



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
MESTRADO EM LETRAS: LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES**

**ALMI COSTA DOS SANTOS JUNIOR**

**POESIA, ARTES VISUAIS E AUTORRETRATO: visualidade e  
autorrepresentação em poemas de Roberval Pereyr**

**ILHÉUS – BAHIA  
2020**

**ALMI COSTA DOS SANTOS JUNIOR**

**POESIA, ARTES VISUAIS E AUTORRETRATO: visualidade e  
autorrepresentação em poemas de Roberval Pereyr**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz, com vistas à obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Literatura e Cultura: representações em perspectiva interdisciplinar.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Augusto da Silva.

**ILHÉUS – BAHIA  
2020**

S237

Santos Júnior, Almi Costa dos.

Poesia, artes visuais e autorretrato: visualidade e autor-representação em poemas de Roberval Pereyr / Almi Costa dos Santos Júnior. – Ilhéus, BA: UESC, 2020.

82f. : il.

Orientador: Cristiano Augusto da Silva.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações.

Inclui referências.

1. Poesia brasileira. 2. Arte. 3. Pintura. 4. Autorretratos.  
I. Título.

CDD 869.91

**ALMI COSTA DOS SANTOS JUNIOR**

**POESIA, ARTES VISUAIS E AUTORRETRATO: visualidade e autorrepresentação  
em poemas de Roberval Pereyr**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz, com vistas à obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Literatura e Cultura: representações em perspectiva interdisciplinar.

Ilhéus – BA, 20 de março de 2020.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Cristiano Augusto da Silva  
UESC – DLA – PPGL  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Alves dos Santos  
UESC – DLA – PPGL  
(Examinador Interno)

---

Profª. Dra. Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio  
UFSB – IHAC – PPGER  
(Examinadora Externa)

A Queila, minha fonte de amor e coragem.  
A Roberval Pereyr.  
A todas/os poetas e amantes da poesia.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus por ter me dado forças para chegar até aqui, por ter me propiciado viver experiências inesquecíveis de aprendizado.

À minha família, meus amigos e amigas que oraram por mim, com os quais eu pude dividir dúvidas que foram de extrema importância para a pesquisa.

Em especial à minha companheira Queila por ter segurado a minha mão nesta etapa de nossas vidas, por ser incrível e nunca ter saído do meu lado. Por entender a importância desse mestrado e não me deixar desistir de continuar, mesmo com todas as dificuldades.

Ao meu orientador Prof. Dr. Cristiano Augusto da Silva pelas muitas horas de atenção e pelas orientações fundamentais ao desenvolvimento deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo apoio me proporcionou as condições necessárias para produção desta dissertação.

Às professoras, professores, colegas e amigos do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da UESC que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste estudo.

“Um dia, espero, chegarei a mim mesmo.”

*Roberval Pereyr*

## RESUMO

O presente estudo tem por objetivo analisar os autorretratos poéticos “Prelúdio” (1998), “Diante do homem ou – Dos limites” (1981), “A outra visão” (1996), “Cinco visões de um” (1998) e “Canto em si” (2004) do poeta baiano Roberval Pereyr. Para isso, observaremos como a poesia se insere no espaço autobiográfico em confronto com uma abordagem que tem base nos estudos interartes, apontando o autorretrato na pintura como uma possibilidade de leitura de textos poéticos. A priori, estabelecemos as proximidades entre poesia e artes visuais, numa relação de mutualidade e não de comparação hierárquica, de modo que a arte poética compartilhe com o pictural/visual/gráfico conceitos, técnicas, temáticas, traços e movimentos e vice-versa. Este estudo encontra aporte teórico em Lejeune (2008), Arfuch (2010), Clüver (1997), Casa Nova, Arbex e Barbosa (2010) e Clark (2007). A metodologia utilizada é bibliográfica e consiste no levantamento de autorretratos da pintura que explorem as principais técnicas do gênero no intuito de demonstrar suas transformações ao longo do tempo. A análise dos textos selecionados permitiu identificar que alguns poemas, apesar de serem sobre o próprio poeta, não são necessariamente autobiográficos e que eles podem ter traços mais próximos ao autorretrato da arte pictórica, o que sugere uma relação interartística entre poesia e pintura que possibilita a leitura e compreensão do que chamamos de autorretrato poético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Artes Visuais. Estudos Interartes. Autorretrato poético.



## ABSTRACT

The present study aims to analyze the poetic self-portraits “Prelúdio” (1998), “Diante do homem ou – Dos limites” (1981), “A outra visão” (1996), “Cinco visões de um” (1998) e “Canto em si” (2004), by the poet Roberval Pereyr. To this end, we will observe how poetry fits into the autobiographical space in confrontation with an approach based on interarts studies, pointing self-portraiture in painting as a possibility of reading poetic texts. First, we established the proximity between poetry and the visual arts, in a relationship of mutuality rather than hierarchical comparison, so that poetic art shares with the pictorial/visual/ graphic concepts, techniques, themes, traits and movements and vice versa. This study finds theoretical support in Lejeune (2008), Arfuch (2010), Clüver (1997), Casa Nova, Arbex e Barbosa (2010) e Clark (2007). The methodology used is bibliographic and consists in the survey of self-portraits of painting that explore the main techniques of the genre in order to demonstrate their transformations over time. The analysis of the selected texts allowed us to identify that some poems, although they are about the poet himself, are not necessarily autobiographical and that they may have traces closer to the self-portrait of pictorial art, which suggests an interartistic relationship between poetry and painting that enables reading and understanding what we call poetic self-portrait.

**KEYWORDS:** Poetry. Visual Arts. Interarts Studies. Poetic Self-portrait.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Abertura do poema “Un coup de dés”, de Mallarmé.....	14
Figura 2: Natureza morta com duas metades sobre a mesa (2008), Nanduxa.....	16
Figura 3: Stéphane Mallarmé fotografado por Paul Nadar (1895).....	18
Figura 4: Autorretrato (1500), Albrecht Dürer.....	26
Figura 5: Autorretrato (1629), Rembrandt.....	26
Figura 6: Autorretrato (1669), Rembrandt.....	26
Figura 7: Retrato de um homem em giz vermelho (ca. 1512 a 1515), Leonardo da Vinci.....	27
Figura 8: Autorretrato como São Sebastião (1915), Egon Schiele.....	28
Figura 9: Pôster para 49ª Exposição da Secessão de Viena (1918), Egon Schiele.....	28
Figura 10: Autorretrato com as mãos no peito (1910), Egon Schiele.....	29
Figura 11: Autorretrato com a cabeça baixa (1912), Egon Schiele.....	29
Figura 12: Sim, mas não tente descobrir o meu segredo (1954), Philippe Halsman.....	30
Figura 13: Autorretrato mole com bacon frito (1941), Salvador Dali.....	30
Figura 14: Homem Vitruviano (ca. 1490), Leonardo da Vinci.....	45
Figura 15: Autorretrato triplo (1913), Egon Schiele.....	64
Figura 16: Autorretrato com Leica (1931), Ilse Bing.....	64
Figura 17: Amuleto uterino (Anúbis, Bes, Quenúbis e Ouroboros), arte egípcia em hematita (c. 1 a 5 d.C) .....	67
Figura 18: A coluna quebrada (1944), Frida Kahlo.....	75
Figura 19: O veado ferido (1946), Frida Kahlo.....	75
Figura 20: Três estudos para um autorretrato (1979-1980), Francis Bacon.....	76

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 POESIA E PINTURA NA MODERNIDADE: BREVES CONSIDERAÇÕES</b> .....	14
2.1 A PERSPECTIVA TEÓRICA DOS ESTUDOS INTERARTES.....	21
2.2 O AUTORRETRATO COMO POSSIBILIDADE METODOLÓGICA.....	25
<b>3 AUTOBIOGRAFIA, POESIA AUTOBIOGRÁFICA E AUTORRETRATO POÉTICO</b> .....	31
3.1 AUTOBIOGRAFIA.....	31
3.2 POESIA AUTOBIOGRÁFICA.....	32
3.3 AUTORRETRATO POÉTICO.....	33
<b>4 POESIA E PINTURA NA OBRA DE ROBERVAL PEREYR</b> .....	38
4.1 ZONA DE FRICÇÃO: POESIA E PINTURA EM CONTATO.....	39
4.2 A ÉCFRASE NA POÉTICA DE ROBERVAL PEREYR.....	43
4.3 OUTRAS FACES: AUTORRETRATOS POÉTICOS DE ROBERVAL PEREYR.....	50
<b>5 A FACE DO POEMA: ANÁLISE DOS AUTORRETRATOS POÉTICOS DE ROBERVAL PEREYR</b> .....	53
5.1 “PRELÚDIO”: AUTORRETRATO RASURADO.....	53
5.2 “DIANTE DO HOMEM OU – DOS LIMITES”: O ESPELHO NO ESCURO.....	55
5.3 “A OUTRA VISÃO” E “CINCO VISÕES DE UM”: A MULTIPLICIDADE DO EU....	61
5.4 “CANTO EM SI”: DÚVIDA E IDENTIDADE.....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	78
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	80

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende estabelecer aproximações entre poesia e artes visuais/plásticas segundo a perspectiva dos Estudos Interartes, um campo de pesquisa que acredita em uma troca mútua de técnicas, conceitos, movimentos, traços e temáticas entre as artes de maneira geral. Os diálogos propostos servirão para estudo e compreensão de textos poéticos cuja construção se vale de alguns elementos que receberam maior visibilidade quando materializados em outras manifestações artísticas. Como nos centraremos no autorretrato, o contato que estabeleceremos se volta de maneira mais direcionada ao verbal e ao visual.

Há vários exemplos na literatura que ilustram o recorrente interesse de escritores pelas artes da imagem, como o poeta recifense João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e seus poemas dedicados a nomes da pintura, como Paul Klee (1879-1940) e André-Aimé-René Masson (1896-1987); as menções do poeta mato-grossense Manoel de Barros (1916-2014) a artistas de diferentes gerações e movimentos como Yosa Buson (1716-1784), Rodin (1840-1917), Van Gogh (1853-1890) e Miró (1893-1983); a poeta canadense Anne Carson (1950) em poemas efrásicos que vão de Hokusai (1760-1849) a Edward Hopper (1882-1967); e o poeta português valter hugo mãe (1971)<sup>1</sup> com *egon schiele, auto-retrato de dupla encarnação*, um livro-homenagem ao pintor expressionista austríaco Egon Schiele (1890-1918), em que os títulos de alguns quadros do artista servem de título aos poemas.

Tal relação nem sempre se apresenta de maneira direta pelo título ou por menções ao longo do texto), mas pode ser suscitada a partir da convivência entre artistas que, apesar de não transmitirem sua visão de mundo por intermédio da mesma forma de arte, dividem a mesma época, têm acesso às mesmas obras, influenciando e se deixando influenciar, num diálogo interartístico nem sempre intencional. Aqui podemos mencionar nomes importantes do modernismo brasileiro, como Mário de Andrade (1883-1945), Anita Malfatti (1889-1964), Oswald de Andrade (1890-1954), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Menotti Del Picchia (1892-1988), alguns dos responsáveis pela Semana de Arte Moderna de 1922, os quais, por intermédio da multiplicidade artística, instigaram novos rumos para a arte no Brasil.

Na poesia essa proximidade pode ser vista nos poemas de determinado autor ou autora a partir das técnicas empregadas ou dos temas sugeridos, exprimindo traços que são próprios ou que se difundiram de modo mais representativo nas artes visuais. O poeta maranhense Ferreira Gullar (1930-2016), além de sua vasta obra literária, possui muitos textos de crítica de arte, em que comenta trabalhos e exposições importantes, o que lhe garantiu certo prestígio

<sup>1</sup> Em seus livros, o autor escreve seu nome em minúsculas; aqui se optou por fazer o mesmo.

por seus pareceres, principalmente sobre arte contemporânea. João Cabral de Melo Neto, já citado, também chegou a escrever ensaios sobre alguns pintores, nos quais exhibe seu lado crítico.

Durante o concretismo brasileiro, movimento artístico que ajudou a fundar, Gullar chegou a escrever poemas que exploram a espacialidade e cuja interação visual do leitor é parte da experiência, como é o caso de “Girassol”. Com a ideia de que a arte deve ir além da experimentação ótica, o poeta, juntamente com artistas como Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988), lança o *Manifesto Neoconcreto* (1959) que traz o conceito dos “poemas-objeto”, os quais sugerem que o leitor participe do poema, manuseando-o, como no “Poema enterrado”. A pintura reaparece nos textos de Gullar quando remete diretamente à arte pictórica já pelo título, como vê-se em “Figura-fundo”, “Mancha” e “Pintura”; depois, em técnicas recorrentes em sua escrita, próprias da arte que tanto se dedicara em suas críticas, como a natureza-morta, suscitada em poemas como “Uma corola”, “Relva verde relva” e “Bananas podres”.

De modo ainda mais específico, observaremos como a proximidade entre o poético e o visual alcança temáticas mais pessoais, como o retrato ou o autorretrato e como essas formas de representação podem lembrar o que na literatura se conhece como biografia ou autobiografia. Apresentaremos também os motivos pelos quais os poemas serão analisados como autorretratos poéticos e não poemas autobiográficos, de maneira a apontar suas principais diferenças.

Acreditamos que este trabalho contribua para as pesquisas e estudos que têm sido realizadas sobre Pereyr. Durante a elaboração deste estudo, pesquisamos por outros que também abordassem o autor e sua obra, foram encontrados (até o presente momento): *O homem e seus duplos: a poesia de Amálgama, de Roberval Pereyr*, de Idmar Boaventura Moreira; *O ser que se bifurca: perfis biográficos de Roberval Pereyr*, de Ricardo Thadeu Guimarães Souza; *Roberval Pereyr em suas faces e interfaces*, de Nildecy de Miranda Bastos; *Memória, Multiplicidade e Metalinguagem: modulações autorais em Manoel de Barros e Roberval Pereyr*, de José Rosa dos Santos Júnior. Os estudos sugerem, desde seus títulos, que existe um traço que fica mais evidente na poesia de Pereyr: a duplicidade/multiplicidade do eu, as inferências de uma presença biográfica na poesia e a relação com a ideia de retratar/autorretratar-se.

Sendo assim, este trabalho tem por objetivo analisar os autorretratos poéticos “Prelúdio” (1998), “Diante do homem ou – Dos limites” (1981), “A outra visão” (1996), “Cinco visões de um” (1998) e “Canto em si” (2004), do poeta baiano Roberval Pereyr, cuja leitura permite

destacar características, técnicas e temáticas que foram inicialmente difundidas nas artes visuais e evidenciar como esses poemas trazem traços e movimentos que dialogam de maneira mais significativa com o autorretrato. A partir das análises, espera-se compreender as configurações dos autorretratos poéticos na obra em questão.

O trabalho está dividido em quatro capítulos, de modo que o primeiro está centrado em conceituar a relação entre poesia e artes visuais a partir da modernidade, a perspectiva teórica dos Estudos Interartes e o autorretrato como possibilidade metodológica para análise de textos poéticos. O segundo capítulo traça um paralelo entre autobiografia, poesia autobiográfica e autorretrato poético, de modo que são apresentadas as particularidades de cada gênero, com caráter especialmente teórico, trazendo definições e conceituações importantes para o presente estudo.

O terceiro capítulo exibe uma introdução à obra de Roberval Pereyr, a começar por sua biografia, e inicia as relações possíveis que há entre a sua poesia e as artes visuais. Esta seção do trabalho visa expor alguns exemplos de aproximações que Pereyr estabelece com as artes da imagem, iniciando pelo diálogo mais direto que se dá a partir das menções a elementos difundidos em outras manifestações artísticas, em especial a pintura e a fotografia; nesta parte tecemos alguns comentários críticos gerais dos poemas. Em seguida, analisamos a écfrase na obra pereyrana, ilustrada pela análise do poema “Descrição do homem” (1981). O último tópico disserta sobre o autorretrato poético em alguns poemas do autor, técnica que será mais bem debatida no último capítulo, em que serão feitas análises mais aprofundadas de poemas de Pereyr.

Por fim, o quarto capítulo se dedica às análises dos poemas “Prelúdio” (1998), “Diante do homem ou – Dos limites” (1981), “A outra visão” (1996), “Cinco visões de um” (1998) e “Canto em si” (2004), de maneira a observar aspectos próprios de autorretrato poético, a partir da definição construída no decorrer do trabalho. Em cada poema serão observados traços primeiro difundidos nas artes visuais, os quais remetem ao que entendemos como autorrepresentação. Os autorretratos de Roberval Pereyr trazem diferentes possibilidades de interpretação, tendo em vista que o poeta desenvolve uma maneira própria de representar a si mesmo em seus poemas, evocando outras imagens para construir diversos “eus” que podem sugerir um único retrato que se monta ao longo de sua obra ou vários, cada um revelando um lado daquele que os produz.

## 2 POESIA E PINTURA NA MODERNIDADE: BREVES CONSIDERAÇÕES

No início do século XX, com os movimentos de vanguarda, em especial na Europa, profundas transformações ocorrem na noção de representação tanto nas artes plásticas como na literatura. As mudanças envolvem principalmente o campo da linguagem, mas atingem também outras vertentes artísticas:

No modernismo, com as mudanças ocorridas nas artes plásticas e na poesia, ambas se tornando mais abstratas e se distanciando da representação, a aproximação entre elas passa a se processar em um nível formal e conceitual. Ocorreu uma revolução nos procedimentos com a linguagem, com grandes consequências ideológicas e culturais. Mudanças análogas ocorreram também no campo da arte quando, por volta de 1910, o artista moderno passa a não mais se interessar pela mimese da realidade. Ao invés disso, ele se interessa pelas relações estruturais que ocorrem na obra de arte (VENEROSO, 2010, p. 43).

Como exemplo dessa reaproximação entre as artes na modernidade, Veneroso (2010) menciona o poema “Un coup de dés”, do poeta simbolista francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), escrito em 1897 e publicado no mesmo ano na revista *Cosmopolis*. Em livro, “Um lance de dados” viria a lume apenas em 1914<sup>2</sup>. O texto apresenta e explora novas possibilidades para o suporte em branco, portanto, o espaço, como parte fundamental de sua construção. No contexto brasileiro, essa ruptura seria recuperada e amplamente explorada como ponto central de criação pelo concretismo, neoconcretismo, poesia práxis, processo, dentre outros movimentos vanguardistas de nossa literatura na segunda metade do século XX:

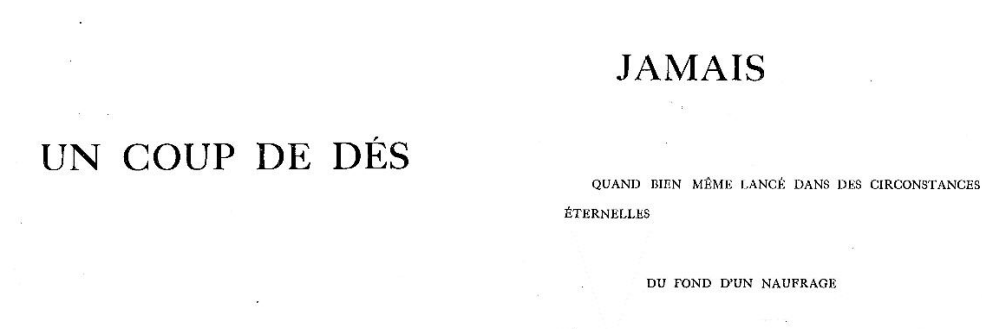


Figura 1: Abertura do poema “Un coup de dés”, de Mallarmé.

