

A COR TAMBÉM SE ELABORA NA POESIA DE CARLOS PENAFILHO

FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA*

RESUMO

Neste artigo, analisamos a obra do poeta pernambucano Carlos Pena Filho (1929-1960), destacável pela menção recorrente às cores, sobretudo ao azul e ao verde. Assim, discutimos os poemas “cromáticos” de Pena Filho verificando as possibilidades de sentido da cor em sua relação com o todo poemático, com o conjunto de sua obra e com certos debates cromáticos da poesia universal.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Pena Filho. Poesia. Imagem. Cor.

“Uma cor me persegue na lembrança,
E, qual se fora um ente, me submete
À sua permanência.”

Ricardo Reis

“Os seus olhos mais pareciam mãos de cego
e a sua poesia uma maneira de pintar com
palavras.”

Renato Carneiro Campos

“Pois, como tudo o que nasce,
a cor também se elabora.”

Carlos Pena Filho

* Professor adjunto da Universidade Federal de Sergipe/UFS, Itabaiana, Sergipe, Brasil.
E-mail: fabiolittera@academico.ufs.br. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2932-4968>.

Ao falarmos de Carlos Pena Filho (1929-1960)¹, é quase impossível não nos referirmos a ele como o “poeta da cor”. A bem da verdade, essa antonomásia não vem à toa. A cor de faz presente na obra de Pena Filho desde “Marinha”, seu primeiro poema a ter publicação.² É certo que, nesse primeiro soneto, a menção cromática se dá apenas por simples locução adjetiva (“peixes de prata”), mas a brevidade do fragmento não nega o que futuramente se realizaria com evidência. Daí que não sejam poucos os comentários críticos que assinalam a presença da cor na poesia de Pena Filho. Edilberto Coutinho (1938-1995), amigo e divulgador da obra do poeta, declara: “É a cor – e entre elas, sobretudo o azul, seguido do verde – um elemento fundamental na poesia de Carlos Pena Filho” (COUTINHO, 1983, p. 19) ou “Visual, plástico, é como se ele realmente às vezes pintasse com palavras. [...] É a cor [...] um elemento fundamental na poesia de Carlos Pena Filho.” (1983, p. 19).³ André Seffrin (1965-) se aproxima desse argumento: “Carlos Pena Filho libertou-se da armadura parnasiana em favor de uma poesia musical, de denso lirismo e notável plasticidade.” (SEFFRIN, 2007, p. 13). No momento de sintetizar a sonetística de Pena, Seffrin (2007, p. 10) se refere, justamente, a “Soneto do dismantelo azul”, o poema mais citado entre os críticos e amigos quando da referência à cor na obra do poeta. Reportando-se a esse mesmo soneto, Manuel Bandeira (1886-1968) fala em “obsessão do azul” ou “orgia de azul”:

Como Mallarmé, tinha o poeta pernambucano a obsessão do azul: a sua bela Maria Tânia lhe parecia “bela e azul”; na rosa que ele amou

¹ Carlos Pena Filho foi um poeta pernambucano, que, mesmo tendo vivido apenas 31 anos, deixou uma obra poética de visível qualidade. Sua produção consta de: *O tempo da busca* (Edições Região, 1952); *Memórias do boi Serapião* (O Gráfico Amador, 1956); *A vertigem lúcida* (Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1958), que recebeu o Prêmio Vânia Souto Carvalho; e *Livro geral* (Livraria São José/RJ, 1959), que recebeu o Prêmio Nacional de Poesia do Instituto Nacional do Livro (premição dividida com *O pão e o vinho*, de Moacyr Felix).

² Segundo Ariano Suassuna, “Marinha” foi publicado no *Diário de Pernambuco*, em 1947. Cf. “Carlos Pena Filho, visto por Ariano Suassuna”, texto à guisa de prefácio para a edição de 1977 do *Livro geral*.

³ Esta última citação pode ser conferida ainda em COUTINHO, 2000, p. 9-10, 13.

via, nos seios da rosa, dois bêbedos marujos “desesperados, sós, raros, azuis”; há uma orgia de azul no “Soneto do dismantelo azul”, onde acaba nascendo um sol “vertiginosamente azul”; e em certo carnaval, depois de muitas aventuras, se viu o poeta dependurado “nos cabelos azuis de fevereiro”. (BANDEIRA, 1983, p. 122)⁴

Também Jorge Amado (1912-2001) destaca o azul como cor síntese da obra de Pena Filho: “Era uma atmosfera azul, quase infantil e mágica. Azul, Carlinhos, esse mistério que tu foste. Azul, Carlinhos, tua morte de sangue coagulado, azul na tua definitiva permanência de poeta, tão terrível azul este momento.” (1983, p. 133). Nilo Pereira (1909-1992) vai pelo mesmo caminho: “Era [eu] um discípulo do poeta do azul. O mar do descobrimento ficou azul. E ele, o pássaro azul, esvoaçava pela redação como se chegasse de longa travessia.” (1983, p. 137).⁵ Gilberto Freyre é ainda mais entusiasta: “O que mais me atraiu na poesia de Carlos Pena Filho [...]? Creio que o mesmo que o atraiu à minha prosa: a sensibilidade à cor. A sensibilidade às cores. A particular sensibilidade ao verde e ao azul.” (FREYRE, 1983, p. 126).

No campo da poesia, Mauro Mota (1911-1984) reforça o coro cromático: “Quem morre no Recife engana a morte./ Se criei no azul, os meus azuis, foi para/ esta cidade que me ressuscita.” (MOTA, 1961 *apud* PENA FILHO, 2000, p. 121)⁶. Abaeté de Medeiros segue a mesma lógica: “Assustado por tudo o que não disse/ embora não o visse além das cartas/ prendi meu sono pra que não fugisse// sua escultura de fumo resplendente; que ao vento de agosto tu não partas/ vestida desse azul inconsequente [sic].” (MEDEIROS, 1964, p. 63). Fernando Pessoa Ferreira reforça o grupo: “Dorme contigo o meu Recife, Carlos,/ nos

⁴ Originalmente em *Jornal do Commercio*, Recife, 10 de julho de 1960. O mesmo fragmento é citado por Edilberto Coutinho (2000, p. 13).

