

Pintando a poesia: Fernando Guimarães e a confluência entre linguagens

Wanderlan da Silva Alves

Universidade Estadual Paulista

Palavras-chave: Fernando Guimarães, poesia portuguesa, poesia e pintura.

Keywords: Fernando Guimarães, Portuguese poetry, poetry and painting.

O poeta português Fernando Guimarães¹, no poema «O pintor usa o azul e o castanho», explora as potencialidades da linguagem literária e da linguagem pictórica, de modo que, a partir de anamorfoses que se criam entre a mítica Eurídice – na relação com seu amado Orfeu – e a poesia – esta também relacionada ao poeta –, se estabelece um campo que possibilita ao poeta fazer pintura e poesia.

Ao atualizar a dimensão pictórica e imagética da linguagem escrita, constituindo, por meio dela, um jogo que revive o mito, o poeta dá vida à sua poesia. Desse modo, o ele (re)inventa e (re)significa a tradição cultural greco-romana dentro de seu poema, assumindo, em seu fazer literário, o papel crítico de repensar constantemente o caráter e os limites da constituição da literatura de invenção, a partir da Modernidade, conforme analisamos a seguir.

¹ Nascido no Porto, em 1928, Fernando Guimarães é poeta, ensaísta e tradutor. Sua obra poética está recolhida nos livros *Casa: o seu Desenho*, *Poesias Completas*, *A Analogia das Folhas* e *O Anel Débil*. Como ensaísta, atua principalmente nos temas ligados à estética e à evolução da Poesia Portuguesa dos últimos cem anos.

Pintando Orfeu com palavras

O pintor usa o azul e o castanho. (No momento em que
o fino pincel passou
pelos seus olhos, amava-a ainda?) Devagar o óleo
derramou-se pelos contornos e
descai
para ali formar o princípio tão simples do vestido, onde
nasceu
uma cabeça erguida entre as sombrias flores da morte.
Ah! a determinação daquele olhar..." – dirás, ao
surpreender
a tela um pouco inclinada na parede, enquanto a sua
sombra
descia calma sobre o teu espírito – e os lábios?...
Ficaram para sempre imóveis, porque neles se esconde a
voz imaginada de Eurídice
quando, nos lugares do inferno, recebe apenas a
penumbra do tempo;
Orfeu abandonou-a; os cabelos do sol desprendem-se e
chega a noite,
a falsa luz da noite. Era esse o seu destino". E depois de
cитарes
um mito, sentes a sua dolorosa cicatriz, a enfermidade
dos teus pensamentos que se comprazem na serena
imobilidade de um quadro
que não te pertence. Ah! fecha um pouco os olhos...
Guiado pela memória
imagina, noutra espaço, o azul e o castanho.
Representa uma Eurídice
inexistente
que te chama e faz com que o seu olhar se cruze com o
teu para sentires
a morte e o amor. – Assim, ó pobre contemplador de
quadros, serás idêntico a Orfeu
e compreenderás como se demorou o fino pincel através
das pálpebras
ao deixar ali a sua luz dividida, a rosa do olhar sob os
ramos floridos do céu,
o teu nome agora inteligível naqueles lábios, para que
saibas perder tudo...

Sem título, o poema de Fernando Guimarães inicia-se fazendo uma referência ao trabalho do pintor: «O pintor usa o azul o castanho»; e esse verso, aparentemente um simples comentário, insere elementos importantes para a configuração de todo o poema. A figura do pintor e a presença das cores dão início a uma projeção de imagens que se torna a tônica do texto. Além disso, ele apresenta uma particularidade no que se refere ao papel ativo do sujeito-pintor, ao menos no momento inicial de seu trabalho, «o pintor usa», o que demonstra uma intencionalidade em seu fazer e um domínio sobre ele, pautado, até qui, numa forte lucidez. No entanto, a seqüência, que começa ainda no primeiro verso, traz uma nova relação entre o pintor, a amada que ele pinta e a própria pintura. Ao apontar, entre parênteses, «(No momento em que/ o fino pincel passou/ pelos seus olhos, amava-a ainda?)», surge a dúvida, uma voz sufocada pelo parêntese, cujo envolvimento se torna ainda mais forte no último bloco de versos do poema, que coloca em xeque a relação estabelecida entre sujeito e objeto, e vai se fazendo mais aguda já a partir do terceiro verso, quando se retoma o discurso que, numa seqüência lógica, se justapõe à primeira frase: «Devagar, o óleo/ derramou-se pelos contornos e/ descaí».

