

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS

A DISSIMULAÇÃO ESTÉTICA E A ARTE RELACIONAL
ESTUDO DA PROSA POÉTICA DE FERNANDO PESSOA E OBRAS DE ANTÔNIO POTEIRO

LUCIANA LUIZA DA SILVA SOARES

GOIÂNIA / 2019

LUCIANA LUIZA DA SILVA SOARES

A DISSIMULAÇÃO ESTÉTICA E A ARTE RELACIONAL
ESTUDO DA PROSA POÉTICA DE FERNANDO PESSOA E OBRAS DE ANTÔNIO POTEIRO

Trabalho de Dissertação de Mestrado apresentado à Banca de Defesa do Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues.

GOIÂNIA/2019

S676d Soares, Luciana Luiza da Silva

A dissimulação estética e a arte relacional : estudo da prosa poética de Fernando Pessoa e obras de Antônio Poteiro / Luciana Luiza da Silva Soares.-- 2019.
108 f. : il.

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2019
Inclui referências, f. 88-92

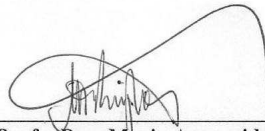
1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 - Livro do desassossego - Crítica e interpretação. 2. Poesia portuguesa - História e crítica. 3. Poteiro, Antônio, 1925 - Crítica e interpretação. 4. Arte e literatura. 5. Poemas em prosa. I.Rodrigues, Maria Aparecida. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III.Livro do desassossego. IV. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3-1.09(043)

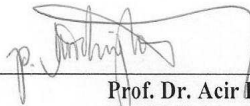
**A DISSIMULAÇÃO ESTÉTICA E A ARTE RELACIONAL ESTUDO DA PROSA
POÉTICA DE FERNANDO PESSOA E OBRAS DE ANTÔNIO POTEIRO**

Dissertação aprovada em 06 de fevereiro de 2019, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

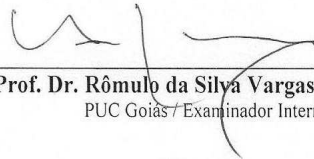
BANCA EXAMINADORA



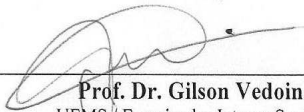
Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. Acir Dias da Silva
UNIOESTE / Examinador Externo



Prof. Dr. Rômulo da Silva Vargas Rodrigues
PUC Goiás / Examinador Interno



Prof. Dr. Gilson Vedoin
UEMS / Examinador Interno Suplente
(Pós-Doutorando da PUC Goiás)

Prof. Dra. Edna Silva Faria
UFG / Examinadora Externa Suplente

*A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes.
O que vemos não é o que vemos, senão o que somos.*

FERNANDO PESSOA

À minha família, que sempre me apoiou durante todo o percurso desta caminhada.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por me conceder saúde, disponibilidade, paciência, humildade, coragem e perseverança na realização de meus objetivos.

À minha família, meus pais, irmãos, cunhados e sobrinhos, que sempre unidos passamos as tempestades e as alegrias. Meu esposo, Roberto e minhas filhas: Ana Luiza, Maria Luiza e Roberta Luiza, por me incentivarem, me encherem de entusiasmo e esperança de dias melhores e sempre felizes. São meus amores incondicionais!

À professora Dr^a Maria Aparecida Rodrigues, pela orientação e ensinamento durante toda esta jornada.

Aos professores Dr. Gilson Vedoin e Dr. Rômulo da Silva Vargas Rodrigues, que participaram da Banca de Qualificação e auxiliaram no enriquecimento da pesquisa.

À todos os professores e colegas de curso do Programa do Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da PUC-Goiás, estendendo ao corpo administrativo da secretaria.

Ao Instituto Antônio Poteiro e ao Museu de Arte de Goiânia (MAG), pela gentileza em compartilhar os materiais de pesquisa.

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), em parceria com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa no ano de 2018.