Na literatura brasileira, o poema “Maçã” (1938), do pernambucano Manuel Bandeira (1886-1968), também precocemente se vale de elementos visuais na descrição do objeto e do

<sup>2</sup> O poema já foi traduzido para língua portuguesa como “Um lance de dados”, por Haroldo de Campos, publicado no livro *Mallarmé* (1991); anos depois, a tradução recebeu algumas modificações de Álvaro Faleiros, cujo resultado está na edição bilingue *Um lance de dados* (2013).





via da contemplação serena. Segundo Arrigucci Jr. , o “efeito geral é o de um quadro estático, onde apenas se desloca o olhar e palpita a vida latente” (1990, p. 21). Em outras palavras, o poema sugere ao leitor um momento de reflexão pelo próprio estilo de natureza morta com o qual seus versos são construídos.

Como característica de Bandeira e da poesia moderna brasileira, o eu poético sugere uma desaceleração da emoção do poema, a banalização de uma cena na terceira estrofe que, há pouco, descrevia algo em que “Palpita a vida prodigiosa / Infinitamente”. A conclusão do poema é de parada, de encerramento de todo o passeio do olhar, como bem aponta o verbo “quedar” ao lado de um objeto inanimado:

E quedas tão simples  
Ao lado de um talher  
Num quarto pobre de hotel.

O cuidadoso trabalho feito por Bandeira em “Maçã” reforça, de certa maneira, a ideia de que é possível a transição de conceitos entre as duas artes, a poesia e a pintura; neste caso, uma “espécie de natureza morta” (ARRIGUCCI JR, 1990), um tipo de pintura de seres inanimados, como frutas e quartos de hotéis. Observando a obra *Natureza morta com duas metades sobre a mesa* (2008), do pintor português Nanduxa<sup>3</sup>, podemos observar uma imagem muito semelhante ao poema “Maçã”, de Bandeira:

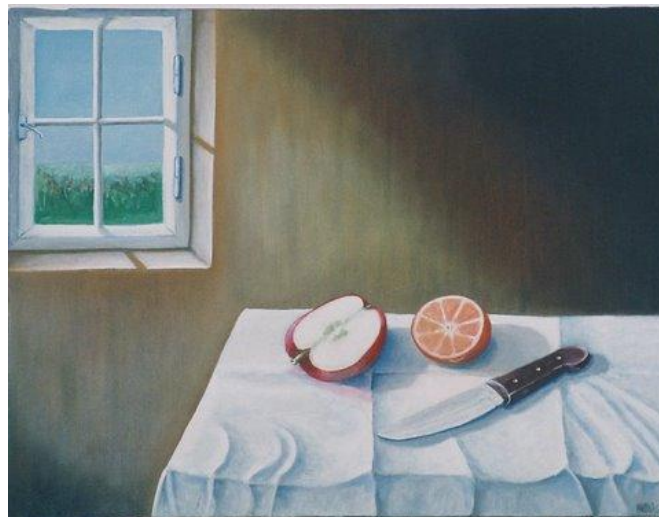


Figura 2: *Natureza morta com duas metades sobre a mesa* (2008)

<sup>3</sup> Aparentemente, o pintor assina apenas por Nanduxa. Informações de sua página pessoal: <http://fineartamerica.com/profiles/nanduxa-pintura-a-oleo.html>.

O quadro não representa uma visão completa do espaço: podemos ver uma janela que dá para um campo, uma toalha mal esticada que, provavelmente, cobre a mesa, na qual há a metade de uma maçã e de uma laranja, além de uma faca. Em termos de simetria, há a fruta ao lado de um talher. A clausura do quadro remete a um lugar pequeno, a um quarto provavelmente. As cores (o vermelho, o laranja, o branco) ocupam o centro da imagem, enquanto a parede ocre em *dégradé* serve de pano de fundo discreto para os demais objetos.

Embora de contextos diferentes, os trabalhos de Bandeira e de Nanduxa apresentam pontos de contato e instigam o público a pensar visualmente no caso do poema e verbalmente, no caso do quadro, justo pelo fato de serem construídos por meio de descrições que, embora figurativas, propiciam diferentes interpretações a seus interlocutores. Desta forma, a ausência de pessoas ou ações nos seus respectivos ambientes amplifica a solidão e o convite ao pensamento no contexto da modernidade de seus leitores e espectadores.

O autorretrato, outra temática de interesse de alguns escritores, se constituiu como um dos mais produtivos gêneros da literatura moderna e contemporânea. Martelo (2004) fala do autorretrato literário como uma forma de escrita autorrepresentativa que se assemelha ao autorretrato nas artes plásticas, pois, ao “se tematizar”, o poeta cria um estranhamento que separa aquele que pinta e a representação que nasce no quadro (CLARK, 2007).

O diálogo entre poesia e imagem não se restringe à pintura, embora seja a aproximação mais conhecida, de maneira que as fricções<sup>4</sup> entre a arte da palavra e as artes visuais podem se dar também no contato entre texto poético e fotografia. A exemplo, trazemos o poema “Fotografia de Mallarmé” (1999), de Ferreira Gullar (1930-2016):

#### FOTOGRAFIA DE MALLARMÉ

é uma foto  
premeditada  
como um crime

basta  
reparar no arranjo  
das roupas os cabelos

a barba tudo  
adrede preparado  
- um gesto e a manta  
equilibrada sobre  
os ombros  
cairá - e

<sup>4</sup> Termo utilizado com base em Casa Nova (2008). Segundo a autora, “A diversidade existente nas correspondências possíveis entre texto e imagem não mostrou a imagem como ‘ilustração’ do texto literário, nem como comentário sobre ele. As aproximações, as *fricções* entre as artes, evidenciaram que se tratava de uma mediação que os corpos, atravessados de potencialidades expressivas, configuraram no tecido (texto) artístico” (p. 16, grifo da autora).

especialmente a mão  
 com a caneta  
 detida  
 acima da  
 folha em branco: tudo  
 à espera  
 da eternidade

sabe-se:  
 após o clique  
 a cena se desfez  
 na rue de Rome a vida voltou  
 a fluir imperfeita  
 mas  
 isso a foto não  
 captou que a foto  
 é a pose a suspensão  
 do tempo  
 agora  
 meras manchas  
 no papel rastro

mas eis que  
 teu olhar  
 encontra o dele  
 (Mallarmé) que  
 ali  
 do fundo  
 da morte  
 olha (GULLAR, 2008, p. 369-370).

A começar pelo título, o leitor é apresentado de modo direto ao referente: uma fotografia de Stéphane Mallarmé (1842-1898), a qual de fato existe e se tornou famosa nos meios literários. Dessa forma, características próprias da fotografia referidas pelo poema são sugeridas a partir do nono verso:

- um gesto e a manta  
 equilibrada sobre  
 os ombros  
 cairá - e  
 especialmente a mão  
 com a caneta  
 detida  
 acima da  
 folha em branco: tudo  
 à espera  
 da eternidade

A técnica da fotografia começou a ser mais explorada no início do século XIX, no entanto, há poucos registros de Mallarmé, o que conduz o leitor para a única imagem do poeta em que as características citadas no poema aparecem. A captura é de 1895, feita pelo fotógrafo Paul Nadar (1856-1939):



Figura 3: Stéphane Mallarmé fotografado por Paul Nadar (1895).

O título, “Fotografia de Mallarmé”, e a segunda estrofe especialmente, retomam o conceito de “ekphrasis” (ou écfrase) (HANSEN, 2006, p. 85-6), no sentido de que Gullar descreve um referente específico e faz um movimento ocular de cima para baixo da imagem. Tal movimento começaria pelos cabelos, encerrando-se na folha em branco:

basta  
 reparar no arranjo  
 das roupas os cabelos  
 a barba tudo  
 adrede preparado  
 - um gesto e a manta  
 equilibrada sobre  
 os ombros  
 cairá - e  
 especialmente a mão  
 com a caneta  
 detida  
 acima da  
 folha em branco: tudo  
 à espera  
 da eternidade

No entanto, há algumas diferenças entre o que faz Gullar e os letrados gregos ao utilizarem a “écfrase”. Uma delas é o fato de o poeta brasileiro descrever, em termos subjetivos e abertos de criação, uma fotografia, arte da modernidade por excelência, enquanto no mundo antigo, os poetas faziam-no dentro de um sistema de emulação, de defesa da tradição e representações regradas por esta. Com o abalo produzido pelo Romantismo, resultado das revoluções liberais dos séculos XVIII e XIX, o gênero ecfrásico seria esquecido ou relido em termos inovadores, como boa parte dos gêneros do antigo regime e da antiguidade.

Outra diferença entre Gullar e os retóricos gregos está no modo como a descrição é feita: apenas alguns detalhes são mencionados, suficientes para sugerir uma recriação verbal da fotografia, a qual o leitor não conhece necessariamente. Os poetas gregos, por outro lado, respeitam a tradição retórica e oratória ao compor detalhadamente a obra “presenteando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe” (HANSEN, 2006, p. 85). Por outro lado, na modernidade, a voz poética consegue transitar entre écfrase e a poesia ao não ter a obrigação de seguir modelos, como nos primeiros versos: “é uma foto / premeditada / como um crime”. Como mencionado anteriormente, devido a sua experiência como crítico de arte, Ferreira Gullar possivelmente possuía certo conhecimento a respeito da fotografia. Assim como a pintura, a produção de retratos era algo que demandava composições de cena e de seus personagens: uma pose que valorizasse a pessoa fotografada, indicasse posições sociais, sem falar na atenção aos detalhes técnicos, como luz, distância, tipos de lente etc.

Diferentemente da arte pictórica, o resultado só poderia ser visto após a revelação do filme e, por conta dos custos de todo o processo em seus primórdios, era necessário acertar já na primeira tentativa, por isso ela deveria ser “premeditada / como um crime”, trecho que também pode ser lido como a assunção de que a fotografia, enquanto arte, é explicitamente pensada, calculada. No fim da segunda estrofe, a voz poética também acrescenta algo que não poderia ser visto na fotografia propriamente dita:

especialmente a mão  
com a caneta  
detida  
acima da  
folha em branco: tudo  
à espera  
da eternidade

A ideia de um momento “à espera / da eternidade” é o que quebra a expectativa do leitor em relação às descrições feitas até então. Os versos curtos sugerem um ritmo de leitura por fragmentos de uma cena que se eternizará pela segunda vez: a primeira, na fotografia de Nadar; agora, no poema de Gullar. Fotógrafo e poeta materializam a mesma cena em linguagens diferentes. A seguir, a voz poética continua:

sabe-se:  
após o clique  
a cena se desfez  
na rue de Rome a vida voltou  
a fluir imperfeita  
mas  
isso a foto não

captou que a foto  
 é a pose a suspensão  
 do tempo  
 agora  
 meras manchas  
 no papel rastro

O poema sugere que o leitor interaja com o poema a ponto de imaginar a cena sendo fotografada diante de si, de modo que ele deva acompanhar o momento em que tudo é desfeito “após o clique”, em que o aparato de construção daquela imagem é desmontado. Os demais acontecimentos que se sucedem “a foto não / captou”. Fora do instante preso da fotografia, a vida seguiu normalmente e se perdeu no esquecimento; o olhar de Mallarmé, no entanto, continua:

mas eis que  
 teu olhar  
 encontra o dele  
 (Mallarmé) que  
 ali  
 do fundo  
 da morte  
 olha

A voz poética dirige-se diretamente ao leitor quando diz “teu olhar / encontra o dele”, este em qualquer momento da história e Mallarmé, que olha “do fundo / da morte”.

Os poemas de Manuel Bandeira e Ferreira Gullar servem de leitura prévia para a compreensão do diálogo interartístico entre poesia e artes visuais, aqui representado na interação entre o texto poético, a pintura e a fotografia. Tal discussão será ampliada com o intuito de se concentrar na proximidade que essas artes possuem em relação à criação e recriação de cenários, retratos e autorretratos.

Essas técnicas foram difundidas de maneira mais expressiva no campo pictural/visual/gráfico, por isso são mais associadas às artes plásticas e à fotografia. Por outro lado, vimos em “Maçã” e “Fotografia de Mallarmé” como a poesia consegue não apenas utilizar o cenário, o retrato e o autorretrato como tema, mas incorpora traços próprios desses gêneros e constrói, por meio da linguagem poética, representações que rememoram aspectos visuais.

## 2.1 A perspectiva teórica dos Estudos Interartes

No século XX, com base nos pressupostos de Souriau a respeito da Estética Comparada, os estudos sobre os inter cruzamentos entre obras de diferentes autores, idiomas e contextos históricos se ampliaram e deram origem à chamada Literatura Comparada, que se tornou um dos mais importantes e profícuos campos de estudos literários do século passado. Souriau concentra sua atenção na poesia, elegendo-a como a linguagem por meio da qual as outras formas de arte confluem (CARVALHAL, 2006).

Anos depois (mais precisamente em 1958), René Wellek propõe um retorno ao texto literário propriamente dito, uma vez que, na sua avaliação, os estudos comparativos estavam se afastando de aspectos próprios da literatura e abriam margem para que as análises desembocassem em historicismo e em uma possível perda de objetividade em relação à literatura (CARVALHAL, 2006). Esta é, de certa forma, a roupagem da Literatura Comparada que chega ao Brasil, por volta de 1970: uma abordagem que estabeleça uma comparação entre diferentes artes, cuja base e ponto central é a literatura e tem na pintura, na escultura ou na música, por exemplo, campos com os quais é possível dialogar. A tentativa de Wellek era estabelecer uma espécie de estrutura que fosse comum aos comparatistas, uma vez que a grande variedade de objetos de estudo e de metodologias poderia sugerir aos estudiosos de literatura certa inconsistência teórica.

O conceito de intertextualidade serviu de base sólida para a consolidação da Literatura Comparada como campo de estudo, a partir da ideia do texto como um corpo em contato com outros textos, o que possibilitou entender o diálogo entre as artes como uma relação de influência (NITRINI, 2008). A partir dos pressupostos teóricos de Claus Clüver e outros pesquisadores do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Indiana, nos Estados Unidos, os Estudos Interartes se colocam como uma alternativa metodológica em contrapelo ao entendimento comparatista de análise.

A premissa basilar desse campo busca transpor a ideia de relação hierárquica entre artes e supera noções de texto fonte e texto alvo: diferentes formas de arte não apenas se aproximam esteticamente, bem como dividem entre si conceitos, movimentos, imagens, traços etc. A literatura, sob essa perspectiva, não ocupa lugar de linguagem superior (CLÜVER, 1997), mas de arte irmã; e não tem o diálogo interartístico como pretexto, mas como forma de compreender o mundo e de alcançar outras possibilidades criativas.

Por ser um campo de estudos em desenvolvimento, as Interartes precisaram, por algum tempo, estabelecer conceitos e procedimentos metodológicos próprios, processo que foi empreendido principalmente por Clüver até início dos anos 2000. A intenção do teórico era de colocar este método de análise não como algo contrário à Literatura Comparada, mas como

uma área do conhecimento proveniente do estudo comparatista. No entanto, ele observou certa insuficiência em suas propostas, já mencionadas neste tópico, a saber, o próprio ato de comparar obras entre si (bem como o termo em si, embora saibamos que a Literatura Comparada não se trata somente disso) e a não hierarquia entre as artes.

Os Estudos Interartes não visam comparar obras, seja do mesmo código semiótico ou manifestações que ocorrem sob diferentes linguagens (como um livro e um quadro ou uma escultura); também não há na aproximação interartística interesse de estabelecer algum parâmetro de superioridade, inferioridade, semelhança ou diferença, tal como sugere a proposta analítica da Literatura Comparada:

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. É bem verdade que, na crítica literária, usa-se a comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo. [...]

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.

Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim (CARVALHAL, 2006, p. 7-8).

Nas Interartes, por outro lado, as aproximações não são em si o método de análise, elas já acontecem no momento da criação artística quer intencionalmente quer de maneira mais indireta; conceitos e técnicas transpassam os limites de suas próprias linguagens e proporcionam o alcance de novos sentidos e novas percepções. Desse modo, cabe ao estudioso das Interartes identificar as possíveis relações que se deram para que determinado artista chegasse a determinadas figurações.

Em todo caso, há de se reconhecer a significativa contribuição da Literatura Comparada para com os Estudos Interartes, a qual herda, sobretudo, o entendimento de que os textos (inclusive, literários) não estão isolados no mundo, fato intensificado principalmente no século XX e XXI na esteira do avanço tecnológico. Também é a partir dessas transformações que se acentuam discussões acerca de questões próprias dos sujeitos e sua participação na sociedade, por isso os Estudos Interartes começam, em termos históricos, sua atuação ao lado dos Estudos Culturais:

[...] como discurso transdisciplinar, [os estudos interartes] tem preocupações de orientação semiótica, explorando questões de significação e interpretação, de sistemas sócio-culturais e suas interações, de representação e narração, de tempo e espaço,



e de assuntos tradicionalmente tratados na estética; mas mesmo tais interesses e assuntos não podem mais ficar separados de contextos socioculturais, e existe uma tendência crescente para o discurso ser absorvido pelas abordagens e interesses dos novos Cultural Studies. [...]

Os objetivos dos estudos interartes são largamente determinados pelas mesmas preocupações que dominam o discurso crítico atual – e por isso deverão frequentemente coincidir com os objetivos dos Cultural Studies (CLÜVER, 1997, p. 52).

Enquanto pensava em uma disciplina que fosse capaz de compreender e analisar relações interartísticas sem perder de vista questões de importância sociocultural, Clüver já se voltava para a própria noção de arte tradicionalmente concebida, fator que o preocupou ainda no início das discussões interartes. Segundo ele, “até a denominação de estudos interartes tornou-se questionável antes mesmo de se tornar familiar” (CLÜVER, 1997, 51).

A preocupação do teórico se dá principalmente acerca dos modos de produção contemplados sob a categoria das “artes” estudadas por disciplinas especializadas, em outras palavras, o que seria considerado pelo universo acadêmico como arte:

[...] há vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais. O estudo de tais textos requer uma competência específica, e a formação de leitores competentes para tanto (além da formação de leitores equipados para lidar com intertextualidades interartes) é uma das funções dos estudos interartes – concebidos neste contexto como uma disciplina (CLÜVER, 1997, p. 52).

Embora tenha sido um dos principais teóricos dos Estudos Interartes, bem como a estabelecer seus primeiros conceitos, termos e objetivos (como expresso no título do seu artigo de 1997), Clüver, bem como parte da membresia desse campo de estudos, migrou para as chamadas Intermídias. Segundo o autor, uma das razões estaria na tradução do termo (Interartes) para algumas línguas:

Hoje em dia, a área em que atuo recebe, em inglês, o nome de “Interarts Studies”, que corresponde a “Estudos Interartes”, em português, e “Interartiella studier”, em sueco. A língua alemã, entretanto, nada tem a oferecer que seja etimologicamente comparável; ao invés disso, há anos se fala de “Intermedialität” (Intermedialidade), em especial com referência às relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos Estudos Interartes (CLÜVER, 2006, p. 11).

Outro motivo, segundo o teórico, gira em torno do que é considerado ou não como “arte”, o que compreenderia os gêneros estabelecidos tradicionalmente como música, literatura, dança, pintura, arquitetura, ópera, teatro e cinema. Desta forma, é preciso dizer que, em vez de englobarmos obras artísticas sob o rótulo de “mídias”, numa tentativa de combater uma visão totalitária sobre o que pode ou não ser chamado de arte, entendemos que mesmo as

expressões artísticas que não se enquadram nos critérios estabelecidos pelas mais diversas esferas de legitimação, a começar pela própria academia, serão aqui compreendidas como arte, a exemplo da fotografia. Portanto, prosseguiremos neste trabalho utilizando o termo Estudos Interartes, como ainda é feito por muitos estudiosos da aproximação artística.

