



O CORPO NU

Ritmo nos poemas **Leda** e **As Três graças**, de Carlos Drummond de Andrade, e nas pinturas de Da Vinci e Rubens

THE NUDE BODY

Rhythm in poems **Leda** and **The Three graces**, of Carlos Drummond de Andrade, and in the paintings of Da Vinci and Rubens

Márcia Maria Sant'Ana Joé
USP – Universidade de São Paulo

Resumo: Este trabalho pretende fazer a análise do ritmo em dois pequenos poemas de Carlos Drummond de Andrade, intitulados **Leda** e **As Três graças**. Analisa, ao mesmo tempo, duas pinturas com os mesmos títulos, respectivamente de Da Vinci e Rubens.

Palavras-chave: semiótica; poema; Carlos Drummond de Andrade; visual; ritmo.

Abstract: This work intend to analyse the rhythm in two short poems of Carlos Drummond de Andrade, with the titles **Leda** and **The Three graces**. Two paintings with the same titles, respectively of Da Vinci and Rubens, are also analysed.

Key-words: semiotic; poem; Carlos Drummond de Andrade; visual; rhythm.

Até onde? Quando é que já sem roupa
É ela mesma, só mulher?
Drummond

Introdução

Os textos a serem analisados semioticamente fazem parte de um longo poema, com 32 pequenas peças, intitulado *Arte em exposição*, publicado no livro *Arte em exposição*, de Carlos Drummond de Andrade (1990). Neste artigo buscaremos a correspondência dos constituintes mínimos de dois desses poemas – **Leda** e **As Três graças** – e, concomitantemente, das respectivas pinturas de Da Vinci e Rubens, que inspiraram os poemas. Assim, o ritmo será um dos conceitos privilegiados na busca da significação entre as linguagens verbal e visual.

Manifestação do ritmo em diferentes linguagens

Em Greimas e Courtés (1983), temos a seguinte definição de ritmo:

Ritmo pode ser definido como uma espera (C. Zilberberg, na esteira de P. Valéry), ou seja, como a temporalização, conseguida mediante a aspectualidade incoativa, da modalidade do *querer-ser*, aplicada no intervalo recorrente entre agrupamentos de elementos assimétricos, que reproduzam a mesma formação. Contrariando a acepção corrente dessa palavra, a qual vê nela um arranjo particular no plano da expressão, optamos por uma definição de ritmo que o considera como uma forma significativa, e, por conseguinte, da mesma natureza que os outros fenômenos de prosódia. Tal concepção libera o ritmo dos laços com o significante sonoro (o que permite falar de ritmo em semiótica visual, por exemplo) e mesmo com o significante *tout court* (o que oferece a possibilidade de reconhecer um ritmo no nível do conteúdo, por exemplo). (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 386).

A partir dessa definição podemos dizer que o discurso carrega em si o ritmo, ou seja, o ritmo constitui-se de uma seqüência de elementos que se sucedem em intervalos regulares ou regularmente irregulares entre si, portanto, coincidentes ou distintos, mas que no decorrer dessa sucessão proporcione ao conjunto dessas partes um todo de sentido.

O andamento faz com que o ritmo produza recursos de sentido durante todo o texto, já que o lugar preferido para sua instalação são as pausas e os acentos. Assim, temporalidade e tonicidade convergem para o ritmo. Tudo isso faz com que o ritmo seja configuração e não simples representação.

Mas o ritmo pode incidir, ainda, sobre elementos que se reportam à arte do espaço, revelando a alternância de tempos mais acentuados e menos acentuados, numa pintura ou numa poesia.

Dentro das duas linguagens prestes a serem analisadas, existe uma atração recíproca entre elementos repetidos e assinalados pela igualdade. Veremos também que, na métrica, há uma repetição reproduzida tal como a *igualdade* de uma pergunta e resposta, criando um verso metricamente tradicional, em oposição aos elementos caracterizados pela *desigualdade* gerando o verso livre.

Assim, o princípio do ritmo é a atração equivalente desses constituintes que, a partir da sucessão de elementos que se correspondem, passam a reger o sentido. Logo, pode-se dizer que a lógica do ritmo é a lógica da diferença. Nesse caso, quando lemos o ritmo, estamos lendo o verso. Como bem expressou poeticamente Octavio Paz:

O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo [...] O ritmo não é medida, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apóiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule. (PAZ, 1982, p. 68-70)

É cabível, aqui, uma exposição e aplicação das idéias de Zilberberg em *Note sur les bases anthropologiques des styles artistiques. Remarques sur l'assiette tensive du rythme* (2001), *Relativité du rythme* (1990) e *L'essor du poème – information rythmique* (1979), sobre o nosso objeto de análise. O intuito é suscitar uma reflexão em torno das idéias contidas nos textos, para entender os mecanismos de produção de sentido e a relação que se estabelece entre as duas linguagens.

Arte clássica e barroca: uma diferenciação de estilos e de ritmos

Antes de começar a análise dos poemas e das pinturas, é importante observar a diferença dos estilos que marcam a arte clássica e a barroca sob a perspectiva do ritmo. Para a diferenciação desses dois tipos de arte, há que se dizer que a primeira é regida pela velocidade e pela imperfectibilidade, enquanto a segunda ocorre na lentidão e na perfectibilidade. Os termos equivalentes, imperfectividade e perfectividade, não serão usados no sentido de qualificar uma obra de arte como perfeita ou não, em relação a outra, mas com a intenção de diferenciação estética entre artes clássicas e barrocas.