E aos amigos e colegas de trabalho que torceram e acreditaram na realização deste trabalho.

A DISSIMULAÇÃO ESTÉTICA E A ARTE RELACIONAL
ESTUDO DA PROSA POÉTICA DE FERNANDO PESSOA E OBRAS DE
ANTÔNIO POTEIRO

LUCIANA LUIZA DA SILVA SOARES

RESUMO

Este trabalho pretende fazer um estudo da prosa poética de Fernando Pessoa, *Livro do desassossego* e das obras do artista plástico Antônio Poteiro sobre a perspectiva da dissimulação estética e a arte relacional. Tratam de obras instigadoras advindas de autores excepcionais, que deixaram sua marca registrada na história da literatura e das artes visuais. Apropriaremos da abordagem fenomenológica e hermenêutica para aprofundarmos nas análises das linguagens artísticas. Além de refletirmos sobre o efeito e recepção estéticos nos estudos de Iser e Jauss. A proposta se concretiza com ênfase na transição da modernidade para a pós-modernidade. Dessa forma, iniciaremos com a modernidade em transe, destacando a dissimulação estética na prosa poética pessoana, analisando seus vários heterônimos e o semi-heterônimo, Bernardo Soares. Em seguida, a relação das pinturas e esculturas de Antônio Poteiro, explorando as imagens, sobreposições e cores, conciliando com aspectos da prosa poética pessoana. Por fim, analisaremos a evidência da arte como fenômeno hermenêutico, utilizando-nos dos aspectos teóricos sobre o efeito estético e a recepção das obras. Espera-se que esta dissertação possa ampliar as expectativas do trabalho com as diferentes linguagens, poéticas e pictóricas, valorizando a grandiosidade de conhecimentos que perpassam suas interpretações.

Palavras-chave: Prosa Poética. Arte Plástica. Dissimulação. Relacional. Efeito e Recepção.

AESTHETIC DISSIMULATION AND RELATIONAL ART
STUDY OF PROSA POÉTICA DE FERNANDO PESSOA AND WORKS OF
ANTÔNIO POTEIRO

LUCIANA LUIZA DA SILVA SOARES

SUMMARY

This work intends to make a study of the poetic prose of Fernando Pessoa, Book of restlessness and the works of the plastic artist Antônio Poteiro on the perspective of aesthetic dissimulation and relational art. They deal with instigating works by exceptional authors, who have left their mark on the history of literature and the visual arts. We will take advantage of the phenomenological and hermeneutical approach to deepen the analysis of artistic languages. In addition to reflecting on the aesthetic effect and reception in the studies of Iser and Jauss. The proposal materializes with emphasis on the transition from modernity to postmodernity. Thus, we will begin with trance modernity, highlighting aesthetic dissimulation in the poetic prose persona, analyzing its various heteronyms and semi-heteronimo, Bernardo Soares. Then, the relation of the paintings and sculptures of Antônio Poteiro, exploring the images, overlays and colors, conciliating with aspects of the poetic prose people. Finally, we will analyze the evidence of art as a hermeneutic phenomenon, using theoretical aspects about the aesthetic effect and the reception of works. It is hoped that this dissertation can expand the expectations of the work with the different languages, poetic and pictorial, valuing the greatness of knowledge that perpasses its interpretations.

Keywords: Poetic Prose. Plastic Art. Concealment. Relational. Effect and Reception.

