cientificismo exacerbados e à finalidade burguesa de ascensão material; é uma recusa à concepção técnica e analítica do mundo: “o símbolo, considerado categoria fundante da fala humana e originalmente preso a contextos religiosos, assume nessas correntes a função-chave de vincular a parte ao Todo universal que, por sua vez, confere a cada um o seu verdadeiro sentido” (BOSI, 2006, p. 263). O simbolismo procuraria outras atitudes, a disposição de espírito que deseja a captação de diretrizes transcendentais como o belo, verdadeiro e o sagrado.

No Brasil, o aparecimento do simbolismo se dá com a publicação de *Missal e Broquéis*, de Cruz e Souza. Com estilo individualista e místico foi apelidado de decadentista fazendo referência à decadência dos valores estéticos parnasianistas da época. Os poemas simbolistas possuem marcadamente algumas características como: a musicalidade; a recusa ao materialismo, cientificismo e racionalismo do Realismo; a busca ao interior do homem; uso de sinestésias e aliteraões; além das dicotomias entre alma e corpo.

Numa perspectiva temática, a morte, o espírito, o sagrado, o mistério e a angústia sexual são abordados e abrem caminho para um dos traços psicológicos mais frequentes no poeta: a sublimação. Na perspectiva formal, as sinestésias, as sonoridades, as imagens, o uso de letras maiúsculas e substantivos também são bastante empregados.

O simbolismo renovou o gênero lírico, após a fase do Realismo, aprofundando a abordagem romântica. Para tanto, se serviram da metáfora sinestésica, que cria diálogo entre sensações de campos semânticos diferentes. O simbolismo tem como características a rejeição ao cientificismo, o materialismo e o racionalismo; valoriza as manifestações metafísicas e espirituais; retoma parâmetros românticos: o “eu” passa a ser o universo. Os simbolistas investigam da essência do ser humano aquilo que ele tem de mais profundo e universal: a alma; o gênero lírico é pessoal.

O estudo sobre a lírica na modernidade ainda é algo passível de diversos aprofundamentos. Hugo Friedrich trabalha, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1991), os aspectos estéticos da tendência literária modernista, indo até as fontes (Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé) e observando os elementos estruturais que caracterizam a lírica moderna. Para o autor, a literatura deste século apresenta uma lírica obscura que fascina o leitor, o que ele chama de dissonância. Além da obscuridade e hermetismo, a simplicidade da exposição contrasta com a complexa intelectualidade. A realidade, na poesia, emancipou-se do espaço, do tempo e da objetividade; fizeram-se diminuir, inclusive, as diferenças entre as polaridades: sofrimento e felicidade, céu e terra, feio e belo.

A negatividade constitui outra característica da lírica moderna. Não há mais um ideal de homem e mundo. A dessacralização dos modelos antigos é algo que os artistas modernos buscam em diversas manifestações de arte. Outras menções devem ser evidenciadas como o isolamento e a angústia, a sugestão, o absurdo, o humor, a realidade e as metáforas.

No século XIX, os simbolistas mantêm a preocupação da aliança entre poesia e música. A poesia é situada na demonstração verbalizada e marcada pelos domínios de som e ritmo, ou seja, pela melopéia. Levando Essa aliança facilita compreender a característica mais particular da lírica, a emoção. As marcas da interação entre música e lírica podem ser observadas nos sonetos, nas baladas ou nas métricas. É só a partir dos simbolistas que o verso começa a atingir as primeiras libertações da métrica que os modernistas, mais tarde, atingiriam com mais plenitude. A consciência da poeticidade da linguagem ganha destaque no século XIX, quando são difundidas as diretrizes da poética da Modernidade.

Baudelaire foi o primeiro a utilizar o termo *modernité*, associando-o ao conceito de vida moderna, de desenvolvimento de tecnologias como consequência da industrialização; o conceito de moderno está diretamente ligado à época assinalada pela ideia constante de progresso. O tempo presente é a ideia de superação do passado e a busca constante pelo que ainda está por vir. A poesia de Charles Baudelaire, instável e imperativa, demonstra os conflitos típicos do ambiente urbano, positivista e capitalista. Por essa razão, Walter Benjamin a considerava como a “metafísica do provocador”.

Neste sentido, o eu lírico representa a inquietação do sujeito (do poeta) frente à cultura burguesa e suas divisões espaciais e temporais que justifica essa metafísica.

A desarticulação das relações espaço temporais, intrínseca à modernidade, encontra na lírica de Baudelaire uma forma de resistência. O tom aparentemente enigmático de suas alegorias está intimamente ligado à história, e é exatamente por não transcender a história que sua poesia contém enigmas e não mistérios. (BENJAMIN apud D'ANGELO, 2006, p. 2).

A principal característica da poesia simbolista reside em não deixar ir direto ao ponto, ou melhor, ao sentido do poema. Este sentido deve ser considerado como a segunda preocupação, pois o mais importante e destacável é o som. Em Stéphane Mallarmé, a palavra atende tanto a ressonância musical quanto a um significado concreto. Apesar do gradual abandono a realidade concreta.

Segundo Friedrich (1991), os poetas modernos abolem a poesia confessional. Para ele, os modernos são contemporâneos dos simbolistas, não afirmando, entretanto, classificações acadêmicas. Por não aceitar estas classificações literárias, o quinto capítulo de *Estrutura da Lírica Moderna* determina variantes da estrutura dessa lírica, entre elas as possibilidades de revisitações, o que amplia o debate sobre poesia lírica na modernidade.

O inconsciente coletivo e a busca do passado é, entre os simbolistas, bastante frequente; apropriam-se do passado, pois se julgam depositários das vivências históricas do povo a que pertencem. Os artistas simbolistas fazem uso de um símbolo para provocar sinestésias, ou seja, combinações entre sons, cores e perfumes para expressar imagens e sensações. A sugestão predomina sobre a descrição: as imagens produzidas nessa estética são vagas, diluídas e suaves. Não importa como a realidade é, mas o efeito que ela causa. O simbolista mantém uma atitude mística perante a vida; busca o inatingível, o oculto e o misterioso para justificar a existência. Inova no uso das maiúsculas e mantém a musicalidade.

A proposta dos poetas simbolistas é o desvincular as tradições conceituais de um símbolo e propor a doutrina da “poesia pura”, uma teoria da recepção. Segundo Hauser, os simbolistas acreditavam que para haver experiência poética basta que um fragmento qualquer proporcione um estado de espírito adequado ao do poema; não é necessário conhecer o poema integralmente, tão-pouco o significado exato ou racional que ele contém:

(...) Representa a mais pura e intransigente forma de estética e expressa a ideia básica de que é inteiramente possível um mundo poético independente da realidade comum, prática e racional, um microcosmo estético autônomo, auto suficiente, girando em torno do próprio eixo. (HAUSER, 2006, p. 924)

A poesia simbolista moderna ainda preserva as contribuições de Mallarmé, desapegando-se da busca pelo entendimento do público, uma característica também presente na lírica moderna de Ernesto Penafort. Em *Azul Geral* (1973), livro de estréia de Penafort, por exemplo, a subjetividade moderna e reflexiva do poeta é plasmada e simbolizada pela presença do azul irreal:

*O irreal azul engole o mundo, enquanto
(...) Já um canto ocupa um quadro
E o vento, esse abstrato, como à chuva,
Borrifa as notas pelo incerto azul.
E permanece o azul, incerto e calmo.
Sob a pele semelhante a um lago,
Em cujo fundo um mundo se agitasse,
Existe o nosso (o que foi e é, será?)
Agora, vê-se o azul sangrando nuvens.*
(PENAFORT, 1973, p. 63)

A lírica moderna de Penafort é um dos ecos de diversos estilos, tendências e ideologias presentes nos movimentos modernos inspirados na vanguarda da semana de arte moderna de 22, entre eles, o Clube da Madrugada. Para compreender a lírica moderna de Ernesto Penafort, cuja tendência simbolista está inserida em pleno movimento modernista do Clube da Madrugada, é imperativo percebê-la como um gênero que estabelece seu discurso a partir de uma composição onde as palavras se nomeiam como raiz de significação. Esse é o modo como Ernesto Penafort emprega o azul na constituição de seus poemas.

2.3 ERNESTO PENAFORT E O CLUBE DA MADRUGADA

Ernesto da Silva Penafort, poeta e contista, nasceu em Manaus, no dia 27 de março 1936, e faleceu na mesma cidade em 03 de junho de 1992. Em 1960, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde cursou Ciências Sociais na Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro; trabalhou como redator e tradutor na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, mas deixou a cidade abandonando o curso devido às agitações políticas na época. Em São Paulo, trabalhou como redator da Folha de São Paulo. Após 11 anos, retornou a Manaus e formou-se em Direito pela Universidade

Federal do Amazonas. Exerceu a função de assessor cultural da Fundação Cultural do Amazonas. Foi membro do Clube da Madrugada e publicou, em 1973, o primeiro livro de poemas, *Azul geral*. Ao todo são quatro obras publicadas: *Azul geral*, (1973), *A medida do azul* (1982), *Os limites do azul* (1985) e *Do verbo Azul* (1988).

A poesia de Ernesto Penafort evidencia uma tendência neosimbolista do movimento Clube da Madrugada, do qual participou. Os conteúdos dos poemas possuem forte carga subjetiva, existencial e metafísica. A evocação do mar, dos mistérios, do céu, o voo, o movimento e aparência das coisas são expressões de uma poética carregada de nuances visuais e simbolismos.

O cenário do aparecimento do Clube da Madrugada em Manaus se dá no período final da Segunda Guerra Mundial (1945), momento em que as inovações científicas e tecnológicas e a indústria passaram a produzir diversas mudanças no contexto mundial, provocando aglomerações de populações em centros urbanos e desenvolvimento dos meios de comunicação e entretenimento. No Brasil, as artes refletiam o contexto “moderno” e os artistas passam a traduzir esta realidade, tendo em vista a formação de uma cultura alinhada às exigências do seu tempo. É importante destacar o caráter dialético entre arte e realidade, uma vez que esta relação reside na própria imposição da realidade sobre todas as esferas humanas.

Todas as mudanças importam a necessidade de transformação, e as artes não fogem à regra: a transformação é a própria transformação social. Os padrões rígidos parnasianos não condiziam com a realidade do homem moderno, que buscava a nova estética. Os movimentos artísticos passaram a refletir as transformações vividas pela sociedade da época, principalmente após o movimento modernista lançado pela Semana de 22, conforme esclarece Luciane Páscoa em *As artes plásticas na Amazônia*:

O modernismo seria a expressão desse novo Brasil e o objetivo de artistas e intelectuais nesse momento seria o de pôr a cultura brasileira coerente com a nova época, além de torná-la um instrumento de conhecimento efetivo do próprio país. (PÁSCOA, 2011, p. 53)

Ainda que inicialmente o foco dos modernos fosse puramente estético, no Brasil a questão da consciência política apareceria logo em seguida. Na medida em que as artes se incorporavam às novidades estéticas, cresciam também os movimentos sociais denunciadores das desigualdades perenes de um modelo econômico industrial. Ao

refletir sobre a sociedade, os movimentos tornam-se também divulgadores dos problemas sociais advindos das transformações do mundo moderno. Assim, o aparecimento da intensa agitação social, cultural e política no país na década de 1960 é reflexo do crescimento das forças progressistas motivadas por ideais de libertação nacional. Os movimentos operários e estudantis como a CGT (Central Geral dos Trabalhadores) e a UNE (União Nacional dos Estudantes), entre outros, eram constituídos por intelectuais e estudantes favoráveis à transformação política e cultural do país, formando uma intensa atividade de militância política e cultural. Outros movimentos desenvolveram suas atividades visando à produção musical, teatral e literária voltada para os interesses ideológicos e políticos dos movimentos de militância e política, conforme cita Campedelli:

Era uma produção “esquerdizante”, cujo projeto ideológico-político trazia para a literatura a discussão de temas como a fome, o imperialismo, as melhores condições de vida. Livros pequenos e baratos – as antologias *Violão da Rua* – chegavam mais facilmente ao público, rompendo o círculo de livreiros, que encareciam o livro. (CAMPEDELLI apud PÁSCOA, 2011, p. 2).

Além da formação de consciência política, as contribuições dos movimentos modernistas, conforme enumera Mário de Andrade, estão em três fundamentos presentes em qualquer movimento de vanguarda; são eles: a liberdade de investigação estética, a atualização da inteligência artística nacional (o caráter social da arte) e a consolidação de uma consciência criativa nacional. Segundo ele, a fusão entre estes três princípios significou a independência do Brasil em aspectos artísticos e intelectuais, ou seja, a conquista de uma literatura nacional e constantemente atualizada. Embora Mário de Andrade saiba que estas bases ou princípios possam ser todos encontrados em todos os movimentos, também admite que estas conquistas tivessem pesos diferentes em cada um deles; não foram homogêneas e atingiram vários níveis de ruptura.

Por volta do final da década 1940 e início da década de 1950, vários grupos aparecem em outras capitais do Brasil como é o caso do Grupo Sul em Florianópolis. Em Manaus, o aparecimento do Clube da Madrugada refletia o mesmo desejo de inovação artística. O clube era formado por intelectuais e artistas que desejavam uma nova abordagem da arte, contemplando as características regionais articuladas ao contexto brasileiro moderno. Suas inquietações surgiram das dificuldades econômicas e do isolamento geográfico, este último fator fez com que os ecos da semana de Arte moderna de 22 chegassem tardiamente a Manaus. Neste período, a cidade vivia o

momento de degradação e abandono após o ciclo gumífero até a posterior implantação da Zona Franca na década de 1960.

Soma-se às aspirações dos intelectuais, o desejo de uma identidade artística regional. No Clube da Madrugada existia multiplicidade de interesses, incluindo literatura, artes plásticas e crítica de arte; com vistas a atenderem aos objetivos do movimento modernista no Brasil, declararam-se como “modernos”.