Feitas as considerações necessárias a Clüver, reconhecendo suas importantes contribuições para os Estudos Interartes, mantemo-nos alinhados a este campo de estudos que internacionalmente se sustenta principalmente no teórico francês Georges Didi-Huberman, o qual segue estimulando frutíferas discussões acerca dos contatos interartísticos. Exemplos concretos são os trabalhos de Vera Casa Nova, com a publicação de *Fricções: traço, olho e letra* (2008); e Márcia Arbex e Márcio Venício Barbosa, os quais, juntamente com Casa Nova, publicaram *Interartes* (2010).

## **2.2 O autorretrato como possibilidade metodológica**

A partir do Renascimento e do antropocentrismo, artistas passam a retratar a si mesmos em suas telas não como uma temática, tal como a pintura de paisagens ou cenas das mitologias grega e cristã, mas como uma técnica pela qual poderiam experimentar. Desta maneira, o retrato e o autorretrato passam a ser o centro de interesse temático com técnicas novas, as quais permitem ao artista aprimorar suas próprias habilidades. Por autorretrato entendemos o resultado de uma observação de si em frente ao espelho e a representação pictural/gráfica do observado (pensando nas primeiras manifestações no desenho e na pintura), ou diante de uma fotografia, quando de seu advento séculos mais tarde, a qual ofereceria também outras possibilidades de se compor autorretratos.

O primeiro artista de que se tem conhecimento a utilizar a técnica (em termos de tradição ocidental) é Albrecht Dürer (1471-1528), muito ligado a um movimento que valorizava o rebuscamento das formas, a harmonia das cores e dos elementos dispostos na tela, com destaque para seus cuidados com luz, simetria, detalhes nas roupas, nos cabelos e na barba. Tais características são próprias do Renascimento (Figura 4):



Figura 4: *Autorretrato* (1500), Albrecht Dürer.

Outros, no entanto, exploraram ainda mais as possibilidades do autorretrato, como fez Rembrandt (1606-1669), considerado o maior pintor holandês, principalmente pela grande quantidade de autorretratos, de 40 a 50 pinturas, 32 gravuras e diversos desenhos ao longo de sua vida. Apesar de manter o rebuscamento de movimentos anteriores, Rembrandt inova por intermédio do jogo de luz e sombra que se tornou sua principal característica, chegando a influenciar futuramente técnicas na fotografia que seriam batizadas com seu nome<sup>5</sup>:



Figura 5: *Autorretrato* (1629), Rembrandt.



Figura 6: *Autorretrato* (1669), Rembrandt.

<sup>5</sup> Técnica utilizada em estúdios fotográficos baseada no emprego de um refletor e uma ou duas fontes de luz. Uma luz mais potente é posicionada em um ponto mais alto. Outra, menos potente, colocada mais abaixo, do outro lado, formando um contraste de luz e sombra. O efeito é formado por um triângulo de luzes criado abaixo da linha dos olhos da pessoa retratada.

A pintura, feita em 1629 (figura 5), retrata Rembrandt aos 23 anos; e a de 1669 (Figura 6), aos 63, feita no ano de sua morte. As obras mostram o trabalho técnico premente no período: “As influências recíprocas da literatura e da pintura, em uma tradição humanista, inscrevem-se no recurso retórico clássico da *ekphrasis*. Da descrição, como era definida pela antiga retórica [...]” (MELLO, 2004, p. 9).

Outra característica particular na Figura 5, nas obras citadas e em diversas outras do pintor é a configuração da luz: ela irradia em apenas um dos lados do rosto, como se viesse de uma única fonte de luz ou uma mais intensa de um dos lados e uma mais fraca do outro:



Figura 7: *Retrato de um homem em giz vermelho* (ca. 1512 a 1515), Leonardo da Vinci.

Na tradição consagrada pela fórmula horaciana *Ut pictura poesis erit*, havia uma profunda convicção de que a produção poética, a literatura, é superior à pintura, convicção ainda vinculada a uma concepção medieval de um pintor artesão, de acordo com o modelo das Corporações de Ofício da Idade Média. O Humanismo renascentista levará a que se pense a atividade do pintor não mais enquanto arte manual, puramente mecânica, mas enquanto arte liberal, **ou seja, de especulação intelectual**, em um paralelo com o trabalho de gramáticos, retóricos, lógicos e aritméticos, rompendo de certo modo com o *habitus* medieval, o que levará mais tarde à criação do sintagma “belas” (MELLO, 2004, p. 10-1, grifos nossos).

Tal efeito de discussão sobre si, de *autoekphrasis*, também pode ocorrer na poesia, especificamente no já mencionado autorretrato poético, certamente sem o artifício visual das cores e das formas que a arte pictórica proporciona, mas levando em consideração que a voz poética pode igualmente deixar algumas partes de si à mostra enquanto oculta outras, ao tempo em que rompe com a continuidade cronológica esperada por Lejeune (2008) em textos autobiográficos, conforme veremos adiante. Essa descontinuidade do autorretrato na poesia sugere a ideia de que cada poema se refere a um retrato específico ou, ainda, que mais de um se refira a um mesmo retrato, já construído em poemas anteriores. Recuperaremos esse aspecto mais adiante.

Ao pintar a si mesmo, o artista experimenta um tipo de estranhamento natural, como pode acontecer ao retratar outras naturezas, como expõe Clark (2007):

O fato de o próprio pintor estar sentado na frente de um espelho tende a provocar um movimento dialético de vaivém sem exigir um esforço desnecessário por parte do dialetista; o espelho naturaliza o movimento, por assim dizer, fazendo parecer que ele se dá no espaço, entre um *self* que está aqui onde estou e outro que está lá no espelho; não passa de óbvio artifício especioso fazê-los estranhos um ao outro (p. 197).

Novaes diz que “O auto-retrato (sic) é um instantâneo do momento em que o sujeito se encontra, mas não por muito tempo” (2007, p. 4), aspecto bastante plausível na prática incessante de Rembrandt. No entanto, ao observamos um de Leonardo da Vinci em 1512 (Figura 7), no qual o artista se apresenta muito mais velho do que estaria no momento de produção do desenho, talvez seja possível ver o autorretrato além do papel definido de *instantâneo do momento*, isto é, talvez haja outros elementos e questões a se conhecer do que o retrato externo. Nesse sentido, o gênero parece se apresentar como um espaço aberto para a experimentação.

Passados quase cinco séculos, observamos, *mutatis mutandis*, a presença do autorretrato na obra do pintor austríaco e importante representante do expressionismo, Egon Schiele (1890-1918), dono de um traço muito significativo e pessoal. Características marcantes de sua obra são a exploração do erotismo, da sexualidade, o nu, o sagrado, a morte, a vida e a gestualidade (OLIVEIRA, 2012). De personalidade polêmica, controversa e transgressora, Schiele produziu, em sua curta vida, cerca de 45 autorretratos. Em 11 desses, ele se representa nu, em posições diversas, e utiliza singulares distorções anatômicas; em outros, ele se faz duplo ou triplo. Demonstrando uma espécie de necessidade provocativa, em duas obras, ele se autorretrata em posições divinas, como nos exemplos a seguir:

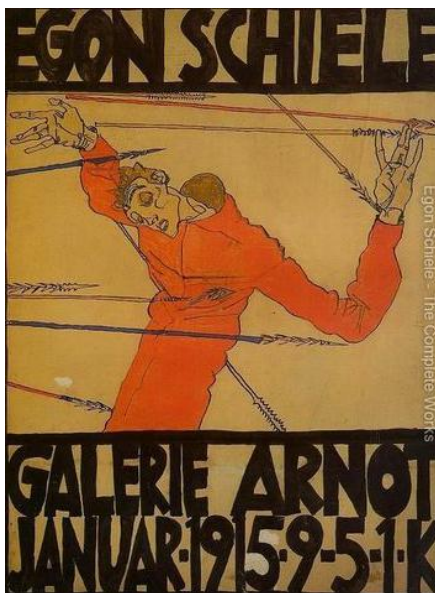


Figura 8: *Autorretrato como São Sebastião* (1915), Egon Schiele.

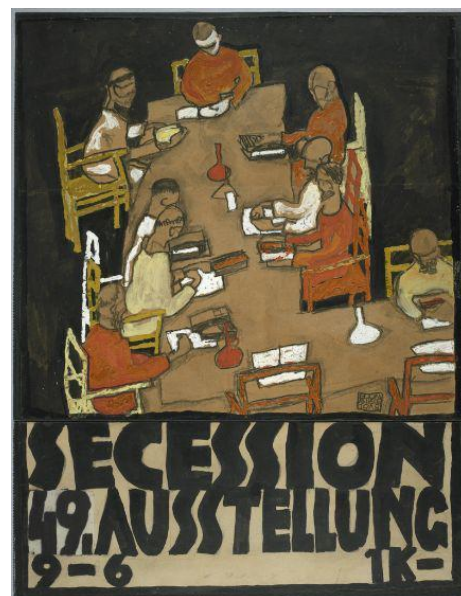


Figura 9: Pôster para 49ª Exposição da Secessão de Viena (1918), Egon Schiele.

No primeiro quadro (figura 8) ele representa o seu próprio corpo perfurado por flechas em ligação direta ao título, refazendo a cena da morte de São Sebastião; na figura 9, por sua vez, inspirada no afresco *A última ceia* (1495-1498), de Leonardo da Vinci, Schiele



autorretrata-se no lugar de Cristo. Embora ligado e influenciado pelo expressionismo austríaco, mais tarde Schiele viria a assumir uma identidade particular na pintura, aderindo, inclusive, a uma paleta de cores mais voltada aos tons amarelos e terrosos (OLIVEIRA, 2012), também visível em seus autorretratos.

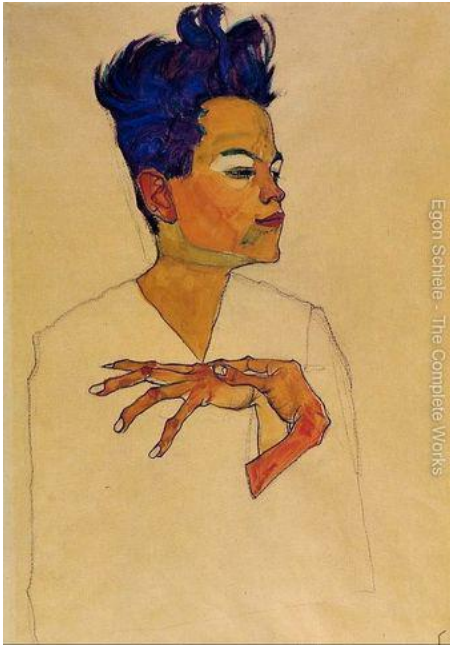


Figura 10: *Autorretrato com as mãos no peito* (1910), Egon Schiele.



Figura 11: *Autorretrato com a cabeça baixa* (1912), Egon Schiele.

Os autorretratos acima (Figuras 10 e 11) mostram duas possibilidades diferentes em um intervalo cronológico relativamente curto (1910 e 1912). De um lado (Figura 10), Schiele se autorretrata em cores suaves (vários tons de amarelo), além de traços sutis, porém mais visíveis e definidos, que contornam o cabelo, o rosto e as mãos. Por outro, no *Autorretrato com cabeça baixa* (Figura 11), observamos o artista de olhar profundo, as cores sobrepostas, escuras (quase não se vê o uso de branco, mas tons de trigo, creme e uso excessivo de preto e castanho), num ritmo que parece perdido; é possível ver as marcas do pincel e camadas de tinta em alto-relevo. São cores tão próximas que a certo ponto a imagem parece se fundir, dissolver, como se a qualquer momento ela fosse se tornar uma mancha. O exagero nas formas anatômicas, apontado anteriormente, faz-se presente aqui. Schiele se apropria da liberdade artística (que a pintura antiga não tinha, construída por preceptivas retóricas), tanto em relação à superfície quanto ao seu âmago interpretativo, sugerindo leituras sobre si que talvez não pudessem ser expostas de outra forma.

É possível dizer que o autorretratista não apenas propõe maior experimentalismo na arte de modo geral, mas também sugere enxergar a si mesmo de outras maneiras, o que faz com que cada autorretrato seja uma reinvenção de si. A arte moderna se mostrou espaço propício para uma presença cada vez mais forte da imagem do homem nas representações, acompanhada de elementos até então absurdos. Um exemplo disso é o *Autorretrato mole com bacon frito* (1941), do pintor espanhol Salvador Dali (1904-1989).



Figura 12: *Sim, mas não tente descobrir o meu segredo* (1954), Philippe Halsman.

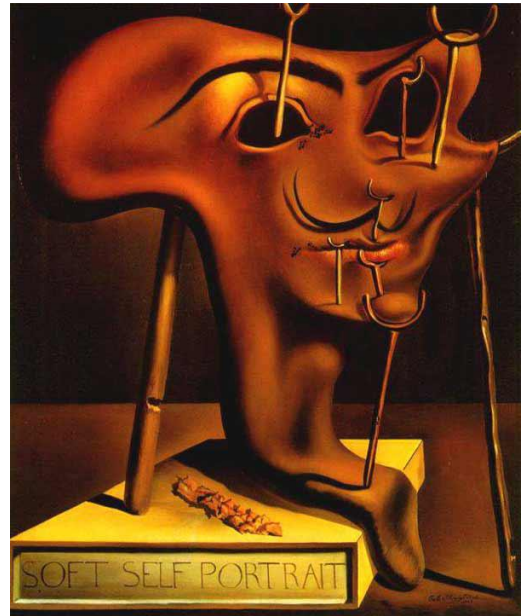


Figura 13: *Autorretrato mole com bacon frito* (1941), Salvador Dali.

Dali faz um autorretrato em que o rosto se mostra disforme, como se derretesse, sustentado por muletas. Um observador familiarizado com a imagem pública do pintor poderá observar algumas características marcantes de seu rosto, como, por exemplo, o bigode, as sobrancelhas, o formato do rosto e o queixo angulosos.

Em *Autorretrato mole com bacon frito*, é possível notar o uso dominante do dourado, muito presente em suas obras, além do amarelado e do castanho, muito contraste, muita sombra e pouco brilho. Ele não se retrata em termos figurativos tradicionais, mas como se o rosto estivesse de fato mole, em um movimento de derretimento, marca tão cara ao surrealismo de Dali.

### **3 AUTOBIOGRAFIA, POESIA AUTOBIOGRÁFICA E AUTORRETRATO POÉTICO**

#### **3.1 Autobiografia**

A autorrepresentação na literatura, manifestada nas diferentes escritas de si, é objeto do interesse de muitos autores e se mostra campo vasto e fértil para estudiosos da arte literária, especialmente aos que se dedicam ao texto biográfico e o autobiográfico, bem como para pesquisadores de outras áreas, como psicologia, antropologia e filosofia. Desta forma, pretendemos discutir como transformações sociais e artísticas, além do avanço do capitalismo e da tecnologia do século XX em diante, possibilitaram compreender a poesia como uma manifestação da multiplicidade e da necessidade de representar a fragmentação do sujeito moderno, a qual permite o surgimento de outra forma de escrita autorrepresentativa que chamamos de autorretrato poético.

Durante o Romantismo, discutiu-se a interferência da subjetividade do escritor sobre seu texto, questionando-se em que medida o autor se inscreve em sua própria obra. A modernidade tornou ainda mais estreita a separação entre autor e obra, abrindo a possibilidade de uma escrita em que o escritor, além de ser mente criadora por trás do texto, fosse ele próprio parte e tema de sua criação (eu-lírico, personagem, narrador etc.), isto é, elementos biográficos passam a assumir enorme importância na construção literária.

Nesse âmbito, Lejeune (2008, p. 14) define autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência quando focaliza sua história individual, mais especificamente, a história de sua personalidade”. Essa definição implica outros elementos que pertencem especificamente a quatro categorias criadas pelo autor, quais sejam: 1) forma da linguagem; 2) assunto tratado; 3) situação do autor; e 4) posição do narrador.

A categoria 1 reforça a ideia de que o texto deva ser uma narrativa em prosa; as 2 e 3 determinam a necessidade de que seja contada uma “história” e ideia de um nome que remete a uma “pessoa real”; a última pede uma “retrospectiva da narrativa”. Para o pesquisador francês, os textos que não cumprem esses requisitos são considerados “gêneros vizinhos da autobiografia”. Na lista estariam memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário, autorretrato ou ensaio.

Lejeune (2008) determina que há um espaço biográfico em que os diferentes tipos de escritas de si confluem, o qual inclui a autobiografia como uma das formas possíveis de narrar



a própria vida. No caso desta última, para que se aproveite ao máximo de um texto, leitor e autor (não sujeito escritor que publica, mas o “eu” dentro da obra) deverão fazer o que ele chama de “pacto autobiográfico”, em que ambos entendem estar diante de uma manifestação da memória, por vezes fragmentária e imprecisa, o que possibilita o surgimento de lacunas. Arfuch (2010) pensa nesse processo de modo dialógico, afirmando que ocorre uma:

*simultaneidade* na atividade de intelecção e compreensão entre os participantes; trata-se de uma interação em presença, midiática ou de escrita. Nessa moldura, podemos situar agora a peculiar intersubjetividade gerada pelas formas biográficas também como **um acordo, uma sintonia**, e não somente como um “pacto” assinado e “selado” pelo autor, que *obriga* seu leitor, como na primeira versão de Lejeune (p. 68, negrito nosso).

Em todo caso, ambos concordam que enunciador e leitor participam do percurso proposto pelo texto autobiográfico: o autor participa através da própria escrita, narrando sobre sua vida (direta ou indiretamente), escolhendo lembranças, selecionando histórias; o leitor interage através de suas próprias vivências, relacionando-as com o que lê, estabelecendo elos e percebendo possíveis intertextualidades (ARFUCH, 2010).

### 3.2 Poesia autobiográfica

Lejeune (2008) dedicou boa parte de seus estudos à compreensão dos textos que formam o chamado “espaço biográfico”, reunindo-os em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. O livro também é conhecido por ter sido reeditado várias vezes pelo próprio autor, no qual foi inserindo novos tipos de texto à medida que tomava conhecimento de outras formas de escrita (auto)biográfica, além das já indicadas ao iniciar seu estudo.

A poesia autobiográfica é mencionada por Lejeune (2008) como um gênero vizinho à autobiografia, de modo que, para o pesquisador, poemas podem ser considerados também autobiográficos:

[...] livros que são narrativas autobiográficas, verdadeiras narrativas tradicionais, pois começam pelo nascimento do autor, exploram todas as etapas de sua formação, a história de sua personalidade, inscrevem essa história em um contexto preciso, com nomes, datas, etc. – mas que são escritos em versos (LEJEUNE, 2008, p. 89).

Segundo a definição de Lejeune, este tipo de texto se aproxima dos demais inseridos no espaço biográfico por conta das pistas deixadas pelo autor: o curso cronológico dos acontecimentos, a descrição das etapas de sua vida, nomes e datas; o que diferencia é a forma

(ser escrito em versos e não em prosa). Esta ideia, no entanto, não compreende poemas que, embora tragam elementos biográficos, não se dediquem a trazer informações precisas: não há nomes, datas e o tempo se mostra indeterminado.

