

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

MARINA LETÍCIA CÂMARA GOMES

**POESIA-VIT(R)AL: UMA LEITURA DAS IMAGENS POÉTICAS NA
COMPOSIÇÃO DE *IMAGENS IMORREDOURAS*, DE OSVALDO ANDRÉ DE
MELLO**

MONTES CLAROS
Dezembro/2024

MARINA LETÍCIA CÂMARA GOMES

**POESIA-VIT(R)AL: UMA LEITURA DAS IMAGENS POÉTICAS NA
COMPOSIÇÃO DE *IMAGENS IMORREDOURAS*, DE OSVALDO ANDRÉ DE
MELLO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Dra. Alba Valéria Niza Silva

**MONTES CLAROS
Dezembro/2024**

G633p Gomes, Marina Letícia Câmara.
Poesia-Vit(r)al [manuscrito]: uma leitura das imagens poéticas na composição de Imagens Imorredouras, de Osvaldo André de Mello / Marina Letícia Câmara Gomes – Montes Claros, 2024.
159 f.

Bibliografia: f. 153-159.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2024.

Orientadora: Profa. Dra. Alba Valéria Niza Silva.

1. Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral) - Crítica, interpretação, etc. 2. Mello, Osvaldo André de, 1950-. 3. Imagens poéticas. 4. Vitral. 5. Fragmento. 6. Metapoética. I. Silva, Alba Valéria Niza. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: uma leitura das imagens poéticas na composição de Imagens Imorredouras, de Osvaldo André de Mello.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada "POESIA-VIT(R)AL: UMA LEITURA DAS IMAGENS POÉTICAS NA COMPOSIÇÃO DE IMAGENS IMORREDOURAS, DE OSVALDO ANDRÉ DE MELLO" de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Marina Leticia Camara Gomes**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

gov.br
Documento assinado digitalmente
ALBA VALÉRIA NIZA SILVA
Data: 30.12.2024 08:52:54-0100
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Alba Valéria Niza Silva (orientadora)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES)

Prof. Dr. Wagner José Moreira (CEFET-MG)

gov.br
Documento assinado digitalmente
WAGNER JOSE MOREIRA
Data: 23.12.2024 13:57:00-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.ª Dr.ª Andrea Cristina Martins Pereira (Unimontes)
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários
MASP 10953271 - UNIMONTES

Montes Claros, 10 de Dezembro de 2024.

Para minhas filhas, Elisa e Clarice, que nasceram junto com esta pesquisa, por serem a luz e a poesia da minha vida.

Para meu esposo, André Luiz, com quem divido o amor que move o sol e as outras estrelas.

AGRADECIMENTOS

Diante da realização de um projeto por muito tempo almejado, busco encontrar as palavras que melhor expressem minha gratidão e reconhecimento a todos que contribuíram com a realização deste trabalho. Sendo assim, agradeço primeiramente a Deus, por me agraciar com a Sua constante presença e por ter me sustentado para que eu pudesse encerrar mais uma etapa em minha vida.

Ao meu esposo, André, meu maior incentivador e ao lado de quem encontro inspiração para seguir. Obrigada pelo apoio nos momentos difíceis, pela paciência nos momentos de ausência e pelo amor dedicado à nossa família.

Às minhas filhas, Elisa e Clarice, ainda tão pequeninas em idade, mas tão grandes na força que me dão diariamente, preenchendo meu coração e minha vida. Vocês são o horizonte dos meus olhos; vocês são a poesia mais bonita que eu já li; vocês são o sol dos meus dias.

Aos meus pais, Geraldo e Noeme, por terem me impulsionado, me fortalecido e me emprestado suas asas quando eu precisei voar mais longe. Obrigada por acreditarem em mim e por me incentivarem a realizar este trabalho. Além de agradecê-los, reitero-lhes o meu amor.

Aos meus sogros, Wilson e Maria Aparecida, meus segundos pais, pelo cuidado, apoio, amparo e incentivo sem os quais a realização desta pesquisa não seria possível. Obrigada pelo cuidado com Elisa e Clarice nos meus momentos de ausência e por serem um lembrete diário de que Deus cuida daqueles que O amam. Com vocês, comemoro a finalização deste trabalho: Nós conseguimos!

Aos meus irmãos, Paulo, Bernardo e Otávio, por serem meus amigos e por, mesmo sem perceberem, ajudarem-me a continuar buscando a realização dos meus sonhos.

À minha família, por acolher-me em segurança quando as águas da vida parecem naufragar-me; por serem minha âncora, meu suporte, meu refúgio. Em especial, à minha avó, Martinha, doutora nas letras da vida, por ser meu maior exemplo de bondade, mansidão e humildade.

À minha cunhada, Cinthia, pela amizade, pela escuta paciente, pelo incentivo e por ser um porto seguro! Obrigada por me apoiar e me encorajar a acreditar nos meus sonhos.

À minha mestre, orientadora, amiga e parceira de poesia, Professora Dr.^a Alba Valéria Niza Silva, que me apresentou a poesia de Osvaldo André de Mello e que, em mais de uma década de partilha, ensinou-me que a maior titulação possível não se compara à gentileza

de tratar igualmente a todos. Obrigada pela orientação, pelo incentivo, por ter me encorajado a prosseguir e por acreditar neste trabalho!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras- Estudos Literários (PPGL/EL), os quais merecem a minha admiração. Em especial, ao Professor Dr. Osmar Pereira Oliva e à Professora Dr.^a Ivana Ferrante Rebello, pelas preciosas contribuições ao longo da minha formação acadêmica e ao longo da feitura deste trabalho.

Aos meus amigos e amigas, sempre presentes em minha vida como uma inspiração e uma fonte de luz a seguir, o meu muito obrigada!

Por fim, à Literatura e à Poesia, minhas parceiras, minhas provocadoras, minhas companheiras. O nosso encontro mudou a minha vida! Obrigada por me desafiarem a olhar a vida entre linhas e páginas.

*Poemas são como vitrais pintados!
Se olharmos da praça para a igreja,
Tudo é escuro e sombrio
[...]*

*Mas – vamos! – vinde vós cá para dentro,
Saudai a sagrada capela!
De repente tudo é claro de cores:
Súbito brilham histórias e ornatos;
Sente-se um presságio neste esplendor nobre;
Isto, sim, que é para vós, filhos de Deus!
Edificai-vos, regalai os olhos!*

(Johann Wolfgang von Goethe)

RESUMO

Esta dissertação analisa o livro *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), de Osvaldo André de Mello, no qual o poeta mineiro constrói um cânone pessoal e artístico ao reunir, em versos, referências a diversos escritores, pintores, escultores e atores. A pesquisa propõe a imagem do vitral como metáfora central para compreender a estrutura poética de Mello, na qual cada poema se configura como um fragmento, ou “caco”, de uma imagem mais ampla. Para a análise dessa poética, utilizou-se dos pressupostos metodológicos da pesquisa bibliográfica, procurando subsídios teóricos nos trabalhos de Alberto Manguel, Emmanuel Alloa, Didi-Huberman, Étienne Souriau, Gilberto Mendonça Teles, dentre outros. O estudo apresenta como objetivo geral examinar as formas pelas quais as imagens poéticas evidenciam a complexidade da criação artística enquanto expressões do eu-lírico que dialogam com múltiplas vozes. Além disso, esta pesquisa destaca o processo de construção metapoética que permeia o livro, destacando a consciência que o eu-lírico demonstra ter sobre seu trabalho artístico e sobre o tato com a linguagem. Os resultados sugerem que o livro *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* configura uma galeria poética que convoca o leitor a uma experiência de leitura multissensorial, na qual a totalidade estética é alcançada através da harmonização dos fragmentos. Conclui-se que a imagem do vitral se revela uma sugestiva forma de leitura dessa poética, emprestando-lhe as configurações de um projeto poético e estético, em que cada “caco” revela sua individualidade e, ao mesmo tempo, significância num conjunto maior.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens Poéticas; Vitral; Fragmento; Metapoética; Osvaldo André de Mello.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the book *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), by Osvaldo André de Mello, in which the poet from Minas Gerais constructs a personal and artistic canon by bringing together, in verse, references to various writers, painters, sculptors, and actors. The research proposes the image of the stained glass as a central metaphor to understanding Mello's poetic structure, in which each poem is arranged as a fragment, or "shard," of a broader image. For the analysis of this poetics, the methodological framework of bibliographic research was employed, drawing theoretical support from the works of Alberto Manguel, Emmanuel Alloa, Didi-Huberman, Étienne Souriau, Gilberto Mendonça Teles, among others. The study aims, as its general objective, at examining the ways in which poetic images highlight the complexity of artistic creation as expressions of the poetic persona dialogues with multiple voices. Moreover, this research emphasizes the metapoetic construction process that permeates the book, stressing the awareness the poetic persona demonstrates about its artistic work and its tactile relationship with language. The results suggest that the book *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* constitutes a poetic gallery that invites the reader to a multisensory reading experience, where aesthetic totality is achieved through the harmonization of fragments. The conclusion is that the image of the stained glass proves to be a compelling approach to interpreting this poetics, lending it the configurations of a poetic and aesthetic project in which each "shard" reveals its individuality while simultaneously holding significance within a larger whole.

KEYWORDS: Poetic Images; Stained Glass; Fragment; Metapoetics; Aesthetics; Osvaldo André de Mello.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 CAPÍTULO I	
IMAGENS POÉTICAS: O VITRAL COMO METÁFORA.....	22
1.1 Correspondências artísticas: A moldura semiótica	25
1.2 A tecelagem entre o olhar e a imagem	33
1.3 Criação, representação e performance.....	43
1.4 Vitral e Poesia: Ajuste, Recorte, Espelho	60
1.5 Textos-vitrais: Outros escritos, uma imagem	69
 CAPÍTULO II	
GALERIA EM VITRAL: RETRATOS POÉTICOS	76
2.1 Cacos de voz e verbo: Escritores e escrituras	77
2.2 Vitral em cena: Retratos de atrizes	94
2.3 Retratos-fotográficos como fragmentos de instantes.....	111
2.4 Fragmentos em tela: Retratos de pintores	120
2.5 Escultores e esculturas: Cacos de imortalidade	141
 CONCLUSÃO.....	148
 REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO

Na dimensão imagética que emerge das construções poéticas, pode-se empreender uma noção de labirinto ou (des)caminho para onde o fazer poético sempre retorna, em um espiral contínuo, como uma forma de eco das visões. Essa compreensão alusiva parece estar afinada às noções de entendimento deleuziano que confrontam o caráter paradoxal da Literatura com seu elemento constituinte: seu aspecto extralinguístico, a existência autônoma e criadora das visões, que, levada ao exterior da linguagem, atinge os limites da palavra, onde não se lê, mas se vê e se ouve.

Em *Partir, evadir-se, traçar uma linha: Deleuze e a Literatura*, Sousa Dias, professor em Porto/Portugal e estudioso da filosofia de Gilles Deleuze, pontua que o grande paradoxo da Literatura, no entendimento deleuziano, incide-se sobre a essência não literária da Literatura. Para Deleuze, a essência da Literatura é a pintura e a música, mas uma pintura e uma música especiais, só possíveis pela própria Literatura (o paradoxo que se autoalimenta): “Uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras” (Dias, 2007, p. 278). Portanto, o poder mais elevado da Literatura seria as visões e audições que só são acessíveis pela linguagem, mas já não fazem parte dela; aliás, não pertencem a nenhuma língua.

A obra de Osvaldo André de Mello, portanto, apresenta uma poética desdobrada em visões e vozes, ecos que ressoam das paisagens interiores e unem-se a aspectos distintivos da natureza humana, muitas vezes relacionados a temas embrionários da gênese da vida. Atenciosa a questões como a memória, a família, a religiosidade, a identidade de um “eu” que se enuncia, essa poética apresenta-se em face bifurcada: ao passo que descortina o véu do tempo sobre paisagens antigas, também evoca a visão como criadora e ordenadora do tangível: “A visão preparada./ Ampliação/ e aprofundamento/ A visão preparada/ para ver o que se não vê./ Ver o que não está/ onde está.” (Mello, 2012, p. 53).

O “eu”, existente e possível através dessa poética, apresenta recorrente interesse por temas relacionados a Minas Gerais, a saber sua paisagem natural, suas ruas de pedras e sua história banhada a sangue e ouro, mas também à ideia de um “eu em Minas e Minas em mim”, que transborda as fronteiras do regional e coloca-se no centro do universal. O esperado encontro consigo mesmo não ocorre senão por um processo de alteridade e performance, em que a poética é entendida como a própria representação¹.

¹ Admite-se aqui o entendimento de Poética como representação empreendido por Luiz Costa Lima, em *Mímesis e a Modernidade* (2003) e em *Mímesis e a Reflexão Contemporânea* (2010).

A memória, sempre viva e móvel, é o que projeta no eu poético o desejo de revolver baús em busca de aspectos fundamentais de sua identidade, não entendida como um projeto pré-concebido ou definido, mas como um processo em contínua construção, por isso, por vezes, fragmentado. A obra poética de Osvaldo André de Mello pode ser vista, portanto, como recortes de um processo interior do eu poético em torno de suas memórias, de seus retratos e de seu lugar.

Seu primeiro livro, publicado em 1969, introduz *A Palavra Inicial* que se lançará como pedra fundamental de uma poética que se faz no berço das Minas Gerais, lugar de onde não se afastou em quase meio século de escrita - construção e desconstrução. Suas publicações posteriores reafirmaram o apego do eu poético pelas serras, montanhas, pedras, casarões e outros elementos presentes na paisagem das Minas. Para além, apresentaram outros lugares e novas formas de olhar, no movimento próprio do inacabado, do sonho, do místico e do introspectivo.

É no tensionamento entre visão e criação que se defronta a poética de Osvaldo André de Mello. Seu fazer poético traduz a força da memória como resgate não do que foi, mas do que ainda é. Por outro lado, suas visitas também podem contemplar imagens mais íntimas, no exercício do olhar sobre o outro e sobre si mesmo. Contempla-se, aqui, o *Aêdo*: na tradição grega, é a entidade dotada do dom divino de preservar a memória. A poesia aparece, portanto, como uma forma de *Aletheia*, isto é, de resgate do esquecimento: “Por sua memória, o poeta tem acesso direto, em uma **visão** pessoal, aos acontecimentos que evoca [...] Sua memória lhe permite ‘decifrar o invisível’” (Lima, 2003, p. 32, grifo nosso).

Na poética de Osvaldo André de Mello, retornando às “mesmas palavras”², o poeta também (re)cria as mesmas imagens, convidando ao contemplamento poético outros escritores, pintores, escultores, atores – “seres de carne e osso/ com quem converso de mãos dadas” (Mello, 2018, p. 89), numa partilha mútua. Como num vitral, as imagens de sua poética refletem-se no recorte e ajuste do trabalho com a linguagem, evocando lugares, espaços, memórias, vozes que se mostram desde sua publicação inaugural e vão se delineando ao longo de todo seu percurso criativo.

Natural de Divinópolis, Osvaldo André de Mello, além de sua obra poética que conta com oito títulos, possui considerável produção como crítico, ator e dramaturgo. Sua poesia, sublimada nas noções de visão e criação, colocou o escritor entre nomes representativos da

² Alusão à sexta publicação do autor, intitulada *As mesmas palavras* (2012), em cujas linhas há uma revisitação a temas sempre caros à sua escrita, como a memória, a religiosidade, o olhar sobre a paisagem, o instante flagrado.

poesia contemporânea, “cujos pares sempre se mostraram receptivos à linhagem de uma dicção subjetiva, uma vigilante fatura melódica e uma densa espessura simbólica”, como aponta Edgard Pereira dos Reis, em epílogo ao livro *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018).

Sempre afeito às diversas manifestações artísticas e às vozes que delas emergem, Osvaldo André de Mello, desde o início de sua juventude, além de um leitor voraz, também demonstrou genuíno interesse pelo estudo do teatro. Em entrevista à Professora e Pesquisadora Dr.^a Alba Valéria Niza Silva, posteriormente publicada numa Antologia em *Lua Nova* (2014), o autor diz que estudou quase dois anos de artes cênicas na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Anos depois, dirigiu e atuou em alguns espetáculos em Divinópolis- MG. Relata, ainda, ter se inspirado, ao longo de sua criação poética, pela “vida e arte de inúmeros escritores, cantores, atores e artistas plásticos, o que se mostra subterrânea ou explicitamente em sua poesia: A contrapartida é a criação literária” (Mello, 2014, p. 154).

Tais proposições ganham contornos ainda mais evidentes quando estão colocadas diante de nós as duas últimas publicações do autor, a saber *Lua Nova* (2014) e *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018). Nestas, seu processo criativo aponta para o percurso do verso discursivo, alinhado à subjetividade de um vocabulário de tendência transcendental e mítica que o alinha a uma poética de tonalidades neossimbolistas.

Em *Lua Nova* (2014), ao passo que revisita espaços já anunciados desde seu primeiro livro, *A Palavra Inicial* (1969), e que foram continuamente preservados em publicações subsequentes, Osvaldo André de Mello corporifica o ser e o estar no mundo, num movimento que se processa na visão que escapa à realidade imediata. Na ideia cíclica e temporal de uma “lua nova”, o poeta coloca em perspectiva o seu “colar de pensamentos”, na substância de palavras que confisca a experiência pessoal num tempo de impaciências, ausências e desencontros típicos da busca.

Num esvaziamento formal que recorre ao preenchimento lírico da matéria, *Lua Nova* (2014) se apresenta numa estrutura de tempo cíclica, presentificada no encadeamento dos seus certames, em que cada poema conclama o seguinte, de modo que se reflete uma forma orbicular. São poemas que despertam a consciência para a efemeridade do tempo e do tecido da vida, em uma forma de metapoesia que orbita o próprio eixo e é, portanto, o meio e o fim do ser poético.

A oitava peça de sua obra, a saber *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), concebe-se a partir de um poema de igual título publicado em *Lua Nova* (2014). Essa

confluência se torna ainda mais simbólica num conjunto em que algumas recorrências se sobressaem: o êxtase da beleza, o apreço às Minas Gerais, a imprevisibilidade da vida, a substância da matéria amorosa, a apreciação da arte. As “imagens imorredouras” apresentam-se como que em brumas, num jogo de luz e sombra (a começar na concretude da página), que, em muito, remete à ação teatral que apresenta o poeta como um diretor de palco e um colecionador de alegorias.

Reitera-se a teia discursiva tripartida já anunciada em livros anteriores: *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) reinscreve-se entre o devaneio, a tendência mítica e a estrutura metapoética, em fluxo premente e inflamado que revela a consciência da linguagem. Seus poemas, que parecem completar-se entre si, também refletem o próprio processo de criação, numa espécie de “treinamento do olhar” que permite o contemplamento do avesso do texto.

Essas características se entrelaçam em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) para criar uma escritura multifacetada que não apenas exhibe uma variada colagem de temas e motivos, mas também explora a própria natureza da criação poética. À semelhança de um visitante que adentra ao interior de uma catedral gótica, o leitor pode observar não apenas os detalhes das imagens como também o efeito mutável da luz que as atravessa. O trabalho paciente e delicado dos vitralistas na composição dos vitrais, ao explorar minuciosamente fragmentos para suas obras, pode ser comparado ao trabalho realizado por Osvaldo André de Mello em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018). Nessa publicação, há a construção de um painel de cores, histórias e nuances. Essas peças, como cacos de vidro habilmente colados, revelam camadas ocultas e uma complexidade que só se percebe ao observar o jogo de transparências e sobreposições que o artista dispôs. Dessa forma, o livro se torna não apenas um convite à contemplação das imagens, mas também um espaço de leitura contínua do labor poético, em que cada passagem é uma janela aberta para contemplar o pensamento e a construção artística.

A obra se desdobra em múltiplas camadas de significados, sendo a poesia não apenas uma expressão do êxtase da beleza e da luminosidade que por ela atravessa, mas também uma reflexão sobre a linguagem poética em si. O poeta orchestra essas imagens e recortes através de uma experiência estética que é, ao mesmo tempo, pessoal e universal. Além disso, a estrutura metapoética evidencia uma autoconsciência que percebe, a seu passo, seu próprio processo criativo, revelando uma entidade endógena a circunscrever-se na própria criação. Essa enunciação não é estática, mas se transforma e evolui ao longo dos versos,

refletindo a complexidade e a dinâmica da própria existência humana.

Nesse sentido, o caminho de criação poética de Osvaldo André de Mello leva-nos a pensar em uma biografia constitucional – uma poesia pela vida, pela memória: o próprio processo de construção da obra está fundido ao movimento da vida do autor, como uma forma de expansão da sua identidade poética em direção à compreensão e reinvenção de si mesmo. Nesse sentido, sua poética se constrói através de uma constante atualização e reinterpretação da memória, que vai sendo modulada pela experiência e pela reflexão sobre o tempo. Sua poesia não apenas registra a memória de sua vivência, mas, sobretudo, a refaz, transformando-a em matéria-prima de uma construção contínua de identidade.

Assim, ao escrever, o poeta realiza um movimento biográfico, não de forma linear e factual, mas por meio de suas imagens, fragmentos de sua existência que, em sua repetição e variação, revelam a construção do "eu" poético. Sua obra se torna, assim, uma biografia através da linguagem, uma biografia da memória e da sensação, em que os acontecimentos de sua vida são reinterpretados e recriados sob a ótica da poesia³. Esse movimento pode ser lido como uma "poesia pela vida", pois a construção de sua obra se dá na medida em que ele vai trazendo à tona, em formas fragmentadas e muitas vezes dissonantes, a intensidade e as complexidades da existência.

Foi por olhar para essa “poesia pela vida” realizada por Mello — ou em Mello — que pensamos no título proposto para esta dissertação, numa leitura dupla de “Poesia Vit(r)al”, para fazer referência à leitura do vitral como chave poética e metafórica que se propõe, bem como para acenar para o “vital”, para a vida (de Mello e de cada um de nós) que há nessa poética. Ainda que a análise poética não se detenha nesse aspecto, em exclusivo, esse é um aceno para outras janelas de leitura possíveis na obra de Osvaldo André de Mello, em especial em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018).

Em sua busca incessante pela verdade, ou *Aletheia*, Osvaldo André de Mello não busca apenas recordar o passado, mas resgatar e iluminar aspectos de uma trajetória de vida, em que a memória não se apresenta de maneira estática ou estável, mas como um campo sempre mutável e aberto. Vida e poesia se tornam simbióticas na fusão entre o poético e o biográfico, mostrando-se como entidades que se reiventam a cada palavra, a cada imagem.

O trabalho com o vitral, então, é um processo de fragmentação da memória e da

³ Fernando Pessoa, em “Autopsicografia”, poema que alude à concepção de ficcionalização de um eu biográfico, revela: “O poeta é um fingidor./Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente (PESSOA, 1983, p. 98). A ficcionalização do eu biográfico pode envolver a adoção de máscaras, personas ou performances, permitindo que a experiência individual seja ressignificada e ampliada no produto poético.

identidade, mas também de uma reconstrução incessante. Como o vitral, que ilumina o que é opaco e inerte, a poesia de Osvaldo André de Mello dá luz a aspectos de sua própria biografia, fazendo com que cada fragmento de memória se recorte e se ajuste à luz da reflexão e da criação. A vida do poeta se reflete em sua obra como um processo de recomposição do "eu", que, ao retornar ao passado, reinventa-se e se projeta para o futuro, criando uma biografia em constante formação.

De planejada escrita, a poesia de Osvaldo André de Mello revela-se uma mediadora de sensações, uma coleção de imagens que se desenha em palavras e de palavras que se articulam em imagens. O vitral indica uma leitura que não é estanque e fixada, mas a existência de uma obra em refrações: “Como se/ fosse um vitral/ em movimento, os/ cacos buscam o ajuste/ da beleza impossível e se/ apresentam uma obra aos cacos” (Mello, 2018, p. 15). Portanto, a leitura das imagens que evocam da poética presentificada no *corpus* torna-se pressuposto fundamental para a dimensão reflexiva, a percepção e a síntese da obra de Osvaldo André de Mello.

Desta feita, o que aqui se apresenta é uma leitura de *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), de Osvaldo André de Mello, sob a noção do olhar em recorte: os diversos retratos que se percebem na composição ficcional, articulando, para esse fim, a discussão de estudos a partir dos conceitos de **imagem** e **olhar**. Sendo assim, o objetivo geral que norteou a escrita desta dissertação foi reconhecer em que medida as imagens poéticas presentes no livro encerram uma maneira de olhar o eu, o outro, o mundo e a própria poesia, convidando ao contemplamento outras vozes que ressoam na enunciação lírica. Como objetivos específicos, pode-se mencionar: identificar as fricções entre palavra/linguagem, palavra/poesia e palavra/arte, numa leitura intersemiótica; discutir as noções de imagem poética e do olhar na conjuntura do *corpus*; analisar os diversos retratos que compõem essa poética. Pareceu-nos, portanto, que a difusão de imagens observada na poética apresentada encontra representação diante da imagem do vitral, metáfora eleita como leitura neste trabalho.

A metáfora do vitral em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) cumpre uma função estrutural e simbólica central nessa publicação de Osvaldo André de Mello. Assim como um vitral é composto por fragmentos de vidro colorido, que, quando dispostos de maneira minuciosa e estratégica, criam uma obra de arte coesa e cheia de significados, os poemas de Mello também se configuram como recortes poéticos que, ao serem agrupados, revelam uma complexa rede de imagens, memórias e reflexões sobre a arte e a existência humana. Cada fragmento de sua poesia, tal como os cacos de vidro, carrega em

si a potencialidade de uma leitura fragmentada e, ao mesmo tempo, a totalidade da composição.

O conceito de contemplação proposto pela metáfora do vitral ultrapassa a simples visão estática e aponta para a necessidade de um olhar atento e reflexivo, que se dá não apenas pela observação dos elementos isolados, mas pela interação dinâmica entre o todo e as partes. Nesse sentido, *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) exige um "treinamento do olhar", capaz de perceber as nuances e camadas ocultas de suas imagens, muito além do aparente. A metáfora do vitral sugere, assim, uma experiência estética em que a luz, ao atravessar os versos, ilumina a complexidade das questões existenciais e poéticas abordadas, transformando a leitura em uma prática de contemplação contínua, em que a transparência e a opacidade do texto dialogam e se entrelaçam, criando um jogo de visibilidade e invisibilidade, de revelação e ocultação.

Em termos críticos, a metáfora do vitral oferece um campo fértil para uma reflexão sobre a própria natureza da criação poética e da linguagem. Nesse livro, não há apenas uma exposição de temas, mas uma experiência de linguagem que convida o leitor a se tornar co-criador dessa construção simbólica. O poema, assim como o vitral, não se limita a ser um objeto de fruição estética, mas propõe uma vivência, um processo de reconfiguração contínua de sentidos que envolve tanto o poeta quanto o leitor em uma experiência compartilhada de contemplação e construção de significados.

Para cumprir os objetivos propostos, a pesquisa foi de natureza bibliográfica, ou seja, além da análise da obra poética do autor, contou com a seleção, leitura e estudo de fontes secundárias, artigos, livros, dissertações, teses, documentos eletrônicos, dentre outros.

Por abarcar elementos da tradição na inscrição de uma Literatura Brasileira moderna, na investigação do texto literário e de outros discursos, bem como uma construção que se entende por intersemiótica, o presente trabalho está submetido à linha de pesquisa da Tradição e Modernidade do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Nela inserido, espera contribuir para pluralizar as discussões acerca da poesia contemporânea, em especial de uma poética mineira de cujo objeto ainda não há postulações acadêmicas, embora seu autor já seja debatido e reconhecido na Academia por meio de outros estudos e publicações. Apresenta-se, portanto, como uma leitura – dentre outras possíveis – do texto poético e das imagens nele circunscritas, abastecendo a arcádia de estudos sobre poesia mineira.

Nesse aspecto, cumpre ressaltar que nenhum entendimento do que se pretende contemporâneo pode existir fora do diálogo com a tradição. Escavar as relações entre tradição e renovação pressupõe uma (de)formação necessária ao objeto literário, no sentido de que a tradição enquanto História torna-se, essencialmente, a interlocutora para a qual se dirige o discurso contemporâneo, como uma construção simbiótica.

Num certo sentido, para a poesia do mundo (pós)moderno, a tradição se tornou um caleidoscópio, e cada voz oferece-nos uma imagem distinta dessa mesma tradição. Por sua vez, como produto estético de representação do contemporâneo, o texto poético é, entre outras instâncias, uma produção cultural que se insere na transfiguração do real, numa sociedade marcada pela diluição de qualquer definição radical, estabelecendo um ser poético instigado a ressignificar o imaginário que o impulsiona.

Tradicionalmente oposta ao discurso prático e referencial da prosa, há de se notar o interesse da poesia em acessar o existente num compasso anterior à categorização enunciativa do *logos*. Para Bosi (1996), é uma espécie de linguagem construída menos pela razão e mais por relações de afinidade e semelhança. Essa mesma ideia conceitual aplica-se aos diversos “momentos” de produção poética, tanto na linhagem clássica quanto na manifestação contemporânea. O que se projeta, entretanto, é a noção de que a poesia contemporânea é apegada ao particular e avessa, por consequência, às generalizações.

Em relação ao papel da teoria literária nessa concepção contemporânea de poesia, há de se olhar para alguns desafios enunciados a partir de tais premissas. É necessário despir-se das paráfrases de velhos debates para assumir a tarefa de alinhar sentidos para o contemporâneo, o que retorna essa discussão ao seu lugar de partida: estabelecer um diálogo com o passado e com a tradição. Ao mesmo tempo, tratar criticamente um objeto é fazer escolhas não somente sobre o presente ou o passado, mas, ainda e sobretudo, sobre o futuro. Portanto, é, para além de um desejo do conhecimento de um objeto, uma aposta que olha para o *devir*.

Essa abordagem coloca em relevo a importância da interação entre tradição e inovação, explorando como a poesia mineira contemporânea dialoga com as formas clássicas e as (re)apresenta em novas expressões artísticas. A intersecção entre poesia e imagem, palavra e linguagem visual, reforça a noção de que a literatura não existe em um vácuo, mas em um constante diálogo com outras formas de arte e expressão.

Ao investigar essas relações intersemióticas, o presente estudo compõe o escopo da crítica literária, refletindo sobre as fronteiras entre as diferentes disciplinas artísticas. O

trabalho de análise poética se enriquece ao incluir perspectivas que contemplam a visualidade e a materialidade da linguagem, reconhecendo o poema como um artefato multifacetado.

Além disso, ao inserir a poética mineira em um contexto mais amplo de tradição e modernidade, este estudo espera contribuir para a valorização e disseminação de uma literatura regional que, apesar de sua relevância, ainda carece de maior visibilidade acadêmica. A análise dos textos poéticos, em conjunto com uma reflexão sobre suas implicações intersemióticas, oferece novas vias de interpretação e apreciação, incentivando futuras pesquisas e debates sobre a poesia mineira contemporânea.

Esta pesquisa estabelece, ainda, um diálogo com outras leituras sobre a poética do autor, em especial com a Dissertação *Confluências poéticas nas 'fotografias' de Minas de Osvaldo André de Mello* (2007) e com a Tese *A poesia de Osvaldo André de Mello: Gênese e Imaginário em As mesmas palavras* (2013), ambas de autoria da Professora e Pesquisadora Dr^a. Alba Valéria Niza Silva, que também orienta este trabalho. Encontra, à vista disso, uma referência de discussão, um aporte de leitura e um mútuo desejo de servir-se da seiva da poética em estudo.

No primeiro trabalho citado, a pesquisadora faz uma leitura das obras *A palavra Inicial* (1969), *Revelação do Acontecimento* (1974), *Meditação da Carne* (1997) e *Ilustrações* (1998), visando reconhecer a representação poética da paisagem e de espaços míticos e históricos de Minas num estudo comparativo com poemas selecionados da obra de Cláudio Manuel da Costa, Carlos Drummond de Andrade e Affonso Ávila. Em suas discussões, coloca em cena uma poética (re)(trans)figurada pela memória e marca da identidade do sujeito. Tece, ainda, considerações sobre o conceito de mineiridade, reconhecendo a diversidade de contextos históricos e estilos literários. Motivou sua investigação, dessa feita, a identificação de um substrato cultural comum que une os poetas, como o uso de vocábulos específicos e temas recorrentes. Ela opta por "confluência" em vez de "influência" para descrever as similaridades, argumentando que elas resultam de um patrimônio cultural compartilhado. O texto enfatiza a importância de uma tradição literária duradoura e a vitalidade de uma identidade cultural mineira que resiste ao tempo.

Em sua tese, por conseguinte, a pesquisadora faz um estudo do percurso criativo do autor na publicação *As mesmas palavras* (2012), através do exame de seus arquivos e biblioteca, da marginália e da representatividade de suas leituras no processo criativo. Fundamenta-se nas teorias da crítica genética para tecer elucidações sobre "biblioteca", "marginália" e "arquivo". Através desse exame, a autora buscou identificar traços de um

imaginário cultural mineiro comum. Utilizando teorias da crítica genética e dos estudos sobre o imaginário, a pesquisa revela como o contexto cultural e a tradição influenciaram a produção poética do autor. A análise destaca temas recorrentes como amor, espaços, natureza, mistério e arte, confirmando a presença de uma identidade cultural compartilhada.

A leitura dessas produções certamente mobilizou algum referencial, entendimento ou visão aqui apresentada, uma vez que se trata de um vasto material acerca da poética em questão, ao qual se soma um desejo de acréscimo da discussão. Por outro lado, também distingue-se das pesquisas relevadas por apresentar texto inédito do autor mineiro, analisando-o sob outra luz, detidamente no que se refere ao olhar e à imagem. Esse enfoque visa constituir valor de acréscimo aos estudos em questão, convicto de que é sempre pelas particularidades de cada leitura que se é possível chegar a um entendimento mais íntegro, plural e afinado do texto literário.

A fortuna crítica que se mobilizou nesta leitura encontra ancoradouro nos estudos sobre Poética e Imagem, de Gaston Bachelard; na discussão sobre o visto e o olhado, de Georges Didi-Huberman; nas reflexões sobre pensamento e imagem, de Emmanuel Alloa; nos estudos de Alberto Manguel, e sua leitura de imagens; nos postulados de Hans Belting; nas discussões sobre Pensamento Poético, de Benedito Nunes; nas noções de Ficção e Poema de Luiz Costa Lima; entre outros.

Confrontar poesia, imagem e arte, embora possa abrir um horizonte de leituras e convidar à discussão uma vasta crítica literária, é terreno escorregadio e arenoso, tanto pela complexidade dos conceitos em si quanto pela necessidade de adoção de uma visão equilibrada e bem articulada que seja o ponto de intersecção entre essas manifestações. Por serem conceitos permeados de subjetividade, para o entendimento dos quais se empreende uma certa noção de abstração, a discussão, por ampla que seja, pode se tornar genérica e perder de vista um recorte que limite o horizonte de possibilidades a um conjunto de pressupostos aplicáveis à pesquisa.

Entretanto, mesmo diante de um caminho metodológico denso e profundo, há de se convergir que é do texto literário que surgem as primeiras inquietações; é do objeto de estudo que nasce a fagulha da dúvida, o horizonte das possibilidades, o surgimento da hipótese. O percurso metodológico que se apresenta, a partir de então, é menos por escolha do que pela necessidade do texto ou da investigação sobre ele. Portanto, é a leitura do objeto literário que conclama a crítica e não o contrário, criando uma leitura que, no universo dos diálogos e reintrâncias possíveis, apresente um novo olhar sobre o texto.

O texto poético, no cerne dessas operações, apresenta-se como um desafio ao leitor: tantas vozes a enunciarem-se numa única, singular; a tatearem uma linguagem possível de dizer o indizível ou, no universo de um verso, somatizar o pensado, o experimentado e o sentido. A sobreposição de camadas que emerge da leitura de um texto poético inaugura um processo de alteridade que une a voz do outro à voz que ecoa em mim. Essas identificações, por superficiais que pareçam, não se afastam do texto poético, perfazendo o sujeito lírico numa relação que só pode acontecer diante de “outrem”.

A ideia de que o texto poético é, portanto, um constructo de visões, experimentações, silenciamentos e figurações não é inédita ou incomum; ao contrário, parece óbvia e até desgastada pelas discussões do último século. Porém, em se tratando da matéria poética, é justamente pela capacidade de dizer sempre algo da esfera do particular que se converge em universal, modulando, presentificando e materializando o eterno no efêmero e tangível, que se possibilita sempre uma nova leitura, um novo aprendizado, um novo entendimento.

Assim, no primeiro capítulo, apresenta-se uma discussão da fortuna crítica selecionada, no que tange à perspectiva desta pesquisa. Procurou-se trazer algumas considerações sobre o conceito de imagem e olhar, buscando evidenciar como essas noções podem ser percebidas na poética em estudo. Nesse capítulo, apresentamos a imagem escolhida como leitura para a poética em estudo e discutimos em que medida essa imagem está associada ao processo de composição ficcional do livro. Para essa leitura, retomamos as discussões de alguns teóricos, dentre os quais destacamos Alberto Manguel em *Lendo Imagens* (2001); Emmanuel Alloa em *O corpo da Imagem A imagem do corpo* (2021); Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2010); André Jolles em *Formas Simples* (1976); *Estação Imagem*, coletânea de textos de diversos autores, com organização de Paulo Bernardo Vaz e Vera Casa Nova (2002); *A Correspondência das Artes: elementos da estética comparada*, de Étienne Souriau (1983); *As duas estruturas da Imagem Literária* (2006), de Gilberto Mendonça Teles; Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1993); *Introdução à semianálise* (2005), de Julia Kristeva; *Fenomenologia da obra literária* (2011), de Maria Luiza Ramos.

No segundo capítulo, apresenta-se a leitura de alguns poemas que o poeta escreve a partir das vozes de outros artistas, bem como a discussão de como essas vozes encontram-se refletidas na imagem do vitral. Essa alusão permitiu o entendimento de que as vozes em ressonância na metáfora apresentam-se como "pequenas peças do mesmo material" – cacos -

a criar um trabalho maior - a arte. O ajuste, a colagem e a harmonia que cada voz conseguiu manifestar em sua obra, com os “cacos” que lhes cabem, criando um pequeno universo de possibilidades, serve como fonte de inspiração, devaneio e percepção estética ao poeta. Portanto, unindo-se a eles nesse exercício de ajuste e reflexão tão necessário à escrita, os poemas apresentam-se como pequenos fragmentos de uma peça maior, que, finalizada, ilumina e modula o interior da edificação. A fim de compor as análises realizadas, convidamos à discussão os pensamentos de João Adolfo Hansen, em *Categorias epidíticas da ekphrasis* (2006); *Lendo Imagens*, de Alberto Manguel (2001); *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (2010); e alguns outros autores como fontes de pesquisa sobre os artistas retratados nos poemas.

O recorte escolhido para esta leitura visa apresentar a poética de *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) através de uma imagem central que parece se realizar em cada poema que compõe o livro, como fragmentos colados – para usar a expressão mais propícia à metáfora escolhida – na linguagem lírica, conferindo unidade de sentido ao texto poético. Portanto, mesmo diante de outras leituras possíveis e levando em consideração a natureza inaugural do estudo apresentado, pareceu-nos oportuno realizar uma leitura que apresentasse uma visão geral dessa poética e, ao mesmo tempo, destacasse certos aspectos particulares dela, levando em consideração que cada poema é, em si, uma produção singular. Dessa maneira, o texto que se segue é resultado de uma intenção discursiva e analítica que fosse capaz de realizar uma mostra do aspecto geral do livro, convidativa ao leitor de poesia, especialmente ao pesquisador de poesia contemporânea, e justa no sentido acadêmico, isto é, que realizasse com transparência e empenho uma discussão do texto literário em diálogo com a teoria e com a tradição.

Diante das leituras realizadas e das discussões que delas ressoaram, foi possível conceber a imagem do vitral como uma leitura instigante da poética em estudo, cujos contornos e reflexos, por difusos que se mostrassem, encontraram condensamento diante da compreensão metafórica. Ademais, prevalece o entendimento de que a cada vez que contemplarmos o vitral uma nova peça poderá ser revelada, clareando espaços e sombras não iluminados nesta leitura, mas que, certamente, aguardam o momento de se tornar “uma palavra íntegra” dessa linguagem nada definitiva.

CAPÍTULO I

IMAGENS POÉTICAS: O VITRAL COMO METÁFORA

“Flores, pinhas, conchas, volutas, apenas esplendem
na escuridão.
Porém há um dia de luz plena

A caminho”
(Oswaldo André de Mello).

A poesia de Oswaldo André de Mello, inaugurada em 1969 em *A Palavra Inicial*, assemelha-se, no todo, a uma coletânea de imagens composta pela “[...]emoção do poema e o alumbramento da imagem [...], que documenta, registra, mas também perquire e convoca a essência da vertigem visual dos espaços [...]”, conforme assinalado no prefácio de *Ilustrações* (1998), a quem assina Angelo Oswaldo de Araújo Santos (Mello, 1998, p. 9). Essa poética, de acurado planejamento, apresenta um trabalho de entalhamento da palavra, buscando o ajuste entre o devaneio poético e as possibilidades da linguagem.

A inventividade característica de sua escrita, como já assinalado pela Professora e Pesquisadora Dr.^a Alba Valéria Niza Silva em sua Dissertação (2007), texto que apresenta o autor em estudo acadêmico, conferiu ao poeta, que na época contava 16 anos de idade, o primeiro lugar em um concurso de poesia de Minas Gerais. Três anos depois, publicou seu primeiro livro, *A palavra inicial* (1969), “com evidente exploração do espaço branco da página”, expondo “sentimentos e sensações, inquietações existenciais, o tema da carência, da morte, a que não falta a reflexão metalingüística” (Silva, 2007, p. 60).

Esses temas, desdobrados nas publicações subsequentes, sempre conjecturaram como motivos de escritura para o poeta. Henriqueta Lisboa, em epílogo ao livro *Revelação do Acontecimento* (1974), faz menção ao “anelo da captação de causas ignotas que vão se tornando perceptíveis pela palavra” (Mello, 1974, p. 1).

Essa captação se torna mais acentuada em *Ilustrações* (1998), livro que apresenta uma coletânea de poemas como que num álbum de fotografias: a descrição das Minas, os espaços da infância, o *flash* sobre a paisagem, a moldura como limite para o mundo, no que considerou o autor “um projeto sobre Minas”, em entrevista à Professora e Pesquisadora Dra. Alba Valéria Niza Silva, realizada em 2011 e publicada como seção adicional em *Lua Nova* (2014) - numa revelação em que espaço e representação visual ganham evidência. Para Angelo Oswaldo de Araújo Santos, em *Ilustrações*, a poesia visual de Minas realiza uma forma de provocação ao texto: “Incita-o. E o faz ganhar a página branca, tornando o poeta

um “ilustrador” instigante, um criador de ícones” (Mello, 1998, p. 7).

Em *As mesmas palavras* (2012), o poeta reinscreve os mesmos espaços, desdobra as mesmas imagens, retorna aos mesmos temas e motivos, mas também “alça voos bem mais distantes que seus livros anteriores”, observou Alba Valéria Niza Silva em prefácio à publicação (Mello, 2012, p. 13). Apresenta-se, portanto, como uma visão de ampliação e aprofundamento diante das mesmas imagens que impulsionaram o poeta divinopolitano desde sua juventude.

Lua Nova (2014), por sua feita, também revisita espaços caros ao autor, mas é um outro território que encanta: “nestes poemas, há celebrações, que respondem a outros modos de cantar”, alinhando temas reiterativos e recorrentes, “como uma metapoesia em que a palavra e o poema são adotados como meio e fim”, conforme assinalou Márcio Sampaio em prefácio da obra (Mello, 2014, p. 10).

Em todas as publicações listadas acima, a efeito de apresentação da obra do poeta, observa-se uma poética de referencial visual, representativa de espaços e paisagens, em que as imagens poéticas parecem formar um painel de retratos, de visões, de olhares, revelando um processo de composição poética. Nesse sentido, em nossa leitura, cabe o que foi proposto por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2010), para pensar que essa imagem poética não é uma “imagem simplesmente ‘reificada’ num poema [...] Ela mostra justamente o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação” (Didi-Huberman, 2010, p. 179).

Dessa forma, torna-se ato involutário passar pela poesia de Osvaldo André de Mello e não notar as imagens que se formam ao longo dos seus versos. Ler a sua obra é como ver um coleção de imagens: cenários, espaços, cores, tradições e lembranças são elementos frequentemente retomados pelo poeta. Nesse aspecto, para essa leitura, é preciso se colocar numa situação de visibilidade mútua, onde o ato de ver pressupõe a condição do *ser visto*, como assinalou Emmanuel Alloa em *O corpo da imagem A imagem do corpo* (2021).

Para Maria Abaurre e Marcela Pontara,

O poder de sugestão e evocação do texto literário depende da capacidade de o escritor escolher as palavras capazes de “desenhar”, para seus leitores, uma série de imagens. Por meio da decodificação dessas imagens, o leitor constrói, na sua imaginação, uma representação dos mundos ficcionais apresentados nos textos (Abaurre; Pontara, 2005, p. 23).

Semelhantemente, para ler a poética de Osvaldo André de Mello, é preciso,

primeira e principalmente, ler as imagens que o poeta constrói em sua obra. Essas “palavras de imagens” expressam um exercício autoconsciente de escrita, preenchendo a página não somente por um fim estético, mas por uma necessidade de se estabelecer como lugar de encontro. Nessa perspectiva, Maria Luiza Ramos (2011), em *Fenomenologia da Obra Literária*, considera que o recurso à dimensão visual da linguagem não se restringe a fins estéticos, mas se encontra, também, em outras situações em que o discurso vise à expressividade, a uma comunicação rápida e direta (Ramos, 2011, p. 65).

As imagens de sua poética parecem habitar num espaço de reflexão do ser poético, cujos recortes podem revelar um “eu” em discurso; o “outro” diante de mim; as representações míticas como um olhar sobre a condição humana; as paisagens naturais fundidas à figura do ser poético; as figuras religiosas como condenação e salvação de um “eu carnalizado”; a memória como projeção e como perpetuação; o olhar (para dentro e para fora) como captura do mundo. Tais imagens, ora mais iluminadas ora mais desvanecidas, estão presentes em todo percurso poético do autor, configurando, para além disso, um projeto de escrita poética. Essa meticulosa construção poética de Osvaldo André de Mello não apenas reflete sua habilidade em entalhar palavras, mas também sua capacidade de criar uma simbiose entre o olhar e o dizer.