⁵ Pereira faz referência ao poema “Pedro Álvares Cabral”, cuja composição ele testemunhou. O poema foi dedicado ao próprio Nilo Pereira, que chegou a ser professor de Pena Filho.

⁶ Cf. “Diálogo com Carlos Pena Filho, no primeiro aniversário de sua partida do Recife” (1961). O poema também é referido em COUTINHO, 1983, p. 123-124.

vestidos de esquivas namoradas/ seus rebanhos de azul e enseada/ onde o verão se afoga, docemente.” (FERREIRA, 1983, p. 142). João Cabral de Melo Neto (1920-1999), por sua vez, prefere lê-lo a partir do verde, e nisso se soma a Freyre: “Pena sabia o verde base/ que dava luz à sua frase, // incapaz de não ter leveza, / de não se fazer leve e acesa.” (MELO NETO, 1997, p. 120)⁷.

Em ensaio específico sobre o assunto, Renato Carneiro Campos (1930-1977) aponta uma razão biográfica para esse estímulo cromático: “Carlos Pena Filho conviveu intimamente com pintores. Considerou-se, certa vez, ‘um pintor frustrado.’” (CAMPOS, 1980, p. 33). Freyre (1983, p. 126) reforça o argumento: “Como nenhum, misto de pintor e de escritor, no seu uso de palavras e dentro desse uso, de imagens coloridas. Ele próprio se considerava um ‘pintor frustrado.’” De modo que, como um pintor, o poeta “[...] mistura as tintas: ‘ourazul’, ‘branzul’, ‘azulverde.’” (CAMPOS, 1980, p. 33). Segundo Freyre (1983, p. 127): “Cores às vezes misturadas como se o poeta fosse pintor e misturasse tintas [...]”. Campos (1980, p. 33), inclusive, contabiliza a ocorrência dos termos relativos à cor: “A leitura do Livro Geral indicará que a palavra azul foi empregada, aproximadamente, 40 vezes, a palavra verde quase 30, afora as palavras vermelho, rubro, encarnado, amarelo, roxo, cinzento, branco e negro [...]”.

Não há, portanto, como negar a evidência. Em linhas gerais, encontramos nesses fragmentos citados: a mera indicação da cor na obra de Pena Filho; uma referência geral sobre o aspecto plástico de sua poesia, em virtude, justamente, da cor; um destaque à recorrência de determinadas cores na obra desse poeta pernambucano; a cor como síntese de amizades nutridas pelo poeta; a menção a uma sensibilidade pessoal do poeta ao aspecto cromático ou a determinadas cores; o expediente criativo para a produção de uma nova poesia, no geral encomiástica e cromática por contaminação. De todos esses, é Renato Carneiro Campos quem

⁷ Cf. “A Carlos Pena Filho”, de *A Escola das facas* (1975-1980). João Cabral ainda menciona o nome de Carlos Pena em “Prosas da maré na Jaqueira” (poema do mesmo livro). Eis o verso: “as teias de Carlos Pena” (1997, p. 125).

apresentará o estudo mais detido (e o mais relevante até hoje) sobre a obra de Pena Filho. Campos não só indica o dado, como também fornece informações contextuais, dialoga diretamente com a poesia de Pena Filho e aponta possíveis fontes para determinadas ocorrências cromáticas no poeta.

Sem desmerecer essas abordagens (importantes no seu tempo e à sua maneira), gostaríamos de investir um pouco mais nesse terreno epistêmico, uma vez que o estudo sobre a cor na Literatura também faz parte de nosso campo de investigações, que é interartístico. No caso deste artigo, analisamos os poemas “cromáticos” de Pena Filho, verificando as possibilidades de sentido da cor em sua relação com o todo poemático, com o conjunto da obra do poeta e, a depender, com certos debates cromáticos da poesia universal. Cumpre antecipar que não encontramos na obra de Pena Filho uma uniformidade quanto ao uso cromático. São ocorrências possíveis em sua obra (não necessariamente cronológicas): expressões descritivas, tensões miméticas (o caso de metonímias cromáticas), aglutinações que demarcam a impossibilidade de síntese visual de um determinado fenômeno, referências temporais (em relação direta com a lembrança), cor como indistinção e torvamento, cor associada à melancolia, descrições desviadas figurativamente (num arranjo entre metonímia e metáfora) e imagens densas, herméticas e de estranhamento.

Começaremos nossa análise a partir do uso mais evidente da cor, ou seja, como qualificador de um algum referente. Pois bem, um dos impulsos colorísticos da poesia de Pena Filho nasce da relação direta com a realidade. É o que chamaremos aqui de expressões descritivas. Nesses casos, a cor descreve, sem maiores entraves, um atributo ou atributos da matéria referida. Exemplos dessa ocorrência: “Este campo,/ vasto e cinzento”; “[...] e um campo verde e mais verde”, “havia um homem deitado/ na rede azul do terraço”, “e ao sol meu branco esqueleto” e “Quando o sol doer nas coisas/ da terra e no céu azul/ e os homens forem em busca/ dos verdes mares do sul.” (de *Memórias do boi Serapião*); “azulescido atlântico” (de “Soneto para as nascidas em abril”) e “Nos verdes sulcos do mar” (de “Primeiro poema no vazio”) [em *A Vertigem Lúcida*]; “o verde capim” (de

“Soneto da busca”), “negro asfalto” (“Soneto da imutável”) [em *O tempo da busca*]; “alvíssimos lençóis” e “olhos pretos” (“Sonetinho infantil”).⁸ Nesse exemplos, a voz poética parece relatar aquilo que observa em interiores domésticos, num campo árido, em fragmentos urbanos ou diante do mar. Nesses casos, a cor se deve em muito à aparência do fenômeno em registro. Essas referências diretas ao espaço se constituem, de certo modo, como uma base para realizações imagéticas mais elaboradas; afeitas, nesse caso, ao hermetismo e à densidade imagética (o que veremos mais adiante). Por ora e de forma imediata, indicam aqui um poeta que se serve do apuro do olhar: “A todo momento, em seus poemas, estamos nos deparando com os verbos *olhar* e *ver*.” (CAMPOS, 1980, p. 33, grifo do autor).