Para reafirmar as questões expostas acima, Zilberberg (2006) baseou-se nos recursos de contornos, de linhas e de cores. Essa abordagem foi defendida por Wölfflin (2000), em que tais quesitos influenciam no reconhecimento e na distinção do gênero de uma obra de arte. O autor levanta, ainda, a hipótese de que linhas e cores podem designar se a obra de arte possui valor “de absoluto” ou “de universo” dentro do discurso, ou seja, de exclusividade ou de participação, pois as linhas são subordinadas pela triagem com valor absoluto, intrínseco (exclusividade) e as cores são concebidas pela mistura com valor de universo (participação).

Existem alguns princípios que diferenciam a arte clássica da arte barroca, segundo Wölfflin (2005). Na arte clássica predominam a linearidade e a plasticidade das formas, enquanto na arte barroca existe maior liberdade para as linhas e a predominância de jogos de luz e sombra, desencadeando grande movimentação rítmica.

Um outro requisito na distinção dessas artes é quanto à superfície da linha sobre o plano, próprio da arte clássica, em oposição à profundidade guiada pela superposição das figuras que dispensam o contorno, na arte barroca. Conseqüentemente, essa característica está intimamente ligada à clareza absoluta do clássico e à clareza relativa do barroco, uma vez que a primeira refere-se à autonomia das formas facilitando a leitura da obra, enquanto na segunda há uma dependência das imagens entre si, dificultando a percepção.

Outra referência importante para esses estilos é a oposição entre linha e plano, no classicismo, e massa e espaço, no barroco. No primeiro caso prevalece o traço longilíneo sobre o plano de superfície estático, no segundo, volume e movimentação. Um é da ordem harmônica, enquanto o outro é do estilo livre, monumental e agitado. Formas esbeltas de um são substituídas pelas opulências do outro.

Há, ainda, a distinção entre forma fechada e rígida, do clássico, e forma aberta e flexível, do barroco. A arte clássica pronuncia um equilíbrio e uma autonomia da parte sobre o todo, enquanto a arte barroca rompe com esse equilíbrio, para introduzir a agitação e a dependência das partes em relação ao conjunto, uma vez que as partes estão subordinadas ao todo.

Pode-se dizer, a partir dessas premissas, que se o ritmo se manifesta no plano da expressão da sintaxe visual por linhas, contornos e cores, no caso das artes plásticas, será por notas e batidas, na música, e pela leitura dos versos, no poema. Por outro lado, o ritmo se manifesta no plano do conteúdo por mensagens e sentidos ao longo do percurso.

A tensividade do ritmo

A tensividade, segundo Greimas e Courtès (1983, p. 457-8), diz respeito

à relação que o sema durativo de um processo contrai com o sema terminativo: isso produz o efeito de sentido “tensão”, “progressão”(por exemplo: o advérbio “quase” ou a expressão aspectual “a ponto de”). Essa relação aspectual determina a configuração aspectual e a dinamiza de algum modo. Paradigmaticamente, tensividade opõe-se a distensividade.

De acordo com Zilberberg (2001), a tensividade é constituída pelo conjunto binário *intensidade* vs *extensidade*, sob duas valências: a do sensível e a do inteligível, ou seja, dos estados de alma aos estados de coisas. A sugestão da afetividade não condena uma análise, mas ao contrário, como sustentou Greimas (apud. ZILBERBERG, 2001), pode ser usada como preceito de recorrência de semas opostos como, por exemplo, *natureza* vs *cultura* e *vida* vs *morte*, cujas emoções pontuarão as verdades dos sujeitos nos entremeios das unidades discretas.

Então as valências, ora intensivas de afeto, ora extensivas, fixam um grau de conjunção e de harmonia. Existem quatro classes de valências divididas em dois pares: a intensidade regida pelo andamento e pela tonicidade, e a extensidade regida pela temporalidade e pela espacialidade. As dimensões são seus produtos numa relação de interdependência que pode ser esquematizada como segue abaixo:



Figura I: Valências.

Portanto, a definição epistemológica do ritmo pode ser considerada como a relação entre a subdimensão da tonicidade, produto da intensidade, e a subdimensão da temporalidade, produto da extensidade. Eis aqui uma definição esquemática da equivalência tensiva do ritmo:

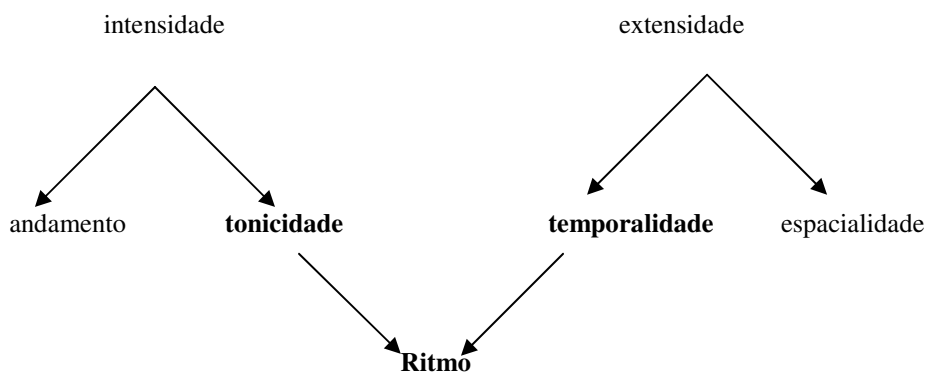


Figura II: A equivalência tensiva do ritmo.