O Clube da Madrugada foi um movimento de variadas tendências, estilos e representações, desde a sua fundação, em 1954. O anseio por mudanças, o desejo de inaugurar um discurso literário e artístico tipicamente amazonense e de estar inserido no contexto modernista brasileiro fez com que um grupo composto por intelectuais e artísticas focasse as suas ações na extensão do olhar sobre o homem e sobre a arte diante da realidade amazônica, numa postura antitradicional que começaria com as artes visuais e depois se estendida à literatura, conforme a Luciane Páscoa menciona:

Nas artes, a tradição era contestada e isso servia de motivação vital para os artistas. A paixão antitradicional pela renovação e pela mudança foi típica de todas as expressões artísticas, mas prevaleceu primeiramente entre as artes visuais. (...). O próprio conceito de vanguarda tornou-se sinônimo de experimentação. (PÁSCOA, 2011, p. 88)

O Manifesto Madrugada, publicado logo após sua fundação, expõe as diretrizes gerais os objetivos iniciais do grupo. Dentre estes objetivos, fica evidente que as ações desenvolvidas pelos “clubistas” serviriam para a inauguração de uma identidade regional e de emancipação cultural não somente nos campo artístico e literário, mas também na formação da postura investigativa nos campos da sociologia, economia, política e filosofia. Os “clubistas” debruçavam-se sobre todos esses temas e usavam a arte como manifesto cultural e educativo. Conforme Luciane Páscoa transcreve os trechos do Manifesto Madrugada, não há produção literária no Amazonas que possa ser reconhecidamente uma expressão cultural da região. A iniciativa dos “clubistas” era, portanto, inaugurar uma literatura condizente com a realidade local:

LITERATURA. Não há literatura no Amazonas. Primeiro, fatores culturais e morais determinam nos homens ditos de letras uma posição acomodatória, geradora de um individualismo exacerbado, que derivou no afastamento de valores que pudessem fazer perigar o seu totemismo aceito como absoluto. Segundo, fatores de ordem econômica contribuíram para que elementos de valor intelectual procurassem novos meios, onde espíritos mais esclarecidos lhe ofereciam melhores oportunidades (...). Disto resultou um êxodo anual de moços em país. (...). Por isso o Clube da Madrugada inspira-se nos elementos formadores de nosso ambiente, para efetivação de uma literatura condizente

com princípios de liberdade imanente ao artista, na sua expressão literária, conjugados com os itens acima referidos. (PÁSCOA, 2011, p. 93-94)

O Clube da Madrugada foi o movimento aberto para as possibilidades de aglutinações de tendências literárias e refletiu a mistura de gostos, estilos, mensagens e técnicas, além do diálogo entre manifestações de arte. Foi um movimento aberto a novos olhares e todos os olhares, tanto na perspectiva da fruição quanto na recepção.

O engajamento dos artistas e intelectuais reafirma a postura antitradicional em todos os aspectos estéticos e poéticos. Os lugares onde aconteciam os encontros refletem o espírito de renovação dos “clubistas”. Inicialmente, aconteceram na residência do artista plástico Anísio Mello, na rua Dr. Moreira. Posteriormente passam a acontecer na Praça Heliodoro Balbi, aos pés de uma árvore chamada “Mulateiro”, no “banco dos patos”, era o escritório do “clube”, onde os “clubistas” apresentavam suas produções e debatiam as questões sociais, políticas e do campo das artes para depois divulgá-los pela cidade, tudo era feito ao ar livre, durante as madrugadas, com horário para começar, mas não para acabar. Por esta razão recebe o nome de “Clube da Madrugada”.

As reuniões sob as estrelas em horário avançado rendeu-lhes a alcunha de bêbados, boêmios e desocupados. A fase boêmia do Clube alcançou seu maior destaque nas sessões promovidas no Cemitério São João Batista, após a meia-noite e incluía ritos de sagração e honrarias conforme nos diz Páscoa:

Com o engajamento cultural dos primeiros anos de existência, o Clube reunia-se regularmente na Praça Heliodoro Balbi, “no banco dos patos” e algumas vezes na casa de alguns membros. Para Jorge Tufic, a fase boêmia do Clube teve seu auge com as sessões literárias promovidas no cemitério São João Batista após a meia-noite, seguindo uma espécie de rito de sagração, onde os integrantes ou outros homenageados recebiam títulos de honrarias intelectuais, tais como “Cavaleiros Iniciados em Todas as Madrugadas” e “Cavaleiro das Letras Amazônicas”. (PÁSCOA, 2011, p. 98)

Em função destas características que possuíam as sessões, o Clube da Madrugada ficou versado como um movimento boêmio. Entretanto, Páscoa (2011) nos alerta quanto à importância do ambiente social boêmio para os movimentos de vanguarda. Segundo a ela, o desenvolvimento de críticas, reflexões, ações políticas e a própria arte de vanguarda se ampliam dentro de um contexto social boêmio. Ao criar esta atmosfera, o clube alinhava-se à proposta dos pensadores modernos e de artistas como Charles Baudelaire, por exemplo. Segundo Menezes, “por si mesmo, o

envolvimento de Charles Baudelaire no boemismo poderia ser o suficiente para assinalar a posição importante da boemia no desenvolvimento da literatura modernista” (MENEZES apud SEIGEL, 2009, p. 2).

O teórico da arte moderna e fundador da tradição moderna em poesia, Charles Baudelaire, nasceu em Paris em 09 de abril de 1821, estudou em Instituições tradicionais da capital. Quando atingiu a maioridade recebeu o direito de herança do pai e passou a trabalhar como jornalista no *Le Coisair-Satan*, jornal que representava a insatisfação dos escritores jovens e desconhecidos. Embora, frequentasse os círculos de cafés, terraços, hotéis e salões nos bulevares em Paris, entre 1830 e 1840, neste período experimentou a angústia e a decepção com os avanços tecnológicos e com a vivência em grandes metrópoles.

É possível assegurar que Baudelaire era um poeta perdido na boemia. Porém, conservava, mesmo neste ambiente, o requinte de suas maneiras. Em geral, o interesse financeiro e o desejo de afirmação social eram os motivos pelos quais a juventude buscava participar da atmosfera boemia naquele período. Entretanto, mesmo seguindo a linha de Dândi no que tange aos aspectos cavalheirescos, Charles Baudelaire também compartilha o boemismo com os amigos que eram moradores das “luxuosas ruas” e barricadas de Paris, local onde a juventude protestava contra a burguesia. Baudelaire era um contraditório, assim como também era ambígua a própria estrutura da boemia clássica parisiense, pois o público e privado se misturavam no mesmo espaço de diversão, de modismos e de exposição de estilos; um espetáculo para o pobre assistir. Segundo Menezes (2009), os anos da boemia clássica parisiense foram as décadas de 30 e 40 do século XIX, e ressalta a vivência do estudante neste ambiente:

O boêmio era um estudante, vivendo em seu quarto barato, enquanto planejava torna-se um grande escritor ou um artista. Muitos desses estudantes tinham relacionamento e viviam com jovens mulheres provenientes de uma educação mais humilde: as grisettes. Kracauer assevera que os boêmios viam da classe média mais baixa ou da burguesia insignificante de artesãos e balconistas. Ele nos conta que a boemia entrou em declínio, com o desenvolvimento do capitalismo industrial, quando esta classe foi comprimida, enquanto as fábricas substituíam as oficinas e o mundo de Louis-Phillipe era trocado pelo Segundo Império de Napoleão III. (MENEZES apud WILSON, 2009, p. 4).

O refinamento do *gentleman* ou o dandismo fascinava Baudelaire pela suscetibilidade das paixões, fossem elas artísticas ou políticas. Entretanto, esta é uma face que o poeta não sustenta por muito tempo, pois a figura do dândi é, para

Baudelaire, composta pela artificialidade de cerimonialismos que sufocam a natureza humana, sobretudo no que tange a liberdade de construção artística. Conforme cita Menezes (2009), o dândi quer vender sua mercadoria, a estilo de vida burguês antinatural, algo que Baudelaire denuncia em suas críticas, embora o use como subterfúgio.

Boemia e dandismo são faces de uma mesma moeda; são o artificial, o antinatural – a completar o mundo natural. São máscaras que Baudelaire usava, e muito bem, para circular em meio a sociedade que ele detestava. O boêmio e o dândi eram personagens que permitiam a Baudelaire viver novas experiências – imediatamente incorporadas à sua poesia. (MENEZES, 2009, p. 11)

O dandismo é a expressão significativa da figura requintada de Baudelaire, porém, não é a única face que o poeta possuía. Dentre estas faces, a figura do flâneur, um observador reflexivo sobre o mundo e a cidade também lhe cabe, principalmente se tratando do contexto histórico de mudanças no qual este estava inserido e sobre qual escrevia seus poemas e críticas. Conforme Menezes (2009), o flâneur é a figura central da literatura crítica da modernidade e da industrialização:

O surgimento de espaços públicos de prazer/lazer criou uma figura pública com disposição para vagar, observar e folhear as cenas de rua: o flâneur – elemento central na literatura crítica da modernidade e da urbanização. Na literatura, ele foi descrito como o observador arquetipo da esfera pública das grandes cidades européias do século XIX, em crescimento e mudando rapidamente. (MENEZES, 2009, p. 12)

A figura do flâneur só deveria aparecer nas grandes cidades ou metrópoles. Entretanto, a capital de Manaus mudava rapidamente sua paisagem após a implantação da Zona Franca. Os “clubistas” testemunham o inchaço populacional, as mudanças das construções de fachadas e o aparecimento de novas tecnologias na cidade. As experiências dessas mudanças urbanísticas assemelharam-se com aquelas que Baudelaire passara em Paris, sobretudo, no que se refere ao olhar do artista atento a todas as transformações pelas quais a cidade passava, estabelecendo-se uma espécie de flâneur amazônico. Há, em Ernesto Penafort, o fundamental do poeta: ele também trabalha com a questão clássica e intemporal da angústia do ser ante o tempo que escorre, irreparavelmente, ante o seu tempo histórico.

O tempo é uma abordagem constante nos poemas de Penafort, ora material, medido, ora metafísico. Existem momentos do dia, da noite, estações do ano, datas,

meses e horas; há poemas como *Uma hora de Maio, A louca de abril, Soneto de Agosto e um Calendário Interior*:

*(...) E se faz junho
Cerro meu punho
Em vindo julho
No ar fagulho
Dando-se agosto
Escondo o rosto
Feito setembro
Mais eu me lembro
O cinza rubro
Cinzela outubro(..)
(PENAFORT, 1988, p. 25)*

A estética de Penafort não escapa ao olhar sobre o tempo e, neste caso, tempo histórico das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, sobretudo, a cidade de Manaus, no período da implantação da Zona Franca que ocasionava o esvaziamento do interior e inchamento da capital, ocupada em sua grande maioria por nordestinos. Esta situação não escapa à sensibilidade do poeta, que escreve em *Poemática*:

*A camisa
Exausta sobre a pedra
Era a pausa do trabalho

Adquiria energias durante todo o dia
E descansava agora do suor absorvido

Nunca vazia
Do operário no banho
(PENAFORT, 1988, p. 47)*

Assim como em Baudelaire, os poemas de Penafort ressaltam os temas citadinos sem descrevê-los. Ao se referir a essa característica, Benjamin concluiu que “Baudelaire não descreve a população, nem a cidade”. Contudo, a poesia de Charles Baudelaire, instável e imperativa, demonstra os conflitos típicos do ambiente urbano, positivista e capitalista. Por essa razão, Walter Benjamin a considerava como a “metafísica do provocador”. O eu lírico de Penafort representa a inquietação do sujeito frente à cultura burguesa e suas divisões espaciais e temporais que justificam essa metafísica, conforme nos diz D’Angelo em seu artigo “A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin”:

A desarticulação das relações espaço temporais, intrínseca à modernidade, encontra na lírica de Baudelaire uma forma de resistência. O tom aparentemente enigmático de suas alegorias está intimamente ligado à história, e é exatamente por não transcender a história que sua poesia contém enigmas e não mistérios. (BENJAMIN apud D'ANGELO, 2006, p. 237).

2.4 HERMENÊUTICA E POESIA

A poesia de Penafort é fechada, hermética e de difícil compreensão integral. As imagens noturnas, por vezes mórbidas, empregam a sombra, o negro e a morte, marcas do mundo íntimo do poeta. Evidentemente que o símbolo que usa, o azul, não é somente uma representação de um conceito, mas a variedade de representações, conforme nos diz Hauser: “o símbolo envolve, porém, não só a evitação deliberada de denominação direta, mas também a expressão indireta de um significado, o qual é impossível descrever diretamente e que é essencialmente indefinível e inesgotável”. (HAUSER, 1998. p. 924). Para o trabalho de compreensão da poesia de Penafort, partiremos da abordagem hermenêutica de Benedito Nunes, professor, crítico de arte, filósofo e escritor paraense que, por sua vez, foi buscar em Heidegger, filósofo alemão, a linha filosófica da relação entre literatura e filosofia.

Em *Hermenêutica e Poesia*, Benedito Nunes propõe a dialogação entre filosofia e literatura, proposta que culmina na construção de uma poesia pensante e uma filosofia poética. A obra trata-se da reunião de textos derivados das aulas de Hermenêutica e Poesia ministradas por Benedito Nunes e organizadas por Maria José Campos em 1994, na Faculdade de Ciências e Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. O debate central da obra é a posição heideggeriana sobre a poesia.

Para Nunes (1999), pensar filosoficamente a poesia é criar um discurso interdisciplinar de forma que o pensamento não se prenda a uma única linha analítica da obra literária. Esta é uma prerrogativa coerente com o próprio pensamento filosófico que se denomina como um discurso sobre outros discursos para os quais colabora. Benedito Nunes soube acompanhar bem os passos de Heidegger acerca desta relação.

A trama que envolve o diálogo entre filosofia e literatura esteve por muito tempo em debate até que filósofo alemão Heidegger, em 1927, a partir da publicação de *Ser e Tempo*, elabora uma série de quesitos que acenam para o diálogo entre literatura e poesia. A predisposição à poesia marca o pensamento do filósofo Heidegger nas duas

fases por que passou; a primeira, de 1927 a 1936, e a segunda fase, de 1936 a 1976. Em ambas as fases, sua filosofia se orientou para a questão do ser ligada à linguagem. Não aprofundaremos a analítica existencial de Heidegger neste estudo. Mas nos deteremos naquilo que colabora para entendermos a poética de Ernesto Penafort numa perspectiva existencialista.

Decompondo, morfologicamente, o termo existencialismo, temos de imediato o radical existência. O sufixo *ismo* denota a ideia doutrina. O termo existência nos conduz a outro termo, *essência*, na clássica definição dada por Jean Paul Sartre “e existência governa e precede a essência”. Sob este termo se alicerça todo pensamento existencialista defendido e vivenciado por filósofos como o próprio Sartre, Schopenhauer, Simone de Beauvoir, Nietzsche, Heidegger, entre outros. Detemo-nos nas contribuições de Heidegger, que empreendeu muitas contribuições acerca da filosofia e da poesia.