A partir do século XX, mas de maneira mais significativa na contemporaneidade, o verso livre e branco passa a predominar na poesia, apesar de já ter sido usado no século XIX por poetas como Walt Whitman (1819-1892) e Stéphane Mallarmé, o que aproxima mais o texto poético da linguagem cotidiana. Arfuch (2010) considera essas mudanças na literatura como de grande importância, a ponto de discorrer sobre a possibilidade de os textos subverterem o próprio gênero ao qual estão ligados, inclusive a autobiografia.

Para chegar à discussão desses poemas, nos valem de uma relação entre poesia e pintura, a qual possui uma proximidade entre o que se entende como autorretrato, muito difundido na arte pictórica e um tipo de escrita autorrepresentativa/autorreferencial, que não se insere na definição de Lejeune, o autorretrato poético.

### **3.3 Autorretrato poético**

O autorretrato na pintura e na poesia não se assemelha apenas por traços como a técnica de luz e sombra de Rembrandt, para dar um exemplo, mas também por proporcionar ao seu criador a possibilidade de se retratar a seu modo, assumindo outras formas, outros rostos, criando efeitos diversos em seu público. Tudo isso remete, em certa medida, para o sujeito na contemporaneidade, fragmentado, incompleto, volúvel, como lembra Hall (2003), ou a liquidez das identidades que surgem nesse contexto, segundo Bauman (2001). Como visto anteriormente, tais características aparecem nitidamente nas obras de Egon Schiele e Frida Kahlo. Nesse sentido, os Estudos Interartes se mostram como uma passagem possível para a compreensão do que aqui chamamos de autorretrato poético.

Conforme exposto, o autorretrato poético é um tipo de escrita autorrepresentativa ou autorreferencial em que o poeta não apenas fala de si, mas descreve a si para além da figuração de características físicas reconhecíveis no espelho, numa fotografia ou numa gravação de vídeo. Até nos casos em que o poeta se volta para a descrição de aspectos físicos, as imagens criadas sugerem muito mais do que uma disposição sequencial de atributos, como podemos ver no poema “Retrato”, de Cecília Meireles (1901-1964):

#### **RETRATO**

Eu não tinha este rosto de hoje,

assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
— Em que espelho ficou perdida  
a minha face? (MEIRELES, 2001, p. 18).

Em suas três quadras, a voz poética descreve-se a partir de sua imagem no espelho, com enfoque no rosto, nas mãos e nas mudanças sofridas devido à passagem do tempo. Tal traço é visível também na predominância de verbos no pretérito: imperfeito (“tinha”) e perfeito (“dei”, “ficou”).

A poeta indaga-se sobre sua juventude, pois o tempo lhe deu características que a tornam estranha a si mesma, como apontam os adjetivos de forte carga negativa: “rosto triste”, “magro”, “olhos tão vazios”, “lábio amargo”; “mãos sem força”, “paradas”, “frias” e “mortas”. O seu rosto ainda aparece como uma máscara alheia ao ser, algo que ela possui e não aquilo que é: “Eu não tinha esse rosto de hoje”.

O título “Retrato” sugere, em princípio, a descrição de um retrato pintado, desenhado ou fotografado, no entanto, o texto apresenta características de alguém a se olhar no espelho tal como fizeram os autorretratistas por muito tempo. Semelhante representação de si, por diferentes figurações, também se faz presente no poema “Identidade”, do poeta e escritor moçambicano Mia Couto:

Identidade

Preciso ser um outro  
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha  
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem insecto

Sou areia sustentando  
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço  
aguardando pelo meu passado  
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato morro

no mundo por que luto nasço (COUTO, 1999, p. 13).

Reconhecido por utilizar uma linguagem bastante imagética e metafórica, principalmente nos seus textos em prosa, muitas vezes misturando metafísica e materialidade, Couto se autorretrata usando imagens de seu lugar de origem. Tais características podem ser verificadas a seguir:

**Preciso ser um outro  
para ser eu mesmo**

[...]  
Existo onde me desconheço  
aguardando pelo meu passado  
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato morro  
no mundo por que luto nasço

Os dois primeiros versos em negrito ensejam o estranhamento que o artista sente ao se autorretratar, pois seu reflexo não é suficiente para representar ele mesmo, por isso a voz poética precisa “ser um outro”. A figuração prossegue no primeiro verso da penúltima estrofe (sublinhado), quando o poeta retoma o “Existo onde me desconheço”, lembrando uma identidade, tal como aponta o título, ou seja, um retrato que se apresenta através do outro, que no fim será ele mesmo:

Sou grão de rocha  
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem insecto

Sou areia sustentando  
o sexo das árvores

As outras imagens também sugerem essa identidade fragmentada e diversa. Em dado momento, ele é “grão de rocha”, em outro, é “vento” que desgasta a rocha; ora “pólen”, ora “areia” que sustenta “o sexo das árvores”, elementos muito ligados ao ambiente africano, além das metáforas próprias de seu povo: a árvore, como origem, com raízes fincadas, mas cujos galhos crescem para fora. Aqui, o eu-lírico é a própria terra que sustenta as árvores, sua origem não é uma só. O poeta só reconhece sua própria existência a partir da existência de outro e talvez o espelho proporcione esse momento de encontro: aqui, sou um; no espelho, sou outro.

Manoel de Barros (1916-2014), de modo semelhante a Mia Couto, também acredita ser mais de um, como escreve em “Os dois”:

#### OS DOIS

Eu sou dois seres.  
 O primeiro fruto do amor de João e Alice.  
 O segundo é letral:  
 É fruto de uma natureza que pensa por imagens,  
 Como diria Paul Valéry.  
 O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu e vaidade.  
 O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades e frases.  
 E aceitamos que você empregue o seu amor em nós (BARROS, 2013, p. 405).

O eu-poético se descreve como “dois seres”: tanto um quanto o outro possuem “vaidades”, embora o primeiro seja feito de elementos materiais (“unha”, “roupa”, “chapéu”) e o segundo seja feito de seus principais produtos (“letras”, “sílabas” e “frases”).

Mia Couto e Manoel de Barros fazem um movimento que, para Octavio Paz, é inevitável, quando observa a necessidade humana de ser outro, sugerindo que seu ser sempre o leva para além de si:

Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de “éste” y de “aquél” ese “otro” que es él mismo. [...] La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro<sup>6</sup> (PAZ, 1999, p. 50).

Vejamos o canto 11 do poema “Biografia do orvalho”, de Manoel de Barros:

#### 11

A maior riqueza do homem  
 é a sua incompletude.  
 Nesse ponto sou abastado.  
 Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.  
 Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,  
 que puxa válvulas, que olha o relógio,  
 que compra pão às 6 horas da tarde,  
 que vai lá fora, que aponta lápis,  
 que vê a uva etc. etc.

<sup>6</sup> “E o homem mesmo, desviado desde o nascimento, se reconcilia consigo quando se faz imagem, quando se faz outro. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso se avizinha com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer “deste” e “daquele” esse outro que é ele mesmo. [...] A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro”. (Tradução nossa).

Perdoai  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem usando borboletas (BARROS, 2013, p. 347-8).

Segundo Beaujour (1991), a heterogeneidade e descontinuidade narrativas são o que diferem o autorretrato da autobiografia. Além disso, espera-se que uma autobiografia seja uma narrativa dos feitos de determinado personagem, escrita por ele mesmo, em contrapartida, o autorretrato literário, sob a forma do poema, terá maior preocupação em descrever quem é o poeta: “A fórmula operacional do autorretrato, portanto é: 'Eu não vou te dizer o que eu fiz, mas eu vou te dizer quem eu sou'” (1991, p. 3).

A metáfora, segundo Martelotta e Palomares, é “uma constante em nossa linguagem cotidiana e está enraizada no nosso sistema conceptual ordinário segundo o qual pensamos e agimos” (2009, p. 188). Por exemplo, pintar a si mesma usando um colete ortopédico não seria suficiente para Frida Kahlo no quadro *La columna rota*. A artista criou uma metáfora para tal questão ao representar sua coluna semelhante a uma coluna grega com diversas trincas, portanto, desgastadas pelo tempo.

Surge a mesma necessidade no poeta quando se trata do autorretrato literário que, como ressalta Beaujour, “permanece obstinadamente metafórico” (1991, p. 1), sem intenção de representar o real, mas leituras de si. Assim como Frida se animaliza em *El venado herido*, o poeta assumirá várias formas, distintas da humana. No entanto, ainda é ele, como bem assegura Paz: “O poeta não quer dizer; diz” (2012, p. 118), seguindo uma lógica contida na imagem poética, a qual, portanto, só pode ser compreendida dentro dela (PAZ, 2012).

#### 4 POESIA E ARTES VISUAIS NA OBRA DE ROBERVAL PEREYR

Roberval Pereyr<sup>7</sup> (Roberval Alves Pereira) nasceu em 1953 e passou a infância na zona rural de Antônio Cardoso, Bahia, até se mudar para Feira de Santana, em 1964. Ali reside desde então, atuando como professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Sua obra poética é composta pelos seguintes livros: *As roupas do nu* (1981), *Ocidentais* (1987), *O súbito cenário* (1996), *Concerto de ilhas* (1998a), *Saguão de mitos* (1998b), *Nas praias do avesso* (2004), *Acordes* (2010) e *Mirantes* (2012a), com o qual recebeu o Prêmio Braskem da Academia de Letras da Bahia, em 2011, e o Segundo Prêmio Brasília de Literatura, em 2014. Além disso, foi indicado, em 2013, para o Prêmio Portugal Telecom de Literatura (hoje Oceanos)<sup>8</sup>. Sua atuação também se dá no campo da editoração, pois é cofundador da revista *Hera*, da qual participaram 100 autores, como Antônio Brasileiro e Juraci Dórea, com 20 números lançados de 1972 a 2005, e da revista *Duas Águas*, em parceria com Pablo Simpsons, além de fundador e diretor das editoras independentes *Tulle* e *Estrada*, nas quais publicou alguns de seus trabalhos.

O *corpus* da pesquisa é composto por poemas extraídos das obras *As roupas do nu* (1981), *Ocidentais* (1987), *Concerto de ilhas* (1998), *Nas praias do avesso* (2004) e *Acordes* (2010). O critério de seleção dos poemas foi a temática do autorretrato poético discutida nos capítulos 1 e 2 do trabalho. A pesquisa tem como apoio teórico fundamentos propostos por Paz (2012); como base para a poesia, Beaujour (1991) e Martelo (2004); para questões próprias do autorretrato poético, Clark (2007); para a compreensão de aspectos da pintura e do autorretrato na arte pictórica, e Casa Nova, ARBEX e BARBOSA (2010), como referência de proposta metodológica de análise que tem como pressupostos os Estudos Interartes. Inicialmente, faremos comentários críticos acerca de alguns poemas de Pereyr, com o objetivo de apresentar, de modo geral, aspectos da pintura e do autorretrato em sua obra. Em seguida, no capítulo 4, analisaremos mais detidamente os poemas “Prelúdio” (1998), “Diante do homem ou – Dos limites” (1981), “A outra visão” (1996), “Cinco visões de um” (1998) e “Canto em si” (2004).

<sup>7</sup> O poeta, antes de assinar como Roberval Pereyr, assinava como R. Pereyr, como se pode ver nas primeiras publicações da revista *Hera*. Roberval Pereyr nasce na poesia a partir da corruptela do sobrenome “Pereira”; Roberval Alves não agradaria pelo som, Alves Pereira poderia confundir-lo com algum poeta português, R. Pereyr seria apenas temporário. (cf. ALAGOAS ARTE E CULTURA. *Alagoas Arte e Cultura | Entrevista com Roberval Pereyr na V FLIMAR*. 2014. (27m42s). Disponível em: <<https://youtu.be/BraFzm55jBk>> Acesso em: 24 fev. 2019).

<sup>8</sup> Além dos livros de poesia, Pereyr também publicou um livro de teoria literária intitulado *A unidade primordial da lírica moderna* (2012b), fruto de sua dissertação de Mestrado, defendida em 1991, para o curso de Mestrado em Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia (UFBA); além desses, há uma série de textos e artigos publicados em jornais e revistas especializadas.

#### 4.1 Zona de fricção: poesia e pintura em contato

A aproximação de Pereyr com a pintura se faz presente em poemas que compõem cenários. Semelhantemente a um quadro, os versos sugerem ao leitor uma cena, como em “Confissão – 2” (2010):

##### CONFISSÃO – 2

Lento mormaço: meu ser.  
Meu ser com suas secas  
e seu nordeste: meu ser  
Nordeste  
no lado crespo do Ser.

Meu ser que nem é:  
qual esqueleto no pasto  
ao lado do cacto  
teimoso  
como quem ainda crê  
depois de morta, há muito,  
a fé (PEREYR, 2010, p. 27).

O poema, dividido em uma quintilha e uma septilha respectivamente, faz referências a texturas (“secas” e “crespo”) que possuem uma carga significativa e cria um jogo com seus sentidos e sons: na primeira estrofe, a palavra “ser” é mencionada quatro vezes, uma delas com a primeira letra maiúscula e “nordeste”, duas vezes, grafada “Nordeste” na segunda vez.

A sonoridade em comum (“er” e “or”), que se repete em alguns versos, sugere uma respiração ofegante, cansada. Não é só o espaço em torno que é seco, mas o seu “ser”, “com suas secas / e seu nordeste: meu ser / Nordeste”, o “Lento mormaço” está nele. E reforça:

Meu ser que nem é:  
qual esqueleto no pasto  
ao lado do cacto  
teimoso  
como quem ainda crê  
depois de morta, há muito,  
a fé.

No trecho em destaque, Pereyr constrói o que seria a ausência de ser: “qual esqueleto no pasto / ao lado do cacto / teimoso”; que podem ser os restos mortais de algum animal, como as carcaças que podem ser vistas num descampado típico do sertão. Outra imagem sugerida no poema é a do “cacto / teimoso”, que insiste em existir mesmo ao lado da própria morte.



Essa proximidade é sugerida na poesia de Pereyr também quando se refere à memória, falando de cores e imagens que, tal como dispostas no poema, criam ou recriam uma cena, como em “As roupas do nu” (1981):

### AS ROUPAS DO NU

Estou farto do meu destino – e vou  
 abandonar-me agora neste azul  
 que fomos na infância – jamais  
 obliterada: memória  
 de canários, frutas de mandacarus, manhãs  
 na correnteza

lenta

do riacho

visto no espelho de meus olhos, menino  
 gerando mitos, e outras  
 lendas, infâncias

na infância. E rindo.

Sim, estou farto de mim – e vou  
 despir-me da morte e dos futuros  
 que me enlaçam em forma de sutis  
 promessas – vou

vestir-me de pétalas

e lembranças, e de pétalas... (PEREYR, 1981, p. 60).

O poema é feito em estrofe única, disposta em 18 versos, alguns configurados em posição diferente em relação à margem, o que determina outro ritmo, pois deslocam o olhar do leitor. A voz poética se diz farta de seu destino e pretende abandonar-se “neste azul”, como se vê no segundo verso; aqui a cor remete à lembrança da infância “jamais / obliterada”, como será dito logo em seguida: o azul geralmente é atribuído ao sonho, à calma, à serenidade e as imagens que se seguem tem justamente esse caráter:

Estou farto do meu destino – e vou  
 abandonar-me agora neste azul  
 que fomos na infância – jamais  
 obliterada: memória  
 de canários, frutas de mandacarus, manhãs  
 na correnteza

lenta

do riacho

visto no espelho de meus olhos, menino  
 gerando mitos, e outras  
 lendas, infâncias

na infância. E rindo.

Agora é o quadro que se mostra na memória: os canários, as frutas de mandacarus, as manhãs na correnteza lenta do riacho; passado e presente dividem o mesmo espaço e criam a cena: o homem que tem de encarar o destino, mas se nega, tentando despir-se da “morte e dos

futuros”; ele revive no espelho de seus olhos os dias de menino, veste-se de “pétalas / e lembranças, e de pétalas...”. Em “Manancial” (1981), Pereyr fala, mais uma vez, da infância e recupera imagens presentes em “As roupas do nu”:

#### MANANCIAL

Infância é um riacho  
azul  
no chão da alma.  
Semente eterna e fruto,  
vulto  
    e a própria face.  
Um povoado de estrelas  
anônimas no pasto (PEREYR, 1981, p. 71).

Em um poema curto (uma oitava), a voz poética lembra novamente a cor azul enquanto fala da infância, desta vez ligando-a diretamente ao “riacho”, que aparece no oitavo verso de “As roupas do nu”. A infância aqui também é “Semente eterna e fruto”, rememorando elementos da natureza, além de “Um povoado de estrelas / anônimas no pasto”, a solidão e a serenidade da vida afastada da cidade, como foi um dia.

Da mesma forma, quando o poeta decide escrever sobre si mesmo, não é suficiente que ele escreva como as outras pessoas o veem, ou como é o seu reflexo no espelho; não é suficiente uma descrição exata; é necessário escrever como ele vê a si mesmo:

#### A INÚTIL LIÇÃO – 2

Todos sabem quem sou; eu não sei.  
Por isso a todos me vou  
tantas vezes.

Mas ao retornar sei menos  
de mim e de todos eles.

Nos teus olhos, onde me leio,  
te desaprendo; e me esqueço (PEREYR, 2004, p. 62).

A imagem poética é o resultado dessa experiência; cria-se, a partir daquele momento, um lugar onde é permitido que o poeta atinja outros significados. Segundo Pereyr,

a imagem poética é a imagem-matriz: em contato com ela, cada leitor defronta com a possibilidade de fazer despertar seu próprio arsenal de imagens. A cada ocorrência desta natureza repete-se o fenômeno: o leitor, atraído para o mundo magnético do poema, obtém uma experiência criativa, originária (PEREYR, 2012b, p. 69).

O poeta, pela imagem, oferece uma mensagem que provavelmente não seria possível ser expressada de outra maneira na linguagem cotidiana. Sendo assim, a imagem do poeta é o poema, onde é possível que ele transporte as palavras da realidade convencional para a realidade do *impossível* (PAZ, 2012). Mais do que isso, pela “imagem, o indizível torna-se visível. Todo poema é sempre uma visão” (PEREYR, 2012b, p. 30) e “através do poema o idioma renasce, elevando-se a um grau muito alto o seu poder expressivo” (PEREYR, 2012b, p. 29).

Para Roberval Pereyr, assim como para outros poetas, foi necessário quebrar as barreiras com a linguagem, enquanto instrumento comunicacional<sup>9</sup>, para alcançar a imagem poética. Para isso, o poeta explorará o máximo das palavras, por meio de metáforas, por exemplo, unindo expressões aparentemente irreconciliáveis para criar um sentido que só pode ser compreendido na realidade do poema, algumas vezes indo, inevitavelmente, de encontro com as normas desenvolvidas para o uso da língua (PAZ, 2012).

O poeta precisa desafiar a linguagem, como ensina Padre Ezequiel, em um dos poemas de *O livro das ignoranças* (1993), de Manoel de Barros: “Há que apenas saber errar bem o seu idioma” (BARROS, 2013, p. 295); ou como *O menino do mato* (2010) observa: “Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor / e não por sintaxe” (BARROS, 2013, p. 418). O poeta traduz em imagens o que ele vê diante do espelho, talvez para conduzir o leitor a um resultado que ele mesmo alcançou ou para fazer o movimento inverso.