A partir desse esquema, podemos conferir ao ritmo uma tensão **tônica** vs **átona**. Essa concepção pode ser comprovada pela definição de ritmo, que aparece no

Dictionnaire-Robert (1998, p. 1194) como divisão de valores entre tempos fracos e tempos fortes dentro do tempo. *Rythme*: “retour à intervalles égaux ou calculés d’un repère constant (geste répété, rime). – Alternance de temps forts et de temps faibles. [...] Répartition des accents. Répartition des sons dans le temps ⇒ **mouvement** ≠ *mesure*.”

Logo, a tonicidade admite a subdivisão da tensão em tônica e átona, enquanto a relação do ritmo com a temporalidade tem a ver com a duração. Pode-se comprovar tal afirmação nas palavras de Octavio Paz (1982) e no esquema que segue abaixo:

[...] o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um “ir em direção a” alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa [...] (PAZ, 1982, p. 62-3).

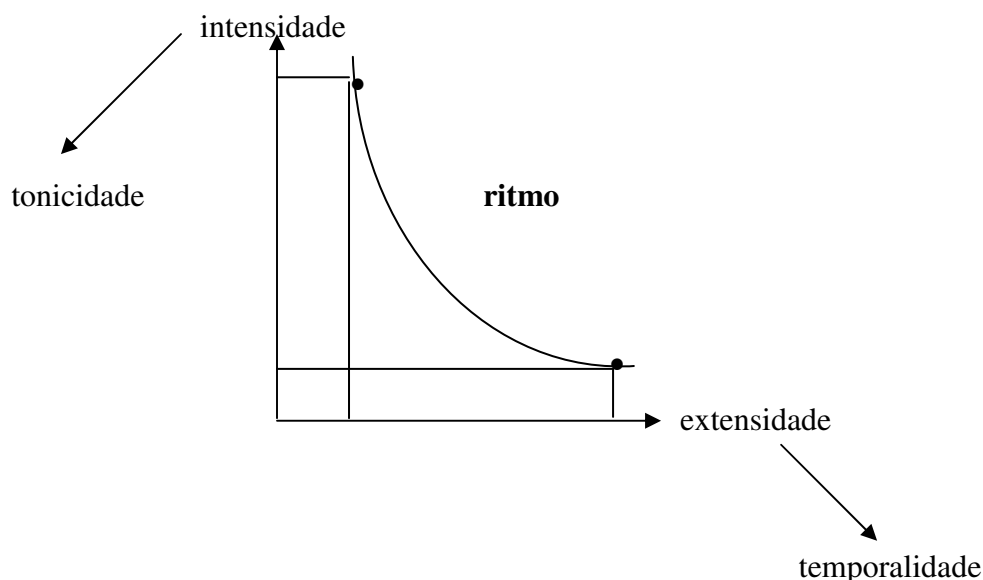


Figura III: Tensividade e ritmo.

Baudelaire (*apud*. ZILBERBERG, 2001) diz que a sucessão de duas batidas, de duas notas, representa o “antes” e o “depois” numa relação rítmica do tempo, para o plano do conteúdo, embora o mesmo não valha para o plano da expressão. O “antes” e o “depois” chamam-se correlação de pergunta e resposta, em que a primeira prevalece sobre a segunda, podendo ser considerada como tensividade da espera, pois uma pergunta espera uma resposta, tanto quanto uma nota espera uma outra, como uma pincelada espera uma outra e assim por diante.

Trata-se, portanto, de uma estrutura que se traduz no, como o e pelo ritmo. Assim, essas prerrogativas se confirmam nas palavras de Octavio Paz:

A linguagem, como o universo, é um mundo de chamadas e respostas; fluxo e refluxo, união e separação, inspiração e expiração. Algumas palavras se atraem, outras se repelem, e todas se correspondem. A fala é um conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semelhantes aos que regem os astros e as plantas (...) tudo é resposta tácita, alusão esperada. Sentimos que

as idéias rimam. Entrevemos então que pensamentos e frases também são ritmos, chamadas, ecos (PAZ, 1982, p. 62-3 e 69).

Análise dos poemas *Leda* e *As Três graças* e as pinturas de Da Vinci e Rubens



Figura IV: DA VINCI. **Leda** (1508-15). Óleo sobre tela, 132 x 78 cm. Galeria Borghese, Roma.