A primeira fase do pensamento heideggeriano corresponde à elaboração de uma ontologia fundamental, a análise do ente⁷ que compreende o ser⁸, o *Daisen*⁹, definindo a fala como uma das estruturas constitutivas do ser deste ente. Estas estruturas constitutivas são aquelas articuladoras da conduta do ente no cotidiano, desde o manejo de objetos até a realização de todas as atividades externalizadas e públicas (que nos solicitam e nos envolvem) que exigem a compreensão de nós mesmos e do mundo. Essa compreensão de nós mesmos e do mundo implica no pressuposto do pensamento de Heidegger acerca do *Dasein*. Conforme nos diz Heidegger, e que Naves explora no artigo “O ser-para-a-morte”, em Heidegger, o *Dasein* é o ente que compreende integralmente o ser, uma vez que reside no próprio ser:

O *Dasein* tem como característica própria dele, ser o local onde o ser se esconde e se revela, ele é a sua morada; ao contrário dos outros entes, que não são dotados, como ele de tal capacidade. O homem é por tudo isso, um ser diferenciado. Ele é abertura constante na relação ontologia com o ser e não outro ente qualquer, um simples ente (*Daseiende*) que não possui tal

⁷ O que é, em qualquer dos significados de ser. (ABBAGNANO em dicionário de Filosofia, 2000, p. 334).

⁸ Existência privilegiada ou primária, na sua modalidade primeira e fundamental, da qual dependem todas as manifestações determináveis. (ABBAGNANO em dicionário de Filosofia, 2000, p. 882).

⁹ Palavra composta (Da-sein). “*Da*” significa aí e “*sein*”, ser. Portanto, *Da-sein* significa a existência e o ser-que-está-aí, ou ainda, ser-aí. Também é conhecida entre os filósofos como “presença”, ou seja, *Daisen* é a análise da existência e do ser.

constituição; nem tão pouco uma espécie evolutiva como insiste em teorizar a ciência moderna. (NAVES, 2011, p. 03)

Para Heidegger, a essência humana não deve ser ponderada no sentido imediato de homem como ser racional. Isto serve para outros fins. O *Dasein* existe imediatamente em um mundo, ou seja, o *Dasein* é o homem na medida em que existe na existência cotidiana, junto com outros entes em seus afazeres e preocupações da lida diária. Somente o *Dasein*, ou melhor, o Ser-aí, é capaz de pensar sobre o próprio ser, sobre outros *Daseins* e outros entes. Conforme nos diz Naves (2011):

O ser-aí é imediatamente o homem e o mundo ao mesmo tempo, em sua realidade finita e imediata, entregue ao seu destino. Desse modo, o homem também não é uma mera coisa que reside inerte em um mundo da necessidade, pelo contrário, na medida em que compreende o ser, o homem se coloca no campo da possibilidade e elabora as possibilidades de sua existência. (NAVES, 2011, p. 04)

A corrente existencialista de Heidegger foi expressa claramente nos versos de Fernando Pessoa, com o heterônimo de Álvaro de Campos em Tabacaria: “Não sou nada. / nunca serei nada./ Não posso querer ser nada. /À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”. (PESSOA, 2009, p. 63). Os versos de “Tabacaria” anunciam a estranheza e o dilema de existir. Este trecho é escolhido por Ernesto Penafort para sua primeira publicação, em 1972, *de Azul Geral*, evidenciando a perspectiva existencialista do poeta, reforçada pelas citações de outros filósofos existencialistas, como Jean-Paul Sartre e de Simone de Beauvoir, em *A medida do Azul* (1982). Na primeira publicação, *Azul Geral*, o soneto de abertura demonstra o lastro existencialista do poeta:

*Enquanto a lua cor calada e branca
Eu serei sempre o mesmo, este esquisito
Este invisível vulto, apenas visto
Quando o vento, de leve, açoita as folhas.
Enquanto a lua cor calada e branca
Eu serei sempre o mesmo, apenas visto
Quando um raio de sol morre na lágrima
Que se despede de uma folha verde.
Eu serei sempre assim, apenas sombra,
Apenas visto quando a voz de um gesto
Colher no bosque alguma flor azul.
Apenas visto quando em fundo azul
Voar a garça (o meu adeus ao mundo?)
Enquanto a lua cor calada e branca
(PENAFORT, 1973, p. 21)*

O uso do futuro do presente em “serei” (versos 2, 6 e 9) não está, conforme nos diz Staiger, relacionado a uma ação realizada ou terminada em um futuro convencional; mas, sim, insere-se em um tempo abstrato, somente eleito no poema; não se constitui necessariamente como uma ação definida em um tempo cronológico. Tal qual o *Dasein* de Heidegger, Penafort evidencia neste soneto a estrutura fundamental de Ser-aí, uma etapa do *Dasein*, na qual não é possível separar o homem do mundo e vice-versa. A expressão ser-no-mundo demonstra bem o que é esta unidade. Penafort vincula a sua existência de “invisível vulto” ao ente “lua calada e branca”. O poeta segue atrelando a sua existência a vários outros entes: às folhas, ao raio de sol e ao vôo da garça. No soneto, a atmosfera melancólica é sugerida imagetivamente pela figura da lua. O poema fala de sentimentos da natureza humana, da solidão e do abandono. O Azul denota abstração de todos os elementos sentimentais do texto, concretizados simbolicamente na construção de uma “flor azul”.

No verso “voar a garça (o meu adeus ao mundo?)”, o Ser-aí se manifesta na concepção heideggeriana como ser-para-a-morte. Está claro que por estar no mundo o *Dasein* conhece a morte. Entretanto, para Heidegger, a questão da morte não aparece como um acontecimento que traz a experiência de fim, isto porque a existência não é dada ao *Dasein* como uma trajetória que possui um fim, mas somente a possibilidade de um fim. Sabe-se que a morte chegará, mas não de imediato. Assim, a continuidade da morte projeta a não surpresa pelo fato já conhecido, tranquiliza o *Dasein* e desvia a reflexão sobre seus efeitos. Conforme cita Naves (2011), há tendência ao afastamento ao pensar na morte:

Escapar da morte encobrando a domina, com tamanha teimosia, a cotidianidade que, na convivência, os “mais próximos” frequentemente ainda convém o ‘moribundo’ que ele haverá de escapar da morte e, assim, retornar á cotidianidade tranquila de seu mundo de ocupações. Essa ‘preocupação’ significa inclusive a tentativa de ‘consolar’ o ‘moribundo’. Embora pretenda restituir a presença, não faz se não ajudar a entranhar-lhe ainda mais sua possibilidade de ser mais própria e irremissível. É desta maneira que o impessoal busca continuamente tranquilizar a respeito da morte. No fundo, essa tranquilidade vale não apenas par o ‘moribundo’ mas, sobretudo, para aqueles que ‘consolam’. E, quando deixa de viver, esse acontecimento não deve chegar a perturbar e a desestabilizar a publicidade em sua ocupação despreocupada. Não é raro perceber na morte dos outros um desagrado e até mesmo uma falta de tato social de que a publicidade deve se precaver. (HEIDEGGER, apud NAVES, p. 15).

No poema Hospitalar nº 1 - Aptº- 4, o ser-para-a-morte reflete quão cômico da morte está o poeta ao observar vida ser restituída por instrumentos em ambiente

hospitalar. Mesmo assim, o desvio sobre a morte e suas implicações são aparentes na evocação de outros temas ligados aos prazeres efêmeros, à chuva, à degustação de café e à rota da fumaça produzida pelo cigarro, conforme os versos abaixo:

*(...) Agora , ele que a jogou fora sentado
A recebe, torturantemente, deitado
Uma algema de plástico transparente,
Vinda do alto
(...)
Entre os dedos, o cigarro
- pequeno tubo branco de ilusão
Ajuda-o e esperar que se levante
Para banhar-se
Cálido e finalmente,
No azul, azul demais
Que entrevê, pelas persianas,
Desta efêmera manhã
Azul de liberdade.
(PENAFORT, 1982, p. 79)*

O outro passo para entender o existencialismo na poesia de Ernesto Penafort, é referenciar outra etapa do *Dasein*, o Ser-com-outro. Segundo Naves (2011), o *Dasein* é chamado a conviver em um mundo. Nele, relaciona-se com outros entes, outros *Daseins*, outros “seres-aí” e com os outros objetos que pertencem ao seu universo:

O ser-ai por ser um ser-no-mundo, constitui-se por suas relações com o ambiente de coisas e de outras pessoas. Ou seja, o *Dasein* vive em um mundo que também se manifesta e não apenas se dá como instrumentos e objetos que o cercam, mas fundamentalmente existe com outros entes com o modo de ser do *Dasein*, outros seres-ai. E isto Heidegger denomina ser-com (*mitsein*) e estar-ai-com (*mitdasein*). (NAVES, 2011, p. 06)

Os elementos que compõem grande parte da obra de Ernesto Penafort estão centrados na angústia, seja representado pela luta interna, pelo desvelamento da condição existencial, seja pelo amor. Para Heidegger, a angústia assume um cunho existencial essencialmente humano, pois somente o homem se angustia e é necessariamente no conceito de angústia que se encontra o traço totalizante do Ser-aí. O *Dasein* se angustia pelo fato de estar no mundo e não encontrar nenhum ente que mude o estado de angústia. Porém, se permite, num estado livre e de consciência, a autenticidade, a capacidade inventiva, questionadora e criadora de si mesmo. Segundo Naves (2011):

(...) A consciência tem um papel de importância crucial, pois disponibiliza o homem para o exercício da angústia instrumento que mostra o Dasein a si mesmo como especial e livre. A liberdade para Heidegger é a capacidade de transcender inerente ao homem e que possibilita uma maneira diferente de se expressar, de dar passos à construção de si mesmo. (NAVES, 2011, p. 08)

Assim, é a poética de Ernesto Penafort que elege o símbolo para representar os motivos de sua angústia. Segundo Lenir Feitosa, que fora a musa do poeta e para quem dedicou o segundo livro intitulado “Rio de sono” em *A medida do Azul*, a dor o inspirava:

Toda a obra de Ernesto Penafort está centrada principalmente na sua dor, como se fosse uma catarse, pois, só produzia quando estava envolvido emocionalmente, e por isso pode-se dizer que são autobiográficas suas poesias. (FEITOSA, 2011, p. 149)

A angústia amorosa de Ernesto Penafort é o objeto inspirador de muitos poemas. Em “Da dor maior”, poema publicado pela primeira vez em *A medida do azul*, o sofrimento é evidenciado em toda a estrutura do poema; especificamente o choro nos seguintes versos:

*(...) Líquida é esta noite
Em que eu também me umedeço,
Orvalhecendo-me por ti,
Como se fosse o produto
De um céu sem deuses,
Como se fosse o único astro
De um firmamento fechado.*
(PENAFORT, 1982, p. 109-110)

Após trabalhar a questão do *Dasein* e do ser, Heidegger observa que nesta relação existem reciprocamente movimentos que interferem na construção do ser, do outros entes e do mundo. Este movimento constante provoca mudanças no interior de cada um. Assim o *Dasein* está sempre em movimento, em transformação. Em Penafort os versos “- caravela tendo em frente / o mar azul de agonia” estão presentes em dois poemas e evidenciam dois poemas bastante distintos. No primeiro poema, “Soneto do Azul Agônico”, o lirismo amoroso e o erotismo não se apresentam de forma crua; mas tenuamente, como acontece em todos os poemas com o mesmo tema:

*Atmosfera do teu leito
Guindou-me para teu ventre.
Por isso te quero entre
Esta rosa do meu peito
E o lastro azul do teu leito*

*Que agasalha a madrugada,
Seja esta quente ou fria.
(venho de longe e a cada
Instante sou mais desfeito.)
Não precisa haver mais nada
Pois guardo um sonho perfeito
Toda hora mais presente.
- caravela tendo em frente
O mar azul de agonia
(PENAFORT, 1988, p. 77)*

No poema “Momento no bar”, os dos primeiros e últimos versos são idênticos aos de “Soneto do azul agônico”, senão pela uma única palavra: “leito” por “peito”; e pela mudança sintática dos pronomes reflexivos “guindou-me” para “guindou-se”. Assim como o primeiro verso de “Soneto do azul agônico” determina o sentido dos dois últimos versos, e de igual maneira essa mudança determinará novo sentido. O que muda neste movimento? Em primeiro lugar, o movimento que os pronomes promovem em “Momento no bar”, gerando o sentimento de abandono ou afastamento amoroso. A mudança do pronome reflexivo “me” para “se” reforça a ideia do retorno a si mesmo de uma das partes e o distanciamento do outro.

O resultado deste afastamento é a instauração do estado de angústia amorosa dos dois últimos versos. Em segundo lugar, a partir da mudança das palavras “leito” para “peito”, fica evidente a distinção entre o amor carnal e o sublimado, que existem mutuamente; porém, determinam diferentes estados nos dois últimos versos em ambos os poemas. Assim, o “azul agônico” do primeiro poema não reflete a dor como pode ser entendido sob um olhar superficial. Trata-se, simbolicamente, do estado de exaltação diante do momento amoroso. Ao passo que na mudança de termos também há movimentos de sentidos, como ocorre em “Momento no bar”, em que, agora sim, o poeta se apresenta modificado, solitário e mergulhado no “mar de agonia”. A linguagem simbólica de Ernesto Penafort é, por vezes, econômica e com o uso de poucas palavras o poeta abre a realidade ampla em torno do acontecimento que se anuncia. Em “Matinal”, o lirismo amoroso e o erotismo mais uma vez, não se apresentam de forma direta, mas sim, de forma sutil:

*Súbito
Na pedra
Em decúbito
O amor medra
(PENAFORT, 1982, p. 65)*

A postura existencialista de Ernesto Penafort relaciona-se com a primeira fase do pensamento Heideggeriano. Porém, para os fins deste estudo, a segunda fase do seu pensamento ajuda-nos a compor um método mais calcado na perspectiva da interpretação da obra literária, uma que vez que se pretende conhecer os movimentos do azul na trajetória poética de Ernesto Penafort. Para esta etapa, as reflexões do crítico de arte Benedito Nunes ajudam-nos a entender o diálogo entre poesia e literatura.

Após recapitular a reflexão heideggeriana, sobretudo na segunda fase do seu pensamento, Nunes aponta dois motivos para o diálogo entre as ambas: a interpretação sobre o conhecimento teórico e a revisão da noção clássica de verdade. Conforme nos diz Tarricone (2007):

Esse trato dialogal levaria ao pensamento poético, ou, a uma poesia pensante. Voltou-se, então, ao comentário de Heidegger a um Hino de Hölderlin (p. 19) em “O que significa pensar?”, e propões que só se passasse a discutir essa dialogação após recapitular a reflexão heideggeriana a partir de *Ser e Tempo* (1927). Nesta obra, dois motivos acenam para esse diálogo: a primazia da interpretação e o desvio da noção de verdade. (TARRICONE, 2007, p. 65-66)

Por certo, o diálogo entre literatura e filosofia se realiza no nível da crítica e da interpretação das obras. O campo responsável por esse diálogo é a hermenêutica, desde que se observem os critérios para não transformar o seu trabalho interpretativo em um tratado filosófico. Para Nunes (1999), o que aproxima filosofia e literatura é a linguagem. Ambas são obras construídas sob um discurso operativo e poético tal qual a *poiesis* grega. Mutualmente, essas duas se engrandecem, embora mantenham certamente seus traços essenciais. A obra literária só pode ser compreendida ou interpretada a partir de três fundamentos: a linguagem, a relação entre a obra e o contexto histórico e o questionamento ou problemas para o pensamento, um último quesito marcadamente filosófico.