Nesse ponto, parece-nos oportuno pontuar a leitura oferecida por Emmanuel Alloa em *O corpo da imagem A imagem do corpo* (2021), ao tecer considerações sobre a visão como saída de si: “não é um olhar sobre um objeto, mas a abertura para um mundo”. Tendo como base a Fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, Alloa reconhece que “no ato, nosso olhar sempre nos leva mais longe de onde estamos, sai fora de nós” (Alloa, 2021, p. 45). Assim, ao interpretar o olhar como um movimento que transcende o observador, Alloa sugere que ver é mais do que capturar um objeto estático; é uma janela para o mundo, uma experiência de saída de si. Propõe que o olhar humano não é meramente receptivo, mas um processo ativo de expansão.

No contexto da poética de Osvaldo André de Mello, essa visão pode ser associada à construção das imagens poéticas que, ao mesmo tempo que se revelam ao leitor, também o transportam a uma dimensão mais ampla. Ao contemplar essas figuras poéticas — ora míticas, ora religiosas, ora paisagens interiores e exteriores — o olhar não se limita a absorver a imagem, mas é conduzido para fora de si mesmo, desvendando novas camadas de sentido e de “mundo”.

Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral) (2018) leva à última instância a

fusão entre palavra e imagem poética, pois, nessa oitava peça da obra do autor, as imagens não se revelam apenas no corpo do texto, mas também aparecem em diversas figuras e retratos dentro do livro, sobre os quais se lança a palavra poética. Essa éfrase poética compõe parte relevante do livro, estreitando as fronteiras entre poesia e imagem, poesia e arte. Ao compor retratos poéticos de outros artistas, Osvaldo André de Mello torna sua poética polimórfica, pois ela assume novas formas e novas estruturas, experimentadas em outros discursos, outros olhares, outros “fragmentos”.

Ler as imagens poéticas presentes na escrita do autor coloca-nos, portanto, diante de uma construção que foi composta ao longo do tempo, e não arbitrariamente, mas através do exercício de reajustar as peças, procurando para elas a melhor disposição, a fim de permitir que cada incursão ao seu interior ilumine uma nova parte da edificação.

1.1 Correspondências artísticas: A moldura semiótica

A fim de melhor entender a intersecção entre Literatura, Poesia e Imagem, um resgate de significações sobre Literatura e outros sistemas semióticos pode robustecer o diálogo crítico, com vistas a evidenciar o trabalho artístico realizado na composição de *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018). Segundo Carvalho (1986), no livro *Literatura Comparada*, a compreensão bakhtiniana do texto literário como um “mosaico”, uma construção caleidoscópica e polifônica, estimula uma reflexão profunda sobre como os textos são produzidos e como absorvem influências externas. Essa perspectiva abre novas maneiras de interpretar o texto literário, ampliando o entendimento sobre sua complexidade e suas camadas de significado.

Tal complexidade, inerente à criação artística, leva-nos a admitir o objeto literário como produto de um vasto repertório de códigos e significações. Nessa perspectiva, o texto literário (e aqui a poesia) não espelha diretamente a realidade, mas dialoga com representações pré-existentes, ressignificando-as e ampliando seu potencial interpretativo. É nessa linha que Barthes argumenta, como citado por Compagnon (2010), que o artista não busca uma imitação direta da realidade, mas sim opera dentro de um código já estabelecido, perpetuando uma cadeia de cópias e recriações.

o artista realista não coloca em absoluto a “realidade” na origem de seu discurso, mas, unicamente e sempre, por mais longe que remonte, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual não apreendemos nunca, a

perder de vista, senão uma cadeia de cópias (Barthes *apud* Compagnon, 2010, p. 108).

Em suas pesquisas sobre a poesia de Osvaldo André de Mello, em especial em sua dissertação *Confluências poéticas nas 'fotografias' de Minas de Osvaldo André de Mello* (2007), a Pesquisadora Dra. Alba Valéria Niza Silva já assinala, detidamente, a força da intertextualidade e da confluência de temas e de motivos presentes na poesia de Mello, confrontando-os com poemas selecionados da obra de Cláudio Manuel da Costa, Affonso Ávila e Carlos Drummond de Andrade. Em seu exame, a pesquisadora revela como a escrita desses autores está marcada na escrita de Mello, mostrando, de certa forma, como o poeta se vale de uma tradição poética mineira para este “real já escrito”, para usar a expressão cunhada por Barthes.

Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), reafirmam-se temas já observados em obras anteriores e igualmente vistos em outros autores/ artistas, como os citados por Alba Valéria, mas mostra uma “cadeia de cópias” de forma mais explícita, evidenciando como o autor se vale de outros discursos, interartísticos, como fonte de inspiração, devaneio, reflexão e admiração, na composição da publicação. Dessa forma, a compreensão evidenciada por Barthes sobre intertextualidade e intersemiose encontra referência na obra de Mello, oferecendo uma perspectiva de entendimento no que se refere ao projeto de composição poética realizado pelo poeta mineiro.

Esse entendimento sobre intertextualidade foi o que levou, segundo Antoine Compagnon em *O demônio da Teoria* (2010), a uma segunda geração da teoria em Barthes, na qual intertextualidade se apresentaria como uma maneira de abrir o texto, se não o mundo: “Com ela passa-se do texto fechado ao texto aberto” (Compagnon, 2010, p. 108). Em 1966, no seminário de Barthes, o termo intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva a partir de seu trabalho com textos do crítico Mikhail Bakhtin, deslocaria o formalismo francês, até então apreendido de maneira estática, a uma nova tônica de teoria literária: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformações de um outro texto” (Kristeva, 2005, p. 146).

Portanto, quando se fala sobre “cadeia de cópias”, “influências”, “diálogos”, tanto em Osvaldo André de Mello quanto em outros autores, não há, nisso, demérito ou descaracterização da obra de um em detrimento de outro; ao contrário, partindo da concepção de que todo texto é como um mosaico de outros discursos e aberto a interações outras, o texto poético ganha novos sentidos e torna-se mais denso, mais simbólico, mais rico em significações.

Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), Mello faz isso de forma consciente e desvelada, mostrando como muito de sua poética – e de sua vida (aqui retomando aquele entendimento de “biografia não convencional – poesia pela vida” admitido na Introdução deste trabalho) foi influenciado por outros artistas, outros pares, outros discursos, outras artes. Essas interações, naturais no texto literário, ajudam a compreender os diálogos e conexões que se formam quando encaramos textos e discursos como complementares, como contíguos.

Em Bakhtin, esse entendimento, chamado de dialogismo, representa, portanto, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados, reintroduzindo a realidade, a história e a sociedade no texto, “visto como uma estrutura complexa de vozes”. Desse ponto de vista, a noção de intertextualidade tende a substituir as velhas noções de “fonte” e de “influência”, para designar relações entre os textos (Compagnon, 2010 p. 109).

Por outro lado, Antoine Compagnon (2010) também coloca em discussão o pensamento de Riffaterre para refletir sobre a referencialidade do texto. Para isso, relembra que Riffaterre estabelece uma distinção entre a linguagem cotidiana, em que as palavras se referem aos objetos, e a linguagem literária, em que a unidade de sentido não seria a palavra, mas o texto inteiro: “as palavras perderiam suas referências particulares para se relacionarem umas com as outras no contexto e produzir um efeito chamado *significância*” (Compagnon, 2010, p. 110).

Dessa forma, a noção de intertextualidade, conceito que propõe uma reflexão sobre as múltiplas vozes e contextos, abre espaço para uma leitura que transcende a relação de influência, permitindo uma fusão criativa de sentidos. Assim, a escrita literária não apenas se apropria de outros textos, mas também os ressignifica, configurando-se como um espaço onde o estético se manifesta de maneira complexa e polifônica, alinhavando novas possibilidades interpretativas.

Igualmente, num contexto poético, ainda mais por levar-se em conta que estamos num campo absorto em subjetividades, esse entendimento fica evidente quando as palavras tocam terrenos novos, resvalam em outros campos que abrem-se como janelas para o mundo da significância, o que é, por definição, o conceito pensado por Riffaterre. Aqui, transferimos o que se pensou para a linguagem literária ao que se observa na linguagem poética de Mello, não por entendê-las como idênticas, mas paralelas, resguardando seus aspectos distintivos básicos.

A distinção entre “literatura” e “poesia”, ou entre “linguagem literária” e “linguagem poética”, pode ser abordada a partir da própria especificidade do campo poético.

Enquanto a Literatura, em seu sentido mais amplo, refere-se a qualquer forma de discurso escrito ou falado que se utiliza da linguagem para construir narrativas, ideias ou reflexões, a Poesia, por sua vez, caracteriza-se por uma utilização particular da linguagem. A linguagem poética não se limita à comunicação direta ou racional; ela busca, antes, explorar os múltiplos sentidos das palavras, suas sonoridades, ritmos e imagens, desafiando as convenções de significado e criando uma experiência estética.

A Literatura, de maneira geral, pode ser entendida como um espaço de diálogo entre ideias e conceitos, enquanto a Poesia estabelece um campo de ressignificação desses elementos. Ou seja, a Poesia não se define pela narrativa ou pela exposição de uma realidade, mas pela capacidade de intensificar e desconstruir a linguagem, transformando-a em um espaço de múltiplas possibilidades interpretativas.

É precisamente nesse jogo entre linguagem e significação que se manifestam as dinâmicas de intertextualidade e dialogismo na poesia de Osvaldo André de Mello. Ao adotar uma poética aberta e interligada com outros textos e discursos, Mello não apenas dialoga com as influências literárias e artísticas, mas também utiliza a linguagem poética para criar uma nova forma de dizer, uma nova maneira de pensar o mundo. Aqui, a linguagem não se limita a uma transmissão clara de informações, mas se torna um veículo para a experimentação estética e para a abertura de novos horizontes interpretativos. Assim, a poesia em Mello se configura como um espaço de renovação contínua do sentido, em que a intertextualidade e o dialogismo não apenas coexistem, mas se fundem em uma construção textual sensorial e estética.

A escrita literária, sem dúvida, demanda o emprego distintivo do estético, um entendimento que vai além do sentido literal e uma habilidade intrínseca ao ser humano de alinhar a essência da função poética: “É assim que se vai fazendo sentir a necessidade de encontrar um **olhar** especificamente estético sobre a literatura que nela assinale o que faz com que ela seja, além de escrita, escrita literária, além de texto, texto literário, além de palavras, poesia” (Coelho, 1978, p. 78 – grifo nosso). O pressuposto de Eduardo Prado Coelho, retirado do seu livro *Os universos da crítica. Paradigmas nos estudos literários*, destaca que a distinção entre o discurso literário e o não literário é justamente o emprego do estético. Esse olhar estético é crucial porque reconhece os elementos que fazem da literatura uma forma de arte: o uso criativo da linguagem, a construção de imagens, a representação, a construção de sentidos e a capacidade de evocar emoções e reflexões.

Em *Formas Simples* (1976), André Jolles organiza o campo de interpretação dos fenômenos literários em três direções: de acordo com a beleza, o sentido e a forma. O trabalho

com a linguagem, portanto, é um trabalho de cultivo, fabricação e interpretação. Assim, “se a linguagem cultiva, ela também fabrica; se uma palavra pode realizar-se, também pode gerar o novo [...] A linguagem fabrica formas ao realizar o ato poético [...] Cada vez que a linguagem participa na constituição de tal forma [...] podemos falar de Formas Literárias” (Jolles, 1976, p. 28). É nessa Linguagem Literária que caberá o lugar da imagem, como um espaço que aparece entre o significante e o significado: “trata-se de uma linguagem opaca (translúcida), pois ela se apresenta coberta de imagens” (Teles, 2006, p. 15).

Na esfera de suas possibilidades, a Literatura tem se tornado campo de infinitas relações, amálgamas, e essa percepção coloca sob nova perspectiva o enfrentamento do texto literário. À Literatura Comparada cabe o escopo de estudos sobre essas relações. Diferentemente do que pode ser pensado como óbvio, a Literatura Comparada não desfaz a peculiaridade do objeto estudado, mas, estabelecendo relações de proximidade e distanciamento, permite que sejam diluídas as fronteiras entre as diversas manifestações artísticas, sob a ideia de que o confronto aprimora a leitura. Assim sendo, “um elemento retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em um novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função” (Carvalhal, 1986, p. 47).

Em seu estudo sobre Malraux e o diálogo das artes, Edson Rosa da Silva (2002) discute premissas importantes às relações intertextuais e intersemióticas. A esse respeito, considera que “ao recriar sua obra a partir de outra, ou ao reproduzir uma outra obra na sua, o artista não rediz simplesmente a obra imitada, ele cria, pelo contrário, outras relações, provoca tensões que lhe são próprias. Cria novas relações no campo específico de sua arte” (Silva, 2002, p. 19). Nesse sentido, o texto literário como produto de um diálogo cunhado na intertextualidade ganha novos sentidos e é enriquecido na sementeira de um vasto campo de produções. O que se conclui é que aproximar, confrontar, debater um texto frente a outros (con)textos é valorizá-lo na medida do horizonte de leituras que se abre.

Adentrar o terreno da Literatura Comparada é preparar-se para caminhar por trilhas que ora se entrecruzam ora se distanciam, para descobrir que o “Outro” pode ser o “Mesmo” ou que o “Outro” pode ser “Eu mesmo” ou, simplesmente, o “Outro”; é valer-se da oportunidade de olhar longe para ver de perto como o outro fala, sobre o que outro fala, a forma como pensa e como vive (Carvalhal, 1986).

O olhar da Literatura Comparada caracteriza-se, portanto, como um meio e não um fim para o texto literário. Entre similaridades e diferenças, uma nova percepção do processo

criativo pode ser alcançada, revelando aspectos que, em uma análise isolada, ficariam limitados do ponto de vista dos significados. À medida que o diálogo entre o texto literário e a dimensão visual se amplia, há uma transformação recíproca dos objetos sob análise, tanto interna quanto externamente. A esse respeito, Étienne Soriau, em seu estudo sobre a estética comparada, alertará o leitor para a “dificuldade que existe em ser rigoroso num campo que pode parecer aéreo e sutil” (Soriau, 1983, p. 3).

A perspectiva literária sobre a linguagem como a capacidade de criar narrativas que abrangem diversos mundos, emoções e aspectos do cotidiano já consolidou seu território no campo das artes. As palavras, quando usadas com intenções artísticas e alcançando um consenso em suas relações de contexto e significado para o leitor, elevam-se à categoria de literatura. Para o teórico Eagleton (1997), em seu estudo sobre teoria literária, certos “usos especiais da linguagem” podem ser observados não apenas em textos ‘literários’, mas também em muitas outras circunstâncias exteriores a eles” (Eagleton, 1977, p. 7).

Versando sobre o quadro da semiose das artes verbais com outras artes, Lucia Santaella, em estudo publicado nos Cadernos de Semiótica Aplicada (2011), reconhecerá que a Literatura está interligada com outras formas de arte, pois retrata essas artes e seus símbolos por meio de descrições verbais. Os textos literários ilustram pinturas, esculturas, obras de arquitetura, música e dança, além de expressar ou evocar as impressões que tais obras de arte causam nos personagens literários. Para ela, em sua dimensão pragmática, “a literatura evoca sentimentos, (re)ações, imagens mentais ou convenções, muitas vezes, não distintos daqueles evocados por outras artes e em processos intertextuais e intermediários da semiose estética” (Santaella, 2011, p. 3).

Ao aproximar poesia e pintura, por exemplo, a fim de melhor esboçar a discussão da representatividade das imagens no texto poético, Étienne Soriau entende que tanto o poeta quanto o pintor “são levitas do mesmo templo. Servem, senão a um mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres” (Soriau, 1892, p.14). Apesar de diferenciarem-se pelo material que operam, “ambas têm a imitação das ações humanas no mesmo grau; do mesmo modo representam ambas os costumes: ambas são painéis da vida humana” (Muhana, 2002, p. 80).

Assim, a ligação entre texto e imagem permite engendrar novos caminhos para a discussão do texto literário, em especial da poesia, pois certos conceitos sobre a representação do “eu”, do “outro” e do mundo, bem como a relação entre eles, não estão presentes nas palavras, tampouco nas imagens, mas, de algum modo, sobressaem-se na relação entre elas.

Diante disso, “a poesia carrega figuras e as figuras poesia, para quem as escuta e vê, porque uma é metáfora da outra, uma pela outra se declara” (Muhana, 2002, p.42).

São os elementos implícitos na imagem que estabelecem conexões profundas com a trama do poema, composta por fios dialógicos em que vozes dialogam entre si, ora se complementando, ora se contrapondo. Para Bakhtin,

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior [...]. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades, não de coisas (Bakhtin *apud* Koch, 2007, p. 16).

O poema ultrapassa os limites da palavra ao passo que a imagem ultrapassa os limites da pintura ou do desenho. Assim, ao visualizarmos a imagem, podemos evocar algo ausente por meio de uma presença convencionada, apresentada em outro plano existencial. Já a poesia permite tornar algo presente novamente por meio da imaginação, produzindo na mente imagens dos seres ou dos elementos dos quais fala (Soriau, 1892, p. 67 e 68). A esse respeito, há de se constatar “[...] a diferença de dois focos de tensão responsáveis pela criação artística: o poder do imaginário e o poder de representação. É da transformação que o imaginário impõe à representação do mundo que nasce a obra” (Silva, 2002, p. 19).

Em sua *Epistula ad Pisones*, mais conhecida por *Arte poética*, Horácio (65-68 a.C.), ao detalhar a expressão “*ut pictura poesis*” (tradicionalmente traduzida em “como a pintura é poesia”), vai estabelecer que “poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz” (Horácio *apud* Faria, 1991, p. 65). Antes de compreender essa relação, a discussão iniciada por Horácio pode ser resumida na ideia de que tanto o pintor quanto o poeta devem utilizar sua sensibilidade artística única para criar suas obras de maneira coerente. Lucia Santaella (2011) apontará que a visão semiótica por trás desse argumento é que tanto a poesia quanto as artes visuais “têm o potencial de representação e de evocar imagens mentais”:

Uma vez que tanto a literatura quanto as artes visuais são artes representativas, outro ponto em comum entre as artes irmãs encontra-se no seu objeto de representação. Temas mitológicos, por exemplo, são tratados em poemas, dramas, bem como em pinturas e esculturas. Batalhas de paisagens podem ser descritas verbalmente em um poema ou em um romance, ou podem ser visualmente representados em uma pintura de gênero. (Santaella, 2011, p. 13).

Marcelo Kraiser, em seu estudo *15 notas sobre as relações entre as artes* (2002), partirá das experimentações de Paul Klee para tecer algumas elucidações sobre as correspondências artísticas. Na crítica da arte, Paul Klee é reconhecido como um “artista mental”. Dedicou anos de sua vida a um questionamento sobre seu fazer artístico, entregando-se a uma pesquisa meticulosa sobre a natureza da arte, que organizou em mais de quatro mil páginas de diários e anotações. Em uma dessas entradas, ele se confronta: “o reconhecimento de que no fundo sou poeta não deveria ser um obstáculo para as artes plásticas!” (Klee *apud* Kraiser 2002, p. 28).

Na leitura de Marcelo Kraiser, para tornar-se artista, Klee tornou-se, primeiramente, artesão: “Coisas, linhas, desenho, escrita, sons em migração. Nomadismo paradoxal desses elementos que não se resume permitindo uma outra acepção de transporte, ou seja, transporte metafórico ou concreto, das palavras para o quadro, ou do campo literário para o plástico” (Kraiser, 2002, p. 33-34).

A formação do artista como artesão, conforme a leitura de Kraiser sobre Klee, revela um processo de transição entre linguagens e elementos. Esse “nomadismo” não apenas amplia as possibilidades expressivas, mas também promove uma desterritorialização da imagem, conforme analisado por Marco Antonio Guahyba Justo, em estudo publicado na coletânea *Estação Imagem* (2002). Nesse contexto, a imagem se desprende de um único sentido ou estatuto, ganhando uma conectividade rizomática que a coloca em relação com outras imagens, palavras e signos, funcionando como uma rede em expansão contínua. Esse caráter rizomático da imagem, que opera tanto no campo poético quanto no linguístico, permite que ela se reinvente a partir de múltiplos agenciamentos, entrelaçando territórios diversos em uma rede de sentidos aberta e polivalente.

A imagem, após o evento de sua desterritorialização, pode ser apreciada em sua forma diversa, em sua conectibilidade com qualquer outra imagem, ou palavra [...], ou estatuto de qualquer suplência, semiótica ou política. A imagem como rizoma, incessante em seus agenciamentos. Urbi et orbi. (Justo, 2002, p. 189).

Há séculos, essa questão é debatida, com argumentos variados sobre a importância relativa de cada linguagem. No entanto, o campo da arte permanece fértil e aberto a expandir as possibilidades de criação interartística: “Uma obra de arte, literária ou não, é necessariamente paradoxal. Não há correspondência biunívoca entre as palavras ‘literatura’, ‘arte’ e um campo de coisas fora delas. A essência da literatura não se localiza em um interno inefável, nem em um espaço puro de determinações externas” (Kraiser, 2002, p. 40).

No cerne dessas operações, a leitura aqui realizada, portanto, apresenta-se como intersemiótica pela natureza do próprio produto com que trabalha: a poesia é a artesã que une diferentes fragmentos numa exposição que é, ao mesmo tempo, plural e coesa. Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), estão em confronto, na linguagem poética, na homenagem a artistas teatrais, na recorrência a figuras de escultores, na temática dos poemas, na reprodução de pinturas, no resgate de artistas mineiros, as operações mobilizadas na Literatura Comparada. Quer seja no aspecto extratextual, isto é, quando evoca, diretamente, uma figura externa para dela se servir do produto poético, quer seja nas relações que se estabelecem intratextualmente, como as relações de aproximação temática com outras produções, *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) confronta, em si, as diversas relações que se estabelecem no diálogo entre poesia, pintura, escultura, teatro, fotografia, cinema. Essa multiplicidade que enriquece o texto poético também o torna único na medida da sua pluralidade, dando espaço para outras vozes, outras produções que utiliza como interlocutoras. Na mesma medida, também torna o texto lírico mais complexo devido às possibilidades de leitura e análise poética, que demandam um olhar acurado e recortado por parte do leitor.

Por tratar de uma poética plurívoca, uma poética que se apresenta como resultado de um trabalho realizado a partir de outras produções, de outros artistas, de outras colagens, esta leitura não poderia deixar de ressaltar o campo de estudos que trata desses fenômenos dentro da teoria literária, que é o da Literatura Comparada e de suas diversas operações nas relações literárias entre si e entre outros suportes. Essa abordagem permite um tratamento mais íntegro do texto literário, no entendimento de que, à semelhança de um vitral, os diferentes materiais podem se ajustar para compor um painel que, num ângulo superior e mais distanciado, permite uma visão ampla da imagem, mas, ao passo em que se aproxima da produção, também revela os pequenos fragmentos que foram recortados, ajustados e colados na peça final.

1.2 A tecelagem entre o olhar e a imagem

Variada, sinestésica e mimética é a amplitude da imagem poética entendida como arte. Tais imbricações, há muito, são retomadas por críticos e estudiosos dessa forma de expressão. Discute-se sobre suas funções, seus objetivos, suas finalidades, seu lugar-trânsito que ora insere-se no campo linguístico ora situa-se no campo artístico. Por amplas que sejam, essas concepções, muitas vezes, não podem ser alcançadas de forma definitiva e fixa, como o

que se vê em estruturas de cognição mais rígidas, mas apontam para um caminho de construção do fazer literário⁴. Essa afirmação encontra fundamento no pensamento de Étienne Souriau, em seu estudo *A Correspondência das Artes: elementos da estética comparada*, o qual afirma que “a arte é atividade instauradora. É o conjunto de ações orientadas e motivadas, que tendem expressamente a conduzir um ser do nada ou de um caos inicial até a existência completa, singular, que se atesta em presença indubitável” (Souriau, 1983, p. 3).

Diante de uma poética que não se vê invisível — “na poesia, há uma porção de coisas a olhar” (Pound, 2013, p. 37) — a apreensão, a contemplação e o olhar refletem-se sobre o próprio fazer poético, ou seja, o ser poético diante das imagens, diante do tempo, diante de nós, num sentido do *olhar como experiência*. Já apontava Vera Casa Nova, em texto publicado na contracapa do livro *Lua Nova* (2014), na poética de Osvaldo André de Mello, tudo se apresenta “para ser visto, olhado, flagrado em seu instante oblíquo. O poeta [...] parece apontar ao leitor o inconsciente da vista” (NOVA, Vera Casa, 2014, s/p).

Em ensaio intitulado *As duas estruturas da Imagem Literária* (2006), Gilberto Mendonça Teles percorrerá um conceito para imagem que seja capaz de evidenciar o que é imagem literária e, mais estritamente, o que é imagem poética. Sua jornada se inicia ao postular que foi a escrita que possibilitou que o conceito de imagem ocupasse o cerne da criação poética, já que, antes dela, no contexto oralizante, a imagem era uma agente mnemotécnica de memorização de versos. Assim, com a escrita, a imagem ganha um segundo sentido, não literal, mas metafórico, figurativo, alegórico (Teles, 2006).

Portanto, estando a imagem poética, muitas vezes, associada à metáfora e à metonímia, que são tropos, não é excessivo dizer que a poesia contém, de si mesma, uma dimensão imagética; essa capacidade de movimento, ou descolamento pode implicar no que chamou Harold Bloom de “uma derrota do olhar”, conceito abordado no livro *A Anatomia da Influência* (1969). Segundo ele, a experiência estética profunda pode desencadear uma sensação de derrota, uma espécie de rendição diante da obra de arte. Bloom argumenta que essa “derrota” é um aspecto essencial da experiência estética, não sendo uma experiência negativa, mas o reconhecimento da profundidade e da complexidade de uma obra. No contexto da poesia, por exemplo, a derrota do olhar pode sugerir uma experiência de se render à força emocional e estética do poema (Bloom *apud* Martelo, 2007).

⁴ Aqui, insere-se o entendimento de Literatura como lugar de construção a partir do estudo de Gilles Deleuze, que admite o fazer literário sempre como algo inacabado, como um contínuo ato de fazer e desfazer (Deleuze, 1997).

Antes de tudo, é preciso lembrar que, como bem percebeu Didi-Huberman (2012), o termo “imagem” advém do latim *Imago/ Áginis* = reflexo, máscara, sombra, alma, fantasia, fantasma. Em sua origem, essas conceituações referiam-se a um tipo de máscara mortuária; o termo “imagem” tem sua raiz, portanto, no contato do corpo morto com a matéria. Em sua síntese, o conceito de imagem refere-se a “uma palavra ou expressão que evoca um objeto, de modo a dar uma impressão concreta dele, seja na linguagem comum, seja na linguagem literária ou em outro tipo de ‘linguagem’, como a artística” (Teles, 2006, p. 13).

É a linguagem literária que está na gênese da linguagem figurada, mas é esta que confere a força estética da arte àquela, dando-lhe um evidente traço de humanidade, uma vez que equivale à consciência que o homem tem de seu discurso. A linguagem poética, por sua vez, equivaleria a uma seleção e construção do estoque potencial que compõe a linguagem figurada (Teles, 2006).

Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), as imagens apresentadas pelo poeta evocam a presença/ausência do eu e do outro, traduzida nos limites da palavra, numa tentativa de preenchimento do corpo pela imagem poética: “O porta-retratos, vazio. Você mesma/ me roubou a sua **imagem**./ Por detrás do vidro **vejo** o mundo sem você./ E sofro. (Mello, 2018, p. 108 – grifos nossos). A substância do “tentar dizer uma imagem”, ou ainda a falta dela, a tentativa de encontrar para a ausência uma saída poética é aquela que permite retirar dos clarões da construção lírica algo próprio da linguagem que operacionalize a ideia impossível da *mimesis*⁵.

No poema, a interação entre imagem e olhar é profunda e significativa. O olhar que busca reconhecer uma imagem reconfortante no porta-retratos encontra, ao invés disso, uma confirmação da perda. Essa dinâmica entre o visto e o não-visto intensifica o sentimento de dor e sofrimento. O vidro do porta-retratos serve como uma barreira, separando o sujeito lírico do mundo que observa. Esse olhar através do vidro vazio é um olhar que testemunha a falta, a ausência e a perda. A ausência da imagem transforma o olhar e, por conseguinte, a percepção do mundo do sujeito lírico – “vejo o mundo sem você”.

A imagem no poema é centralizada no objeto “porta-retratos”, um símbolo que tradicionalmente reivindica a presença de uma memória. No contexto do poema, o porta-retratos vazio traduz o esvaziamento do sujeito lírico diante da falta. A expressão “Você mesma me roubou a sua imagem” sugere que a ação de “roubar” implica não apenas uma ausência, mas

⁵ Veja-se aqui o conceito de *mimesis* como alteridade admitido por Luiz Costa Lima (*in Mimesis e modernidade*, 2003), em que a contemplação de si mesmo acontece no processo de representação do outro. Pressupõe, portanto, uma dimensão social da *mimesis*, em que os significados modulam a experimentação.

também uma perda ativa e dolorosa das memórias que eram mantidas vivas pela presença física da imagem.

Dividindo a página com o poema “O porta-retratos”, sugestivamente, lê-se: “Imagens. Narciso revisitado./ A água sólida, imóvel./ A imagem congelada./ Ofélia revisitada.” (Mello, 2018, p. 108). Aqui, as noções de tragédia e perda são reconstituídas a partir de figuras mitológicas. Nas narrativas míticas, tragédia, perda e ausência são temas recorrentes que se entrecortam para criar um símbolo do sofrimento humano. Em mitos como o de Narciso, a perda e a tragédia são manifestas na “incapacidade do sujeito de reconhecer que ele não está lidando com outro, mas consigo mesmo” (Alloa, 2021, p. 48). Por outro lado, figuras como Ofélia, que se entregam às águas, representam a perda de identidade e controle diante das forças avassaladoras do destino. Esses mitos exploram a tragédia da perda, seja do eu ou do outro, ressaltando a fragilidade e a vulnerabilidade humanas diante de circunstâncias implacáveis.

O poema começa evocando o mito de Narciso, o jovem que se apaixona pela própria imagem refletida na água. Esse mito oferece uma reflexão sobre os perigos da obsessão por si mesmo e da superficialidade. Narciso, um jovem de beleza extraordinária, é encantado por sua própria imagem refletida na água, consumindo-se em admiração até sua própria morte. Esse mito critica a vaidade descontrolada e a falta de autoconhecimento, sugerindo que a obsessão pela própria imagem pode levar à destruição pessoal e à alienação frente aos outros. Além disso, ele também questiona a natureza da beleza e do amor.

A água, muitas vezes signo da fluidez e mudança, é aqui descrita como sólida e imóvel, sugerindo estagnação e rigidez. A imagem de Narciso, portanto, está presa, incapaz de se mover ou evoluir, sublinhando a ideia de uma obsessão paralisante com a própria imagem. Nesse sentido, numa dialética sobre o êxtase, Emmanuel Alloa, em *O corpo da Imagem A imagem do Corpo*, recuperará de Merleau-Ponty o entendimento de que “toda visão implica, ao mesmo tempo, tanto uma despersonalização quanto um movimento de retorno sobre si mesmo” (Alloa, 2011, p. 46).

No poema, a figura de Narciso é explorada sob a lente de uma imagem em conservação. Primeiramente, a noção de que o olhar sobre a imagem refletida não captura a realidade em si, mas apenas um ângulo dela, sugere uma desconexão entre a realidade interna e a percepção externa. Coexistem em uma mesma face duas personalidades: uma objetiva e outra subjetiva. A primeira trata-se da imagem que os outros possuem sobre nós, e a segunda é aquela que temos de nós próprios, a qual se mostra sempre misteriosa, pois não conseguimos defini-la com precisão. Assim, “nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser

dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos” (Didi-Huberman, 2010, p. 231).

A água – o “espelho” - apresenta, portanto, uma natureza dupla e reflete tanto o corpo quanto a alma, a graça da vaidade e a realidade da prudência: “As duas qualidades são oferecidas pelo espelho, e podemos escolher ver uma ou outra; qualquer que seja a face que vemos, ela é nossa” (Manguel, 2001, p. 188). A essa ideia, Merleau-Ponty chamará de “narcisismo fundamental de toda visão”, pois “o vidente, estando preso naquilo que vê, é ainda ele mesmo que ele vê” (Merleau-Ponty *apud* ALLOA, 2001, p. 48). Assim, para Manguel, “todo retrato é um espelho; por outro lado, os espelhos, quer instrumentos da vaidade, quer reflexos da alma, são retratos” (Alloa, 2001, p. 195).

Além disso, cumpre ressaltar que o ato de olhar para si mesmo, mesmo que seja reflexivo, modifica a percepção. Isso pode implicar que a autorreflexão – e, aqui, leia-se um processo de criação - não é um processo passivo, mas sim um ato de transformação da própria identidade. Assim, Narciso não apenas contempla sua imagem, mas também é contemplado por ela: “O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque havendo uma reflexividade do sensível, ele a traduz e redobra” (Merleau-Ponty *apud* Alloa, 2001, p. 54).

A referência à Ofélia, personagem de *Hamlet* de Shakespeare, introduz um contraste com a imagem de Narciso. Ofélia, que se afoga em um rio, representa a tragédia da perda e da loucura. O mito de Ofélia oferece uma reflexão sobre a natureza da fragilidade da mente humana e os limites da razão frente ao amor e à dor. Ofélia é retratada como uma jovem vulnerável e subjugada pelas expectativas sociais e familiares, cujo destino trágico destaca as consequências devastadoras da manipulação e da alienação. A sua morte, um suicídio enigmático, simboliza tanto a perda pessoal quanto a crítica à opressão patriarcal e à falta de suporte emocional oferecido às mulheres na sociedade da época. Assim, o mito de Ofélia continua a ressoar como um símbolo de desespero e resistência contra as circunstâncias opressivas que podem levar à tragédia pessoal.

No mito de Ofélia, a referência à água, um elemento central, pode ser interpretada como um espelho que reflete sua própria angústia e desespero. Nesse contexto, a figura de Ofélia no poema sugere um eu perdido na introspecção, incapaz de escapar das águas que representam tanto a sua imagem refletida quanto um confronto com sua própria vulnerabilidade e fragilidade emocional, que eventualmente a consome. Enquanto Narciso é fixado pela sua própria imagem, Ofélia é tragicamente consumida pelo desespero e pela loucura, levando à sua morte. Sua revisitação sugere uma nova perspectiva sobre a inevitabilidade da tragédia em face

da fragilidade humana, explorando a perda de identidade e a luta interna através do simbolismo da água e da imagem reflexiva.

Lidos como a auto obsessão e a tragédia pessoal, Narciso representa a estagnação através da autorreflexão, enquanto Ofélia simboliza a tragédia e a loucura. É uma reflexão poética sobre os limites da razão e da emoção, destacando como a autopercepção pode ser tanto um refúgio quanto uma armadilha para o indivíduo.

Estabelecendo um contraponto, se em “Narciso revisitado” reconhece-se um processo de fixação da própria imagem, o porta-retratos vazio evidencia a ausência do outro. Neste, o sofrimento infringido pelo outro; naquele, o sofrimento infringido pelo eu. Em resumo, o poema “O porta-retratos” usa a ausência do outro para explorar o sofrimento e a identidade do eu e do olhar, enquanto “Imagens” utiliza narrativas míticas para refletir sobre a relação com o outro e a própria condição, estabelecendo um contraste entre uma visão direta e emocional e uma reflexão simbólica e distanciada.

É possível, ainda, estabelecer uma leitura da imagem própria do processo de construção ficcional: a *performance* representada na visão do “outrem”; a figura simbólica da água/espelho como projeção ilusória; o surgimento da imagem diante da matéria poética; a contemplação dos fragmentos e da ideia de (re)/(des)construção; o olhar posto como forma de construir o representado; e, por fim, a evocação da imagem diante do mundo, diante do sujeito, diante da poesia, idealizando o que propôs Bachelard em *A poética do espaço*: “a imagem poética é uma emergência da linguagem” (Bachelard, 1993, p. 190).

Por exemplificação que se pensou, ambos os poemas ilustram temáticas recorrentes no livro: o devaneio poético, o apelo mítico, o sujeito poético diante das imagens, as imagens diante do mundo, a arte como contemplação de si e do outro. Essa “colagem de imagens”, que se manifesta ainda no poeta da juventude a publicar *A palavra inicial* (1969) e vai ganhando corpo e densidade nas obras subsequentes, se por ora manteve-se ligada a um sentimento de identidade com as Minas e as vozes que dela ecoam, em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) inaugura novos ângulos, numa perspectiva do olhar sobre a matéria poética e sobre a arte, revelando versos extraídos de um “espesso mosaico de uma trilha por caminhos de penumbra”, conforme assinalou Edgard Pereira dos Reis em prefácio à obra (Mello, 2018, p. 10).

Numa discussão que se volta ao sentido da imagem poética e numa tentativa de realizar uma leitura analítica desta, faz-se necessário sublimar certas concepções acerca do termo “imagem”, bem como sua intersecção com a poesia. Aderido às suas roupagens

contemporâneas, o conceito de imagem ganhou um sentido genérico que se traduz em tudo aquilo que é perceptível à visão. Devido a essa noção generalizada, suas concepções podem se tornar muito abstratas, sendo necessário, portanto, um resgate de significações críticas em torno desse conceito.

Cumpre, aqui, ressaltar o que Alberto Manguel, em *Lendo Imagens*, postulou acerca do exercício de leitura de uma imagem ou de um conjunto de imagens:

Leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam imagens. ‘Não explicamos as imagens’, comentou com sagacidade o historiador da arte Michael Baxandall, ‘explicamos comentários a respeito de imagens’ [...] Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquela que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados [...], o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir (Manguel, 2001, p. 31-32).

Assim, para ler um texto, precisamos dominar um sistema de signos e convenções pré-existente, sem o qual a decifração do significado seria impossível. Esse sistema é explícito e necessário para a comunicação escrita. Já no caso das imagens, Manguel sugere que a compreensão não segue um caminho tão linear ou sistematizado. O código interpretativo das imagens é moldado pelo observador após a imagem ser constituída, implicando que a leitura de imagens é um processo mais subjetivo e dependente do contexto, das experiências prévias e do conhecimento do espectador. Essa ideia também traz à tona a questão da polissemia das imagens, ou seja, a capacidade de uma única imagem carregar múltiplos significados que podem variar de acordo com o espectador e o contexto.

Em seu estudo *Introdução à análise da imagem*, Martine Joly (2007) descreve a trajetória de significações que envolvem esse termo, a começar de seu princípio-fundador: a imagem como semelhança. Essa acepção parece advir dos princípios da filosofia ocidental: em Platão, a imagem do mundo ideal e inteligível revela-se no mundo visível. Nesse entendimento, existe um aspecto universalizante da imagem que se traduz em arquétipos ligados à experiência normalmente comum a todos os homens. Entretanto, embora a imagem possa ser admitida como um suporte universal, a leitura de imagens não o é. O ato de apreender uma imagem (analisar, confrontar, quebrar, comparar, descrever) implica na deformação dessa imagem, o que define, portanto, o ato de leitura da imagem e não a imagem em si. Ou seja, para se compreender uma imagem é preciso, antes, desmontá-la e percorrer o processo de transfiguração, de

atravessamento do real em direção ao artístico, ao plurissignificativo. Se não, a imagem – visual, sonora ou literária, tornar-se-ia mera apresentação da coisa, do objeto, dos seres, e não uma interpretação colaborativa envolvendo criador e possível leitor.

Nesse contexto, Bachelard (1993) baseou seu entendimento sobre imagem, poética e espaço na ação criadora evocada pelo devaneio poético, ou seja, uma *poiesis* mediada pela aparição da imagem, que é a expressão poética da linguagem. O devaneio poético é, portanto, aquele que oferece contornos e formas ao mundo, engendrando imagens e pensamentos numa origem fantasmagórica anterior à percepção: “Sonhamos antes de contemplar” (Bachelard, 1993, p. 6). Trata-se, assim, de uma atitude de caráter metodológico que afirma a aparição de um mundo imaginado performando a nossa percepção. Parece, assim, que a noção de imagem que este trabalho recupera está alinhada ao entendimento proposto por Bachelard (1990; 1993) em seus estudos sobre imagem imaginada (fantasmagórica; virtual).

Emmanuel Alloa (2021) vai tomar por empréstimo um duplo questionamento de Maurice Blanchot para pensar a noção de visão: “O que acontece toda vez que estamos diante de uma imagem? [...] E o que acontece com o espectador que se põe à mostra diante da imagem: o que a imagem, a qual ele transforma em coisa, faz com ele? (Alloa, 2021, p. 67). Assim, num estudo que parte da leitura das máscaras mortuárias segundo Heidegger e Blanchot, Alloa construirá um conceito de imagem com base na noção de visão e contra-visão, admitindo que, ao olhar para uma imagem, o vidente também é tomado pela própria imagem, pois a “possibilidade de entendimento no reino intermediário das imagens é sempre apenas o preço de ser tocada” (Alloa, 2021, p. 68). Em prefácio ao estudo, Veronica Stigger apresenta uma síntese dessa leitura, assim condensada: [as imagens] “não apenas se deixam ver, mas também nos veem, num movimento de ‘contra-visão’” (Alloa, 2021, p. 11).

Esse movimento, nomeado como a “cisão do ver” em *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman, ganha mais profundidade diante do paradoxo de que o ato de ver implica um movimento de abrir-se em dois: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (Didi-Huberman, 2010, p. 29). Assim, o filósofo francês faz uma leitura da fenomenologia de Merleau-Ponty, a partir do pressuposto de “pensar que todo visível é talhado no tangível [...] e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele” (Merleau-Ponty *apud* Didi-Huberman, 2010, p. 31).

No poema intitulado “Imagens Imorredouras”, inicialmente publicado em *Lua Nova* (2014), do qual desentranhou-se o livro que leva o mesmo título, há o bordado de uma imagem poética que se arremata no processo de sua composição ficcional:

Passo a passo, construídos, boa linha, arguta
 agulha, os pontos de costura bordada sem segredos,
 os guizos dos sorrisos, um tecido para durar a vida,
 agora, deliberadamente, descosturados, o caminho inverso,
 desfazer, sepultando o mais que se desenhou no espaço,
 invisível, blindado, como imagens imorredouras. (Mello, 2014, p. 47).

A ideia de um fio-teia, já anunciada no primeiro verso, que deságua num “tecido para durar a vida”, descosturado e desfeito, permite uma leitura da imagem poética com base na composição (“passo a passo”; “boa linha”; “arguta agulha”), na intencionalidade (“deliberadamente”; “desfazer”), na necessidade (“sepultando”), na performance (“desenhou”; “espaço”; “invisível”) e no processo da experiência (“construídos”; “caminho”). Essa noção de imagem poética não se afasta do processo de composição ficcional do autor desde seu livro inaugural, em 1969, e vai se desenhando com maior acurácia nas publicações subsequentes, mas encontra seus contornos mais definidos em suas duas últimas peças, a saber o *corpus* deste trabalho.

Do ponto de vista estrutural – ou ainda da própria percepção gráfica do poema sobre a página – observa-se um vislumbre paradoxal, isto é, a construção poética é a própria desconstrução, como a *des-costura* ou a imagem ao avesso. As construções sintáticas em *enjambement* reforçam a ideia de imprevisibilidade do processo, que necessita, muitas vezes, de “paragens” e recomeços, em contraponto à única certeza da qual o ser poético pode se apossar: a incerteza.

A presença da linguagem figurativa permite encarar o poema como palco de uma representação: a (des)construção da composição ficcional. Nesse sentido, o oximoro surge como a figura de pensamento mais alusiva ao lugar da imagem, ao passo que “os pontos de costura bordada - descosturados” transitam, fundamentalmente, em oposições e binômios.

Para Nunes (1999), determinadas palavras na poesia possuem grande liberdade quanto à ordem gramatical, isto é, “correspondem à confecção de uma forma que conserva a visão” (Nunes, 1999, p. 141). Portanto, é possível mensurar que a composição ficcional se apresenta em um jogo metapoético: a representação da representação. As imagens imorredouras, nesse disfarce, são o que o movimento poético apresenta como mais genuíno, semelhante a uma visão de espelhos (“*como se fosse um vitral*”), em que a poesia reflete a

própria poesia: “Era um poema inteiro,/perfeitamente acabado,/ costura debruada a ouro./ [...] Serão ideias que escapam?/ Quem serão donos/ legítimos?/ Por onde vai meu poema?/ Há um limbo iluminado em que assistem ideias?” (Mello, 2018, p. 72 e 73).

O movimento poético de composição ficcional acompanha a busca pelo ajuste entre a imagem e a palavra, como se lê em: “O vitral aguarda o momento/ Supremo em que se torna/ uma palavra íntegra/ da linguagem/ definitiva...” (Mello, 2018, p. 15). O vitral, como uma difusão de imagens e uma expansão de cores, é a figura escolhida para a alusão ao processo ficcional, tangível pelo toque da linguagem. Falar em linguagem definitiva, ainda mais num tempo tão asfixiado pela voracidade dos acontecimentos e pela obsolescência dos seres (e não apenas dos produtos), evidencia a imagem de uma definição que só pode ser entendida *no* movimento poético.

As discussões de Nunes (1999) alinham essas perspectivas à concepção de que em toda ideia da poesia existe a noção de que a imagem presentifica-se na linguagem, portanto, é o que subsiste na escrita. Em suas palavras, “é na escrita que se dá a liberação do dizer como mostrar, liberação que se converte numa **visão mostrativa**, para a qual convergem o dito e o não dito” (Nunes, 1999, p. 141, grifo nosso).