Durante a Renascença, a maioria das obras de Leonardo da Vinci (1452-1519) eram cenas religiosas e retratos, enquanto as paisagens eram usadas somente para criar o pano de fundo. As pinturas de Da Vinci caracterizam-se pela fusão de três elementos para tornar possível a representação da realidade: a evocação do antigo, o domínio da perspectiva e a observação minuciosa da natureza. Prevaleceram durante muito tempo os temas religiosos, embora houvesse a introdução de elementos profanos já retratando a figura humana nua. Mostrou-se nessa época uma valorização do humano, propondo novas perspectivas e experimentações na arte.

Leonardo assumiu-se cristão, pois naquela época e até antes do século XVIII, ninguém poderia declarar-se ateu ou não católico. Porém, Leonardo não era católico e criticou a Igreja, pedindo maior pureza nas vocações, menos dureza por parte dos monges e restabelecimento da vida monástica, já então deteriorada.

A obra **Leda** (1504-08), localizada na Galeria Borghese de Roma, mostra um exacerbado erotismo, que não é habitual em suas pinturas, todavia expresso com sutil delicadeza. Para compor essa obra, Leonardo baseou-se no mito grego de Leda. Leda era filha de Téstio, rei do Calidão, e havia recentemente desposado Tíndaro, herdeiro do reino de Esparta. O deus Júpiter, fascinado com a beleza da jovem, deseja seduzi-la mesmo sabendo que ela era recém-casada.

Então Júpiter metamorfoseia-se em um belo cisne e se aproxima de Leda, quando ela se banha num rio. A jovem o acaricia e meses depois, Leda percebe que do seu ventre tinham saído dois ovos: do primeiro, nascem Castor e Helena, do segundo; Pólux e Clitemnestra. Em cada ovo havia um filho de Zeus. Helena e Pólux eram imortais, enquanto seus irmãos, filhos de Tíndaro, viveriam e morreriam como qualquer ser humano.

Apesar de serem filhos de pais diferentes, Castor e Pólux ficaram conhecidos como os Dióscuros (filhos de Zeus). Eles aparecem na pintura de Da Vinci, do lado esquerdo inferior da tela e o ovo já antecipa as conseqüências da aproximação de Leda com o cisne, portanto o “antes” e o “depois”, a pergunta e a resposta.

O cisne, simbolicamente, é carregado de mistério sagrado, a ave de luz, de beleza deslumbrante e imaculada, é virgem celeste que será fecundada pela água ou pela terra

– o lago ou o caçador – para dar origem ao gênero humano. No mito de Leda, porém, o cisne aparece como símbolo do masculino, sintetizando o Desejo, mais propriamente o desejo sexual. Leda mostra-se completamente nua, numa pintura que faz referência ao erotismo mitológico em contraposição à figura sagrada do cisne.

O período dessa obra é o século XVI, no Renascimento, ou restauração do mundo clássico, em que o estilo linear estava no seu auge. Primeiramente, nesse estilo percebe-se a perfeição do objeto por meio do contorno que é, embora tênue, delimitado, sobretudo pelo claro-escuro.

A luminosidade proveniente do campo superior da tela é refletida em Leda e no cisne com maior intensidade e nos dois meninos com menor intensidade. A paisagem não ganha grandes proporções, logo a ênfase recai sobre a cena central de Leda e o cisne. A predominância é de cores frias, favorecendo um ritmo estático e permanente da figura, ainda mais quando o fundo da cena é praticamente escuro, facilitando assim a separação entre fundo e figura, gerando a distinção entre as formas, própria da clareza absoluta do período clássico.

Na maioria das obras, Da Vinci usou os princípios da matemática e da geometria para criar realismo de volume, espaço e perspectiva com o máximo de naturalidade e racionalidade possível, na exaltação da beleza dos corpos.

Drummond (1990) retrata poeticamente a pintura de Da Vinci:

Leda

Já gozaste demais, diz Leda ao cisne.

Que venha logo Jove cataclismo.

No primeiro verso, Zeus está metamorfoseado em cisne, já no segundo, Leda pede que apareça “Jove”, ou seja, Júpiter, o deus dos deuses romanos, que tem como referência grega, Zeus.

Tanto o primeiro verso (*Já gozaste demais, diz Leda ao cisne*) quanto o segundo (*Que venha logo Jove cataclismo*) são decassílabos, portanto, versos tradicionais que emanam igualdade. Pode-se dizer que há uma rima tônica quando a última sílaba dos dois versos é submetida à escansão métrica: **cisne** e **cataclismo**. Como os dois únicos versos apresentam-se em decassílabos com essa rima, mostram uma certa harmonia simétrica. De fato, existe uma harmonia simétrica encontrada na figura de Leda, exatamente centralizada no quadro, em que sua genitália recebe especial atenção por estar localizada no centro da tela.

O principal ponto de referência ao clássico nessa poesia é o olhar sobre os detalhes, os pormenores e a propriedade de sentir cada forma – Leda, o cisne e Jove – que, embora implícitos, revelam-se presentes por serem invocados. Podemos notar que no primeiro verso, Zeus está representado sob a forma do cisne e transparece uma relação mais amena e implícita, porém no segundo, Leda evoca Jove, o deus dos deuses, agora em sua forma plena de ação concreta, arrematadora e explícita.