Há momentos, contudo, em que se deflagra um esforço de síntese do que se vê ou do que se deseja falar, e esse esforço põe em tensão a simples mimese: “Tome um pouco de azul, se a tarde é clara,/ e espere pelo instante ocasional” (“Para fazer um soneto”); “Enquanto bois e vacas ruminavam/ o verde da paisagem sob a chuva” (“Os mistérios do tempo no campo”); “Deu-lhe o azul que o céu possuía/ deu-lhe o verde da ramagem.” (“As dádivas do amante”). Essas são metonímias cromáticas de um todo, que é o fenômeno mencionado: as vacas ruminam o “verde” e não as ervas; o “azul” é o que toma ou é dado juntamente com o “verde”. É verdade que os últimos versos de “As dádivas do amante” se encaixam ainda na hipérbole de quem assegura o céu e a relva como presentes, mas isso não faz senão ressaltar pequenos exemplos de uma poética também afeita ao hermetismo e à densidade imagética, como veremos mais adiante (principalmente a partir da leitura de “Soneto raspado das telas de Aloísio Magalhães”).

⁸ Todos os trechos referidos em nosso estudo correspondem a Pena Filho (1977). Essa edição de 1977, impressa pela Gráfica Vitória, não dispõe de numeração das páginas, o que explica sua ausência também em nosso estudo. As citações aqui respeitam à ordem dos blocos constitutivos dessa edição, quais sejam: “Nordesterro”, *Memórias do boi Serapião*, “Cinco aparições”, “Dez sonetos escuros” (1953-1956), *A vertigem lúcida* (1952-1954), “Poemas sem data”, *O tempo da busca* (1950-1951), “Guia prático da cidade do Recife”, “Poemas inéditos”. As datas entre parênteses são indicadas pelo volume em questão, e os títulos em itálicos dizem respeito aos livros publicados em vida pelo poeta.

A metonímia resume o fenômeno, mas o olhar também pode questionar a possibilidade da síntese, não encontrando outra solução mais viável que a da aglutinação cromática do visível, o que Campos (1980) mencionava como recurso de um poeta-pintor: “As paisagens muito claras/ não são paisagens, são lentes./ São íris, sol, aguaverde/ ou claridade sòmente [sic]”, “Tem *verdágua* e não se sabe,/ a não ser quando se sai.” (de “Olinda”), “e o longo céu transformava/ seu *ourazul* em carvão” (de “Episódio sinistro de Virgulino Ferreira”), “Desta planície *azulverde*/ cidade de rio e mar” (de “O regresso de quem estando no mundo...”), “Essa *verdágua* azul pelo maralto/ sacudida por gestos vendavais,/ o pacífico atlântico e ainda mais/ a estrêla [sic] *brancazul*” (“Viagens”).⁹ O destaque recai nas cores azul e verde, que, nesse processo aglutinador, mantêm relação com a paisagem celeste e/ou marítima. E isso não vem por acaso, uma vez que não são poucos os poemas de Pena Filho em que se flagra um ambiente marítimo ou praieiro. Mesmo quando o mar ou a praia não são referidos diretamente, ao menos um signo relacionável a esses espaços poderá aparecer: o caso, por exemplo, de “gaivotas” (em “Soneto da imutável”). De modo que não nos admira a poesia de Pena Filho ser voluntariamente associada à terra pernambucana: “Cor e ecologia. Cor e paisagem. Cor e carnaval. Cor e ecologia, paisagem, carnaval – acentue-se – recifenses.” (FREYRE, 1983, p. 127).

Quanto aos termos aglutinados: a matéria neles é cor ou vice-versa (“aguaverde”, “verdágua”); as cores do imediato visual se tocam e se conservam, como em faixas ou sínteses cromáticas (“brancazul” e “ourazul”); o visível se torna cromaticamente impreciso (“azulverde” e “verdágua azul”). A insuficiência do olhar torna favorável o esforço criativo de quem, não podendo definir o campo de visão em termos cromáticos, contenta-se em expressá-lo como pode ou, ainda, faz pouco caso da existência ou não de um vocábulo capaz de expressar o que se quer vê,

⁹ Grifo nosso.

mas que mal se vê: “O meu olhar, meu pobre olhar doente/ de tudo querer ver e não ver nada” (de “Elegia”, em *O tempo da busca*).

Como sabemos, pelo menos desde Leonardo da Vinci, o azul é a cor que melhor representa um ambiente a distância: “E esses campos participam mais do azul quanto mais distantes estão do olho, e quanto mais se faz claro, tanto mais esse azul se eleva no horizonte, e isso resulta dos vapores úmidos.” (VINCI, 2006, p. 321-322, tradução nossa)¹⁰. Há estudiosos que apontam o azul como uma “[...] cor que desaparece ao longe e sugere que qualquer coisa está distante no passado ou futuro, no espaço, nos pensamentos, na fantasia.” (KREITLER; KREITLER, 1972, p. 68, tradução nossa)¹¹. Em Pena Filho, o azul não raramente se refere a um afastamento que não se dá exatamente no espaço (como apontava da Vinci), mas no tempo (a exemplo do que indicam Kreitler e Kreitler, 1972): “E as coisas da infância lembro:// instante azul em meus olhos” (de *Memórias do boi Serapião*). O verbo lembrar é utilizado, só que ele não dá garantias de que tudo advenha às claras: o que vem é, assim, um bloco cromático (“azul”) e curto (“instante”). E se o azul se refere ao que se lembra é porque, nessa poesia, a lembrança também detém importância:

Neste papel levanta-se um soneto,
de lembranças antigas sustentado,
[...]

Lembranças são lembranças, mesmo pobres,
olha pois este jogo de exilado
e vê se entre as lembranças te descobres.
 (“Soneto oco”, em “Poemas inéditos”)

E percebamos que curioso: ainda que haja matéria mnemônica (porque há “lembranças”), os verbos manipulados são “olhar” e “ver”. E é

¹⁰ “E queste campagne partecipano tanto più di azzurro, quanto esse sono più remote dall’occhio; e tanto più esso azzurro si fa chiaro, quanto s’innalza all’orizzonte, e questo esce dai vapori umidi.”