O poema intitulado “Poéticas” evoca a imagem da linguagem: “Turvam o pleno espaço claro/ da alegria, onde o corpo/ desenha a vida, traços inscritos/ atrás - e que alcançam/ o momento em que a forma atual toca/ a beleza e embaraçam a pena,/ criando uma estranha expressão simultânea até que um traço/ engula o outro e, unos, resplendam.” (Mello, 2018, p. 128). Nesse modelo de visão mostrativa – ou “aparição” – nota-se uma imagem travestida de presença, “onde o corpo desenha a vida, traços inscritos”, que somente pode ser produzida pela *aparência* estética, a qual implica uma condição de percepção. Partindo do pressuposto de que as formas armazenadas na memória instrumentalizam condições de percepção, as imagens transcodificadas no código poético de Osvaldo André de Mello realizam uma forma de *téchné* em que se veem projetadas as imagens que são referências básicas de sua poética.

Na cultura grega, a *techné* referenciava o modo como se fazia algo, portanto, estava relacionada à arte de saber *como* fazer, numa forma de habilidade aprimorada pela experiência. Em última instância, para os gregos, o seu desenvolvimento permitiria a sofisticação das formas de representação. Nesse contexto, o poeta, portanto, seria aquele que detém a *techné* da representação. Versando sobre a *techné* aristotélica, em *O Fictício e o Imaginário* (2013), compreende que, nessa conjuntura, o artista projeta imagens de modo que aquele que observa

também *veja* o que foi planejado. Nesse sentido, a *techné* não consiste numa afirmação do que já é, mas num conjunto do real e possível enquanto realizado (Iser, 2013).

No campo desses conceitos, a poesia seria, portanto, a fruição de uma percepção do ser poético em seu *modo de ver*. Poder-se-ia, para além, admitir que a poesia seria um conspecto operacionalizado no estilo e na técnica, ou, como propôs Aristóteles (1990), no ritmo, na linguagem e na harmonia. Quando as imagens poéticas são reacendidas pelos “olhos de ler”, adentramos aos meandros da composição ficcional que se apresentará presentificada pela linguagem. Nesse sentido, é a luz do olhar do poeta que acende o palco e captura o nosso olhar, num movimento performático que permite imprimir uma noção de meditação ficcional do olhar criador sobre a representação.

Assim, é na busca por ritmo, sonoridade e significado como unidade expressiva que o poeta emprega a palavra como imagem ou símbolo. É comum que o elemento simbólico não esteja na especificidade das palavras ou na sequências de imagens, mas no efeito final do produto poético. No tato desse campo sutil, o poeta revela sua capacidade de manusear e sentir as palavras.

Assim, as experimentações poéticas que emergem da contemplação que o poeta apresenta em sua obra, em especial no título apresentado neste *corpus*, permitem circunscrever seu processo criativo num labirinto de imagens que evoca a luz do olhar: para fora e para dentro. Nesse exercício, uma “leitura de percepções” é a florada, pois sua poética cria um palco em que, vendo o mundo representado, vê-se o interior da representação também. Não obstante, seu processo criativo torna-se reflexivo, de modo que a percepção permita uma leitura da própria composição ficcional.

1.3 Criação, representação e performance

A obra de Osvaldo André de Mello tem apresentado uma poética com temáticas cíclicas que retornam a si mesmas sob a luz da memória, da visão de si sobre si e sobre o outro, do apego à natureza como lugar de encontro, da metapoesia e da consciência da linguagem, no (d)escrever da palavra sobre a palavra. Nessa busca, os poemas parecem levar o sujeito lírico a encontrar-se consigo mesmo, como que de frente a um espelho, e o reflexo produzido nos leva a pensar sobre criação, referencialidade e performance.

Em suas múltiplas configurações, o sujeito lírico conclama a existência do sujeito empírico a enunciar-se na voz de uma alteridade. Por ser uma relação dissonante e difusa, só é

possível concebê-la a partir do jogo performático, no qual atua um “eu” sob uma máscara ficcional.

Reconhece-se, aqui, sujeito lírico como uma entidade flutuante e fictícia, uma voz em enunciação. Como sujeito, inscreve-se na história e pode, em certa medida, aproximar-se do sujeito empírico. Neste, por sua vez, reside o olhar por trás da máscara, o sujeito inscrito no dia a dia, o cidadão do mundo, também manifestado histórica e socialmente. Esses conceitos, abalizados na modernidade a partir de Baudelaire, tornam possível a leitura de um “eu” em performance no poema, que manifesta o sujeito em representação.

A lírica moderna, no que diz respeito às vozes em enunciação no poema, é território íngreme, obscuro e, por vezes, inexato. Há um movimento de despersonalização dos sujeitos, notadamente a partir de Baudelaire, a fim de criar um movimento contrário ao que pretendiam os românticos. Isso desmembrou o estado do sujeito lírico em dois momentos: inicialmente, com aqueles que entendiam uma identificação total com o sujeito empírico (ou autobiográfico, como assinalou Dominique Combe (2010)); depois, com outros cuja concepção do sujeito lírico é estritamente ficcional e desassociada da figura autoral. Por um lado, se é inteiramente prematuro aceitar uma lírica moderna esvaziada da noção de fingimento, por outro há de se assinalar um eu empírico perceptível na poética de vários autores.

Por território arenoso que seja, parece-nos conveniente, portanto, assinalar uma leitura de sujeito lírico a partir de uma postura dinâmica, como sugere Combe no artigo *A referência desdobrada* (2010), aproveitando-se do hiato presente entre a construção de sujeito lírico e sujeito empírico. Para o estudioso, há de se notar que todo discurso lírico implica, no seu limite, a uma parte de invenção ou fabulação que é da ordem do ficcional (portanto, toda experiência que passe do vivido para o escrito comporta um processo de remodelação passível de subjetivas interpretações e a probidade da memória). Em contrapartida, toda ficção – leia-se aqui o fingimento – pode ser vista como uma forma de investigação que não é, de todo, incompatível com a factualidade e a noção de verdade (Combe, 2010).

Entende-se, de tal modo, o sujeito em enunciação no poema como figura ambivalente, sendo, assim, um “eu” que não pode remeter-se diretamente à identidade autoral, mas na qual está implicado em certa medida. Em outras palavras, trata-se de uma representação, uma (re)descrição retórica e figurativa do sujeito empírico através do sujeito lírico.

Esse entendimento da figura lírica desdobrada, como também se lê em Paul Ricoeur em *A metáfora viva* (2000), comportaria, indissociável e dinamicamente, as identidades empíricas e ficcionais. Nesse entendimento, o sujeito lírico *é e não é* o mesmo que o sujeito

empírico. Em outras palavras, o sujeito representado liricamente seria, por sua natureza, um sujeito indeterminado. Em constante tensão, ele se revelaria como uma entidade altamente problemática, ou até hipotética e inalcançável (Combe, 2010).

No seio dessas ponderações, há a primazia da noção de uma voz poética como lugar de permanência do sujeito lírico, que só pode ser constituído através do texto lírico. Trata-se, portanto, de uma figuração em que o hiato entre lírico e empírico pode ser, em certo grau, preenchido. Assim, a linguagem poética realiza um processo, uma metamorfose, ou até mesmo um jogo, no qual o poeta tem a liberdade de evocar sua figura referencial, utilizando diversos disfarces e camadas, de maneira mais ou menos intensa (Combe, 2010).

A ligação entre a noção de voz poética como a residência do sujeito lírico e o conceito de performance ilumina a complexa dinâmica entre o empírico e o lírico. Enquanto a linguagem poética permite uma transformação, em que o poeta pode evocar sua figura referencial através de variados disfarces e camadas, a performance atua como o meio pelo qual o sujeito empírico se emula para possibilitar o surgimento do sujeito lírico. Esta interação não só preenche, em certa medida, o hiato entre o lírico e o empírico, mas também oferece uma nova perspectiva de configuração do sujeito. A metamorfose poética e o jogo performativo se entrelaçam, revelando como a expressão artística pode reconstituir identidades e representar de maneira inovadora a essência do eu.

O termo “performance”, oriundo das manifestações artísticas próprias da representação, como o teatro e a dança, neste contexto, refere-se ao movimento de emulação que o sujeito empírico deve fazer para a construção do sujeito lírico. Essa não é uma definição, mas uma forma de olhar o sujeito em uma nova configuração. Portanto, o jogo performático refere-se à atividade de mostrar e simular; às vozes em dissonância disfarçadas pela máscara; às contradições e tensionamentos; à identidade em fragmento; à vida projetada na arte.

Em Osvaldo André de Mello, a poesia apresenta-se como o palco onde a representação colocará em cena imagens poéticas que farão o leitor reconhecer-se, também, como espectador. Quando as imagens poéticas são reacendidas pelos “olhos de ler”, adentramos aos meandros da composição ficcional que se apresentará presentificada pela linguagem. Nesse sentido, é a luz do olhar do poeta que acende o palco e captura o nosso olhar, num movimento performático que permite imprimir uma noção de meditação ficcional do olhar criador sobre a representação. Essa percepção parece estar afinada às noções postuladas por Friedrich Hegel, para o qual a escrita do poeta deve “limitar-se a deixar falar a interioridade [...] as palavras proferidas como expressão da alma do poeta, da sua vida espiritual” (Hegel, 1993, p. 616).

Hegel entende o sujeito lírico como extensão do poeta que representa a si mesmo. Dessa forma, o poema lírico é o palco em que a representação permite a difusão do sujeito lírico em uma polissemia, na qual podemos reconhecer a voz do sujeito empírico, sendo, portanto, indissociáveis.

A dimensão performática do autor e do sujeito lírico na poesia refere-se à forma como esses sujeitos — o sujeito empírico (como figura autoral) e o sujeito lírico (como voz poética dentro do texto) — são encenados ou projetados no poema, criando uma “impressão de presença”, teatralidade e, muitas vezes, de diálogo direto com o leitor ou o ouvinte. Essa dimensão performática ocorre tanto no nível da escrita quanto no nível da temática, em poemas cuja metalinguagem é evidente, por exemplo, fazendo com que o "eu" poético pareça falar e existir vivamente, não apenas como uma entidade literária abstrata.

Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), o eu-lírico age como um personagem em um palco, comunicando-se com o leitor ou ouvinte. Muitas vezes, esse eu-lírico expressa sentimentos intensos ou adota uma postura que parece viva, como se estivesse "interpretando" sua própria história ou emoção. O poema adquire, então, uma dimensão dramática, em que a voz lírica expõe sua interioridade. Assim, para a leitura adotada neste trabalho, o termo “performance” é empregado para se referir à performatividade do autor e do próprio texto poético; à simulação de uma voz viva a enunciar-se no texto.

Alguns poemas, especialmente, podem apresentar aspectos de diálogo e montagem cênica, em que o eu-lírico se apresenta como um ator em cena. Esse efeito é mais visível nos poemas que utilizam metáforas corpóreas, como no poema “(des)...emaranhado...”, em que o eu-lírico enuncia: “a vela no tempo-espço:/ de terços, rosários, escapulários,/ cintos de São Francisco e medalhas -/ grosso colar, adereço de figurino,/ que rodeara e protegera/ da persona⁶ o seu pescoço” (Mello, 2018, p. 17).

A “vela no tempo-espço” sugere uma imagem que transcende o simples objeto e se expande como um foco de luz que atravessa o tempo. Essa vela é um símbolo central que estabelece uma ambiência espiritual e solene, remetendo à performance de rituais religiosos. Nesses contextos, velas acesas são utilizadas como parte de um ato sagrado e simbolizam uma presença viva e constante. No contexto do poema, a vela parece evocar a existência de um palco sagrado, como suporte à representação poética.

⁶ Na psicologia, o termo “persona” designa uma personalidade que o indivíduo apresenta aos como real, mas que, na verdade, é uma variante às vezes bem diferente da verdadeira.

A enumeração de objetos — “terços, rosários, escapulários, cintos de São Francisco e medalhas” — evoca a preparação de um personagem, quase como um ator que veste um figurino ritualístico. Esses itens formam um “grosso colar”, compondo uma indumentária visualmente carregada e rica em significados religiosos. O poema enfatiza a materialidade e o peso desses objetos, como se o ato de carregá-los fosse uma performance de devoção, um ato cênico que constrói a identidade ou a persona de quem os carrega.

Ao dizer “rodeara e protegera / da persona o seu pescoço”, o poema sugere que esse “colar” de símbolos religiosos atua como uma proteção não apenas física, mas também espiritual, como se envolvesse a persona em um manto sagrado. A palavra “persona” reforça a ideia de uma máscara ou papel performativo que o indivíduo assume em seu contato com o mundo⁷. Esses adornos, que protegem o pescoço, podem ser vistos como uma armadura cênica que o prepara para um papel em um “palco” de devoção e crença.

O ritmo dos versos, marcado pela cadência lenta da enumeração, cria uma espécie de “gestualidade” verbal, como se cada palavra fosse pronunciada com um peso reverencial. Esse ritmo lento alude ao passo ritmado de um ritual ou procissão, conferindo ao poema uma qualidade performática em sua própria estrutura sonora.

Assim, o poema se constrói como um pequeno ato performático em que o sujeito assume uma “persona” que exhibe, carrega e, ao mesmo tempo, se esconde atrás desses adornos religiosos. Os objetos de devoção funcionam como figurino e objeto de cena, dando ao poema uma atmosfera de encenação espiritual que convida o leitor a não apenas ler, mas a experimentar essa jornada de proteção e sacralidade.

Essa dimensão performática enfatiza que a poesia não é apenas algo a ser lido e interpretado, mas algo *em acontecimento*. No poema, o sujeito empírico e o sujeito lírico são figuras que, por meio da performance, conferem ao texto uma qualidade quase teatral, criando um efeito que vai além do significado das palavras e que se realiza plenamente no “palco poético”. Essa abordagem aproxima a poesia da performance artística, fazendo com que o poema seja também uma representação.

À semelhança do poema abordado, a produção poética de *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) como um todo permite observar que criação, representação e performance se fundem nessa construção, sendo categorias teóricas importantes para o entendimento dessa poética. Nesse livro, Osvaldo André de Mello concebe um projeto poético

⁷ Essa imagem é recorrente na poética de Osvaldo André de Mello. Nesse sentido, veja-se o trecho do poema “Para os inimigos”, do livro *Lua Nova* (2014): “[...] a dosagem certa/ de aproximações e distâncias,/ o texto possível,/ **as máscaras sociais**,/ para manter a face/ intacta. (Mello, 2014, p. 121- grifos nossos)

multilinguístico, intersemiótico e interdisciplinar. As imagens poéticas presentes em sua obra, nessa publicação, ganham mais corporeidade, mais vivacidade, mais densidade. Do concerto polifônico, emerge uma voz una, singular, a reger o hétero coral de artistas. Seja na costura do texto, seja no esboço do vitral, essa voz está a amarrar estruturas, dando sustentação ao edifício e produzindo uma experiência estética.

Assim, ao examinar esse livro, o leitor também pode observar o jogo de luz, de cor e de histórias que se entrecortam nas imagens do interior da edificação. Nesse sentido, o interior da estrutura oferece uma leitura do trabalho do artista, como os vitralistas, os artesãos vidraceiros, que, para examinarem a feitura de um determinado vitral, observam-no em suas reintrâncias e colagens, avaliando como os fragmentos foram dispostos e a colagem arrematada.

O olhar que o espectador lança partindo do interior dessa edificação para o seu conjunto artístico revela a dimensão ambivalente da imagem, conforme propôs Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2010), de que a imagem tanto é contemplada quanto é contempladora, isto é, o que vemos também lança sobre nós o seu olhar, de modo que a imagem, enquanto encapsulada na retina, é capaz de olhar para dentro e para fora.

No seio dessas provocações, o artesão que, de um lado cola fragmentos de artistas em uma moldura maior, por outro volta-se aos seus próprios cacos, isto é, aos pedaços que ele mesmo, enquanto vitralista, coleciona, recorta, ajusta. Nesse exercício, o artesão também se reconhece como enunciador de uma mensagem, produtor de uma imagem e essa, enquanto discurso, realiza uma colagem de si mesma, uma poesia sobre poesia, uma linguagem sobre linguagem.

No labirinto de imagens que se “desenha” na poética de Osvaldo André de Mello, a contemplação coloca em cena um espaço em que a visão do mundo se transfigura numa visão criativa: “os poucos versos essenciais/ tocados pela vida sanguínea/ que acende a poesia” (Mello, 2018, p. 72). As noções de representação e performance, portanto, permitem uma leitura de seu processo de composição ficcional, num somatório de perceptos que, por vezes, pode se revelar na metaestrutura.

O processo de despersonalização, de ruptura com o eu empírico, de apagamento do olhar por trás da máscara, no trabalho da composição ficcional, abre espaço para a criação do espaço lírico e o surgimento da alteridade. Versando sobre o retorno do sujeito à poesia na contemporaneidade, Fabíola Padilha, em *Que reste-t-il du sujet? Performances subjetivas na poesia brasileira contemporânea* (2014), promove uma reflexão centrada na questão: “como se

configura o sujeito que se inscreve, performando-se, no interior dos poemas?” (Padilha, 2014, p. 179).

Em *Ego trip. Uma pequena história da metamorfose do sujeito lírico*, Flora Süssekind (2002) lançará luz sobre essa reflexão ao resgatar o sujeito lírico como instrumento de fingimento do poeta: “Primeiro, destaque do fingir, da construção de uma máscara lírica no poema. Segundo: a repetição dos índices de primeira pessoa, indicando que é ao ‘eu’ que se refere o fingimento. Um eu que o poeta produz ficcionalmente [...]” (Süssekind, 2002, p. 315).

Se o jogo performático⁸ permite a produção do disfarce e, por isso, do fingimento, entende-se a visão dupla que se estabelece: o disfarce que finge e o fingimento que se mostra. O sujeito lírico se vê cercado de espelhos na metáfora de uma estrutura metasemiótica: a representação da representação, em cuja face “eu” olho para “mim mesmo”.

Ao falar de metasemiótica ou de metaliteratura, o poeta português Fernando Pessoa é um nome firmado como referencial. Embora seja recorrentemente associado ao Expressionismo, movimento que busca expressar emoções intensas e a subjetividade do ser humano, alguns de seus poemas também se inscrevem a partir do Sensacionalismo, corrente que atribui ao poeta a tarefa de experimentar múltiplas sensações, passando-as pelo filtro do entendimento e da palavra. Para tanto, ele busca, em outras artes, como a pintura cubista, o teatro e a música, subsídios para sua teoria. O interseccionismo, uma das vertentes do Sensacionismo, pressupõe a espacialização do poema, compreendido enquanto um *topos* móvel de entrecruzamento e sobreposição reversíveis de planos, linguagens, imagens, realidades, como se pode ver não apenas em poemas como “Chuva Oblíqua”, mas também na própria constituição do conjunto da obra pessoana. Esse trânsito em vários territórios justifica, em certa medida, a maleabilidade estética do autor, a capacidade que sempre teve de incorporar alteridades cada vez mais outras e mais suas, visíveis, principalmente, no que se pode chamar de estética do fingimento, base de sua concepção de poema e de sujeito poético.

A seguir, está um dos poemas de *Chuva Oblíqua*, em que o elemento central está na chuva sobre a vidraça da igreja.

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,
E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...
Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,
E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro...

⁸ Leia-se aqui o Epílogo de *O Fictício e o Imaginário* (2017) de Wolfgang Iser, que apresenta um entendimento de mimesis e representação no jogo performático.

O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes
 Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...
 Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir-me a vidraça
 E sente-se chiar a água no facto de haver coro...
 A missa é um automóvel que passa
 Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
 Súbito vento sacode em esplendor maior
 A festa da catedral e o ruído da chuva absorve tudo
 Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
 Com o som de rodas de automóvel...
 E apagam-se as luzes da igreja
 Na chuva que cessa... (Pessoa, 1995, p. 162)

Esse poema produz uma atmosfera rica em simbolismo, sensações e imagens que evocam uma reflexão profunda sobre a experiência religiosa, a transitoriedade e a fusão entre elementos espirituais e naturais. A igreja no poema pode ser vista como um símbolo de refúgio espiritual, um espaço de contemplação e elevação. No entanto, a maneira como a chuva interage com a igreja adiciona um elemento de fragilidade e transitoriedade à experiência religiosa. A luz que se acende dentro da igreja, refletindo a chuva que bate nas vidraças, sugere uma presença divina que se manifesta de forma efêmera e interligada à natureza, como se a chuva fosse uma manifestação do próprio sagrado. A igreja, normalmente vista como um templo fixo, torna-se fluida e transitória, assim como a chuva, o que confere ao poema um tom de imersão nas experiências sensoriais e espirituais, fugazes e imprecisas.

As vidraças desempenham um papel central na construção do simbolismo do poema. Elas funcionam como uma barreira entre o interior e o exterior, entre a contemplação espiritual e o mundo externo. Quando ocorre a menção de que "as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro", há uma fusão entre o som da chuva e a imagem da igreja. As vidraças não apenas protegem o espaço sagrado, mas também fazem com que a chuva se torne uma parte integral da experiência, ligando o exterior ao interior de maneira sensorial. Elas são como uma janela que conecta o físico ao espiritual, mediam a percepção do mundo, tornando o som da chuva algo sagrado, que ecoa dentro da igreja.

A chuva, que é repetidamente mencionada no poema, possui uma forte carga simbólica. No contexto religioso, a água pode ser vista como um elemento purificador e renovador, e, aqui, a chuva se relaciona com a experiência do sagrado, de maneira tanto lírica quanto reflexiva. Ao descrever a chuva como "ouro tão solene na toalha do altar", o eu-lírico sugere que, apesar de ser algo da natureza, a chuva adquire uma qualidade simbólica e espiritual, uma preciosidade que se coloca em diálogo com o próprio altar, o centro do sagrado. A chuva também pode ser vista como um símbolo de transição, de algo que se esvai e se dissolve

– o que se reflete na percepção de que a chuva apaga tudo, até a voz do padre e os sons litúrgicos, criando uma sensação de perda e transcendência.

Por afinidade que se pensou, parece-nos que Osvaldo André de Mello também realizou um *topos* móvel de fusão de planos, imagens, linguagens, elementos, à semelhança do que Fernando Pessoa realizou com o Sensacionismo. Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), acompanhamos o desdobrar do poeta como colecionador de imagens, como revelador de fotografias, como produtor de teatro. O livro apresenta-se como um mosaico onde as diversas peças – ou “cacos” – apresentam o intervalo entre o início (A) e o fim (Ω) como um vitral que se torna em palavra.

(A...

Como se
fosse um vitral
em movimento, os
cacos buscam o ajuste
da beleza impossível e se
apresentam uma obra aos cacos.

O vitral aguarda o momento
Supremo em que se torna
uma palavra íntegra
da linguagem
definitiva
....

... Ω) (Mello, 2018, p. 15).

O poema, pilar central do livro, provoca reflexões sobre a busca pela harmonia e integridade, mesmo diante da fragmentação e imperfeição. A ideia de "vitral em movimento" sugere uma performance dinâmica e em constante mudança. Como que diante da representação, há uma ênfase na temporalidade e na efemeridade da beleza que está sendo criada. Cada movimento dos "cacos" (fragmentos) contribui para a construção final, tal como um artista que molda sua performance ao longo do tempo. Os "cacos" buscam o ajuste da "beleza impossível", aqui vista como a representação de um ideal estético. A obra final, o "vitral", representa não apenas a estrutura resultante da composição dos fragmentos, mas também a representação simbólica de um conceito maior. Nesse sentido, a ideia dos cacos é a representação do processo criativo, da busca pela perfeição e da transformação contínua.

A "linguagem definitiva" mencionada sugere que, através da performance dos cacos e da representação do vitral em movimento, há uma aspiração por alcançar uma expressão artística íntegra. Isso reflete a busca artística por transcender a imperfeição inicial (os cacos) em direção a uma forma de arte plena (o vitral). O poema utiliza a metáfora do vitral em movimento para explorar os conceitos de performance (como um processo dinâmico e evolutivo) e representação (como a expressão de um ideal estético). Ele apresenta a obra como uma reflexão sobre o processo criativo e a busca pela perfeição na arte, através da imagem visualmente rica e simbolicamente profunda do vitral em constante transformação. Os "cacos" que buscam o ajuste da "beleza impossível" representam os elementos fragmentados da inspiração e da linguagem poética que o poeta manipula e organiza para criar sua obra.

A comparação entre os dois poemas — "Chuva Oblíqua", de Fernando Pessoa, e o poema de Osvaldo André de Mello — promove a reflexão sobre a maneira como cada um aborda a fragilidade e a busca por integridade, além do uso de imagens simbólicas, como a chuva e o vitral, que atuam de formas distintas, mas com convergências notáveis.

No poema de Osvaldo André de Mello, o vitral é descrito como uma composição feita de "cacos" que buscam o ajuste da "beleza impossível". Esse vitral, que é uma metáfora para o processo criativo e existencial, sugere que a vida, a arte e até mesmo a busca espiritual são construções fragmentadas, feitas de pedaços que tentam se ajustar para formar algo belo, mas que nunca alcançam uma perfeição plena. A noção de que o vitral "aguarda o momento supremo em que se torna uma palavra íntegra da linguagem definitiva" evoca uma ideia de transcendência, de uma tentativa de unificação que está sempre um passo além da total realização.

Esse processo de fragmentação e busca de completude ressoa de maneira interessante com o poema "Chuva Oblíqua", de Fernando Pessoa. No poema, a igreja, a chuva e as vidraças também funcionam como metáforas da fragmentação e transitoriedade. O som da chuva se mistura com a liturgia e a ação dos fiéis, mas há sempre uma sensação de que a totalidade está além do alcance. Assim como o vitral, que é composto de cacos e aguarda sua integridade, a experiência espiritual descrita no poema de Pessoa também está em um estado de busca e desintegração. O "esplendor do altar-mor" que não é completamente visível por causa da chuva reflete a impossibilidade de alcançar uma percepção plena do sagrado.

No poema de Osvaldo André de Mello, a busca pela "linguagem definitiva" aponta para a tentativa de traduzir o inefável, de alcançar uma compreensão que ultrapassa os limites da fragmentação. O vitral, ao se tornar uma palavra íntegra, sugere a ideia de uma expressão

completa, uma revelação que pode transcender os cacos da vida, da experiência e da arte. Essa ideia de uma "linguagem definitiva" também pode ser relacionada à "voz do padre" em "Chuva Oblíqua", que, ao se perder "ao longe", parece ir em direção a uma compreensão transcendental, mas sempre fugidia. A voz do padre, que é absorvida pelo som da chuva e pela modernidade (simbolizada pelo automóvel), parece não alcançar uma linguagem definitiva ou uma totalidade espiritual, mas sim se dissolver em um espaço impreciso e efêmero.

A relação entre os dois poemas também pode ser vista na maneira como a linguagem se manifesta de forma incompleta ou fragmentada. No caso de Pessoa, a chuva, o canto do coro, o vento e o som do automóvel formam uma série de elementos sensoriais que não se integram totalmente à experiência religiosa, mas que, ao mesmo tempo, são parte dela. Da mesma forma, no poema de Osvaldo André de Mello, a palavra que se busca e o vitral que se constrói nunca alcançam uma completude final, permanecendo sempre em processo de construção e desintegração.

Em uma autorreflexão poética, a imagem do "vitral em movimento" sugere não apenas uma verve em construção, mas também o processo contínuo de revisão e recriação que caracteriza a escrita poética. Cada ajuste dos cacos é um passo na sua formação, que, assim como um vitral, é uma composição complexa e multifacetada. Assim, a linguagem é tanto a matéria-prima da criação poética quanto seu produto, o "vitral" que aguarda o momento supremo de se tornar uma "palavra completa da linguagem definitiva".

Sob a ótica da metapoesia, o poema oferece uma reflexão sobre o próprio ato de escrever poesia, explorando a transformação dos elementos fragmentados da linguagem em uma expressão artística completa e significativa. Ele convida o leitor-espectador a considerar não apenas a poesia representada, mas também o processo dinâmico e criativo que a precede.

A metapoesia, que é a reflexão sobre o próprio processo poético e a natureza da poesia, aparece de forma rica tanto em Fernando Pessoa quanto em Osvaldo André de Mello. Através de suas imagens e simbolismos, ambos os poetas criam uma tensão entre o ato de criar e a impossibilidade de atingir a completude, o que reflete a natureza fragmentada e inacabada da arte de escrever.

Em "Chuva Oblíqua", Fernando Pessoa utiliza a chuva, as vidraças e a igreja como elementos simbólicos que interagem com o ambiente e os sons da liturgia. A ideia de um espaço sagrado, permeado pela transitoriedade da chuva e da luz, sugere que a experiência religiosa, assim como a criação poética, está em constante movimento e nunca totalmente completa. A

maneira como os sons, as imagens e a atmosfera se diluem é uma metáfora da própria natureza do poema — um espaço de transição e de busca, que nunca chega a uma totalidade.

A própria estrutura do poema de Pessoa, com seus momentos de intensidade sensorial seguidos de um retorno ao silêncio (o apagamento das luzes e o fim da chuva), pode ser vista como uma metáfora para o processo criativo: ele nunca alcança uma plenitude definitiva, mas é constituído por fragmentos que se constroem e se dissolvem. Além disso, o fato de a voz do padre se perder ao longe, junto com os sons do coro e da chuva, reforça a ideia de que a arte e a experiência do sagrado são fugazes, inatingíveis e, ao mesmo tempo, essenciais no processo de busca.

No poema de Osvaldo André de Mello, a imagem do vitral que se ajusta a partir dos "cacos" é uma metáfora direta para a construção da poesia e da arte. Os "cacos" representam os fragmentos da experiência, da linguagem, e da arte, que são reunidos em busca de uma harmonia estética, mas que jamais se completam. O vitral, por essência, está sempre em um processo de ajuste, de busca por uma "beleza impossível". Ele se torna, então, uma representação visual da criação literária — fragmentada, mas que, ao ser composta, tenta formar uma unidade.

No caso da "linguagem definitiva" que o vitral aguarda, há uma clara referência ao desejo de alcançar uma verdade última, mas que se mostra inacessível. O poema, nesse sentido, faz uma reflexão metapoética sobre o próprio fazer poético: a criação é uma busca por algo integral e completo, mas que está constantemente em movimento e em transformação. A poesia, portanto, é sempre um processo de montagem e rearranjo de fragmentos, que visa a um ideal estético ou expressivo, mas que está destinado a ser sempre incompleto.

O diálogo entre a metapoesia em Fernando Pessoa e em Osvaldo André de Mello se dá exatamente nesse ponto da incompletude e da fragmentação. Ambos os poetas lidam com a ideia de que a criação poética não é um processo de revelação de uma verdade última ou final, mas sim de uma busca contínua, marcada pela incerteza e pela transitoriedade. Nesse aspecto, ambos lidam com questões como a fragmentação, a incompletude como estética, o tempo e a transitoriedade. Assim, a busca pelo "momento supremo" no poema de Mello é, de certo modo, refletida na busca pela percepção total do sagrado em Pessoa. No entanto, essa percepção ou momento nunca se concretiza; eles permanecem como busca, como possibilidade que não é alcançada.

A metapoesia em Fernando Pessoa e em Osvaldo André de Mello se encontra na reflexão sobre o processo criativo como uma busca por algo que nunca se concretiza de forma

definitiva. Ambos os poetas utilizam imagens de fragmentação — como a chuva que dissolve e absorve em Pessoa e o vitral que se ajusta a partir dos cacos em Mello — para falar da construção da poesia como um ato de montagem, de tentativa e erro, que nunca alcança uma unidade final, mas que é belo justamente na sua incompletude. A poesia, para ambos, é um movimento constante entre fragmentos e totalidades que nunca se completam, criando uma tensão entre o possível e o inatingível.

No texto metapoético, a poesia transforma-se em sua própria matéria de reflexão. Dessa forma, ao praticar a metapoesia, o poeta expõe sua percepção crítica sobre a complexa conexão entre a palavra e o mundo. Em *La poesía en el espejo del poema* (1993), Sánchez Torres, ao analisar a poesia espanhola, destaca que o conceito de metapoesia abrange não apenas a ruptura entre o texto e o comentário sobre ele, mas também a exploração dos múltiplos papéis do metapoema, seja como expressão de uma poética pessoal ou como forma de crítica literária.

A metapoesia, independentemente do elemento do processo poético em que se concentra sua reflexão sobre a poesia, pode não apenas se manifestar como uma investigação teórica sobre a poesia, mas também, muitas vezes, como exposição de uma poética pessoal, como manifesto ou declaração de princípios, como crítica literária ou como autocrítica (Sánchez Torres, 1993, p.137)

No metapoema, a poesia revela sua essência interna, expondo os processos que sustentam a criação poética. Embora essa prática tenha raízes na tradição antiga, é na modernidade que ela se afirma como um recurso crítico. Com os movimentos modernistas do século XX, a autorreflexividade e a autoconsciência tornam-se ferramentas centrais para que o poeta defina seu papel social, além de estabelecer sua relação com o público leitor.

Desde o início do movimento modernista, no começo do século XX, muitos poetas, herdeiros das inquietações da modernidade, despertaram a consciência para o exercício de perceber e priorizar procedimentos formais e metalinguísticos. A partir dessa abordagem, tornou-se essencial para suas criações literárias evidenciarem a linguagem como elemento central, explorando-as como matéria-prima e revelando o processo de construção que, ao fim, gera uma teia de significados interligados pelos diversos níveis que compõem a estrutura do poema.

Essa virada metalinguística trouxe consequências significativas. A primeira foi a ruptura com a tradição recebida, em busca de novas formas que estabelecessem um paradigma estético inovador. A segunda, diretamente ligada à primeira, revelou, como observou Octavio Paz (1984) em sua leitura sobre a transição entre o modernismo e a vanguarda, que essa ruptura

se tornou um traço definidor da poesia moderna, colocando a função crítica no centro da atuação do poeta.

Com o passar do tempo, tornou-se comum questionar a modernidade enquanto modelo de continuidade. Desde os anos 1960, o que se tem chamado de pós-modernidade corresponde a esse movimento de crítica à modernidade como tradição, bem como aos paradoxos decorrentes de sua permanência.

A tensão entre ruptura e continuidade, característica do debate sobre a modernidade e sua crítica, encontra eco na própria estrutura do livro de Osvaldo André de Mello. A imagem do vitral, com sua composição de fragmentos que formam uma unidade maior, reflete poeticamente o movimento de desconstrução e reconstrução da linguagem. Essa dinâmica aparece em diferentes momentos de *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), especialmente na seção "um limbo reluzente" (Mello, 2018, p. 72 e 73), em que o diálogo entre os versos espelhados e a disposição gráfica reforça a coexistência do inacabado e do completo, revelando uma poética que se move entre a reflexão crítica e a criação artística. Portanto, esse exercício metalinguístico não se esgota em si mesmo, mas ultrapassa as preocupações com a linguagem e alcança a matéria do mundo e a constituição do sujeito como efeito da interação entre mundo e linguagem.

A seguir, apresenta-se a reprodução do poema "um limbo reluzente", com sua composição gráfica reproduzida no livro.

	um limbo	reluzente	
		(A...	
	Era um poema inteiro,	como se	Num átimo, um peixe precioso
	Perfeitamente acabado,	fosse um vitral	escapa às mãos!
	Costura debruada a ouro	em movimento, os	- Por onde partiu?
		cacos buscam o ajuste	
		da beleza impossível	
		apresentam uma obra aos cacos.	
Palavras escolhidas a dedo	O vitral aguarda o momento		Por onde vai meu poema?
Urdiam os versos essenciais,	Supremo em que se torna		Há um limbo iluminado
Os poucos versos!	uma palavra íntegra		em que assistem ideias?
	da linguagem		
	definitiva		- Serão ideias que escapam?
	...Ω)		Quem serão donos
Os poucos versos essenciais			Legítimos?
Tocados pela vida sanguínea			
Que acende a poesia.			
	reluzente	um limbo	

A página clara remete à ideia de completude e perfeição do poema "perfeitamente acabado". A expressão "costura debruada a ouro" sugere algo precioso e cuidadosamente elaborado, o que é complementado pela página clara que transmite uma sensação de pureza e finalização. A página escura, por sua vez, representa a incerteza, a transitoriedade e o mistério do processo criativo. O poema fala sobre a fuga de ideias, comparando-as a um "peixe precioso" que escapa. A escuridão aqui pode simbolizar o desconhecido, o espaço liminar onde as ideias residem antes de se tornarem concretas. A escolha de um fundo preto para discutir a fuga de ideias e a incerteza de sua origem e destino reforça a sensação de perda e a dificuldade de capturar o efêmero.

A transição de uma página clara para uma escura pode representar a passagem do estado de criação ideal (clareza e completude) para o estado de reflexão e dúvida (escuridão e incerteza). Essa mudança visual espelha a jornada mental do poeta, do momento de criação para a introspecção sobre o significado e o destino das ideias. Por outro lado, a continuidade entre as páginas sugere que esses estados são parte de um mesmo processo criativo, portanto, complementares. A arte poética, portanto, é uma dança contínua entre a luz da inspiração e a escuridão da dúvida.

A disposição do texto nas páginas também contribui para a construção de sentidos possíveis. Na página clara, o texto está mais centralizado e uniforme, reforçando a ideia de completude e ordem. Na página escura, o texto está mais disperso, com perguntas que se espalham pela página, criando uma sensação de desordem e busca.

A escolha gráfica de uma página clara e outra escura enriquece o poema ao adicionar uma dimensão visual que complementa e intensifica o produto poético. Esse contraste visual não só enfatiza a dualidade do processo criativo – entre clareza e escuridão, certeza e dúvida – mas também engaja o leitor em uma experiência estética que vai além das palavras, envolvendo-o em uma jornada de percepção e introspecção.

Roland Barthes, em *A câmara clara*, propõe uma reflexão sobre fotografia que pode ser, convenientemente, transposta para a leitura do poema em questão. No conceito de *punctum*, Barthes identifica na fotografia um elemento que escapa ao controle do fotógrafo e que, ao ser percebido pelo espectador, provoca um impacto subjetivo, uma espécie de ferida sensível e inesperada. Essa ideia pode ser relacionada à fuga do poema ideal, representada pelo "peixe precioso" que escapa. Assim como na fotografia, há no processo poético um elemento que se desprende da intenção original do criador e passa a existir em uma zona de indeterminação — no "limbo iluminado" em que as ideias transitam.

Além disso, Barthes distingue o *studium* – aquilo que pode ser racionalmente analisado em uma imagem – do *punctum*, que é mais instintivo e subjetivo. No poema, pode-se pensar na relação entre a página clara e a escura como um jogo entre essas duas instâncias. A página clara, com sua estrutura ordenada e a evocação de um poema "perfeitamente acabado", poderia remeter ao *studium*, à construção calculada do poema. Já a página escura, com suas perguntas dispersas e a incerteza do destino do poema, remeteria ao *punctum*, ao momento de ruptura e imprevisibilidade.

Por fim, Barthes discute o caráter espectral da fotografia, que registra algo que existiu, mas que já não está mais presente. Essa perspectiva pode ser aplicada à questão da autoria e da permanência da poesia. "Quem serão donos legítimos?" – pergunta o poema, refletindo sobre o destino da criação e sua apropriação por outros. Como uma fotografia que sobrevive ao fotografado, o poema também se projeta para além do poeta, pertencendo a um limbo de interpretações e leituras que o reconstróem continuamente.

Essa leitura barthesiana do poema ainda acena para a noção de performance, pois o poema, assim como a fotografia, não se esgota em uma única leitura. Ele exige um olhar ativo do leitor, que o "ilumina" e o torna possível enquanto arte e linguagem a cada nova interação, num processo sempre renovado de interpretação e afetação.

Em *O que é performance?*, Richard Schechner (2003) propõe que performance é uma forma de comportamento restaurado ou comportamento "duas vezes comportado". O próprio ato de escrever e ler o poema é uma performance. O poeta, ao escolher palavras, cria um ato performativo que é restaurado cada vez que o poema é lido. O poema se divide em duas "performances" visuais e textuais distintas - uma página clara e uma escura. Esse contraste de cores cria uma dualidade que é percebida e "performada" pelo leitor.

O poema cria um espaço onde duas performances coexistem – a da clareza e a da dúvida. Essa dualidade/complementariedade é central para a experiência poética e é representada visualmente pelas páginas clara e escura. A representação do processo criativo através das cores e das metáforas textuais reforça a ideia de que a poesia é tanto uma arte visual quanto textual. O significado é construído através da interação desses elementos. O leitor é convidado a participar de uma performance ao engajar-se com o texto, pois o poema desmobiliza a maneira convencional de leitura, podendo ser lido em qualquer direção, começando a partir de qualquer estrofe, de qualquer momento do texto. Esse processo de dispersão ou "movimento" da leitura lembra a figura do prisma em sua decomposição das cores, que funciona como um "depurador" da luz branca em nuances coloridas. De semelhante modo,

o poema também realoca as direções de leitura para criar uma multiplicidade de sentidos, numa refração poética que permite várias interpretações.

A análise do poema permite a leitura de que ele é, em essência, um vitral poético, em que cada verso, palavra e espaço se assemelha a cacos cuidadosamente selecionados e ajustados para compor uma imagem complexa e multifacetada. A disposição das palavras, como “urdiam os versos essenciais” e “um limbo reluzente”, evoca a ideia de uma construção em processo, uma teia de ideias em constante rearranjo que se desenha na forma de uma performance visual e textual. Tal como na criação de um vitral, o poema fragmenta a linguagem para revelar significados que só se completam no todo, enquanto cada peça isolada conserva sua singularidade e brilho próprios.

Assim como o vitral captura e transforma a luz que o atravessa, o poema também captura e transforma o olhar do leitor, oferecendo-se como um “limbo reluzente”, um espaço onde as ideias aparecem e desaparecem em um jogo de visibilidade e ocultamento. O uso das cores (a página clara e a escura) marca essa dualidade, onde a clareza e a dúvida coexistem, enfatizando que a interpretação poética não é única ou definitiva, mas se reconfigura a cada leitura. O poema se torna, então, um ato performativo que restaura o processo criativo, sendo lido e relido em cada interpretação que o leitor projeta.

Essa performance se intensifica pela estrutura não-linear do poema, permitindo uma leitura prismática, em que cada entrada na leitura ilumina um fragmento diferente, compondo um caleidoscópio de significados. Ao questionar “Por onde vai meu poema?” ou “Quem serão donos legítimos?”, o poema sugere que o sentido não pertence ao poeta, ao eu-lírico ou ao leitor de forma definitiva; é um fluxo que escapa e se transforma, como “um peixe precioso” que se liberta das mãos, capturando a efemeridade do processo criativo.

O poeta, como um vitralista, organiza suas palavras com a precisão de um artesão, alinhando fragmentos de ideias para que, juntos, formem uma imagem de beleza e significado. Esse ato de seleção, ajuste e montagem é, em si, uma metalinguagem, uma metapoesia que reflete o próprio processo criativo e a tentativa de capturar o indizível em palavras. A poesia, como o vitral, é feita de partes, de cacos, que se unem para criar uma obra que é sempre fragmentada e inteira ao mesmo tempo. O leitor, ao observar esse vitral-poema, vê não apenas a imagem formada, mas também os vazios e as bordas que definem cada fragmento, sendo ele próprio contemplado pela poesia enquanto a contempla.

A experiência final é, portanto, uma fusão entre o olhar do poeta, o ato criativo e a leitura. O vitral, como o poema, é um monumento que não visa à fixidez, mas à performance

do olhar e da interpretação. Nesse espaço fragmentado e reluzente, a poesia se ergue como uma linguagem definitiva e ao mesmo tempo impossível de definir, uma imagem que reverbera pelo que é e pelo que deixa de ser visto.

1.4 Vitral e Poesia: Ajuste, Recorte, Espelho

Considerados como pinturas, os vitrais, uma forma de arte que combina habilidade artesanal e expressão estética, têm uma longa história que remonta à Antiguidade. Originários do Oriente Médio, os vitrais ganharam proeminência na Europa durante a Idade Média, especialmente em igrejas e catedrais góticas, onde atingiram seu ápice de complexidade e beleza. Os primeiros exemplos europeus podem ser encontrados no século VII, mas foi entre os séculos XII e XIII que essa arte floresceu, período em que eclodiam as manifestações góticas. A Catedral de Chartres, na França, é um dos exemplos mais impressionantes do uso de vitrais nesse período, apresentando janelas que ainda hoje são admiradas por sua cor vibrante e detalhes intrincados.

Os vitrais medievais eram criados para serem mais do que meramente decorativos; eles serviam como ferramentas educativas. Em uma época de analfabetismo generalizado, as janelas de vitral contavam histórias bíblicas e retratavam santos e figuras religiosas, funcionando como uma "Bíblia dos Pobres". Essa função didática ajudava a transmitir os ensinamentos da Igreja para a população em geral.

Como a arte da confecção dos vitrais é demorada e minuciosa, as encomendas eram feitas antes mesmo das igrejas serem edificadas. Diante da impossibilidade de reformar uma igreja sem mexer em sua estrutura, surgiram os vitrais novelísticos, uma espécie de painel que é colocado na parede tal qual uma pintura, sendo que cada parte do vitral retrata um momento bíblico, mas todas estão ligadas numa sequência textual. Assim, apesar de dividido em fragmentos, trata-se de um único vitral.

Os vitrais têm profunda relação com a luminosidade da edificação, o que lhes confere uma funcionalidade de máxima relevância nas construções. Primeiramente, eles controlam a luz que entra em um edifício, criando um ambiente contemplativo através do jogo de luz e cor. Além disso, os vitrais têm uma função simbólica. Em igrejas e catedrais, essa luz filtrada era percebida como divina, ajudando a inspirar reverência e devoção.

Os vitrais também desempenham um papel estrutural. Embora sejam delicados, eles são inseridos em armações de chumbo que reforçam as janelas e ajudam a suportar a

estrutura dos edifícios. A técnica de criar vitrais envolve cortar o vidro em formas específicas, pintar detalhes finos com esmaltes e, então, fundir essas peças para formar imagens coesas e narrativas. Através da manipulação da luz e da cor, os vitrais transformam ambientes, inspirando admiração e reflexão.

Com o passar do tempo, o vitral ultrapassou as construções religiosas e alcançou as vidraças de castelos e outras edificações reais. O fim da idade média marca um declínio na produção de vitrais, mas também marca um salto substancial na qualidade: “Livre do contexto religioso, o vitral deixa de interpretar textos para produzi-los” (Somposili, 2001, p. 75).