A interpretação da obra se dá através da compreensão por meio do discurso. Seguindo a proposta da ontologia fundamental de Heidegger, quando a fala se abre ao discurso da poesia, abre-se na sua forma mais elementar modelado pela disposição de ânimo, a verdade do *Dasein*. Entretanto, para Nunes o *Dasein* aqui é o próprio ser, conforme nos diz Tarricone (2007):

Da interpretação e do discurso partiu para discutir a noção de verdade como caráter derivado da proposição relativa à interpretação. Em *Ser e Tempo*, a verdade remete à abertura, “iluminação do *Dasein* em seu estado de ser-aí, de ser-no-mundo” (p. 84). Encontra-se não na disposição, mas no *Dasein*. Trata-

se da verdade como a-léthea, como sentido não-ocultamento, de desvelamento. (TARRICONE, 2004, p. 66)

Conclui-se que o ser é como aparece, e se aparece como é decorre do discurso. Em Ernesto Penafort, o símbolo azul anunciado a cada momento na poesia conduz o ente ao estado de manifesto. Entretanto, diferente de outros discursos, a palavra poética tangencia uma zona muito perigosa, posto que não delega a verdade ao *Dasein*, somente o movimenta para o futuro, renovando-lhes os significados a cada vez que aparecem no discurso, conforme nos diz Tarricone (2007, p.106) “a dialogação entre filosofia e poesia, ou do pensamento com a poesia, mas com a extensão que a poesia toma como poiesis, como habitar poético. Diálogo lançado para o futuro, ‘sob o resguardo da serenidade’” Assim, cada experiência com o poema reflete uma nova compreensão que possibilita a interpretação da poesia.

No trabalho de interpretar é necessário o estabelecimento da linguagem, como já vimos. Outro fator também colabora para a construção deste discurso: a relação da obra com o contexto histórico, levantando as questões fundamentais acerca do objeto artístico. O princípio de investigação hermenêutica dialoga com outro método de interpretação de obras de arte, a iconologia, embora este seja um método usualmente mais aplicável às artes plásticas. Para a interpretação da poesia, elegemos o método iconológico, uma vez que a poética de Ernesto Penafort apresenta-se cheia de nuances visual, sobretudo, quanto ao uso do azul na compreensão dos poemas. Sendo o azul um símbolo, partimos agora para outro método, que dispõe sobre a interpretação de imagens, adequando-o a poesia. Trata-se do método iconológico, sobretudo, com as contribuições de Erwin Panofsky.

2.5 ICONOLOGIA

As relações entre as expressões artísticas têm se estabelecido como um interessante ponto de partida para o desenvolvimento de reflexões e registros escritos ao longo da história, ajudando a compor no ocidente um patrimônio iconográfico e estético. Estas reflexões devem levar não somente ao esclarecimento e à desmistificação dessas relações, mas também ao entendimento das abordagens possíveis no seio de uma cultura contemporânea e regional. Sob esse último aspecto, é de bom alvitre salientar que a abordagem iconológica, neste caso, pretende deixar de lado o viés de um modelo romântico da simbologia das cores voltados para o desvelamento da chamada

individualidade regional, entendendo-a como mais o elemento constitutivo do contorno semântico da obra de Ernesto Penafort. Também é importante lembrar que embora o método iconológico tenha raízes nas artes plásticas, aqui é adaptado em função do uso simbólico do azul e segue as diretrizes de Erwin Panofsky em três momentos, conforme o próprio autor delineia, em seu método: primeiro, a descrição pré-iconográfica; o segundo trata do tema secundário ao convencional; e o terceiro momento, o significado intrínseco ou o conteúdo da arte.

Quanto os aspectos pré-iconográficos, a lírica de Ernesto Penafort não se desprende do formalismo metódico. São em grande parte versos decassílabos. A pausa é determinante para marcar as células métricas e sintáticas, organizando, dessa forma, o tempo da leitura, equilibrando-a e compondo o movimento e ritmo de leitura. As vírgulas, pontos, ponto e vírgula, parênteses e travessões são índices de um pensamento que toma fôlego para potencializar o que já disse ou ainda dirá, num processo dialético. Em *O ser o tempo da poesia* Alfredo Bosi (1993), ao tratar sobre Melodia, esclarece que “O ritmo é o modo da força. O andamento é o tempo já qualificado. E a entonação da frase o seu canto, a que instância se prenderá?”. Segundo o crítico Tenório Telles (2005), a obra de Ernesto Penafort é impregnada de “ressonâncias” conforme percebemos no poema “Mar acústico”, onde o jogo de rimas e a entonação definem as possibilidades da comunicação.

Quanto aos aspectos convencionados precisamos pensar no símbolo que marca sua obra, o azul. Segundo Panofsky (2009, p. 50) “os motivos podem ser portadores de um significado secundário ou convencional”. Atualmente, é convencional que a cor azul representa a tranquilidade, a serenidade e a harmonia; simboliza a água, o céu e o infinito. As convenções de significados das cores, como vimos, são determinadas pelas sociedades em cada tempo, conforme sua cultura. Esteticamente, vimos que no decorrer dos tempos alguns destes significados preservam parte do sentido original, outros ampliam essa significação conforme a intenção do artista ou do poeta.

Firmando-se como poeta moderno, Ernesto Penafort segue a linha moderna do movimento *Cavaleiro Azul*, de Kandinsky. Os artistas do movimento concebem o azul como o “imaterial”; buscavam uma dimensão lírica da cor; o azul é a cor da espiritualidade e quanto mais próxima do escuro, mais próximo o artista fica do divino. Talvez por essa razão e, claro, pelo simbolismo de Ernesto Penafort, Luiz Augusto de

Lima Ruas, o tenha definido como um místico, embora também questionasse se não se tratava da experiência Heideggeriana do *Ser-em-si-mesmo*.

Para Chevalier (2012, p. 107) “o azul é a mais imaterial, profunda, fria e, portanto, pura entre as cores”. Portanto, o conjugado de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades. Dessa forma, o azul aplicado a um objeto qualquer suaviza suas formas, ou seja, desfaz sua superfície até seu desaparecimento na atmosfera; o mesmo acontece com os sons. O azul desmaterializa tudo o que dele se impregna; é o caminho do infinito; impregnado de significação metafísica:

A gravidade solene do azul tem algo de supraterrrestre, evocando a ideia da morte. Nas necrópoles egípcias, as cenas de julgamento das almas eram pintadas de ocre avermelhado sobre fundo azul claro. Os egípcios consideravam o azul como a cor da verdade. As ideias do absoluto, da morte, e dos deuses eram comumente simbolizadas pelo azul. (PEDROSA, 2011, p. 126)

O terceiro momento, a busca ao significado intrínseco ao conteúdo. Conforme Panofsky esclarece:

(..) É apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificados por uma personalidade e condensado numa obra. (2009, p. 52)

Nesta terceira etapa do método, precisamos abordar dois aspectos relevantes da recorrência ao azul: a aparição expressa da cor e a sugestão da cor nos poemas. No poema “Mar acústico”, o azul não é expressamente usado. Mas está incluso tacitamente. Isto porque a poesia de Penafort é marcada pela significação metafísica, no sentido platônico, que amplia o conceito do azul enquanto cor para pensá-lo como símbolo transcendente. Dessa forma, o céu, o mar, o ar, o olhar, os pássaros, o tempo, dentre outras possibilidades de termos, exprimem a condição de azul, quando não é diretamente expresso nos poemas, e estabelece a relação entre realidade objetiva e conceito. Segundo Telles (2005, p. 22), “o azul tem, em sua poesia, profunda significação metafísica, mas só se chega a ela, à verdade que essa cor expressa, se atravessarmos a aparência que envolve as coisas e o mundo, a ilusão dos nossos sentidos”. Consiste a poesia de Penafort num percurso da busca de sentido interior da vida. O azul é o símbolo que expressa a projeção de felicidade, algo que o poeta parece não encontrar no mundo. A epígrafe que abre o segundo livro, “Rio de Sono”, de *A medida do azul*, expressa esta busca ao mesmo tempo, o poeta fala de si. Trata-se da

citação de Simone de Beauvoir: “Toda obra literária é uma procura. (...) Romance, autobiografia, ensaio, não existe obra literária válida que não seja essa procura”.

Azul geral, livro de estréia, é uma obra imersa na subjetividade, tenta estabelecer o diálogo entre o mundo real e subjetivo. Nesta perspectiva, o autor pode ser entendido como um poeta lírico, uma vez que os poemas apresentam aspectos metafísicos. O eu lírico manifesta-se desprendido do mundo real. Este diálogo entre mundo real e subjetivo é percebido no poema Mar Acústico:

*Há mistérios no mar,
As algas nos transmitem seus lamentos.
Há segredos no mar,
As praias se recolhem feito conchas.
O nauta os traz em mapas sob a pele.
Há segredos no mar,
As velas os publicam pelos portos.
Há mistérios no mar,
O vento que os recolhe os revela (...)
(PENAFORT, 2005, p. 58)*

A poesia de Ernesto Penafort é cheia de nuances visuais. Contudo, o azul tem conotação metafísica. É possível observar que a composição de cada verso possibilita a gradação sonora na leitura, e a extensão de cada um também remete a diferentes momentos do eu lírico. A partir do conteúdo linguístico do poema, é possível perceber a os elementos sinestésicos que provocam a sensação de movimento de avanço das ondas até a praia (pelos versos ímpares) e retorno ao mar (pelos versos pares). Os aspectos que remetem ao azul são de natureza tanto abstrata quanto concreta, na medida em que o azul não é expresso, mas se liga a ideia de “mar”.

A conclusão do poema reflete a proposta inicial do azul. O Azul não é somente a cor; mas é o céu (azul), ilimitado nas suas possibilidades. A ideia de projeção de felicidade está no alcance do céu. O Azul é o ilimitado. Quando o poeta escreve *Os Limites do azul*, deixa evidenciado que tudo é possível neste ilimitado:

*A medida do azul e o estender-se
Do olhar por sobre os seres. Este argusto
Perceber-se que tem de não mover-se
O objeto – já o absoluto a medida do azul e ver o luto
Contido em toda flor a abster-se”.
(PENAFORT, 1988, p. 39)*

A poética de Ernesto Penafort é construída por uma vivência cultural marcadamente mística, metafísica e amorosa. As obras se desenvolvem seguindo o itinerário espiritualizado na proposta de Teilhard de Chardim, teólogo por Penafort muito mencionado: quanto mais próximo do fim, mais o homem se espiritualiza; Deus e o universo estão em progressiva evolução. Talvez isto tenha motivado Penafort quando escreve primeiro *Azul Geral*, cujo título sugere a síntese de um “ciclo azul” ou ainda, o englobamento de tudo o que pertence ao seu universo poético.

Em seguida publica *A medida do azul* e posteriormente o título sugestivo *Os limites do azul*. Ambos os títulos sugerem a explicação do que seja o azul de Penafort, seus limites e medidas, evidenciando se tratar da busca pelo ilimitado dos sonhos, da felicidade, da vida e morte, dos mistérios que estão além do que o olhar alcança no céu, no mar, além do movimento das coisas que existem pragmaticamente. Nestas obras, o conjunto das citações de autores como Fernando Pessoa, Cecília Meireles e Simone de Beauvoir demonstram as tendências literárias modernas e filosóficas existencialistas do poeta.

Do verbo azul foi o último livro publicado, uma reunião de poemas e contos. O título sugere a síntese do azul através da palavra. Penafort evidencia o aparecimento do azul na raiz da palavra, no verbo que é entendido conforme sua aplicação numa fala. Sabe-se que azul não é conjugável, por não ser verbo, por não ser ação de um sujeito. Porém, a licença poética que Ernesto Penafort usa é o “verbo” como palavra, ou seja, é o discurso do azul que anuncia o jogo de significações que pertencem à fruição do leitor. *Do verbo azul* encerraria o que o poeta chamava “ciclo azul” – estaria em fase de construção de um livro de contos quando da sua morte, em 1999.

As epígrafes de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir pertencem a *Medida do azul*, segunda obra. Dividida em dois livros, o primeiro deles recebe o mesmo título do livro e abre com a citação de Sartre: “começa a angústia, e o abandono e os suores de sangue, quando não pode mais ter outra testemunha senão ele próprio; é então que traga até as fezes o cálice, ou seja, prova integralmente sua condição de homem”.

No segundo livro, “Rio de Sono”, a temática essencial é o amor centralizado na figura da mulher, especialmente Lenir, a quem o poeta dedica este livro. No poema “Da

dor maior”, fica novamente evidenciado que o fator predominante da poesia de Penafort é o seu conteúdo existencial: a angústia amorosa.

(...)
*Líquida é esta noite
Em que também me umedeço
Orvalhecendo-me por ti.
Como se fosse um produto
De um céu sem deuses,
Como se fosse o único astro
De um firmamento fechado.*
(PENAFORT, 2005, p.103)

A cor é a realidade do poeta, e está comprometida com aquilo que representa o real. Contudo, considerar que a cor remete apenas à presença física dela na construção de cada poema é um equívoco. A cor aqui é aquela que revela significados além da realidade, ou seja, a cor é aquilo que o poema contém. Em “Soneto do muro azul”, a relação entre o azul e o significado estético da cor, leva o leitor a percorrer uma busca quanto a este significado:

*Na tarde já passa ainda presente
Está o vulto do amor inacabado.
Uma lembrança de asa que pressente
Um voo de garça atravessar, molhando,
O olhar do horizontal do poeta ausente
Ao momento em que estava ali fincado
Era de fato amor. Irreverente,
Foi o seu gesto triste e tão lembrado.
Ambos se olharam. Desse olhar cruzado,
Erqueu-se o muro azul e transparente
Que pelos dois jamais fora pensado.
A música é a culpada? E o olhar turvado?
Na tarde já passada ainda presente
Está o culto do amor inacabado.*
(PENAFORT, 1988, p. 143)

Pedrosa, ao mencionar Da Vinci, esclarece sobre a trajetória do azul e destaca os aspectos imateriais que o azul contém. Segundo Pedrosa (2010, p. 106), com base nos trabalhos anteriores de Goethe, azul é mais profunda das cores, pois o olhar penetra

sem encontrar entraves. “É a cor do infinito e dos mistérios da alma”. (PEDROSA, 2010, p. 106) a cor mais próxima do escuro e apresenta uma variedade de tonalidades até o claro; para Goethe o azul era constituído da escuridão à luz, até se desmaterializar – como algo que se decompõe do real ao imaginário. Exatamente nesta perspectiva pretendemos organizar a antologia poética de Ernesto Penafort; seguindo os movimentos de aparecimento e desaparecimento do azul.