¹¹ “[...] color which recedes into the distance and suggests whatever is far away in past or future, in space, in thoughts, in fantasy”.

disso que “se levanta” “[no] papel” o “soneto” de Pena Filho. Poderíamos, até, inverter agora o que afirmamos no final do parágrafo anterior: se a lembrança detém importância nessa poesia, o azul (às vezes, o verde) poderia se referir tranquilamente ao que é lembrado (visto que essa cor pode manter relação com o tempo transcorrido). Vejamos outros exemplos:

Solta, no azul do tempo, a rosa rara
nascida na distância inavegável”
(“A superfície da rosa”, em *A vertigem lúcida*)

A verde flora da mata
(que é azul por ser da infância)
habita os meus olhos com
serenidade e constância. (*Memórias do boi Serapião*)

Mas, como percorrer verde distância
do cemitério aquático da amiga,
sem mergulhar também na minha infância? (“Elegia”, em *O tempo da busca*)

Por serem antigas (e, por isso, de distância inalcançável) as imagens do passado se revelam azuis ou se transmudam em azuis (como na “verde flora”). No último fragmento, a matéria do presente e a do passado se tocam e se imbricam, de modo que a cor sintética do que se vê (o verde das águas) passa a significar também o que está naufragado na memória, daí uma “distância que é verde”. Tudo nasce do olhar do eu lírico em confronto com o nascer do sol: “O silêncio de antiga madrugada/ arrasta o meu olhar para o nascente,/ onde imerge a amiga suavemente,/ para ser entre as algas sepultada.” (“Elegia”). Para que o eu lírico atinja esse passado, precisa ultrapassar uma distância, que é verde (repetindo), porque são dessa cor as águas que sepultaram a “amiga”; por extensão, dessa cor é o tempo que separa o eu lírico e o incidente.

Há pouco víamos que o poeta reconhece que o anseio de tudo enxergar não lhe garantia sucesso na empreitada, resultado de um “pobre

olhar doente”. Nesses termos, o azul (também o verde, às vezes) se ligaria não só ao que está afastado temporalmente, mas também ao que, por conta do grande intervalo de tempo, produz indistinção e incerteza. Quando a indistinção se transforma em torvamento, a cor utilizada pode ser “cinza”, porque já não contaria tanto o intervalo temporal, mas a imprecisão do que chega à consciência: “Temerosos, preferem tocar flautas/ no cinzento dos sonos impossíveis” (de “Soneto das armadilhas descobertas”, em *O tempo da busca*).¹² Ou: “Daqui eu já vejo o vale/ do Capibaribe lento/ e, enquanto vejo, descubro/ que o verde, ao longe, é cinzento.” (de “O regresso de quem estando no mundo, volta ao sertão”).

Em alguns poemas de Pena Filho, a cor “azul” está associada também à melancolia, ecoando o uso de determinadas culturas¹³:

E eu, sem saber, a imaginá-la dei-
lhe todo esse olho de azul melancolia. (“Os mistérios do tempo no
campo”, em “Poemas sem data”)

O corpo morto: azul melancolia
do mesmo azul perdido peso ares,
vivo azul sobre os campos, sobres os mares,
sobre a clara manhã ou a hora tardia.
 (“Soneto da Sexta Feira [sic] da Paixão”, em “Poemas inéditos”)

Nesses fragmentos, o azul não é melancólico; a melancolia é que é azul. E ela é tão azul como os ares, os campos, os mares, a manhã ou a tarde o são. Um azul de distintos espaços (ares, campos e mares), e do espaço em distintas temporalidades (manhã e hora tardia). Do ambiente (as expressões descritivas do início) passa-se ao íntimo. O azul que está no espaço e o envolve grandemente preenche também a ambiência da

¹² Encontramos um poema em que, mesmo sem referência cromática, a turvação do sono se alia ao intervalo temporal (daí que possamos associar mais tranquilamente tais perspectivas): “Senhora de muito espanto,/ vestindo coisas longínquas/ e alguns farapos [sic] de sono” (De “Poema”, em *A vertigem lúcida*).

¹³ De acordo com o *New Oxford American Dictionary*, o azul pode adquirir, em língua inglesa, o sentido de uma pessoa “melancholy, sad, or depressed” [“melancólica, triste ou deprimida”].

morte (“o corpo morto”), de modo que a “melancolia” proporcionada pela rememoração da morte (haja vista que é Sexta-Feira da Paixão) se impregna do azul do entorno. Por transferência, a melancolia sentida também se azulece.

Como vemos, ainda que trate de experiências íntimas, o contato com o mundo externo parece uma constante. Do que vê (imprescindível à visualidade da cor), o eu lírico alcança o que sente ou deflagra o que passa a sentir. Outra vez: do ambiente passa-se ao íntimo.

Vejamos um fragmento de poema que tem muito a dizer sobre esse trabalho colorístico de Pena Filho (ainda que nele não se cite cor alguma): “Senhora, céu sem chuvas, mar sem ventos,/ onde o terrestre encanto fez morada/ e onde me busco em todos os momentos.” (“Soneto”, em *A vertigem lúcida*). A “senhora”, a quem o eu lírico se dirige e por quem algo íntimo lhe estala, passa a ser descrita com a metáfora de um “céu sem chuvas” (portanto, dia claro de um azul notável) e de um “mar sem ventos” (portanto, espaço límpido de um azul visível). O que o poeta faz em outros poemas salta dessas metáforas atinentes ao espaço marítimo ou ao praieiro para uma cor que os resume metonimicamente. Nesse caso, a descrição do que está em volta do eu lírico se dá de forma mais elaborada. A cor emerge de uma mirada perscrutando o espaço e numa descrição desviada figurativamente, num arranjo entre metonímia e metáfora.¹⁴ Vejamos alguns exemplos:

[...]
o argonauta do improviso,
trazendo o sol na cabeça
e o mar no fundo dos olhos,
um gosto de azul na boca
sob a audácia dos bigodes