Para entender um pouco melhor os processos que envolvem a fabricação de um vitral, recorremos aos postulados de Fernando de Nóbrega Alcântara, mestre em Artes pela Universidade Federal do Paraná, cuja pesquisa (1999) faz um detalhado caminho sobre a produção e os tipos de vitrais, em especial aquele a que se denomina vitral abstrato.

Segundo Alcântara, a produção de um vitral envolve quatro etapas, a saber:

1. Prontidão: Refere-se à habilidade do vitralista de reconhecer ou vislumbrar a motivação de sua criação. Envolve disposição para entender e mapear um determinado universo de possibilidades, entendendo-o em sua plenitude. Alcântara (1999) cita, como exemplo desse reconhecimento, o vitral *O Convento*, do artista plástico Leopoldo Canto. O artista passou seis meses visitando o convento de enclausuradas em Reserva, Paraná. Estudou o espaço, os hábitos, a rotina das freiras. O resultado exibe um vitral de mais de dois metros de altura, apenas em tons de preto e com cacos do mesmo tamanho.

2. Paralisação: É o momento de paralisação da motivação, e a forma para fazer isso varia de artista para artista. Alguns usam descrições para o que viram e ouviram; outros usam desenhos. Para Alcântara (1999), o momento de paralisação não implica o início imediato da confecção do vitral, mas uma pausa para observação, “a espera do momento certo” (Alcântara, 1999, p. 74).

3. Composição: Para Alcântara (1999), essa fase revela o potencial criativo do artista e, por isso, pode ser considerada a mais complexa. Essa é a fase de construção da imagem, de transformação dos cacos em um todo significativo. No vitral abstrato, em específico, cada caco é um todo a produzir um todo ainda maior. Quando consegue chegar a esse resultado maior, o artista passa para a escolha das cores.

4. Construção: Essa é a fase de manipular o vidro. Aqui, o vitral sai do papel para assumir sua forma final. Para Somposili, “é no vidro que ele assume o seu valor enquanto

arte. É preciso a translucidez para que o texto se erga como imagem” (Somposili, 2001, p. 53).

É nesse sentido que a composição do vitral abstrato parece-nos sugestiva nesta leitura, pois sua distinção primordial repousa nesse arranjo, aludindo à uma função poética. Nos vitrais de imagem (sequências narrativas), o vitralista “desenha” para o interpretante uma imagem mais denotativa ou cognitiva. Quando visa à função poética, da qual se conclui que o tipo de seleção seja, por base, análoga e próxima, o vitral se torna, em si, um recurso constitutivo. Em outras palavras, o recurso à similaridade, além de reger o paradigma, cria um novo tipo de sequência. O resultado desse arranjo não suprime a imagem, apenas a torna ambígua.

Retomando o exemplo do vitral *O Convento*, admitido por Alcântara em suas discussões, veja-se a leitura oferecida pelo próprio artista sobre sua confecção:

O vitral tinha que ser mesmo grande num todo, porque o convento era grande em relação às freiras. Não que as instalações fossem grandes. Mas as freiras eram tão pequenas que deixavam o espaço maior. Cada caco foi cortado igual porque cada um deles é o convento de cada uma delas. [...] Um crítico me perguntou porque usei variações de preto. É que apesar de parecidas, as freiras eram diferentes em suas particularidades, algumas cantavam, outras choravam, outras rezavam mais [...] Eram iguais e ao mesmo tempo diferentes. Mas o meu vitral não é o convento delas, é o meu convento, e será o convento de cada observador (Canto *apud* Alcântara, 1999, p. 42).

Assim, a leitura de um vitral abstrato oferece vias de interpretação que se afastam de uma leitura convencional, em sequência narrativa, para caminhar por outras fronteiras, outras margens, no campo das abstrações. Aqui, está o seu valor artístico: porque o interpretante não necessita apenas ler, ele precisa entregar-se à observação e, junto a ela, construir significados.

Segundo Hélio Requena da Conceição, em seu livro *O que dizem os vitrais*, “construir um vitral não é unicamente unir cacos. A especificidade que o transforma em arte está na combinação de cada caco. Cada um deles é a representação com armazenamento prévio de sentido” (Conceição, 2000, p. 92).

Emprestada, então, do seu sentido literal de designação, relacionado às artes visuais e arquitetônicas, a figura do vitral, em especial o vitral abstrato, aparece como uma sugestiva forma de leitura da poética do escritor divinopolitano. Em *Lua Nova* (2014), obra que precedeu *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), cuja temática faz

transcender sua experiência de mundo, na busca da consciência poética que se revela como autorreflexiva, “como, quando/ e/ por que ocorre o transe/ poético? Aquele certo olhar sobre a trivialidade/que a ela confere a aura da eternidade? [...]” (Mello, 2014, p. 22), já parece haver, de forma mais desvelada, a imagem de um mosaico:

Aquela palavra de chumbo
estilhaçou o lago de espelho.
Ali, a minha face se estampava
deslumbrada - que em outrem
se enxergara.
Agora, procura-se um artesão amoroso para compor com os fragmentos
um mosaico histórico.” (Mello, 2014, p. 46).

No poema, intitulado “Mosaico”, a ideia de estilhaçamento e fragmentação é central. O ato de ruptura pode ser lido como a quebra da unidade identitária ou da percepção do eu no mundo, o que compõe um processo comum na experiência humana e na criação artística: a desconstrução para a posterior reconstrução.

O espelho, ao se estilhaçar, fragmenta a imagem do eu, que antes se via íntegro e deslumbrado. No entanto, longe de ser uma perda irreparável, esse estilhaçamento abre espaço para um novo arranjo — o mosaico histórico. A busca por um “artesão amoroso” sugere que o processo de reconstrução não é puramente mecânico, mas envolve sensibilidade e cuidado. Assim, o mosaico não surge como uma simples recomposição daquilo que foi quebrado, mas como uma nova forma de organização da experiência e da identidade, a partir dos fragmentos da existência.

A metáfora do mosaico no poema ressoa com a ideia da poesia como um processo de montagem e ressignificação. A criação poética, assim como a composição de um mosaico, opera com fragmentos — palavras, imagens, lembranças, sensações — que são reordenados para gerar novos sentidos. Essa concepção dialoga com a estética do vitral, presente na obra *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), em que a poética de Mello se estrutura como uma justaposição de imagens que se iluminam mutuamente.

O mosaico e o vitral dialogam profundamente enquanto técnicas artísticas, pois ambos trabalham com a fragmentação e a recomposição da imagem, transformando partes dispersas em uma unidade significativa. No mosaico, pequenos pedaços de pedra, cerâmica ou vidro são justapostos para criar formas, enquanto no vitral os cacos coloridos são unidos numa estrutura de chumbo e iluminados pela luz. Em ambos os casos, há uma escultura da composição, em que os fragmentos não apenas reconstroem algo perdido, mas criam uma

nova estrutura visual que ganha sentido pela articulação das partes. Essa estética da montagem ressoa na poesia de Osvaldo André de Mello, cuja escrita se aproxima dessas técnicas ao construir imagens poéticas que, mesmo feitas de pedaços de fragmentos, alcançam um efeito de unidade e transcendência.

O "mosaico histórico" do poema pode também ser visto como um reflexo da memória e da experiência coletiva, um processo contínuo de reconstrução do passado através da arte e da poesia. Cada fragmento da existência, mesmo que proveniente de uma ruptura, comporta uma história, um significado que pode ser reorganizado para formar algo novo, transcodificado pelo olhar do poeta e do leitor. Assim, o poema sugere que tanto a vida quanto a criação artística são feitas de fragmentos que, ao serem recombinados, geram novas configurações e novas leituras do mundo.

O poema trabalha com a memória de maneira complexa, oscilando entre sua condição de representação e presentificação. A imagem do espelho e seu posterior estilhaçamento remetem a um processo de ruptura, no qual a memória do eu e sua autoimagem se fragmentam, exigindo uma reorganização dos vestígios deixados pelo tempo. Nesse sentido, a memória se manifesta como um exercício de representação, pois os fragmentos dessa identidade dispersa são reconstituídos de maneira simbólica, compondo um mosaico que dá forma a uma nova narrativa sobre o passado.

No entanto, a evocação de um "artesão amoroso" sugere que essa reconstrução não é apenas uma tentativa de reconstituir o que foi perdido, mas um ato de trazer ao presente os estilhaços da experiência para que adquiram um novo sentido. Esse processo de presentificação, ao ser ativado e ressignificado na poesia, não se reduz a uma mera reconstituição do que passou, mas emerge como algo vivo, atuante no agora. O mosaico histórico, portanto, não é apenas um arquivo de lembranças, mas um modo de fazer presente aquilo que foi despedaçado, inserindo-o em um novo contexto de significação.

Portanto, a relação entre memória e presentificação, nesse caso, é um exercício de representação, mas não de forma estática. O poema evidencia que a memória não é um espelho fidedigno do passado, mas um processo dinâmico de reconfiguração da experiência. Nesse contexto, o passado é constantemente reeditado, tal como um vitral que reorganiza seus cacos para formar novas imagens. Assim, a poesia não apenas representa o que já foi, mas também age como um meio de tornar presente o que, de outra forma, poderia permanecer disperso e perdido no tempo.

Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), a figura do mosaico

amplia-se e espelha-se na imagem do vitral: “Como se/ fosse um vitral/ em movimento, os cacos buscam o ajuste/da beleza impossível e se/ apresentam uma obra aos cacos./ O vitral aguarda o momento/ Supremo em que se torna/uma palavra íntegra/da linguagem/ definitiva” (Mello, 2018, p. 15), como uma metáfora do processo de composição ficcional, em que cada poema, em sua singularidade, está disposto numa colagem plural, resultado de um projeto de escrita que nunca se afastou de seu verve inaugural, mas que também foi se remodelando, encontrando novos ajustes, novas combinações poéticas que resultam numa peça maior, “tecido para durar a vida” (Mello, 2018, p. 16).

Uma incursão às temáticas que formam o livro permitirá enxergar a representação do vitral em sua composição. Neste título, Osvaldo André de Mello não evoca apenas as imagens da matéria poética, mas a elas une fotografias, como no poema “Ecce Homo” (p. 66), apresentando “a moldura contra o mundo”, numa seção de capturas que apresenta “o olhar do artista (e sua obra é seu olhar)”. Em “Arquivo de cinema” (p. 76), há uma coleção de imagens de figuras femininas⁹, atrizes a quem o poeta presta sua devoção, com adjetivações como “perturbadora juventude”, “invariavelmente bela”, “rosto sedutor” e “lindamente”, ao perguntar-se “O que fazer desse esplendor em movimento/ detido no seu tempo?” (p. 78).

Há vários poemas com imagens de esculturas, como em “Exercício”, considerando que são representações artísticas em que “a vida se cristaliza” (p. 58). O poema “Nas telas de Celeste Brandão”, por exemplo, é intermediado pelas imagens das telas, em que cada pintura separa uma estrofe da outra. A noção de imagem, no poema, escapa aos limites das pinturas retratadas e alcança a própria figura da artista: “Celeste olha no espelho,/sua imagem é Divinópolis./Celeste ri, mas conversa -/palavras de Divinópolis. (p. 59). A Hevecus, pintor divinopolitano que produziu diversas obras ao longo das décadas de 60, 70 e 80, o poeta dedica um “poema-descrição” diante de uma de suas telas: “os detalhes/ os arremates/ as fímbrias/ os delizes/ e o silêncio/ Jamais a eloquência/ o perfulgente./ Somente agora, percebo:/ os de/talhes/ fantasmas oníricos ouvindo o coração/sobressaltos cansaço/ as uvas as uvas/ as uvas (p. 102).

Há, ainda, uma série de poemas que presta homenagem a artistas do teatro divinopolitano¹⁰, intercalando fotografias aos versos. Em “Embriaguez de rum ou xerez no

⁹ As atrizes são, em ordem: Judy Garland, Greta Garbo, Norma Bengell, Ava Gardner, Sabrina Olmos, Shirley Temple e Nioka.

¹⁰ Osvaldo André de Mello também escreve e dirige peças teatrais. Foi um dos idealizadores da Semana de Arte de Divinópolis, um evento estudantil que, no final da década de 1960 e início de 1970, adquiriu também caráter de resistência. Além disso, foi também ator e dirigiu muitas peças apresentadas no período (Veiga, 2020, p. 2).

fundo do co(r)po”, o poeta presta um tributo a Helena Alvim, tanto nos versos quanto nas fotografias da atriz¹¹: “[...] Era a voz de Helena Alvim roubada/ dos versos de Emily Dickinson. [...] A poesia acode ao socorro. Emily fala num corpo/ explosivo de setenta anos de universo. [...] O fogo da poesia jamais cessou/ na pira de entrega. Emily respira/ na memória do corpo de Helena Alvim.” (p. 81-83). Compõe, ainda, diálogo com a arte teatral o poema “O caminho para Meca”, que apresenta o encontro entre a figura da atriz Cleyde Yáconis e da artista plástica Helen Martins: “Um encontro inesquecível. Duas almas/ que comungam a plasticidade do seu trabalho./ Cleyde modela a luz do corpo./ Helen utiliza o reflexo do vidro moído/ e a força opaca do cimento [...] Côm pares, dão-se as mãos e saem/ pelo palco como se fossem/ apenas uma.” (p. 85-86). Já em “Intimidade”, o poeta evoca a figura da atriz Ilma Nogueira, “na construção da verdade teatral” (p. 87).

Além do conteúdo em si, *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) também apresenta sugestivo projeto gráfico, que remete à ação de um vitral em movimento. A primeira parte do livro aparece espelhada em um segundo momento, tanto na ordem de apresentação quanto no próprio ordenamento dos títulos. Portanto, na primeira parte, há de se encontrar os seguintes títulos:

vitral... A
Imagens imorredouras (Poéticas)
...(des)emaranhado
para Manuel Bandeira

A MELODIA DO CÉU
Alegria (Criaturas de Deus)
Neste versão abrasador (A terra em fogo)
Enquanto durar (Indquieto e cansado de mim mesmo)
Num 25 de dezembro
A NOITE SE ABATE SOBRE A FLORESTA (Ao coração do dia)
A VOZ
Sexta-feira Santa (Banhado em ouro)
Sexta-feira da Paixão, Nova Serrana (Chronos)
A luz da Lua Crescente (Aquela via láctea)
A PALAVRA DADA

A VIA-CRUCIS DO CORPO
A empreitada dolorosa
Pronunciei (Falava-se de cachoeira)
Nome de batismo (temperstades)
Não soube (O inexistente)
Imagens (O PORTA-RETRATOS)
Em plena primavera (A voz matinal)

¹¹ Há, inclusive, uma fotografia de Helena Alvim junto a Osvaldo André de Mello, sentados, com um semblante de contemplação e alumbramento, numa apresentação teatral.

O corpo é perigoso (Pede o corpo)
 As orquídeas do desejo (As orquídeas)
 Faltou te mostrar
 OS INVISÍVEIS EMPENHOS PERSEVERANTES

A segunda parte do livro apresenta os poemas que prestam tributo, menção ou recordação a outros artistas, ou deles se nutrem, sejam da conjuntura das Artes plásticas, da Pintura, do Teatro ou da Literatura. O poema “Tudo de novo” encerra essa seção, não aleatoriamente, admitindo “[...] pois seria preciso trocar de pele periodicamente/ para se renascer e a vida se imprimir molhada do parto/na superfície rija e corajosa e ainda assim **recomeçar tudo/ de novo...**” (Mello, 2018, p. 74 – grifo nosso). A terceira parte do livro, então, apresenta os mesmos títulos da primeira parte, mas aqui espelhados na ordem e na própria titulação, conforme extraído abaixo:

OS INVISÍVEIS EMPENHOS PERSEVERANTES

Faltou te mostrar
 As orquídeas (As orquídeas do desejo)
 Pede o corpo (O corpo é perigoso)
 A voz matinal (Em plena primavera)
 O PORTA-RETRATOS (Imagens)
 O inexistente (Não soube)
 Falava-se de cachoeira (Pronunciei)
 Tempestades (Nome de batismo)
 A empreitada dolorosa
 A VIA-CRUCIS DO CORPO

A PALAVRA DADA

Aquela via láctea (A luz da Lua Crescente)
 Chronos (Sexta-feira da Paixão, Nova Serrana)
 A VOZ
 Ao coração do dia (A NOITE SE ABATE SOBRE A FLORESTA)
 NUM 25 DE DEZEMBRO
 Inquieto e cansado de mim mesmo (Enquanto durar)
 A terra em fogo (Neste verão abrasador)
 Criaturas de Deus (Alegria)
 A MELODIA DO CÉU

Para Manuel Bandeira
 emaranhado (des...
 Poéticas (Imagens Imorredouras)
 vitral... Ω

O espelhamento dos títulos pode compor um reflexo da imagem, fortalecendo a analogia com a figura do vitral, além de revelar uma intrincada conexão: “A luz da Lua Crescente” se torna “Aquela via láctea”, “Imagens” transforma-se em “O porta-retratos”, “A

NOITE SE ABATE SOBRE A FLORESTA” reflete-se em “Ao coração do dia”, “Imagens Imorredouras” reapresentam-se como “Poéticas” e assim sucessivamente. Essa estrutura não apenas sublinha a interdependência entre os poemas, mas também reforça a ideia de que cada parte, em sua singularidade, é essencial para a construção do todo.

A disposição espelhada dos títulos também permite uma leitura do olhar sobre a imagem, isto é, sobre o reflexo, onde cada peça, ao se refletir e se ajustar, revela uma nova perspectiva, um novo significado. Essa estrutura sublinha a importância do processo de montagem e desmontagem, do recorte e do ajuste, tanto na criação poética quanto na visão do conjunto. A poética do livro permite reconhecer que em cada fragmento - ou em cada “caco” - reside a possibilidade de uma nova visão, a depender do ângulo de incidência da “luz”. Esse conjunto de significados, ajustado e espelhado, confere ao vitral, verdadeiramente, o potencial de se tornar uma “palavra íntegra da linguagem definitiva”.

A composição do vitral, nesse caso, funciona como um arranjo poético cuja finalidade é apreender o olhar do interpretante numa tentativa de construção de sentidos, já que o vitral contém, em si, uma sintaxe que é construída pela montagem. Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), os próprios poemas foram construídos de forma fragmentada, numa dimensão de leitura metafórica. Ao mesmo passo, os artistas celebrados nesse painel de fragmentos, vozes e escrituras também se configuram como “cacos”, tanto numa leitura individual quanto numa visão da composição total do livro.

A materialização desses seres-personagens permite não apenas a leitura de uma imagem em “pedaços”, em cacos, mas de uma linguagem poética que efetiva o estilhaçamento do mundo, do ser humano e do próprio texto. Nesse sentido, ela opera nas forças de construção da metáfora do vitral. Assim, “os cacos”, além dos próprios temas (a religiosidade, a arte, a metapoética, a representação), também aludem ao vitral em sua natureza plástica, em sua composição parodiada e recriada. Nessa leitura, a poética recorre ao vitral não como uma história com que mantenha certo paralelismo, mas como uma forma de organização interna que cole no mesmo símbolo: uma poética em fragmentos, montada e desmontada a partir de cada olhar.

A forma que dá ao texto essa oportunidade de presentificação é a forma própria do vitral, isto é, a apresentação de um instante. Essa poética, além de imprimir aos cacos uma força particular, cria para si uma estrutura que tende ao discurso representativo: se a forma é a do vitral, seu organismo é, inevitavelmente, fragmentado. Levada ao seu limite e buscando uma associação com a composição do vitral, a metáfora se clarifica, na medida em que nada

mais se pode perceber além da fragmentação pura, cada vez mais intensa, até atingir o todo. O propósito desse texto-vitral é mostrar uma imagem que não se esvazia, não se torna opaca ou emudece – “imorredoura”, como se apresenta – intensa, constante e que tem a força dessa construção.

1. 5. Textos-vitrais: Outros escritos, uma imagem

Em outros escritos, também encontramos significativa recorrência à imagem de um vitral, ou ainda, ao seu elemento constituinte, o vidro. A exemplo e visando a uma leitura dialógica, abordaremos alguns aspectos do conto “O Mau Vidraceiro”, de Charles Baudelaire, e da narrativa *Cacos para um vitral*, de Adélia Prado, buscando compreender a representação da imagem do vidro/vitral em outras ocorrências.

Baudelaire é frequentemente considerado um poeta da modernidade, um autor que busca captar e refletir sobre as transformações rápidas da sociedade urbana de Paris no século XIX. Para ele, a beleza está intrinsecamente ligada à experiência da cidade moderna e à ideia de transitoriedade. Em seu famoso texto “*O Pintor da Vida Moderna*”, Baudelaire argumenta que a arte moderna deve se ocupar do cotidiano, capturando a essência da vida urbana em suas múltiplas manifestações. Ele sugere que a beleza não está mais restrita a uma visão clássica ou idealizada, mas deve se aproximar da realidade com seus aspectos mais fragmentados, mutáveis e até mesmo grotescos.

A beleza para Baudelaire, portanto, não se limita à perfeição ou harmonia, mas também abraça a decadência, o sombrio e o transitório. Essa visão desafia os parâmetros tradicionais de estética, abrindo espaço para a expressão da beleza no efêmero, no moderno e no banal, como exemplificado em sua poética do “spleen” e do “ideal”.

Outro ponto crucial na reflexão de Baudelaire sobre a beleza é a tensão entre o belo e o sublime. O sublime, para ele, está associado a algo que transcende o cotidiano e leva o sujeito a um estado de êxtase ou angústia diante do infinito ou do desconhecido. Essa experiência pode ser encontrada tanto na natureza quanto na arte, sendo uma busca constante em seus textos. No entanto, ao mesmo tempo, Baudelaire vê o belo como algo que pode ser construído a partir do contraste e da coexistência de elementos opostos, de maneira que o sublime muitas vezes emerge do próprio reconhecimento da imperfeição humana e da efemeridade das coisas.

Em sua crítica, Baudelaire reconhece a presença do belo na arte, mas este não está

mais no ideal clássico de proporções harmoniosas e universais. A beleza do moderno, do urbano, da vida cotidiana, surge na junção dessas contradições e na valorização do grotesco como algo que também carrega beleza. A arte moderna, portanto, deve ser capaz de reconhecer e expressar essas contradições, o que é particularmente visível no modo como ele se aproxima das obras dos pintores modernos, como Courbet e Delacroix.

Outro aspecto importante no pensamento baudeleriano sobre a beleza é o conceito de decadência. Em seus textos críticos, Baudelaire explora a ideia de que a beleza pode ser encontrada em elementos associados ao mal, ao decadente, ao estranho e ao perverso. Sua abordagem é profundamente influenciada pelo simbolismo e pela estética do *fin de siècle*¹², que conecta a beleza à transgressão, ao desejo e à morte. Esse encontro entre beleza e decadência também se manifesta em sua relação com a figura feminina, que em muitos de seus poemas é idealizada ao mesmo tempo que é reconhecida em sua fragilidade e efemeridade.

Em *As Flores do Mal* (1857), sua obra mais famosa, Baudelaire explora a ideia de que a beleza pode ser tanto uma benção quanto uma maldição. A poesia de Baudelaire, muitas vezes, captura o contraste entre o sublime e o repulsivo, o belo e o macabro, evidenciando uma dialética que desafia qualquer tentativa de se conformar com um conceito fixo de beleza.

O conto “O Mau Vidraceiro”, de Charles Baudelaire, é um conto que faz parte de seu livro *Pequenos Poemas em Prosa* (1995) e explora os impulsos humanos irracionais e o desejo por uma beleza que transcenda a banalidade da vida cotidiana. Narrado em primeira pessoa, o texto conta a história de um protagonista indolente e entediado que, em um acesso inexplicável de ódio e desprezo, ao ver sua necessidade de apreciação do belo não ser atendida, decide humilhar e destruir o sustento de um simples vidraceiro que passava pela rua. Através de um diálogo irônico e violento, o narrador expressa sua frustração com a falta de vidros coloridos¹³ — símbolos de uma vida mais bela e vibrante, o que revela sua ânsia por uma transformação estética do mundo à sua volta. Com uma linguagem ácida e o humor sombrio, o conto aborda as tensões entre o tédio existencial e os impulsos destrutivos que surgem como tentativas de romper a monotonia da vida, criando uma reflexão perturbadora sobre o papel da beleza e da fruição na vida humana.

No conto, a metáfora do vitral emerge de maneira sutil, mas significativa, quando

¹² Tradução: “fim de século”

¹³ Leia-se o trecho: “Ele enfim apareceu: examinei com curiosidade todas as suas vidraças, e lhe disse: “Mas como? Você não tem vidros coloridos? Vidros cor-de-rosa, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros de paraíso? Que atrevido é você! Ousa passear pelos bairros pobres e nem mesmo possui vidros que tornem a vida bela de ser ver!” (Baudelaire, 1995, p. 35).

se considera a forma como o narrador expressa a necessidade de beleza, cor e fruição até nas almas mais desgastadas, indolentes ou entediadas. O protagonista, tomado por um tédio insuportável, sente uma força irrefreável que o impulsiona a agir de maneira inesperada e urgente. Seu ato de atacar o vidraceiro perguntando por vidros coloridos, revela o desejo profundo por uma transformação sensorial e estética no meio cinzento e banal da vida cotidiana. Na narrativa, o vidraceiro não possui os “vidros de paraíso” que o narrador-personagem exige. Essa frustração pode ser vista como um símbolo da insatisfação humana com a monotonia do cotidiano e a busca incessante por algo mais: por cor, por beleza, por um sentido transcendente. O narrador, preso em sua existência tediosa e indolente, manifesta essa necessidade de uma forma caótica, rompendo o ciclo de sua inércia através da violência — quase como que se a destruição dos vidros comuns fosse um grito¹⁴ por um mundo mais belo e mais vibrante.

A metáfora do vitral pode ser explorada como símbolo dessa necessidade de transcender a realidade comum através do êxtase, do mistério, da arte e do direito à beleza. Os vitrais, com suas peças fragmentadas e coloridas, são uma representação ideal da arte que, ao ser composta de diferentes fragmentos, cria um efeito de iluminação, beleza e elevação. Assim como no vitral, em que a luz atravessa diferentes peças para formar uma nova narrativa visual, a poesia ou a obra literária pode ser vista como um conjunto de fragmentos cuidadosamente organizados pelo autor, cujo efeito final provoca uma experiência sensorial no leitor. De forma semelhante, as ações e reações do narrador-personagem no conto, embora irracionais e absurdas, refletem essa busca inadiável por um momento de transcendência ou fruição estética.

A relação entre a imagem do vitral no livro *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), de Osvaldo André de Mello, e o conto de Baudelaire sugere que, assim como os fragmentos de vidro precisam da luz para revelar sua beleza total, os fragmentos poéticos (ou a necessidade de mudança na vida do narrador-personagem) precisam ser contemplados com uma atenção especial para que suas cores, nuances e significados possam emergir. O leitor da poesia, assim como o espectador do vitral, é convidado a participar de uma experiência de fruição estética, em que a luz do entendimento, da emoção ou da sensibilidade transcende a mera soma das partes.

¹⁴ Como se lê no trecho “[...] e derrubado pelo choque, ele acabou de destroçar sob suas costas toda a sua pobre fortuna inconstante, que produziu o ruído estrondoso de um palácio de cristal atingido por um raio. E, embriagado por minha loucura, gritei-lhe furiosamente: “A vida bela de se ver! A vida bela de se ver!” (Baudelaire, 1995, p. 35).

A narrativa *Cacos para um Vitral*, aqui consultada na publicação de *Prosa Reunida* (1999), de Adélia Prado, é uma história que explora a vida interior da personagem Glória, uma dona de casa e professora primária do interior de Minas Gerais, mãe de filhos, envolta com os afazeres domésticos, que lança um olhar crítico sobre o mundo que a cerca, em um processo de autodescoberta que tem seu motor nas reflexões sobre a temporalidade, suas memórias e os dilemas cotidianos. O título já sugere a metáfora central da obra: a construção de um vitral a partir de cacos, fragmentos de pensamento, experiências e lembranças que, aparentemente desconexos, vão, aos poucos, compondo uma figura mais complexa e iluminada. Assim como no vitral, onde pedaços de vidro de diferentes cores e formas são reunidos para formar uma imagem mais ampla, as reflexões de Glória, fragmentadas e por vezes dispersas, acabam compondo um retrato íntimo e poético de sua vida e das inquietações humanas.

Glória, como protagonista, vive num ambiente de questionamento espiritual, emocional e existencial. Ao longo do livro, seus pensamentos variam entre lembranças de infância, momentos de crise pessoal, questionamentos sobre o amor e a fé, e suas relações com as pessoas ao seu redor. Esses "cacos" de memória e de vivência não são lineares; Adélia Prado nos apresenta uma personagem cuja vida interior é expressa em uma forma quase fragmentária, refletindo o modo como a mente humana funciona — cheia de associações, desconexões, reavaliações e *flashes* inesperados.

À medida que a narrativa avança, o leitor é chamado a contemplar, assim como em um vitral, as várias luzes e tonalidades que esses fragmentos oferecem. A religiosidade, uma marca presente na obra de Adélia, surge nos momentos em que Glória tenta dar sentido ao caos de sua vida e buscar consolo em algo transcendente. O vitral, aqui, também pode ser visto como uma metáfora para a tentativa de unir o sagrado e o terreno, o cotidiano e o espiritual, a dor e a beleza.

Ao longo da obra, Glória enfrenta a dualidade entre a ordem e o caos, a certeza e a dúvida, mas é na aceitação desses fragmentos que ela encontra um sentido mais profundo. A figura do vitral torna-se uma metáfora poderosa para a construção da identidade e da compreensão da vida. O vitral de Glória é feito das pequenas alegrias, tristezas e dúvidas que, no conjunto, adquirem uma dimensão estética e espiritual maior¹⁵.

¹⁵ Leia-se o trecho: “Quando recuperava a alegria, Glória ficava íntima. E descobria - desde toda a sua vida, o medo, o sentimento de culpa não a preservavam, antes a endureciam. Mas estar alegre era possuir intimidade, seu corpo não era mais feito de partes, mas uma só coisa harmoniosa, ajustada, digna de amor e amar, fazer os outros felizes” (Prado, 1999, p. 143).

Adélia Prado utiliza a imagem do vitral para sugerir que, assim como na arte, a vida também pode ser compreendida como a reunião de fragmentos que, quando vistos sob uma determinada luz, revelam uma imagem de grande beleza. É através dessa construção fragmentária que o livro convida o leitor a refletir sobre a própria condição humana, mostrando que mesmo os momentos aparentemente desconexos e difíceis podem, no fim, formar uma narrativa iluminada e cheia de sentido.

A imagem do vitral em “O Mau Vidraceiro”, de Charles Baudelaire, e em *Cacos para um Vitral*, de Adélia Prado, propõe uma leitura central que articula a busca pela beleza, pela transcendência e pelo significado no meio de uma realidade fragmentada. No conto de Baudelaire, o narrador-personagem, tomado por uma frustração existencial, ironiza a falta de vidros coloridos, clamando por uma vida que seja “bela de ver”, um desejo que reflete sua necessidade de romper com a monotonia através da cor e da estética. Já em *Cacos para um Vitral*, a personagem Glória reconstrói sua própria vida através dos fragmentos de suas memórias, questionamentos e reflexões, como quem monta um vitral a partir de “seus” cacos de vida. Em ambas as narrativas, o vitral representa a tentativa de compor um sentido maior a partir de pedaços dispersos: no conto, essa tentativa reflete sobre o direito à beleza, ainda que pelo absurdo; no livro de Adélia Prado, através de uma construção poética e reflexiva. Em ambos os casos, o vitral simboliza o desejo humano de unir o fragmentário e o belo, de trazer luz e cor a uma vida atravessada pelo caos e pela introspecção.

Em associação com as narrativas, a imagem do vitral, no livro em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), de Osvaldo André de Mello, articula um diálogo entre fragmentação e unidade na busca pela construção de um sentido maior. Em Baudelaire, o vitral surge como uma crítica à falta de cor e transcendência no cotidiano; em *Cacos para um Vitral*, Adélia Prado utiliza a metáfora do vitral para descrever a vida interior de Glória, onde os cacos de suas memórias e pensamentos são lentamente organizados em um mosaico de sentido, que reflete a beleza das pequenas experiências cotidianas. Por sua vez, Osvaldo André de Mello, em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), adota uma poética fragmentada, na qual os “cacos” de imagens e ideias são colados de forma cuidadosa, com o objetivo de formar uma imagem durável, uma “linguagem definitiva”. Assim, nas três publicações, o vitral representa a tentativa de organizar fragmentos de vida ou de arte em algo esteticamente belo e significativo, seja por meio da crítica à monotonia (Baudelaire), da reconstrução pessoal (Adélia) ou da busca por uma linguagem duradoura e coesa (Mello). Em cada escrita, o vitral torna-se uma metáfora presente para a criação

artística, em que a fragmentação se transforma em um todo iluminado e pleno de significados.

Nesse sentido, a imagem do vitral não apenas ilustra o processo criativo de Osvaldo André de Mello, mas também a essência de sua obra: a busca pelo ajuste perfeito entre a expressão poética e as possibilidades da linguagem, criando um equilíbrio delicado entre o particular e o universal. *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) é um convite à incursão do olhar além da superfície das palavras, para o trabalho artístico, para a disposição gráfica, para a investida sobre a página, numa contemplação que viabilizará coesão e significado.

Assim,

um escritor ou um poeta [...] manipula as palavras para construir uma estrofe ou um parágrafo. Cada modificação nos objetos agrega um novo sentido e vai moldando a futura imagem. E refletindo sobre como cada coisa é usada no dia a dia ele transfigura suas funções, construindo coisas inusitadas. Logo, compreender-se-ia que essa etapa de construção dos objetos faz parte do processo de manipulação da própria imagem (Soares, 2011, p. 24).

A citação de Soares complementa a reflexão sobre o processo criativo de Osvaldo André de Mello ao destacar a manipulação das palavras como um ato de construção, em que cada modificação acrescenta novos significados e transforma a imagem final. Esse processo de manipulação é fundamental para a criação de imagens poéticas que, tal como o vitral, são mais do que a soma de suas partes; elas adquirem um significado unificado através da interação dos elementos.

Ao nosso ver, a recorrência de temas, garantida pelo fio condutor do tato com a linguagem, aliada a uma consciência da composição poética, garante a unicidade de cada peça poética como fragmento. O movimento de recorte e ajuste, na metáfora do vitral como composição poética, evoca a necessidade de uma leitura atenta e cuidadosa, exigindo do seu interlocutor uma interação dinâmica, um olhar que se adapta e se ajusta constantemente, na busca por capturar a passagem de luz que iluminará o interior da construção. Por meio dessa construção, o leitor acompanha as feitura realizadas em colagem, lendo ou ouvindo as imagens que o artista lhe proporciona, à semelhança de um fotógrafo ou de um pintor.

No entanto, esse processo de composição não está isento de desafios. Tal como no vitral, onde a disposição incorreta de um único fragmento pode comprometer a integridade da imagem final, a criação poética também exige técnica, sofisticação e refinamento. O equilíbrio entre a clareza e a complexidade, entre o devaneio poético e a precisão da linguagem, é uma dança delicada que reinvidica maestria e experiência.

Assim, no capítulo que se segue, realizaremos a leitura analítica de alguns poemas do livro *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), especialmente daqueles que se valem de outras “vozes” em sua matéria de composição, no ensejo de pontilhar uma imagem única que se projete pelo desenhos das pequenas imagens-fragmentos sublinhadas em cada poema. Acreditamos que a leitura das imagens poéticas presentes nesses poemas poderá indicar um caminho de entendimento acerca do processo de composição do autor nesse livro.

CAPÍTULO II

GALERIA EM VITRAL: RETRATOS POÉTICOS

*“A visão preparada
Para ver o que se não vê.*

*Ver o que não está
Onde está”
(Oswaldo André de Mello)*

Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral) (2018) apresenta uma poética de deslumbramento — sensorial, descritiva, dialógica. Resgata outros artistas, instaura observações sobre telas, sobre contos, sobre esculturas, sobre outros. Outros que, sendo diferentes de mim, também ocupam alguma parte em mim. Essa é a primeira proposição de pensamento a que se chega diante da diversidade de artistas evocados na publicação. Mas não se trata de um livro de homenagens. É um livro de poesia *a partir* de outros e essa simples provocação, inquieta que por si só seja, mobiliza proposições, leituras e condições não tão simples. Essas palavras iniciais surgiram quando, diante do início deste capítulo, pensamos em como condensar tanto numa apresentação analítica.

Condensar é uma palavra antagônica, talvez esteja nela a dificuldade. Parece-nos que as imagens fazem e dizem muito e a tentativa de condesamento não coexiste nesse universo, porque, ao contrário, o que as imagens fazem é ampliar, projetar, desenhar para além. A escolha de como olhar a imagem, portanto, também é uma escolha para essa poética, uma vez que ela evoca outros discursos poéticos que se cumprimentam nesses contornos.

Assim, para que se possa compor a leitura metafórica da imagem do vitral como composição poética, analisaremos, a seguir, alguns retratos presentes no livro, a fim de procurar a imagem que se revela pelo ajuste dos “cacos”. Cumpre, aqui, ressaltar que estamos empregando o termo “retrato” como uma representação, um recorte, uma visão de um ponto, naquilo que Annateresa Fabris chamou de “uma metáfora da atividade artística” (Fabris, 2004, p. 90).

Para essa leitura, temos a consciência de que será necessário adentrar, na medida do possível, ao interior [desta] edificação e sabendo que, nesse exercício, há muito a se revelar e muito a se perder: “ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão do *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (Didi-Huberman, 2010, p. 34). Ainda assim, não paradoxalmente, há recompensas: é

o “bis” de quem volta, olha, repara, permite. Um exercício de leitura de/vagar, rumo ao enxergar.

2.1 Cacos de voz e verbo: Escritores e escrituras

Carece-nos pensar se o título proposto para essa subseção não é, por definição, pleonástico. Ao que consta, todos somos feitos de voz e verbo, voz e palavra - somos seres comunicacionais, que se comprazem no comunicado. Nossos signos (e aqui empregamos esse termo despretensiosamente, sem preocupações conceituais que o envolvam) organizaram o mundo à nossa volta e nos deram pertencimento – somos quem somos e nos conectamos porque nos comunicamos. Foi sobre essa conectividade que pensamos ao propor “Voz e verbo”. Porque comunicação fala de continuidade e continuidade, por sua vez, de comunidade. E espera-se evidente – ainda mais frente à globalização e dissolução de fronteiras – que não se fala de comunidade no sentido geográfico e físico. Não que nela não esteja implicada essa resolução, mas, se falamos de escritura, um lugar é sempre além.

Voz e verbo se pensou para se falar sobre a palavra que (re)faz a todos, que nos compete como produtores de linguagem, como “herdeiros” de outras vozes, de outros tempos. A poética de Osvaldo André de Mello em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) afinou essas vozes para entoar “odes” à arte, à inspiração poética, à palavra cristalizada na linguagem, à linguagem que se revela em imagens – “exatados produtores de matéria cintilante”, como definiu Edgard Pereira dos Reis em prefácio ao livro.

Nessa seção, portanto, abordaremos os retratos de escritores e de escrituras presentes no livro e, em certa medida, analisaremos como essas escrituras também se fazem presente na poética de Mello.

Bueno de Rivera amava
as nuvens

Bueno de Rivera amava as nuvens,
as manchas da madeira, as infiltrações
nas paredes, as rachaduras, enfim,
amava a plasticidade desses elementos,
que, em dada configuração temporal,
permitia-lhe vislumbrar seres imaginários.

Bueno de Rivera inquiriu-me
sobre isso.
Eu lhe contei que conhecera a arraia

na porta do banheiro,
cuja pintura descascava.

O dom da poesia assim se manifesta,
ele me revelou,
antes da palavra. (Mello, 2018, p. 45).

O poema selecionado para a discussão de abertura deste capítulo de análise evoca o poeta mineiro Odorico Bueno de Rivera Filho, reconhecido no campo literário apenas como Bueno de Rivera, cuja obra poética conta com três publicações: *Mundo Submerso* (1944); *Luz do Pântano* (1948) e *Pasto de Pedra* (1971). Seus poemas iluminam espaços e paisagens das Minas Gerais, aproximando-o de pares como Henriqueta Lisboa e Emílio Moura, que, de semelhante modo, entregaram-se voluntariamente ao recolhimento e à escassa publicação em solo das Gerais.

Essa não é a primeira vez que a “voz” ou, ainda, a escritura de Rivera é evocada à obra poética de Osvaldo André de Mello. *A palavra inicial* (1969), publicação de lançamento do poeta divinopolitano, vem prefaciada por Bueno de Rivera, que já apontava, ali, certa maturidade poética na escrita de Mello:

os poemas deste livro são mais que promessas, mais que os gestos bruscos de um aprendiz de caratê: Osvaldo parte as palavras duras, com a segurança de quem sabe esmagar pedras, dando-lhes forma para a construção. [...] Quando a gente pensa que ele vai cair dos arreios, ei-lo refreando a linguagem, como um experimentado peão de palavras selvagens (Mello, 1969, p. 5).

A voz de Rivera, que já assinalava uma tendência do tato com a linguagem em Mello, continua ecoando em sua escrita 49 anos após seu primeiro lançamento. Não há aleatoriedade ou coincidências no campo poético, nem tampouco nas reminiscências que perfazem um poeta: as escolhas e confluências – para usar o termo adotado pela Pesquisadora Dr.^a Alba Valéria Niza Silva em seus estudos sobre a poética de Mello – revelam aspectos de sua afeição, de seu cultivo, de suas leituras, de suas memórias. Também em relação às temáticas dos dois autores, é possível notar certas aproximações, ainda que em meio a diferenças determinantes, que os alinham a um tom intimista e, não raro, confessional.

Em sua Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, Anderson Ibsen Lopes de Souza apresenta um estudo sobre o eu íntimo e o eu social na lírica de Bueno de Rivera, no que considerou como uma busca inquisidora de tudo que o transforma em homem, ou, além disso, em ser, uno e

social. Para ele, em sua poesia subjetiva, Rivera demonstra acentuada preocupação com o fator ontológico, apresentando um “ser-com-os-outros”, imerso no meio social, além de revelar seu compadecimento com o sofrimento da raça humana (Souza, 2009, p. 7).

Carlos Lúcio Gontijo, que hoje ocupa a cadeira 15 da Academia de Letras do Brasil- Mariana (ALB- Mariana), cujo patrono é Bueno de Rivera, em seu discurso de posse, faz referência ao escritor como um “poeta maior, um fazedor de horizonte, um receptor de luzes, cuja chama não se transpõe, ou melhor, recusa-se a ficar inteiramente no papel” (Gontijo, 2010, s/p). Ao relatar as impressões que lhe ficaram por ocasião do encontro com o já admirado e reconhecido poeta, ele diz ter se deparado com um homem simples, um entalhador de palavras, um intelectual avesso a qualquer badalação e devotado pai de família.

A essas questões, soma-se o fato de que a impressionante crítica que acompanhou suas publicações não lhe rendeu recursos financeiros suficientes para manter sua família, por isso, precisou envolver-se em outras funções que o afastaram, em certa medida, da criação literária poética (Gontijo, 2010).

Esse pequeno retorno biográfico apresenta o poeta que amava as nuvens, como Osvaldo André de Mello faz referência, e a singeleza de suas afeições naturais declaradas no poema ganham mais relevância diante desse mineiro recluso, simples, “ensimesmado”, observador de paisagens. O que aqui parece-nos ser uma “estética do cotidiano” apresenta a figura do poeta de Santo Antônio do Monte através de elementos simples e comuns, como nuvens, manchas de madeira, infiltrações e rachaduras. Esses elementos, que geralmente passam despercebidos, são elevados à condição de objetos de arte pela sensibilidade do poeta. A capacidade de Bueno de Rivera de “vislumbrar seres imaginários” através das cicatrizes impressas por eles nos objetos e espaços, como que numa forma de acessá-los e conhecê-los, revela a profunda capacidade de observação e reflexão do poeta e, além disso, a habilidade em colocar isso como matéria poética.

No que se refere à linguagem, a repetição de “Bueno de Rivera amava” no início das duas estrofes iniciais cria um ritmo quase meditativo, reforçando a ideia de uma apreciação contínua e constante desses elementos cotidianos. A enumeração de “nuvens”, “manchas da madeira”, “infiltrações”, “rachaduras” cria uma sensação de acumulação, como se cada detalhe observado pelo poeta fosse uma peça importante na composição de sua visão estética e nos elementos a que destinava uma afeição natural. A linguagem do poema é direta, depurada por meio da simplicidade, do desgaste, da preservação, como que uma ode à imperfeição causada pelo tempo, um canto à beleza da sobrevivência, o que reflete a simplicidade dos objetos de

contemplação. No entanto, essa simplicidade contrasta com a profundidade da reflexão poética.

No plano simbólico, as nuvens parecem representar a transitoriedade e a impermanência, mas também a capacidade de transformação e a criação contínua de novas formas. Esses elementos, que geralmente são vistos como imperfeições, são aqui valorizados por sua "plasticidade", sugerindo que a beleza pode ser encontrada no imperfeito e no passageiro. Essa imagem específica alinha a manifestação de uma imaginação poética a partir de um lugar inesperado. Ademais, “nuvens”, “manchas da madeira”, “infiltrações” e “rachaduras” são expressões que falam sobre a efemeridade do tempo, sobre a consciência que, enquanto percebe o instante, ele já não existe. Tais elementos sugerem uma sensibilidade poética para o que está em constante mudança. Ao mesmo tempo, a consciência para o efêmero também desperta essas afeições como traços de memória. Esse apego revela uma inclinação do poeta para valorizar a autenticidade e a história inscrita nas coisas, como um resgate de significados nos detalhes que o tempo grava na matéria.

O que une esses elementos – nuvens, manchas da madeira, infiltrações, rachaduras – é o fato de todos serem sinais da impermanência, transformação e imperfeição. Eles são vestígios do tempo, marcas do processo natural de mudança e desgaste, que, em vez de serem ignorados ou rejeitados, são celebrados pelo poeta. Sobressaem-se, assim, a apreciação do efêmero, o valor da imperfeição e a conexão com a “memória das coisas”.