No plano do conteúdo da língua natural, percebemos que os elementos intensos são os substantivos, uma vez que têm uma ação limitada na frase, e os elementos extensos são os verbos. Já no plano da expressão, os elementos intensos são aqueles em que o acento, ou seja, o ponto tônico prevalece e os elementos extensos referem-se à duração. Aliás, o primeiro verso inicia-se com um ganho de acentuação: “Já...”. Também percorre todo o poema uma recorrência sonora da sibilante [z/s]. Assim, entoação, acentuação e duração tornam-se fortes e vibrantes, claras, exatas e harmônicas, durante todo o poema. O ritmo desacelerado e contínuo rege tanto o poema quanto a pintura.

O ritmo nesse poema faz com que pareça análogo à pintura de Da Vinci, embora haja uma ação implícita, que aconteceu anteriormente: “Já gozaste demais”. Ainda nos remete a uma ação futura, também implícita, que ainda não aconteceu: “Que venha logo

Jove cataclismo”, ou seja, pode existir uma transitoriedade entre as duas fases, a anterior e a posterior - a *pergunta* e a *resposta*, das quais falávamos há pouco em “tensividade do ritmo” - estagnadas no tempo e no espaço, fazendo com que o ritmo seja estático tal qual na pintura. Da Vinci pintou Leda no centro do quadro ladeada pela ação passada (o cisne) e pela ação futura (os filhos dessa relação com Jove). O pintor proporcionou, assim como o poeta, imagem e ritmos bem definidos.



Figura V: RUBENS, Peter Paul. **As Três graças** (1639). Óleo sobre tela, 221 x 181 cm. Museu do Prado, Madri.

Peter Paul Rubens (1578-1640), alemão de nascimento, deixaria para a arte espanhola contribuições em conjunção com o humanismo italiano. Artista universal e um dos mais significativos pintores do período barroco, Rubens conservou um estilo bastante particular, preferindo as cores quentes, utilizando linhas que sugeriam movimentação, com toques de sensualidade e efeitos de luminosidade.

O estilo barroco nasce em 1600 e vai até 1780, tendo surgido como reação da igreja católica, pelo seu enfraquecimento frente ao protestantismo. Nesse período, a arte advém de uma expressão mais imponente, arrebatadora, excessiva, grandiosa, intensa e movimentada, portanto com mais ritmo.

Rubens foi um artista eclético quanto à escolha do tema: religiosos, retratos, guerras, familiares, mitológicos, históricos e paisagísticos. Aliás, John Constable chegou a comentar que Rubens era um pintor extremamente habilidoso em paisagens. Porém foram as cenas religiosas que o consagraram como grande artista.

Em **As Três graças** (1636-8), localizado no museu do Prado em Madri – um de seus últimos quadros – o pintor explora o tema mitológico: as três filhas de Zeus concebidas como divindades representantes do amor e da alegria. Dentro do tema mitológico, o pintor retratou, na figura da direita, sua segunda mulher, Helena Fourment: as formas exageradas de seu corpo puderam inspirá-lo, assim como recebeu inspiração dos modelos antigos. Essa pintura pertenceu a Rubens até sua morte, posteriormente foi obtida pelo rei da Espanha, Felipe IV. Porém não só esse quadro, mas outros nus ficaram ocultos do público por serem considerados indecentes.

Pode-se perceber que nesse estilo, a diferença de movimentação em relação à estaticidade do estilo clássico é conduzida pelas formas naturais das figuras em ação, porém não como representação mimética. O ideal desse movimento é a aceleração da ação. As linhas são desvalorizadas e a massa dos corpos ganha peso pela composição da luminosidade das tintas em relação às luzes e sombras.

Existe uma divergência entre as cores claras dos corpos das três graças, em relação à natureza que se caracteriza por cores marcantes. Na arte pictórica, observamos uma libertação das massas pelo rompimento das linhas. O importante é perceber o conjunto da comunicação dos elementos entre si, das formas e principalmente do ritmo regido pela forma, luz e cor.

Quando Rubens pinta essa obra, sobre um fundo dividido entre o colorido e o escuro, é como se corpos e fundo tivessem a mesma origem, em que as superfícies parecessem ter sido suavizadas. A tensão das cores quentes das massas coloridas dos corpos ganha especial atenção, quando em contraste com o fundo azul-céu localizado atrás das figuras dos corpos, na metade esquerda da tela, fundamentando assim uma disjunção harmônica das cores, porém perfeitamente de acordo com a estética barroca: a união dos opostos conjugando um aspecto natural, em oposição à delimitação aparente da estética renascentista.

Há um forte indício na arte barroca de curvas mais acentuadas, sem muita interferência das linhas para representar as dobras, as saliências e as curvas dos corpos. Diferentemente de Da Vinci, Rubens trabalhou o caráter sutilmente assimétrico como algo natural, enquanto que nas obras do primeiro predominam a simetria e a concentração de uma única figura ocupando um espaço distinto. O pintor barroco trabalhou com a sobreposição dos corpos para criar uma clareza relativa e gerar uma tensão rítmica. Existe uma pluralidade de elementos nessa obra, enquanto na obra de Da Vinci existe uma unidade.