Sem o recurso visual da pintura pronta exposta, em tinta e cores, o poema deixará a cargo do leitor o preenchimento de todas as lacunas deixadas pelo poeta, se lhe houver interesse. Os autorretratos de Pereyr, ao invés de representarem de uma imagem nítida (de si), se constroem na negação, na recusa e na rasura, como pode ser visto em “Desmentido”:

#### DESMENTIDO

Alguém me reconhece num retrato de menino.  
 Não sou eu: é minha antiga paz.  
 A história de um homem é sua pista falsa:  
 estudam meus sonhos, meus passos, meus mapas  
 e dizem quem sou inutilmente.  
 Inutilmente.  
 Porque sou sempre o que vem pelo atalho (PEREYR, 1987, p. 33).

A poética de Pereyr carrega as marcas do sertanejo, da mitologia grega e da música, num percurso poético que, com utilização constante do autorretrato, expressa a rasura do eu, o

---

<sup>9</sup> Martelotta e Palomares afirmam que “A linguagem é um instrumento cognitivo que tem como função organizar e fixar a experiência humana” (2009, p. 184).



levar... (PEREYR, 1981, p. 31).

Aqui, Pereyr faz um jogo de imagens que ora coloca o/a leitor/a diante da figura de um homem e ora frente a outras ideias, outros ambientes. O título, “Descrição de homem”, a princípio, soa desprezioso: a descrição não é característica usual ao campo poético, em geral é uma modalidade reconhecida mais frequentemente em textos não literários, que precisam ser mais diretos e objetivos. Descrever é “1. Representar (alguém, algo ou a si mesmo), por escrito ou oralmente, no seu todo ou em detalhes” (HOUAISS, 2001). Mas é preciso observar que o título não sugere fazer a descrição “de um” homem ou até mesmo “do” homem, mas “de” homem: essa preposição, sem artigo definido ou indefinido, direciona parte de nossa interpretação para algo mais aberto, afinal pode ser qualquer homem fugindo da objetividade habitual do texto descritivo – embora isso seja esperado em um poema moderno, já que lhe são próprias a subjetividade, a multiplicidade interpretativa e a subversão de estruturas textuais. Pensamos, então, que ao utilizar esta preposição e não outra, a voz poética estabelece uma proposta de falar do outro enquanto fala de si. Traremos isso de volta mais à frente.

Ainda há de se observar que o poema é construído em torno da apresentação passo a passo de um ser, o que aponta para um diálogo entre poesia e pintura, considerando os primeiros versos e o título escolhido, sugerindo um movimento descritivo em chave contemporânea. No mundo antigo, *ekphrasis*, segundo Hansen (2006), vem de “*phrazô*, ‘fazer entender’, e *ek*, ‘até o fim’”; e corresponde aos “exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C. [...] significa ‘exposição’ ou ‘descrição’” (p. 85). Também diz respeito a “um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*)” (p. 86). Essa definição remete à imitação (um discurso descritivo verbal que representa uma pintura), a invenção então está na opinião sobre determinada obra, o modo como o orador descreve um quadro ou outra peça artística. Ainda de acordo com Hansen (2006),

*A ekphrasis é falsa fictio*, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível. Como exercício de eloquência, a *ekphrasis* é uma pragmática: evidencia justamente a habilidade do orador que espanta a audiência com a narração da *falsa fictio* tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos *topoi* da memória partilhada (p. 86).

Do mundo retórico e oratório, para o nosso contexto contemporâneo, Clüver (1997), falando sobre a retomada do conceito por Leo Spitzer, em 1955, numa perspectiva mais estética que retórica, inclui a possibilidade da “(re)criação” do texto sobre o qual o narrador se baseia. Acrescenta ainda:

*Ekphrasis* literárias não operam com tais restrições [da *ekphrasis* clássica dos gregos], mesmo sendo baseadas em obras reais; **a maioria delas tende a atingir autonomia em relação ao texto-fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam.** O leitor não precisa colocá-los (de fato ou mentalmente) ao lado do texto de sua origem (CLÜVER, 1997, p. 42, grifo nosso).

Como não indica um referente específico, ao contrário dos poetas da antiguidade, “Descrição de homem” enseja a visualização de muitas obras as quais o/a leitor/a pode imaginar, de acordo com suas experiências de leitura e seu aporte artístico que podem se alinhar com a proposta de Clüver (mostraremos algumas dessas possibilidades mais adiante).

Nesse sentido moderno da éfrase, da descrição, Pereyr recria um texto-fonte imaginável por meio da linguagem poética, ainda que não revelado, principalmente na indicação de um dos primeiros traços, “desnudo”: a representação de figuras desnudas (masculinas e femininas) é uma característica comum na pintura e no desenho, algo muito habitual principalmente no Renascimento, como se pode ver no que é considerado o ideário deste período, o *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci (Figura 14):

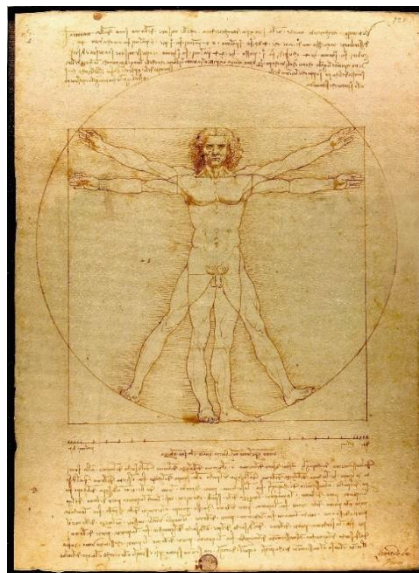


Figura 14: *Homem Vitruviano* (ca. 1490), Leonardo da Vinci.

Os períodos artísticos que se sucederam ao Renascimento continuaram a fazer esse tipo de representação, em especial devido à quebra com os valores cristãos. Por outro lado, pode haver também, na poesia contemporânea, uma “desordem” da *ekphrasis* nos dois modos



Áspero, desnudo.  
 Os braços cruzados sobre a morte,  
 os olhos no muro.  
 (Há pouca paisagem a contemplar  
 nesta noite que se abre em outra  
 noite maior).

A primeira parte da primeira estrofe sugere uma imagem quase estática: o primeiro verso é composto por duas palavras, separadas por vírgula, isoladas, sem verbos antes ou depois; os dois versos que se seguem não indicam movimento: “Os braços cruzados sobre a morte, / os olhos no muro”, como alguém que olha para fora de casa (para fora de si), encara o tédio e despretensiosamente olha o muro, construção reta e fixa ao solo, feita apenas para separar o lado de fora da parte de dentro das casas. A segunda parte (negrito) aponta, ainda que tenuemente, para uma “paisagem”, cuja visibilidade é prejudicada pela escuridão da noite “que se abre em outra / noite maior”.

A descrição inicia através de duas características: “Áspero, desnudo”. A aspereza pode se referir a uma textura – o que não agrada ao toque, possui uma superfície irregular – ou à personalidade de alguém – alguém difícil de conviver, grosseiro. Diferente do que faziam os textos éfrásticos, a voz poética não se aprofunda em maiores detalhes sobre o homem ou sobre a paisagem: não sabemos a cor dos “braços cruzados” ou dos “olhos no muro”, não temos noção de tamanho, de distância, de altura etc. É imprescindível a participação do/a leitor/a na construção de sentidos variados. Desviando da primeira cena, os próximos verbos já indicam elementos mais introspectivos, movendo-se para dentro:

O coração implode no sábado: há bombas  
 de silêncio devastando o peito  
 – calado.

Esses versos sinalizam para duas imagens, através de um jogo de palavras e sentidos que se contradizem; as referências se voltam para o campo semântico bélico: “implode”, “bombas”, “devastando”; mas tais elementos se ligam a partes ou aspectos humanos: “coração”, “silêncio” e “peito” respectivamente. A primeira figuração fala do “coração” que “implode no sábado”: até então, o poema havia apresentado “Os braços cruzados” e “os olhos”, partes do corpo humano visíveis externamente; agora, o coração, principal órgão do corpo humano, que, revestido de pele, carne, músculo e ossos, não pode ser visto; aqui, ele “implode no sábado” – a explosão ocorre para dentro, de maneira a conter os detritos. Toda esta cena ocorre “no sábado”, palavra que pode corresponder ao verbo hebraico *shabath* (שַׁבָּת / שָׁבַת), que pode ser atribuído a repousar, cessar, descansar, celebrar ou guardar, ou ao



substantivo da mesma língua *shabbath* (שַׁבָּת / שַׁבָּת), intervalo, especificamente do sábado – indicando-nos uma agitação atípica em dia de descanso, uma perturbação em meio ao repouso ou, até mesmo, a cessação de uma dor (no coração, figurativamente).

A segunda imagem (negrito) é suscitada após os dois pontos do verso 7, no início de uma ideia que terminará nos dois versos seguintes, recuperando outra palavra de sentido bélico, “bombas”, que faz parte do paradoxo “bombas / de silêncio” – um artefato capaz de devastar, sem produzir som; o barulho é abafado pelo peito “calado”. Enquanto um coração implode em dia de descanso, bombas (de silêncio) devastam o peito, calado – tudo acontece de maneira a não chamar atenção: o homem, imóvel, de braços cruzados a olhar o muro.

No poema “Cisma” (1998), Pereyr sugere uma imagem próxima a esta, em que, por fora, o homem é resistente e não transparece sentimentos, mas, por dentro, coisas que ele mesmo não compreende se movem e se modificam:

Cisma

Azulo, escureço: sou de chumbo.  
Não sofro porque sou denso:  
espesso, opaco, duro.

E o que dentro estremece  
é mera conformação  
de rochas, no escuro (PEREYR, 1998a, p. 29).

Além da semelhança na utilização de cores escuras (“Azulo”, “escureço”, “chumbo”, “escuro”) e das figurações referentes a solidez (“chumbo”, “duro”, “rochas”), aqui também a voz poética divide o poema como se dividisse a si mesmo, mostrando um lado externo e outro interno. É importante observar que as primeiras palavras não são apenas menções a cores, mas estados, representados por verbos na primeira pessoa do singular: “(Eu) Azulo, (eu) escureço”, os quais precedem a oração “sou de chumbo” que demarca essa característica também a partir da utilização de verbo de ligação.

Os três primeiros versos se voltam para a parte exterior, em que a rigidez o impede de sofrer, em características enumeráveis: “de chumbo”, “sou denso”, “espesso, opaco, duro”. Não há brilho, não há reflexo sobre esta superfície; as imagens se voltam para o peso e a dureza, como uma casca protetora, uma concha impenetrável. Entretanto, algo estremece “dentro” e o homem tenta suavizar isso utilizando palavras de abrandamento: “é mera conformação / de rochas”; “no escuro”, a consistência por fora tantas vezes afirmada, estremece, mas a opacidade e a dureza impedem que isso seja revelado, como “bombas / de silêncio devastando o peito / – calado”.

Os destroços, internos, de todo esse processo que acontece nos versos 7, 8 e 9 são vistos nos próximos do que chamamos de segundo momento: os versos se distribuem de maneira diferente no espaço do poema, afastando-se da margem à esquerda, a qual o resto do poema se alinha; tais quebras também funcionam como condutoras do ritmo do texto, como se pode ver nos versos 13, 15, 18 e 20 (sublinhado):

10 Há um homem na esquina procurando  
 11 o mundo, procurando  
 12 o homem – mas a esquina é um beco  
 13 [de sombras  
 14 que, estreito, se esvai num deserto  
 15 (o homem,  
 16 ele mesmo um beco deserto, ilha  
 17 perdida na ilha  
 18 do medo: teto,  
 19 entre os céus e a liberdade  
 20 – ferido).

Como uma grande cena em que os elementos se misturam e se confundem, a voz poética faz duas inserções de ideias (uma que se inicia no verso 12 e vai até o 14, outra que começa no 15 e termina no 20). Os destaques em negrito sinalizam quando se fala do homem (apesar de falar de outras coisas) e, em itálico, um breve instante em que o poeta parece falar da “esquina” e do “beco”, quando retorna para o homem no verso 15 e as partes, antes separadas, comungam entre si os mesmos significados (no poema). Apesar de trazer imagens externas (“esquina”, “beco”, “deserto”, “ilha”, “céus”), entendemos que aqui ocorre um movimento para dentro, como discorreremos anteriormente, pois se trata do momento mais subjetivo e metafórico de todo texto: há que se observar que, entre as expressões, não há a presença da conjunção comparativa “como”, logo as coisas não “são como”, mas “são” – isso aparece seja de maneira direta, com a utilização do verbo “ser” no presente do indicativo na terceira pessoa do singular (é), seja de maneira oblíqua (“o homem [é] / ele mesmo um beco deserto”).

O homem do primeiro momento, parado, “braços cruzados”, apenas mantém os “olhos no muro”; é noite, “Há pouca paisagem a contemplar”. No segundo momento, o homem “na esquina” procura o “mundo” e o (outro) “homem”, como espelho dentro de espelho: um que aceita o tédio e outro que persegue em buscas. Assim como a visão da paisagem é dificultada pela escuridão da noite, a esquina também se mostra um caminho custoso, uma vez que ela “é um beco / [de sombras / que, estreito, se esvai num deserto” – além de lugar incerto (esquinas podem dar em várias direções), é um beco estreito, escuro, que termina em um espaço sem vida, amplo, onde a busca do homem pode resultar em fracasso.

Eis que a voz poética acrescenta uma nova informação, antes que a imagem termine: o “beco deserto” é, ele mesmo, o homem – a busca então acontece dentro de si, que, por fora, “Áspero, desnudo”, nada diz, nenhum movimento principia, como se preso a um quadro, mas, por dentro, busca “o mundo”, “o homem”, o outro e ele mesmo (o outro [que é] ele mesmo), esquina, beco deserto, “ilha / perdida na ilha / do medo” (homem perdido em si, em seus medos). Mesmo num momento em que não parece haver mais como se fechar, há um “teto, entre os céus e a liberdade”, mais uma barreira que impede o extravasamento, outra contenção aos sentimentos. O homem, sem saída de si, permanece “ferido” e assim ficará, como vemos na imagem que retorna, para fechar o poema:

E os braços cruzados. As mãos,  
 fechadas contra o desespero: o homem  
 perdido no homem rejeita os mistérios.  
 E deixa-se  
 – nevado de dores – pela noite  
 levar...

Agora, além dos “braços cruzados”, “As mãos” aparecem, “fechadas contra o desespero”: o homem, antes imóvel diante do muro e da paisagem escura, reflete, ainda que sutilmente, os resultados de um cenário pós-guerra que acontece dentro de si. Ainda assim, nada sabemos do rosto que conduz os braços e as mãos; depois de sua busca, “o homem / perdido no homem [ilha / perdida na ilha / do medo] rejeita os mistérios”, ele, que antes aceitava o tédio, agora aceita o sofrimento “E deixa-se / – nevado de dores / pela noite / levar...”. O final aponta para um impasse: a voz poética não apresenta solução, o homem enfim se rende à noite, algo comum na tradição moderna brasileira, como já feito por Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), em “Sentimental”; Manuel Bandeira (1886-1968), em “Pneumotórax”; e Cecília Meireles (1901-1964), em “Motivo”, apenas para citar alguns exemplos.

### **4.3 Outras faces: autorretratos poéticos de Roberval Pereyr**

Pereyr também estabelece um diálogo com as artes visuais pelo autorretrato poético. Em sua obra, este gênero trata, em termos temáticos, das figuras do poeta-sertanejo e do poeta-andarilho, os quais transitam entre o campo e a cidade, mas sempre entre cactos, desertos, cavalos, éguas:

**GALOPE**

Meus pensamentos são meus camelos  
 Meus pensamentos são meus cavalos

(com uns cavalgo para o silêncio  
 com outros marcho para a saudade).

Meus pensamentos são meus cavalos  
 Meus pensamentos são meus camelos

(sou sertanejo, nasci nos matos,  
 ando a cavalo para mim mesmo).

Meus sentimentos são meus desejos  
 em que me vejo perdido, e calo.

Meus pensamentos são meus camelos  
 Meus pensamentos são meus cavalos (PEREYR, 1981, p. 55).

Num poema escrito em dísticos – forma bastante recorrente em sua obra –, Pereyr usa do ritmo do galope do camelo/cavalo para assumir uma identidade, cujo ponto de partida é seu lugar de nascimento: “sou sertanejo, nasci nos matos”; e usa a metáfora dos animais para fazer uma viagem em direção ao “eu”: “ando a cavalo para mim mesmo”. Apesar de a musicalidade, o ritmo, a forma e as metáforas reaparecerem em outros poemas, Pereyr não recai em saudosismo nem se restringe a falar apenas de um passado sertanejo; muitas vezes, essas imagens são evocadas para falar de seu lugar na cidade, o confinamento dos prédios, a solidão e o tédio da vida urbana:

#### CANÇÃO

Ao longe, calma paisagem,  
 pastava o gado inocente:

a noite é cheia de gado  
 a noite é cheia de gente.

Na noite, o curral o gado  
 encerra em fatal enredo:

a noite é cheia de medo  
 e em sangue enreda o passado.

Ao longe vejo, isolado,  
 um homem dentro de um prédio:

a noite é cheia de gado  
 a noite é cheia de tédio.

O gado tem dono ausente  
 de si e do próprio gado:

a noite é cheia de gente

com o registro apagado (PEREYR, 2010, p. 9).

Neste poema, a imagem da noite se refere à cidade, já que, diferente da zona rural, o mundo urbano é repleto de pessoas que caminham, saem de seus empregos, rumam às suas casas; para tanto, o poeta retoma a imagem do gado encerrado nos currais: aos montes, como se fossem um só: “a noite é cheia de gente / com o registro apagado”. Por vezes Pereyr se refere a “um homem”, que pode ser também ele mesmo, enquanto autor textual: “Ao longe vejo, isolado, / um homem dentro de um prédio”. Apesar de falar da noite (na cidade), ele traz imagens do sertão guardadas na memória do autor biográfico que sutilmente se deixa mostrar no texto.

## 5 A FACE DO POEMA: análise dos autorretratos poéticos de Roberval Pereyr

### 5.1 “Prelúdio”: autorretrato rasurado

*A vida passa num espelho.  
Estamos do lado de cá?  
 (“Eco”, Roberval Pereyr)*

Compreendidas algumas questões acerca da proximidade entre poesia e artes visuais nos poemas de Roberval Pereyr, bem como a utilização de traços próprios do autorretrato pictural/gráfico, partiremos por analisar cinco autorretratos poéticos do autor a partir dos poemas “Prelúdio” (1998), “Diante do homem ou – Dos limites” (1981), “A outra visão” (1996), “Cinco visões de um” (1998) e “Canto em si” (2004).

Em alguns de seus poemas, Pereyr fala sobre uma busca do eu, algo que às vezes se apresenta como uma dúvida e, em outros momentos, figura-se em tom de resignação. Em “Prelúdio” (1998), o poeta faz uso de imagens recorrentes em sua obra, como a ideia do “percurso” e a do “avesso”, geralmente ligadas a um “deus” que de alguma maneira afeta a voz poética, seja por sua presença ou ausência:

Prelúdio

O teu segredo é o meu  
percurso no eu  
nascido de lado.

    Naquela curva perdi o tino  
    e o nome  
e fui o corvo ferido no imo  
e fui o deserto sobrevoado.

O deus que dormia atrás do meu embigo  
sumiu. No oco  
deixado ecoa o sem-sentido  
e danço esta sina com eus indomáveis (PEREYR, 1998, p. 16).