A interação entre o eu-lírico e Bueno de Rivera, no poema, é marcada por um diálogo que revela uma verdade poética: a poesia começa na percepção, antes da verbalização, ou, ainda, na forma de **olhar**. Essa estrutura dialogada aproxima o leitor do processo de descoberta poética. Ao valorizar elementos considerados "defeituosos" ou "imperfeitos", o poema subverte a noção tradicional de beleza, procurando enxergar a história existente nas cicatrizes das “coisas”, como que numa pele envelhecida.

Sobretudo, persiste no poema um certo olhar infantil para o poético, desprovido de censura diante das descobertas e da observação, dando ao eu-lírico, em certa altura, uma perspectiva (ou uma memória) pueril preservada, que aqui se apresenta na capacidade de encantamento e curiosidade diante do ordinário. A ideia de "conhecer" uma arraia na porta do banheiro sugere uma fusão entre a imaginação e a realidade, algo típico do universo pueril que vê formas em objetos cotidianos e os interpreta de maneira lúdica e criativa. Essa visão infante é marcada por uma inocência que permite a descoberta de novas realidades em detalhes aparentemente banais. A expressão "conhecera a arraia" revela uma interação íntima e direta

com o mundo. Não se trata apenas de ver, mas de conhecer, de estabelecer uma relação quase pessoal com a forma que a pintura descascada sugeriu. Essa observação genuína reflete uma qualidade essencial do olhar poético: a capacidade de enxergar além da superfície e atribuir significado a elementos que, para outros, passariam despercebidos. É uma manifestação do "dom da poesia" que se revela na percepção antes de se transformar em palavra.

Nas "cicatrices" que se inscrevem nas coisas, nos espaços, Bueno de Rivera desenhou um horizonte, como nos advertiu Carlos Lúcio Gontijo, e desenhou no eu-lírico aqui enunciado uma observação poética "anterior à palavra", uma nutrição de imagens ignotas como possíveis modalizadoras do dom poético.

A "memória das coisas" a que fizemos referência como uma das temáticas inferidas no poema também é presença marcante em toda obra poética de Osvaldo André de Mello, em especial, quando essa consciência retorna a elementos de sua terra, Minas Gerais, e de sua infância. Ao fazer referência a Bueno de Rivera, o eu-lírico também acena para um patrimônio cultural compartilhado e, no que esta leitura ressalta, a uma certa maneira de ver imagens e delas retirar uma provocação poética.

Em uma composição rica e engenhosa, no poema sobre Bueno de Rivera, as imagens e elementos da cena cotidiana se transformam em pedaços únicos de uma narrativa poética. A imagem do vitral surge, aqui, como uma metáfora para a estética fragmentária que permeia a poética de Osvaldo André de Mello, em que cada poema – e dentro dele, cada palavra – é um caco recortado, ajustado e colado na construção de uma unidade visual e de uma temática maior. Assim, as "nuvens", as "manchas da madeira", as "infiltrações" e as "rachaduras" não são apenas parte do real, mas pequenos pedaços de memória e tempo. Esses elementos são elevados à condição de fragmentos que refletem e refratam uma luz interior do poema, tal qual o vitral transfigura o ordinário com suas nuances de cor e textura.

Nesse sentido, Bueno de Rivera emerge como um cuidadoso "artista de cacos", contemplando e moldando as partes imperfeitas e efêmeras de seu cotidiano e, ao fazê-lo, celebra o desgaste do tempo como matéria estética. A repetição quase ritualística de "Bueno de Rivera amava" evoca a persistência de sua observação, captando e reconfigurando fragmentos, à maneira de um vitral em que a beleza é encontrada justamente nas imperfeições, nas variações sutis de cada pedaço de vidro. Ao contemplar essa visão fragmentada e alinear, o poema reflete sobre o valor dado à própria disposição dos cacos e à memória intrínseca a cada um deles, fazendo do vitral, portanto, uma representação do ato poético de iluminar, de compor uma narrativa e de providenciar um motivo estético.

Na conjuntura dessas provocações, leia-se o poema abaixo, que apresenta o retrato de um conto de autoria de Maura Lopes Cançado.

No escuro os olhos tentavam
inutilmente acompanhar imagens
que se formavam rápidas
por trás de pálpebras cerradas: fugidias, amorfas.

Mais um pouco e talvez pudesse captá-las
em suas formas decisivas,
naquele pequeno e fugaz momento
em que ameaçavam definir-se imobilizadas,
para enfim significarem algo.

Alguma coisa estática, nominável,
como uma profusão de formas anônimas,
atraentes e insanas.

Mas eis que depois de ofuscá-lo desapareciam velozes,
Transmutando-se durante a corrida anos-luz.

E a coisa inerte, atirada no leito, não descobria
No escuro nenhuma forma a que se prender –
Um cadáver assassinado a facadas.

Tempo. (Mello, 2018, p. 95).

O poema retirado da seção “5 descolamentos poéticos de 3 vozes inquietas” foi “desentranhado” do conto “Há uma catedral que desce”, de Maura Lopes Cançado, conforme indicação localizada no início do poema. Essa é uma narrativa cujo conflito central envolve um casal e compõe a segunda fase de escrita da autora, no que considerou Rosângela Lopes da Silva (2017), em seu estudo sobre a Escrita da Urgência de Maura Lopes Cançado, a extensão da dor mais vivida: “do ‘eu’ para ‘ela’ e para um ‘ele e ela’ (nós)” (Silva, 2017, p. 51).

A escrita de Maura Lopes Cançado tem como marca característica a expressão da dor existencial e as reflexões concernentes ao humano, com temáticas como solidão, isolamento, abandono, medo e injustiça. A partir de uma perspectiva intimista e confessional, a escritora avulta o fluxo de consciência em uma prosa considerada poética (Silva, 2017). Segundo Assis Brasil, “do ponto de vista técnico, os contos de Maura Lopes Cançado podem ser situados – só para referência – numa linhagem Mansfield-Virgínia Woolf, com uma saída mais para o poético, para o estado de devaneio e, por vezes de ‘encantação para a própria linguagem’” (Brasil, 1973, p. 105).

Nesse conto de horror, Maura constrói um personagem que impacta o leitor através

de uma escrita que se aproxima ao suspense: é a narrativa de um psicopata que assassina sua esposa a facadas, insistentemente. Embora fossem casados há algum tempo, o homem nunca a tocara, fato que leva a mulher a acusá-lo de homossexualidade, o que motiva o crime. A estranheza provocada pelo conto é completada pela apresentação de uma realidade motivada pela loucura, em que o assassinato é tratado de forma banalizada, numa tensão que parece engolir o leitor. Toda ação da narrativa se passa em um quarto, onde o personagem encontra sua esposa brutalmente assassinada – por ele. O perfil psicológico do personagem é ambíguo, com intervalos que se alternam entre loucura e lucidez.

Tempo

Abriu os olhos com doçura e arrebatamento. Não recuara nem temera. Naquela noite ele fora rei e ela, escrava. Contudo, já não tinha mais nenhuma importância. Perdera-se toda a confusão das palavras, e despídos, um diante do outro, via-os sem nenhum mistério – como a parede era branca e lisa (Cançado, 2011, p.125).

Maura, nascida em uma família abastada, nasceu em Minas Gerais, em uma fazenda situada nos arredores de São Gonçalo do Abaeté, na região do Alto São Francisco. Na década de 1950, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde começou sua carreira trabalhando no Ministério da Educação. Entre 1958 e 1961, atuou no Jornal do Brasil, colaborando com a seção do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), onde publicou contos e poemas. No entanto, devido a crises recorrentes de esquizofrenia, foi internada no Hospital Psiquiátrico Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro. Durante essa internação, escreveu o livro *Hospício é Deus – Diário I*, além de alguns contos que foram publicados em jornais, muitos dos quais foram reunidos na coletânea *O Sofredor do Ver* (1968). Maura faleceu em 19 de dezembro de 1993, vítima de insuficiência pulmonar.

O poema proposto oferece uma densa camada de significados que dialogam intimamente com o conto "Há uma catedral que desce" de Maura Lopes Cançado, evocando a tensão psicológica e o horror presentes na narrativa original. O poema apresenta uma luta constante entre a tentativa de capturar “formas decisivas” e a inevitabilidade de sua dissolução: “Transmutando-se durante a corrida anos-luz”. Isso remete à inconstância do pensamento e das imagens mentais, que, assim como no conto, se entrelaçam em uma narrativa onde a realidade é distorcida pela loucura. A impossibilidade de definir ou nomear essas formas reflete a dificuldade do personagem em encontrar sentido ou estabilidade em sua própria experiência, o que é amplificado no conto pelo estado mental do psicopata, dividido entre a lucidez e a loucura.

A imagem das "pálpebras cerradas" no poema remete diretamente ao estado de introspecção, um lugar de escuridão onde a mente se torna a única fonte de "visão". Esse escuro, ao mesmo tempo exterior e interior, e as imagens fugidias são tentativas da mente de agarrar fragmentos da realidade ou da memória. Aqui, o poema ecoa o fluxo de consciência tão característico da escrita de Maura Lopes Cançado, onde as fronteiras entre o real e o imaginado, o consciente e o inconsciente, são fluidas. O "escuro" é tanto o espaço literal quanto o simbólico do desconhecido, do medo, daquilo que se esconde por trás do olhar.

A imagem do "cadáver assassinado a facadas" é uma recriação direta do ato violento central do conto de Maura Lopes Cançado. No poema, essa imagem ganha um duplo significado: literal, como referência ao crime, e simbólico, como uma metáfora da mente doentia do personagem, onde a realidade é repetidamente "assassinada" e distorcida. O cadáver, inerte, representa o esvaziamento do sentido, uma vez que a mente da personagem já não consegue "descobrir no escuro nenhuma forma a que se prender".

O diálogo entre o poema e o conto de Maura Lopes Cançado é construído por meio de analogias poéticas que reinterpretam a narrativa original. A ação no conto se passa em um quarto escuro, lugar de isolamento e angústia, que no poema se traduz "no escuro [...] / por trás de pálpebras cerradas", evocando a ausência e a impotência. A imagem de "um cadáver assassinado a facadas" intensifica o sentimento de clausura, refletindo o caráter obsessivo e psicótico do personagem do conto.

Além disso, o poema amplifica o estado de tensão ao destacar a efemeridade das formas que a mente tenta capturar. Esse momento fugaz, em que as formas ameaçam definir-se, apenas para desaparecer logo em seguida, espelha o momento de lucidez e imediata regressão à loucura do personagem de Maura. A "transmutação" mencionada no poema pode ser vista como uma referência ao próprio processo de alienação mental do personagem, que no conto é uma característica fundamental, mostrando uma mente incapaz de manter uma percepção estável da realidade.

Assim, o poema expressa a dor existencial e a busca infrutífera por significado que permeia tanto a obra de Maura Lopes Cançado quanto o texto. O "tempo", mencionado no final, atua como um agente de destruição, corroendo qualquer possibilidade de sentido ou permanência. Essa destruição temporal é uma metáfora para a loucura que destrói a percepção e a identidade, alinhando-se com uma possível visão de mundo de Maura, em que o tempo não cura, mas agrava o sofrimento e a fragmentação do ser.

A estrutura sintática do poema é fragmentada, com frases curtas e entrecortadas

que refletem a tentativa do eu-lírico de captar imagens e pensamentos que são, por natureza, elusivos. A quebra entre as ideias, como em "inutilmente acompanhar imagens/ que se formavam rápidas/ por trás de pálpebras cerradas: fugidias, amorfas", sugere uma mente que não consegue fixar essas imagens. O uso da vírgula e dos dois pontos, por exemplo, desacelera o ritmo e acentua a sensação de interrupção, reforçando a ideia de que esses pensamentos são fragmentos que surgem e desaparecem antes de se completarem.

O vocabulário do poema é repleto de termos que evocam a transitoriedade e a indeterminação: "fugidias", "amorfas", "transmutando-se". Esses termos criam uma sensação de que as imagens são efêmeras e inconstantes, em constante mutação. A adjetivação contribui para esse efeito, como em "formas decisivas" e "pequeno e fugaz momento", onde a tentativa de apreensão é sempre acompanhada pela consciência de sua brevidade e instabilidade. Essa escolha lexical reflete o estado mental do eu-lírico, que está em uma busca infrutífera por algo fixo e nomeável.

O poema faz uso do *enjambement* para criar uma sensação de continuidade e fluxo, mesmo em meio à fragmentação. Esse recurso pode ser visto, por exemplo, em "por trás de pálpebras cerradas: fugidias, amorfas. / Mais um pouco e talvez pudesse captá-las", em que a quebra do verso reflete a continuidade do pensamento, mas também a dificuldade em capturar essas imagens. O *enjambement* reforça a ideia de que os pensamentos do eu-lírico estão em constante movimento, fluindo de uma ideia para outra sem encontrar um ponto de descanso.

A repetição de termos como "formas" e "imagens" ao longo do poema sublinha a obsessão do eu-lírico com a tentativa de apreender algo tangível em meio ao caos mental. Essa repetição também cria um efeito de eco, sugerindo que o eu-lírico está preso em um ciclo de tentativa e fracasso, onde as mesmas ideias e imagens continuam a surgir, mas nunca se fixam. A ênfase na mudança e na transmutação, especialmente no verso "Transmutando-se durante a corrida anos-luz", destaca a inevitabilidade da perda e da mudança, reforçando o tema da impermanência.

A linguagem do poema é altamente simbólica, com metáforas que intensificam o clima de tensão e incerteza. A "corrida anos-luz", por exemplo, não apenas sugere uma distância incomensurável, mas também a velocidade com que as formas escapam da compreensão. O "cadáver assassinado a facadas" serve como uma metáfora poderosa para a destruição do sentido e da percepção, em que a mente, incapaz de fixar uma forma ou imagem, se torna um lugar de morte e desolação.

A imagem do vitral ganha destaque pela combinação dos pequenos fragmentos

trabalhados artisticamente em uma composição maior, em que cada peça, ao se unir às outras, forma uma imagem rica em significados, beleza, narrativas. Essa colagem de imagens efêmeras, que se apresentam fugidias e amorfas, evoca a tensão entre a busca por compreensão e a inevitabilidade da dissolução. Através dessa estrutura, o poema constrói um mosaico de significados que, embora fragmentado, se revela coeso na sua totalidade. Além disso, o ritmo do poema evidencia uma oposição entre movimento e rigidez, refletindo a dualidade da lucidez e da loucura que permeia a obra de Maura Lopes Cançado. As imagens rápidas, que se desvanecem quase que instantaneamente, contrastam com a fixidez do “cadáver assassinado a facadas”, simbolizando a luta constante entre a tentativa de apreender a realidade e a estagnação provocada pela fragmentação mental. Esse dinamismo rítmico sublinha a tensão que caracteriza a experiência existencial do eu-lírico, na busca por sentido que se entrelaça com a dor da impossibilidade de encontrá-lo.

O tom do poema é sombrio e introspectivo, reforçado pelo uso de termos que evocam a escuridão e o desconhecido, como "escuro", "inutilmente", "fugidias" e "insanas". A linguagem cria uma atmosfera de desespero e frustração, em que o eu-lírico está em uma constante luta contra as forças que distorcem e obscurecem sua percepção. O uso de expressões como "ofuscá-lo" e "desapareciam velozes" sugere uma força externa e incontrolável que está além da compreensão do eu-lírico, contribuindo para a atmosfera de impotência.

Em resumo, o poema oferece uma interpretação poética do conto de Maura Lopes Cançado, mantendo a essência do horror psicológico enquanto expande suas implicações simbólicas e existenciais. A imagem das pálpebras cerradas, o cadáver assassinado a facadas e a busca por formas que nunca se definem são elementos que, em conjunto, recriam o clima de tensão e desespero do conto, ao mesmo tempo em que aprofundam o caráter introspectivo e simbólico da experiência humana frente ao caos e à loucura.

A imagem do vitral, que se constrói por fragmentos articulados em um conjunto maior, reforça a composição do poema como um espaço de iluminação e de revelação fugaz. Cada imagem, embora efêmera e volátil, representa um “caco” de significado que, no conjunto, sugere uma tentativa de apreensão da realidade, mas, no entanto, permanece instável e distorcida. O poema revela, assim, uma estrutura em que cada fragmento, por mais fugidio que seja, contribui para uma narrativa de tensão psicológica e introspecção. Tal como as peças de um vitral, os elementos sombrios e introspectivos do poema se conjugam para formar uma imagem que, ainda que fragmentada, compõe uma totalidade que reverbera no leitor.

Essa construção de sentido é análoga à tentativa do eu-lírico de capturar as "formas decisivas" que se perdem na velocidade do tempo e na transmutação da mente, um processo que evoca o vitral não só como uma composição de significados, mas também como um reflexo da própria luta da consciência humana em transitar entre a clareza e o caos. O vitral, portanto, oferece uma metáfora para a experiência do personagem, em que cada elemento — desde a "corrida anos-luz" até o "cadáver assassinado" — reflete a busca desesperada e a fragmentação da percepção, traduzindo o tema da loucura e do horror em uma estrutura que é, ao mesmo tempo, trágica e inquietante. O vitral, portanto, ilumina a dualidade presente no texto: um jogo de luz e sombra, em que a beleza coexiste com o desespero, e onde a visão parcial cria uma totalidade pungente e duradoura.

Osvaldo André de Mello também se vale de outras narrativas para propor leituras poéticas. Em “O BRUXO”, o poeta celebra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha:

Os Sertões inscrevem Euclides da Cunha
na categoria de grande bruxo da humanidade.
O aludido texto, crepitante, sumaria a poética
de todas as referências de fonte e acolcheta
as imagens insólitas à narrativa: o soldado
e os cavalos mortos na batalha, mumificados,
no agreste; as enormes árvores soterradas
da caatinga enxergam o sol por arbúnculos
frutíferos, que são seus galhos; a inteligente
sociedade de espécies vegetais solidárias...
O leitor, a seu tempo, assim, avança, interna-se
na guerra, até o solo comer os olhos daquela
estranha cabeça arrancada a Antônio Conselheiro.
O texto euclidiano cintila de tal maneira que apenas
uma frase ostenta um feixe de luzes que abrem
todas as direções. Para degustá-lo basta supor seja
vinho do Porto: extremo prazer de cálices
de cristal. *Os Sertões* se apropriam da memória
e incendeiam de emoção para sempre a pele

do leitor. – Não há como desler, não há como apagar,
não há como esquecer tal bruxaria de linguagem. (Mello, 2018, p. 101).

Os Sertões, escrito por Euclides da Cunha e publicado em 1902, é uma obra seminal da literatura brasileira que combina elementos de ensaio, sociologia, história e jornalismo. O livro narra a Guerra de Canudos, um conflito ocorrido entre 1896 e 1897, no sertão da Bahia, onde o exército brasileiro enfrentou seguidores do líder religioso Antônio Conselheiro. Dividido em três partes – A Terra, O Homem e A Luta – *Os Sertões* apresenta uma análise detalhada das condições geográficas e climáticas do sertão, a formação cultural

e social do homem sertanejo e a brutalidade do conflito armado. Euclides da Cunha utiliza uma linguagem rica e descritiva, abordando a realidade brasileira com uma visão crítica, especialmente em relação à negligência do governo com as populações do interior do país.

A obra é considerada uma das mais importantes da literatura brasileira, tanto por seu conteúdo quanto por sua influência na formação de uma identidade nacional. Um rápido regresso à história da literatura brasileira, por superficial que seja, mostrará como as primeiras produções literárias nacionais eram uma resposta aos anseios da metrópole em relação à colônia, imprimindo nesta valores daquela. Com o processo de emancipação política, a literatura aqui produzida começou a buscar uma identidade nacional, porém, o que se observa é que essa identidade, por seu turno, não conseguiu representar todas as regiões de um país de proporções continentais, que ainda não se conhecia por completo. A partir da Independência, a Corte passa a assumir as funções da antiga metrópole, no ensejo de construir um de “projeto de nação” a partir do que as regiões “deveriam ser” e não do que, de fato, eram (Candido, 2006).

Durante o período do Império - ao todo 67 anos -, essas regiões foram paulatinamente representadas de forma distante da organicidade sociocultural apresentavam. Desfilam durante esse longo período personagens tão típicos como inverossímeis: índios agindo como cavaleiros medievais, escravas brancas, sertanejos com ares de fidalgos, fauna e flora ora exuberantes e indômitas, ora plácidas e dóceis, e até o dia-a-dia da própria Corte é contemplado como verdadeiros quadros de Debret (Teixeira, 2006, p. 38-39).

O início da República, em 1889, marca uma esperança de que essas representações e vivências regionais adquirissem mais autenticidade, mais referencialidade, apoiada, majoritariamente, pelo senso mimético do realismo, oposto ao idealismo dos românticos. Porém, o que se observa é que o regionalismo, nesse período, não passou de uma figuração, em que os “excluídos da rota litorânea”, alheios à cultura europeia, foram representados de forma passiva, na tentativa de atender a um público ainda carente pelo exótico, marca da produção na antiga metrópole. Assim, em meio a anacronismos estéticos, a produção do final do século XIX e início do século XX ainda encarava o regionalismo pela ótica do excêntrico, do inusitado. Exemplo dessa persistência é a representação do sertanejo, “que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético” (Candido, 1976, p.114). Essa postura de distanciamento e alheamento à condição do outro deflagra, para além da

questão da alteridade, a anulação desse outro como pertencente e produtor da cultura e da ideia de Nação, por ampla e diversa que essa seja.

Em contrapartida, há um movimento de desconstrução dessa estética a partir da publicação de *Os Sertões*, em 1902. A publicação antecipa, em certa medida, a consciência do homem subdesenvolvido, estética que terá seus traços mais nítidos anos mais tarde, a partir do Regionalismo de 1930, já no Modernismo.

Talvez esse seja um dos principais méritos do “livro vingador”, de Euclides: denunciar o genocídio promovido pelo Exército Brasileiro no interior da Bahia e, com essa denúncia, começar a colocar o debate sobre nosso projeto de nação, até então totalmente escamoteado pelo amplo painel forjado pelos inventariantes postados geográfica e ideologicamente no Rio de Janeiro. Euclides desfaz duramente esse escamoteamento, expondo a cisão do país em duas culturas: a do litoral, copista de modelos europeus, cosmopolita e moderna, diametralmente oposta a do sertão, incomunicável e arcaica, isoladas não apenas no espaço, mas sobretudo no tempo (Teixeira, 2006, p. 40).

Essa referenciação à publicação do até então engenheiro Euclides da Cunha amplia as leituras e reintrâncias presentes no poema “O BRUXO”. A linguagem do poema é metafórica e evocativa, em sintonia com o estilo euclidiano. O autor utiliza um vocabulário sofisticado e revisita imagens presentes na narrativa para transmitir a força de *Os Sertões*. A frase “crepitante, sumaria a poética” sugere que o texto de Euclides da Cunha é vivo, inflamado, ressoando com uma energia visceral. O termo “crepitante” evoca o som do fogo, o que é particularmente adequado para descrever um texto que, como *Os Sertões*, é vibrante e incandescente.

A referência a “vinho do Porto” e “cálices de cristal” como metáforas para a leitura de *Os Sertões* reforça a ideia de que o livro é uma experiência sensorial profunda, um ato que se realiza por múltiplos sentidos. A comparação entre a leitura e a apreciação do vinho destaca a sofisticação e a riqueza do texto de Euclides da Cunha, bem como a necessidade de uma “educação do paladar” por parte do leitor.

Nesse sentido, cumpre ressaltar que a referência à apreciação e à “educação do paladar” está associada à leitura, tanto de *Os Sertões* quanto do poema, e não à temática retratada ou os eventos históricos nela circunscritos, uma vez que está evidente o cenário de horror diante da guerra de Canudos. Portanto, além da “educação do paladar”, é necessário despertar, também, uma “educação do olhar” para o horror de Canudos, que, sem exagerar ou extrapolar, pode ser considerado um genocídio.

No poema, as imagens do "soldado e os cavalos mortos na batalha, mumificados, no agreste" evocam a brutalidade da guerra de Canudos e a resistência quase sobre-humana do sertanejo e da terra em que ele vive. A mumificação simboliza tanto a preservação da memória desses eventos quanto a transformação do humano e do animal em parte da paisagem árida e implacável do sertão.

A menção às "enormes árvores soterradas da caatinga" que "enxergam o sol por arbúnculos frutíferos" é uma imagem que fala sobre resistência e adaptação. As árvores, mesmo enterradas, continuam a buscar a luz, sugerindo uma persistência inata, um impulso vital que resiste às adversidades extremas do ambiente e das condições de vida. Essa imagem simboliza o espírito indomável do sertanejo, que, apesar das circunstâncias adversas, encontra maneiras de resistir. A "inteligente sociedade de espécies vegetais solidárias" pode ser vista como uma metáfora para a comunidade sertaneja, cuja sobrevivência depende da solidariedade e do apoio mútuo. A adaptação das plantas ao ambiente hostil do sertão é um reflexo da adaptação do homem à mesma realidade, formando uma simbiose com a terra.

O poema sugere que *Os Sertões* é uma obra que se inscreve de forma indelével na memória do leitor, "incendiando de emoção para sempre a pele" de quem o lê. Essa ideia é reforçada pela imagem final do "solo [que] come os olhos daquela estranha cabeça arrancada a Antônio Conselheiro", uma referência direta à trágica figura de Conselheiro, cuja morte é um dos momentos mais impactantes da narrativa de Euclides da Cunha. A violência desse ato, de certa forma, "devora" a visão, tanto física quanto metafórica, do líder religioso, mas o solo – símbolo da terra sertaneja – absorve essa visão, perpetuando-a.

A figura de Euclides da Cunha é elevada à de um "grande bruxo da humanidade", um título que acena para a capacidade de sua narrativa de moldar e influenciar a percepção e as emoções do leitor através das gerações. O termo "bruxo" é particularmente adequado aqui, pois implica não apenas um domínio sobre as palavras, mas também uma habilidade de encantamento e manipulação da realidade através da linguagem.

Sobre esse termo, no título do poema, a escolha de chamar Euclides da Cunha de "bruxo" parece soar, de certa forma, como uma provocação, um confronto. Na tradição literária brasileira, o termo "bruxo" é um estigma fortemente associado a Machado de Assis, cuja habilidade de manipular a linguagem, explorar a psicologia humana e questionar as convenções sociais lhe conferiu esse epíteto. Ao "emprestar" o termo para Euclides, Osvaldo André de Mello realiza uma operação intertextual: ele coloca Euclides da Cunha em um diálogo implícito com Machado de Assis, apontando para uma reavaliação do cânone e do

que se pode considerar como uma “bruxaria” literária.

Machado de Assis, conhecido como o “bruxo do Cosme Velho”, é celebrado pela sua ironia, pelo trabalho com a ambiguidade e pela crítica social sutil, que faz emergir as fraquezas do ser humano em narrativas que mesclam tragédia e comédia. A sua bruxaria é da ordem do enigma e do jogo psicológico, com um manejo apurado do não-dito, que seduz o leitor a investigar cada linha em busca de sentidos ocultos. No entanto, ao transpor essa qualidade de “bruxaria” para Euclides da Cunha, o autor parece sugerir uma outra face do feitiço literário. Enquanto Machado enfeitiça com a precisão analítica e a sutileza psicológica, Euclides opera pela força expressiva, pelo poder arrebatador das imagens e pela profundidade de sua denúncia social em *Os Sertões*. Euclides é um “bruxo” que expõe as entranhas do país, que revela, com uma linguagem incendiária e monumental, a distância cultural entre o Brasil litorâneo e o Brasil sertanejo, o que já configura uma reavaliação do próprio conceito de nação.

A escolha do título “O BRUXO”, então, pode ser vista como uma provocação crítica que amplia a definição de “bruxaria”, de “habilidade literária e linguística” e do próprio cânone na literatura brasileira. Ao equiparar Euclides e Machado, Osvaldo André de Mello sugere uma visão do poder da literatura para operar na sociedade: tanto a sutileza analítica quanto a veemência da denúncia são capazes de moldar consciências, de abrir feridas e de promover uma espécie de encantamento que transcende o tempo. Em outras palavras, o autor convida o leitor a perceber em Euclides uma “bruxaria” de natureza diversa, que enfeitiça e transforma pela crueza e pelo confronto.

Dessa forma, o poema não apenas celebra *Os Sertões* como uma obra fundamental, mas provoca uma releitura do que significa ser um “bruxo” da linguagem. Ao chamar Euclides da Cunha de “bruxo”, Osvaldo André de Mello sugere que a “bruxaria” literária não se limita à habilidade estilística ou psicológica, mas também abrange a capacidade de transformar realidades, de lançar luz sobre as sombras da história nacional. É como se ele dissesse que o Brasil – e sua literatura – possui outros “bruxos”, evidenciados em outras abordagens que, juntas, iluminam a complexidade cultural, histórica e social que compõe a identidade nacional.

Euclides é visto como um conjurador, alguém que, através de *Os Sertões*, envolve o leitor em uma teia de imagens e sensações que não podem ser desfeitas. Seu texto “cintila de tal maneira” que uma simples frase é capaz de abrir “um feixe de luzes que abrem todas as direções”, o que ressalta a complexidade multifacetada de sua escrita e a capacidade de

cada parte do texto de oferecer múltiplas interpretações.

A dimensão visual do poema é profundamente expressiva, construindo uma paisagem imaginária que, embora enraizada na realidade brutal do sertão, ganha uma apreensão quase cinematográfica num tratamento estético especialmente possível pela linguagem poética. As imagens insólitas evocadas da narrativa adquirem uma visualidade intensa, preservadas como testemunhos silenciosos da violência e do conflito. A expressão "mumificados", a exemplo, não apenas descreve a aparência física, mas também sugere um congelamento no tempo, capturando a desolação do sertão e a inevitabilidade da morte nesse cenário.

O poema revela um olhar sobre a narrativa euclidiana ao mesmo tempo analítico e sensorial, numa leitura que transforma as descrições de uma narrativa – e de um evento histórico – em uma cena potencialmente perturbadora. A paisagem é apreendida não apenas como um pano de fundo passivo, mas como um elemento ativo da narrativa, refletindo a dureza e a resistência do sertanejo.

Da voz de Euclides da Cunha, muitas outras vozes ganharam representatividade, ganharam um feixe de luz que iluminou sua existência, que iluminou aspectos da cultura brasileira, do povo brasileiro. Bruxaria enquanto linguagem, bruxaria enquanto projeto, bruxaria enquanto olhar. A narrativa de invisíveis silenciados que resgata a história de um Brasil profundo, esquecido e marginalizado. Sua "bruxaria" não é apenas a habilidade de criar imagens poderosas com palavras, mas também um projeto de dar voz àqueles que, até então, haviam sido apagados das narrativas oficiais. Sua escrita lança luz sobre a cultura, os sofrimentos, a resistência e a dignidade de um povo que, apesar de tudo, persevera. A "bruxaria" de Euclides está na forma como a linguagem alcançou, capturou e relatou a realidade, capaz de reverberar nas consciências e na identidade do Brasil.

Em “O BRUXO”, a imagem do vitral ressurgue na estrutura fragmentária e cintilante que o poema projeta sobre a figura de Euclides da Cunha e sua obra. Cada elemento evocado – a mumificação dos corpos, as árvores enterradas que teimam em ver a luz, o solo que devora os olhos de Antônio Conselheiro – é como um pedaço de vidro colorido, cortado com precisão e montado em uma composição maior. O poema se torna, assim, um vitral em que cada “caco” brilha com sua própria intensidade e forma uma narrativa visual e social em *Os Sertões*.

Assim como a luz atravessa os fragmentos do vitral e revela uma visão completa da obra, o leitor é convidado a observar, através desses recortes poéticos, a grandiosidade e a

brutalidade do sertão narrado por Euclides. As imagens, vívidas e sobrepostas, funcionam como feixes de luz que não apenas iluminam, mas também revelam aspectos esquecidos e negligenciados na aridez do sertão. Essa representação da “bruxaria” de Euclides, que conjura imagens de sofrimento e luta, de vida e morte, enfeitiça o leitor com uma visão abrangente e poderosa.

No vitral criado por Osvaldo André de Mello, cada “caco” poético representa uma perspectiva dessa “bruxaria” literária, uma faceta que captura a essência da obra e a transforma em uma experiência sensorial intensa e indelével. A luz que passa pelo vitral do poema ilumina as sombras e as lacunas da história nacional, revelando uma cultura complexa e resistente.

Essas leituras destacam como a poética de *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) se vale de outras escrituras (e, assim, de outras vozes) para compor imagens poéticas. Ao incorporar à “sua” voz ecos de outras, a poesia de Mello não apenas dialoga com essas escrituras, mas as recria, reconfigurando imagens e significados. Essa polifonia instaura-se, diante dessa leitura, como polissêmica, tendo em vista as camadas sobrepostas que se criam diante do cruzamento de narrativas e escrituras. Nesse contexto, as narrativas originais constroem um espaço onde a visão e a imaginação se entrelaçam, permitindo que a poesia se desdobre em múltiplas direções, como um vitral que reflete e refrata a luz em diferentes cores e formas.

Nesse aspecto, a poética de Osvaldo André de Mello, ao evocar diversas vozes literárias, configura-se como uma “galeria de escritores”, em que cada autor e cada obra se entrelaçam em um mosaico de referências, formando um cânone pessoal e plural. A imagem do vitral é central para essa construção, pois cada fragmento evocado — seja ele Euclides da Cunha, Maura Lopes Cançado ou tantos outros — representa um pedaço dessa composição literária, um “caco” cuidadosamente escolhido que reflete a luz em múltiplas direções, como numa construção caleidoscópica.

Ao incorporar outras vozes e estéticas, Mello não apenas reverencia esses escritores e artistas, mas também recria suas essências em um novo formato poético, polifônico e visualmente impactante. Esse vitral literário é mais do que uma mera justaposição de influências; ele é uma reconfiguração contínua, um exercício de reimaginação que permite que cada figura convocada traga consigo suas próprias cores, texturas e formas, contribuindo para a unidade e a multiplicidade simultâneas dessa poética. Em sua poesia, a galeria de vozes ressoa com uma polifonia que se desdobra em camadas sobrepostas de

significados, instaurando um espaço de diálogo e coexistência onde a linguagem e a visão se fundem, criando uma experiência sensorial para o leitor.

Assim, ao compor esse vitral poético, Osvaldo André de Mello constrói um cânone que, embora seu, pertence a uma tradição ampliada, em que cada autor contribui de forma particular, conferindo à obra uma ressonância que ecoa além de si mesma. A “bruxaria” da linguagem, a força narrativa e a intensidade emocional de autores como Euclides da Cunha se misturam às sensibilidades de outras figuras como Maura Lopes Cançado, compondo um cânone que é, ao mesmo tempo, fragmentário e indissociável, singular e universal. Desse modo, essa poética convida o leitor a adentrar essa edificação literária e contemplar, à luz refratada pelo vitral, as múltiplas facetas e os múltiplos tempos da literatura brasileira.

2.2 Vitral em cena: Retratos de atrizes

A relação do poeta Osvaldo André de Mello com o teatro manifestou-se muito cedo, ainda na juventude. Como já pontuado, o poeta dirigiu e atuou em diversos espetáculos em Divinópolis- MG. Para estabelecer alguns momentos dessa relação, recorreremos ao artigo de Larissa Virgília Veiga, mestre em História pela Universidade Federal de São João Del Rey. Por ocasião da feitura desse artigo, intitulado *Caminhando, cantando e atuando: Apresentações teatrais de resistência à Ditadura Militar em Divinópolis, Minas Gerais*, Larissa entrevistou Osvaldo André de Mello para traçar um trajeto do escritor no que tange ao teatro divinopolitano.

A relação de Osvaldo André de Mello com o teatro inicia-se, portanto, com a organização da Semana de Arte de Divinópolis, um evento estudantil do qual foi um dos idealizadores. Entre as décadas de 1960 e 1970, esse movimento adquiriu um caráter de resistência à Ditadura Militar que se vivia no Brasil. Nessa época, Divinópolis vivia um momento de efervescência cultural, marcado pela presença dos franciscanos holandeses. Além de valores religiosos, eles procuravam incentivar o desenvolvimento cultural da sociedade divinopolitana, em atividades que tinham, essencialmente, cunho educativo (Corgozinho *apud* Veiga, 2020, p. 4).

A Semana de Arte de Divinópolis marca, portanto, um passo concreto na representação das questões culturais que já se faziam presentes na cidade. No evento, os espetáculos teatrais se tornaram centrais, com peças como “Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã”, de Antonio Bivar – com texto ligado à denúncia da repressão de

liberdades que se vivia por ocasião da Ditadura – atraindo diversos espectadores. Osvaldo André de Mello considera que Antonio Bivar “teve como objetivo levar o espectador a pensar criticamente através do teatro mágico diversas questões de contestação política” (Mello *apud* Veiga, 2020, p. 6).

O texto de Antonio Bivar pode ser consultado em documento eletrônico organizado por Cordélia Brasil (2020) e publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, pela Coleção Aplauso. A peça de Bivar apresenta uma trama que gira em torno de quatro personagens: duas prisioneiras, um carcereiro e uma carcereira, e, escrita em dois atos, traz em seu roteiro uma mistura de sonho e realidade. Em uma prisão localizada numa ilha distante, duas prisioneiras, Heloneida e Geni, se conheceram e estabeleceram uma relação de amizade. No primeiro ato, um carcereiro estabelece uma relação amorosa com as duas prisioneiras, e, em todo o tempo, há a mistura do real ao imaginário. Dentro da cela, as prisioneiras trabalhavam na confecção de flores artificiais e, sempre que o carcereiro vinha, trazia notícias de que o mundo do lado de fora estava em guerra. No segundo ato, a prisão é representada como um local imundo e repressivo, o carcereiro desaparece, e surge a personagem de uma carcereira autoritária (Cordélia Brasil, 2020).

Em entrevista a Arnaldo Jabor, para o Suplemento Folhetim da Folha de S. Paulo, em 22 de setembro de 1991, Fernanda Montenegro considerou que “Antonio Bivar tem a qualidade de ser o detonador de um tipo de teatro contestador dos anos 60. Criou entidades unissex, personagens distantes do realismo e que possibilitam um jogo fascinante” (Montenegro *apud* Cordélia Brasil, 2020, p. 11).

Em Divinópolis, a peça foi apresentada algumas vezes e Osvaldo André de Mello interpretou o papel do carcereiro. Por meio de sua leitura da peça, concluiu o segundo ato dela fazendo alusão aos porões da Ditadura: “com tortura mental e física, arbítrio, abuso do poder militar” (Mello *apud* Veiga, 2020, p. 8). Embora a peça não apresente as personagens como presas políticas, a opressão a que elas são submetidas faz referência ao que acontecia durante o período ditatorial.

Em relação à censura das peças teatrais, Osvaldo André de Mello recorda que, estudando teatro em Belo Horizonte, em 1969, havia a necessidade de realizar uma apresentação antes da abertura do espetáculo, exclusiva para a censura. Ao retornar a Divinópolis, relembra que não havia, na cidade, um órgão específico de censura, mas “as peças deveriam ser escritas e apresentadas ao juiz, para que pudessem ser autorizadas ou não” (Mello *apud* Veiga, 2020, p. 9).

Nos anos subsequentes, Osvaldo André de Mello atuou em alguns espetáculos do Grupo de Teatro Oficial, grupo formado com o objetivo de apresentar à população questões políticas do momento. Por seu teor, várias apresentações foram realizadas clandestinamente (Mello *apud* Veiga, 2020).

O escritor nunca se afastou do teatro. Nos palcos, nos bastidores, nas amizades, a relação de Osvaldo André de Mello com o mundo teatral sempre foi estreita e íntima. Há, no acervo pessoal do escritor, inúmeras fotografias de espetáculos nos quais atuou, e de atrizes, atores que, juntamente com ele, fizeram eclodir em Divinópolis uma consciência cultural (Veiga, 2020).

Essa relação não passou despercebidamente em sua obra poética; ao contrário, muitos de seus poemas fazem alusão ao palco, à representação, à máscara teatral. Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), essas imagens não retornam apenas como temáticas, mas certas vozes teatrais são convocadas à poética, na composição dos retratos a que aludimos nesta proposta de leitura.

Para analisar essas vozes em cena, foram selecionados alguns poemas que se tecem sobre figuras teatrais ou, ainda, sobre imagens teatrais. Começamos, assim, pelo poema “Embriaguez de rum ou xerez no fundo do co(r)po”, poema que presta um tributo à atriz divinopolitana Helena Alvim:

Por um instante, acreditei que o inusitado sussurro
 (“Eu esqueci o texto!”) fosse pronunciado por uma das cabeças
 decepadas que habitavam o fundo da cisterna imaginária.

Amarradas em posições que jamais evoluíam,
 Salvo pela palavra poética, agora interdita, solta no palco...
 Por um instante, acreditei que o inusitado...

Era a voz de Helena Alvim roubada
 dos versos de Emily Dickinson. Escapava socorrê-la
 às mãos perplexas de Mr. Higginson.
 A palavra embriagada. A respiração
 da reclusa de Amherst.
 A poesia, diamante de rum.

Helena Alvim cumpre dolorosamente a fama
 no espaço cênico e se recupera com dificuldade
 do cansaço que invadira a atriz disciplinada, sem pedir licença.

A poesia acode ao socorre. Emily fala num corpo
 explosivo de setenta anos de universo.
 Quando Helena Alvim, pela primeira vez, encarnou a corruíra,

ambas teriam a mesma idade.
Emily cristalizada assiste à atriz que embranqueceu
os cabelos a representando.

O fogo da poesia jamais cessou
na pira da entrega. Emily respira
na memória do corpo de Helena Alvim. (Mello, 2018, p. 80-83)

Na intenção de traçar um breve percurso biográfico da atriz, realizamos algumas pesquisas, porém, há pouco material disponível sobre ela e suas produções/ atuações. Do que se pode encontrar, consta, em nota da prefeitura de Divinópolis por ocasião de seu falecimento no dia 11 de março de 2017, que Helena Alvim era educadora, doutora, tradutora, atriz, personagem de carnaval. Já atuou como chefe da Divisão Cultural de Divinópolis-MG e como Coordenadora do Museu Histórico da mesma cidade.

Também é possível constatar que Osvaldo André de Mello e Helena Alvim possuíam uma relação de amizade e já chegaram a dividir o palco algumas vezes, conforme se vê em algumas fotografias presentes em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), retiradas do acervo pessoal do autor.

O poema “Embriaguez de rum ou xerez no fundo do co(r)po” destaca a simbiose entre a força teatral da artista e a poesia de Emily Dickinson. O título do poema já sugere um estado de imersão ou embriaguez, artística e poética, acenando para a intensidade e a profundidade das emoções expressas.

O poema trabalha com a ideia de intersecção entre vida e arte, entre o corpo da atriz e a palavra poética. A imagem das “cabeças decepadas” no fundo da cisterna sugere um estado de aprisionamento ou estagnação, em que a palavra poética, que poderia libertar, está temporariamente “interditada”. Isso parece simbolizar um conflito interno, que está em constante movimento na performance.

A figura de Helena Alvim é apresentada como uma artista dedicada e disciplinada, mas que enfrenta o cansaço e as dificuldades próprias da idade e da vida no palco. A menção à “corruíra”, um pequeno pássaro, sugere delicadeza e fragilidade, mas também resiliência. A associação com Emily Dickinson, poeta conhecida por sua reclusão e introspecção, reforça a ideia de que a arte de Helena está profundamente enraizada na poesia e na expressão da alma.

A linguagem do poema é rica em metáforas e simbolismos, sugerindo uma profunda conexão entre a atriz e a poeta. A “voz de Helena Alvim roubada/ dos versos de Emily Dickinson” e a “palavra embriagada” destacam como a performance de Helena é uma

extensão da poesia de Dickinson, como se ambas compartilhassem uma identidade artística.

Os versos "Emily respira/ na memória do corpo de Helena Alvim" sugerem que, através da atuação, Helena Alvim dá vida à poesia de Dickinson, como se, naquele instante, não se pudesse distinguir a atuante da atuada. Nessa simbiose, a atriz se torna uma personificação da poesia, transcendendo sua própria figura.

A força teatral de Helena Alvim é representada pela sua capacidade de encarnar a poesia de Dickinson, ao ponto de ambas se tornarem inseparáveis no palco. A imagem de Helena "cumprindo dolorosamente a fama no espaço cênico" ressalta o peso que a atuação tem sobre ela, mas também a sua entrega total ao papel. A "pira da entrega" sugere o sacrifício e a dedicação necessários para viver intensamente a arte.

A imagem do vitral, que percorre a poética de *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), revela-se no poema "Embriaguez de rum ou xerez no fundo do co(r)po" como uma lente que aproxima e sobrepõe, por meio de fragmentos, a teatralidade de Helena Alvim e a introspecção lírica de Emily Dickinson. Cada verso configura-se como uma peça que capta o brilho individual de cada figura, unindo-as, como cacos de uma composição mais ampla, no que poderíamos chamar de uma performance sincrônica da poesia e do teatro.

O vitral, aqui, torna-se um símbolo da fusão entre a alma das artistas e a materialidade de seus legados: Helena Alvim revive Dickinson no palco, como se cada fala e gesto fossem iluminados pelos fragmentos poéticos da poeta, projetados em sua atuação. A voz "roubada dos versos de Emily Dickinson" não é um ato de apropriação, mas um entrelaçamento das vozes de ambas, refletindo-se na memória que Helena preserva da poeta americana, enquanto realiza o "canto da corruíra" em suas últimas performances.

Assim, a imagem do vitral se consolida como uma estrutura que permite a sobreposição dessas duas almas poéticas, mantendo vivas suas produções. Cada palavra, cada pausa e cada expressão se unem à "pira da entrega" de Helena, perpetuando a memória de ambas as artistas. Dessa forma, o vitral transforma-se em um memorial luminoso de resistências e devaneios que, uma vez montados pelo poeta, oferecem ao leitor a experiência de contemplar a eternidade dessas vozes que se elevam e ecoam através das camadas do tempo e da criação artística.