III CAPÍTULO: AS FLORES DO AZUL

3.1 Antologia Poética de Ernesto Penafort

O título da Antologia, *Flores do Azul* decorre do conceito original grego do termo antologia que significa coleção ou seleção de flores. De forma que, ao se realizar uma seleção dos poemas de Ernesto Penafort, estabelecemos critérios para decidir quais “flores” ou poemas serão inclusos nesta antologia. Além disso, o poema Flores do Azul, de Ernesto Penafort, está relacionado com o poema Flores do Mal, de Charles Baudelaire. Em ambos são revelados a postura estética dos poetas, marcada pela angústia da busca e das contradições. Enquanto que em Flores do Mal Baudelaire mescla a delicadeza da flor à perversidade do mal, Penafort mescla a mesma esta mesma delicadeza com caráter obscuro do azul.

Afora os contornos meramente temáticos, decidimos por organizar esta antologia seguindo o movimento do azul quando do seu aparecimento e desaparecimento, tal qual o movimento das cores em meio à luz. A antologia poética será dividida em duas partes. Na primeira, o azul aparece expressamente e se determinam conforme a influência de um fator que anuncie o azul. Entre estes fatores estão o amor (e os elementos que constituem o lirismo amoroso), o erotismo e a reflexão existencial. Dessa forma, nesta primeira parte, a antologia se subdivide em três momentos ou três temas: o amor, o erotismo e angústia existencial. Na segunda parte o azul não é expresso, mas entendido tacitamente.

A simples reunião de poemas desencadearia muitas possibilidades do universo poético de Penafort. Além disso, *Do verbo azul*, é uma reunião de todos os poemas publicados anteriormente e de inéditos, entre eles, os poemas em prosa. Assim, optamos por realizar uma antologia que refletisse o essencial estético do azul em Ernesto Penafort.

Em Ernesto Penafort, os poemas demonstram a temática lírica amorosa bastante marcada pelo dualismo do modernismo: ora o amor aparece como espiritualizado ou idealizado à maneira platônica, ora de forma erótica, amor carnal. Os poemas foram

organizados seguindo as evidências de similitudes do eu lírico que, no primeiro momento, apresenta como alguém que descobre o amor, reconhece-se apaixonado.

Do amor. Octavio Paz, poeta, ensaísta mexicano e conhecido pelos seus estudos acerca da poesia moderna, escreveu *A dupla chama: amor e erotismo*. Trata-se de um pequeno compêndio sobre o amor e sua manifestação nas diversas sociedades. Esse trabalho baseou-se na obra de Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês, intitulada *La flamme d'une chandelle (A chama de uma vela)*, onde dispõe que a chama da vela é um dos maiores operadores de imagens, pois facilita o exercício poético da imaginação.

Conforme menciona Maria Ester Maciel no artigo A lição do fogo: amor e erotismo em Octávio Paz, “na chama que sobe existem duas chamas: uma branca, que brilha e clareia, tendo uma raiz azul na ponta; outra vermelha, que é ligada à madeira e ao pavio que queima” (BACHELARD apud MACIEL, 1988, p. 33). Seguindo a linha de Bachelard, Octavio Paz apresenta aqueles que ele considera “os elementos constitutivos da nossa imagem de amor (1994, p. 106) e com os quais dar-se-á a proposta de organização dos poemas nesta antologia.

Seguindo a linha de Octávio Paz, os poemas que compõem a primeira parte desta antologia recriam os elementos constituintes da imagem de amor, a saber: a exclusividade, o obstáculo, a aceitação da atração, a submissão e a atração e a união indissolúvel entre corpo e alma. O primeiro elemento é a exclusividade; que ainda que não se realize integralmente é a única condição do amor. Segundo Paz (1994):

O amor é individual ou, mais exatamente, interpessoal: queremos unicamente uma pessoa e pedimos a ela que nos queiram o mesmo afeto exclusivo. A exclusividade requer a reciprocidade, o acordo do outro, sua vontade. Assim, o amor único faz fronteira com outro dos elementos constitutivos: a liberdade. (PAZ, 1994, p. 106-107)

O amor é exclusivo e destinado a uma só pessoa e exige dele reciprocidade. Poeticamente equivalem à sensação de começo do amor os poemas “Augusta Hora de Maio” e “Azul, subindo um monte”. São poemas que anunciam o encontro e a exaltação do amor.

O segundo elemento constituinte é “o elemento de natureza polêmica: o obstáculo e a transgressão” (PAZ, 1994, p. 108). Os poemas, “Soneto do muro azul” e “Soneto do olhar azul” compõem esta parte. Neles, os elementos que promovem o

afastamento são abstratos. Porém, a separação do outro não representa necessariamente o fim do amor; ao contrário, o amor é preservado e a divisão entre os pares promove a angústia amorosa. Apresenta-se como um combate amoroso entre o desejo e os obstáculos a sua realização. Para Paz (1994):

O diálogo entre o obstáculo e o desejo se apresenta em todos os amores e assume sempre a forma de um combate. Desde a dama dos trovadores, encarnação da distância geográfica, social ou espiritual -, o amor tem sido contínua e simultaneamente interdição e infração, impedimento e contravenção. Todos os casais, dos poemas e romances, do teatro e do cinema, enfrentam esta ou aquela proibição, e todos, com sorte desigual, amiúde trágica, a violam. (PAZ, 1994, p. 108-109)

O terceiro elemento constituinte é submissão. Segundo Paz (1994):

(...) O código de cortesia. Ao copiar a relação entre o senhor e seu vassalo, o apaixonado transforma fatalidade do sangue e o solo em livre escolha: o apaixonado escolhe, voluntariamente, sua senhora e, ao escolhê-la, escolhe também sua servidão (PAZ, 1994, p. 122)

Baseando-se num código de cortesia entre o senhor e o vassalo, ocorre uma relação paradoxal entre o sujeito que ama e seu objeto amado: quando se trata de pessoa, o objeto amado passa a ser dono do livre arbítrio e escolhe se rejeita ou aceita aquele que ama, ou seja, aquele que ama deixa-se dominar pelo objeto que agora assume a posição de sujeito que ama. Os poemas que compõem esta parte são “Manhã”, “Flores do azul”, “Soneto do azul agônico” e “Momento no bar”.

Segundo Paz (1994, p. 114), “O amor é atração involuntária em relação a uma pessoa e voluntária aceitação dessa atração”. Dessa forma, o quarto elemento constituinte tem como base os dois anteriores, pois representa a relação fatalidade-liberdade. Nele, o eu lírico reconhece, ou melhor, aceita a condição de submissão, de atração. Finalmente, o quinto e último elemento da imagem de amor é a união indissolúvel entre corpo e alma, que culmina na construção do eu lírico como sujeito que ama com o corpo e com a alma. O poema que fecha esta parte da antologia é “Figura espacial”. Nele, o eu lírico traz o outro, o seu objeto de amor ao poema, evidenciando a ideia de proximidade de dois corpos. A ação de contemplação do outro está fixada na retina que não reflete o observador, mas sim a figura do objeto amado ou da musa amada. Nomeia-se o azul como “comunhão”. Para Paz (1994, p. 43), o amor sentimento deseja a completude. A busca no amor no outro é também um desejo de felicidade “e não felicidade instantânea, perecedora, mas perene”.

As possibilidades do azul em Penafort são sugeridas por outro tema bastante frequente, a reflexão existencial. Por influência da lírica tradicional, umas das linhas fundamentais do pensamento existencialista é a procura excessiva da racionalidade. Essa busca tem um preço: produz a inacessibilidade da felicidade, ocasionando a melancolia, o desalento, angústia existencial. Penafort não escapa ao tradicional; sua poesia é carregada de elementos existencialistas. A partir deste ponto, o aparecimento do azul reflete a postura filosófica do poeta. Os poemas contêm musicalidade, utilizam vocabulário sóbrio e com tom espontâneo que oscila entre algumas interrogações e negatividade. A linguagem é extremamente simbólica com muitas metáforas inesperadas que aludem à racionalidade, e o símbolo eleito, o azul, é o operador de construção poética de imagens, tal qual a perspectiva da chama da vela em Gaston Bachelard. Os poemas que compõem esta parte são “A medida do azul”, “O bandoleiro azul”, “Hospitalar nº1 – Apto ° 4”, “Lago / Tempo” e “Enquanto a luz for calada e branca”.

Na segunda parte da antologia, ainda estão presentes os traços existencialistas da poesia de Ernesto Penafort. Entretanto, a construção de imagens não se dá através do símbolo expresso nos poemas; mas sim, através da ideia construída do símbolo pelo conteúdo dos poemas. “Da Atitude Dialética Tendo o Mar em Frente”, “Instrução n ° 1”, “Instrução n ° 2”, “Instrução n ° 3”, “Canção de Rua e de Mar”, “A Noite Adivinhada”, “In Memoriam” “Inverno Geral”, “Rio de Sono” e “Mar acústico” são os poemas que compõem da segunda parte.

Os conteúdos dos poemas apontam para uma finalidade, o azul. Este objetivo não representa o alvo final, ou ainda, o fim da jornada. Esta finalidade, por sua vez, aponta para toda a estética do azul que não se vê: a atitude reflexiva do poeta. A ação reflexiva não é palpável, não pertence à existência ordinária das coisas do mundo, mas que se torna real no momento da fala.

Segundo Alfredo Bosi, em *Ser e Tempo da Poesia* “a linguagem indica os seres e os evoca” (Bosi, 1999, p. 22). Entretanto, não podemos esquecer que a linguagem poética é uma atividade especial. A poesia pode ser verbal e dar nome e sentido real das coisas do mundo; mas também pode ter significados abstratos e até irreais das coisas. Ernesto Penafort cria um universo de significados para o azul, como veremos na primeira parte da antologia, e recria, na segunda parte, outro caminho para se chegar ao

azul, utilizando o corpo de outras palavras para buscar o azul que não está nomeadamente na linguagem verbal.

Na segunda parte da antologia, a essência da linguagem da poesia não está na palavra falada, mas sim na construções imagísticas que conotam a ideia de azul. Termos como o mar, o chuva, as ondas, o sol, o luar, a noite, asas, entre outros, reforçam a construção da ideia de azul. No poema “Instrução n° 2”, o azul não é expresso, mas o conjunto de outros elementos possibilitam a construção da ideia de azul:

*O ar eclode lento,
Em bolha, e por toda folha
Instaura vento*
(PENAFORT, 1973, p. 81)

Os poemas destacam a atitude reflexiva sobre a vida. Em “Instrução n° 3”, o poeta aponta a conduta inquietante e dialética:

*Eis a rota, vêde:
A quilha descobre a ilha
E encontra sede.*
(PENAFORT, 1973, p. 83)

As duas partes principais que compõem a antologia poética do azul de Ernesto Penafort representam metaforicamente o aparecimento e desaparecimento da cor, neste caso o azul, ainda que saibamos a extensão do termo na lírica do poeta bem evidenciado nos versos “a medida do azul e o estender-se / do olhar por sobre os seres”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que no decorrer do desenvolvimento das teorias e estéticas das cores, assim como no desenvolvimento da lírica, que existiram regras e convencionalismos sociais que determinavam este ou aquele significado aplicado às cores. Esta é uma característica típica em qualquer sociedade organizada, onde seus signos e os elementos constituintes da arte produzem seus padrões. Para Ernesto Penafort, o engajamento pelo experimentalismo e pelo novo, advindo do espírito de renovação do movimento modernista, concebeu o azul como um conceito, estendeu a mera noção de cor, embora ainda preservasse, em parte, seus traços fundamentais e aplicou a natureza de símbolo. Penafort, o sujeito poético, não se conformou somente com o concreto.

Além do símbolo, o mergulho no subjetivismo fez com que a poesia se configurasse num meio de sondagem do eu lírico, do mundo interior, onde habitam os seus dilemas existências. A representação metafórica deste mergulho é o azul e todos os elementos que a ele se ligam, como o céu, o mar, o ar, a noite, a lua, entre outros. Esta postura estética de Penafort o define como um poeta simbolista. Por estar inserido de fato em um movimento modernista, o correto mesmo é entendê-lo com neosimbolista. Filosoficamente, a postura do poeta revela-se com forte tendência ao existencialismo, apesar de ter sido concebido por muitos como um místico.

O poeta Farias de Carvalho foi convidado por Ernesto Penafort a fazer o posfácio da sua primeira publicação, *Azul geral*. Nele, o poeta agradece por poder ter a oportunidade de banhar-se do “divino banho azul”, de “lavar o espírito, purificando-o” (1973, p. 87). A sensação que naquele momento descrevia o poeta foi resultado do mergulho no azul poético, da transcendência da poesia, do desejo superação, de alcance e projeção de felicidade, um paradoxo que se apresenta diante da angústia existencial que tanto assolou Ernesto Penafort.

A angústia amorosa, o sentido da vida e os mistérios do mundo estão tão presentes na poesia quanto a vontade, no sentido schopenhaueriano, que aspira sempre, mas nada pode. Não pode ter, portanto, a satisfação final de chegar ao azul, posto que os obstáculos só produzem suspensão, a vontade se persegue até o infinito. Ele estava cômico disso; o azul era o “início do infundável”.

O azul é uma espécie de itinerário para o qual o fim do caminho não é a única finalidade de percorrê-lo; nem poderia ser, pois o poeta preferiu por seus pés na vastidão do infinito, no céu, onde as somente a luz pode servir de baliza, construindo a rota de vários tons azuis. O azul é próprio caminho que se revela e desaparece conforme o avanço dos passos. O caminhante, o poeta, torna-se o próprio caminho neste processo.

REFERÊNCIAS

ARGAN, G.C. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

FEITOSA, Maria Lenir. **Revivendo a poesia de Ernesto Penafort, o poeta do azul**. Revista Kupiara das Letras. Manaus, 2011, v.1 n.1 p. 148-156.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: Da metade do século XIX a meados do século XX**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAMADER, Hans-Georg. **Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer; revisão e tradução de Enio Paulo Giahini. 7 ed. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista, São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2005

GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores**. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão**. Um estudo sobre a psicologia da representação. São Paulo: WMF Editora Martins Fontes, 1986.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HISTÓRIA da arte. **Do simbolismo ao surrealismo**. Barcelona: Ediciones Folio, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

KANDISNKY, Wassili. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins fontes, 1990.