Lista de imagens

Figura 1- O Casamento no Céu [1998]	45
Figura 2- A última ceia [1985]	46
Figura 3- A ceia no Inferno [1989]	47
Figura 4- Ciranda de estrelas [1979]	51
Figura 5- Girassóis e Carro de Boi II [2003]	52
Figura 6- As Lavadeiras e os retirantes [2009]	52
Figura 7- Garças no Pantanal [2003]	53
Figura 8- Lagos e pássaros [2005]	53
Figura 9- Adão e Eva no Paraíso [2006]	55
Figura 10- A Mula e o Saci [1992]	55
Figura 11- São Francisco de Assis e os animais [1996]	57
Figura 12- O presépio [1996]	57
Figura 13- Via sacra [1996]	58
Figura 14- Nascimento de Jesus [1996]	58
Figura 15- Cavalhadas [1997]	61
Figura 16- Retirantes [1995]	61
Figura 17- Ciranda [1993]	62
Figura 18- Vaso [1993]	62
Figura 19- Deus da natureza [1993]	63
Figura 20- Deus anjo [1994]	63
Figura 21- Deusa da natureza [1994]	64
Figura 22-Figuras bíblicas [1994]	64
Figura 23- A padroeira [1994]	64
Figura 24- Deus ganso (1994)	64
Figura 25-Soltando pipas na favela [1995]	68
Figura 26- Girassóis [1979]	69
Figura 27- Passarada [1979]	69
Figura 28-Os papagaios [1979]	70
Figura 29: As borboletas e os girassóis [1979]	70
Figura 30:As duas repúblicas [1985]	72
Figura 31: A chegada [1999-2000]	72

Figura 32: Tiradentes e a Inconfidência Mineira [2000]	72
Figura 33: O Anhanguera [2000]	72

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
1. A MODERNIDADE EM TRANSE E A DISSIMULAÇÃO ESTÉTICA.....	13
1.1 A Prosa Poética Pessoaana: o Fenômeno da Dissimulação.....	17
1.2 O Eu Dissimulado no Outro de Si.....	22
1.3 As Vozes de Outros no Mesmo.....	25
1.4 A Dissimulação do Mundo no Jogo do Absurdo.....	32
2. A MODERNIDADE COMO CONSTRUCTO ESTÉTICO DE EXPOSIÇÃO RELACIONAL.....	37
2.1 Os Organismos Imagéticos Relacionais na Obra de Antônio Poteiro.....	41
2.2 A Sobreposição Tridimensional das Formas e as Figuras Populares.....	58
2.3 A Exposição Relacional do Mundo nas Cores.....	67
3. A ARTE COMO FENÔMENO HERMENÊUTICO.....	74
3.1 O Efeito Estético.....	75
3.2 A Recepção da Obra Artística.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	88
ANEXO A – TEXTOS DO MAG	93
ANEXO B – ENTREVISTAS/ CATÁLOGOS	100
ANEXO C – CARTA DE ADOLFO CASAIS	102

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Escrever é objetivar sonhos, é criar um mundo exterior para prêmio(?) evidente da nossa índole de criadores. Publicar é dar esse mundo exterior aos outros; mas para quê, se o mundo exterior comum a nós e a eles é o “mundo exterior” real, o da matéria, o mundo visível e tangível. Que têm os outros com o universo que há em mim?

FERNANDO PESSOA

A epígrafe escolhida apresenta a inquietação que me coloquei a desenvolver no presente estudo. A escrita dessa dissertação é sim um sonho realizado, alcançado com muito esforço e dedicação, que tanto almejava na minha formação profissional. Ser professora é muito mais que transmitir conhecimento, é estar sempre em constante busca de novos aprendizados, que é comum aos pesquisadores, o estudo instigante, comprometido com a aprendizagem e a incessante preocupação com o mundo exterior. O que faremos com os conhecimentos que vamos adquirindo, se não for para usufruir, evoluirmos e compartilharmos. Durante as aulas do mestrado tivemos muitas situações que as possibilidades se ampliavam em diferentes linguagens, que proporcionou-nos um maior contato com a literatura e as artes visuais, ambas despertadas desde a graduação. Para tanto, no decorrer dos estudos, duas vertentes se destacaram para a presente pesquisa, a abordagem literária e das artes visuais. Escolhemos como obra *corpus* a prosa poética de Fernando Pessoa, *Livro do desassossego* e obras do artista plástico, pintor e escultor, Antônio Poteiro.