Se observamos, agora, a relação entre o pintor e a pintura, vemos que ela se inverte. Passa de um contato polarizado, racional, distanciado, entre o criador e sua criação, a uma situação em que esta se faz só, em que delinea seus próprios traços, tornando-se independente daquele. Temos, então, um primeiro ponto de contato entre poesia e pintura, no poema em questão, e consiste no papel do poeta-pintor, em seu trabalho. Percebe-se, pois, que, num momento inicial, ele é senhor de seu fazer, porque é quem seleciona temas, imagens, percepções, porém os concebe como peças de um jogo que, ao estabelecerem relações entre si, associativas, seletivas, etc., reorganizam-se, adquirindo certa independência, da ordem da coerência interna, que projeta um distanciamento entre o autor e sua obra, ou melhor, à medida que aquele se vê mais envolvido por sua arte, esta assume uma independência que a desprende dele e a faz existir por si mesma.

De certo modo, temos, já aí, a poetização necessária do tema como forma de propor uma outra esfera, uma outra possibilidade, para a poesia e para a pintura (Gonçalves, 1994). Nesse sentido, esse autor – parte do próprio texto e não o autor empírico, claro! – se submete às exigências da forma que assume e, como propõe Cortázar (1993), ao comparar o conto à poesia moderna, ela se constrói na tensão estabelecida pelas formas, uma vez que uma alteração na forma acarreta, necessariamente, mudanças de efeito, no nosso caso, a submissão do poeta-pintor à sua poesia-pintura.

Desse modo, voltamos a Cortázar (1993), haja vista que o texto se torna autônomo, constituindo-se essa autarquia num dos princípios fundamentais da obra literária. Há que ressaltar, no entanto, que em momento algum estamos questionando o trabalho individual no processo de criação literária; ao contrário, já defendemos (Alves, 2007)

que a individualidade é parte fundadora da linguagem literária, e disso decorre o papel da forma, visto que o sujeito atua sobre o sistema da língua, permitindo a sobreposição dos eixos paradigmático e sintagmático, o que (re)significa a linguagem, dando-lhe o *status* de sistema autônomo, que mantém relação de produção e de sobrevivência com a linguagem comum. Logo, o poeta intervém nos elementos simbólicos e significativos que mobiliza; contudo, a relação entre eles deflagra uma rede de determinações internas à tessitura do texto, que serve de ponte para se chegar às perturbações da linguagem e às próprias opacidades presentes no gesto da escrita.

A seqüência do texto, do verso 5 adiante, legitima essa independência da forma que se faz, pois «nasceu/ uma cabeça erguida entre as sombrias flores da morte», desprendendo-se ativa de seu passado, com um olhar determinado, que surpreende quem o vê, segundo o próprio eu-lírico, até que, no verso 13, se insere um outro elemento fundador do poema em questão: o mito de Orfeu e Eurídice. A partir dessa constatação, temos a confluência não de dois, mas de três códigos semióticos distintos, haja vista que Orfeu representa a música e toda a tradição do cantar na literatura, principalmente na lírica.

Voltando-nos, então, à observação do ritmo do poema, notamos que há uma alternância de versos longos, médios e breves, sendo que estes, geralmente constituídos por uma única palavra, possuem um único acento, enquanto aqueles apresentam duas ou três sílabas acentuadas. Essa associação produz um efeito de lentidão, nos versos longos, e rapidez, nos versos curtos, que sustenta o tom narrativo do poema e, de maneira muito significativa, os *enjambments* que, criando uma tensão entre a sintaxe lógica do discurso e o isolamento de nomes e verbos, nos versos de único vocábulo, configuram a condição da Eurídice pintada-escrita-cantada pelo pintor-poeta-Orfeu. É interessante ressaltar que essas palavras-versos, pelo valor semântico que carregam e pela tonicidade, nos versos em que ocorrem, colaboram para a configuração do(s) sentido(s) dessa Eurídice, no poema. «Descai», «nasceu», «surpreender», «sombra», «cитарes», «inexistente», todos esse lexemas recompõem o sentido de frustração do pintor, porque sua Eurídice é apenas uma sombra, uma virtualidade de uma presença do passado. Esse tom negativo é sustentado pelos fonemas nasais e pelos sons fechados em geral, e até mesmo por sons abertos, como o ditongo «ai» em «descai» e «a» em «cитарes»; no primeiro, porque pode representar dor; no segundo porque «ares» reforça o sentido de sombra e penumbra que acentua a sensação do pintor de que sua Eurídice é inexistente.