MACIEL, Maria Esther Maciel. **As ironias das ordens: Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

NUNES, Benedito. **A hermenêutica da poesia**. O Pensamento Poético: MG: UFMG, 2007.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo: Simbólica e Sociedade**. Tradução de Maria José Figueiredo. Rio de Janeiro: Editorial Estampa, 1997.

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

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: editora Siciliano, 1994.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: SENAC EDITORAS, 2010.

PENAFORT, Ernesto. **Azul Geral**. Manaus: Secretaria do Estado e Cultura, 1975.

PENAFORT, Ernesto. **Azul Geral**. 2 ed. Manaus: Editora Valer, 2005.

_____. **A medida do azul**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1982.

_____. **Do verbo azul**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1988.

_____. **Os limites do azul**. Manaus [s.e], 1985.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **As artes plásticas no Amazonas**. O clube da Madrugada. Manaus: Editora Valer, 2011.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. 3ªed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

PESSOA, Fernando. Poesias. Sueli Barros Cassal (Org). Porto Alegre: L&PM, 2009.

Eletrônicas:

CRUZ, Cláudio N. Rodrigues da. **Cores**. Disponível em: <http://fma.if.usp.br/~claudioc/textos/cores.pdf>. Acesso em: 02 de abril de 2013.

D'ANGELO, Martha. **A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.159/S01103-40142006000100016>. Acesso em: 04 de maio de 2012.

FRAGA, Rosidelma Pereira. **Manoel de Barros**. Representações do eu e a celebração do nada. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8BArt12.pdf>. Acesso em 06 de maio de 2012.

GONÇALVES, Aguinaldo J. **Ut Pictura Poiesis**: uma questão de limites. Disponível em: www.usp.br/revistausp/03/20-aguinaldo.pdf. Acesso em: 05 de maio de 2013.

MACIEL, Maria Ester. **A lição do fogo**: amor e erotismo em Octávio Paz. Disponível em: www.jornaldapoesia.jor.br/bh8pag1.htm. Acesso em 09 de abril de 2014.

MAGNO, Lucas. **Corpos Vivos**: Yves Klein: do vazio fez-se azul. Revista ABD Conceitual. Azuis / n.05, p. 22-25. Disponível em: <http://www.abd.org.br/abd/f01/docs/revista/edicao-dezembro.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2014.

MENEZES, Marcos Antônio. **O poeta Baudelaire e suas máscaras**: Boêmio, Dândi, Flâneur. Revista Fato & Versões./ n.01, v.1/ p.62-81 Disponível em: www.revistadigital/index.php/fatos&versoes/article/viewfile/76/69. Acesso em 02 de março de 2014.

NAVES, Gilzane; DUARTE, Rodrigo. **O ser-para-a-morte em Heidegger**. Disponível em: www.catolicaonline.com.br/revistacatólica2/artigosn4v4/06-filosofia.pdf. Acesso em 01 de março de 2014.

PEREIRA, Maria Dilar da C. Ilustração da Guerra e Paz – Júlio Pomar. **Pensamento estético, crítica e imagem plástica**. Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa: [s.n], 2005. Disponível em: <http://porbase.bnportugal.pt>. Acesso em: 20 de junho de 2013.

SANTOS, Pablo Edgardo Monteiro; Páscoa, Luciane Viana Barros. **Reflexões sobre a produção do Clube da Madrugada através dos suplementos Literários e Artísticos do Amazonas**: o caso do Caderno Madrugada em O Jornal – 1961-1966. Disponível em http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/comunicacao/comunicacao_pesq_3/Pablo%20Monteiro%20Santos.pdf. Acesso em 29 de março de 2014.

TESE. **Hermenêutica e crítica**: o pensamento e a obra de Benedito Nunes.. Jucimara Tarricone. Disponível em: www.teses.usp/teses/8/tese_jucimara_tarricone. Acesso em 12 de dezembro de 2012

TESE. **Os regimes da Cor**. Augustin de Tugny. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSSB2LN8/tese__regimes_da_cor__augustin_de_tugny.pdf?sequence=1. Acesso em 09 de setembro de 2013.

**ANEXO 01: AS FLORES DO AZUL – ANTOLOGIA POÉTICA DE ERNESTO
PENAFORT**

AS FLORES DO AZUL

Antologia poética de Ernesto Penafort

Organização: Cleiciane Maia Ferreira

Agradecimentos

**À Lenir Feitosa por compartilhar suas memórias.
À Allison Leão e Luciane Páscoa, pelas precisas pontuações neste
trabalho.**

Dedicatória

À Maria Maia e Francisco Amorim, in memoriam.

Sumário

<i>Apresentação</i>	05
<i>1º parte:</i>	
Augusta Hora de Maio.....	08
Azul, Subindo um monte.....	09
Soneto do Muro Azul.....	10
Soneto do olhar azul.....	11
Manhã.....	12
As Flores do Azul	13
Soneto do Azul Agônico.....	14
Momento no Bar.....	15
O Último Momento.....	16
Soneto do Azul Irreal.....	17
Figura Espacial.....	18
A medida do Azul.....	19
Bandoleiro Azul.....	20
Hospitalar nº 1 - Apto °4.....	21
Lago / Tempo.....	23
Enquanto a lua for calada e branca.....	24
<i>Comentários</i>	25
<i>2º parte</i>	
Da Atitude Dialética Tendo o Mar em Frente.....	31
Instrução nº 1.....	32
Instrução nº 2.....	33
Instrução nº 3.....	34
Canção de Rua e de Mar.....	35
A Noite Adivinhada.....	36
In Memoriam.....	37
Inverno Geral.....	38
Rio de Sono.....	39
Mar Acústico	40
<i>Comentários</i>	41
<i>Referências</i>	45

Apresentação

“Falar dum poeta é como querer apanhar água com as mãos. Prendemos só as nossas próprias palavras, enquanto o poeta nos foge. Só em poesia se pode falar de poesia.”

(Sophia de Mello Brayner Andresen, A poesia de Cecília Meireles, 1956. p. 71)

O título da Antologia, *Flores do Azul* decorre do conceito original grego do termo antologia que significa coleção ou seleção de flores. De forma que, ao se realizar uma seleção dos poemas de Ernesto Penafort, estabelecemos critérios para decidir quais “flores” ou poemas foram inclusos nesta antologia. A simples reunião de poemas desencadearia muitas possibilidades do universo poético de Penafort. Além disso, *Do verbo azul*, é uma reunião de todos os poemas publicados anteriormente e de inéditos, entre eles, os poemas em prosa. Assim, optamos por realizar uma antologia que refletisse o essencial estético do azul em Ernesto Penafort publicado nos quatro livros *Azul Geral*, *A medida do Azul*, *Os limites do Azul* e *Do verbo Azul*

Retomemos a epígrafe acima pois ela aparece como aviso quanto ao risco de escrever sobre poesia de Penafort, sobretudo, quando esta poesia é representada simbolicamente pelo azul, o eixo norteador das nossas reflexões sobre o significado dos poemas, da poesia e do próprio poeta.

Ernesto Penafort é um lírico sempre disposto a ir fundo nas camadas de subjetividades do eu; e para isso, o azul é o símbolo da poesia que capta com mais propriedade as faixas mais profundas deste eu, aquele em que amor é tanto a forma mais elementar ou carnal, até a mais sublime e misteriosa. Como conhecer este azul?

Se só podemos falar de poesia “em poesia”, literalmente incursionaremos nela seguindo as “instruções” que o próprio poeta ensina: o ar que “eclode lento, em bolha” e “instaura vento” é o convite ao desapego aos conceitos convencionais e fechados e a abertura para novas concepções de vida, de apreensões de mundo, renováveis sempre que “a quilha descobre a ilha”, ou melhor, sempre que a busca constante para conhecer gera mais “sede” de conhecer.

Nos poemas, formulamos a hipótese de que o poeta se reinventa de muitos modos. É um “esquisito” e “invisível vulto”; porém, presente e com um olhar lúcido revelado nos questionamentos da poesia. Fora os contornos meramente temáticos, a

poesia de Penafort é um campo vasto de significações, isto porque o olhar do poeta é o “olhar fulvo” que, como o fogo, consome e devora os elementos de uma época, renovando-os. A condição para o novo é a despedida do antigo. Assim, Penafort é um “bandoleiro azul” que cavalga sempre com um “objetivo maior”– os “horizontes por chegar”. Portanto, advertimos os leitores desta antologia que não se prendam somente aos elementos essenciais do azul – nem o poeta o fez. Ao contrário, o convite é para entendê-lo com uma bússola do itinerário percorrido pelo poeta, como espaço de libertação e prazer, como objeto de inspiração e como a extensão do olhar que nos posiciona frente ao mundo.

1° PARTE

Augusta Hora de Maio

Augusta hora de maio.
Um pássaro branco desnuda
O rosto azul da tarde.
Na janela, uma mulher,
É busto em sombra
À frente dos seus cabelos

Mais alto, um brilho fino,
Comanda-nos a vontade
De u partir absoluto
Sem se saber para a aonde
Augusta hora de maio.

A bandeira, com seu mastro,
É um símbolo de guerra
E ao mesmo tempo de paz.
Entretanto, há quem diga:
- ah! Os tempos outros,
Quando os teus olhos ofereciam
A sombra sempre almejada
Por baixo da luz fulgente.
Augusta hora de maio.
Em ti – ó mês! – deposito
Minhas forças e meus presságios
Antecessores da única
Hora alegre e verdadeira.
Em ti, augusta tarde,
A minha fé se planta e
Brotta em teu âmago-seara.
- em ti, maio depois,
Em ti, ó tarde dor,
Tu mesma é maio agora.
- teu nome é passiflor
Mas te chamam passiflora.

(PENAFORT, 1988. p. 53)

Azul, subindo um Monte

Fluída é a manhã nesta hora
Em que nos encontramos.
Tênué é este ar que
Sem querer nós respiramos.
Plúmbea é esta paisagem
Que abriga o nosso olhar.

(o importante do abrigar
É ao mesmo tempo respirar)

Mas se a paisagem é plúmbea
É por que ela nos envolve,
Que direi da noite azul
Vista por mim subindo um monte?

- De repente, o importante
É mais azul subir um monte.

(PENAFORT, 1988. p. 85)

Soneto do Muro Azul

Na tarde já passa ainda presente
Está o vulto do amor inacabado.
Uma lembrança de asa que presente
Um voo de garça atravessar, molhando,
O olhar do horizontal do poeta ausente
Ao momento em que estava ali fincado
Era de fato amor. Irreverente,
Foi o seu gesto triste e tão lembrado.
Ambos se olharam. Desse olhar cruzado,
Erqueu-se o muro azul e transparente
Que pelos dois jamais fora pensado.
A música é a culpada? E o olhar turvado?
Na tarde já passada ainda presente
Está o culto do amor inacabado.

(PENAFORT, 1973. p. 67)

Soneto do Olhar Azul

De azul, azul demais é a luz dos olhos
Que espiam, em constante claridade,
O escorrer, como um rio, uma cidade
Com seus becos e sombras – vãos mistérios.
Estranhamente azul é a luz dos olhos
Que se alçam como pássaros – aéreos
De azul e luz – suspensos de saudade;
E de onde escapa um rio (o rio outro)
Cujo leito é de sal e agonia,
Por cujas águas não flutua,
Embora em desespero, a luz do dia.
É noturno esse olhar? Quem sabe a imagem
Daquilo que entre gritos se anuncia
E em silêncio acontece – e se faz lua.

(PENAFORT, 1985. p. 88)

Manhã

Fulge, manhã rara.
Teu caule está na terra,
Tua copa, onde andará?
Tens o destino azul
Das almas jaldes e concretas.
Por isso, quando penso:
Onde foi que me perdi?
Justo é lembrar-te
E lembrar-me do remoto
Dia em que te vi primeiro
(para meu espanto
E meu deleite estonteante)
Com teus andaimes de chumbo.

(PENAFORT, 1988. p. 139)

As Flores do Azul

Plena manhã de julho.
O teu corpo transparente
É brisa salgada
- essa que vem do mar.

Clara manhã de julho.
Qualquer olhar se perde
Nas entranhas de teu corpo
(labirinto ou descaminho?)
- ténue ou vento morno.

Plena manhã de julho.
O olhar fulvo do poeta
Percebe um denso mistério,
Descobre uma estrela azul,
Reconforta-se contigo,
Pois tua epiderme é o mundo
Trazendo as flores do azul
No dorso do vento sul.

(PENAFORT, 1982. p. 33)

Soneto do Azul Agônico

Atmosfera do teu leito
Guindou-me para teu ventre.
Por isso te quero entre
Esta rosa do meu peito
E o lastro azul do teu leito
Que agasalha a madrugada,
Seja esta quente ou fria.
(venho de longe e a cada
Instante sou mais desfeito.)
Não precisa haver mais nada
Pois guardo um sonho perfeito
Toda hora mais presente.
- caravela tendo em frente
O mar azul de agonia

(PENAFORT, 1982. p. 29)

Momento no Bar

A rota azul do teu peito
Guindou-se para o teu ventre
Em certa noite de vento.
Abrigo um sonho perfeito,
Tendo como lastro um leito,
Que agasalha a noite e o dia.
Nesta hora e em bar ausente
Eu guardo um sonho desfeito
Para o milagre da hora,
Cada instante mais presente
- caravela tendo em frente
O mar azul da agonia.

(PENAFORT, 1982. p. 81)

O Último Momento

Na manhã calma
Os pombos pastam,
Tranquilos,
A flor da noite azul

(PENAFORT, 1988. p. 131)

Soneto do Azul Irreal

O irreal azul engole o mundo, enquanto
Da árvore magra polipartem galhos
E o vento os faz dançar. A leve dança
Confunde-se à das aves, negras aves
Que além das folhas verdes se entreveem
Em vôos circunféricos (ao bote
A postos?). Já um canto ocupa o quadro
E o vento, esse abstrato, como à chuva,
Borrifa as notas pelo azul.
E permanece o azul, incerto e calmo.
Sob sua pele semelhante a um lago,
Em cujo fundo um mundo se agitasse,
Existe o nosso (o que foi e é, será?)
Agora, vê se o azul sangrando nuvens.

(PENAFORT, 1973. p. 63)

Figura Espacial

Espaço e tempo
Encontra-se contigo.
Tens
A lucidez absoluta
(e pura)
Do inalcançável pelas gentes.
Figura espacial.

O ter-te dentro dos olhos
(outro infinito?)
É, ao mesmo tempo,
- como dizê-lo?-
Inefável, torturante.