A abordagem crítica consistirá no método fenomenológico, pois as obras serão examinadas como fenômenos estéticos. Trataremos sobre a dissimulação, a estética relacional e o fenômeno hermenêutico do efeito e recepção das obras de arte. Sendo assim, o principal objetivo é executar um estudo relacional dos aspectos estéticos e receptivos das obras de arte escolhidas.

O primeiro capítulo abordará sobre a modernidade e sua transição, a dissimulação estética presente no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa (1999) nos aspectos relacionados ao eu, ao mundo e ao eu em si mesmo. Trataremos dos conceitos da modernidade e pós- modernidade com Baudelaire, da “modernidade líquida” de Zigmunt Bauman; do entender dos simulacros com Foucault, a simulação e dissimulação, em Baudrillard e Rodrigues; entre outros.

O título da obra *Livro do desassossego*, já destaca a palavra desassossego, que melhor expressa a sensação obtida ao abrirmos um livro, que desde o primeiro contato nos impressiona. Repleto de fragmentos, outros até inconclusos que abordam veemência de temas, seu título nos atrai e ao mesmo tempo nos inquieta, pois é completamente contrário ao sossego e a tranquilidade. É uma leitura instigante, que transborda sonho, sofrimento, vida, tédio, imaginação e impressionante beleza e estranhamento.

A oposição de sonho e realidade, quarto e escritório, trabalho e imaginação é apresentada pelo semi-heterônimo de Fernando Pessoa. Um labirinto de sensações que nos deixa indefinido desde sua autoria, heteronímia e organização. O semi-heterônimo Bernardo Soares apresenta a arte como suprema realidade, apresentando a vida urbana pela Rua dos Dourados e seu envolvimento, como Parâmetros ficcionais. Uma linguagem de libertação em uma escrita triste, desmascarada na vida. “Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu” (PESSOA, 1999, p. 48). Assim descreve esse espaço:

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução (PESSOA, 1999 p. 53).

O apego a uma vida contemplativa de sonho, tédio e a arte como superação da precariedade do real. Para ele, a arte é a suprema realidade, desmascarando sua total ausência de fé na humanidade e recompensa como via de libertação.

Mas, enfim, também há universo na Rua dos Douradores. Também aqui Deus concede que não falte o enigma de viver. E por isso, se são pobres, como a paisagem de carroças e caixotes, os sonhos que consigo extrair de entre as rodas e as tábuas, ainda assim são para mim o que tenho, e o que posso ter. (PESSOA, 1999, p. 409).

A exegese do *Livro* destaca em Bernardo Soares, a supremacia aos parâmetros ficcionais instaurados pela linguagem e a estreiteza da realidade em sua via de libertação.

No segundo capítulo, trataremos das obras do artista plástico ceramista e pintor, Antônio Poteiro, a construção estética e a exposição relacional. Exploraremos as imagens, as sobreposições das formas, as figuras populares e a relação com as cores.

Apoiaremos nos estudos de Nicolas Bourriaud sobre Estética relacional, Baudelaire sobre o prazer estético, Adorno e a teoria estética, além de entrevistas e depoimentos coletados para conhecer melhor as obras de Antônio Poteiro.

As abordagens de aspectos populares e folclóricos nas obras se destacam em peças que retratam a vida cotidiana nos âmbitos sociais, religiosos e históricos. A cultura é transportada para as telas com sutileza de cores e simplicidade. Com traços singelos ampliam horizontes desde a zona rural e urbana, até as tradições indígenas. O destaque aos elementos naturais é outro ponto importante, animais, flores, rios, constituindo um sistema de relações que contemplamos, mas que também nos revelam interpretações de realidades que devemos refletir.

No terceiro capítulo, enfatizaremos a Arte como fenômeno hermenêutico sobre os conceitos de Gadamer, o efeito estético nos estudos de Iser e Recepção estética com abordagens em Jauss. Exploraremos as abordagens críticas sobre as obras escolhidas para análise na presente pesquisa para constarmos a real intenção da linguagem tão importante para o fazer artístico quanto para o sentido poético.