¹⁴ Encontramos um procedimento parecido no poema “Quase”, de Mário de Sá-Carneiro: “Um pouco mais de sol – e fora brasa, / Um pouco mais de azul – e fora além.” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 48). O sol é o referente (a despeito da metáfora) de um céu aberto, cenário que proporciona ao eu lírico o “azul” (em metonímia), que, por sua vez, lhe proporciona um desvio figurativo: “ir além”, que é menos viajar no espaço que ser capaz de ultrapassar-se a si mesmo. O que apontamos como parecido com Pena Filho é esse entrecruzar-se de perspectivas: entre o denotativo e o figurativo, entre a visão do espaço e o senso metafórico, entre o espaço e o íntimo.

flamengos e retorcidos.
("O navegador holandês", em "Guia Prático da cidade de Recife")

E enfim descansaremos sob a verde
resistência dos campos escondidos.
("Elegia para a adolescência", em "Dez sonetos escuros")

Por seres bela e azul é que te oferto
a serena lembrança desta tarde ("Soneto", em *A vertigem lúcida*)

No primeiro trecho, o loiro dos cabelos ("sol na cabeça") e o azul dos olhos ("o mar no fundo dos olhos"), que é também o sol do dia claro e o mar em que navega o argonauta, constituem-se naquilo que propicia o "azul na boca". Esse "azul na boca" resume o gosto pelo espaço livre e pela aventura, na ânsia daquilo que o navegante pretende conquistar. Nesse caso, o "azul" não possui uma significação precisa (denotativa ou conotativamente), é antes, por desvio, oriundo de tudo quanto se afirmou. Retomando Sá-Carneiro: "Um pouco mais de azul – e fora além". No segundo excerto, o procedimento é bem mais evidente: a resistência se mostra verde, porque os campos assim o são. No terceiro excerto, preservando a lógica do segundo, a tarde bela e evidentemente azul se relaciona com a mulher interpelada. Por ser evidentemente bela, "ela" passa a ser também azul, como azul era a tarde referida.

O entendimento sobre esse método é sumamente importante quando da leitura de um poema como "Soneto raspado das telas de Aloísio Magalhães"¹⁵:

¹⁵ Aloísio Magalhães (1927-1982) foi, a bem dizer, o pai do *designer* gráfico brasileiro, tendo criado uma série de logomarcas bem conhecidas ainda hoje (Petrobrás, Banco do Brasil, Light, Souza Cruz, entre outras). Era também pintor (daí o tema do soneto) e foi um dos fundadores do *Gráfico Amador*, tipografia artesanal recifense, responsável pela publicação de algumas obras de autores nordestinos. Não custa lembrar que *Memórias do boi Serapião* foi lançado com esse selo. Já tivemos a oportunidade de estudar *Aniki Bóbó* (1958), obra de Magalhães em coautoria com João Cabral de Melo Neto e também publicada no *Gráfico Amador*. Em *Aniki Bóbó*, a cor é um dos elementos em evidência, e sobre isso nós também tratamos no artigo em questão (*vide* "Ilustrado com texto: um estudo sobre Aniki Bóbó, de Aloísio Magalhães e João Cabral de Melo Neto", 2020).

Aquém do sonho e além dos movimentos
uma nesga de azul perdeu as asas.

Quem a invadir, invade os próprios ventos
que varrem mares e entram pelas casas.

Às vezes, penso: não tem dor nem mágoas
quem se ofertou a tão alegre ofício,
mas a mulher que mora atrás do início,
diz: são meus estes céus, minhas as águas

que dormem neste chão, minhas as cores
que apascentam teus olhos e que vêm
de mim e vão das nuvens ou das flores.

Mas, só pode ir além dos movimentos,
onde, serena, habita há muito, quem
pela nesga de azul entrar nos ventos.

No soneto, a cor azul é o limiar do mundo virtual da tela. Entre o espectador do quadro (“a voz poética”) e a “mulher que mora atrás do início” (num espaço algo pictórico e/ou imaginativo), marca-se um intervalo: “uma nesga de azul [que] perdeu as asas”. É o mesmo intervalo que separa o “aquém do sonho” e o “além dos movimentos”, e quem por aí for invadirá “os próprios ventos/ que varrem mares e entram pelas casas”. Mas só quem por aí for (ou seja, “pela nesga do azul”) entrará “nos ventos” e conseguirá “ir além dos movimentos”, região onde já se encontra a “mulher que mora atrás do início”, a interlocutora da voz poética. Não é de se estranhar que a cor ressaltada seja o “azul”, mesmo com as “cores/ que apascentam teus olhos”; afinal, esse azul advém dos “céus” e das “águas/ que dormem neste chão”. E dormem, possivelmente, em razão da virtualidade da tela. Indo-se além, ultrapassa-se o “sonho” e se “[vai] além dos movimentos”. A metáfora de um soneto “raspado” ganha sentido ainda maior, se não ignoramos que este é construído a partir das telas de Aloisio Magalhães, de onde todo o conteúdo poemático parece surgir. É como se o poeta, tendo apreciado alguma(s) tela(s) de Magalhães, se pusesse a

construir um soneto representando essa experiência com ela(s). O soneto seria o resultado dessa “raspa” das telas, e, aparentemente, a “mulher que mora atrás do início” representaria o contato entre o poeta e a(s) tela(s).

Mesmo havendo uma possível conexão entre o azul e os “céus”/ as “águas” (remetendo-nos às expressões descritivas do início), não podemos ignorar a densidade das imagens de um poema como esse. E aqui alcançamos uma das dimensões também flagrantes na poesia de Carlos Pena Filho: a do hermetismo. E um hermetismo para o qual a cor colabora em muitas oportunidades, mas verificável no poeta independentemente da presença ou não de alguma cor na obra.