Nesse sentido, o fato de o poema estar escrito em versos livres e sem rimas evidencia certo tratamento irônico da criação poética, acentuando a frustração do «eu», haja vista que, numa leitura superficial, rima gera musicalidade e métrica definida caracteriza a poesia clássica, e a ausência delas na retomada de um mito clássico dá um caráter questionador a essa poesia e a sua relação com a tradição de que se serve.

Insere-se, no texto, um paradoxo importante: a negação do antigo, de um lado, pois se diz que a Eurídice aí não existe, e, de outro, sua incorporação sob outra forma, uma vez que, mesmo negando-a, ela é transposta e, de algum modo, recriada no poema de Fernando Guimarães, e aqui, revista e revigorada, mostrando que ainda é produtiva na literatura moderna.

Essa negação, no entanto, é necessária, para conferir à abordagem a liberdade necessária para a recriação do mito, que, ao ser transposto para o poema, assume a natureza deste, o qual, sendo linguagem, logo virtual, torna também virtual a Eurídice de que fala, mas não a torna menos real por isso, apenas aponta a adequação do signo ao meio em que se insere. Essa tomada de consciência acerca da condição da Eurídice-poesia-pintura, tematizada no poema, alimenta a busca por um sentido, de alguma forma a identificação entre o poeta, o pintor e Orfeu, colocando o signo em movimento e dando-lhe vida, pois o signo sozinho é morto (Derrida, 1971), e é a experiência do sentido, o decifrar a tessitura das imagens, que sustenta a vivência do sentido, por meio da virtualidade do discurso e da materialidade do texto. Podemos perceber, desse modo, que a alternância rítmica, no poema em questão, aponta certa característica dialética da poesia moderna e contemporânea, na medida em que ela se serve de elementos tradicionais, como o duplo caráter do ritmo, por ser esse um universal da linguagem poética, no dizer de Bosi (2000), tratando-os de modo a subvertê-los, ou seja, a obter efeitos novos, potencializando, deste modo, essa linguagem literária. No poema em questão, por exemplo, o verso livre, que representa a liberdade modernista, é usado para apresentar-nos o sentido da dependência e frustração do pintor-poeta diante de sua obra, «que não [lhe] pertence».

O poema de Fernando Guimarães também nos leva a refletir sobre a concepção de literatura, na Modernidade, por explorar a pluralidade sígnica. Se, na linguagem cortidiana, é irrefutável que o significante se desenvolve no tempo, o que marca sua linearidade, a linguagem poética de que tratamos aqui promove um transbordamento do signo quanto ao seu potencial semiótico, o que a coloca como um meio que questiona as coerções do sistema lingüístico e as implicações ideológicas nele imbricadas. Nesse sentido, é relevante pensar, inclusive, numa semiótica própria da poesia, em que não só o escrito, mas o vazio e o espaço em branco também significam. Como aponta Aguinaldo Gonçalves (1994: 105),

essa tendência de conferir temporalidade e de perceber, ao mesmo tempo, «visualidade», no resultado expressivo do signo lingüístico, elevado à condição contextual de signo artístico, é o grande veio semiótico da lírica moderna. Isso significa ampliar as dimensões da linguagem na busca de sua forma espacial.