Em sequência, finalizaremos com os pontos em comum das análises das obras analisadas e o aprofundamento das constatações adquiridas com o presente estudo.

1. A MODERNIDADE EM TRANSE E A DISSIMULAÇÃO ESTÉTICA

A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta.

FERNANDO PESSOA

O início da modernidade consistiu em um período de convivência entre os princípios das sociedades tradicionais e os princípios modernos. Marcada por um conjunto de eventos, entre eles: o advento da ciência, das Revoluções Industrial e Francesa, do surgimento do capitalismo, do individualismo, que afetaram em áreas muito diversas da organização social, política, econômica e cultural. Por isso, falar de modernidade é falar do desenvolvimento do individualismo, portanto indissociável das noções de autodeterminação, disseminação da ideias e autonomia.

Um período artístico que dilatou a virada democrática, destacando rebeldia contra si mesmo e contra todos os apegos e preceitos burgueses. A transportação do modo subversivo (revolucionário) para o domínio da arte, profundamente vinculado ao nexa do modo individualista. É a reviravolta do indivíduo, elevado da categoria referencial para a percepção de si.

Com a modernidade, esvaziam-se os aspectos de comunidade e prevalece o individual e seus interesses, declinando o social e prevalecendo os interesses particulares do homem. Com a atomização¹, o homem passa pelo momento identitário, derrubada da ordem estabelecida e a implantação do novo regime sócio- econômico- político substituindo a religião. Seguindo sua expansão e consolidação da modernidade, a sociedade vive sua fase civilizatória, o decadentismo².

Trata-se, pois, de um esteticismo que tem estreitas relações com o simbolismo e o impressionismo, produtos da mesma atmosfera sócio-cultural. Liga-se ao cansaço da

¹ Quebra dos vínculos comunitários tradicionais

² Esta palavra designa uma corrente literária que se manifesta principalmente depois de 1880 e se prolonga, em Portugal, até à década de 1920. Temos a intensidade, a febre, a atividade turbulenta da vida moderna. Temos, finalmente, a riqueza inédita de emoções, de ideias, de febres e de delírios que a Hora europeia nos traz». As desilusões da vida política portuguesa, já nos últimos tempos da monarquia, já nos primeiros tempos da república, haviam de contribuir, no caso português, para o pessimismo em que o decadentismo desabrocha. Em 1916, Montalvor, poeta mallarmista-decadentista, começa deste modo a «Tentativa dum ensaio sobre a decadência» (in Centauro, n. 1): «Somos os decadentes do século da Decadência. Vamos esculpindo a nossa arte na nossa indiferença. A vida não vale pelo que é mas pelo que dói... Só a Beleza nos interessa... Se nos apelidamos ou nos apelidaram caracteristicamente de decadentes é porque temos um sentido próprio de decadência». [...] Coelho, Jacinto do Prado, DICIONÁRIO DE LITERATURA, 3.ª edição, 1.º volume, Porto, Figueirinhas, 1979

civilização que se julga estar no ocaso, ao tédio, à busca de sensações novas, mais intensas, fruídas no extravagante, no mórbido, nos requintes da forma.

A partir do pressuposto do individualismo temos um destaque significativo do “eu”, que passou a ser a medida de todas as coisas. A modernidade apresenta-se como uma ruptura com as tradições da Idade Média na qual o “eu” não ocupava tal lugar que era então atribuído a Deus. O homem assume a função de signo da modernidade, pois que nas obras adota temas e atitudes do seu tempo. Torna-se dono de uma personalidade cosmopolita³, na qual a multidão o fascina.