Em "Embriaguez de rum ou xerez no fundo do co(r)po", Osvaldo André de Mello tece uma multi-imagem composta pela imagem de Helena Alvim, do teatro, da poesia de Dickinson e, ainda, uma imagem metapoética. Essa simbiose também aparece no poema "O

caminho para Meca”, que une a figura da atriz Cleyde Yáconis à figura da artista plástica Helen Martins. Leia-se:

Avidamente contemplada,
nas suas vidas de palco,
pela admiração do público
- às lágrimas, às gargalhadas –
que experimenta as gamas sutis da emoção,
mergulhado no próprio *black-out*...

O olhar que não se acumula
desnuda Cleyde Yáconis de qualquer couraça,
deixando-lhe a sensibilidade ardente,
cada vez mais iluminada,
emissiva e absorvente.

Assim, a atriz mostrou o final da existência
de Helen Martins.
Um encontro inesquecível. Duas almas
que comungam a plasticidade do seu trabalho.

Cleyde modela a luz do corpo.
Helen utiliza o reflexo do vidro moído
e a força opaca do cimento.
Ambas se cumprimentam
na exatidão da forma desejada.

Cômpares, dão-se as mãos ferazes e saem
pelo palco como se fossem
apenas uma.

Em O caminho para Meca, enfrentam,
em si, o desvairado esplendor do verão e o frio
irremediável da grande noite que assoma,
ao apagar final da última vela. (Mello, 2018, p. 84-86).

O poema evoca a figura da atriz brasileira Cleyde Becker Yáconis. Para traçar um trajeto biográfico e artístico da atriz, recorreremos ao livro de Vilmar Ledesma, *Cleyde Yáconis: Dama Discreta* (2004), também da Coleção Aplauso, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. As informações a seguir, portanto, são uma compilação dos dados listados por Ledesma, a partir de seu levantamento sobre a vida e obra da atriz.

Cleyde Yáconis nasceu em 14 de novembro de 1923, em Pirassununga, São Paulo. Desde cedo, enfrentou desafios, especialmente aos 4 anos de idade, quando o pai abandonou a família. Criada pela mãe, uma professora dedicada, Cleyde foi incentivada a estudar e, assim, realizou o curso normal e de enfermagem, sonhando em um dia cursar Medicina. Em 1950,

influenciada por sua irmã, Cacilda Becker, começou a trabalhar no guarda-roupa do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Embora não tivesse a intenção de atuar, acabou substituindo Nydia Licia no papel de Rosa Gonzalez, em "O Anjo de Pedra", de Tennessee Williams. Seu desempenho chamou a atenção de Ziembinski, que a convidou, então, para o papel de Annette em "Pega-fogo", de Jules Renard, o que a fez desistir de seguir a carreira médica (Ledesma, 2004).

Em 1951, Cleyde se destacou como atriz-revelação no teatro paulista, recebendo o prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) por sua performance em "Ralé", de Maximo Gorki. Entre 1950 e 1964, participou de 35 produções no TBC, incluindo "Santa Marta Fabril S.A." de Abílio Pereira de Almeida (1955), "Adorável Júlia" de Marc-Gilbert Sauvajon (1957), e "A Morte do Caixeiro-viajante" de Arthur Miller (1962). Em 1953, conquistou seu primeiro grande papel no TBC como Senhora Flora, a protagonista de "Assim É Se Lhe Parece", de Luigi Pirandello, e, por essa atuação, ganhou o Prêmio Governador do Estado de melhor atriz do ano. Outra performance notável ocorreu em 1955 com "Maria Stuart" de Schiller, que lhe rendeu o Prêmio Saci de melhor atriz (Ledesma, 2004).

Em 1958, ao lado de Cacilda Becker, Ziembinski, Walmor Chagas e Fredi Kleeman, Cleyde fundou o Teatro Cacilda Becker. A estreia da companhia ocorreu com "O Santo e a Porca", de Ariano Suassuna. Em 1964, ela se destacou em mais um papel consagrador, interpretando Yerma na peça homônima de Garcia Lorca, dirigida por Maurice Vanneau (Ledesma, 2020).

Durante a temporada de "Vereda da Salvação", de Jorge Andrade, Cleyde foi presa pela Ditadura Militar, mas acabou conseguindo libertação devido ao prestígio de sua irmã Cacilda. Após desligar-se do TBC, em 1965, aceitou, a convite de Nelson Rodrigues, o papel de Geni em "Toda a Nudez Será Castigada", dirigida por Ziembinski, recebendo o Prêmio Molière por sua atuação. Em 1966, juntou-se ao Grupo Opinião na peça "Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come", de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, com direção de Gianni Ratto. No ano seguinte, substituiu Teresa Rachel em "Édipo Rei", de Sófocles, onde interpretou Jocasta, sob a direção de Flávio Rangel, contracenando com Paulo Autran. Nos anos seguintes, protagonizou diversos espetáculos, em leituras de Simone de Beauvoir e Shakespeare, por exemplo (Ledesma, 2020).

Em 2003, Cleyde conquistou o "Grande Prêmio da Crítica" da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pelo conjunto da obra. Nesse mesmo ano, recebeu o Prêmio Nacional Jorge Amado de Literatura & Arte do Governo da Bahia. Em 2005, foi

agraciada com a Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura. Por sua interpretação na primeira montagem brasileira de *Cinema Éden*, de Marguerite Duras, com direção de Emílio Di Biasi, foi indicada, em 2005, para o Prêmio Shell de Teatro (Ledesma, 2020).

No cinema, Cleyde Yáconis marcou presença em filmes como "Na Senda do Crime", de Flamínio Bollini Cerri (1954); "A Madona de Cedro", de Carlos Coimbra (1968); "Parada 88 – O Limite de Alerta", de José de Anchieta (1977); "Dora Doralina", de Perry Salles (1982); e "Jogo Duro" de Ugo Giorgetti (1985). Em 2000, atuou ao lado de Dirce Migliaccio no curta-metragem "Célia e Rosita", de Gisella de Mello, uma homenagem às atrizes Célia Biar e Rosita Thomaz Lopes, interpretando Rosita (Ledesma, 2004).

Cleyde Yáconis morreu dia 15 de abril de 2013, com 89 anos de idade, em São Paulo. Em 2023, o portal Agencia Brasil dedicou uma edição da “radioagência” à celebração dos 100 anos de sua vida e obra.

No poema, há o retrato da peça “O caminho para Meca”, em que Cleyde Yáconis protagoniza Helen Martins. Segundo Marcos Dávila, em suplemento *online* da Folha de S. Paulo, a atriz interpretou Helen Martins aos 85 anos de idade, no Teatro Cosipa, em São Paulo: “Cleyde se encantou com o texto do sul-africano Athol Fugard, inédito no Brasil, inspirado na vida de outra artista incansável: Helen Elizabeth Martins (1897-1976)” (Dávila, 2008, s/p). Com direção de Yara de Novaes, o espetáculo mostrava um embate de ideias entre Helen, um pastor (interpretado por Cacá Amaral) e a amiga Elza (interpretada por Lúcia Romano). Escrita em 1984, a peça tem teor político, por conta do *apartheid*, mas não se limita às questões ideológicas (Dávila, 2008).

No texto, Helen nunca diz "arte", "criação" ou mesmo "escultura" para definir sua obra. Para a personagem, a palavra-chave é "trabalho". Nisso as duas são muito parecidas. "Sou uma operária", diz Cleyde, que tira da arte a energia para seguir seu caminho. "Em vez de ir ao psicanalista, faço teatro" (Dávila, 2008, s/p).

Para a Seção “acontece”, também da Folha de S. Paulo, o crítico de teatro Sérgio Salvia Coelho lembra que Cleyde Yáconis, em sua vida, sempre interpretou mulheres fortes e, em *O caminho para Meca*, encontra um equivalente:

Este "O Caminho para Meca" está à altura de Cleyde por duas razões. Primeiro, por seu tema: homenageia Helen Martins, uma artista plástica que, tendo descoberto a vocação após os 50 anos em um vilarejo próximo ao deserto na África do Sul, tem uma importância equivalente à de Gaudí. Visionária e revolucionária, sua excentricidade e integridade a levaram a

cometer suicídio em 1975, ao sentir que completara seu trabalho: um jardim com centenas de esculturas de camelos, corujas e budas. Em seguida, a montagem tem o grande mérito de estrear no Brasil um texto de Athol Fugard. Para narrar um momento decisivo da vida de Martins, ninguém melhor que este escritor sul-africano, que começou com teatro de protesto entre os negros das "townships" para se consagrar internacionalmente ao ver seu único romance transformado em filme, "Tsotsi", ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2006. [...] A montagem atinge com despojamento uma grande profundidade, façanha rara em teatro (Coelho, 2008, s/p)

Há pouco material sobre Helen Martins disponível para consulta e a maioria encontra-se em inglês ou alemão. Dessa forma, para traçar um pequeno relato biográfico da vida e obra dessa artista, recorreremos ao texto *A arte (ou a loucura?) de Helen Martins (ou de Koos Malgas?)* (2010), de Roberta Goldfarb, publicado na plataforma eletrônica de artes *Devir*.

Na isolada e pequena cidade de chão de terra chamada Nieu-Bethesda, na África do Sul, Helen Martins nasceu e cresceu. Até hoje, sua sanidade mental é muito discutida. Ao esculpir uma coruja em frente à sua casa, ela conseguiu afastar as crianças que a achavam louca. Aos poucos, seu jardim foi se tornando uma grande festa, esculturas imensas de temas variados deram vida a solidão dessa mulher.

A casa onde viveu e cuidou dos pais ainda é povoada pelas esculturas de Hellen. De motivos religiosos a corujas e camelos, o jardim é um grande convite ao contemplativo. As paredes internas da casa são forradas de pequenos cacos de vidro e muitos espelhos. Conta-se que, à noite, Helen iluminava a casa toda com velas. Os brilhos se multiplicavam e o espetáculo estava montado.

O resgate biográfico de sua vida é pequeno. Sabe-se que foi casada duas vezes, mas divorciou-se nas duas ocasiões. Próximo aos 70 anos, Helen foi diagnosticada com artrite, perdendo, assim, os movimentos das mãos. Sem poder modelar os materiais, dava orientações a Kool Malgas para modelagem dos materiais. Anos mais tarde, começou perder sua visão. Diante da impossibilidade de continuar criando sua arte, Helen se suicida aos 78 anos de idade.

Após sua morte, muitas questões sobre sua obra foram levantadas, a começar da autoria delas. Uma questão delicada que divide críticos até hoje. Entretanto, não há dados suficientes para saber se a obra era, em sua totalidade, criação de Helen. Porém, um relato pareceu-nos importante. Segundo um artista local ouvido por Roberta Goldfarb para a plataforma eletrônica de artes *Devir*, Kool Malgas esculpiu maravilhosamente um camelo mesmo sem nunca ter visto um, fazendo-o apenas a partir do desenho e direcionamento de

Helen: “Este artista nos deu a entender que o grande mérito é de Kool, mas ele nunca teria feito uma escultura sequer se Helen não as tivesse criado. Não foi autor de nenhuma escultura, fazia apenas réplicas das de Helen” (Goldfarb, 2010, s/p).

No poema “O caminho para Meca”, está posto diante de nós, outra vez, uma relação de fusão. O poema constrói uma associação simbólica e representativa entre Cleyde Yáconis e Helen Martins, retratando não apenas suas performances artísticas, mas também a profunda conexão que ambas compartilham com a arte. A figura de Cleyde é apresentada como alguém cuja sensibilidade é desnudada, sem qualquer defesa, o que torna sua imagem ardente e luminosa, tanto emissiva quanto absorvente. Esse olhar que não se acumula, que não se cansa, revela uma artista em constante renovação, cada vez mais entregue à sua arte.

O poema destaca essa sensibilidade de Cleyde, que encontra em Helen Martins uma figura gemelar. Helen, com sua arte peculiar e solitária, utiliza materiais como vidro moído e cimento para criar suas esculturas. A menção ao “reflexo do vidro moído” e à “força opaca do cimento” sugere uma dualidade entre a transparência e a densidade, entre a luz e a matéria, que também se reflete na atuação de Cleyde, que modela a “luz do corpo” em sua performance. Aqui, o corpo da atriz se torna um meio de expressão tão plástico quanto as esculturas de Helen, como se a própria carne pudesse ser moldada pela luz.

A fusão entre as duas artistas é completada quando o poema as descreve como “cômpares”, que se dão as mãos e saem pelo palco como se fossem uma só. Essa união simbiótica sugere que ambas, em seus respectivos campos artísticos, buscam uma arte una, onde as barreiras entre as semioses se dissolvem, resultando em uma expressão artística interdisciplinar. As descrições de Cleyde e Helen como “cômpares” e “duas almas que comungam a plasticidade do seu trabalho” reforçam a ideia de que suas artes, embora diferentes em forma, compartilham uma mesma essência criativa e expressiva.

Além disso, o embate entre o “esplendor do verão” e o “frio irremediável da grande noite” evoca a tensão entre a vida e a morte, a criação e a destruição, temas presentes tanto na obra de Helen Martins quanto na interpretação de Cleyde Yáconis. A referência à última vela que se apaga no final sugere o fim de uma jornada artística e existencial, mas também a permanência de um legado, de uma obra que continua a ressoar mesmo após o “último ato”.

A linguagem do poema é carregada de imagens poéticas que enfatizam essa busca por uma arte que transcenda as fronteiras do seu meio. A modelagem da luz pelo corpo de Cleyde e o uso do reflexo e do cimento por Helen são símbolos de uma expressão artística

que se materializa de maneiras diferentes, mas que, em essência, busca o mesmo objetivo: a criação de uma forma desejada, que transcenda o próprio ato de criação.

Ademais, a presença do espectador no poema é central para compreender a dinâmica entre a performance artística e a recepção. Os versos "pela admiração do público / - às lágrimas, às gargalhadas - / que experimenta as gamas sutis da emoção, / mergulhado no próprio black-out..." ressaltam a interação íntima entre o público e a representação teatral, retirando o espectador de um lugar passivo e conferindo-lhe dimensão reflexiva.

O público é descrito como um participante ativo, cuja admiração é capaz de modular a atmosfera do espetáculo. As "lágrimas" e as "gargalhadas" representam as respostas emocionais polarizadas que os espectadores vivenciam, sugerindo que a peça, e por extensão, a performance de Cleyde Yáconis, provoca uma ampla gama de emoções. Esses extremos emocionais – do riso ao choro – revelam a capacidade da arte teatral de penetrar nas camadas mais profundas da sensibilidade humana, criando uma conexão visceral entre o ator e o público.

A expressão "mergulhado no próprio black-out" é particularmente sugestiva. O "black-out" pode ser interpretado como o momento de escuridão no teatro, quando as luzes se apagam, preparando o palco para uma nova cena. Simbolicamente, também pode representar o mergulho do espectador em sua própria introspecção, no vazio momentâneo que precede a compreensão ou a emoção plena. Esse "black-out" é um espaço de potencialidade, onde o espectador está completamente entregue à experiência, permitindo que a obra atue sobre ele de maneira direta e profunda.

Nesse sentido, o poema enfatiza a ideia de que a obra de arte – seja a atuação de Cleyde Yáconis ou as esculturas de Helen Martins – só se completa na interação com o espectador. É o olhar do público, sua reação emocional, que dá significado à performance, criando uma troca simbiótica entre o palco e a plateia. O espectador, ao se entregar ao "black-out", torna-se co-criador da experiência artística, entregando-se às vivências que dela retira.

Em "O caminho para Meca", a imagem do vitral surge na justaposição das vidas e obras de Cleyde Yáconis e Helen Martins. O poema é um vitral poético que reflete a arte de ambas como fragmentos que, ao se unirem, formam uma unidade simbólica. O poema transforma as diferentes trajetórias das artistas em uma "imagem completa", em que a luz do palco de Cleyde e o reflexo dos cacos de Helen se encontram e se fundem. Cada verso opera como uma peça única, dotada de significado, que, ao se conectar com as demais, gera uma narrativa visual em que a dualidade entre luz e matéria, carne e cimento, cena e silêncio, cria

uma composição integral.

O leitor, então, assume o papel do espectador que contempla essa imagem vívida e plural, percorrendo o espaço onde as sensibilidades de Cleyde e Helen se sobrepõem. Esse vitral poético faz com que a presença do público, as sombras das emoções e o black-out final sejam percebidos como camadas de vidro através das quais a experiência da arte se revela, ao mesmo tempo opaca e translúcida, sugerindo que, como em um vitral, as cores e as formas só ganham vida plena pela luz que o atravessa – aqui, a luz do olhar contemplativo do leitor.

Os dois poemas aqui apresentados estão organizados sequencialmente em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018). A eles, soma-se, ainda, uma terceira peça poética, intitulada “Intimidade”, e que cumpre ressalva nesta leitura. Assim, leia-se:

A intimidade conquistada por Ilma Nogueira, no dia a dia,
com a personagem há mais de uma década
a impediu de perceber o achado
do espaço cênico
da atriz que se expande em ondas,
afogando o espectador de prazer, ambos,
de mãos dadas,
mangas arregaçadas na construção
da verdade teatral.

Ela não se deu conta de que, na busca
de estofos diversos,
o que agregou à personagem, esta lhe devolveu
ao âmagô – onde viveram os recursos histriônicos,
as sutilezas
das raízes dramáticas, o sangue
da coragem física, a loucura
domesticada e a humildade para oferecer

o corpo, dionisiaca:
às invisíveis pessoas,
com quem dialoga e compartilha o palco
e precisas desta luz corporal generosa
para viver. (Mello, 2018, p. 87-88).

Para leitura desse poema, não faremos um percurso biográfico da vida e obra da atriz Ilma Nogueira, porque não encontramos, em nenhuma plataforma, livro, jornal ou suplemento menções à atriz. Embora esse caminho não seja possível, dessa feita, acreditamos que a matéria poética, em si, é especialmente sugestiva para essa leitura, principalmente pelo fato de que os poemas analisados nesta seção se encontram publicados sequencialmente. Optamos, assim, por realizar a leitura analítica da sequência. Assim, partiremos da análise do texto poético.

O poema utiliza uma série de metáforas para descrever a união entre a atriz e a personagem. A "intimidade conquistada" sugere uma relação profunda e duradoura, não apenas entre a atriz e seu papel, mas também com o teatro em si. Essa intimidade impede a atriz de perceber como o espaço cênico é mais do que um cenário; é um lugar onde a atriz se transforma, expandindo-se “em ondas” e “afogando o espectador de prazer”. Aqui, a representação da atriz transcende a performance para se tornar uma avalanche que alcança o público. A “verdade teatral” construída em conjunto, com “mangas arregaçadas”, indica um esforço mútuo, uma criação coletiva entre atriz, personagem e público.

A linguagem do poema é construída por metáforas e metonímias, criando imagens poéticas que reforçam a simbologia do teatro como um espaço de transformação e verdade¹⁶. A escolha das palavras, como “estofos diversos”, “histriônicos”, “sutilezas”, “raízes dramáticas” e “loucura domesticada”, sugere uma paleta de emoções e técnicas que a atriz emprega para dar voz à sua personagem. O termo “corpo, dionisiaca” faz uma referência ao deus grego do teatro e do vinho, Dionísio, reforçando a ideia de entrega total e êxtase na performance teatral. A “luz corporal generosa” que a atriz oferece ao público reflete a capacidade de transmitir emoções e experiências de forma intensa e autêntica.

A imagem da atriz no poema é construída de forma a enfatizar sua total imersão e simbiose com a personagem. A atriz não apenas interpreta um papel; ela se torna uma extensão da personagem, e vice-versa. O ato de “agregar à personagem” é recíproco, pois a personagem devolve à atriz elementos essenciais de sua própria humanidade – “os recursos histriônicos, as sutilezas, o sangue da coragem física, a loucura domesticada”. Essa fusão cria uma imagem poética em que a atriz é simultaneamente criadora e criatura, canalizando as emoções e as experiências que transcendem a representação teatral.

Portanto, o poema aborda a intimidade não apenas como uma conexão profunda entre a atriz e a personagem, mas também como uma espécie de osmose, processo no qual as características e essências fluem de uma para a outra. A expressão “ao âmago” sugere que a personagem atinge o cerne da atriz. Essa união, simbiótica, faz com que a linha entre a atriz e a personagem se dissolva, criando um ser novo, híbrido, cujo nascimento só pode se dar no palco.

Assim como no poema “O caminho para Meca”, neste, o público também é retratado como um co-criador da “verdade teatral”. A imagem de “ambos”, atriz e público, “de mãos dadas,/ mangas arregaçadas na construção/ da verdade teatral” evoca um processo

¹⁶ “O teatro é o espelho da verdade” (Boal *apud* Manguel, 2001, p. 288).

de colaboração, de doação, de entrega à experiência artística. Essa colaboração entre a atriz e o público é essencial para a materialização do teatro como um espaço de revelação e transformação e pressupõe uma condição de “humildade para oferecer”: a atriz, o seu corpo, a sua coragem, a sua voz; o público, as mãos, o olhar, o significado.

Versando sobre a pintura de Caravaggio, Alberto Manguel (2001) realizou uma análise que, nesta leitura, tomaremos como empréstimo para enxergar a relação sugerida entre as atrizes e o público nos poemas “O caminho para Meca” e “Intimidade”. Nas palavras de Manguel,

[Caravaggio] suprime a ideia do espectador como algo externo; ele o transforma em ator; faz dele um participante do enredo que se desenrola não diante dos olhos do espectador, situado em uma posição privilegiada, mas sim a toda volta dele, no mesmo nível que ele [...]. Caravaggio compele o espectador à ação (Manguel, 2001, p. 307).

A análise de Manguel sobre Caravaggio fornece um paralelo intrigante para a leitura proposta entre a relação da(s) atriz(es) com seu público. Da mesma forma que Caravaggio elimina a ideia do espectador externo à percepção, nos poemas, as atrizes Cleyde Yáconis e Ilma Nogueira não atuam para um público inerte, alheio; elas o integram à própria essência da performance. O espectador é compelido à ação, à criação do significado do espetáculo.

Nos dois poemas, a união entre as atrizes e o público é apresentada como uma necessidade, uma condição *sine qua non*¹⁷ para a realização do teatro como espaço de revelação e verdade. Sem o público, a performance perde seu significado e seu motivo. Essa necessidade é simbolizada pela colaboração ativa e pela entrega total tanto da(s) atriz(es) quanto do espectador, que, juntos, constroem a narrativa e a “verdade teatral”.

Essa abordagem da leitura caravaggesca, em que o público é transportado para dentro da cena e se torna parte da narrativa, permite empreender a noção de que a teatralidade não está completa sem o olhar, a emoção e a ação do espectador. A obra de arte – seja na pintura de Caravaggio ou na atuação das atrizes – exige a presença ativa do outro, do espectador que, ao interagir com a obra, a completa e a transforma. Em nossa leitura, essa é a imagem da plenitude da experiência estética presente nos poemas.

Encerra essa seleta de leituras dos retratos de atrizes o poema “Ausência suave”,

¹⁷ Referência à Teoria de Equivalência das Condições. Essa Teoria estabelece que todas as condições que concorreram para a ocorrência de determinado resultado são equivalentes e possuem a mesma relevância. Algo indispensável ou essencial para a existência de um outro elemento.

publicado logo em seguida aos três poemas aqui selecionados. Não aleatoriamente, o poema propõe uma leitura do palco vazio, do fechar de cortinas, da despedida do espetáculo. A esse respeito, leia-se:

Ausência suave dissolvida
com evanescências
deixa o palco vazio para pontilhar
o mapa da memória.
O teatro fecha as portas.
O palco dorme solitário.
Saudade de pura seda
se descobre no espaço lembrado
e se transforma em essência de flor.

Seres de carne e osso
com quem converso de mãos dadas
ou lábios selando-se (Mello, 2018, p. 89).

O tema do poema gira em torno da ausência, da memória e do sentimento de saudade. A ausência é descrita como "suave" e "dissolvida", o que indica uma forma de aceitação ou resignação diante da perda ou da falta. A saudade, por sua vez, é comparada a "pura seda" e "essência de flor", sugerindo uma saudade não dolorosa, mas transformada em beleza e significado. Esse tema se expande na ideia de um palco vazio, onde performance e representação são elementos metalinguísticos.

Simbolicamente, a imagem da "essência de flor" no poema pode ser interpretada como uma alusão às atrizes que ocuparam o espaço cênico, entendido, aqui, não como lugar físico, mas numa referência às vozes femininas que apareceram nos poemas anteriores. Assim como uma flor, a presença das atrizes enche o espaço de vida, cor e significado, mas, com o fechamento do teatro, sua essência se dissipa no ar, transformando-se em uma lembrança etérea.

A saudade "de pura seda" pode ser vista como uma evocação da feminilidade e da graça das atrizes, cuja memória é delicada, mas resistente, como um tecido fino que, mesmo ao toque, preserva sua integridade. A transformação da saudade em "essência de flor" sugere que, embora ausentes, essas figuras femininas permanecem impregnadas na memória do espaço, como um perfume que persiste após a flor ter murchado. Dessa forma, o poema não só celebra a memória, mas também reconhece a continuidade da presença através da ausência, como uma força sutil, mas duradoura, que ainda influencia e permeia o espaço cênico, mesmo que invisível.

Portanto, o palco vazio é um símbolo central no poema, representando o vazio

deixado pela ausência. O teatro, que fecha suas portas, deixa o palco vazio e o silêncio no espaço, como uma forma de “eco das memórias”. O palco que “dorme solitário” reforça a ideia de um espaço de expressão que agora está inerte, aguardando talvez um novo ato ou uma nova vida. As “evanescências” mencionadas no poema sugerem que essas memórias não são estáticas, mas fluídas, surgindo e desaparecendo na mente do espectador, tal como as luzes de um holofote que destacam diferentes momentos de uma peça.

O poema é composto por duas estrofes que não seguem uma métrica regular, o que sugere uma liberdade formal que favorece a fluidez da expressão poética. A linguagem é delicada e evoca certo tom melancólico, especialmente pela escolha de palavras como “ausência”, “saudades”, “solitário” e “evanescências”. Esses termos conferem ao poema uma atmosfera de transitoriedade e efemeridade, alinhando-se com o tema central.

As imagens no poema são evocativas e visuais, com uma forte carga simbólica. “Evanescências” e “pura seda” evocam uma delicadeza quase tátil, enquanto “o palco dorme solitário” oferece uma imagem vívida de um espaço físico e emocional outrora povoado, mas que ainda guarda a potencialidade de reviver. A segunda estrofe introduz a presença de “seres de carne e osso”, que parecem representar figuras da memória, que continuam a viver nas lembranças do eu-lírico. As imagens de “mãos dadas” e “lábios selando-se” sugerem intimidade e conexão, indicando que, apesar da ausência física, a presença dessas figuras é mantida viva no espaço da memória e na matéria poética.

As imagens do poema, sob essa perspectiva, não apenas descrevem a saudade e a ausência, mas também capturam a experiência sensorial de estar em um teatro vazio. O silêncio do palco, a sensação de um espaço que já foi vibrante e cheio de vida, e agora descansa, é profundamente melancólico, mas também reverente. É como se o enunciador estivesse em um santuário da arte, onde cada espaço vazio e cada silêncio é sagrado e permeado de memórias e significados.

Ademais, há de se mencionar o palco (e a poesia, por extensão, nessa leitura) como um espaço de prolongamento da existência, isto é, as imagens aqui destacadas como uma narrativa representada:

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografa, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer. O espaço do drama não está necessariamente contido apenas no palco de um teatro [...] (Manguel, 2001, p. 291).

Assim, o enunciador, ao olhar o palco vazio, vê mais do que uma ausência física; ele vê a representação contínua de uma história que ele mesmo, como espectador, apenas fragmentariamente conhece. O poema captura esse processo de rememoração e prolonga a existência das imagens e das experiências vividas. O poema, assim, pode ser visto como uma meditação sobre a maneira pela qual as imagens — tanto aquelas vistas no palco de um teatro quanto aquelas presentes na poética — ganham significado e prolongam sua existência por meio do *olhar*¹⁸ do espectador. O palco vazio torna-se, portanto, um espaço onde o drama continua a se desenrolar, mesmo na ausência de representações, sustentado apenas pela potência das imagens e das memórias que elas evocam.

Nessa tonalidade predominante, a imagem atua como módulo de resistência capaz de manter e prolongar vinculações e possui uma magicidade simbólica de pleno, a qual sua forma e essência é integralmente projetada pelo corpo em vida. Não há apenas um facho parcial de representação, mas uma inteireza ontológica mágica (Ciquini, 2020, p. 4).

O pensamento de Fábio Henrique Ciquini, extraído do artigo *Com imagens, contra as imagens: o pensamento por imagens como resistência ao imaginário mediático*, sugere que a forma e a essência da imagem são projetadas pelo corpo em vida, indicando que há uma conexão íntima e vital entre a experiência vivida e a representação simbólica dessa experiência. A saudade, o palco vazio e as memórias que o enunciador evoca são mais do que recordações; elas são projeções integrais e vivas que mantêm o passado presente, conferindo-lhe uma inteireza ontológica que transcende a ausência e o silêncio.

Por fim, a saudade de "pura seda", que se transforma em "essência de flor", reforça a ideia de uma imagem que resiste ao tempo e à ausência, permanecendo intacta no tecido da memória. A imagem do vitral, formada por pedaços de vidro, sugere que cada fragmento da performance e da memória cênica tem a capacidade de permanecer intacto, guardando a beleza e a essência da experiência vivida, agora vista sob uma nova luz. A figura da atriz, assim como a flor, pode desaparecer fisicamente, mas sua imagem persiste no mosaico poético, sempre pronta a ser reconfigurada, refletida, iluminada.

A imagem do vitral se encaixa de forma particularmente sugestiva na análise do poema "Ausência suave", ampliando a sua reflexão sobre memória, saudade e a continuidade

¹⁸ Leia-se o olhar como ausência: "Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo" (Rosa, 1974, p. 89).

da presença. O palco vazio descrito no poema, que “dorme solitário”, pode ser entendido como a metáfora de um vitral que, sem luz, perde sua força e intensidade, mas que, ainda assim, não desaparece. A ausência do espetáculo e a saudade que a permeia são como os fragmentos de um vitral, cuja imagem permanece intacta na memória do espectador, mesmo quando a luz que antes a iluminava se apaga. A “essência de flor”, transformada pela saudade, é o reflexo de um caco de vitral que, embora dissociado de seu contexto original (o palco iluminado), continua a reter uma beleza que transcende o momento efêmero da performance. Assim como no vitral, o vazio do espaço cênico sugere a iminência de uma nova luz, uma nova leitura, que pode ser dada pelo espectador. O vazio não é um nada, mas um campo potencial de ressurreição e renovação da imagem.

A memória da atriz, da saudade, da flor, da carne e do osso, não desaparece. Pelo contrário, ela se mantém viva na paisagem do vitral da memória, e cada fragmento – cada imagem da atriz, cada gesto cênico – continua a ressoar, reformando-se ao longo do tempo. O vitral, assim como o poema, projeta uma ontologia viva que transcende o físico e o imediato, e é essa força simbólica, que habita tanto a representação poética quanto o olhar do espectador, que mantém a presença intacta, mesmo na ausência do palco iluminado.

Assim, concluímos essa seção e fica-nos, ao que parece, a pergunta proposta por Didi-Huberman e que, aqui, tomamos por retórica: “Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?” (Didi-Huberman, 2010, p. 35).

2.3 Retratos-fotográficos como fragmentos de instantes

O texto literário é composto por semioses que transpõem a literatura para um lugar de trânsito. Nesse trânsito, exprimem-se forças advindas das diversas linguagens que constituem o que, genericamente, entendemos por arte. A fotografia sempre se encontrou no interstício entre a pintura, o desenho e a imagem e, por muitos anos, foi questionada enquanto linguagem artística. Porém, é incoerente não notar que suas marcas e definições se fazem presentes nos textos literários, complementando-os, reforçando-os ou, até mesmo, (re)construindo-os. Estudiosos como Roland Barthes (1984), Umberto Eco (1989) e Alberto Manguel (2001), ao longo de suas trajetórias críticas, depararam-se com o autor que também se revela fotógrafo, no sentido de que escolhe ângulos, ajusta o foco e coloca sob perspectiva toda uma estrutura narrativa ou poética.

Da ótica literária à fotográfica, as características da imagem poética são tais que

ampliam a multiplicidade de sentidos existentes entre imagem e literatura, ampliando o processo de transcrição/revelação, especialmente no que se refere à semiótica, às fronteiras entre um meio e outro. Características técnicas podem distinguir os conceitos de fotografia e imagem, em especial no que se refere à concepção analógica dos termos, entretanto, em certos conjuntos literários, pode-se admitir essas noções como complementares: a fotografia é uma revelação de imagens. A rigor, para Flusser, em seu livro *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, a obtenção de uma fotografia também resulta na apreensão de imagens: “Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cena.” (Flusser, 2013, p. 36). Na poética visual da fotografia, da pintura e do cinema, ou da literatura, a imagem é uma construção abstrata de sentido que depende do posicionamento do leitor/espectador. Cabe ao receptor elaborar a sua compreensão a partir do que o artista constrói com as suas variadas técnicas e suportes.

A captura do instante por meio da grafia da luz cristaliza e registra a imagem, ao mesmo tempo o artista perde o seu poder sobre essa grafia tanto quanto na literatura, já que o pretense leitor, em tempos distintos do criador, estabelecerá a construção de sentidos e as relações possíveis com outros tempos, outros espaços e outras histórias. Jean-Paul Sartre aludiu a esse movimento dialético em *O que é a Literatura*, leitura aqui visitada em tradução:

o ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o autor existisse sozinho, ele poderia escrever tanto quanto quisesse, nunca a obra como *objeto* seria conhecida e seria preciso que ele desistisse de escrever ou se desesperasse. Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos (Sartre, 2004, p. 93).

Em seu estudo sobre gênese e imaginário na poética de Osvaldo André de Mello, a Professora e Pesquisadora Dr.^a Alba Valéria Niza Silva realizou um detalhado exame da biblioteca do poeta, com vistas aos seus manuscritos, marginália, edições e cartas. Recorremos a uma das cartas que ela transcreve em seu texto para pensar a abertura desta seção.

A carta data de 27 de fevereiro de 1997 e foi escrita por Yeda Prates Bernis, poetisa mineira cuja obra foi traduzida para idiomas como italiano, francês, inglês, espanhol e húngaro. Nessa carta, por ocasião de sua leitura a *Ilustrações*, poética que privilegia paisagens, espaços e lugares de Minas como o olhar do fotógrafo que se lança sobre a lente, Yeda escreve:

Amigo Osvaldo André
Muito bonito, seu livro *Ilustrações*.
Nunca é demais se cantar Minas, se chorar Minas, se perder de amor por

Minas.

Você **fotografa** emoções advindas do belo, do que existe e do que se perdeu, em roteiro – místico e mítico- de ouro, sol, nuvens e lágrimas.

Este é um livro para viajar nele, minerando em poesia os diamantes que seu talento e sua sensibilidade nos ofertaram.

Gratíssima,

Yeda (Silva, 2013, p. 81, *grifo nosso*)

Cabe aqui, também, dimensionar o autor como fotógrafo (Ou *Operator*, em Barthes) ao admitir que o conjunto de sua obra foi ornamentado, colorido, velado ou desvelado, embrumecido, angulado. A revelação das imagens-fotografias, portanto, só chega ao leitor ao passar pelas lentes do autor, a fim de cumprir três emoções ou intenções, as quais Roland Barthes, em *A câmara clara: nota sobre fotografia*, descreveu como *fazer, suportar, olhar*.

Em *Lendo imagens*, Alberto Manguel (2001) expõe a rua, a cidade e até mesmo uma tela como espaços de representação, assim como uma fotografia. Para Manguel, o que o artista inclui numa imagem, seja ela desenhada, pintada, esculpida ou fotografada é capaz de prolongar sua existência por meio de uma história revelada. De quem é a imagem? De quem é a história? A arte propicia ao espectador essa viagem em pista de mão dupla, por meio da qual transita por um universo que lhe é ao mesmo tempo distante e estranho – por ter sido criado por um terceiro – tão próximo e familiar, porque solicita do leitor a interação, a compreensibilidade da qual depende para existir como conceito e como imagem.

A paisagem flagrada, o instante do *flash*, a captura da imagem revelam o poeta divinopolitano como um fotógrafo, naquilo que Alberto Manguel (2001) considerou como o registro do que foi visto, mas, por sua própria natureza, também do que não foi visto. Nesse sentido, leia-se o poema “Ecce Homo”:

A moldura é o limite de que o fruidor necessita,
para considirar o recorte visual do artista,
que enquadra um aspecto do infinito
capaz de reproduzir-se a si mesmo,
indeterminadamente, já que assim constrói
o universo. Uma tática minimalista.

Ou então trata o artista de materializar
o seu profundo olhar
totalizador.

O local é o suporte do que há de metafórico,
de poético nisto:

apenas a moldura contra o mundo.

O espriado, o plano versus a profundidade
do mar...
Eis a obra do artista (e sua obra é seu olhar):

Amplo, longíquo, o infinito versus a profundidade
Que incorpora a fotofrafia da superfície
à visualização vertiginosa de um voo,

terra adentro... (Mello, 2018, p. 66-68).

O poema explora a ideia da moldura como um limite necessário para o fruidor (ou *Spectador*, pelo que chamou Barthes) apreciar a visão do artista. A moldura é vista como um recorte visual que define e limita o horizonte, permitindo ao artista capturar e representar certos aspectos do universo de maneira que possam ser compreendidos e apreciados. Simbolicamente, a moldura pode representar as limitações da percepção humana, enquanto o "aspecto do infinito" que ela enquadra pode simbolizar o potencial ilimitado da criação artística e da imaginação. A "tática minimalista" mencionada no poema sugere que o artista, ao focar em um pequeno aspecto do vasto universo, consegue capturar e representar algo de singular.

Para Manguel (2001), a fotografia viabiliza um corte num mundo sem moldura. No mundo, o olho pode captar o que está além das margens, mas uma fotografia é o retrato daquilo que o fotógrafo quis enquadrar e aquilo que determinada luz e ângulo lhe permitiram revelar. Assim, “toda fotografia (ampliada, cortada, tirada de determinado ângulo, iluminada de certa forma) cita a realidade de maneira deturpada” (Manguel, 2001, p. 93).

Assim como Manguel sugere que a fotografia parte de um ato voluntário de seleção, o poema também reflete sobre a função do artista ao "enquadrar um aspecto do infinito" que, de outra forma, seria ilimitado e indeterminado. O poema reconhece que a visão artística é uma construção — uma versão subjetiva, moldada pelas escolhas do artista sobre o que incluir ou excluir, o ângulo de visão, a iluminação. A moldura, então, se torna um símbolo tanto de limitação quanto de criação, um meio pelo qual a diversidade de formas e conteúdos do mundo é condensada a algo compreensível, mas também inevitavelmente alterado. Dessa forma, no poema, a moldura é apresentada como um limite necessário para que o fruidor possa considerar o recorte visual do artista, uma ideia que se alinha diretamente com o conceito de que a fotografia é uma escolha deliberada do que será capturado e mostrado ao espectador.

O poema também contrapõe o "espriado, o plano versus a profundidade do mar",

sugerindo uma dualidade entre superfície e profundidade, como uma metáfora para a superficialidade versus a essência ou o interior oculto. Aqui, aplica-se o que Barthes denominou como “objetos folhados”, indicando a mútua relação que a fotografia exerce sobre seus referentes, dualizados em folhas que não podem ser separadas sem se destruir. A obra do artista, então, é descrita como um olhar que abrange tanto a superfície quanto a profundidade, unindo essas dimensões contrastantes em uma única visão.

As imagens no poema são fortemente visuais e evocativas. A moldura, o infinito, o mar e a profundidade são elementos que se destacam. A moldura, em particular, é uma imagem central, representando a maneira como o artista delimita e define o mundo dentro de sua obra. O "plano versus a profundidade do mar" cria uma imagem contrastante, em que a superfície do mar pode ser vista como um reflexo do céu infinito, enquanto sua profundidade representa o mistério e o desconhecido. A "profundidade do mar" pode ser vista, ainda, como a profundidade de campo na fotografia: o foco pode estar tanto na superfície (o plano) quanto em algo mais “amplo, longínquo”.

A linguagem do poema é concisa e reflexiva, com um tom filosófico. O uso de palavras como "limite", "infinito", "totalizador" e "profundidade" contribui para a sensação de que o poema está explorando conceitos vastos e complexos. O título "Ecce Homo" faz referência ao pronunciamento de Pôncio Pilatos ao apresentar Jesus Cristo ao povo antes de sua crucificação: "Eis o homem". Esse título carrega um peso simbólico e evoca temas de revelação, sacrifício, humanidade e julgamento. No contexto do poema, "Ecce Homo" sugere uma reflexão sobre a condição humana, o papel do artista como aquele que revela, enquadra e apresenta ao mundo sua visão particular. Assim como Pilatos apresentou Cristo à multidão, o poeta apresenta a obra de arte (e, por extensão, o olhar do artista) ao leitor.

Nos versos “O local é o suporte do que há de metafórico/ de poético nisto:/ apenas a moldura contra o mundo”, está implicada a ideia de que o local simboliza tanto o espaço físico quanto conceitual de criação e apresentação. Simbolicamente, esse local não é apenas um espaço neutro; ele se torna um suporte, uma base de sustentação e concretude à criação artística. O ato de moldurar, de delimitar, portanto, é o que define o aspecto metafórico e poético da arte. A moldura, ao isolar [ou evidenciar] uma parte do mundo, transforma uma imagem em algo mais do que apenas imagem: ela o eleva ao nível da metáfora e da poesia. A arte, nesse sentido, é vista como uma transfiguração do mundo, e a moldura atua como o elemento que permite essa transfiguração, ao criar um novo significado através da delimitação e do recorte.

“Apenas a moldura contra o mundo” encapsula uma reflexão sobre o papel da arte como uma forma de estruturar e interpretar a visão. A moldura, como símbolo, é tanto um limite quanto um portal, que transforma o fragmento do mundo que ela encerra em algo além — em poesia, em metáfora, em arte. Assim, a arte é vista como uma constante negociação entre o infinito do mundo e a finitude da visão humana, tornando o conjunto moldurado uma subversão: “a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (Barthes, 1984, p. 62).

A discussão sobre a imagem do vitral no poema "Ecce Homo" oferece uma rica camada de interpretação, especialmente quando se considera a estética da moldura, do recorte visual e da iluminação, que são fundamentais tanto na fotografia quanto na arte do vitral. O vitral, como forma de arte, é essencialmente um jogo de luz e cor, onde os fragmentos de vidro colorido, dispostos de maneira cuidadosa, revelam uma imagem mais ampla e simbólica que se manifesta ao ser iluminada. Essa dinâmica é paralela à visão poética que o poema constrói ao explorar o conceito da "moldura", que limita e define a visão do artista sobre o mundo.

No contexto do poema, a moldura é comparável à estrutura do vitral: o poeta, como o artista do vitral, escolhe os fragmentos (ou cacos) do mundo, ou da experiência, que ele deseja revelar. Assim como um vitral captura a luz e a direciona através de seus fragmentos, o poeta seleciona momentos específicos e os apresenta sob uma "luz" particular, criando uma visualização do mundo, ou da condição humana, que, ao mesmo tempo, é limitada e ampliada pela sua intervenção. O ato de moldurar e recortar no poema é uma espécie de enquadramento da realidade, um convite para que o fruidor (ou espectador) contemple a cena não apenas como um reflexo do mundo exterior, mas como uma interpretação que depende do posicionamento do leitor, tal como se faz ao olhar através de uma janela de vitral, onde a luz transforma as cores e padrões, conferindo-lhes novas significações.

O poema, com sua exploração da moldura, da profundidade e do infinito, revela a busca do eu-lírico por uma imagem poética que se apresente como um mosaico de sentidos, fragmentado, mas imbuído de uma força simbólica poderosa. Quando Barthes afirma que "toda fotografia cita a realidade de maneira deturpada", compreende-se que o "deturpado" é, na verdade, uma transfiguração, uma revelação da realidade por meio do filtro da escolha estética e da sensibilidade do artista. Esse processo é paralelo à forma como um vitral transforma a luz em algo significativo e poético.

Por fim, a imagem do vitral no poema poderia ser vista como uma metáfora para

a criação poética: o poeta, ao selecionar suas imagens e ao dispor os fragmentos de suas visões, cria uma janela que permite ao leitor olhar para a complexidade do mundo, mas sempre por meio de um "filtro" artístico que é, ao mesmo tempo, delimitador e revelador. Assim, a moldura, a luz e o recorte no poema tornam-se equivalentes ao papel do vitral na edificação: uma forma de acessar uma "verdade" mais profunda, porém mediada pela intervenção estética e pela percepção do artista. O poema, ao lidar com esses temas, evoca a complexidade da experiência humana, que é fragmentada, mas também potencialmente iluminada pela arte.

No seio dessas proposições, veja-se, ainda, o poema “A terra em fogo”:

Azul cruel, destas manhãs de inverno,
aberto ao furor solar, que escalda o verde da terra,
condena à extinção as espécies, nos vasos,
ainda que à sombra. Azul cruel demais!

De que adianta amar caminhos de penumbras
e amar caminhadas, se a planta dos pés,
por mais que intente, não obtém descarregar
na terra a eletricidade excessiva? De que adianta amar? (Mello, 2018, p. 21).

O poema pode ser lido como uma fotografia que captura um momento congelado no tempo, refletindo o contraste entre luz e sombra, cores e texturas. O "azul cruel" é a cor dominante, uma cor fria que ocupa todo o fundo da imagem, enquanto o "furor solar" representa a luz intensa que queima o verde da terra. As plantas, "nos vasos, ainda que à sombra", podem ser vistas como os elementos em primeiro plano, quase desbotados, lutando contra a luz opressiva.

O azul, descrito como "cruel", é a cor predominante no poema, e essa escolha cromática não é acidental. Tradicionalmente, o azul pode simbolizar serenidade, tranquilidade e introspecção. No entanto, aqui, o adjetivo "cruel" subverte essa associação, transformando o azul em uma cor que representa frieza, distanciamento e até hostilidade. Esse "azul cruel" do céu de inverno não é acolhedor, ao contrário, é implacável e opressor, simbolizando a indiferença da natureza em relação ao sofrimento das espécies.