O poema de duas estrofes, uma septilha e uma quadra, possui um ritmo que se caracteriza principalmente pelo uso da assonância através das palavras “teu”, “meu”, “eu”; “lado”, “sobrevoado”, “deixado”; “tino”, “imo”, “embigo”, “sem-sentido”; “oco”, “ecoa”. Além disso, coloca seguidamente no início dos dois últimos versos da primeira estrofe uma mesma expressão:

**e fui o corvo ferido no imo**

**e fui o deserto sobrevoado.**

Essa configuração, que não se dá apenas em uma palavra, mas em uma sequência delas, reforça a musicalidade sertaneja muito presente na poética de Pereyr. A repetição<sup>11</sup> é característica na chamada cantoria, cantoria de viola, repente ou embolada<sup>12</sup>, tendo influenciado também a literatura de cordel e a poesia nordestina.

“Prelúdio”, como o título sugere, é uma espécie de gênese do poeta, o que pode ser observado nos quatro primeiros versos da primeira estrofe:

O teu segredo é o meu  
**percurso no eu**  
*nascido de lado.*  
**Naquela curva perdi o tino**  
e o nome

O primeiro verso sugere o direcionamento da voz poética a alguém, aqui representado no pronome possessivo “teu”, cujo “segredo” é o seu “percurso no eu”; segredo que permanece oculto por todo o poema. O segundo verso (em negrito) traz a ideia do “percurso” anteriormente mencionada, que neste caso é feito no “eu”. A voz poética também suscita a imagem de “avesso”, destacada no terceiro verso (itálico), em que ela se refere ao próprio “eu” como alguém “nascido de lado”: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos, ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 2013, p. 11).

Tal como o eu lírico em “Poema de sete faces” (1930), condenado por “um anjo torto” a “ser *gauche* na vida”, a voz poética em “Prelúdio” encontra uma curva em seu percurso (verso 4, negrito), onde perde “o tino / e o nome”: a sua própria identidade parece em risco, já que o poeta, ao mesmo tempo em que não sabe para onde ir, perde aquilo que em geral diferencia as pessoas umas das outras, em certa medida, o que constitui parte do que são (verso 5, sublinhado). Então, pela primeira vez no poema, a voz poética refere a si mesma atribuindo-se características inumanas:

**e fui o corvo ferido no imo**

<sup>11</sup> Podemos ver um exemplo no “Martelo alagoano”, de Sebastião da Silva: “Penetrei na penumbra dos espaços / **viajei** no carro de Faetonte / **viajei** na linha do horizonte / e fiz a lua tornar-se em pedaços”; e no “Gabinete”, de Ivanildo Vila Nova: “eu comprei meu cartão pra viajar num trem / **sem cartão ninguém** vai, **sem cartão ninguém** vem / **sem cartão ninguém** dá, **sem cartão ninguém** tem” (TAVARES, s.d., p. 14, grifos nossos).

<sup>12</sup> Segundo Souza (2011, p. 22), “Há duas formas de utilização do termo ‘cantoria’. Ele é encontrado designando gêneros poéticos orais em sentido genérico, e também de forma mais restrita, significando o embate entre dois cantadores. Segundo essa última concepção, em que pode ser chamada ‘cantoria de viola’, a prática é também conhecida como repente, exatamente por se tratar de um embate ágil e intercalado entre dois cantadores repentistas, em cuja atuação se faz indispensável o improviso”.

*fui o deserto sobrevoado.*

A primeira imagem representa a dor, figurada através do ferimento do corvo que é o próprio eu lírico, ave muitas vezes associada à morte, ao azar, a maus presságios e à solidão, elemento que é ratificado no próximo verso por meio da ideia do “deserto” (que também é ele mesmo), remetendo a um lugar seco, ermo, inóspito, afastado de tudo e onde a vida se torna extremamente difícil, tanto em termos de fauna e flora, quanto de sobrevivência humana. Este, por sua vez, pode lembrar o sertão, lugar de origem e onde Pereyr passou boa parte de sua infância. A segunda estrofe do poema é o momento de resignação da voz poética:

**O deus que dormia atrás do meu embigo  
sumiu. No oco  
deixado ecoa o sem-sentido  
e danço esta sina com eus indomáveis.**

A solidão e a incerteza diante do que está por vir se intensificam na imagem do “deus que dormia atrás do [seu] embigo, que ao sumir deixa um “oco” no poeta, em que tudo perde o sentido; conformado, ele apenas dança com “esta sina com eus indomáveis”, representação que sugere tanto a fragmentação do “eu”, quanto sua multiplicidade, reforçando outra característica própria do autorretrato, como discutido anteriormente, o que faz desse poema um autorretrato poético rasurado em que o autor não oferece uma, mas várias imagens “indomáveis” de si.

## **5.2 “Diante do homem ou – Dos limites”: o espelho no escuro**

A análise a seguir se debruça sobre o poema “Diante do homem ou – Dos limites” (1981), em que Pereyr evoca a imagem do homem enquanto criatura perdida num mundo sem respostas, no que pode ser entendido como um momento de solidão contemplativa.

### **DIANTE DO HOMEM OU – DOS LIMITES**

1. Eu, fera indomável, homem  
de máscaras e tridentes munido  
– não me quero.

E não te quero, ó homem  
que me acercas ferido  
no peito  
porque não sabes quem sou e não te sei.  
Porque não sei – e me perco de ti  
porque não sabes



em que ponto do teu continente  
me encontro ou te desencontras.  
Há fronteiras, montanhosas  
fronteiras entre nós – e o amor  
tornou-se impotente.

2. E entanto me queres e te busco  
nesta noite geral do fim do homem;  
e nesta noite geral de todo o homem  
– onde fomos?

Ergo o braço no escuro, e aceno  
sem roteiro. Estarei diante  
do homem? Onde o espelho? Onde  
o abismo, monstro faminto,  
[espreitando-nos? (PEREYR, 1981, p. 22).

O poema possui duas formas de divisão: a primeira pode ser destacada a partir de uma leitura mais tradicional da disposição de versos no texto poético: quatro estrofes, um terceto, uma estrofe irregular, uma quadra e uma quintilha; a segunda, por uma separação proposta pela voz poética, a qual dispõe duas estrofes para cada ponto correspondente, demarcados pelos números 1 e 2, que se colocam à esquerda do início de cada parte, fora da margem do poema. Os versos possuem uma estrutura irregular que alterna a métrica e determina um ritmo sugestivo de leitura, de modo que os menores são posicionados no desfecho das estrofes. A nossa análise se seguirá na segunda proposta de divisão de estrofes, pois acreditamos que esta sugestão de leitura modifica não apenas a impressão visual que se tem num primeiro momento, mas o modo como a imagem se desenvolve no poema.

O nome escolhido, “Diante do homem ou – Dos limites”, sugere que se trata de um poema que pode usar tanto um (“Diante do homem”) quanto outro título (“Dos limites”, que também pode ser “Diante dos limites”), ou ainda, que a voz poética quis deixar registrada uma espécie de indecisão de como nomear a sua obra, indecisão que perdurará pelos versos subsequentes, como veremos. A primeira parte do título, “Diante do homem” enseja um dos temas comuns à poesia pereyrana: estar diante de alguém ou algo cuja identidade parece desconhecida, mas, ao mesmo tempo, familiar. Há em Pereyr uma volta à temática do encontro e do desencontro, do conhecer-se e desconhecer-se. Enquanto isso, “(Diante) Dos limites” pode direcionar a leitura para a imagem das fronteiras e do percurso, também muito presente na obra de Pereyr, além dos próprios limites entre o eu e o outro.

Reforçamos a ideia de uma leitura feita a partir da divisão proposta visualmente no poema, de modo que, no nosso entendimento, os números sinalizam, além de uma transição imagética, a transição entre um sujeito que, no primeiro momento, nega e tenta se proteger do desconhecido e outro que parte ao encontro do que quer que esteja do lado oposto:

1. Eu, fera indomável, homem  
de máscaras e tridentes munido  
– não me quero.

Antes de qualquer coisa, os primeiros versos de todo o poema trazem uma imagem, as primeiras características do autorretrato que se constrói diante do leitor. A voz poética logo se manifesta, “Eu”, e descreve sua face: “fera indomável, homem / de máscaras e tridentes munido”. Ao apresentar a si mesmo como fera, o eu poético se desumaniza, coloca-se ao lado de bestas sem controle, que lembra animais selvagens indomesticáveis; ou, se pensarmos em suas referências à mitologia, os diversos seres castigados pelos deuses a viverem sob uma forma feral e depois lançados ao mundo, de modo que são hostilizados, incompreendidos, por vezes capturados ou mortos. Os pensamentos e os sentimentos da fera, de maneira geral, são suprimidos; resta, de maneira destacada, sua face horrenda, o terror e a repulsa.

A oração que se inicia a partir da palavra “homem”, no entanto, reumaniza e apresenta a segunda face:

[...] homem  
de máscaras e tridentes munido

A imagem se liga ao próximo verso, onde se encontram mais características: “de máscaras e tridentes munido”. A primeira negação, dessa forma, é a da sua face; esta identidade é algo que ou assusta e incrimina (“fera indomável”), ou não se mostra por completo; oculta-se por trás “de máscaras” e se mune “de tridentes”. A máscara é um elemento que também sugere uma substituição ao próprio rosto. Em alguns momentos, ela não indica de fato um acessório separado da face, algo que se coloca e tira, mas é em si o próprio rosto ou os muitos rostos, os quais o homem cria para diferentes situações. Pode remeter também à ideia de passagem de tempo e as marcas que modificam o rosto, trazem ou apagam histórias, como máscaras sendo trocadas ao longo da vida. Essa imagem se apresenta também no poema “Elos” (1981), presente no mesmo livro:

### **ELOS**

De mim a mim passo  
e já não sou eu

(vou me sucedendo  
como em retratos).

Por trás de quem fui  
sigo, me escondendo

(mostro a face morta:  
vou me sucedendo...).

Que máscaras deixei  
nos becos da infância?

(caíram – e tantas!  
confesso: não sei) (PEREYR, 1981, p. 63).

Como em “Diante do homem ou – Dos limites”, “Elos” se inicia a partir da negação de si, numa espécie de desprendimento da identidade do sujeito do poema. A dualidade aqui está na mesma figura: “De mim a mim passo” é um rosto que olha a si mesmo, tal qual Narciso a mirar o lago; mas, ao invés de permanecer imóvel diante o próprio reflexo, o eu poético se desconhece: “e já não sou eu”, é um outro que olha; a imagem que retorna é também outra. Octavio Paz (2012) chama esse movimento de “outridade” e entende que se trata de uma busca inevitável para o poeta:

Mas o homem, para onde aponta? Ele não tem certeza. Quer ser outro, seu ser sempre o leva para além de si. E o homem perde o pé a cada instante, tomba a cada passo e esbarra nesse outro que imagina ser e que lhe escapa entre as mãos. [...] O nosso nome também abriga um estranho, do qual nada sabemos exceto que é nós mesmos. O homem é temporalidade e mudança, e a “outridade” constitui sua maneira própria de ser. O homem se realiza ou se cumpre quando se torna outro (PAZ, 2012, p. 187).

Outra semelhança entre os poemas está na fuga e na negação de si: em “Elos”, o eu poético se esconde por trás de quem foi (terceira estrofe) e deixa para as últimas duas estrofes a imagem que destacamos:

Que máscaras deixei  
nos becos da infância?

(caíram – e tantas!  
confesso: não sei)

As máscaras (igualmente no plural) já não servem para o rosto de agora, são deixadas “nos becos da infância” e caem com a passagem do tempo. O último dístico sugere que este acontecimento é algo alheio à própria vontade do eu poético, como uma força que o obriga a deixar aqueles rostos para trás. A voz poética não se reconhece e não sabe ao certo quantas identidades perdeu; as máscaras, partes soltas de si, “caíram – e tantas!”. Resta a dúvida.

O terceiro verso de “Diante do homem ou – Dos limites” apresenta o primeiro momento de negação de si, sendo iniciado por um travessão que o afasta da margem: “– não me quero”. E então a voz poética se dirige ao *outro*:

E não te quero, ó homem  
que me acercas ferido  
no peito

Há ainda uma posição de negação: “E não te quero” e conhecemos o lado oposto, alguém que o acerca “ferido / no peito”. Assim, o leitor se encontra perante dois homens que se encaram: um que, além de “homem / de máscaras”, é “fera indomável” e se protege com “tridentes nas mãos”; e outro que se mostra em lugar de vulnerabilidade. Essa imagem sugere a ideia de duas identidades que se confrontam e que, aparentemente, não podem ocupar o mesmo espaço. A face violenta, no entanto, é a única que se manifesta, sendo ela a que diz “Eu” no início do poema e dita o ritmo do desenrolar da cena; é desta face também a incerteza, pois ela não consegue se decidir entre qual das duas emerge: “– não me quero. / E não te quero”. Apesar da feição de fera, das máscaras e dos tridentes, a primeira voz também se mostra vulnerável, teme o desconhecido:

**porque não sabes quem sou e não te sei.**  
**Porque não sei** – e me perco de ti  
**porque não sabes**  
em que ponto do teu continente  
me encontro ou te desencontras.

Figura-se aqui, como em outros autorretratos poéticos de Pereyr, um eu suprimido, que se descreve e se constrói por meio de imagens fragmentadas ou dissolvidas. O homem nesse contexto desconhece o outro e a si mesmo (negrito) e, não obstante estarem no mesmo lugar, não se encontram. O sujeito moderno deixa-se, defende-se como pode e caminha em busca de si, sem sucesso; por isso é mais seguro negar-se, não estender a mão ao que está ferido (ele mesmo), não passar por essa dor, mas permitir que a fera, por fora, se mostre. Ainda existe algo que reforça essa distância:

**Há fronteiras, montanhosas**  
**fronteiras entre nós** – e o amor  
tornou-se impotente.

Os versos que fecham a primeira parte do poema são de resignação: o homem se vê frente a obstáculos maiores que ele (negrito) e, além de todos os outros motivos, esse parece

ser mais um fator determinante que impede o encontro. Há uma passagem, uma zona de contato, porém intransponível: “montanhosas / fronteiras entre nós”; mesmo com toda força da fera e das armas, nada disso é capaz de levar o homem a encontrar-se: “o amor / tornou-se impotente” e levou consigo a força do próprio eu. E então, o sujeito, antes na defensiva, abaixa sua guarda e oportuniza a busca, ainda que isso resulte em dúvida:

1. E entanto me queres e te busco  
nesta noite geral do fim do homem;  
e nesta noite geral de todo o homem  
– onde fomos?

Qual Narciso que, após muito resistir, começa a se enxergar na superfície da água. A voz poética assume uma nova postura; as faces não mais se repelem, mas se aproximam: “E entanto me queres e te busco”. A fera indomável contém a sua agressividade; o homem de máscaras não menciona mais os tridentes, do contrário, vai ao encontro. O quadro se monta do meio às margens; antes sabíamos somente alguns traços de figuras centrais em conflito, agora temos o cenário: “nesta noite geral do fim do homem”. A noite traz a ideia da escuridão; um ambiente que, se não impede, dificulta muito a visão e a distinção de formas, traços, rostos, o que pode sugerir mais uma forma de ofuscamento da identidade da voz poética. Ainda, a noite é reservada ao repouso em que, geralmente, as pessoas se recolhem aos seus abrigos tendo em vista que grande parte da população desempenha suas atividades durante o dia, apesar de haver pessoas que trabalham no período noturno. O recurso da repetição, usado em “Prelúdio”, também aparece na segunda parte do poema:

**nesta noite geral** do fim do homem;  
**e nesta noite geral** de todo o homem  
– onde fomos?

Como vimos, tal construção não é mero recurso estilístico, mas evoca algo recorrente na poética musical sertaneja, além de empregar certa intensidade à imagem da noite neste momento do texto. A “noite geral do fim do homem” sinaliza um lugar de escuridão densa, como a própria morte, o “fim”, talvez por isso a tentativa de, na primeira parte, agarrar-se ao último suspiro de existência, combater o “homem ferido no peito”, mascarar-se, equipar-se; ou ainda, a voz poética pode estar se referindo mesmo ao homem moderno/pós-moderno e o seu fim enquanto ser que sustenta uma identidade única, a sua subjetividade que se desfaz em meio ao escuro da noite. Por outro lado, a “noite geral de todo homem” sugere um ambiente comum aos homens, um cenário que os coloca em situação de igualdade enquanto sujeitos

vulneráveis, enquanto pessoas cuja face se oculta por trás de outras faces. Por fim, a dúvida: “– onde fomos?”, como se perguntasse a si mesmo em que parte desta “noite” comum a todos os homens ele (ou eles) estaria(m); o não reconhecimento diante dos outros, o sentimento de não estar onde deveria.

A última estrofe é uma mudança completa de postura frente ao outro; o eu poético não apenas parece promover uma abertura com o desconhecido, uma possibilidade de contato, mas parte para o encontro, desarmado:

Ergo o braço no escuro, e aceno  
sem roteiro. Estarei diante  
do homem? Onde o espelho? Onde  
o abismo, monstro faminto,  
[espreitando-nos?

A primeira voz, antes colocada em posição defensiva, vê mudar também diante de si a figura anteriormente indesejada e se permite erguer “o braço no escuro” e acenar “sem roteiro”. Ao utilizar um elemento mais comum a outras linguagens, como a do teatro ou do cinema, a voz poética sugere a ideia dos atores em que cada um é responsável por interpretar um papel previamente definido, de modo que o improvisado é uma quebra no “roteiro” e isso propicia um resultado imprevisível, inesperado.

Talvez por isso a dúvida retorne: “Estarei diante / do homem?”. Na primeira parte, o eu poético parecia ter certeza do que via, por isso repreendia a imagem diante de si: “E não te quero, ó homem”; agora, no entanto, o homem parece estar só: “Onde o espelho?”, não há reflexo, ninguém acena de volta. A noite que se figurava assustadora e confrontadora não causa tanto medo e o poema se encerra em questionamento: “Onde / o abismo, monstro faminto, / [espreitando-nos?”. Enquanto se colocava distante, admitindo a face de fera, sob as máscaras e as armas, o homem parecia ter controle de tudo. O “homem ferido no peito” que lhe parecia vulnerável era, no fim, ele mesmo, pois a “noite geral” o levou a crer que diante de si havia outro; mas, ao quebrar a ordem dos papéis no roteiro, ele percebe: não há ninguém.

### 5.3 “A outra visão” e “Cinco visões de um”: a multiplicidade do eu

A multiplicidade e a fragmentação são características importantes na poética de Pereyr, ao mesmo tempo em que são marcas próprias da modernidade, de modo que as autorrepresentações não partem isoladamente do reflexo de um espelho, mas do resultado de um eu que se encara diante de um prisma; o que se tem ao final são diferentes imagens provenientes da refração de uma. Para a discussão desse aspecto serão analisados dois poemas,

a começar por “A outra visão” (1996) em que o autorretrato feito é também um momento de encontro do eu poético consigo mesmo:

#### A OUTRA VISÃO

O paraíso sempre foi perdido.  
Minha paz é um pássaro sem sentido  
voando sob a dúvida maior.

Apareço ante mim no dia turvo  
com a foto de deus num álbum sujo  
e eu de costas na foto vendo o sol.

Sem nenhum ritual exponho a foto.  
Dentro dela me posto lá no fundo,  
e às costas de deus, espelho dúbio,

me desnudo e declamo: somos pó (PEREYR, 2004, p. 160).

Pereyr faz um jogo de visões sobre um mesmo ponto: uma fotografia de si mesmo de costas para um deus. Este ponto referencial é visto por duas versões de si, uma que expõe a foto “Sem nenhum ritual” e outra que observa; há uma terceira versão representada pela fotografia; não há uma descrição do rosto em qualquer uma das versões do eu, no entanto os verbos são conjugados na primeira pessoa, o que permite perceber a construção de uma espécie de autorretrato triplo de traços imprecisos.