A arte é considerada por Baudelaire (1996) como a busca constante pelo novo, associado a infundável procura paradoxal pelo fugitivo e pelo original. Conhecido como o exemplo estético maior da modernidade, pois além de capturar os temas e problemas de seu tempo, toma, em seus trabalhos, a atitude do artista contemporâneo, que resiste a transitoriedade e identifica-se com o cotidiano do indivíduo solitário das cidades grandes, voltando seu interesse para o mundo. Assim, os acontecimentos cotidianos e mundanos, expressos nesse espírito de Modernidade, consistem no objeto da mais viva contemplação estética.

Charles Baudelaire apresentou um memorável retrato do *flâneur*⁴ como artista-poeta da metrópole moderna:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente.(BAUDELAIRE, 1996,p. 21)

O desejo de solidão era encontrado nas multidões, que a preferia sendo nela onde florescerá a atividade do *flânerie*. Por isso, na concepção de Baudelaire (1996) tal modernidade “é o transitório, o efêmero, o contingente”. Para ele, o artista é o “homem do mundo” (BAUDELAIRE,1996, p. 174), o observador que se interessa e aprecia por assuntos de todo o mundo, além de conseguir retirar do seu momento histórico o que tem de poético e belo.

³ Oriundo ou próprio dos grandes centros urbanos, das grandes cidades.

⁴ Do substantivo francês *flâneur*, significa "errante", "vadio", "caminhante" ou "observador". *Flânerie* é o ato de passear.

Conhecida, geralmente, ou até conceituada como oposição e superação da tradição, progresso de ideias, valorização do novo, razão, progressos científicos, técnicos e industriais, a “Modernidade líquida”, defendida por Zygmunt Bauman(2001), onde os preceitos duros, sólidos e sedimentados são esgotados. Bauman entende a modernidade dentro de uma tipologia termodinâmica:

Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da “liquidez” para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracteriza por uma incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades “auto-evidentes”. É verdade que a vida moderna foi desde o início “desenraizadora” e “derretia os sólidos e profanava os “sagrados”Mas, enquanto no passado isso se fazia para ser novamente “reenraizado”, agora as coisas todas- empregos, relacionamentos, etc., tendem a permanecer em fluxo, voláteis, desreguladas, flexíveis.(BAUMAN, 2001, p. 85)

Para diferenciar a modernidade, Bauman utiliza os termos sólidos e líquidos. Na modernidade sólida, os valores se transformavam de forma lenta e previsível, destacando certezas e controle sobre o mundo. Já na modernidade líquida, a instabilidade econômica, o surgimento de novas tecnologias e a globalização contribuíram para a perda do controle sobre o mundo, as incertezas quanto aos padrões sociais que mudam constantemente. O medo, a angústia, a ansiedade são constantes e tudo se torna imprevisível.

Na modernidade líquida ocorre a substituição da ideia de coletividade e de solidariedade pelo individualismo; e a transformação do cidadão em consumidor. Para Bauman, não há pós- modernidade (no sentido de superação ou ruptura), mas sim uma continuação da modernidade com características individualistas, consumistas, no domínio do imediato e volátil, ao contrário da fixidez.

Praticar a arte da vida, fazer de sua existência uma “obra de arte”, significa, em nosso mundo líquido-moderno, viver num estado de transformação permanente, auto-redefinir-se perpetuamente tornando-se (ou pelo menos tentando se tornar) uma pessoa diferente daquela que se tem sido até então. “Tornar-se outra pessoa” significa, contudo, deixar de ser quem se foi até agora, romper e remover a forma que se tinha, tal como uma cobra se livra de sua pele ou uma ostra de sua concha; rejeitar, uma a uma, as *personas* usadas – que o fluxo constante de “novas e melhores” oportunidades disponíveis revela serem gastas, demasiado estreitas ou apenas não tão satisfatórias quanto foram no passado. Para apresentar em público um novo eu e admirá-lo no espelho e nos olhos dos outros, é preciso tirar o velho das vistas, nossas e de outras pessoas, e possivelmente também da memória, nossa e delas. Ocupados com a autodefinição e a autoafirmação, nós praticamos a destruição criativa diariamente (BAUMAN, 2009, p. 99-100).