As cores frias se relacionam também ao transcendente, precedendo a passagem do plano terrestre, físico e quente (o sol, o dourado) para o plano metafísico, sem definição específica. O azul, nesse contexto, pode também ser associado à ideia de um vazio vasto e impessoal, como o céu ou o oceano, que se estende sem fim. Essa vastidão sugere a insignificância das espécies diante das forças naturais, reforçando a sensação de desamparo

e impotência. A cor azul se torna, assim, um símbolo de um universo indiferente e desprovido de compaixão, refletindo a solidão existencial.

A cor verde, que aparece no verso "que escalda o verde da terra", tradicionalmente simboliza vida, crescimento, renovação e esperança. No poema, porém, o verde está sob ataque, "escaldado" pelo sol. Isso sugere uma inversão do seu significado habitual: o verde aqui não é símbolo de vitalidade, mas de vulnerabilidade. Ele representa a fragilidade da natureza diante do poder devastador do sol. A cor verde, associada à terra, torna-se um símbolo da vida que luta para sobreviver, mas que está condenada à extinção.

A visualidade cromática criada, especialmente, pela predominância de três cores no poema (o azul, o verde e o dourado – este último na figura do “furor solar”) reforça a ideia de um ambiente dominado por poucas forças — o céu azul e o calor implacável — que reduzem a vida ao mínimo. O foco restrito em poucos tons, nesse caso, sublinha uma monocromia que se revela no plano emocional, onde as cores não trazem alívio ou esperança, mas reforçam a desolação e a opressão.

Assim, as cores no poema têm uma relação direta com as emoções descritas. O azul cruel evoca sentimentos de angústia, distanciamento e desespero, enquanto o verde da terra, apesar de ser uma cor associada à vida, é aqui uma lembrança melancólica da vulnerabilidade e da mortalidade. A interação entre essas duas cores cria um contraste simbólico que reflete a tensão entre forças opostas: a luz que destrói e a vida que resiste. O azul e o verde, embora geralmente associados à renovação e à tranquilidade, no poema, são subvertidos para simbolizar a crueldade do mundo natural e a fragilidade da existência, contribuindo para a construção de um cenário poético onde a beleza se entrelaça com a desolação.

O jogo de luz e sombra é central para a interpretação fotográfica do poema. A luz é impiedosa, e as sombras, que deveriam proteger, são insuficientes para evitar a destruição. Os ângulos sugerem uma perspectiva de baixo para cima, na qual o céu azul cruel domina a cena, e a terra abaixo, com suas plantas frágeis, é pequena e vulnerável.

Assim, o poema como fotografia enfatiza o contraste e a tensão entre forças naturais, capturando a impotência do ser humano e da natureza diante de elementos implacáveis. A combinação de cor, luz, e perspectiva cria uma imagem mental que reflete a desolação e a luta silenciosa contra um destino inevitável.

Por outro ângulo, o poema também reflete sobre a impotência do ser humano diante dessas forças naturais. A expressão "De que adianta amar?" é reforçada por um jogo

de sombra e penumbra oposto ao excesso de luz e calor que se ressalta no poema. A "eletricidade excessiva" pode ser vista como uma metáfora para a tensão interna, o acúmulo de energia que não encontra liberação, sugerindo um desajuste ou desconexão entre o ser humano e a natureza.

Assim, é possível afirmar que o poema "A terra em fogo" se revela como uma fotografia em versos, na qual as relações de sombra e luz, juntamente com as cores predominantes, criam uma composição visual que pode ser interpretada sob diferentes ângulos. O "azul cruel" e o "furor solar" tornam-se elementos centrais nessa imagem poética, cuja intensidade dramática espelha a dureza da paisagem retratada. Assim como uma fotografia, o poema captura um momento específico, mas, ao mesmo tempo, fala da escolha de um ângulo, dos processos de uma revelação, do ajuste das lentes, como um negativo que guarda o avesso da imagem revelada.

À luz da discussão sobre a imagem do vitral, para os poemas em questão, abre-se uma interessante camada interpretativa, visto que tanto a fotografia quanto o vitral compartilham características essenciais na construção de uma "impressão" visual e na captura de momentos específicos, ao mesmo tempo em que atuam como formas de mediação e interpretação do mundo.

No poema "A terra em fogo", a predominância de cores — o "azul cruel", o "furor solar" e o "verde da terra" — cria um contraste dramático e profundo que remete à natureza implacável e ao ciclo da vida e da morte. O vitral, enquanto forma de arte, também é caracterizado por difusão de cores, que ilumina o interior da edificação. O "azul cruel" do céu e o "furor solar" têm, no contexto do vitral, uma equivalência com a forma como as cores são dispostas e filtradas pela luz. A luz atravessa o vitral, transformando sua cor e criando novas nuances e sentidos. Além disso, o vitral é uma peça que oferece diferentes perspectivas dependendo do ponto de vista do observador. Essa característica é visível no jogo de luz e sombra do poema, no qual as sombras, que representam a proteção e o alívio, são insuficientes diante da agressividade da luz.

No poema, a metáfora do vitral também pode ser percebida no contraste entre o "local" e o "mundo". O local do artista, como o espaço limitado do vitral, é o campo onde a visão se condensa e onde se revela um recorte específico de uma realidade mais vasta e fragmentada. A "moldura" no poema, que restringe a visão do mundo e torna o foco da experiência poética mais agudo, remete ao papel que o vitral exerce ao dividir o mundo em fragmentos de luz e cor, criando uma nova forma de ver o mundo — um mundo que é

simultaneamente transformado e revelado pela cor e pela luz que ele filtra.

Assim, o vitral funciona como uma metáfora da complexidade e fragmentação do mundo natural e humano representado no poema. Como no vitral, a luz que entra no poema é filtrada pelo olhar do artista, criando uma experiência visual e emocional única que exige do leitor uma interpretação ativa, uma reflexão contínua sobre a relação entre o visível e o invisível, o concreto e o metafísico.

Nesse sentido, Osvaldo André de Mello utiliza recursos fotográficos não apenas como uma ferramenta estilística, mas como uma forma de perpetuar a visão, imortalizando-a em um espaço-tempo poético. No contexto do livro *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), essa ideia de uma "imagem que não morre" reflete a capacidade da poesia de fixar o olhar em seu instante fugaz, preservando-o na memória e materializando-o na imagem. A fotografia poética, assim, não apenas registra o mundo visível, mas também evoca o invisível, o que está submerso nas sombras, nas nuances, naquilo que o olhar do leitor descobre ao explorar o poema como uma obra de arte visual. Essa abordagem transforma a leitura em uma experiência sensorial, na qual o tempo se dilacera, mas a imagem poética permanece intocável, viva na memória e na página, cumprindo o papel de uma verdadeira imagem imorredoura.

2.4 Fragmentos em tela: Retratos de pintores

A apreensão poética de Osvaldo André de Mello já conferiu ao poeta reconhecida relevância por sua dimensão visual e por seu desenho que, em muito, assemelha-o a um ilustrador, em “seu *ver* palindromático: *rever* – que consiste mais pungente na progressiva viagem do *re/vi/ver* como uma de suas essenciais experiências de vida”, conforme assinalou Márcio Sampaio em considerações sobre a escrita do poeta que, posteriormente, foram publicadas em prefácio à *Lua Nova* (2014).

Essa forma do seu *olhar* se lançar sobre as imagens e delas retirar certos clarões poéticos já foi assinalado pela Professora e Pesquisadora Dr.^a Alba Valéria Niza Silva: “[...] a religiosidade palpitante, evocadora dos tempos coloniais, a disposição gráfica dos versos na página, tudo apela, aqui como em outros poemas, ao visual, como se o poeta estivesse fotografando homens, obras, paisagens, monumentos [...]” (Silva, 2007, p. 72).

Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), “seu *ver* palindromático” – para usar a expressão de Sampaio que, nesta leitura, pareceu-nos exata – é

levado às últimas instâncias, não apenas através das “ilustrações” perceptíveis nas linhas poéticas, mas unindo a elas pinturas, desenhos, telas das quais faz brotar certas descrições que, em muito, nos fazem pensar numa écfrase poética.

No seio dessas provocações, leia-se o poema “Nas telas de Celeste Brandão”.

[...]

Da ponta do lápis flui
e das pinceladas de cores
Divinópolis com suas flores –
Largos, ruas, praças, o rio,
pipas, carros de boi, tapetes de Corpus Christi,
cordões de carnaval, folias de reis,
reinados...

A noiva, o noivo, padrinhos,
pais, convidados, um casamento completo
a cavalo vem da roça ao Santuário,
apeia na venda da esquina, bate a poeira da roupa,
bebe água e água que passarinho não bebe...

As barraquinhas da Matriz e as do Santuário,
as semanas santas, os quadros vivos,
as procissões com chuva,
a bucólica paisagem urbana,
o recreio das normalistas,
o ensaio público dos seresteiros.

Os alpendres e os jardins repletos de flores,
cores de um tempo que somente respira
nas telas de Celeste Brandão! (Mello, 2018, p. 60-61).

Estamos, agora, diante da artista plástica Celeste Brandão. A biografia de Celeste Brandão não é exata e não há para consulta muito sobre sua produção. Segundo Fernando Camillo (2011), jornalista divinopolitano, Celeste Brandão é considerada uma artista primitivista que iniciou sua carreira na década de sessenta. Ainda tendo como fonte a apuração realizada pelo jornalista, citamos aqui, sem exatidão cronológica, algumas de suas participações em Mostras e Exposições, a fim de ressaltar sua participação no panorama artístico regional.

No cinquentenário de Divinópolis, Celeste expõe seus trabalhos no Sobrado do Capitão Domingos Gontijo - lugar que hoje abriga o Museu Histórico local; nas comemorações dos 40 anos do Jornal *A Semana*, participa da Mostra individual *O Sobrado em Diversas Épocas*; em Diamantina, juntamente com outros artistas, participa da Mostra coletiva *Arte Divinópolis*; em Belo Horizonte, associa-se a pintores mineiros numa exposição

no Serrano Palace Hotel; também em Belo Horizonte expõe suas telas na Feira Hípie da Praça da Liberdade e nas Copiadoras Delta e Cometa; participa de uma Mostra Coletiva da Semana de Arte do Colégio Frei Orlando - SAFO; inaugura a galeria de arte Novo Estilo, com a Exposição *CELESTE BRANDÃO - um legado de ingenuidade*; na Semana da Cidade, participa da Coletiva *Preservação do Sobrado do Largo da Matriz*; na Galeria Petrônio Brax, realiza a Mostra *Eu Sou Divinópolis*; com o sugestivo nome *Divinópolis em Quadros*, Celeste Brandão inaugura um novo espaço destinado a divulgar a cultura regional; participa da coletiva *ARTE NA CIDADE*, promovida pela Escola Estadual Dona Antônia Valadares; no Espaço Cultural da Companhia Energética de Minas Gerais - CEMIG, em Belo Horizonte, se junta a um grupo de artistas para participar do 2º Circuito Cultural; Celeste expõe suas obras na Fundação Educacional de Divinópolis - FUNEDI/UEMG, somando-se a uma programação do Projeto Cultural CQV - Passe & Fique; por fim, a artista, participa de uma Exposição Individual no Colégio Ângulo de Divinópolis (Camillo, 2011, s/p).

A contribuição de Celeste Brandão para a cultura local e regional deu à artista a mais alta condecoração do município de Divinópolis- MG, a Comenda. Seu reconhecimento levou à produção de um documentário sobre sua vida intitulado *Celeste Brandão, o traço da memória*, de Adriano Luiz Reis (2015), que intercala depoimentos da artista a imagens de suas obras. Em um dos depoimentos, Celeste declara “a arte é um remédio para as minhas tristezas. Se a saudade aperta, misturo as tintas em cores bem vivas e me transporto para um mundo novo” (Brandão, 2015, s/p).

Por ocasião de seu falecimento no ano de 2017, o telejornal MGTV- Centro Oeste divulgou uma reportagem em sua 1ª edição do dia 01 de dezembro de 2017. Nessa reportagem, Osvaldo André de Mello diz sobre a artista “Ela não frequentou escola. Ela descobriu... ela pintou com o dedo, ela tentou cores... ela fez tons. A figura humana dela era diferente, é um feixe de traços” (Mello, 2017, s/p).

Esse reconhecimento de traços e tons da obra da artista está presente no poema, que apresenta uma rica descrição da cidade de Divinópolis, e faz uso de um lirismo nostálgico para evocar memórias e tradições locais. Através de imagens vívidas e detalhadas, o poeta captura não apenas o cenário urbano, mas também o espírito cultural e social da cidade.

As cenas descritas remetem ao cotidiano da cidade, com menções aos largos, ruas, praças e ao rio que corta a cidade. Esses elementos constroem uma paisagem viva e dinâmica, onde os elementos bucólicos de uma novata vida urbana se ressaltam. Os elementos da memória aparecem entrecruzados a elementos da tradição cultural popular, destacando

eventos religiosos e festivos, como as procissões, as Folias de Reis e os tapetes de Corpus Christi. As descrições são quase cinematográficas, com uma progressão que leva o leitor a percorrer diversos pontos da cidade, desde suas praças e ruas até os eventos sociais e religiosos que ocorrem nelas. Essa descrição detalhada contribui para construir uma atmosfera nostálgica e imersiva, na conservação de imagens que guardam um patrimônio regional e histórico.

O poema é predominantemente descritivo, pintando uma imagem detalhada da cidade através de uma série de cenas que capturam tanto a arquitetura quanto as atividades humanas. O poeta utiliza uma linguagem visual rica para criar um mosaico de imagens. No início do poema, a referência ao "lápiz" e às "pinceladas de cores" simboliza a criação artística e literária. Essas ferramentas são usadas para dar vida à cidade de Divinópolis, destacando a capacidade da arte de capturar e preservar a essência de um lugar. A menção recorrente às flores e cores remete à beleza e vitalidade da cidade. As flores são um símbolo de vida, renovação e continuidade, sugerindo que a cidade, apesar de todas as mudanças, mantém seu espírito vibrante. Uma possível leitura da cena do casamento a cavalo remete à continuidade das tradições e à importância das raízes culturais.

O poema é uma celebração da cidade de Divinópolis, capturando tanto sua beleza física quanto seu rico patrimônio cultural. Através de uma linguagem descritiva e simbólica, o autor evoca memórias de uma cidade que, embora possa ter mudado ao longo do tempo, mantém suas tradições e sua essência viva, especialmente nas obras de artistas como Celeste Brandão. O poema, assim, se torna um retrato poético da cidade, onde cada verso contribui para a construção de uma imagem imorredoura de Divinópolis.

Portanto, a referência a Celeste Brandão, uma artista que parece ter capturado a essência de Divinópolis em suas telas, ressalta a ideia de que a arte é um meio de preservar a memória e a identidade cultural. O poema sugere que as cores e cenas de Divinópolis, que outrora eram vibrantes e cheias de vida, agora "respiram" nas telas da artista: o retrato como resgate, permanência e contemplação viva da imagem.

Numa éfrase poética, é possível explorar a forma como o texto poético dialoga com outras formas de arte, particularmente as artes visuais, e como ele transforma o ato de descrição em uma criação artística por si só. A éfrase, na sua definição mais tradicional, remete a uma descrição verbal de uma obra de arte visual. No entanto, a noção moderna de éfrase tem abarcado a maneira como o texto literário se apropria de elementos das artes visuais para explorar questões de representação, memória e significação (Moisés, 2004).

Em *Ekphasis e Representação* (1991), James Heffernan sugere que a éfrase desempenha o papel de aproximar o leitor de um objeto que, de outra forma, estaria distante, trazendo-o para diante de seus olhos como se as palavras pudessem abrir caminho para a visão. Ao "transportar" uma imagem para a mente do leitor, a éfrase se realiza por meio de um discurso poético que é capaz de construir verossimilhança¹⁹ e uma *falsa fictio*²⁰. Em outras palavras, a éfrase é uma ferramenta discursiva que enriquece a memória coletiva dos leitores, permitindo que eles construam mentalmente imagens nítidas e detalhadas a partir da descrição.

O poema não descreve diretamente uma obra de arte existente, mas, ao evocar as "telas de Celeste Brandão", sugere que todo o texto pode ser lido como uma transposição poética das imagens que habitam essas telas. Nesse sentido, o poema assume um caráter ecfrástico, ao se tornar uma "pintura verbal" da cidade.

Outra camada interessante da éfrase no poema é a função memorial que ele assume. Ao descrever as "telas de Celeste Brandão" como guardiãs de uma "bucólica paisagem urbana" que agora "respira" apenas através da arte, o poema sugere que a pintura (e, por extensão, a poesia) é um veículo essencial para a preservação da memória cultural. Nesse contexto, o poema não só descreve as cenas da cidade, mas também se apresenta como um documento artístico que preserva e perpetua as tradições, eventos e paisagens de Divinópolis. A éfrase aqui serve como um meio de resistência contra o esquecimento, transformando a arte em um espaço onde o passado continua a existir de maneira viva e acessível.

A éfrase moderna frequentemente envolve uma reflexão sobre o próprio ato de representação, questionando como as palavras podem capturar ou traduzir a essência de uma imagem visual. No poema, há uma tensão entre o efêmero e o permanente, onde as cenas do cotidiano descritas são transitórias, mas se tornam imanes quando capturadas pela arte de Celeste - e pela poesia.

Esse aspecto do poema pode ser visto como uma meditação sobre a capacidade (e os limites) da arte em representar a realidade. A cidade real, com suas "ruas, praças, o rio," e suas tradições culturais, é sempre um lugar de mudança e movimento. No entanto, quando transportadas para a arte, essas imagens ganham uma nova dimensão, uma permanência que desafia o tempo.

No poema, vemos como a estrutura do vitral pode servir como uma metáfora que

¹⁹ Verossimilhança, aqui, empregada como uma "relação de semelhança entre discursos" (Hansen, 2006, p. 86).

²⁰ Refere-se à certa habilidade do orador de desencadear memórias no leitor que possam alimentar a imaginação sobre o que se está lendo e interpretá-las com base naquilo que já viu (Hansen, 2006).

enriquece a compreensão do texto. Essa estrutura fragmentada e ao mesmo tempo integrada pode ser lida como uma analogia poderosa para o poema, em que cada cena descrita constitui uma peça da memória coletiva de Divinópolis, que, ao ser iluminada pela arte de Celeste Brandão, adquire uma nova significação.

A ideia da fragmentação que caracteriza o vitral ressoa com a forma como o poema constrói sua representação da cidade. O olhar do eu-lírico percorre diversos momentos e espaços, como ruas, praças, festas populares e procissões, criando uma série de imagens que, juntas, formam uma visão mais ampla da cidade. A cada estrofe, uma nova faceta de Divinópolis se revela, como se o eu-lírico estivesse montando retratos em um painel – fragmentos de memória e tradição que são colados em uma nova ordem, oferecendo uma nova interpretação da cidade e da cultura local. Essa fragmentação do cotidiano, que se une para criar uma imagem coesa da cidade, é uma característica do vitral, onde os pedaços de vidro, embora distintos, são combinados para formar uma obra de arte maior.

A luz que passa através do vitral também pode ser vista como uma metáfora para o papel da arte na preservação da memória. Assim como a luz ilumina o vitral e revela suas cores e formas, a arte – tanto a pintura de Celeste Brandão quanto a poesia de Osvaldo André de Mello – ilumina as cenas e as tradições culturais. As imagens de Divinópolis que o poema captura são como fragmentos de uma janela luminosa para o passado, dando-lhes uma nova vida e significação. A referência ao "tempo que somente respira nas telas de Celeste Brandão" evoca essa transição entre o efêmero e o imorredouro, uma característica fundamental do vitral, que, apesar de ser feito de elementos frágeis, tem a capacidade de resistir ao teste do tempo.

O vitral também é frequentemente associado a um processo de revelação e contemplação. Assim como um observador se posiciona em frente a um vitral para apreciar a cena que ele cria, o leitor do poema é convidado a contemplar as imagens de Divinópolis, mas também a refletir sobre o significado dessas imagens. A repetição de cores e a ênfase na vivacidade e na memória sugerem que o poema, como um vitral, não se limita a capturar um momento específico, mas também a explorar sua beleza, suas tensões e sua complexidade ao longo do tempo.

Além disso, a presença de múltiplas camadas de significação e interpretação no poema reflete a complexidade visual do vitral, que, à medida que a luz se altera, pode revelar diferentes ângulos da imagem. Assim, as imagens de festas, eventos religiosos, tradições culturais e a própria paisagem urbana de Divinópolis ganham novos contornos à medida que

o poema é lido e relido, permitindo ao leitor descobrir diferentes nuances da cidade e da memória coletiva. Isso sugere que, como o vitral, o poema é um espaço de múltiplas interpretações e reflexões, onde cada fragmento de imagem se ilumina à medida que a poesia revela novas camadas de sentido.

Portanto, o vitral surge como uma metáfora rica e significativa dentro da leitura do poema, ajudando a compreender não apenas a estrutura do texto, mas também o papel da arte na preservação da memória, na construção da identidade cultural e na transmissão de um legado que transcende o tempo.

Certamente, essas considerações também são acionadas diante do poema *Ele se criou*, dedicado a Hevecus. Veja-se abaixo.

Hevecus integra um grupo de artistas –
grandes deformadores da realidade.
O desenho acadêmico desdenhado, investiram na criação
da própria linguagem plástica, de onde emergem os estilos
inconfundíveis, a distância. No escuro, brilham a escola GTO,
Waldir Caetano, Celeste Brandão, Hevecus...

Hércules Veloso Cordeiro.
Hevecus.
Ele criou este nome Hevecus para a Vida
E a Arte. Ele se criou.

Instituía em ateliê breves espaços domésticos
em conflito, a paz dos bares, estúdios
de artistas e casas de amigos,
a rua e a praça.

A próxima exposição, debaixo do braço,
transitava pela cidade,
muitas vezes vendida, perdida, refeita.

A provisória vida ambulante.
A entrega da vida ambulante à arte.

Artista solar.
Na figuração do Sol
e na captação da luz nas cores,
a par com áreas noturnas.

A intertextualidade.
Jamais uma técnica pura.
Eleita a técnica mista, atingiu
profundidades
para as superposições
de lixos franciscanos e de lixos urbanos.
O sacro e o profano.

A dramaticidade dos suportes fugazes. Convites,
pedaços casuais de qualquer papel, assim mantidos,
folhas secas, papéis laminados de cigarros, páginas
de missais, vinhetas bíblicas, caixas de fósforo,
guardanapos...

A durabilidade da obra questionada
O traço da esferográfica contra nanquim.

A caneta de cores de água e o chá
contra pastéis e guaches franceses.
As películas de cinema, o vidro moído,
retalhos de veludo...

O efebo louro desdobrado, ao correr do tempo,
apaixonadamente. A palavra escrita quer desenhar.
Cristos, cálices, anjos, seres imaginários, um homem
suprimido do sexo, pelicanos, madonas, Clarice Lispector,
o caipira, o toureiro conduzido pelo touro imponente e dócil,
o céu, o Sol, os girassóis, a máscara, o ator...

Composições oníricas e etílicas.

Um artista neobarroco celebra a brevidade
da Vida e se suicida. (Mello, 2018, p. 62-65).

Para traçar um pequeno relato biográfico do artista, à semelhança dos pinçamentos acima realizados, recorreremos, como fonte de consulta, à pesquisa realizada por Bianca Guimarães Ferreira e Flávia Lemos Mota de Azevedo, publicada nos anais do 7º Seminário de História e Memória do Centro-Oeste mineiro, promovido pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG – unidade Divinópolis. O estudo intitulado *Hevecus e a sociedade divinopolitana: marcas na memória* recupera dados do artista divinopolitano cujo traço distintivo era a tendência neobarroca.

Hércules Veloso Cordeiro, conhecido como Hevecus, nasceu em Divinópolis – MG, no ano de 1952. Autodidata, produziu diversas obras que, geralmente, ficavam com amigos e admiradores. Geralmente, comercializava seus trabalhos em praças e bares, mas, muitas vezes, trocava-os por bebidas e cigarros.

Hevecus conviveu com pessoas que eram consideradas influenciadoras no cenário cultural de Divinópolis, na qual podemos citar Adélia Prado, Waldyr Caetano, Irene Amaral, Heraldo Alvim, Osvaldo André e Ênia Azevedo. Participou de algumas mostras artísticas, ganhando o prêmio de melhor escultura no salão de Artes Plásticas da 1ª Semana de Artes de Divinópolis, com apenas dezessete anos, chamando a atenção da população divinopolitana que estava inserida no meio artístico (Ferreira; Azevedo, 2018, p. 6).

Na década de 70, participou de algumas mostras coletivas, chegando a celebrar 10 anos de carreira em dezembro de 1979, com uma exposição no Museu Histórico. Nesse período, Hevecus vivia sob dependência do álcool, e suas obras, já conhecidas pelos traços fortes e cores vivas, passaram a causar certa inquietação. Conforme assinalam Bianca Ferreira e Flávia Azevedo (2018), essa conduta colocou Hevecus em um lugar de invisibilidade social, não apenas por sua forma de viver a vida, mas pelo despreparo da própria sociedade interiorana para discutir temáticas como a sexualidade, evidentes em sua obra.

Merece destaque uma de suas ilustrações que acompanha a capa do livro *O Pelicano*, de Adélia Prado. No desenho, há uma figura travestida, com seios femininos e genitália masculina, tendo, no lugar dos braços, asas, além de uma feição petrificada. Adélia diz:

Essa pintura aqui, eu considero uma obra prima, sabe? ela é irretocável. E quando eu fiz o livro *O Pelicano*, eu procurando uma capa, procurando em gravuras de pintores, tudo aí, eu falei: meu Deus, eu estou com o Pelicano em casa! né? que é a uma figura hermafrodita né? que tem asas, é absolutamente, isso pra mim é um Cristo, é um Cristo (Prado *apud* Ferreira; Azevedo 2018, p. 7).

Hevecus falece no ano de 1987, após cometer suicídio. Esse pequeno trajeto biográfico nos apresenta um artista visceral, incompreendido, que colocou em suas obras muito de si, de suas angústias.

Embora o poema seja uma ode, ele também narra, de forma fragmentada, a trajetória de Hevecus. O texto começa por situá-lo entre outros artistas deformadores da realidade, destacando sua rejeição ao desenho acadêmico e sua criação de uma linguagem própria. A partir daí, somos conduzidos por uma série de imagens que representam as condições de vida do artista: seus espaços, suas exposições ambulantes, sua convivência com o efêmero.

Através de uma linguagem que mescla a prosa e a poesia, o poema constrói uma imagem multifacetada de Hevecus, celebrando sua vida e obra enquanto explora temas como a criação artística, a transitoriedade da vida e a fusão entre o sagrado e o profano. A linguagem é densa, repleta de substantivações que remetem ao universo artístico (“desenho acadêmico”, “linguagem plástica”, “técnica mista”), além de expressões que intensificam as características do artista (“grandes deformadores”, “solar”, “dramaticidade”). A escolha por frases curtas e incisivas contribui para uma sensação de urgência e intensidade, refletindo a vida e a arte

efêmera de Hevecus. O estilo da escrita é fragmentado, com saltos entre imagens e ideias, espelhando a própria fragmentação da vida e obra do artista.

O poema retrata Hevecus como um artista que transgride normas e convenções. A menção a outros artistas, como "Waldir Caetano" e "Celeste Brandão", situa Hevecus em um contexto artístico maior, onde a deformação da realidade e a criação de uma linguagem plástica própria são valorizadas. Hevecus é descrito como um "Artista solar", uma referência a elementos como luz, vida e energia. Ao mesmo tempo, ele captura a luz “nas cores, a par com áreas noturnas”, criando um contraste entre o dia e a noite, a vida e a morte, o sagrado e o profano, dualismo marcante na estética neobarroca, que celebra a ornamentação, a complexidade e o drama. Essa narrativa poética culmina na celebração de sua obra, rica em simbolismos e representatividade. O final trágico, com o suicídio do artista, também pode ser lido na tensão neobarroca entre a criação e a destruição, a luz e a escuridão.

O verso "a palavra escrita quer desenhar" é central para a compreensão do poema, especialmente quando interpretado através de uma leitura metalinguística. Essa expressão sugere que a escrita transcende a descrição verbal, buscando alcançar uma dimensão visual e sensorial, similar ao ato de desenhar. No contexto do poema, essa afirmação não é apenas uma metáfora para a escrita criativa, mas também uma declaração sobre a intersecção entre a palavra e a imagem, evocando a arte de Hevecus como uma extensão da linguagem poética.

O poema se constrói como uma espécie de "desenho verbal", em que cada verso parece esboçar ou pintar uma imagem, capturando a essência da obra de Hevecus. A linguagem usada é rica em descrições que evocam não apenas a visão, mas também texturas, cores e materiais, como “películas de cinema”, “vidro moído” e “retalhos de veludo”. Esses elementos visuais são apresentados de forma que o leitor quase possa “ver” as telas de Hevecus, atuando como um meio através do qual a palavra tenta se materializar em algo visual e palpável.

Nesse sentido, torna-se o poema também uma tela: palavras são usadas como pinceladas para criar uma imagem complexa e multifacetada do artista. O poeta parece não apenas descrever as obras de Hevecus, mas recriá-las no tecido da própria poesia. Frases como "Composições oníricas e etílicas" e "Cristos, cálices, anjos, seres imaginários" funcionam como camadas de tinta, aplicadas com diferentes técnicas para construir uma composição que é tanto verbal quanto visual. Assim, o poema parece desenhar uma galeria imaginária, onde cada imagem evoca a presença de Hevecus, suas escolhas estéticas, seus materiais e até mesmo sua filosofia de vida e arte. A poesia aqui se torna um meio sinestésico,

onde o visual e o verbal se encontram.

A palavra no poema é carregada de intenções que ultrapassam seu significado literal. "A palavra escrita quer desenhar" implica que a linguagem não é apenas uma ferramenta de comunicação, mas também um meio de expressão artística que pode operar em múltiplos níveis. Esse desejo de desenhar com palavras também reflete a própria prática de Hevecus, que, ao escolher materiais diversos e criar composições de técnicas mistas, também estava "escrevendo" uma narrativa visual complexa.

No poema dedicado a Hevecus, a imagem do vitral emerge como uma metáfora potente para entender tanto a vida quanto a arte do artista. Tal como no vitral, cada aspecto da obra e da vida de Hevecus é um fragmento que, por si só, pode parecer desconexo ou incompleto, mas, reunido em uma única composição, constrói uma imagem densa e multifacetada. Essa estrutura fragmentada no poema reflete as técnicas artísticas de Hevecus: seu uso de "lixos franciscanos e de lixos urbanos," "papéis laminados," "retalhos de veludo" e outros materiais variados, que simbolizam a diversidade e a impermanência da vida e das criações artísticas, elementos essenciais da estética neobarroca.

A forma como o poema alterna entre versos curtos e imagens complexas também recria o efeito visual de um vitral, em que cada peça — ou cada verso — contribui para uma totalidade maior. Essa totalidade, contudo, é paradoxal e fragmentada, pois evoca tanto a criação quanto a destruição, o que espelha a existência transitória e a natureza da obra de Hevecus. Sua "vida ambulante" e as "exposições debaixo do braço" ressaltam a efemeridade e o deslocamento que acompanham tanto a trajetória do artista quanto a própria ideia de um vitral, que somente atinge sua plenitude quando iluminado, quando atravessado pela luz.

O poema também indica que Hevecus "instituiu em ateliê breves espaços domésticos em conflito, a paz dos bares", o que pode ser associado ao modo como o vitral captura a luz — ora intensa, ora fragmentada — de acordo com as mudanças no ambiente. Da mesma forma, Hevecus realiza sua criação, para expressar um jogo de contrastes entre o "sacro e o profano," "Cristos" e "seres imaginários," e a constante oscilação entre o claro e o obscuro. Esses pares antitéticos refletem o próprio espírito neobarroco, em que a complexidade e a tensão entre opostos formam o coração da criação artística.

O verso "a palavra escrita quer desenhar" é central para essa leitura, pois implica que a escrita do poeta também tenta capturar essa multiplicidade visual e sensorial, como se cada palavra fosse um pedaço de vidro colorido, compondo uma representação da figura de Hevecus. O poema busca ser uma painel cujo retrato principal é o próprio Hevecus e sua arte,

e o leitor é convidado a visualizar cada cena e a (re)conhecer a obra de Hevecus. O poeta constrói, assim, uma galeria poética de vitrais verbais, nos quais o artista surge em cada “caco” de memória, cada imagem pintada com palavras.

No desfecho do poema, quando se afirma que o artista celebra “a brevidade da Vida e se suicida,” a imagem do vitral ganha ainda mais significado: o vitral, assim como Hevecus, é frágil, vulnerável ao tempo e às forças externas, mas, enquanto permanece, ilumina o espaço e cria narrativas. É essa transitoriedade que confere à obra e ao artista uma beleza singular, dando à vida e à arte de Hevecus um caráter de eternidade paradoxal, uma luz perene que brilha apesar de sua fragilidade.

O poema “Somente Agora”, que aparece publicado integralmente na página 92, também teve alguns de seus versos recortados para enfeixar “re/descrições” de telas produzidas por Hevecus. A esse respeito, leia-se:

SOMENTE

Somente agora, percebo –
 incipiente claro
 (de ideias) –
 os detalhes invadiram o sono
 a ponto de declararem vigília
 à garganta seca

todos
os detalhes

os arremates as fímbrias os deslizos

e o silêncio

Jamais a eloquência
o perfulgente

Somente agora, percebo:

os de / talhes

fantasmas oníricos ouvindo o coração
 sobressaltos cansaço

as uvas as uvas

as uvas

Somente agora se recompõe
 (pleno claro de ideias detalhes
 Ao Sol,
 Ínvio Inviolável)

O sonho Respira
 - única realidade –
 nenhuma alucinação Tudo E mais nada!

AGORA (Mello, 2018, p. 92)

O poema "SOMENTE AGORA" se apresenta como uma meditação íntima sobre a percepção tardia e profunda dos detalhes, provavelmente refletindo a complexidade da obra de Hevecus. A estrutura gráfica do poema, com seus versos fragmentados e espaçamento peculiar, parece espelhar o processo de contemplamento de uma pintura, onde o olhar percorre diferentes partes da tela, descobrindo nuances e significados. Com seus cortes abruptos e espaçamento inusitado, o desenho dos versos parece imitar o movimento dos olhos do espectador ao contemplar uma pintura. Os espaços podem representar pausas na observação, momentos de reflexão ou de respiração, enquanto os versos quebrados sugerem a fragmentação do pensamento ou a multiplicidade de interpretações: “quando tentamos ler uma pintura, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é uma terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas” (Manguel, 2001, p. 29).

A expressão "Somente agora", repetida no poema, sublinha a ideia de uma revelação tardia, um momento de clareza frente ao desconhecido. Essa repetição cria uma sensação de despertar, de uma nova compreensão que emerge lentamente. Além disso, ela também sugere a ideia de que a contemplação de uma obra de arte exige tempo e maturidade para ser plenamente apreciada.

Os "detalhes" invadindo o sono e declarando vigília representam a minúcia e a complexidade da pintura. Cada detalhe da obra de Hevecus pode ser visto como algo que exige a atenção do espectador, a ponto de alterar sua percepção e até seu estado de espírito (sono/vigília). A menção repetida aos detalhes indica que são eles que conferem profundidade à experiência estética.

O contraste entre o "silêncio" e a "eloquência" aborda, novamente, a dualidade presente na obra neobarroca do pintor, sugerindo que a pintura de Hevecus reflete essas ambiguidades inerentes à condição do humano. A escolha do "silêncio" também pode indicar a necessidade de uma introspeção diante da obra de Hevecus e do exercício de escrita poética, aproximando, mais uma vez, as manifestações artísticas.

A repetição das "uvas" possui uma carga simbólica profunda. As uvas, muitas vezes associadas ao prazer, à abundância ou até à passagem do tempo (quando fermentam em vinho), são representadas na obra de Hevecus como um elemento recorrente e podem ser lidas como um símbolo da fecundidade da imaginação do pintor.

A linguagem do poema é altamente introspectiva e carregada de simbolismo. As palavras escolhidas, como "incipiente", "vigília", "perfulgente" e "fantasmas oníricos", criam

uma atmosfera de mistério e contemplação. A ausência de conectores claros entre as ideias reforça a ideia de que a compreensão da obra de arte é algo fragmentado, construído peça por peça, em um processo quase meditativo. O título "SOMENTE AGORA", colocado estrategicamente no início e no final do poema, marca o começo e o fim de uma revelação. É como se o poema estivesse documentando o processo de uma epifania, em que a verdadeira essência da obra de Hevecus é finalmente percebida.

A imagem do vitral pode ser interpretada no poema pela disposição fragmentada e espalhada dos versos, que funcionam como peças únicas de um mosaico poético. Assim como no vitral, cada “fragmento” verbal é carregado de uma cor, textura e significado próprios, e somente a partir da contemplação de todos os elementos o leitor/observador consegue perceber a totalidade do sentido.

No vitral, a luz atravessa os cacos e se converte em uma multiplicidade de cores e formas, criando uma imagem singular. Da mesma forma, o poema convida o leitor a observar cada detalhe de forma isolada – os “detalhes”, “fimbrias”, “uvas” e o próprio “silêncio” – antes de compor um entendimento mais amplo. Esse jogo de claro e escuro é evidente na oposição entre o “silêncio” e a “eloquência”, as “uvas” e o “sonho”, os elementos estáticos e aqueles que se movem, que refletem a estética neobarroca de Hevecus. Cada verso fragmentado e espaçado, como um pedaço de vitral, sugere que, em sua união, emergirá uma revelação mais ampla – a realidade total do artista e de sua obra –, capturada apenas "agora".

A imagem do vitral, portanto, ecoa a estrutura e o conteúdo do poema, em que a beleza reside tanto nos detalhes quanto na configuração geral, e a observação cuidadosa é necessária para revelar o todo. Assim como o vitral se ilumina de modo único dependendo da luz que o atravessa, o poema “SOMENTE AGORA” convida a releituras várias, em que o todo e as partes se iluminam reciprocamente.

Portanto, os poemas aqui retratados, que abordam a essência e o legado de dois pintores divinopolitanos – Celeste Brandão e Hevecus – exemplificam a fusão artística de que *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) é composta, poética de vislumbre, de luz e sombra, de cores, de texturas, profundamente sinestésica. Nesses poemas, a dimensão visual é central, pois os versos funcionam como pinceladas que constroem imagens vívidas e detalhadas de Divinópolis e suas tradições, assim como ressaltam a cidade como notável berço artístico.

No primeiro poema, Celeste Brandão é celebrada por capturar a nostalgia da cidade, suas festas, rituais e paisagens, congelando essas memórias em telas que reescrevem

a vida. A poesia se transforma em um vitral, onde cada palavra é uma cor, cada verso uma peça de vidro que, quando combinada, forma um mosaico complexo e significativo.

No segundo poema, Hevecus é retratado como um artista que transcende as fronteiras da arte tradicional, explorando o sacro e o profano, o real e o imaginário. A intertextualidade, a técnica mista e a busca pela expressão individual fazem de Hevecus uma figura que, mesmo na efemeridade dos materiais que utiliza, deixa uma marca indelével. Sua arte é uma celebração da brevidade da vida, uma expressão do neobarroco que exalta o efêmero.

O terceiro poema, por sua vez, coloca em evidência o *olhar* do espectador, isto é, daquele que contempla uma obra de arte e é invadido por significados e percepções que o despertam do “sono” e o “declaram vigília”, no sentido do acordar para o conhecimento, para o olhar, para a apreensão. A arte como um lugar “pleno claro de ideias” imprime no olhar do espectador detalhes, arremates, fímbrias, “Tudo e mais nada!”. É um poema de grande carga sinestésica, evidenciando o que Melânia Silva de Aguiar chamou de “olhos de ver/ler, não só de ‘olhar’”, convocando “à leitura do mundo” (Mello, 2012, s/p).

Ao integrar esses artistas na composição das imagens, Osvaldo André de Mello vai formando o “seu” vitral poético, onde cada artista, com o “chamado” artístico que lhe cabe, contribui para a totalidade da obra. As imagens visuais construídas pelos pintores se entrelaçam com as imagens poéticas, resultando em poemas que transcendem a simples descrição, tornando-se uma fusão simbiótica de arte e poesia. Assim, esses artistas não são apenas temas dos poemas, mas sim pequenas peças feitas do mesmo material do poeta, compondo um vitral que celebra a vida, a arte e a cidade de Divinópolis.

Nesse sentido, é preciso sublinhar, assim como pensou Alberto Manguel, que “somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras” (Manguel, 2001, p. 21). Assim, imbricadas em nós, as imagens nos contam histórias, no cerne das percepções diretas inevitáveis ao pensamento humano: “a alma nunca pensa sem uma imagem mental” (idem, *ibidem*). Para o autor, tanto as imagens quanto as palavras são a matéria de que somos feitos.

[...] a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens em palavras e de palavras em imagens (Manguel, 2001, p. 21).

Esse mutualismo simbiótico a que Manguel faz referência está no cerne da

poética de *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018). Manguel recupera um pensamento de Balzac importante para a nossa leitura. Assim, escreve Balzac, “a forma, em suas representações, é aquilo que ela é em nós: apenas um artifício para comunicar idéias, sensações, uma vasta poesia. Toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior” (Balzac *apud* Manguel, 2001, p. 29). Em complemento, é importante alinhar o pressuposto de que “nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva” (Manguel, 2001, p. 28). Por isso,

Quando lemos imagens [...] atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” (Manguel, 2001, p. 27).

Assim, as imagens suscitadas na leitura dos poemas não apenas descrevem outras obras de arte, mas transformam essas descrições visuais em narrativas, demonstrando como as imagens capturadas pela visão são, em si, contadoras (e guardiãs) de histórias. A percepção humana, que Manguel sugere estar inextricavelmente ligada às imagens mentais, encontra no trabalho de Osvaldo André de Mello um reflexo claro: as palavras e as imagens se fundem para formar uma peça complexa e vívida da vida e da arte.

Os pigmentos miram

A rocha escama no embate com o tempo,
desde o surgimento do homem,
a última escama desfigura e descarta
pinturas rupestres sobrepostas.

Os pigmentos que resistiram incólumes
a transformações geológicas,
naquelas rochas desprotegidas de Pains,
a custo vislumbrados, a custo abrindo as cores
à incidência do astro rei causticante...

Os pigmentos esmaecidos ainda sugerem
a expressão de formas daqueles artistas
mirando o mundo pela vez primeva.

Hoje, aqueles homens espreitam, miram
os visitantes por metonímia – as pinturas rupestres!

Os códigos plásticos inventam a estética desprezada.

A estética da arte visceralmente brasileira! (Mello, 2018, p. 56).

Esse poema não chama à roda poética um artista específico, como os dois últimos que aqui apresentamos. Convida, entretanto, à sua lírica artistas primevos (para usar, por empréstimo, um de seus termos), que, em “códigos plásticos”, deram forma estética e linguagem a uma narrativa (nesse ponto, assim como os poemas até então apresentados). O poema explora o contraste entre o tempo geológico e a durabilidade dos pigmentos usados pelos primeiros artistas, refletindo sobre a perenidade da preservação cultural. A ideia de que os “pigmentos miram” sugere uma personificação, em que as cores usadas pelos artistas antigos parecem observar o mundo, carregando a memória do olhar daqueles que as aplicaram. A relação entre o passado e o presente é evidenciada no verso “os visitantes por metonímia – as pinturas rupestres!”: os visitantes contemporâneos tornam-se uma extensão dessas obras ancestrais.

A estrutura do poema é livre, com alternância entre versos curtos e longos, o que confere um ritmo próprio à leitura, sugerindo tanto a continuidade como a fragmentação, espelhando a ação do tempo sobre as pinturas rupestres. A linguagem é carregada de termos que remetem à ação do tempo e à natureza, como “escama”, “embate”, “astro rei causticante”, que simbolizam a resistência e a transformação das obras de arte primitivas. A escolha de palavras como “incólumes”, “esmaecidos”, e “desfigurados” também aponta para a fragilidade e a resistência da arte rupestre frente às forças naturais.

O embate entre a rocha e o tempo simboliza a luta contínua entre a permanência e a degradação. As “pinturas sobrepostas” representam a sobreposição de culturas e eras, enquanto os “pigmentos esmaecidos” sugerem que, embora a forma possa se perder, a essência da expressão artística resiste. A “estética da arte visceralmente brasileira” remete à valorização de uma identidade artística autêntica, que emerge da terra e da história, conectando as expressões mais antigas da humanidade com a contemporaneidade.

O uso de metonímia no poema é um recurso que sugere a continuidade do olhar e da criação artística. Os primeiros artistas, através das suas pinturas, continuam a “mirar” o presente. A personificação dos pigmentos como entidades que “miram” e a utilização do termo “visceralmente” enfatizam a conexão íntima e profunda entre a arte e o ser humano, refletindo uma ligação inseparável entre a criação artística e a identidade cultural. A “estética desprezada”, mencionada no final, pode ser lida como uma crítica ao descaso ou à subvalorização da arte primitiva e, ao mesmo tempo, um apelo ao reconhecimento da riqueza

cultural que ela representa.

O apelo visual do poema é central à sua estrutura e significado, refletindo o conceito de imagem que permeia todo o livro. A visualidade aqui não se restringe apenas ao aspecto literal das pinturas rupestres, mas estende-se à forma como o poema é construído e à maneira como ele evoca imagens mentais no leitor.

Desde o primeiro verso, "Os pigmentos miram", o poema sugere uma inversão onde os objetos inanimados, como os pigmentos, ganham vida e visão. Isso cria uma imagem poderosa de reciprocidade visual entre o observador e o objeto observado, como se as próprias cores das pinturas rupestres tivessem uma agência própria. A palavra "mira" é um verbo de ação, que denota foco e intenção, enfatizando o olhar como uma força ativa no poema.

A rocha, descrita a escamar "no embate com o tempo" é uma imagem forte que sugere um processo visual de desgaste e transformação. O leitor é "levado" a *ver* as camadas da rocha se desintegrando, expondo as pinturas rupestres que, mesmo deterioradas, ainda carregam uma forte carga visual. A descrição das "pinturas sobrepostas" adiciona uma camada de complexidade, sugerindo não apenas a passagem do tempo, mas também a acumulação de narrativas visuais sobre uma mesma superfície.