As Três graças (1636-8) foi inspirada em modelos antigos e iniciamos nossa reflexão, considerando a obra dentro dos padrões estéticos da arte barroca: monumentalidade, movimento e ornamentação. Nessa obra – um de seus últimos quadros – o pintor explora o tema mitológico das três filhas de Zeus: Aglaia (a brilhante), Euphrosyna (a alegria) e Thalia (o desabrochar) concebidas como divindades que simbolizam tudo o que é mais nobre. E além de serem inspiradoras das artes humanas, são deusas da criatividade e da elegância.

Começamos por dizer que o pintor Rubens conservou cromaticamente um estilo bastante particular, preferindo as cores quentes que sugerissem efeitos de volume e luminosidade. Para isso, o jogo do claro-escuro, caracterizado como recurso constante do estilo barroco, configura uma moldura que margeia todo o quadro.

A paisagem, como moldura da cena para as três graças, revela um estado rítmico. As flores estão numa posição que simula um cair do galho onde estão dependuradas. O próprio véu das Graças está rodeando seus corpos movimentados pelo vento, assim como pela própria agitação dos corpos de cada uma delas. Um dos véus está pendurado num dos galhos da árvore, sugerindo também a movimentação pelo soprar do vento.

Quanto ao nível topológico, as duas primeiras Graças estão se entreolhando, como que num idílio “a dois”, emolduradas pelo fundo azul, enquanto são observadas pela terceira Graça. Essas duas Graças estão localizadas num espaço que não tem limites ao fundo, rumando para a extensidade, enquanto que a terceira graça está num espaço delimitado por uma barreira natural castanha, ao fundo. A dupla de graças que se olham ocupa a metade esquerda do quadro, ao passo que a graça que as observa ocupa a metade direita. Contudo, as três graças estão representadas num primeiro plano, seguidas da barreira natural, com uma abertura que atravessa para um terceiro plano, sem limite de barreiras.

O pintor utilizou-se eideticamente de linhas que sugerissem movimentação com toques de sensualidade, destacando as curvas e os volumes que chamaram a atenção do poeta Drummond. Além disso, vários outros elementos colaboram para que o conjunto pictórico estruturasse uma cena harmônica, como as flores e o véu acima das cabeças das deusas e a escultura de um jarro de água.

O poeta Drummond (1990) compôs o poema **As Três graças**, tendo como referência o quadro do pintor Rubens:

As Três graças

Curvilíneos volumes se consultam

E concluem:

Beleza é redundância.

No primeiro verso (“Curvilíneos volumes se consultam”), o poeta usa o recurso da metáfora para apresentar um efeito de presença. Esse verso de 10 sílabas - acentuado nas 3^a, 6^a e 10^a sílabas - é o maior de toda a estrofe e configura a extensividade de ocupação de espaço pelas três mulheres: extensividade como princípio de regularidade que gera uma intensidade no sentido do poema. Quando o poeta diz que “curvilíneos volumes se consultam”, resgata não só o sentido de conversar e trocar opiniões, como também o de examinar, pois as três graças de fato se examinam, se tocam num sentido tátil. São três versos para três graças.

O poema apresenta três versos totalmente irregulares. O primeiro (“Curvilíneos volumes se consultam”) tem 10 sílabas, o segundo (“e concluem”) tem 3 sílabas e o terceiro (“Beleza é redundância”) tem 6 sílabas. A métrica é irregular, assim como as medidas e compassos são diferentes.

Podemos visualizar a irregularidade dos versos, assim como a acentuação das sílabas, dos intervalos representados pelas sílabas átonas e pelos cortes entre uma palavra e outra, pelo seguinte esquema, em que as sílabas átonas serão representadas pela letra A, as tônicas pela letra T e os cortes por uma barra /:

1. A A T A / A T A / A / A T

2. A / A T

3. A A T / A A T

Esquema I: A tonicidade das sílabas do poema **As Três graças**.

O segundo verso é o intermediário e o menor deles. Sugere fim da argumentação para o fato consumado do terceiro verso. No último verso o poeta suscita a imagem do padrão estético da época, o belo universal e um conjunto pictórico: formas, traços, cores e luminosidade. Entretanto o segundo e o terceiro verso podem valer silabicamente como “um” verso de 9 sílabas, quase um decassílabo, com o mesmo padrão acentual do primeiro. Dessa forma, torna-se evidente a “redundância” também no plano da expressão do poema.

Semioticamente, podemos perceber que há uma justaposição de idéias afins ou mesmo de palavras semanticamente associadas. No primeiro verso, Drummond usa metaforicamente “curvilíneos volumes”, numa referência à opulência das linhas curvas, concluindo no terceiro que “beleza é redundância”, ou seja, o poeta, num movimento cíclico, justapõe pleonasticamente a mesma imagem circular do redondo e dos curvilíneos volumes X redundância. Pode-se perceber, assim, que não só no plano verbal encontramos uma circularidade de idéias e formas, mas também eideticamente, nas formas dos corpos e topologicamente, com os corpos se dispendo em círculo.

De acordo com Greimas, o peso do corpo humano privilegia dois eixos espaciais: o vertical e o horizontal. No caso da obra *As Três graças*, configura-se o eixo vertical que, segundo o autor:

exerce o peso, introduz a categoria de *contato* vs *não-contato* do volume humano em relação a outros volumes, valorizando ora o não-contato pelas conotações de liberação do corpo do peso (*ballet*), ora certas posturas que se

desviam da norma (andar com as mãos, de cabeça para baixo, como os acrobatas). (GREIMAS, 1975, p. 54).