Figura espacial.
O perceber-te é disparar,
Das órbitas
O olhar aconchegante e lícido
Para a indisfarçável comunhão
Do azul, azul.

(PENAFORT, 1985. p. 65)

A medida do azul

A medida do azul e o estender-se
Do olhar por sobre os seres. Este argusto
Perceber-se que tem de não mover-se
O objeto – já o absoluto.
A medida do azul e ver o luto
Contido em toda flor a abster-se,
Cada qual de assumir seu tom enxuto
E noutro que não seu absorver-se.
A medida do azul, pelo contrário,
Não é ver no horizonte o fim do olhar,
Mas o ter desta vida onde chegar,
Pois ali tem o mundo o seu ovário:
E o retorno acontece, sempre estável,
Eis que o azul é o início do infindável

(PENAFORT, 1982. p. 27)

O Bandoleiro Azul

Urdido de muitas penas
Cavalga o pó das estradas.
Os cascos de seu cavalo
Só farejam madrugadas
O seu chapéu de abas largas
- telhado de seu olhar –
Abriga chuvas e estrelas
E horizontes por chegar.
Só uma rota o motiva:
Os caminhos que não de vir
Através da redivida
Ação de sempre partir

(PENAFORT, 1973. p. 63)

Hospitalar nº 1 – Aptº 4.

1

Gota por gota
A saúde lhe penetra,
Orientalmente torturante.
Mas, também,
Gole por gole,
Ela se lhe esvaiu.
Mais rápida a evasão, sempre.

2

Agora, ele que a jogou fora sentado,
A recebe, torturantemente, deitado.
Uma alga de plástico, transparente,
Vinda do alto,
(uma espécie de cacto mineral)
Conduz-lhe para a veia o líquido vital.
Ata-lhe o pulso
Em cuja ponta há fina agulha penetrante.
Antes, era o prazer sentado,
Hoje é o seu antípoda deitado.

3

O quarto de paredes brancas,
Dói-lhe nos olhos de míope
E sem dúvida atinge-lhe a alma.
Se fossem azuis as paredes, o quarto,
Talvez fosse menor o seu tormento.
Mas resta-lhe um consolo:
O frasco (também de plástico)
De onde o líquido escorre,
Já chega quase ao fim
- alívio já pressentido.
Ele conta, com três dedos,
Postos em horizontal diante dos olhos,
O que resta do líquido amarelo
Já prestes a esvair-se.
(estão turvos os seus olhos mas
Os sentidos, alertas para a realidade)
Para os pingos,
Que lembram tortura oriental
Sobre a cabeça dos condenados,
Esgotem-se de vez.

4

Está por vir maior consolo, e,
Isso, esboça-lhe nos lábios secos
Uma tímida imitação de sorriso.
Será o levantar-se do leito,
Onde se deita quase imóvel
(ou onde imóvel se deita:
Faraó em seu sarcófago)
Por força da plástica algema
E escreve com dificuldade
Horizontal dos deitados
E, depois dos pingos,
- logo ele que adora chuva,
Vestindo a roupa outra
A permitida nos corredores
Sente adrede na boca
O sabor quente do café
E, os pulmões,
Anseiam por aspirar fumaça.
Uma fumaça azul e calma
Que volteia preguiçosa
E o embarca para outros mundo.

5

Entre os dedos, o cigarro
- pequeno tubo branco de ilusão
Ajuda-o a esperar que se levante
Para banhar-se
Cálido e finalmente,
No azul, azul demais
Que entrevê pelas persianas,
Desta efêmera manhã
Azul de liberdade.

(PENAFORT, 1988. p. 109)

Lago / Tempo

Cavaleiro de cordel
Que eu compus daquelas horas,
(daquelas horas, Ofélia!)
Cavalguei dentro do tempo
Até gastarem-se os cascos.
Neste lago eu revivo
Mais que inteiro, absoluto,
E ao mesmo tempo, parece,
Divido entre o passado
E o futuro que há de vir.
Neste lago eu enjoveço
(ou no tempo permaneço?)
Entre azul e mar e a espuma,
Chuva e riso e ar e bruma

(PENAFORT, 1985. p. 28)

Enquanto a lua cor calada e branca

Enquanto a lua cor calada e branca
Eu serei sempre o mesmo, este esquisito
Este invisível vulto, apenas visto
Quando o vento, de leve, açoita as folhas.
Enquanto a lua cor calada e branca
Eu serei sempre o mesmo, apenas visto
Quando um raio de sol morre na lágrima
Que se despede de uma folha verde.
Eu serei sempre assim, apenas sombra,
Apenas visto quando a voz de um gesto
Colher no bosque alguma flor azul.
Apenas visto quando em fundo azul
Voar a garça (o meu adeus ao mundo?)
Enquanto a lua cor calada e branca

(PENAFORT, 1988. p. 107)

Nesta primeira parte da Antologia, o azul aparece expressamente e se determina conforme a influência de um fator que o anuncie. Entre estes fatores estão o amor (e os elementos que constituem o lirismo amoroso), o erotismo e a reflexão existencial. Nesta antologia, nos deteremos naquilo que colabora para entendermos a poética de Ernesto Penafort numa perspectiva existencialista, que no caso do poeta relaciona-se com a primeira fase do pensamento Heideggeriano.

Em Heidegger encontramos elaboração de uma ontologia fundamental, a análise do ente¹ que compreende o ser², o *Daisen*³, definindo a fala como uma das estruturas constitutivas do ser deste ente. Estas estruturas constitutivas são aquelas articuladoras da conduta do ente no cotidiano, desde o manejo de objetos até a realização de todas as atividades externalizadas e públicas (que nos solicitam e nos envolvem) que exigem a compreensão de nós mesmos e do mundo. Essa compreensão de nós mesmos e do mundo implica no pressuposto do pensamento de Heidegger acerca do *Dasein*. Para Heidegger, a essência humana não deve ser ponderada no sentido imediato de homem como ser racional. Isto serve para outros fins. O *Dasein* existe imediatamente em um mundo, ou seja, o *Dasein* é o homem na medida em que existe na existência cotidiana, junto com outros entes em seus afazeres e preocupações da lida diária. Somente o *Dasein*, ou melhor, o Ser-aí, é capaz de pensar sobre o próprio ser, sobre outros *Daseins* e outros entes.

Os versos de Fernando Pessoa, com o heterônimo de Álvaro de Campos em Tabacaria: “Não sou nada. / nunca serei nada./ Não posso querer ser nada. /À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”. (PESSOA, 2009, p. 63) expressam claramente a tendência existencialista de Heidegger e foram escolhidos por Ernesto Penafort para sua primeira publicação, em 1972, de *Azul Geral*, evidenciando a perspectiva existencialista do poeta, reforçada pelas citações de outros filósofos existencialistas, como Jean-Paul Sartre e de Simone de Beauvoir, em *A medida do Azul* (1982). Na primeira publicação,

¹ O que é, em qualquer dos significados de ser. (ABBAGNANO em dicionário de Filosofia, 2000, p. 334).

² Existência privilegiada ou primária, na sua modalidade primeira e fundamental, da qual dependem todas as manifestações determináveis. (ABBAGNANO em dicionário de Filosofia, 2000, p. 882).

³ Palavra composta (Da-sein). “Da” significa aí e “sein”, ser. Portanto, *Da-sein* significa a existência e o ser-que-está-aí, ou ainda, ser-aí. Também é conhecida entre os filósofos como “presença”, ou seja, *Daisen* é a análise da existência e do ser.

Azul Geral, o soneto de abertura demonstra o lastro existencialista do poeta, sobretudo em “Enquanto a luz for calada e branca”. O uso do futuro do presente em “serei” (versos 2, 6 e 9), deste poema não está relacionado a uma ação realizada ou terminada em um futuro convencional; mas, sim, insere-se em um tempo abstrato, somente eleito no poema, ou seja, não se constitui necessariamente como uma ação definida em um tempo cronológico.

Tal qual o *Dasein* de Heidegger, Penafort evidencia neste soneto a estrutura fundamental de Ser-aí, uma etapa do *Dasein*, na qual não é possível separar o homem do mundo e vice-versa. A expressão ser-no-mundo demonstra bem o que é esta unidade. Penafort vincula a sua existência de “invisível vulto” ao ente “lua calada e branca”. O poeta segue atrelando a sua existência a vários outros entes: às folhas, ao raio de sol e ao vôo da garça. No soneto, a atmosfera melancólica é sugerida imageticamente pela figura da lua. O poema fala de sentimentos da natureza humana, da solidão e do abandono. O *Azul* denota abstração de todos os elementos sentimentais do texto, concretizados simbolicamente na construção de uma “flor azul”.

No verso “voar a garça (o meu adeus ao mundo?)”, o Ser-aí manifesta-se na concepção heideggeriana como ser-para-a-morte. Está claro que por estar no mundo o *Dasein* conhece a morte. Entretanto, para Heidegger, a questão da morte não aparece como um acontecimento que traz a experiência de fim, isto porque a existência não é dada ao *Dasein* como uma trajetória que possui um fim, mas somente a possibilidade de um fim. Sabe-se que a morte chegará, mas não de imediato. Assim, a continuidade da morte projeta a não surpresa pelo fato já conhecido, tranquiliza o *Dasein* e desvia a reflexão sobre seus efeitos.

No poema Hospitalar nº 1 - Aptº- 4, o ser-para-a-morte reflete quão cômico da morte está o poeta ao observar vida ser restituída por instrumentos em ambiente hospitalar. Mesmo assim, o desvio sobre a morte e suas implicações são aparentes na evocação de outros temas ligados aos prazeres efêmeros como a degustação do café e a contemplação rota da fumaça produzida pelo cigarro e da chuva.

O outro passo para entender o existencialismo na poesia de Ernesto Penafort, é referenciar outra etapa do *Dasein*, o Ser-com-outro. Segundo Naves (2011), o *Dasein* é

chamado a conviver em um mundo. Nele, relaciona-se com outros entes, outros *Daseins*, outros “seres-aí” e com os outros objetos que pertencem ao seu universo.

Os elementos que compõem grande parte da obra de Ernesto Penafort estão centrados na angústia, seja representado pela luta interna, pelo desvelamento da condição existencial, seja pelo amor. Para Heidegger, a angústia assume um cunho existencial essencialmente humano, pois somente o homem se angustia e é necessariamente no conceito de angustia que se encontra o traço totalizante do Ser-aí. O *Dasein* se angustia pelo fato de estar no mundo e não encontrar nenhum ente que mude o estado de angustia. Porém, se permite, num estado livre e de consciência, a autenticidade, a capacidade inventiva, questionadora e criadora de si mesmo.

Em Ernesto Penafort, além da angustia existencial, a temática lírica amorosa é bastante marcada pelo dualismo do modernismo: ora o amor aparece como espiritualizado ou idealizado à maneira platônica, ora de forma erótica, amor carnal. Os poemas foram organizados seguindo as evidências de similitudes do eu lírico que, no primeiro momento, apresenta como alguém que descobre o amor e reconhece-se apaixonado. Neste caso, a angústia amorosa de Ernesto Penafort é o objeto inspirador de muitos poemas. Em “Da dor maior”, poema publicado pela primeira vez em *A medida do azul*, o sofrimento é evidenciado em toda a estrutura dos poemas.

Do amor, Octavio Paz, poeta e ensaísta mexicano que ficou conhecido pelos seus estudos acerca da poesia moderna, escreveu *A dupla chama: amor e erotismo*. Trata-se de um pequeno compêndio sobre o amor e sua manifestação nas diversas sociedades. Este trabalho baseou-se na obra de Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês, intitulada *La flamme d'une chandelle (A chama de uma vela)*, onde dispõe que a chama da vela é um dos maiores operadores de imagens, pois facilita o exercício poético da imaginação.

Conforme menciona Maria Ester Maciel no artigo “A lição do fogo: amor e erotismo em Octávio Paz”, “na chama que sobe existem duas chamas: uma branca, que brilha e clareia, tendo uma raiz azul na ponta; outra vermelha, que é ligada à madeira e ao pavio que queima” (BACHELARD apud MACIEL, 1988, p. 33). Seguindo a linha de Bachelard, Octavio Paz apresenta aqueles que ele considera “os elementos constitutivos

da nossa imagem de amor (1994, p. 106) e com os quais deu-se a proposta de organização dos poemas nesta primeira parte da antologia.

Seguindo a linha de Octávio Paz, os poemas que compõem a primeira parte desta antologia recriam os elementos constituintes da imagem de amor, a saber: a exclusividade, o obstáculo, a aceitação da atração, a submissão e a atração e a união indissolúvel entre corpo e alma. O primeiro elemento é a exclusividade; que ainda que não se realize integralmente é a única condição do amor. O amor é exclusivo e destinado a uma só pessoa e exige dele reciprocidade. Poeticamente equivalem à sensação de começo do amor os poemas “Augusta Hora de Maio” e “Azul, subindo um monte”. São poemas que anunciam o encontro e a exaltação do amor.

O segundo elemento constituinte é “o elemento de natureza polêmica: o obstáculo e a transgressão” (PAZ, 1994, p. 108). Os poemas, “Soneto do muro azul” e “Soneto do olhar azul” compõem esta parte. Neles, os elementos que promovem o afastamento são abstratos. Porém, a separação do outro não representa necessariamente o fim do amor; ao contrário, o amor é preservado e a divisão entre os pares promove a angústia amorosa. Apresenta-se como um combate amoroso entre o desejo e os obstáculos a sua realização.

O terceiro elemento constituinte é submissão. Baseando-se num código de cortesia entre o senhor e o vassalo, ocorre uma relação paradoxal entre o sujeito que ama e seu objeto amado: quando se trata de pessoa, o objeto amado passa a ser dono do livre arbítrio e escolhe se rejeita ou aceita aquele que ama, ou seja, aquele que ama deixa-se dominar pelo objeto que agora assume a posição de sujeito que ama. Os poemas que compõem esta parte são “Manhã”, “Flores do azul”, “Soneto do azul agônico” e “Momento no bar”.