No texto que aqui analisamos, vemos que, se não há regularidade métrica, há regularidade no efeito visual da disposição dos versos. Todos os versos médios e cur-

tos iniciam-se, graficamente, no espaço correspondente à metade dos versos longos, o que estabelece um efeito visual de maior leveza do lado esquerdo, pela recorrência de espaços em branco, e de maior densidade, do lado direito, pela presença de maior número de versos e, conseqüentemente, da cor preta. Se, inicialmente, essa observação pode parecer uma casualidade, ela passa a não ser, quando se percebe a figurativização obtida. Do lado esquerdo, sempre no início dos versos, aparecem termos ou sintagmas conceituais, como «pintor», «a tela», «um mito», «imagina», «a morte e o amor» e «o teu nome», que são empregados em suas possibilidades referenciais, de maneira que «pintor», «tela» e «imagina» integram o campo semântico abstrato de pintura, e «um mito», «a morte e o amor» e «o teu nome» recuperam as referências mitológicas a Orfeu e Eurídice. O lado direito, por sua vez, a pintura do/no poema, como sugerimos acima, apresenta esses mesmos semas, porém ressaltando a imagem, e não mais o conceito. Desse modo, constroem-se, visualmente, os «contornos», o «vestido», o «olhar», «os lábios», a própria «Eurídice», «imobilidade de um quadro», e «Orfeu». Temos, pois, poema e pintura, conceito e imagem, na construção poética de Fernando Guimarães.

À noção de valor sígnico, a significação dessa poesia soma o papel da motivação (Alves, 2007), uma vez que, no poema, o contato do conceito, geral, à esquerda, com a figura, particular e concreta, à direita, condiciona-os reciprocamente, e somos levados a ativá-los, na leitura, sempre que aparecem, o que cria uma relação de simetria entre a idéia e o referente do poema.

Logo, se a primeira comparação é subjetiva, ela torna-se necessária à constituição dos sentidos do texto, uma vez estabelecida. E toda essa relação de dependência é sustentada pelo ritmo. Conforme salienta Bosi (2000: 106), «no discurso ritmado, a imagem, prestes a ser superada pelo conceito, renasce corporeamente nas inflexões da corrente vocal (...)// [o que mostra que o] tremendo poder de síntese da frase poética envolve a *imagem*, o *conceito* e o *som*» (destaque do autor), o que, ainda na esteira de Bosi (ibid.), nos leva a considerar a trama de imagem, pensamento e som como fundamentos da semiótica da poesia.

Essa literatura assume, então, um conceito que se funda no signo, numa concepção hjelmsleviana, de algum modo, e podemos designá-la essencialmente como linguagem, com valor poético e humano, em que confluem um ideal estético e um contexto sócio-histórico, que se pauta na transgressão dos limites do signo. No caso dessa linguagem, no poema de Fernando Guimarães, há que ressaltar que, apesar de o eixo sintagmático manter seu papel fundamental de arranjo do signo no texto, por ser o mais estrutural dos eixos e, portanto, o mais sensível à forma, ele já não é o único, uma vez que essa poesia assume os valores imagéticos da materialidade lingüística, valorizando a própria disposição do texto na página, com valor sêmico, na configuração da rede de significados presentes na tessitura textual.

Na «imobilidade de um quadro», que, nesse caso, também é um poema, os lábios de Eurídice «ficaram para sempre imóveis». Esse poema-quadro leva consigo a ambivalência de recuperar e manter Eurídice viva e, por outro lado, prendê-la, imobilizá-la, tornando-a «uma Eridice/ inexistente», pondo em evidência que se trata de uma representação. E estamos outra vez na relação tensa de atividade e impotência do poeta-pintor com sua poesia-tela. Desse modo, a exploração do signo coloca-se como única maneira de atualizar a presença da poesia e da amada, visto que o signo é um segmento de matéria que foi assumido pelo homem para dar ato de presença a objetos e momentos, segundo Bosi (ibid.).

Notamos, então, que a poesia de Fernando Guimarães se associa à pintura e à música para reavaliar os modos de expressão da poesia moderna, questionando a linearidade da linguagem poética e reavivando seu caráter de linguagem(ns) dentro da linguagem, como poderíamos dizer, retomando Valéry (1999), pois ambas exploram o signo, mas o fazem de modos diferentes: enquanto a pintura aborda o signo em si, icônico, a poesia trabalha com o signo como uma coisa em lugar de outra.