Na versão líquida, a arte da vida desincumbe o indivíduo de se identificar. A identidade individual está em constante estado de nascimento, transformação contínua. Também conhecida como um processo de individualização e privatização do espaço público, com a nova dominação econômica extraterritorial, como uma liberdade ilusória dos indivíduos.

O termo pós-modernidade surge por Lipovetsky, exemplificando as mudanças postas em cena no campo da arte e pelo surgimento da Psicanálise como teoria e como técnica, tendência onde a personalização sobressai, na busca do prazer e na obsessão do consumo. Não se trata de uma ruptura com os estatutos da modernidade, ao contrário, ela representa uma continuidade, agora regida pelo processo personalista.

Ainda assim, sobre a originalidade da pós-modernidade, Lipovetsky responde:

[...] a operação saber pós-moderno, com sua heterogeneidade, dispersão das linguagens e teorias flutuantes, não passa de uma manifestação do abalo geral, fluido e plural que nos faz sair da era disciplinar e que, assim fazendo, esvazia a lógica do *homo clausus* ocidental. É apenas nessa ampla continuidade democrática e individualista que se desenha a originalidade do momento pós-moderno, a saber, a predominância do individual sobre universal, do psicológico sobre o ideológico, da comunicação sobre a politização, da diversidade sobre a homogeneidade, do permissivo sobre o coercitivo (LIPOVETSKY, 2005, p. 92).

Tendendo a positivar um retorno a si, o pós-moderno possui caráter sincrético, correspondendo a uma cultura eclética. Afirma: “não é mais do que outro nome para designar a decadência moral e estética do nosso tempo” (Lipovetsky, 2005, p.96).

Esse momento histórico é marcado por fluidez, flexibilidade, indiferença frente aos grandes princípios. Assim, o indivíduo se mostra cada vez mais aberto e cambiante, fluido e socialmente independente. Assim surgiu um indivíduo mais senhor de si, estável, desvinculado, de aspirações e modo de ser instável. A sociedade está fascinada pela flexibilidade, pela frivolidade, pela inconstância das opiniões e pela superficialidade. Então, há uma nova era, a era da dissimulação, do disfarce, da camuflagem que configura a linguagem em tempos de tecnologia. Os símbolos foram alterados, reinventados, resignificados para melhor combinação dos seres humanos em seu universo cotidiano.

Provocando uma verdadeira dispersão dos sentidos das coisas, as questões do efêmero nos acontecimentos e inovações, nos remete a fragmentações dos acontecimentos que remontam da trajetória na era da dissimulação. Tanto no âmbito social quanto de

representação estética, as alterações significativas são características indissociáveis da vida moderna.

A vertente poética atribuída por Fernando Pessoa, com a criação da heteronomia, é o marco da representatividade da vida urbana. A poética da dissimulação ganha vida em um real aparente, vazio e desmaterializado.

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. [...] Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas. Logo fingir, ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do << verdadeiro >> e do << falso >>, do << real >> e do << imaginário >> (BAUDRILLARD, 1991, p. 9)

“Dissimular” refere-se à presença de algo e “simular” é uma ausência de algo, segundo Baudrillard. Nessa concepção, o ato criativo é entendido como sendo uma esfera particular do real que não faz parte da realidade, porém tem como amostra a realidade transformadora numa ilusão do real.

Conhecida como a arte do engano, simular, está relacionado à capacidade do ser em esquivar-se de sua condição utilizando para isso somente sua astúcia. É dominando esta arte que o indivíduo alcança a governabilidade, a possibilidade de sobreviver e abandonar sua identidade. Assim, ele passa para o segundo estágio: a dissimulação, é sobreviver sem deixar de ser.

Dissimular é não chamar a atenção, é não chocar. Deste modo, é possível ocupar lugares, assumir posições. Por isso, ele caminha pela sensível arte de dissimular. Quanto mais aprofunda em sua arte, mais complexa esta se torna e também mais dissimuladora.