Há poemas de Pena Filho cuja densidade imagética não chega a impedir necessariamente uma leitura das cifras montadas. Pensamos aqui em imagens como as dos versos “estes pés cansados de granito/ saberei transformar em cataventos” (de “Soneto das definições”, em *O tempo da busca*). Aparentemente, temos aí a sinédoque dos “pés” associada à metáfora do “granito”, relativa esta a “coisas” de que o eu lírico não falará (por serem demasiadamente dúcteis e exatas), e à metáfora dos “cataventos”, que, no poema, corresponderia ao que é novo e maleável (os “inventos” mencionados no poema). O que fica, de acordo com o mesmo soneto, é o trabalho com a imagem: “Daí, o meu desprezo a jogos claros”. Fábio Lucas avaliaria essa perspectiva em termos de uma variabilidade significativa: “A palavra na sua poesia [de Carlos Pena Filho] toma acentos novos, serve a novas e variadas significações, se enriquece de sentido e conteúdo, o que evidencia as suas qualidades inegáveis de poeta, isto é, de descobridor de mundos” (LUCAS, 1952, p. 1 *apud* COUTINHO, 1983, p. 5)¹⁶. Mas suplementamos: “mundos” na e da poesia.

Por conta dessa densidade imagética apontada, nem sempre é possível deslindar com tanta precisão (como em *close reading*) as cifras mobilizadas. Tomemos, para ilustrar, os versos de “Soneto das metamorfoses” (em *O tempo da busca*):

Carolina, a cansada, fez-se espera
e nunca se entregou ao mar antigo.

¹⁶ Originalmente em *Diário de Notícias*, RJ, 1º de agosto de 1952. Suplemento literário, p. 1.

Não por temor ao mar, mas ao perigo
de com ela incendiar-se a primavera.

Carolina, a cansada que então era,
despiu, humildemente, as vestes pretas
e incendiou navios e corvetas
já cansada, por fim, de tanta espera.

E cinza fez-se. E teve o corpo implume
escandalosamente penetrado
de imprevistos azuis e claro lume.

Foi quando se lembrou de ser esquife:
abandonou seu corpo incendiado
e adormeceu nas brumas do Recife.

Grosso modo, o que está em pauta no poema é a entrega pessoal de Carolina à morte, daí o “[se entregar] ao mar antigo”. Contudo, o “mar antigo” não seria a morte em si, mas o ambiente em que ela se daria. Ainda que não se declare claramente o que seriam os “navios e corvetas”, sabemos, ao menos, que o incêndio faz parte do processo de “espera” interrompida e de “[entrega definitiva] ao mar antigo”, visto que a perspectiva do “incendiar-se” é referida no primeiro quarteto e se liga diretamente à entrega mencionada. Quanto à morte, dela obtemos confirmação ao final: “Foi quando se lembrou de ser esquife”. Nesse processo, o azul se torna signo de uma metamorfose completa e demarca clara oposição com as “vestes negras”. É curioso o quiasmo de perspectivas: quando havia vida, as vestes eram negras (como num luto antecipado); quando a morte se declara, os “azuis e claro lume” aí surgem. A passagem de um estágio a outro se dá com o “cinza fez-se”. Um cinza que é tanto matéria quanto cor: um meio termo entre o corpo incendiado e as fagulhas do fogo extinto; um meio termo entre o negro das vestes e o claro lume. Em “Soneto da horizontal” (de *O tempo da busca*), lemos: “no dia em que ficou muda e cinzenta/ [...] fez-se muda e morta”. Do que podemos observar que, em

Pena Filho, o cinza não é apenas marca do que é brumoso e impreciso, mas também do que se torna mudo e morto.

Nesses casos (os de sonetos com imagens densas), é preciso ignorar a leitura miúda em favor de uma mirada mais panorâmica. E a amplitude do panorama dependerá de cada texto. Para entendermos um pouco mais sobre esse procedimento em Carlos Pena Filho, é útil visitar o texto introdutório de *O tempo da busca*. Nessa introdução, Pena Filho menciona, em tom hermético, dados de sua vida e de como foi se desenvolvendo nele a diversão de “[ser] um fabricante de brinquedos”. O poeta se refere a um “velho paletó azul cheirando a maçãs”. Ao final, vemos que essa ocorrência do “azul” terá valor negativo, já que, “estes brinquedos não foram feitos, de maneira alguma, para pessoas que possuam “velhos paletós azuis cheirando a maçãs”. Mas a referência ao azul não se dá apenas como negatividade, pois Pena Filho reconhece um divisor de águas biográfico pouco antes da descoberta dos divertimentos poéticos: “o nascimento de rosas azuis nos encostos dos sofás e as uvas que frutificavam nas pontas dos cabelos”. Não é preciso depreender o sentido exato da frase, porque, ao que percebemos, ela é constituída por refutação a um discurso denotativo, que era o que se esperaria de um texto introdutório e em prosa. Não por acaso, esse é um alumbramento que lhe proporcionará saber “mais tarde [que] as palavras eram deliciosos divertimentos para adultos”. Um alumbramento de alguém se reconhecendo capaz de poesia.

Daí que em “Soneto das definições”, o primeiro poema do primeiro livro de Pena Filho, apareça a declaração: “Não falarei de coisas, mas de inventos/ e de pacientes buscas no esquisito”. Nesse sentido, a densidade imagético e o hermetismo que encontramos em muitos poemas do livro advêm menos do gosto de ser obscuro que do exercício, a bem dizer lúdico, do fugir às coisas lógicas. Sua “definição” de poesia, portanto, passa pelo campo do “esquisito”, da “invenção”:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato desta operação consiste no desarranjo das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e necessidades habituais: separados

do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. (PAZ, 2003, p. 38, tradução nossa)¹⁷

Nesse exercício, a cor tem alguma importância, como víamos no texto introdutório e como vemos nos versos que completam a primeira estrofe do “Soneto das definições”: “Em breve, chegarei à cor do grito/ à música das cores e dos ventos”. Mas, aqui, ele se filia com razoável evidência a uma perspectiva literária que remonta ao Simbolismo francês: “o impacto do simbolismo fez a ênfase passar da estrutura ‘gramatical’ para os elementos cromáticos mais subjetivos e associativas, que tinham ligações com a fonética” (GAGE, 2012, p. 120). Nesse momento, haveria pelo menos dois poemas a considerar: «Correspondances» [“Correspondências”]¹⁸, de Charles Baudelaire (1821-1867), no campo sinestésico; e «Voyelles» [“Vogais”]¹⁹, de Arthur Rimbaud (1854-1891), no campo cromático. No caso de Rimbaud, o tirocínio com as palavras também coincide, se temos em vista a nota de Louis Forestier sobre o poeta francês: “Todo o problema de ‘Vogais’ não é saber por que o A é preto, mas admitir que o A seja um objeto do qual se se pode servir, um signo ao qual se pode dar diversos valores, numa espécie de álgebra da linguagem.” (RIMBAUD, 1984, p. 255, tradução nossa)²⁰. Nesse caso em específico, o que importa não é tanto o sentido a descobrir com relação

¹⁷ “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer.”