A associação que o poema realiza é, pois, também, uma forma de driblar esse limite da linguagem poética, conferindo-lhe essa dimensão pictórica, de maneira que o texto passa de linear, pautado numa escrita simbólica, a bidimensional, por meio da dimensão icônica que a linguagem adquire, nele, ao associar-se aos recursos da pintura, espacializando-se. Nessa atuação, ao colocar-se numa posição em que se concebe uma realidade de linguagem em sua relação com o leitor no caminho da produção de sentidos, em proximidade com a percepção ativa do leitor, essa linguagem poética reanalisa também o papel do leitor, tendo em vista que promove uma desautomatização do ato de ler. Podemos, pois, para esse texto, admitir a instituição de um leitor que se instala nesse espaço entre o texto e a vida, em busca de (re)significar ambos, procurando e flagrando os sinais de crise e de renovação da própria escritura, ao fundir as noções de tempo, típicas da poesia, às de espaço, provenientes da pintura.

Observando-se, então, as possibilidades de leitura e de segmentação do poema em análise, notamos que ele se compõe de 39 versos, que apresentam três eixos situacionais, ou possíveis percursos temáticos. O primeiro vai do início do texto até o verso 13, mais especificamente até «o teu espírito», e configura a independência adquirida pelo quadro, «onde nasceu uma cabeça erguida», como se vê, nasceu por si e caracterizou-se pela altivez, que surpreende o próprio «eu», envolvido pela sombra da pintura, ao deparar-se com «a determinação daquele olhar». De «E os lábios?... », ainda no verso 13, até o verso 26, dá-se o contato com o mito, contato esse de algum modo performático, porque revive o mito à medida que o quadro se configura no poema. A esse respeito, é interessante notar a aliteração do fonema /s/ que se mantém ao longo de todo o texto, sustentando o passar do pincel e o «como se demorou o fino pincel através/das pálpebras», enquanto surgia Eurídice. E esse eixo não só recupera o

mito, mas também traz as conseqüências desse ato, pois, «depois de/citares/ um mito, sentes a sua dolorosa cicatriz, a enfermidade/ dos teus pensamentos que se comprazem na serena imobilidade de um quadro que não te pertence», como a poesia já não pertence ao poeta, e Eurídice já não pertence a Orfeu. E por quê? Porque «Era esse o seu destino», informação importante, na medida em que reanalisa o papel do sujeito, presentificado no texto pelo poeta, pelo pintor e por Orfeu, com relação ao seu destino, justapondo a pequenez do homem diante do desejo dos deuses, no mundo clássico a que remonta o mito, à concepção moderna de que o homem é senhor de si, como vimos, ainda presente no primeiro verso do poema, para mostrar que o sujeito-poeta-pintor, apesar de criador, nesse texto, é também configurado pelo contato com o universo de sua obra (logo, não é Criador), por serem ambas peças de um mesmo jogo, na batalha da escritura. Dessa forma, temos a realização do mito na poesia: Orfeu-poeta busca sua Eurídice-poesia, pintando-a/escrevendo-a, para, em seguida, perdê-la. No entanto, essa é a única maneira de tê-la, ainda que por um tempo breve. Ao enunciar, ou seja, ao colocar a linguagem em funcionamento por um ato individual de utilização (Benveniste, 1989), o poeta dá vida à sua poesia e a vive nesse ato, uma vez que

tão logo essa forma sensível adquire, através de seu próprio efeito, uma importância tal que se imponha e faça-se respeitar; e não apenas observar e respeitar, mas desejar, e, portanto, retomar – então alguma coisa de novo se declara: estamos sensivelmente transformados e dispostos a viver, a respirar, a pensar de acordo com um regime de leis que não são mais de ordem prática –, ou seja, nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido por um ato determinado. (Valéry, 1999: 209)

Isso leva o poeta-pintor a «[fechar] um pouco os olhos.../ Guiado pela memória», memória que busca sobrepor passado e presente. Os versos 25, 26 e 27, fronteiraços entre o segundo e o terceiro eixo que estabelecemos, (re)significam o próprio ato de (re)criar pela vivência o mito e a pintura. Em «fecha um pouco os olhos... Guiado pela memória// imagina, noutro espaço, o azul e o castanho», o fechar os olhos pode ser um gesto conseqüente da memória que guia o pintor, mas estar «guiado pela memória» também é uma condição para que se cumpra a ordem dada pelo «eu», a partir do verso 27, já que as formas verbais «imagina» e «representa» são imperativas, nesse contexto. Desse modo, a memória atua como elemento essencial para a realização do trabalho poético, uma vez que, ao colocar o poeta-pintor na posição de «contemplador de/ quadros», desloca-o a outro espaço, caracterizando-o como uma espécie de *flâneur*, o que reflete a própria condição do poeta em relação a seu fazer poético, a partir da Modernidade (Baudelaire, 1997).