A leitura do ritmo no poema é, portanto, a leitura do verso enquanto identidade rítmica dentro da estrofe. Pode-se perceber, também, que não só no plano verbal encontramos uma repetição circular de idéias e formas, também visualmente nas formas dos corpos e espacialmente quando esses corpos se dispõem em círculo.

Poder-se-ia dizer, ainda, que a reiteração de recursos fônicos no poema também contribui, mais uma vez, para acentuar a ocorrência de redundância no plano da expressão do poema. Assim, o fonema /k/ aparece em três palavras: “curvilíneos”, “consultam” e “concluem”, para sugerir uma continuidade, prolongamento e extensão em relação a seus volumes. O fonema /l/ aparece em “curvilíneos”, “volumes”, “concluem” e “Beleza”, sugerindo deslizamento. As vogais nasais /n/ e /m/ também ocorrem em “curvilíneos” e “volumes”, sugerindo prolongamento.

A gestualidade e toda a movimentação das três graças está simultaneamente intensificada por conta do fenômeno espaço-temporal, ante o ritmo conjuntivo das gradações de claro vs escuro que delas provém. Poema e pintura têm um ritmo acelerado e descontínuo, percebido principalmente, no poema, por conta da pausa - dos dois pontos - no 2º verso (“E concluem:”) e na pintura, observado pelos traços em manchas e não em linhas.

Esteticamente, as duas linguagens suscitam harmonia, pois ambos os artistas souberam abordar sutilmente a estética feminina do período barroco. Há que se dizer ainda que existe, no poema, um certo tom humorístico, tão próprio de Drummond, quando enfatiza a redondez e o volume das formas, como aceitação do próprio corpo de acordo com o ideal de beleza.

Drummond escreveu vários poemas sobre mulheres; alguns eróticos, outros sensuais, outros platônicos e também alguns sublimes. O poema intitulado **Pintor de mulher** sugere o conhecimento de um pintor sobre o corpo feminino e suas possibilidades. Apesar de apresentar um tom mais erótico, sugere que, tal qual **As Três graças**, ele o compôs sobre a obra de Rubens, representando a sensualidade e a beleza do corpo feminino:

Pintor de mulher

Este pintor
sabe o corpo feminino e seus possíveis
de linha e de volume reinventados.
Sabe a melodia do corpo em variações entrecruzadas.
Lê o código do corpo, de A ao infinito
dos signos e das curvas que dão vontade de morrer
de santo orgasmo e de beleza.

Além de apresentar imagens visuais, o poema trabalha os recursos estilísticos na dimensão do plano de conteúdo. O objetivo de tais procedimentos foi, provavelmente, conciliar, numa poética que privilegiasse procedimentos estruturais, tanto o plano da expressão quanto o plano do conteúdo em relação ao conceito de ritmo.

Podemos refletir sobre a maneira como Octávio Paz pensa a respeito de uma vinculação entre esses expedientes e o ritmo:

No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras. O dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu universo verbal utilizando

as mesmas forças de atração e repulsa. O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimentava todo o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos – convoca as palavras (PAZ, 1982, p. 64).

Podemos apontar ainda como significativa, tanto no poema quanto na pintura, a atenção dispensada à questão do valor das formas do corpo, ou melhor, do corpo enquanto objeto de valor. Segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 20), em *Tensão e significação*, “o corpo próprio é o lugar em que se sentem, de uma só vez, as correlações entre valências perceptivas (intensidade e extensidade)”.

Sendo o tema dessa obra a beleza física feminina, ressaltando a opulência e a exuberância do padrão estético da época, o termo “redundância” expresso no poema seria a dosagem do volumoso dentro de um determinado sistema de valores. De fato, a redundância e a forma volumosa do corpo atingem valores absolutos de intensidade, enquanto a extensidade fica a cargo da amplitude conferida ao maior verso da estrofe.

“As três graças” confirmam sua presença pelo relacionamento entre si, uma vez que um sujeito se reconhece no outro. Na pintura, elas se olham, se tocam e, como categoria sensível, o sentido visual é o mais superficial se comparado ao sentido tátil. O grau de intimidade assume a tangibilidade como reconhecimento sensível do ser. O fato de consultar pode tanto especificar uma conversa quanto um exame tátil.

Por essa via, entre os actantes do nível narrativo, há uma relação de proximidade, ao passo que estes não se relacionam com o enunciatário. O enunciador não se comunica com o enunciatário, que fica excluído do discurso, pois a estratégia enunciativa está marcada por meio das formas curvilíneas, da tangibilidade entre as três mulheres e dos olhares que se entrecruzam entre elas, porém não se dirigem ao enunciatário.

De acordo com essas premissas, encontramos nas palavras de Bourdieu (FIORIN, apud. SILVA, 1996, p. 88) respaldo para justificar nossa exposição até aqui, por vários pontos que esse autor define como “maneira de manter o corpo”, ou *hexis corporal*, que diz respeito ao modo como nosso corpo se relaciona com o mundo social, definido pelo espaço e pelo tempo.