¹⁸ “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent” (BAUDELAIRE, 2019, p. 48): “Os perfumes, as cores e os sons se respondem.” (tradução nossa).

¹⁹ Sobretudo os versos: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes” (RIMBAUD, 1984, p. 78): “A preto, E branco, I vermelho, U verde, O azul: vogais, eu direi qualquer dia desses teus nascimentos latentes.” (tradução nossa).

²⁰ “Tout le problème de ‘Voyelles’ n’est pas de savoir pourquoi A est noir, il est d’admettre que A est un objet dont on peut jouer, un signe auquel on peut donner diverses valeurs dans une sorte d’algèbre du langage”. Não obstante a regência verbal, há em “jouer” uma margem de significado que passa ainda pela noção de jogo, o que nos remete ao “fabricante de brinquedos” citado há pouco.

ao poema, mas o espaço vazio (deliberadamente esvaziado) ao qual se poderia aplicar algum sentido (alguns sentidos). Em outras palavras: temos aí o princípio de “sugestão” característico ao Simbolismo.

Essa leitura do Simbolismo francês por Pena Filho já foi, inclusive, bem assinalada por Campos (1980, p. 42): “Carlos Pena Filho divulgava as influências recebidas, as conscientemente recebidas: de Camões, de Lorca, de Fernando Pessoa, dos simbolistas franceses, de João Cabral de Melo Neto.” Ou: “É evidente a influência que Carlos Pena Filho recebeu dos simbolistas franceses, verdadeiros caçadores de sons, perfumes e cores, de portas fechadas para o que tinham diante de si para enxergar apenas o que estava dentro de si.” (p. 39-40). Quanto ao poeta pernambucano, as portas diante de si estavam também abertas, se temos em conta as expressões cromáticas de caráter mais descritivo e referencial. O que acontece é que Pena Filho não se fixa nisso. De certa forma, podemos afirmar que ele transita entre o visível e o inefável, e em alguns momentos ambas as realidades se cruzam.

Além do texto introdutório a *O tempo da busca* e do “Soneto das definições”, vale a pena consultar também, para entendermos o *modus operandi* do autor, o seguinte fragmento de Pena Filho:

Antes, mesmo no modernismo brasileiro, não havia a utilização do adjetivo imprevisto, novo, renovado. Era mais cômodo evitá-lo do que procurá-lo e encará-lo como elemento útil de renovação. Não havia ponte que não fosse escura ou comprida; tarde que não fosse clara, ensolarada, quente ou fria. Tudo demasiadamente lógico e excessivamente repetido. Em pouco tempo, lugar comum. [...] Modificação também importante – e esta melhor realizada pelo poeta [Carlos Moreira] – é a que renova as relações entre o predicado e objeto direto. (PENA FILHO, 1983, p. 105)²¹

Mesmo não tratando diretamente de si, Carlos Pena Filho evidencia nesse prefácio um pensamento estético que diz bem sobre seu

²¹ Originalmente, prefácio a MOREIRA, Carlos Martins. *Os sonetos*. Recife: Sagitário, 1953.

próprio trabalho. Se em alguns momentos, a linguagem cifrada parece ser a marca de sua poética (ainda como dividendos do Simbolismo), nesse prefácio o raciocínio se pauta na quebra de expectativas quanto ao arranjo sintático. Por tudo isso, voltamos a um poeta para quem “as palavras eram deliciosos divertimentos”, a um poeta “de inventos e de pacientes buscas no esquisito”. Carlos Pena Filho, ao defender uma poética nesses moldes, situa-se tranquilamente entre os escritores modernos que admirava, a exemplo de García Lorca, Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto:

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. (FRIEDRICH, 1978, p. 16)

Mas algo em Pena Filho demonstra-o ainda mais específico: “Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Quanto ao poeta do *Livro geral*, os três comportamentos coexistem intimamente. Sua poesia é marcada por uma voz que exprime o que sente e o que vê; às vezes, até, o que sente a partir do que vê. A “transformação” não é tanto de cunho estrutural (a maior parte de sua obra é constituída por sonetos), mas de uma “transformação” que se dá sobre o signo e na relação intersignica, cujos resultados apontam para um escritor “[...] sempre em busca de uma forma nova, em sua luta perene com a palavra, que é a de todos os poetas” (COUTINHO, 1983, p. 14). Nos termos do próprio Pena Filho: “[...] sou um artesão caprichoso e não me envergonho de dizê-lo.” (PENA FILHO, 1952 *apud* COUTINHO, 1983, p. 50)²².

²² Originalmente em *Diário da Noite do Recife*, 9 de setembro de 1952.

Depois desse percurso poético estabelecido para a obra de Pena Filho, precisamos salientar que a ordem expressões descritivas-hermetismo/estranhamento não define um padrão cronológico, tampouco evolutivo no poeta. Se a tomamos em nosso ensaio foi para melhor compreender o que se passa na poética de Pena Filho em termos de construção textual e de hermenêutica dessa obra a partir da cor. Se os textos mais visivelmente sociais do poeta (como *Memórias do boi Serapião* ou “Guia Prático da cidade de Recife”) se atêm à cor como um valor preferencialmente descritivo, esse perfil, todavia, não chega a sintetizar a obra de Pena Filho. Os dois processos (perfil descritivo e hermetismo/estranhamento) se entrecruzam razoavelmente, sem prejuízo dos tons majoritários.