Essa condição é fundamental para compreendermos a dúvida suscitada ainda no primeiro verso, dentro do parêntese, «No momento em que/ o fino pincel passou pelos seus olhos, amava-a ainda?». Isso já não importa prioritariamente ao pintor, porque

ele – e o poeta – já se percebeu como parte do jogo, e sabe que sua relação com a pintura – e a poesia – se constitui de distanciamentos e de aproximações, que sustentam a vida de sua arte, porque, desse modo, «as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor» (ibid.: 24), vínculo que sustenta a relação entre o autor e a obra, internamente ao texto, mesmo que ela já tenha se desprendido dele.

Ainda seguindo Baudelaire, essa poesia, fruto da Modernidade, é o transitório, o viver um momento, «para que saibas perder tudo»; no entanto, é também o eterno, na permanência do mito a que ela remonta. Pensando, então, nesse jogo entre o transitório e o eterno, poderíamos segmentar o poema de Fernando Guimarães em apenas duas partes: a primeira, desde o início, até «Era esse o seu destino», no verso 20; e a segunda, de «E depois/ de citares/um mito», ainda no verso 20, até o final, de maneira que temos, nesse caso, um antes e um depois do mito.

Estabelecer um antes e um depois do mito coloca em discussão a relação entre o novo e a tradição. Fernando Guimarães mostra-se, desse modo, atento ao passado e ao devir das vanguardas, o que caracteriza um posicionamento importante para se repensar a poesia portuguesa, dado que a literatura lusitana sempre esteve ligada à tradição, seja porque tem muitos anos de história, seja porque viveu momentos áureos com a expansão marítima, ainda nos séculos XV e XVI, feitos que deram espaço à mitificação do povo e da língua lusa. Reviver o passado, aqui, é uma forma de compreender e legitimar o presente da literatura portuguesa, visto que, «ao periodizarmos o passado buscamos mais o nosso próprio posicionamento e a nossa consolidação no suporte real do presente, que o estabelecimento ou fixação para a eternidade da verdade histórica ou sequer o apuramento policial dos fatos ou idéias do passado» (Castro, 1984: 70).

O poema de Fernando Guimarães, então, assume a necessidade de se reinterpretarem os clássicos, pois o que permanece da tradição, na poesia de hoje, é também nosso contemporâneo (Campos, 1977). A esse respeito, estilizar o mito de Orfeu e Eurídice, empregar uma forma de citação, é um recurso ambivalente, porque retoma o passado, logo, também o aceita, para atualizá-lo, num processo que, em espiral, avança, respeitando as origens fundadoras, nesse caso, a tradição órfica da lírica ocidental.

Reavaliar o mito e sua linguagem, ambos sagrados na perspectiva mítica, estabelecendo anamorfoses com a literatura, com a pintura e com a música, aponta uma atitude estético-criativa do poeta, vinculada às necessidades da criação artística no presente, tornando o clássico e o moderno vivos e equivalentes em suas possibilidades de significação (ibid.), por realçar o papel sógnico de ambos, no trajeto da criação poética, aqui, da poesia de Fernando Guimarães.

Notamos, então, que o referido poema se constrói sobre uma rede de sobreposições: são 39 versos que podem formar três blocos de 13 versos; ou dois blocos simétricos, um do início ao verso 20, e o outro da metade do verso 20 ao final. Na verdade,

o poema se estrutura, então, numa relação verbal que se condensa em uma idéia, uma imagem ou um símbolo – o próprio mito de Orfeu e Eurídice, no caso –, e que pode, pelo contato com outras idéias, outras imagens ou outros símbolos, tornar-se mais complexa, desencadeando um processo de liberdade sobre a língua e inscrevendo nela a subjetividade criativa, o que dá base à metáfora, e é fundamental para a estruturação do texto, porque mobiliza o significado proveniente da relação estabelecida entre eles, que constitui um terceiro signo, o próprio poema.