Segundo Paz (1994, p. 114), “O amor é atração involuntária em relação a uma pessoa e voluntária aceitação dessa atração”. Dessa forma, o quarto elemento constituinte tem como base os dois anteriores, pois representa a relação fatalidade-liberdade. Nele, o eu lírico reconhece, ou melhor, aceita a condição de submissão, de atração. Finalmente, o quinto e último elemento da imagem de amor é a união indissolúvel entre corpo e alma, que culmina na construção do eu lírico como sujeito que ama com o corpo e com a

alma. O poema que fecha esta parte da antologia é “Figura espacial”. Nele, o eu lírico traz o outro, o seu objeto de amor ao poema, evidenciando a ideia de proximidade de dois corpos. A ação de contemplação do outro está fixada na retina que não reflete o observador, mas sim a figura do objeto amado ou da musa amada. Nomeia-se o azul como “comunhão”. Para Paz (1994, p. 43), o amor sentimento deseja a completude. A busca no amor no outro é também um desejo de felicidade “e não felicidade instantânea, perecedora, mas perene”. Contudo, por influência da lírica tradicional, umas das linhas fundamentais do pensamento existencialista é a procura excessiva da racionalidade. Essa busca tem um preço: produz a inacessibilidade da felicidade, ocasionando a melancolia, o desalento, angústia existencial. Penafort não escapa ao tradicional; sua poesia é carregada de elementos existencialistas, conforme vimos.

Os poemas que encerram esta primeira parte são “A medida do azul”, “O bandoleiro azul”, “Hospitalar nº1 – Apto ° 4”, “Lago / Tempo” e “Enquanto a luz for calada e branca”. São poemas que preservam a musicalidade, utilizam vocabulário sóbrio e com tom espontâneo que oscila inquietações e negatividade. A linguagem é extremamente simbólica com muitas metáforas inesperadas que aludem à racionalidade, e o símbolo eleito, o azul, é o operador de construção poética de imagens, tal qual a perspectiva da chama da vela em Gaston Bachelard.

2° PARTE

Da Atitude Dialética Tendo o Mar em Frente.

Olhar o mar
Ou
Ver o mar?

Sentir o mar
Ou
Percebê-lo?

Ter a exata noção da quilha
- possuí-lo
Como quem o navega.

(PENAFORT, 1985. p. 47)

Instrução n ° 1

Vento, aéreo nauta,
E cujo veleiro sujo
A chuva esmalta

(PENAFORT, 1973. p. 79)

Instrução n ° 2

O ar eclode lento,
Em bolha, e por toda folha
Instaura vento

(PENAFORT, 1973. p. 81)

Instrução n ° 3

Eis a rota, vede:
A quilha descobre a ilha
E encontra sede.

(PENAFORT, 1973. p. 83)

Canção de Rua e de Mar

No íntimo destas águas
Tão claros mistérios vivos
Se plasmam em liquido leiteo
- que areias fundas, ó mar.

No sobreleito das ondas
Os barcos tontos de antanho
Regressam fartos de mar
- és além-leito, ó luar.

Na vontade destas ruas
Malvasia é o sol e o ar,
Onde os homens impassantes
Salivam sobre um lugar.

- ó ruas do desamar.
Ó rua, leiteo do ar.

(PENAFORT, 1988. p. 43)

A Noite Adivinhada

Desce a manhã
Por sobre o plano
- exata!

Antecipa no olhar
O ar ameno.
É tarde.

Fulge neste instante
O ar parado.
Olho de lince
É a noite,
Que se adivinha.

Súbito um pulmão
- pleno de ar –
Rompe a pleura.

(PENAFORT, 1988. p. 49)

In Memoriam

Dos passos que foram dados
Nem marcas restam no chão.

E dos seus sonhos alados?

Nem as asas restarão,
Pois todos foram voados
No espaço de um porão.

(PENAFORT, 1988. p. 97)

Inverno Geral

dura é esta álgida manhã.
o frio escorre do alto,
de entre as nuvens,
faz caminho no ar
e se dispersa entre as gentes.
dura é esta álgida manhã.

o pão, no forno, arde.
a fone está nas ruas
e todas as lãs do mundo
não bastam, como os fornos,
- onde ardem os pães -
para aquecer
os corpos e os estômagos.
dura é esta álgida manhã.

(PENAFORT, 1988. p. 93)

Rio de sono

este é um rio de sono,
senhora.
este é um rio sem barcos
e em toda feira em arcos
sua submersa flora.

pois este mesmo rio,
senhora,
que além de ser de sono
e sentir-se inagável
(como se fosse outono
sua eterna bruma de cobre)
é também um rio nobre.

inobstante ser pobre
de qualquer navegação,
pulsa nele, quando cai,
o dia, no fim do olhar,
o sol – seu coração.

(PENAFORT, 1982. p. 101)

Mar acústico

Há mistérios no mar,
As algas nos transmitem seus lamentos.
Há segredos no mar,
As praias os recolhem feitos conchas.
Há mistérios no mar.
O nauta os traz em mapas sobre a pele.
Há segredos no mar.
As velas os publicam pelos portos.
Há mistérios no mar,z
O vento que os recolhe os irrevela.
Há segredos no mar,
As gaiotas não sabem, sobressentem.
Há mistérios no mar,
Os búzios nos convidam desvendá-los.

(PENAFORT, 1985 p. 46)

Na segunda parte da antologia, ainda estão presentes os traços existencialistas da poesia de Ernesto Penafort. Entretanto, a construção de imagens não se dá através do símbolo expresso nos poemas; mas sim, através da ideia construída do símbolo pelo conteúdo dos poemas evocando a ideia do azul. Os conteúdos destes poemas apontam para alguma finalidade, algum intento, por sua vez, aponta para toda a estética do azul que não se vê: a atitude reflexiva do poeta. A ação reflexiva não é palpável, não pertence à existência ordinária das coisas do mundo, mas que se torna real no momento da anunciação de algum pensamento. Segundo o crítico Tenório Telles (2005), a obra de Ernesto Penafort é impregnada de “ressonâncias” conforme percebemos no poema “Mar acústico”, onde o jogo de rimas e a entonação definem as possibilidades da comunicação, evoca a sensação de movimento das ondas e reafirma a postura dialética da poesia. Observamos que neste poema, especificamente, o jogo sinestésico constrói o cenário ideal para que o leitor mergulhe nas sensações de ida e retorno das ondas do mar.

Segundo Alfredo Bosi, em *Ser e Tempo da Poesia* “a linguagem indica os seres e os evoca” (Bosi, 1999, p. 22). Isto nos faz lembrar que a linguagem poética é uma atividade especial e que a poesia pode ser verbal e dar nome e sentido real das coisas do mundo; mas também pode ter significados abstratos e até irreais das coisas. Ernesto Penafort cria um universo de significados para o azul, como vimos na primeira parte da antologia, e recria, nesta segunda parte, outro caminho para se chegar ao azul, utilizando o corpo de outras palavras para buscar um azul que não está nomeadamente na linguagem verbal.

Nesta parte da antologia, a essência da linguagem da poesia não está na palavra falada; mas sim, nas construções imagísticas que conotam a ideia de azul. Temos o mar, a chuva, as ondas, o sol, o luar, a noite, as asas, e outros termos que reforçam a construção da ideia de azul. No poema “Instrução n° 2”, o azul não é expresso, mas o conjunto de outros elementos, como o ar e o vento, possibilitam a construção desta ideia. Os poemas destacam a atitude reflexiva sobre a vida. Em “Instrução n° 3”, o poeta aponta a conduta inquietante e dialética.

As duas principais partes que compõem a antologia poética do azul de Ernesto Penafort representam, metaforicamente, o aparecimento e desaparecimento da cor. Nesta trajetória, a extensão do termo azul na lírica do poeta destaca as variações dos tons de azuis. Observemos os poemas “Inverno Geral” e “Rio de sono” nos quais as construções imagísticas recriam o azul mais próximo da negritude, posto que é a cor mais próxima da escuridão então é a cor mais próxima do “estado anímico” de tristeza amorosa evidenciada nos versos. Assim, ainda que não aparecem expressos no texto, os *Azuis* de Penafort recriam uma espécie de atmosfera onde a infelicidade, o sofrimento amoroso, os rompimentos e a tristeza são sentimentos frequentemente associados, tal qual ocorre com o *Blues* americano.

Nesta segunda parte os poemas “Da Atitude Dialética Tendo o Mar em Frente”, “Instrução nº 1”, “Instrução nº 2”, “Instrução nº 3”, “Canção de Rua e de Mar”, “A Noite Adivinhada”, “In Memoriam”, “Inverno Geral”, “Rio de sono” e “Mar acústico” foram os poemas da segunda parte desta antologia.

PARA NÃO CONCLUIR: “EIS QUE O AZUL É O INÍCIO DO INFINDÁVEL”

O poeta Ernesto Penafort, possivelmente engajado pelo experimentalismo e pelo novo advindo do espírito de renovação do movimento modernista Clube da Madrugada, concebeu o azul como um conceito, estendeu a mera noção de cor, embora ainda preservasse em parte seus traços fundamentais, e aplicou a natureza de símbolo. Penafort, o sujeito poético, não se conformou somente com o concreto.

Além do símbolo, o mergulho no subjetivismo fez com que a poesia se configurasse como meio de sondagem do eu lírico, do mundo interior, onde habitam os seus dilemas existências. A representação metafórica deste mergulho é o azul e todos os elementos que a ele se ligam como o céu, o mar, o ar, a noite, a lua, entre outros. Esta postura estética de Penafort o define como um poeta simbolista. Por estar inserido de fato em um movimento modernista; o correto mesmo é entendê-lo com neosimbolista. Filosoficamente, a postura do poeta se revela com forte tendência ao existencialismo, apesar de ter sido concebido por muitos como um místico.

O poeta Farias de Carvalho foi convidado por Ernesto Penafort a fazer o posfácio da sua primeira publicação, *Azul geral*. Nele, o poeta agradece por poder ter a oportunidade de banhar-se do “divino banho azul”, de “lavar o espírito, purificando-o” (1973, p. 87). A sensação que naquele momento descrevia o poeta foi resultado do mergulho no azul poético, da transcendência da poesia, do desejo de superação, de alcance da felicidade, um paradoxo que se apresenta diante da angústia existencial que tanto assolou Ernesto Penafort.

A angústia amorosa, o sentido da vida e os mistérios do mundo estão tão presentes na poesia quanto a vontade, no sentido schopenhaueriano, que aspira sempre, mas nada pode. Não pode ter, portanto, a satisfação final de chegar ao azul, posto que os obstáculos só produzem suspensão, a vontade se persegue até o infinito. O poeta estava cômico de que o azul era o “início do infindável”.

O azul é uma espécie de itinerário para o qual o fim do caminho não é a única finalidade de percorrê-lo; nem poderia ser, pois o poeta preferiu por seus pés na

vastidão do infinito, no céu, onde as somente a luz pode servir de baliza, construindo a rota de vários tons azuis. O azul é próprio caminho que se revela e desaparece conforme o avanço dos passos. O caminhante, o poeta, torna-se o próprio caminho neste processo.

REFERÊNCIAS

ARGAN, G.C. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

FEITOSA, Maria Lenir. **Revivendo a poesia de Ernesto Penafort, o poeta do azul**. Revista Kupiara das Letras. Manaus, 2011, v.1 n.1 p. 148-156.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: Da metade do século XIX a meados do século XX**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAMADER, Hans-Georg. **Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer; revisão e tradução de Enio Paulo Giahini. 7 ed. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista, São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2005

GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores**. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

GONÇALVES, Aguinaldo J. **Ut Pictura Poiesis: uma questão de limites**. Disponível em:” www.usp.br/revistausp/03/20-aguinaldo.pdf. Acesso em: 05 de maio de 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão**. Um estudo sobre a psicologia da representação. São Paulo: WMF Editora Martins Fontes, 1986.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HISTÓRIA da arte. **Do simbolismo ao surrealismo**. Barcelona: Ediciones Folio, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

KANDISNKY, Wassili. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins fontes, 1990.

MACIEL, Maria Esther Maciel. **As ironias das ordens: Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

NUNES, Benedito. **A hermenêutica da poesia**. O Pensamento Poético: MG: UFMG, 2007

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

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: editora Siciliano, 1994.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: SENAC EDITORAS, 2010.

PENAFORT, Ernesto. **Azul Geral**. Manaus: Secretaria do Estado e Cultura, 1975.

PENAFORT, Ernesto. **Azul Geral**. 2 ed. Manaus: Editora Valer, 2005.

_____. **A medida do azul**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1982.

_____. **Do verbo azul**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1988.

_____. **Os limites do azul**. Manaus [s.e], 1985.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **As artes plásticas no Amazonas**. O clube da Madrugada. Manaus: Editora Valer, 2011.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. 3ªed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

PESSOA, Fernando. Poesias. Sueli Barros Cassal (Org). Porto Alegre: L&PM, 2009.

Eletrônicas:

CRUZ, Cláudio N. Rodrigues da. **Cores**. Disponível em: <http://fma.if.usp.br/~claudioc/textos/cores.pdf>. Acesso em: 02 de abril de 2013.

D'ANGELO, Martha. **A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.159/S01103-40142006000100016>. Acesso em: 04 de maio de 2012.

FRAGA, Rosidelma Pereira. **Manoel de Barros**. Representações do eu e a celebração do nada. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8BArt12.pdf>. Acesso em 06 de maio de 2012.

MACIEL, Maria Ester. **A lição do fogo: amor e erotismo em Octávio Paz**. Disponível em: www.jornaldapoesia.jor.br/bh8pag1.htm. Acesso em 09 de abril de 2014.

MENEZES, Marcos Antônio. **O poeta Baudelaire e suas máscaras: Boêmio, Dândi, Flâneur**. Revista Fato & Versões./ n.01, v.1/ p.62-81 Disponível em: www.revistadigital/index.php/fatos&versoes/article/viewfile/76/69. Acesso em 02 de março de 2014.

NAVES, Gilzane; DUARTE, Rodrigo. **O ser-para-a-morte em Heidegger**. Disponível em: www.catolicaonline.com.br/revistacatólica2/artigosn4v4/06-filosofia.pdf. Acesso em 01 de março 2014.

PEREIRA, Maria Dilar da C. Ilustração da Guerra e Paz – Júlio Pomar. **Pensamento estético, crítica e imagem plástica**. Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa: [s.n], 2005. Disponível em: <http://porbase.bnportugal.pt>. Acesso em: 20 de junho de 2013.

SANTOS, Pablo Edgardo Monteiro; Páscoa, Luciane Viana Barros. **Reflexões sobre a produção do Clube da Madrugada através dos suplementos Literários e Artísticos do Amazonas**: o caso do Caderno Madrugada em O Jornal – 1961-1966. Disponível em http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/comunicacao/comunicacao_pesq_3/Pablo%20Monteiro%20Santos.pdf. Acesso em 29 de março de 2014.

TESE. **Hermenêutica e crítica**: o pensamento e a obra de Benedito Nunes.. Jucimara Tarricone. Disponível em: www.teses.usp/teses/8/tese_jucimara_tarricone. Acesso em 12 de dezembro de 2012

TESE. **Os regimes da Cor**. Augustin de Tugny. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSSB2LN8/tese__regimes_da_cor__augustin_de_tugny.pdf?sequence=1. Acesso em 09 de setembro de 2013.