A conclusão a que chegamos no trato hermenêutico da poesia de Carlos Pena Filho é que a evidência do seu empenho colorístico não se resume numa aritmética facilitada dos sentidos, como se fosse possível definir, de antemão, significados exatos para cada cor referida. Por isso, não podemos afirmar que funcione para o poeta uma única fórmula sobre a cor (cultural, simbólica, estética, psicológica...). Em sua obra, torna-se bem patente o que Pastoureau (2000, p. 5, tradução nossa) já alertava (ainda que numa referência mais histórica que hermenêutica):

Outros, ao contrário, preferem fazer malabarismos com o espaço e o tempo, e buscar pretensas verdades universais ou arquetípicas da cor. Ora, para o historiador estas não existem. A cor é, antes, um fato da sociedade.²³

Parafraseando Pastoureau, para muitos escritores (e para Pena Filho, em especial), “a cor é, antes, um fato” particular, e cada poema define como o aproveitamento cromático poderá ser lido: se de uma cor elaborada e às claras, ou se de uma cor se elaborando e se negando a deixar-se ver com clareza. Em Pena Filho, a cor pode se referir ao espaço, ao tempo, à imbricação entre o espaço e a figura humana, à melancolia, ao uso cifrado, ao estranhamento das associações morfossintáticas. Tudo

²³ “Bien des auteurs préfèrent au contraire jongler avec l'espace et le temps et rechercher de prétendues vérités universelles ou archétypales de la couleur. Or pour l'historien celles-ci n'existent pas. La couleur est d'abord un fait de société.”

isso encontramos no *Livro geral*. E para lê-lo mais precisa e pontualmente, é necessário não perder de vista a cor (o que é quase improvável nesse poeta), tampouco perder de vista nessa leitura a noção de que Pena Filho elabora a cor, só que ela também se elabora.

COLOR ALSO PREPARES ITSELF IN CARLOS PENA FILHO'S POETRY

ABSTRACT

In this paper we study the work of the Brazilian poet Carlos Pena Filho (1929-1960), remarkable for the recurring mention to colors, mainly blue and green. We analyze Pena Filho's chromatic poems and the meaning possibilities of the color in its relation to the complete poem, to the poet's work and to some chromatic debates of the worldwide poetry.

KEYWORDS: Carlos Pena Filho. Poetry. Image. Color.

EL COLOR TAMBIÉN SE ELABORA EN LA POESÍA DE CARLOS PENA FILHO

RESUMEN

En este artículo, estudiamos la obra del poeta brasileño Carlos Pena Filho (1929-1960), muy conocida por las menciones recurrentes a los colores, principalmente al azul y al verde. Así, analizamos los poemas "cromáticos" de Pena Filho evaluando las posibilidades de sentido del color en su relación con la totalidad poemática, con el conjunto de la obra del poeta y con ciertos debates cromáticos de la poesía universal.

PALABRAS CLAVE: Carlos Pena Filho. Poesía. Imagen. Color.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Carlinhos. In: COUTINHO, Edilberto. *O livro de Carlos: Carlos Pena Filho, poesia e vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 132-136.

BANDEIRA, Manuel. Carlos Pena Filho. In: COUTINHO, Edilberto. *O livro de Carlos: Carlos Pena Filho, poesia e vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 122-123.

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo; USA: Companhia das Letras; Penguin Group, 2019. (Ed. Bilingue).
- CAMPOS, Renato Carneiro. Carlos Pena Filho: poeta da cor. In: CAMPOS, Renato Carneiro. *Tempo amarelo: ensaios*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980. p. 33-45. (Série Cursos e Conferências).
- COUTINHO, Edilberto. *O livro de Carlos: Carlos Pena Filho, poesia e vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- COUTINHO, Edilberto. Prefácio. In: PENA FILHO, Carlos. *Melhores poemas*. Seleção de Edilberto Coutinho. 4. ed. São Paulo: Global, 2000.
- FERREIRA, Fernando Pessoa. Recado para Carlos Pena Filho. In: COUTINHO, Edilberto. *O livro de Carlos: Carlos Pena Filho, poesia e vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 142.
- FREYRE, Gilberto. Carlos Pena Filho. In: COUTINHO, Edilberto. *O livro de Carlos: Carlos Pena Filho, poesia e vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 126-131.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGE, John. *A cor na arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- KREITLER, Hans; KREITLER, Shulamith. *Psychology of the Arts*. Durham/ N. C.: Duke University Press, 1972.
- MEDEIROS, Abaeté de. *Poéticas*. Recife: G. Boa Vista, 1964. (v. 1).
- MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- OLIVEIRA, Fábio de. Ilustrado com texto: um estudo sobre Aniki Bóbó, de Aloisio Magalhães e João Cabral de Melo Neto. *Texto Poético*, Goiânia, v. 16, n. 31, p. 85-107, jun./set. 2020.
- PASTOUREAU, Michel. *Bleu: histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2000.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PENA FILHO, Carlos. *Livro geral*. Ilustrações de Helio Feijó. Olinda: Gráfica Vitória, 1977.

PENA FILHO, Carlos. *Melhores poemas*: seleção de Edilberto Coutinho. 4. ed. São Paulo: Global, 2000.

PENA FILHO, Carlos. Prefácio [de *Os sonetos*, de Carlos Martins Moreira]. In: COUTINHO, Edilberto. *O livro de Carlos*: Carlos Pena Filho, poesia e vida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 105-106.

PEREIRA, Nilo. Carlos Pena Filho. In: COUTINHO, Edilberto. *O livro de Carlos*: Carlos Pena Filho, poesia e vida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 136-137.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies: Une saison en enfer; Illuminations*. Préface de René Char. Texte présenté, établi et annoté par Louis Forestier. 2. ed. Paris : Gallimard, 1984.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Antologia*. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

SEFFRIN, André (seleção e prefácio). *Roteiro da poesia brasileira*: anos 50. São Paulo: Global, 2007.

VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*. A cura di Angelo Borzelli. Lanciano: G. Carabba, [stampa] 1947/ [2a edizione elettronica] 2006.

Submetido em 26 de novembro de 2022

Aceito em 18 de maio de 2022

Publicado em 25 de setembro de 2022