Essa base triádica, necessária ao processo de significação, por dialogar com as noções de signo e de realidade, é reiterada em todo o poema. Podemos observar, por exemplo, que temos, no texto, três tipos de versos, três grupos de estrofes e três linguagens, como já mencionamos. A base desse poema é a metáfora semântica (Alves, 2007), isto é, a base metafórica cujo caráter consiste em fazer aproximações sem estabelecer uma estrutura lingüística básica, do tipo A é B, razão por que também a chamamos metáfora sob ausência. Nesse poema, ela relaciona fundamentalmente o abstrato, o humano e o metalingüístico (Mito, Eurídice e poesia, respectivamente), o que dá foco ao trabalho criativo do poeta, uma vez que ressalta o conjunto de semas que aproxima as três linguagens em questão, conforme vimos anteriormente.

Ao criar seu poema sobre uma base metafórica de primeira fase, visto que ela se consolida predominantemente na imagem, dada a ausência de nexos lingüísticos, mantendo-se uma tensão constante entre distância e proximidade, o poeta obtém um metatexto, haja vista que faz poesia e pintura, discutindo a construção de ambas e associando o que elas têm em comum: a imaginação, isto é, a criação de imagens, como elemento fundador, organizador e veiculador de sentidos, linguagem que é não só literária, estética, mas também instrumento crítico que ultrapassa o fundamento verbal.

O poeta... um contemplador e criador de quadros

Ao associar poesia, mito e pintura em seu poema, Fernando Guimarães ressalta o papel da construção, no texto poético, visto que, colocando a instância do poeta como «contemplador de quadros», destaca não só o caráter autônomo da obra artística bem realizada, mas também o valor da percepção do poeta, que capta o elemento básico comum a qualquer linguagem, isto é, o signo, e atua produzindo anamorfoses que garantem a confluência da literatura e da pintura, de maneira que torna o poema performático, atualizando e reavaliando a capacidade semiótica de ambas, para (re) significar a própria poesia moderna. Esta se vê forçada a renovar sua visão acerca do belo, que se nos mostra mais efêmero e transitório que a tradição clássica e, por isso, passível de ser valorizado em suas bases fundantes para a linguagem literária: o concreto, a imagem e o som, todos integrantes do signo.

Dessa maneira, Fernando Guimarães valoriza o clássico e o novo, a partir de releituras e revisões do legado cultural greco-romano, do ponto de vista estético-criativo da poesia portuguesa.

Bibliografia

- ALVES, Wanderlan da Silva (2007). «A linguagem literária do poeta engenheiro: um estudo de *Sevilha Andando*, de João Cabral de Melo Neto». *Revista Espéculo* 36.
- BAUDELAIRE, Claude (1997). *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- BENVENISTE, Émile (1989). *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes.
- BOSI, Alfredo (2000). *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMPOS, Haroldo (1977). «Poética sincrônica». In *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 205-223.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e (1984). «Periodização e trajetos sincrônicos na poesia portuguesa». In *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: DIFEL, 69-77.
- CORTÁZAR, Julio (1993). *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva.
- DERRIDA, Jacques (1995). *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- GONÇALVES, Aguinaldo José (1994). *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e pintura*. São Paulo: EDUSP.
- GUIMARÃES, Fernando (1981). *Poesia, 1952/1980*. Lisboa: O Oiro do Dia.
- VALÉRY, Paul (1999). *Variedades*. Trad. de Maria Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras.

Resumo: Neste artigo, analisamos o poema «O pintor usa o azul e o castanho», de Fernando Guimarães. Nele, o poeta mobiliza a imagem e o som do signo e o ritmo da linguagem, explorando a dimensão pictórica da linguagem, atuando com o mito de Orfeu e Eurídice, o que lhe permite atualizar a capacidade semiótica da linguagem poética por meio da linguagem da pintura.

Abstract: In this article, we analyse «O pintor usa o azul e o castanho», a poem by Fernando Guimarães. The poet uses the image and the sound of the sign and the rhythm of language to explore the pictorial aspects of language, interweaving them with the myth of Orpheus and Eurydice. His poetical work updates the semiotic potential of poetical language through painting.