Os "pigmentos que resistiram incólumes" são centrais na criação da imagem visual do poema. Embora esmaecidos, eles ainda têm poder expressivo, sugerindo que a arte, mesmo desgastada, mantém sua capacidade de comunicar e de criar imagens duradouras na mente do observador. A referência ao "astro rei causticante" que incide sobre as cores é uma metáfora visual poderosa que evoca o calor e a intensidade da luz, quase como uma lente que amplifica a cor e a forma das pinturas, tornando-as visíveis novamente.

No poema, a imagem do vitral pode ser percebida na forma como o texto se constrói a partir de camadas de sentido, similar às camadas sobrepostas das pinturas rupestres nas rochas. Essas pinturas resistem e revelam uma narrativa mais ampla à medida que as escamas da rocha vão se desprendendo com o tempo, revelando o que está por trás.

Os "pigmentos esmaecidos" atuam como cacos de um vitral que, mesmo enfraquecidos, ainda preservam as cores e formas dos antigos artistas. Esses pigmentos, tal qual fragmentos de vidro colorido, deixam entrever as mãos e as intenções daqueles que os aplicaram. Quando o poema menciona "pinturas sobrepostas", ele sugere uma continuidade de tempos e histórias que convivem na mesma superfície, como diferentes pedaços de vidro colorido dispostos lado a lado. Essa sobreposição remete à complexidade do vitral, em que

cada fragmento traz uma nuance distinta, mas contribui para a imagem total.

O vitral também se conecta ao tema do poema por meio da ideia de “visão”. Os “pigmentos que miram” são comparáveis aos fragmentos de vidro de um vitral, que, ao serem atravessados pela luz, criam uma imagem que observa de volta quem a contempla. A presença dos primeiros artistas é sentida através dos “códigos plásticos” que “miram” os visitantes, tornando-se, como diz o poema, “uma metonímia” dos próprios artistas que criaram essas obras ancestrais. Assim como o vitral exige a incidência da luz para que suas cores se manifestem em toda a sua beleza, as pinturas rupestres, sob o “astro rei causticante”, revelam suas formas e significados, convidando o espectador a uma revelação quase mística.

Por fim, a “estética da arte visceralmente brasileira” evoca o vitral na medida em que essa arte primitiva, fragmentada e exposta ao tempo, resiste com sua autenticidade e intensidade, compondo uma narrativa singular. O vitral, com seus fragmentos, representa essa autenticidade visual que, apesar de sua aparente fragilidade, preserva uma “memória” ancestral. O poema, então, celebra a resiliência e a durabilidade dessas imagens, como um vitral que resiste ao tempo, preservando histórias e formas que transcendem eras, funcionando como uma janela aberta para um passado que ainda pulsa na contemporaneidade.

Assim, o poema cria uma relação entre a imagem das pinturas rupestres e a memória dos primeiros artistas. Quando o texto sugere que “aqueles homens espreitam, miram os visitantes por metonímia”, ele constrói a imagem de um passado que ainda está presente através das suas criações visuais.

Intercalamos, nesse ponto, uma observação de Manguel (2001) sobre a necessidade de preservação do passado, da memória: “Mnemosine, filha do Céu e da Terra, era a mãe de nove musas. Devemos tentar, usando todos os meios à nossa disposição, criar monumentos que, por meio de uma arte inspirada, venham agir como pedras de toque do passado” (Manguel, 2001, p. 281). Memórias são as marcas de uma experiência humana que, apesar do passar do tempo, resistem e permanecem, tal como as pinturas rupestres que, embora desgastadas, continuam a narrar histórias ancestrais. A imagem da memória evoca a ideia de permanência e continuidade, funcionando como uma âncora que nos conecta ao passado e nos orienta no presente. As memórias, como as cores desbotadas nas rochas, por opacas que se tornem, conservam a essência do que representam. Elas são testemunhas silenciosas que carregam em si o poder de ressignificar o presente, no resgate não do que se foi, mas do que ainda é. Conservar memórias é, portanto, mais do que um ato de preservação histórica; é um compromisso com a continuidade da experiência humana, uma forma de

garantir que as histórias, os aprendizados e as vivências se tornem também uma expressão de resistência.

2.5 Escultores e esculturas: Cacos de imortalidade

Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), os poemas que dialogam com esculturas e, por conseguinte, com escultores lançam a palavra poética como um cinzel invisível, capaz de capturar a visualidade da obra esculpida, transmutando-a em imagens que refletem tanto a presença física da escultura quanto sua carga simbólica. A escultura, assim, é retratada como uma arte que desafia o tempo, fixando-se na memória cultural e estética através da força de suas formas, texturas e representações.

A poesia, ao se debruçar sobre a escultura, não apenas homenageia a criação artística, mas também revela a potência de um diálogo entre artes que se retroalimentam. Esse encontro da palavra-escultura com a palavra poética revela o quanto a matéria, seja ela madeira, pedra ou palavra, carrega em si a possibilidade de comunicar experiências humanas universais, de registrar a dualidade da vida e de immortalizar, através da arte, o que é efêmero.

É nesse contexto que os poemas presentes nesta seção se apresentam: como testemunhos líricos da complexidade e riqueza da escultura, uma arte que, assim como a poesia, é capaz de moldar, preservar e celebrar a essência humana em todas as suas nuances.

Diante dessas considerações iniciais, leia-se o poema “Exercício”:

Os anjos – que estranha força nos pés
os detém à terra?

Os homens – em correntes de corpo e alma
feitos de fraternidade.

GTO fere o vinhático –
cada mancha da madeira
em forma de insólita loucura
é morte?

A vida que se cristaliza:
Imperceptível cada lágrima se tinge
- a madeira se cinge –
de vermelho...

longe de GTO (Mello, 2018, p. 58).

Começamos a analisar o poema pela figura de GTO. GTO é o nome artístico de Geraldo Teles de Oliveira (1913-1990), um escultor brasileiro que é considerado um dos mais

importantes nomes da arte popular mineira. GTO é conhecido por ter sido o precursor de um estilo e prática de escultura em madeira que influenciou outros artistas da região de Divinópolis- MG. A sua obra é inspirada na cultura popular e caracteriza-se, dentre outros elementos, pela representação da resistência.

Para traçar um pequeno resgate biográfico da vida e obra do artista, recorreremos ao levantamento realizado por Janne Costa Lima (2011), por ocasião de um projeto que teve por objetivo trabalhar a arte popular de GTO na Educação Básica.

GTO começou a esculpir por volta dos 55 anos, inicialmente esculpindo peças pequenas que pareciam bonecos. A matéria-prima escolhida por GTO para dar vida às suas obras foi a madeira. As madeiras mais utilizadas pelo artista eram o cedro-vermelho, a maçaranduba-amarela, a cabiúna, o vinhático e o jacarandá amarelo e roxo. GTO não tinha ateliê; esculpia suas peças na varanda dos fundos de sua casa, em uma bancada improvisada. O artista gostava de iniciar seu trabalho a partir de um único bloco de madeira e, então, começava a dar forma à peça com o auxílio de um serrote e uma machadinha. Depois que o bloco de madeira já estava desbastado, GTO utilizava um lápis para desenhar um esboço do que iria esculpir (Lima, 2011).

O artista plástico Heraldo Alvim foi o primeiro a registrar o surgimento desse novo escultor, em um artigo chamado “Rua Rubi 271” publicado no jornal *A Semana*, de 13 de maio de 1966.

Encontrei Geraldo Teles. Escultor de arte popular, nada mais. Teles trabalhou 10 anos na Malária e por fim virou rondante. Depois largou de rondar. Há mais ou menos quatro meses atrás que ele se dedica à arte. Muito alegre, um pouco idoso, ele enche seu tempo esculpindo figuras populares ou de santos. Vi trabalhos dele em madeira e em todos eles nota-se a expressão alegre, tranqüila. Teles faz seus trabalhos apenas por intuição (Alvim *apud* Lima, 2011, p. 5).

Em 1967, o arquiteto Aristide Salgado promoveu, na Galeria Guignard, em Belo Horizonte, a primeira exposição individual de GTO. A partir daí, não faltaram convites para expor no Brasil e no exterior. Durante a década de 70, GTO participou de dezenas de exposições em Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Bruxelas, Paris, Milão, Veneza, saindo, inclusive, premiado de várias delas (Lima, 2011).

Em ensaio sobre a obra artística de GTO, intitulado *No rastro mágico da Arte*, Márcio Sampaio faz um breve percurso da vida e obra do artista, e relembra:

GTO começou a esculpir impelido por um sonho obsessivo que todos os dias

lhe indicava o caminho da vida futura. A primeira escultura reproduzia exatamente o que esculpia o sonho. Foi um grande susto. Depois, novos sonhos, novas esculturas. O impulso criador movendo suas mãos sobre a madeira prenhe de vida. Da necessidade vital de criar – expressar-se claramente na repetição dos sonhos –, GTO se agigantou numa turbulência surpreendente. E foi povoando o mundo de anjos, homens cordiais, santos guerreiros, reis e sereias, cativos e dançadores, um mundo cheio de figuras ansiosas por luz e ar, transitando nos espaços longínquos de antigas fábulas para refazer a poesia da existência, da capacidade criadora do próprio artista (Sampaio *apud* Lima, 2011, p. 3-4).

De baixa estatura, franzino, com um largo sorriso no rosto, GTO representava a típica figura do caipira mineiro: de família humilde, agricultor, católico. Em sua obra aparece claramente essa formação, misturando a fé e a capacidade criativa para representar a dualidade do mundo. A obra de GTO tem afinidade natural com a arte medieval, com a cabeça como símbolo da virilidade, da mente e da vida espiritual. As figuras humanas invertidas, que também aparecem nas "Rodas Vivas", indicam a ambivalência dos opostos, colocados acima e abaixo de um eixo horizontal.

As suas obras ficaram conhecidas pela multiplicidade de figuras que formam uma trama e se dissolvem no ritmo dos cheios e vazados. As figuras formam blocos em que as redes humanas se tocam pelas extremidades, formando elos infinitos. As mãos espalhadas ou tocando outras figuras são o principal elemento de ligação entre os corpos.

GTO utilizava as formas geométricas e as figuras humanas repetidamente em sua obra, recurso utilizado desde a Mesopotâmia (4.000 a.C.), para dar a ideia de movimento. “Gosto mesmo é de movimento, dar movimento nas minhas peças igual a essas danças que põe a mão no ombro do que vai na frente puxando” (GTO, 1988). Essas figuras formam uma espécie de teia, uma trama humana tecida com figuras que se tocam, se unem, como se disso dependesse o equilíbrio e a harmonia do mundo, da vida.

Em seu livro *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*, Roberto Pontual cita a obra de GTO. Para ele, “[...] a constante mais evidenciada de suas peças – nas quais, curiosamente, encontramos similitude com a escultura negra africana – é o elemento onírico, envolvendo o acúmulo de figuras sobre figuras ou movimento sincopado dos brinquedos móveis à manivela” (Pontual, 1973, p. 179).

Outra constante nas obras de GTO é o fato de elas serem bifaces, reflexo da vontade de representar os dois lados da vida, o contínuo, a ambivalência dos opostos. Em ensaio intitulado *Homem: templo no centro de si mesmo, na roda-viva de G. T. O*, Lélia Coelho Frota propõe uma leitura de algumas produções de GTO a partir da ótica do dualismo.

Para ela,

Ao falar de dualismo é fundamental acentuar o permanente caráter biface da escultura de GTO. Todos os seus trabalhos, com raras exceções, se apresentam trabalhados dos dois lados. Isto refletiria o desejo de permanecer num presente contínuo, réplica da eternidade, pelo domínio do passado e presente contemplados simultaneamente. As peças pequenas, também bifaces, constituem na realidade elementos isolados dos grandes conjuntos, embora sejam todas resolvidas plasticamente, refletindo a mesma composição dinâmica, no arranjo das figuras humanas (Frota, 1975, p. 45).

A obra de GTO encantou críticos de arte por todo o mundo, tanto pela simplicidade quanto pela complexidade que apresenta. A fama, porém, não alterou muito sua vida, sua rotina; ele continuou fazendo suas esculturas na varanda de sua casa, passeando pelas ruas do bairro e frequentando a igreja do Santuário do Senhor Bom Jesus, também no bairro Niterói, em Divinópolis (Lima, 2010).

Voltemos, agora mais familiarizados com a arte de GTO, à leitura do poema. Neste, a figura de GTO é central. Para o escultor, a madeira, em seu processo criativo, não era apenas um material, mas um elemento vivo carregado de marcas e histórias. O poema, ao mencionar "GTO fere o vinhático", sugere um ato de esculpir que vai além do simples talhar. A palavra "fere" implica uma ação que causa dor, um processo que envolve sofrimento, o que remete ao contexto das suas esculturas que representam cenas de luta e resistência, muitas vezes associadas à escravidão e à opressão.

No poema, a madeira de "vinhático" e as "manchas" que a acompanham evocam um simbolismo profundo de dor e morte. O vinhático é uma madeira nobre, mas a sua associação com manchas de "insólita loucura" sugere cicatrizes, alusivas às marcas deixadas pela escravidão. As manchas que a madeira carrega podem ser lidas como as cicatrizes na história humana, especialmente no que se refere ao período da escravidão.

O poema usa a imagem da "vida que se cristaliza" para evocar a ideia de que o sofrimento, tal como capturado pela obra de GTO, é eternizado na madeira. A cristalização pode ser lida como a fixação do passado no presente, e a "madeira que se cinge de vermelho" simboliza o sangue derramado, a dor e a memória dos que sofreram. Assim, o verso "A vida que se cristaliza" sugere um processo de fossilização, onde as lágrimas e o sangue ("de vermelho...") se tornam parte da própria matéria. Essa cristalização é um processo de solidificação, de fixação do sofrimento na história, ou na arte, como algo que permanece, que não se dissolve no tempo.

Além disso, a expressão "a madeira se cinge" é uma metáfora poderosa para o

processo de esculpir, em que a madeira é moldada, mas também constrangida, transformando-se em algo que conta uma narrativa de sofrimentos, apagamentos e silenciamentos, sobretudo de morte.

A referência a estar "longe de GTO" pode indicar uma separação entre o ato criativo e o sofrimento representado, ou, ainda, a distância entre o observador e a profundidade do significado embutido na obra.

Os versos iniciais estabelecem uma dualidade entre os anjos e os homens. Os anjos, tradicionalmente vistos como seres celestiais, são aqui retratados com uma "estranha força nos pés" que os "detém à terra". Esse símbolo pode sugerir uma perda de transcendência, uma amarração à materialidade, ou uma impossibilidade de ascensão, o que contrasta com a ideia de anjos como mensageiros divinos livres das limitações terrenas.

Os homens, por outro lado, são descritos como "em correntes de corpo e alma / feitos de fraternidade". Aqui, as "correntes" simbolizam a escravidão, tanto física quanto psicológica. O uso do termo "fraternidade" é polissêmico: tanto pode sugerir a solidariedade entre os escravizados quanto uma ironia amarga, onde a "fraternidade" é construída sobre a base da servidão e sofrimento coletivo.

A linguagem do poema é densa, evocativa e utiliza uma forte carga imagética e simbólica. Os versos são curtos, mas carregam uma profundidade de significado, especialmente através do uso de palavras como "correntes", "insólita loucura", "cristaliza", "imperceptível" e "cinge". Essas escolhas lexicais contribuem para a construção de uma atmosfera de opressão, dor e memória.

Portanto, o poema oferece uma profunda reflexão sobre a arte como espaço de memória e denúncia, e a escultura de GTO, talhada com a força de uma expressão popular, revela-se um monumento silencioso aos horrores da história. Nesse contexto, o poema não apenas descreve, mas encapsula a essência da escultura, oferecendo uma linguagem que prolonga a experiência sensorial e emotiva da obra para além de sua fisicalidade. Através da imagem do vitral, pode-se considerar que cada fragmento do poema se torna um "caco" de memória, compondo uma representação multifacetada da condição humana — ora enraizada no sofrimento, ora elevada pela transcendência da arte.

Esse vitral poético reflete a complexidade da relação entre a imagem e o vazio, em que o não dito ecoa com intensidade. Assim, ao desenhar a imagem monumental da escultura, o poema constrói uma homenagem à capacidade da arte de cristalizar e imortalizar as lutas e resistências humanas. A obra esculpida por GTO se insere como uma peça essencial desse

vitral, onde a poesia atua como um cinzel invisível, capturando a essência da madeira que, nas mãos do poeta, torna-se memória viva e indelével.

Em suma, o poema evoca a ideia de uma obra de arte que não só representa, mas também testemunha e preserva o horror da escravidão. Nesse sentido, o poema sugere que a arte, assim como a história, tem o poder de fixar no tempo as tragédias humanas, transformando-as em monumentos de memória e reflexão.

Versando sobre a imagem como monumento, Alberto Manguel (2001) dirá que

Tal como a música, lida tanto pela partitura como pelo conteúdo, monumentos compreendem um texto, mas um texto cujos vários significados existem apenas em nossa interpretação [...]. A memória torna-se concreta em pedras e cunhagem: algo que sirva como lembrete e advertência, e algo que sirva como um ponto de partida para pensamento ou ação. Todos os monumentos trazem tacitamente a inscrição: “Lembre-se e pense” (Manguel, 2001, p. 273).

Em sua reflexão, Manguel destaca que monumentos não são apenas estruturas físicas, mas textos carregados de múltiplos significados que necessitam de interpretação. Assim, a imagem-monumento - "lembranças concretas" - serve tanto como advertência quanto como ponto de partida para reflexão e ação. Ela não apenas memorializa eventos passados, mas também nos provoca a pensar sobre esses eventos e suas implicações.

Ao relacionar essa visão com o poema “Exercício”, podemos ver uma conexão profunda entre a função dos monumentos e a natureza da arte esculpida. O poema trata a madeira de GTO como um monumento à dor e à resistência, uma "vida que se cristaliza" nas cicatrizes da madeira. O poema usa a madeira como suporte para uma memória que não é apenas visual, mas também emocional e filosófica. Ao falar sobre a madeira que "se cinge de vermelho", o poema reforça a ideia de que a arte pode fixar e materializar a dor e a história.

Há, ainda, algo da esfera do ausente no poema. Ao dizer “em forma de insólita loucura/ é morte?”, o poema também cria uma imagem da falta, da partida, uma representação do vazio deixado pela destruição, pelo sofrimento e pela perda irreparável. Ao perguntar "é morte?", o poema não apenas sugere a possibilidade da morte como uma resposta à loucura e à ausência, mas também questiona se essa ausência e esse vazio podem ser preenchidos ou compreendidos como morte, ou se se trata de algo ainda mais inominável, um estado de suspensão entre a vida e a morte.

Recorrendo, ainda, à leitura de Manguel (2001), acharemos algum entendimento sobre a imagem do monumento enquanto ausência. Para propor essa análise, Manguel cita um

conto de Rudyard Kipling, ambientado na África do Sul, para compor melhor esse entendimento.

Joseph Rudyard Kipling foi um escritor e poeta nascido na Índia, filho de pais britânicos. É considerado o maior inovador na arte do conto curto; os seus livros para crianças são considerados clássicos da literatura infantil e seu trabalho dá mostras de um talento narrativo versátil. Foi um dos escritores mais populares da Inglaterra, em prosa e poema, no final do século XIX e início do XX. Foi laureado com o Nobel de Literatura de 1907, tornando-se o primeiro autor de língua inglesa a receber esse prêmio e, até hoje, o mais jovem com tal honraria. Entre outras distinções, foi sondado em diversas ocasiões para receber a Láurea de Poeta Britânico e um título de Cavaleiro, as quais rejeitou. Ainda assim, Kipling tornou-se conhecido, nas palavras de George Orwell, como um "profeta do imperialismo britânico" (Douglas Kerr In: *Rudyard Kipling. The Literary Encyclopedia*, 2002).

No conto recuperado por Manguel em sua análise, há o contexto de uma narrativa que ressalta os horrores da guerra, descrevendo a vingança de um soldado sique ao assassinato de seu coronel inglês. Depois de destruir a fazenda onde seu líder havia sido morto, o soldado grava as palavras de Sir Christopher Wren²¹ em uma grande rocha. Ei-las:

“Significa, explica ele, que aqueles que desejassem contemplar um monumento à altura de *Sahib* Kurban deveriam olhar para a casa. E, *Sahib*, a casa não está lá, nem o poço, nem o grande tanque que eles chamam de açude, nem as pequenas árvores frutíferas, nem o gado. Não há absolutamente nada, *Sahib*, a não ser as duas árvores ressecadas pelo fogo. O resto é como o deserto aqui, ou minha mão, ou meu coração. Vazio, *Sahib* – totalmente vazio!” (Rudyard *apud* Manguel, 2001, p. 276-277).

Tal como entendiam os romanos ao destruírem Cartago, o vazio, por si só, é um monumento. No poema, diante da pergunta “morte?”, o que parece ecoar é o silêncio, o eco do vazio. Manguel (2001), ainda nessa leitura, construirá a concepção de que a imagem enquanto monumento é apenas como um “resvalar na superfície da história”, já que um certo tempo de horror implacável só pode ser lido enquanto monumento de si mesmo, “pois não há metáforas válidas para ele [...]: O acontecimento em si é seu próprio monumento” (Manguel, 2001, p. 277).

Assim, a imagem-monumento presente no poema, vista como ausência ou silenciamento, reflete a impossibilidade de representar plenamente o horror e a destruição

²¹ Após construir a Catedral de St. Paul, em Londres, e ciente de que ela o coroaria de glória, Sir Christopher Wren insere os seguintes dizeres à catedral: “*Si monumentum requiris, circumspice*” (“Se procuras um monumento, olha em volta de ti”) (Manguel, 2001, p. 276)

que ela evoca. Essa noção também está presente em Hans Belting, no seu livro *a Antropologia da Imagem*, ao postular que “o homem produz imagem para lidar com seu vazio” (Belting, 2007, p. 178). Portanto, a imagem poética, ao se apoiar na falta e no vazio, transforma-se em um monumento de silenciamentos, em que o que não foi dito também deve ser ouvido e aquilo que *está só está* enquanto ausente.

Voltamos, nesse ponto, aos pensamentos iniciais que externamos por ocasião do início deste capítulo para retomar a prerrogativa de que o ato de ver também implica um ato de perder. Essa “inelutável cisão do ver”, como propôs Didi-Huberman, leva-nos a refletir que no mar do visível há um regime de visibilidade definido pela noção de que “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

Dessa forma, é essencial observar como a imagem do vitral se consolida como o centro simbólico do livro, uma construção cuidadosamente elaborada pelo poeta para guiar o olhar através dos múltiplos fragmentos que constituem essa poética. Ao refletirmos sobre o vitral como uma metáfora para a poesia, percebemos que ele assume uma função dupla: tanto revela quanto esconde, possibilitando ao leitor uma visão multifacetada e ao mesmo tempo convidando-o a explorar aquilo que, em última instância, permanece velado. Assim, o vitral não apenas serve como uma janela para o conteúdo poético, mas também como um espelho — ao olhar para ele, o leitor se torna parte da construção, contemplado pelo que vê.

Na complexidade dessa imagem, o “vitalista de versos” desempenha o papel de um construtor meticuloso, um artesão da palavra que seleciona, recorta, ajusta e cola cada fragmento poético. Esse processo cuidadoso evidencia uma metalinguagem intrínseca, em que a própria criação do vitral-poema se torna uma metapoesia, revelando o trabalho do artista em sua tentativa de capturar o indizível. Tal como o vitral exige precisão na disposição de suas cores e formas para que a luz se projete através dele de modo singular, o poeta dispõe suas palavras em um processo análogo, permitindo que as narrativas e imagens surjam convergentes, em uma peça final.

Ao contemplar o vitral, o visitante também é observado por ele. Esse “regime da visibilidade”, proposto por Didi-Huberman, implica que, no ato de ver, revelamos nossa posição perante o objeto observado; ao contemplar o poema-vitral, o leitor inevitavelmente projeta algo de si, sendo “olhado” pelas imagens que emergem da leitura. Assim, o vitral se torna mais do que um produto estético — ele é, ao mesmo tempo, um espaço de diálogo entre artista e o observador, entre o visível e o invisível, entre o dito e o silêncio. Na construção poética de fragmentos aparentemente desconexos, o poeta sugere que a totalidade é

impossível, que o vitral, ainda que grandioso em sua completude, carrega consigo uma ausência intrínseca, um vazio que só pode ser preenchido pela interpretação do observador.

Esse trabalho de montagem poética, então, faz do poeta um vitralista que nos oferece mais que uma coleção de versos; oferece-nos um convite a transitar entre sombras e luzes, entre a memória e o esquecimento, entre ver e ser visto. O vitral é, por fim, uma imagem do próprio ato poético: fragmentos que, ao serem reunidos, formam uma unidade que não dissolve suas partes, mas as harmoniza, celebrando-as em sua individualidade e significância. A poesia, aqui, é o vitral em que cada caco, cada palavra reflete uma cor, uma dor, uma memória — um monumento de silêncios e presenças, de história e contemplação. É esse vitral que o poeta nos deixa ver, mas também nos leva a pensar o que deixamos de ver, o que permanece sempre no campo do inexplorado, na áurea própria do inacabado, como um convite a uma nova incursão poética, sob um novo ângulo, um novo feixe de luz que ilumine aspectos ainda não observados.

CONCLUSÃO

A poética de Osvaldo André de Mello está alinhada a uma capacidade evocativa de imagens, ao desdobrar a palavra em outros sentidos, em outros suportes e sobre si mesma. Com um apreço a temas recorrentes em sua escrita, como o apego às Minas Gerais, o devaneio mítico, a religiosidade, a paisagem como enlevo poético, Osvaldo André de Mello orchestra essas imagens no conjunto de sua obra de forma a nos revelar um projeto poético que está sempre no terreno do inacabado, no campo da busca, do contínuo, a se (des)(re)construir.

Sua maturidade e consciência poéticas têm sido assinaladas desde sua publicação inaugural, *A palavra inicial* (1969), que apresentou ao mundo literário um jovem de 19 anos com uma capacidade criativa promissora. Em mais de meio século de escrita, o poeta divinopolitano lapidou sua poesia para criar novos sentidos, para alcançar os horizontes da significância, para fazer da linguagem um instrumento, uma estética, um monumento.

Em livros como *Ilustrações* (1998), o poeta se apresenta como um revelador de fotografias, lançando seu olhar sobre a paisagem como o instante flagrado e dando a essa poética uma dualidade que se revela no *flash*, instantâneo e urgente, e na imagem revelada, quase concreta, como um registro do efêmero capturado e imortalizado. É nessa publicação que o poeta também se apresenta como artista multifacetado, um observador de espaços e um colecionador de memórias. Esse artista continuará a se revelar nas publicações subsequentes como um artesão de palavras e de imagens.

Reinscrevendo essas temáticas recorrentes, em 2012, Osvaldo André de Mello publica *As mesmas palavras*, poética de afirmação de territórios, de sua identidade poética, de suas afeições naturais. Assim como em *Ilustrações* (1988), nesse livro persiste um desejo que provoca o poeta a procurar contornos de sua identidade como sujeito único e como sujeito do mundo. Além disso, os elementos tradicionais das Minas Gerais, especialmente ligados à paisagem, à história, à memória e à religiosidade, são reafirmados como parte indissociável dessa escrita.

Para revisitar esses lugares, ora físicos ora abstratos, o poeta revela uma necessidade de “revolver baús”, de acessar o que a memória guardou, os registros que se firmaram como lugar de reconhecimento. O discurso memorialístico e a procura por uma identidade individual, ligada a sua percepção pessoal, e uma identidade coletiva, ligada ao território, já foram assinalados e consolidados em estudos sobre a poética de Osvaldo André de Mello, em especial nos estudos assinados pela Professora e Pesquisadora Dr.^a Alba Valéria

Niza Silva, que, ao longo de sua trajetória de pesquisa, tem evidenciado esses e outros aspectos notáveis na poesia do escritor mineiro.

Em 2014, *Lua Nova* chega ao público com uma poética cíclica que, ainda que também recontem alguns caminhos já percorridos em publicações anteriores, anuncia um discurso poético mais alinhado ao plano do simbólico e do representativo, colocando em cena encontros amorosos, o embate entre um “eu carnalizado” que carece da salvação divinal e o trabalho, agora mais pungente, da palavra sobre a palavra, a esculpir uma linguagem a tanto perseguida na obra poética do autor. Nas fases cíclicas de uma lua nova, o autor concebe uma escrita que se mostra consciente sobre a linguagem que está a acessar, como reflexo de um processo que está em contínuo movimento.

Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), Osvaldo André de Mello provoca o texto de modo a levá-lo às últimas instâncias da palavra-imagem, que, nessa publicação, não brota apenas no campo visual imaginativo do leitor, mas se funde, em éfrase poética, a telas, fotografias, figuras de artistas reveladas como o cânone pessoal e artístico que o autor parece criar nessa galeria de imagens poéticas. O livro, que apresenta sugestivo projeto gráfico, ao passo que reafirma o autor como um artesão de imagens e um diretor de palco, inaugura novas facetas desse produtor das artes, que ele mesmo revela nos diversos reflexos que brotam desse texto-vitral, numa discussão que nos leva a pensar sobre os territórios do sujeito empírico e do sujeito lírico e nos movimentos de emulação que eles realizam para desfazer definições rígidas na escrita poética, criando uma ausência travestida de presença.

O texto poético que se apresenta tão múltiplo, tão disperso e tão fragmentado adquire contornos coesos e harmônicos quando a figura do vitral surge como proposta de leitura. Os cacos de si, os cacos de outras vozes artísticas, os cacos-poemas, os cacos enquanto linguagem: para além da forma como se procure enxergar esses cacos, o que vemos é um vitralista a compor um painel de retratos. Nesses retratos, está exposta uma galeria de escritores, de pintores, de escultores, de atores que é iluminada pela luz que passa pelo vitral através da palavra poética.

Ao adentrar nessa catedral literária, iluminada pelos tons que o artista emprega ao vidro que recortou, o visitante pode contemplar narrativas artísticas e imagens poéticas que se fundem ao trabalho do vitralista, dando-lhe uma identidade visual e estética que também se revela como uma assinatura de toda sua obra. As janelas dessa catedral são como painéis temáticos que estão a mostrar as relações entre o vitral e o belo, o vitral e a religiosidade, o vitral e o tempo, o vitral e o que se mostra e o que se esconde. O vitral construído por Osvaldo

André de Mello em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) é um monumento à memória, à beleza, à história, ao mistério, à arte. À semelhança dos dizeres gravados por Sir. Christopher Wren na Catedral de St. Paul, em Londres, a poética de Mello está a nos dizer: “Se procuras um monumento, olha em volta de ti”.

Assim, o trabalho efetivado pelo artista em sua composição de retratos também está impresso na consciência da linguagem que se manifesta no aspecto metapoético do texto. Ao contemplarmos a imagem do vitral, também somos contemplados por ela, numa relação metalinguística que já está, com evidência, assinalada no próprio texto: ao olharmos para os cacos-poemas, eles também nos olham e voltam-se para si mesmos.

Dessa colagem, brotam sentidos, significados, (inter)relações que formam múltiplas entradas para o texto literário. Assim, escolher a entrada implica na decisão de qual caminho seguir na leitura poética. A cada entrada, o leitor fará uma incursão diferente ao interior dessa catedral e novas imagens poderão se revelar. A viagem, embora desafiadora, permitirá que o visitante conheça outras narrativas, aproxime-se de outras artes ou sente-se, como espectador, em um teatro a assistir uma apresentação dramática.

Nesse sentido, dos conceitos de metapoesia, representação e performance, surgem modulações que, nesta leitura, ajudaram a compreender a unidade de sentido que está a sustentar o vitral, como uma armação teórica que permite entender alguns processos de composição dessa poética. Ademais, as discussões sobre imagem e olhar permitem contemplar a figura do vitral como uma metáfora que só é alcançada em seus sentidos quando “ampliação e aprofundamento”²² se concretizam no olhar de quem contempla.

Enfim, ao mapear as marcas onde a consciência crítica do poeta se revela na forma de metapoesia, ficou claro que Osvaldo André de Mello, ao longo de sua obra poética²³, viu na metapoesia uma condição poética para repensar a palavra em contato consigo mesma e com o mundo. Por meio do recurso à metalinguagem, foi-lhe possível conceber uma obra que se revela sempre engajada em pensar sobre sua ferramenta primeira: a palavra. Aqui, o artesão de palavras afina seu instrumento para produzir novos sentidos e uma estética rica em significações. Em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), esse exercício metalinguístico não se esgota em si mesmo, mas ultrapassa as preocupações com a linguagem e transborda para a matéria do mundo e para a constituição do sujeito como efeito da interação

²² Expressão retirada do livro *As mesmas palavras* (2012), em cuja capa essa expressão aparece interposta.

²³ Aqui, a expressão “obra poética” foi empregada para se referir ao conjunto de sua obra, haja vista que a condição assinalada e a presença da metapoesia está evidente em vários de seus livros, em maior ou menor grau, mais sempre assinalada por uma consciência do trabalho poético ou como um embate da palavra contra a palavra, a fim de, por meio dele, extrair uma centelha poética, uma fagulha de compreensão da poesia.

entre mundo e linguagem.

A poética de Osvaldo André de Mello, especialmente em *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018), evidencia um movimento que ultrapassa a mera composição de palavras e sentidos. Em sua construção, os cacos-poemas não apenas formam imagens, mas também instauram um dinamismo que convida o leitor a percorrer caminhos de significação ainda não desbravados. O vitral, como metáfora estruturante, sugere um trabalho de ruptura e recriação, em que as palavras são fragmentadas, tensionadas e reorganizadas para liberar novas possibilidades de leitura. Nesse processo, a linguagem poética torna-se espaço de expansão, onde a memória, a arte e a beleza se encontram em contínuo estado de transformação.

Essa abordagem dialoga com a concepção deleuziana de escrita, na qual o estilo emerge do gesto de abrir palavras e criar vetores de vida: “certamente não é compondo palavras, combinando frases, utilizando ideias que se faz um estilo. É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores, que são os da terra” (enjambement, 1992, p. 167). É nesse abrir das palavras, nesse esculpir de imagens e sentidos, que a poética de Mello realiza uma obra aberta, viva, que se sustenta na contínua reinvenção.

Dessa forma, acreditamos que os objetivos propostos para esta dissertação foram alcançados ao longo da investigação que aqui se conclui. No percurso analítico, a leitura do livro *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)* (2018) demonstrou como a metáfora do vitral é capaz de estruturar uma interpretação que ilumina a poética de Osvaldo André de Mello em sua multiplicidade de vozes e de olhares. O reconhecimento das imagens poéticas como retratos de um eu-lírico em constante diálogo com outros sujeitos, tempos, espaços e artes revelou não apenas as fricções entre palavra, linguagem e arte, mas também as interseções entre a escrita poética e outras formas de expressão artística, consolidando uma leitura intersemiótica do *corpus*.

Além disso, a análise dos retratos que compõem essa poética permitiu compreender a forma como autor articula uma galeria de imagens que, ao mesmo tempo em que evidencia sua relação íntima com a religiosidade e com a memória, também se expande para abarcar reflexões universais sobre a condição humana, a temporalidade e a criação artística. Ao adotar o olhar em recorte como estratégia de leitura, foi possível perceber como o eu-lírico transita entre instâncias empíricas e simbólicas, desconstruindo e reconstruindo identidades por meio de uma linguagem que se volta para si mesma, num processo contínuo de busca e reinvenção.

Assim, ao contemplar essa poética como um painel de cacos que se fundem em

um vitral coeso e luminoso, este trabalho reafirma a pertinência da metáfora escolhida como chave interpretativa, evidenciando como o poeta constrói, com minúcia e consciência estética, uma obra que convida o leitor a penetrar em sua catedral literária. O vitral não apenas representa a convergência de diferentes artes e linguagens, mas também opera como um dispositivo de leitura que transforma a multiplicidade em unidade, a dispersão em harmonia, o fragmento em totalidade.

Em última análise, a obra, assim como um vitral, é testemunho da beleza que emerge do caos, da harmonia que se encontra em meio à diversidade. Através do trato com a palavra, ajustada, recortada, espelhada, o poeta mostra que é possível criar um mosaico de significados e emoções, onde cada nova luz pode revelar um vislumbre da composição poética.

Portanto, finalizando essas considerações e cientes de que esta proposta de leitura está longe de ter um ponto final, acreditamos ter contribuído para a ampliação das discussões sobre a poética de Osvaldo André de Mello, reforçando sua relevância no cenário literário contemporâneo e propondo novos olhares sobre as possibilidades interpretativas abertas por sua obra. Que esta dissertação, à semelhança do vitral que a inspirou, possa iluminar outros caminhos e instigar novas reflexões sobre as relações entre poesia, imagem e olhar, bem como sobre a obra de Osvaldo André de Mello.

REFERÊNCIAS

- ABAURRE, Maria Luiza M.; PONTARA, Marcela. *Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras*. São Paulo: Moderna, 2005.
- ALCÂNTARA, Fernando de Nóbrega de. *Um olhar sobre os vitrais*. 160 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.
- ALLOA, Emmanuel. *O corpo da imagem A imagem do corpo*. Trad. Helano Ribeiro. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. 1957. Trad.: Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 1993.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination du mouvement*. 1943. Trad.: Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 1990.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Trad. Julio Castanor Guimarães. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1995: 34-35.
- BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BRASIL, Assis. *A nova literatura III: O Conto*. Rio de Janeiro, Americana, 1973.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.
- CAMILLO, Fernando. *Biografia: Celeste Brandão*. Blog Durok: Capítulos que a vida inspira. Divinópolis. 2 de dezembro de 2011. Disponível em <https://fernandocamillo.blogspot.com/2011/12/biografia-celeste-brandao.html> Acesso em 20 de agosto de 2024.
- CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor do ver*. Brasília: Confraria dos bibliófilos do Brasil, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 169-196.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CIQUINI, Fábio Henrique. Com imagens, contra as imagens: o pensamento por imagens como resistência ao imaginário mediático. *E-Compós*, [S. l.], v. 23, 2020. DOI: 10.30962/ec.1897. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1897>>. Acesso em: 23 agosto de 2024.

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica. Paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70, 1978.

COELHO, Sérgio Salvia. *Boa peça com Cleyde Yáconis inverte chavões e atinge rara profundidade*. Folha de S. Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1704200803.htm>> Acesso em 29 de ago. de 2024.

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre ficção e autobiografia*. Tradução de Vagner Camilo e Iside Mesquita. *Revista USP*, Seção Arquivo, n. 84, p. 112-128, dez. 2009-fev. 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CONCEIÇÃO, Helio Requena de. *O que dizem os vitrais*. 1ª ed. São Paulo: Edusc, 2000.

CORDÉLIA BRASIL. *O teatro de Antonio Bivar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. (Coleção Aplauso Perfil). Disponível em <<https://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.785/12.0.813.785.pdf>>. Acesso em 29 de ago. de 2024.

DÁVILA, Marcos. *Cleyde Yáconis estréia “O caminho para Meca” em teatro novo*. Guia Folha, Folha de São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u389065.shtml>> Acesso em 29 de ago. de 2024.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, Sousa. *Partir, evadir-se, traçar uma linha: Deleuze e a Literatura*. Rev. Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 2 (62), p. 277-285, maio/ago. 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

EAGLETON, Terry. O que é literatura? In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. 1ª ed. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

FARIA, Gentil de. *Tobias Barreto e a Literatura Comparada*. In: Anais do II Congresso ABRALIC. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

FERREIRA, Bianca Guimarães; AZEVEDO, Flávia Lemos Mota de. Hevecus e a sociedade divinopolitana: marcas na memória. In: *7º Seminário História e Memória do Centro-Oeste Mineiro- Violências* (Anais). Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Divinópolis-MG. 25 a 27 de setembro de 2018.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2013.

FROTA, Lélia Coelho. Homem: templo no centro de si mesmo, na roda-viva de G. T. O. In: _____. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Ed. Fontana, 1975.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GLOBO. *Telejornal MGTV- Centro Oeste*. Artista plástica de Divinópolis, Celeste Brandão, morre aos 90 anos. 01 de dezembro de 2017. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/5131156/>> Acesso em 20 de agosto de 2024.

GOLDFARB, Roberta. A arte (ou a loucura?) de Helen Martins (ou Koos Malgas?). *Blog Devir*. 3 de nov. de 2010. Disponível em: <<https://devirfotografia.blogspot.com/2010/11/arte-ou-loucura-de-helen-martins-ou.html>> Acesso em 29 de ago. de 2024.

GONTIJO, Carlos Lúcio. *Discurso de Posse na Academia de Letras do Brasil- Mariana*. 2010. Disponível em: <<https://carlosluciogontijo.jor.br/o-poeta-bueno-de-rivera/>>

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*. São Paulo: n.71, p. 85- 105, set/nov 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13554/15372>> Acesso em 23 de agosto de 2024.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, vol. 22, no. 2, p. 297–316. 1991. Disponível em <<https://doi.org/10.2307/469040>>. Acesso em 23 de agosto de 2024.

HEGEL, G. W. Friedrich. II. A poesia lírica. In: *Revista USP*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa, PT: Guimarães Editores, 1993. p. 607-627.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. 2 ed. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Editora 70, 2007.

JUSTO, Marco Antonio Guahyba. Espelhos em Machado de Assis e Guimarães Rosa. In: *Estação Imagem: Desafios*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semianálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yáconis: Dama Discreta*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004 (Coleção Aplauso Perfil).

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Luiz Costa (Org). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Janne Costa. *Trabalhando a Arte Popular nas séries finais do Ensino Fundamental através da arte incomum de GTO*. (Monografia) - Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Formiga, 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTELO, Rosa Maria. Poesia, Imagem e Cinema: qualquer poema é um filme? In: *Poesia e outras artes: do modernismo à contemporaneidade*. Cadernos de Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, ano XXX, n. 17, p. 196-213, 2007.

MELLO, Osvaldo André de. *A palavra inicial*. Divinópolis: Movimento agora, 1969.

MELLO, Osvaldo André. *Ilustrações*. 2 ed. Divinópolis: Sidil, 1998.

MELLO, Osvaldo André de. *Revelação do acontecimento*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1974.

MELLO, Osvaldo André de. *As mesmas palavras*. Belo Horizonte: Veredas&Cenários, 2012.

MELLO, Osvaldo André de. *Lua Nova*. Belo Horizonte: Veredas&Cenários, 2014.

MELLO, Osvaldo André de. *Imagens Imorredouras (como se fosse um vitral)*. 1ª ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2018.

MOISÉS, Massaud. Albano Martins: a poética do olhar. In: *A Literatura como Denúncia*. São Paulo: Íbis, 2004.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou Pintura e poesia: Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Trad. de João Ângelo Oliva Neto de. São Paulo: EDUSP, 2002.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia: O pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PADILHA, Fabíola. *Que rest-t-il du sujet? Performances subjetivas na poesia brasileira contemporânea*. In: CURTIS, Alexandre; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (Orgs.). *Todos os poemas o poema*. Vitória: EDUFES, 2014, p. 179-193.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. Cancioneiro. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor). 15ª ed. Lisboa: Ática, 1995.

PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio Artes, 1973.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2013.

PRADO, Adélia. *Prosa Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

REIS, Adriano Luiz. *Celeste Brandão, o traço da memória* (Documentário). Youtube, 15 de maio de 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4XSGDhHaIyU>>

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion David Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RODRIGUEZ, Antonio. .; ROSA, Olliver. Mariano.; OLIVEIRA, Alessandra. Almeida. de. *A interação lírica e as motivações empáticas*: Tradução. Signótica, Goiânia, v. 34, p. e70219, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/70219>. Acesso em: 24 jun. 2024.

ROSA, Guimarães. O espelho. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1974.

SAMPAIO, Márcio. No rastro mágico da Arte. *Seção Ensaios*. Belo Horizonte, [s/d]. Disponível em < <http://www.crap-mg.art.br/ensaios/ensaios.asp?ID=10> > Acesso em: 28 abri. 2024.

SÁNCHEZ TORRES, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Departamento de Filología Española, Universidad de Oviedo, Oviedo [Spain], 1993.

SANTAELLA, Lucia. A poesia e as outras artes. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol.9 n.2, dezembro de 2011. Disponível em: < <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/4725/4030>>

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?” In *O Percevejo*, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

SILVA, Alba Valéria Niza. *Confluências Poéticas nas “Fotografias” de Minas de Osvaldo André de Mello*. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SILVA, Alba Valéria Niza. *A poesia de Osvaldo André de Mello: Gênese e Imaginário em As mesmas palavras*. 191f. Tese (Doutorado Letras – Literaturas de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SILVA, Edson Rosa da. Malraux e o diálogo das artes in *Estação Imagem: desafios*. VAZ, Paulo Bernardo; NOVA, Vera Casa (Org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SILVA, Rosângela Lopes da. *A sofredora do ver e a urgência da escrita*. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literaturas e Práticas Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SOARES, Lílín de Carvalho. *Um olhar através do visível: reflexões sobre as fotografias de Chema Madoz*. 105 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

SOMPOSILI, Pedro. *O abstrato do vitral abstrato*. 108 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2001.

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: elementos da estética comparada*. Trad. de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

SOUZA, Anderson Ibsen Lopes de. *O eu íntimo e o eu social na poesia de Bueno de Rivera*. 197 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. Ego trip. Uma pequena história da metamorfose do sujeito lírico. In: *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 305-318.

TEIXEIRA, Átila Silva Arruda. Os Sertões, de Euclides da Cunha: marco inicial das Ciências Sociais e da Literatura Brasileira no século XX. *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 16, n. 01, p. 37-60 de 104, jan./jun., 2016. Disponível em

<<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>> Acesso em: 28 de agosto de 2024.

TELES, Gilberto Mendonça. As duas estruturas da imagem literária. In: *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 5, n. 10, p. 11-50, 2006.

VAZ, Paulo Bernardo; NOVA, Vera Casa (Org.). *Estação Imagem: Desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VEIGA, Larissa Virgínia. *Caminhando, cantando e atuando: apresentações teatrais de resistência à ditadura militar em Divinópolis, Minas Gerais*. In: Histórias e mídias: Narrativas em disputa (Evento Online). XIII Encontro Estadual de História da ANPUH-PE. 15 a 18 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/anais>>

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.