O poema inicia com um verso em afirmação que apresenta um caráter pessimista em relação ao paraíso, indicando que este “sempre foi perdido”. O livro de Gênesis fala sobre a criação do mundo e de tudo o que nele há, sendo o Jardim do Éden o protótipo de sociedade perfeita, cuja liderança foi dada para Adão, o primeiro homem a habitar o planeta junto com sua esposa Eva. Segundo o livro, os dois tinham permissão para comer dos frutos de qualquer árvore, exceto uma, a árvore do conhecimento; a transgressão dessa única regra os levaria à morte ou à perda do paraíso. A ideia de um paraíso que sempre foi perdido sugere a resignação, característica presente na poética de Pereyr.

A voz poética reforça essa ideia quando assume que sua paz é um “pássaro sem sentido / voando sob a dúvida maior”, ou seja, aquilo que o pacifica é justamente a incerteza, o que traz sossego é o desassossego de um pássaro que não sabe ao certo para onde vai, enquanto voa debaixo de uma grande dúvida. A imagem hiperbólica de um pássaro que não conhece o próprio trajeto “voando sob a dúvida maior” recupera outros poemas em que Pereyr se refere à ausência de sentido como estado habitual de seu lugar no mundo, como em “Um convite” (2004):

## UM CONVITE

Se vieres ao templo  
me verás despido

sem nenhum sentido,  
sem altar, sentado

só, comodamente,  
manso como as feras

saciadas. (PEREYR, 2004, p. 61)

O uso de elementos que geralmente se associam às crenças, cultos e mitologias perdem caráter de sagrado: ele se coloca de costas a um deus, sentado só num templo sem altar e tudo isso “sem nenhum sentido”, haja vista que aí está a sua paz, no sem sentido ele se encontra “comodamente, / manso como as feras / saciadas”. Essa resignação em relação à incerteza é suscitada na próxima estrofe de “A outra visão”:

Apareço ante mim no dia turvo  
com a foto de deus num álbum sujo  
e eu de costas na foto vendo o sol.

Cada um dos três versos que compõem a segunda estrofe do poema estão de algum modo reforçando a imprecisão das imagens e o rompimento com o que é muitas vezes visto como imaculado: o encontro consigo mesmo se dá “no dia turvo”, o que pode dificultar a visibilidade, mas lembra também um dia triste, sem luz; a foto de deus é mostrada “num álbum sujo”, ilustrando a falta de importância dada a uma imagem aparentemente sagrada; o eu, na fotografia, está de costas, seu rosto, portanto, não é descrito, ainda que todo o cenário em volta seja construído – um deus à frente, em primeiro plano, um sol ao fundo, observado por uma das versões eu do poético. O poema prossegue:

Sem nenhum ritual exponho a foto.  
Dentro dela me posto lá no fundo,  
e às costas de deus, espelho dúbio,  
  
me desnudo e declamo: somos pó.

A foto é exposta sem nenhum ritual, não há uma importância dada ao deus representado na foto, de modo que ele é tratado como um ser comum. Escrito em letra minúscula, trata-se de um deus sem qualquer referencial específico, apesar dos elementos que se aproximam da tradição judaico-cristã, anteriormente mencionados. A voz poética ainda se



refere ao deus através de um aposto como “espelho dúbio”, de modo que ele reflete a figura deste eu presente na foto talvez de modo não tão preciso, contrariando a ideia de imagem e semelhança (Gn. 1:26-27). O último verso, isolado dos demais em forma de monóstico, recupera duas imagens: o princípio da existência, representada pela nudez, e o reconhecimento de si enquanto parte insignificante no mundo, frágil, recuperando o versículo 14 dos Salmos 103: “Pois ele conhece a nossa estrutura; lembra-se de que somos pó” (Sl. 103: 14).

A ideia de um autorretrato que busca representar mais de um aspecto de quem o produz lembra a técnica que alguns artistas visuais utilizaram/utilizam de se autorretratarem duplos ou triplos, como o *Autorretrato triplo* (1913), de Egon Schiele ou o *Autorretrato com Leica* (1931), da fotógrafa alemã Ilse Bing:



Figura 15: *Autorretrato triplo* (1913),  
Egon Schiele.



Figura 16: *Autorretrato com Leica* (1931), Ilse Bing.

A obra de Schiele (figura 15) sugere uma espécie de estranhamento que o artista encontra diante de sua própria imagem, como diz Clark (2007), de modo que, além de si mesmo, há outras versões desse mesmo eu, diferentes entre si e do próprio autor. O desenho representa três Schieles ao centro e ao topo, além de três esboços em poses semelhantes aos que ocupam de maneira mais visível a maior parte do espaço. Um deles, posicionado ao centro, olha diretamente para frente, tem as sobrancelhas baixas e franze o nariz, deixando a boca aberta; expressa raiva ou adota uma posição defensiva, com as mãos à frente do corpo e um dos ombros mais levantado. Outro, à direita deste, tem as sobrancelhas arqueadas e

também olha para frente, mas tem a boca fechada e sua expressão é de calma. O terceiro, à esquerda, representa uma figura inacabada, os traços que formam a sua imagem se confundem, o que sugere que se trata de um rascunho ou de uma obra que não pôde ser concluída; o pouco que se identifica são os olhos de cílios aparentemente longos e um sorriso tímido nos lábios.

A fotografia de Bing (figura 16) é uma representação composta de fragmentos, dois ângulos diferentes de um mesmo referente, proporcionada pela posição da câmera, de um espelho maior, provavelmente colocado à frente do aparelho, e de um pequeno espelho colocado em um ponto oposto do espaço. À direita do quadro, pode-se ver uma das versões de Bing, metade de seu rosto e um olho que olha para frente; a lente de seu aparelho ocupa o lugar do seu outro olho. À esquerda, outra versão de Bing, cuja face também se mostra apenas em parte, um olho que não encara o espectador e parece, ela mesma, tirar outra foto.

Cada um deles, Pereyr, Schiele e Bing, se autorretratam a seu modo, a partir de artes diferentes e utilizando recursos que cada código semiótico proporciona, mas o fazem utilizando uma técnica semelhante, na qual o autorretratado não é uma figura única centrada no poema/quadro/foto. Tais obras representam o estranhamento de seus criadores diante de sua própria imagem, uma espécie de conflito entre os eus que surgem em seus trabalhos e o eu que os cria. A tela de Schiele e a fotografia de Bing deixam suas pistas por meio do visual, o poema, nas palavras; desta forma, o último verso deixa um detalhe: “somos pó”. O verbo conjugado na primeira pessoa do plural coloca as imagens em comunhão, mesmo na consternação.

Em “Cinco visões de um” (1998) Pereyr reforça o caráter da multiplicidade do eu, num movimento de medo e recuo, passando para a reação e a conformação:

#### **Cinco visões de um**

Engordo feras comigo.  
Entre meus olhos um deus  
exibe um punhal. Gnomos  
habitam sombras do meu  
destino.

(Um vulto oculto no corpo  
— fui eu: o ilhado, o antigo)

Mas hoje sou o que forja  
as armas contra o passado,  
destila veneno e aborta  
as fúrias no nascedouro.

E peço silêncio; e oscilo  
ante a memória e me esqueço  
de mim vestido em penumbras.

(Urso no embigo, na espreita  
 faça nos rins: quem sou?)  
 Sou manchas do horror divino:  
 espanto, sussurro

e dor (PEREYR, 1998, p. 12).

O título traz a ideia ambígua de algo (“um”) que possui cinco visões ou é observado a partir de cinco representações diferentes, um retrato que traz várias figurações de uma única pessoa, especialmente se considerarmos um dos significados de “visão”: “3. Imagem ou representação que aparece aos olhos ou ao espírito, causada por delírio, ilusão, sonho, superstição, fé etc.; fantasma, visagem” (HOUAISS, 2001). Preferimos, para esta análise, a segunda possibilidade interpretativa, de modo que, em nossa leitura, Pereyr utiliza cinco imagens para fazer um retrato de si mesmo.

A primeira visão é a do homem que se alimenta e engorda com feras: “Engordo feras comigo”. Igualmente ambíguo, tal qual o título do poema, este verso conduz a leitura para diferentes interpretações: a) o poeta engorda feras, dando alimento a elas como um adestrador; b) ele serve de alimento a elas, o que justificaria a utilização do pronome oblíquo tônico “comigo”, como se elas engordassem com ele, usando-o como meio de subsistência. A imagem da fera (ou das feras) já havia sido evocada em outro poema de Roberval Pereyr, “Ecce homo” (1987), em que o poeta assume tal representação para si:

#### **Ecce homo**

Nasci entre feras  
 e entre feras me vou  
 fera que sou  
 entre feras.

Vou devorado por elas  
 e as devoro  
 (os dias difíceis?  
 as horas belas?)  
 elas e eu num declive  
 elas presas e eu livre  
 nelas (PEREYR, 1987, p. 16).

A primeira estrofe é marcada pela repetição da palavra “fera” (no singular e no plural, alternadamente), enfatizando essa imagem. Os dois primeiros versos indicam: “Nasci entre feras / e entre elas me vou”, o poeta sugere uma intimidade com seres hostis, ele nasce entre elas, mas ele não é um ser alheio a essas criaturas: “fera que sou / entre feras”. A utilização do verbo ser na primeira pessoa aponta uma característica de autorretrato poético, de modo que

Pereyr aqui se desenha como animal selvagem. A próxima estrofe então faz um paralelo com o primeiro verso de “Cinco visões de um”:

Engordo feras comigo. (“Cinco visões de um”)

Vou devorado por elas  
e as devoro (“Ecce homo”)

Em “Ecce homo”, o poeta engorda com as feras, devorando-as e servindo também ele de alimento, imagem que lembra a imagem do Ouroboros (figura 17), geralmente representada como uma serpente ou um dragão que devora a própria cauda e forma um círculo, motivo pelo qual é muitas vezes associado ao conceito de Eterno Retorno (*Ewige Wiederkunft*)<sup>13</sup>, simbolizando um contínuo movimento em que tudo o que já aconteceu voltará a ocorrer (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).



Figura 17: *Amuleto uterino* (Anúbis, Bes, Quenúbis e Ouroboros), arte egípcia em hematita (c. 1 a 5 d.C)

Desta forma, não há perda nem ganho, pois terá um momento em que o poeta se alimentará ou servirá de alimento. A ideia de uma vida em constante ciclo é reforçada nos últimos versos do poema:

(os dias difíceis?)

<sup>13</sup> Diferentes culturas utilizaram esse conceito para entender o tempo, movimento dos astros e a vontade dos deuses (indiana, egípcia e grega antiga, maia, asteca, além de menções na cultura judaico-cristã), recuperado e popularizado posteriormente enquanto questão hipotética por Friedrich Nietzsche, mencionado em obras como *A Gaia Ciência* (1882) e *Assim Falou Zaratustra* (1883).

as horas belas?)  
 elas e eu num declive  
 elas presas e eu livre  
 nelas.

O poeta assume uma posição de resignação, característica da obra de Pereyr, de modo que não importam “os dias difíceis” ou “as horas belas”, o que há de ruim já aconteceu e voltará a acontecer, assim como os momentos de felicidade; ambos são passageiros, o que instaura um eterno ir e vir de alegria e sofrimento. No entanto a voz poética entende que não há outra possibilidade, a não ser juntar-se às feras “num declive” em que elas se aprisionam e ele se liberta. Dada a primeira imagem, “Cinco visões de um” prossegue e apresenta novos personagens, desta vez, figuras alheias ao eu poético:

Entre meus olhos um deus  
 exhibe um punhal. Gnomos  
 habitam sombras do meu  
 destino.

A primeira estrofe é o momento em que o poeta se encontra numa situação de confronto e medo. Os versos figuram imagens que corroboram essa ideia: entre os olhos do eu poético “um deus / exhibe um punhal”, ele é ameaçado por uma divindade superior; não há um combate, o deus apenas “exibe” a arma, vigia, deixa exposta no campo de visão deste que “engorda feras”.

Em seguida o poeta traz a segunda visão de si enquanto abrigo de outras criaturas: “Gnomos / habitam sombras do meu / destino”. De acordo com o dicionário Houaiss, o gnomo é um “anão sem idade definida, geralmente de traços fisionômicos feios, que, segundo a Cabala, vive no interior da Terra e tem a guarda de seus tesouros em pedras e metais preciosos” (HOUAISS, 2001), o que pode sugerir a existência no poeta de seres cuja fisionomia pode desagradar aos olhos, mas responsáveis por guardar algo de valioso, mesmo que estejam reservados no recôndito de seu eu.

O dístico que se segue e compõe isoladamente a segunda estrofe traz a terceira visão que a voz poética reconhece em si:

(Um vulto oculto no corpo  
 — fui eu: o ilhado, o antigo)

O poeta se depara com “Um vulto oculto no corpo”, utilizando uma figura hiperbolicamente sombria, uma vez que se trata de uma imagem difícil de distinguir (vulto) que se oculta em seu corpo. O verbo na primeira pessoa do singular indica que se trata de mais uma das figurações de seu autorretrato que aos poucos se desenha ao leitor: “fui eu”, conjugado no pretérito perfeito do indicativo, este “eu” é uma reminiscência; no passado, aquele agora é outro: “oilhado, o antigo”. A quarta visão se coloca oposta a essa:

Mas hoje sou o que forja  
as armas contra o passado,  
destila veneno e aborta  
as fúrias no nascedouro.

Antes acuado e ameaçado, o poeta agora é quem “forja / as armas contra o passado”, rememorando Hefesto, deus grego do fogo e dos metais, ou Ogum, o orixá ferreiro segundo a tradição do candomblé. Ele se equipa para enfrentar o passado que pode remeter ao medo, algo que precisa ser esquecido ou superado. O verbo ser no presente sinaliza a dualidade com o eu da segunda estrofe, ele agora não é mais “um vulto oculto no corpo”, mas, sim, “destila veneno e aborta / as fúrias no nascedouro”. O pavor dá lugar a uma figura combativa que ainda traz consigo características de um animal selvagem, capaz de destilar veneno e eliminar fúrias ainda no ninho, como um leão que assassina os filhotes de outra alcateia para garantir a sua liderança. É quando ele, diante da confusão de vozes/visões, pede silêncio:

E peço silêncio; e oscilo  
ante a memória e me esqueço  
de mim vestido em penumbras.  
(Urso no embigo, na espreita  
faca nos rins: quem sou?)  
Sou manchas do horror divino:  
espanto, sussurro  
e dor.

As imagens colidem no eu poético que precisa de um instante de quietude, a memória o atrapalha e ele esquece de si mesmo, “vestido em penumbras”, talvez “o antigo”, sob a escuridão do passado. A hesitação diante de si recoloca o poeta em posição de medo e dúvida: “Urso no embigo, na espreita / faca nos rins”, a fera se aloja no meio de sua barriga, aguardando o momento ideal para o ataque. O temor se instaura quando ele se vê sem escapatória diante tal ameaça, de modo que ele pergunta: “quem sou?”, questionamento recorrente em Pereyr que apesar de oferecer no poema possibilidades de autorrepresentação, não sabe exatamente quem é. Em todo caso ele tenta responder, evocando a quinta visão:

Sou manchas do horror divino:  
 espanto, sussurro  
 e dor.

O poeta conclui o poema com a ideia da obscuridade, caracterizando-se como “manchas do horror divino”, de modo que seu autorretrato não é oferecido de maneira nítida; ele prefere construir um retrato de si pela desfiguração, imagens imprecisas que de alguma maneira resultam numa grande figura que se monta aos pedaços. Pereyr fala sobre como as imagens agem no poema a fim de buscarem uma unidade. Segundo ele:

A função do poeta será, neste caso, a de trazer à luz através de uma composição – o poema – a própria condição humana: a de ser o homem imagem. Imagem de si mesmo. Melhor ainda: arsenal de imagens, através de que ele, o homem, se re-experimenta e se redescobre *existindo* em níveis diversos [...] Pois o homem é um ser de múltiplas faces. (PEREYR, 2012b, p. 35)

Por outro lado, o eu poético em “Cinco visões de um” sugere ao leitor que só a última imagem lhe representa, um sujeito que, diante das ameaças e das incertezas de si, acaba por ser “manchas”, ao qual só cabe “espanto, sussurro / e dor”, desfecho que ressalta a fragmentação identitária do sujeito moderno e contemporâneo em meio ao caos.

#### 5.4 “Canto em si”: dúvida e identidade

O autorretrato para Pereyr é também um espaço de confrontação e dúvida. No poema “Canto em si” (2004), o eu poético se vê diante de inúmeras possibilidades para o que seria o seu eu:

##### CANTO EM SI

Eu, quem seria? O irmão  
 do anjo rebelado? O leão  
 irado contra as injustiças  
 da selva? Quem  
 seria eu diante da ilusória  
 ânsia de pacificar humana fauna?

(Há cães nas praças, nos quintais  
 da alma, cem policiais em cada homem  
 que dança ri negocia  
 um resto de esperança e fim de mundo).  
 Mas quem seria eu que tanto busco  
 o que só se realiza em ser buscado,  
 o que não há?

Ai as lembranças, verdades  
dispersas no coração, terra baldia,  
de cujo fruto só me cabe a dor: quem sou,  
onde me encontro neste continente  
em que me traço, mapa rasurado?

Quem sou é sem fim porque mentimos.  
Porque mentir não encara o destino, e gera  
mil possíveis no impossível. Porque mentimos.

Mas a pergunta (ah, quem sou!) a pergunta  
persiste. E eu  
(mortal, sincero: ouvidos n'alma) não durmo (PEREYR, 2004, p. 54).

Em “Canto em si” uma pergunta que se repete quatro vezes, cuja ordem sintática se altera de três formas diferentes: “Eu, quem seria?”, “Quem seria eu?”, “Quem sou?”, a voz poética faz um percurso que vai do futuro do pretérito para o presente. Diante de tal questionamento, o poeta propõe algumas possibilidades para quem ou o que ele seria, numa espécie de busca do eu, como se rascunhasse diferentes autorretratos uma vez que, para ele, sua imagem não representa quem ele é. Cada estrofe representa um momento reflexivo do eu poético:

Eu, quem seria? O irmão  
do anjo rebelado? O leão  
irado contra as injustiças  
da selva? Quem  
seria eu diante da ilusória  
ânsia de pacificar humana fauna?

A primeira imagem proposta é a de “irmão do anjo rebelado” que pode sugerir oposição a algum anjo da ordem, seguidor de alguma lei, enquanto ele, irmão daquele que se rebelou, acompanha o anjo que vai contra algum propósito superior, um destino de bondade e servidão. Vale observar que aqui a voz poética assume papel secundário, embora exerça protagonismo no poema (utilizando verbos em primeira pessoa), ele não é o próprio anjo, é irmão deste, há uma espécie de distanciamento ou de diminuição de seu papel.

O livro bíblico de Ezequiel refere-se ao príncipe de Tiro que era “ungido como um querubim guardião” (Ez. 28:14, NVI<sup>14</sup>) ou o “querubim, unguido para cobrir” (Ez. 28:14, ACF<sup>15</sup>) e este teria o desejo de se igualar a Deus, por isso ele é lançado para longe do monte de Deus e expulso (Ez. 28:16). O profeta Isaías, falando sobre Nabucodonosor, rei da Babilônia, utiliza o nome “Lúcifer” (Is. 14:12, ACF) que pode significar “portador da luz” ou

<sup>14</sup> Tradução da Nova Versão Internacional.