No poema em questão, cumpre-se um percurso gerado pela *fisionomia* sublime das três graças que se olham, pelas cabeças levemente inclinadas e pelos semblantes serenos, que sugerem sutilidade. A *gestualidade* exerce ainda um certo efeito de presença, pois as mãos que tocam os corpos pousam com firme delicadeza e, por fim, os três corpos se apóiam sobre a perna esquerda, dado que confere harmonia de movimento, assim como a sincronia dos outros gestos. Todos esses quesitos mostram a maneira de expor o corpo ao próximo e de se fazer presente num espaço e num tempo determinados.

Outra maneira de atribuir efeito de presença ao poema-pintura *As Três graças* é explicada por Michel de Certeau, quando diz que “cada sociedade tem seu corpo” (FIORIN, apud. SILVA, 1996, p. 88). Em outras palavras, isso quer dizer que a pintura de Rubens retrata uma época em que as mulheres conservavam suas formas mais volumosas, o que pode mudar em outras culturas, classes sociais e épocas.

Se existe uma determinada maneira de apresentar o corpo, existe também uma voz para cada discurso. Embora seja um discurso construído a respeito de delicadezas gestuais e fisionômicas, revela uma corporalidade enunciativa comprovada no último verso (“Beleza é redundância”). A afirmativa de Certeau contribui para definir o modo de proceder das três mulheres, fornecendo elementos suficientemente plausíveis para aceitarmos o *modus vivendi* dessas musas do período barroco.

Outro exemplo de poema de Drummond sobre mulheres, extraído do livro *A Paixão medida* (1980), sugere a essência e o sentido do corpo feminino:

Ante um nu de bianco

Quanto mais vejo o corpo, mais o sinto
existente em si mesmo, proprietário
de um segredo, um sentido-labirinto
particular, alheio ao ser precário.

Cada corpo é uma escrita diferente
e tão selada em seu contorno estrito
que a devassá-la em vão se aflige a mente:
não lhe penetra, na textura, o mito.

Trabalho eterno: a mão, o olhar absorto
no gesto fulvo e nu da moça andando
como flor a mover-se fora do horto.

Só o pintor conhece como e quando
o corpo se demonstra na pureza
que é negação de tempo e de tristeza.

Ante um nu de bianco reúne boa parte da essência de **As Três graças** (na pintura de Rubens e no poema de Drummond) e dos conceitos aqui abordados. Enquanto a própria estrutura do soneto remonta a um período barroco em que rimas, métricas e ritmos conjugam-se, os efeitos de sentido surgem por meio da figuratividade confirmada pelas isotopias presentes nas obras analisadas.

Assim como na pintura, Drummond procurou, através de recursos estilísticos, proceder numa composição poética de acordo com uma linguagem visual, embora utilize a linguagem verbal.

Conclusão

O que pretendíamos, portanto, com essa confrontação de análise entre a linguagem verbal e a visual em duas estéticas diferentes - o estilo clássico e o barroco - era buscar diferenciações dos constituintes mínimos estruturais, dentro da concepção de ritmo, nos poemas e pinturas de diferentes épocas, sob o olhar poético de Drummond. Percebemos que o poeta focalizou, sobretudo, os detalhes das obras dos pintores, para resgatar plasticamente as pinturas através da linguagem verbal dos poemas.

Não era nossa intenção, principalmente, encontrar um ou outro sentido em face das relações de aproximação entre poemas e pinturas, mas revelar um possível sentido a partir do percurso gerativo que estabelecemos. Assim, não era prioritário descobrir o que poemas e quadros dizem, mas como eles dizem o que dizem, ou seja, quais os mecanismos utilizados para a produção do sentido.

Queríamos, sobretudo, que os conceitos aqui expostos mostrassem uma convergência de idéias, comprovando uma correspondência singular na construção de obras de diferentes linguagens.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, C. D. de. **Arte em exposição**. Rio de Janeiro: Editora Record/ Salamandra, 1990.

_____. **A paixão medida**. Rio de Janeiro: Editora Record/ Salamandra, 1980.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso: Fundamentos semióticos**. 2. edição. São Paulo: Humanitas, 2001.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto: 2002.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial/ Humanitas, 2001.

GREIMAS, A-J.; COURTÉS J **Dicionário de Semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

PAZ, O. **O Arco e a lira**. 2. edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

ROBERT, Paul – **Le nouveau Petit Robert** – Dictionnaires Le Robert – Paris, 1994.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. 4. edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Renascença e barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZILBERBERG, C. L'essor du poème-Information rythmique. In. **Phoriques**, 1979.

_____. Relativité du rythme. In. **Théories et pratique sémiotique**. Protée. Volume. 18, n.1, hiver, 1990.

_____. **Ensayos sobre semiótica tensiva**. Lima: FCE, 2000.

_____. **Remarques sur l'assiette tensive du rythme**. 2001. Disponível em www.claudezilberberg.net/download/downset.htm. Acesso em 15 nov. 2007.

_____. Síntese da gramática tensiva. In. **Significação**, n. 25. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Razão e poética do sentido**. São Paulo: EDUSP, 2006.