<sup>15</sup> Tradução da Versão Almeida Corrigida e Fiel.



“estrela da manhã”, muitas vezes associado a um anjo que teria se rebelado contra Deus e, por isso, expulso dos céus. Existem diversas interpretações a respeito dessa imagem na tradição judaico-cristã, de modo que em “Canto em si” Pereyr sugere que a atenção do leitor se volte para a figura da oposição; é ele o contrário do anjo da ordem, do que obedece a uma voz superior. Aqui o poeta também parece retomar o “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, fazendo menção ao “anjo torto”, como destacamos na análise de “Prelúdio”<sup>16</sup>.

Em seguida, a voz poética sugere mais uma possibilidade para o seu “eu”: “O leão irado contra as injustiças?”, cuja imagem remete ao mamífero “rei dos animais”, símbolo de força e fúria, amplamente utilizado em brasões de famílias nobres por tais características (BRUCE-MITFORD, 1997). As palavras que se seguem sugerem que este leão está “irado contra as injustiças”, expressão que se alonga por não especificar exatamente de quais injustiças se tratam. Pereyr crítica o sistema capitalista e o modo como ele desumaniza as pessoas, tornando-as consumidoras e não mais apreciadoras; a poesia, desta forma, seria ir na contramão deste modo de viver e ver o mundo, uma vez que o capitalismo se mostra espaço propício para a manutenção de injustiças sociais de muitas naturezas (PEREYR, 2010).

O primeiro momento reflexivo do poema se encerra em tom de conformação: “Quem / seria eu diante da ilusória / ânsia de pacificar humana fauna?”. A voz poética aponta para a resistência de sua dúvida, sinalizada pelas primeiras palavras (“quem seria eu”), enquanto as últimas indicam o ceticismo em relação aos problemas humanos, como se coubesse a si resolver tal situação. Em seguida, novas imagens são oferecidas:

(Há cães nas praças, nos quintais  
da alma, cem policiais em cada homem  
que dança ri negocia  
um resto de esperança e fim de mundo).

Antes de falar de si mesmo de maneira direta, como faz na primeira estrofe, o eu poético inicia descrevendo fragmentos de uma cena, o que pode parecer um desvio do curso primário indicado pelo primeiro momento reflexivo, entretanto estaria mais próximo a uma espécie de interlúdio. Os cães, figuras recorrentes na obra de Pereyr, aqui estão “nas praças, nos quintais da alma”, representando de modo simbólico uma inquietação, algo que rompe o silêncio. Há também um sentido de constante vigilância dos sentimentos, por isso há cães por toda parte “da alma”, “cem policiais em cada homem”, o que reforça a ideia de controle. Entorpecidos, anestesiados pelo consumo, os homens dançam, riem, negociam, crenças num

---

<sup>16</sup> Cf. p. 42.

“resto de esperança e fim de mundo”. O interlúdio é interrompido pela voz poética que volta a se manifestar, em dúvida:

Mas quem seria eu que tanto busco  
o que só se realiza em ser buscado,  
o que não há?

A pergunta continua: “Mas quem seria eu [?]”, cujo destino parece ser mesmo a procura de uma identidade, uma busca contínua que não traz nenhum resultado ou não chega a lugar nenhum, “o que só se realiza em ser buscado, / o que não há?”. A voz poética parece temer o que o aguarda no fim de sua busca, de modo que sua realização é a própria procura. Sem destino, sem propósito definido, sem caminho que deva seguir, ele continua, entretanto, sem saber quem é. Essa parte não está desligada do início da estrofe, uma vez que ela também sugere um esvaziamento da vida; o eu poético aparece como aquele que traz a má notícia, enquanto os homens dançam, riem, negociam, ele percebe que não há nada no final.

Ai as lembranças, verdades  
dispersas no coração, terra baldia,  
de cujo fruto só me cabe a dor: quem sou,  
onde me encontro neste continente  
em que me traço, mapa rasurado?

Em movimento semelhante à estrofe anterior, aqui a voz poética também faz uma espécie de pausa antes de retomar a dúvida que percorre todo o poema. O primeiro sentimento é de nostalgia: “Ai as lembranças / verdades dispersas no coração”, os bons momentos não estão no presente, mas no passado. Há uma espécie de exaltação de um tempo anterior que agora só fica no coração, este por sua vez também não é representado como algo de muito valor, “terra baldia, / de cujo fruto só me cabe a dor”. Terras baldias geralmente são espaços que não possuem dono ou que não recebem manutenção regularmente, o que propicia o crescimento de mato, acúmulo de lixo e entulho, espaço por vezes habitado por alguns animais peçonhentos, como ratos ou cobras, e insetos. O coração do eu poético, onde se reservam as lembranças, é também o terreno para frutificação da dor. Não há lugar para as emoções, para a poesia, como diz na estrofe anterior, as praças e os quintais da alma estão cercados, “cem policiais em cada homem”. Além da usual pergunta “quem sou”, a voz poética agora também traz “onde me encontro”, sua identidade é também o lugar que ocupa (“neste continente / em que me traço”), ainda que o mapa esteja rasurado. Na impossibilidade de responder com precisão a tais questionamentos, o poeta sugere:

Quem sou é sem fim porque mentimos  
 Porque mentir não encara o destino, e gera  
 mil possíveis no impossível.

A voz poética assume que é impossível determinar uma única resposta para sua pergunta, o que torna, portanto, “sem fim”, uma vez que “mentimos”. Há mais uma vez um movimento que vai da primeira pessoa do singular (“quem sou”) para o plural (“mentimos”); esse salto entre eu e nós representa um autorretrato múltiplo, de modo que ambos são a mesma pessoa, não havendo talvez um nós, mas diferentes eus, o que pode de certa maneira suscitar um conflito entre eles e por isso a pergunta permanece em aberto. Pereyr também recupera o “fingidor” de Fernando Pessoa, além de lembrar o verso de Manoel de Barros que abre o livro *Memórias inventadas* (2010): “Tudo que não invento é falso”.

Segundo o eu poético em “Canto em si”: “mentir não encara o destino”, no espaço do poema, lugar propício para a mentira e a invenção, o poeta pode fugir de uma rota previamente traçada para si; aqui, ele pode fugir dos cães e dos policiais, da opressão, da vigilância, da injustiça, ser/ter diferentes eus e não apenas mais um consumidor entorpecido. O que antes parecia sem saída, uma grande questão irresolúvel, agora parece a válvula de escape diante de um mundo que “negocia / um resto de esperança”, já que mentir “gera / mil possíveis no impossível”. Em seguida, o poeta encerra dizendo:

Mas a pergunta (ah, quem sou!) a pergunta  
 persiste. E eu  
 (mortal, sincero: ouvidos n'alma) não durmo.

A pergunta, início e fim do poema, “(ah, quem sou!)”, “persiste”. Ao fim de tudo, as imagens anteriores se convertem em um momento de reflexão, resignação e reconhecimento de si, de sua pequenez diante de tudo que o cerca, “mortal, sincero”. Há um movimento de retorno à primeira pessoa do singular, diferente da estrofe anterior não há menção a “nós”: “quem sou”, “não durmo”. Nada do que havia sugerido anteriormente serve, de modo que o incômodo permanece e o eu poético “não dorme”. Autorretratar-se a partir de outras imagens rememora a técnica utilizada por alguns artistas, como a pintura mexicana Frida Kahlo (1907-1954), que mistura traços marcantes de sua própria fisionomia a animais, plantas e objetos, de modo que suas escolhas permitem diferentes interpretações:

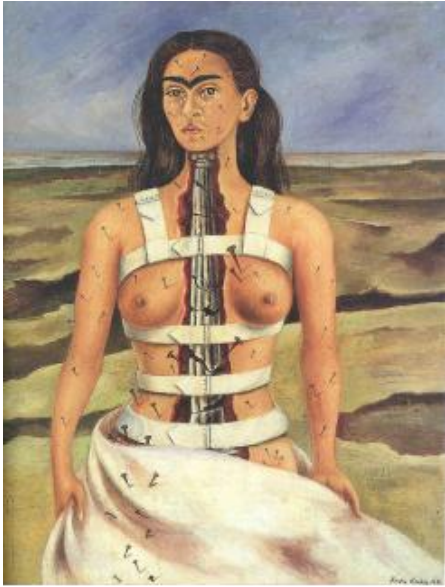


Figura 18: *A coluna quebrada* (1944), Frida Kahlo.



Figura 19: *O veado ferido* (1946), Frida Kahlo.

A questão da dor é uma figuração recorrente na obra de Frida Kahlo e os dois quadros acima podem servir de exemplo para as diferentes representações da pintora. Acreditamos que a recorrência da temática se deva ao acidente sofrido aos 18 anos pela pintora, assim como às operações realizadas em seu corpo e às doenças contraídas durante sua vida, demonstrando o imbricamento que permeia vida e arte.

No quadro *A coluna quebrada* (1944), Figura 18, existem pontos que reforçam a ideia de dor: as lágrimas no rosto, os pregos pelo corpo, além da visualização interna de uma coluna quebrada (que lembra uma coluna dórica grega, como do Partenon, em Atenas). A imagem ainda remete à crucificação de Cristo, talvez uma das representações mais conhecidas de dor, recuperando elementos importantes como os pregos e ideia da cruz que pode ser imaginada na verticalização da coluna. Da mesma forma, *O veado ferido* (1946), Figura 19, representa quase todo seu corpo animalizado, assumindo características de um veado; há flechas perfurando seu peito e seu pescoço, das quais cinco enfileiradas por sua medula espinhal. Podemos relacionar esse quadro com de Egon Schiele (*Autorretrato como São Sebastião*)<sup>17</sup> ou até mesmo com representações pictóricas de São Sebastião, principalmente por ocupar o centro do quadro e pelas flechas. A pintora passou por mais de 30 cirurgias, sete somente na coluna. É possível dizer que nos autorretratos a autora é a materialidade que ela apresenta como construção de si.

<sup>17</sup> Cf. p. 28.

Do mesmo modo, é válido observar o processo de desfiguração e distorção pelo qual o eu poético passa em “Canto em si”, a busca incessante de um eu, uma dúvida que perpassa todo o poema e não encontra resposta. Ainda que no fim não haja uma figura exata a ser contemplada, um autorretrato se monta verso a verso, uma espécie de imagem incompleta, imprecisa, turva, um movimento semelhante ao praticado pelo pintor Francis Bacon ao se autorrepresentar, como em *Três estudos para um autorretrato* (1979-1980):



Figura 20: *Três estudos para um autorretrato* (1979-1980), Francis Bacon.

Os três quadros destacam de maneira indireta partes da imagem de seu pintor, o uso predominante do preto oculta partes do rosto, principalmente no primeiro e no terceiro autorretratos. Além do tom escuro que ocupa boa parte das telas, há uma espécie de névoa que passa por cima de ambos os quadros, de modo que as cores que se sobressaem são opacas e esfumaçadas. O primeiro dos retratos é o que mais parece impreciso, os traços não têm definição e o que se vê são manchas e cores sobrepostas, embora seja possível identificar características de um rosto. O segundo é único cuja sombra não oculta uma parte inteira do rosto, há uma projeção escura que se estende a partir do nariz, entretanto a maior parte da imagem está iluminada, com exceção da roupa, que se mistura ao fundo, destacando somente o colarinho branco, como uma cabeça que flutua na treva. O terceiro, como o primeiro, oculta um lado e expõe o outro, produzindo um efeito semelhante à Luz Rembrandt, completando o que parece ser um movimento da própria sombra, provocado pela mudança da posição da luz. Os *Três estudos para um autorretrato* de Bacon são uma autorrepresentação da inconstância, da fragmentação do homem moderno, da confusão de sentimentos, materializados na arte por meio da desfiguração. Tanto este quanto os quadros de Frida Kahlo são possibilidades de autorretratar-se a partir de outras imagens, trazendo à superfície diferentes eus que, de certa forma, estão ligadas à pessoa que as produz.

Um movimento semelhante é feito por Pereyr em “Canto em si”, assim como em outros poemas, de forma que um único poema nem sempre constrói um único autorretrato, mas autorretratos que juntos almejam representar a impossibilidade de uma identidade que não se fragmente diante de um mundo fragmentado; o caos, o medo e a resignação não apenas estão, como são a imagem e o poema. O autorretrato poético, em vez de reservar uma imagem estática a ser observada, funciona mais como espelho em que é possível enxergar a si mesmo. Desta forma, os poemas analisados se caracterizam como autorretratos poéticos, pois o eu lírico constrói uma representação de si mesmo, nos quais se destaca a utilização da primeira pessoa do singular em alguns casos e a primeira pessoa do plural em outros, de forma que há momentos em que a voz poética se apresenta de modo plural ou duplo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho permitiu a compreensão das aproximações existentes entre poesia e artes visuais, especialmente o contato estabelecido direta e indiretamente entre o texto poético, a pintura e a fotografia. Nesse contexto, a obra de Roberval Pereyr se mostra terreno fértil para tais investigações, uma vez que ele utiliza várias técnicas inicialmente difundidas e reconhecidas nas artes da imagem, como a écfrase e o autorretrato. É válido salientar que este último tem força ainda mais significativa na poética pereyrana, motivo pelo qual consideramos importante dedicar um capítulo somente à análise de seus autorretratos poéticos.

A partir da perspectiva dos Estudos Interartes pudemos entender de maneira mais aprofundada o que é chamado aqui de autorretrato poético, fazendo as devidas distinções teóricas entre esse tipo de poema autorrepresentativo, autobiografia e poesia autobiográfica. Observamos que o que se têm em seus poemas são autorretratos diferentes, embora ligados a um único autor. As principais marcas desses poemas são a constante mudança, representando a impossibilidade de permanecer sempre o mesmo ou no mesmo lugar, e a multiplicidade ou fragmentação do eu, que ressaltam a necessidade do poeta de construir um autorretrato a partir de outras imagens. Assim como Rembrandt, Van Gogh, Frida Kahlo e Egon Schiele, Pereyr faz de seus autorretratos uma tentativa de permanência na dúvida, na pergunta, na hesitação. Se do lado de fora tudo é mutável, ao menos no poema, no autorretrato, persevera o instante. Por outro lado, tal qual Francis Bacon, a imagem que se vislumbra ao fim desse processo pode ser disforme, imprecisa, de maneira a representar a efemeridade e a inconstância das identidades modernas.

Esperamos contribuir de maneira significativa com os Estudos Interartes, base conceitual deste trabalho, de maneira a divulgar cada vez mais o campo de estudos literários e artísticos que se preocupa com as produções feitas em nosso tempo – e, por que não no nosso espaço – e a constante relação entre literatura e outras manifestações artísticas sejam elas quais forem. Avaliamos que trazer essa discussão para o Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) pode ser de extrema relevância a partir do momento em que aproxima discentes e até mesmo docentes de um debate concentrado de maneira mais acentuada em outras universidades e regiões do país.

Sendo assim, é importante salientar que este estudo é apenas uma parte do que ainda pode ser feito. A poesia moderna/pós-moderna e contemporânea é, em certa medida, uma tela em que se tenta constantemente representar nosso tempo e os sujeitos nele inseridos, de forma

que os autorretratos poéticos de Roberval Pereyr não se inserem isoladamente das preocupações atuais, mas se mostram propícios para as discussões desse momento. Como este estudo não encerra todas as possibilidades de estudo que a poesia de Pereyr pode proporcionar, é importante considerar que o trabalho poderia seguir em outras direções, de modo que nosso recorte se concentra em alguns dos aspectos mais recorrentes na obra do poeta a fim de conseguir desenvolver análises que deem conta da proposta inicial do trabalho, o que deixa espaço aberto para futuras investigações a respeito dos diálogos entre poesia e artes visuais na poesia de Roberval Pereyr. Ainda, tal estudo se amplia também para outros autores, haja vista a estreita relação da poesia com outras artes.



## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Ensaio sobre “Maçã” (Do sublime oculto). In: **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BEAUJOUR, Michel. **Poetics of the literary self-portrait**. New York: New York University Press, 1991.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. **El libro ilustrado de signos y símbolos**. Sarrià-Sant Gervasi: Blume, 1997.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CASA NOVA, Vera. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008.
- CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Orgs.). **Interartes**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.
- CLARK, Timothy James. **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: **Literatura e Sociedade**, v. 2, n. 2, p. 37-55, 4 dez. 1997.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: **Revista Aletria**. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul. - dez., 2006.
- COUTO, Mia. **Raiz de orvalho e outros poemas**. Alfragide: Caminho, 1999.
- GULLAR, Ferreira. Muitas vozes. In: **Ferreira Gullar: poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Lacerda Editoras, 2008.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, n. 71, p. 85-105, 1 nov. 2006.
- HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- MARTELO, Rosa Maria. **Em parte incerta: estudos da poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Porto: Campo das Letras, 2004.
- MARTELO, Rosa Maria. Poesia e autografia: o autorretrato de José Gomes Ferreira enquanto poeta militante. In: **Revista do CESP**, v. 24, n. 33, jan. - dez. 2004. p. 11-24.
- MARTELOTTA, Mário Eduardo; PALOMARES, Roza. Linguística cognitiva. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (Org.). **Manual de Linguística**. São Paulo: Contexto, 2009.
- MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELLO, Sânderson Reginaldo de. **O ut pictura poesis e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na antiguidade clássica**. In: *Miscelânea*, v. 7, Assis – SP, jan. - jun. 2010.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. **A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- NOVAES, Joana de Vilhena. Auto-retrato falado: Construções e desconstruções de si. **Lat. Am. j. fundam. psychopathol. on line**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 131-147, nov. 2007. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-03582007000200002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-03582007000200002&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 25 ago. 2019.
- NITRINI, Sandra; PEREIRA, Helena Couto et al. (Orgs.). **Literaturas, artes, saberes**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- OLIVEIRA, Daniel Franco de. Egon Schiele como trickster: possíveis aproximações. In: **Visualidades**, v.10, n.2, Goiânia, jul-dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/26555/15149>. Acesso em: 07 jul. 2019.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. El arco y la lira. In: **Obras completas de Octavio Paz: La Casa de la Presencia**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- PEREYR, Roberval. **A unidade primordial da lírica moderna**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012b.

PEREYR, Roberval. **Acordes**. Feira de Santana: Tulle, 2010.

PEREYR, Roberval. **Amálgama**: Nas praias do avesso e poesia anterior. Salvador: SCT/FUNCEB, 2004.

PEREYR, Roberval. **As roupas do nu**. Salvador: SCT, FUNCEB, 1981.

PEREYR, Roberval. **Concerto de ilhas**. Campinas: Versal Casa de Livros, 1998a.

PEREYR, Roberval. **Mirantes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012a.

PEREYR, Roberval. **Ocidentais**. Feira de Santana: Edições Cordel, 1987.

PEREYR, Roberval. **Saguão de mitos**. São Paulo: Cone Sul, 1998b.

SOUZA, Ricardo Thadeu Guimarães. **O ser que se bifurca**: perfis biográficos de Roberval Pereyr. 2014, 82 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

SOUZA, Tiago Barbosa. **A performance na cantoria nordestina e no slam**. 2011. 137 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

TAVARES, Braulio. **Cantoria: regras e estilos**. Olinda: Casa das Crianças de Olinda, s.d. (folheto)

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. Escrita autobiográfica e construção subjetiva. In: **Psicologia USP**, v. 14, n. 1, p. 37-64, jan. 2003. ISSN 1678-5177. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/psicosp/article/view/42390/46061>. Acesso em: 04. jun. 2018.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: **CASA NOVA**, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010, p. 35-57.