Na sequência, teremos o exemplo da estética dissimuladora na obra de Fernando Pessoa, no *Livro do desassossego*.

1.1. A Prosa Poética Pessoaana: o Fenômeno da Dissimulação

Quem de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, suficientemente solta e contrastante para adaptar-se aos movimentos líricos de uma alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É principalmente da frequência das cidades enormes, é do

*cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal
obsedante.*

CHARLES BAUDELAIRE

Nessa epígrafe, Baudelaire exprime justamente a busca pelo gênero ou forma literária capaz de traduzir a subjetividade e sensibilidade da lírica com maleabilidade e a propensão informativa da prosa. A busca da liberdade expressiva era uma diretriz do século XIX, demonstrada pela ironia e dissimulação, por uma marginalização objetiva e subjetiva. Ele usufrui daquilo que se supõe ser a liberdade de uma suspensão negativa, como indica Jean-Paul Sartre (2006, p. 94)., em *Que é literatura?*, ao afirmar que “no século XIX, a literatura acaba de se desligar da ideologia religiosa e se recusa a servir à ideologia burguesa. Assim, coloca-se como independente, por princípio, de qualquer tipo de ideologia.”

A descoberta de novos horizontes-físicos, sensíveis e epistêmicos, juntamente com a preponderância da racionalidade, propiciara essa nova harmonização entre a lírica e prosa detendo-se o poema em prosa. Destacamos o escritor que deu maior continuidade a esta vertente poética, Fernando Pessoa. Desenvolveu extensa e variada produção, apresentando não somente a criação da heteronímia, mas inovações formais no *Livro do desassossego*.

A modernidade trouxe consigo a abordagem estética e o aprofundamento dos conflitos no âmbito social. Na epígrafe de Baudelaire destacamos essa vontade íntima desses momentos instigantes, desafiadores de um novo, considerado por ele como “milagre da prosa poética”. Em destaque, Portugal com um de seus mais ilustres escritores, Fernando Pessoa, que inovou sua escrita no *Livro do desassossego*, obra privilegiada para análise das contradições da modernidade.

“Estou liberto e perdido” (fragmento 67, p. 100), diz o narrador do *Livro do desassossego*, a liberdade a ser construída. “Temos a decadência proveniente da falência de todos os ideais passados e mesmo recentes,” escreve Pessoa (1999). Como na vida, o caminho é tortuoso, instigante até imperfeito, mas mesmo diante de imperfeição o homem transcende, por meio da arte e torna-se a existir.

Fernando Pessoa revela-nos, em suas obras, uma alma conflitante, um poeta que cria personalidades diferenciadas entre si classificadas com heterônimos⁵, para se adaptar com sua instabilidade mental e com a diversidade do indivíduo que há dentro dele. Por meio da palavra

⁵ Heteronímia é o estudo dos heterônimos, isto é, estudo de autores fictícios que possuem personalidade. Ao contrário de pseudônimos, os heterônimos constituem uma personalidade. O criador do heterônimo é chamado de "ortónimo". Sendo assim, quando o autor assume outras personalidades como se fossem pessoas reais.

escrita, o poeta dá a sua vida um sentido que ela, em si mesma, não tem, mas essa liberdade que é dada ao homem conhecer.

Conforme Leyla Perrone- Moisés:

O Livro do desassossego, em suas inúmeras facetas, é uma espécie de mostruário de tudo o que se fez na literatura ocidental desde o romantismo alemão, passado pelo decadentismo do fim do século XIX, até as invenções verbais e sintáticas mais ousadas de nosso século; e não necessariamente nessa ordem cronológica. Da máxima clássica ao poema em prosa, deste ao desoenvrement, da obra fragmentada moderna, tudo cabe na prosa fluída de Bernardo Soares. (MOISÉS, 2000, p.149)

A prosa fluída de Bernardo Soares compartilha o olhar do dia-a-dia, uma vida moderna, o trabalho, o amor, a estranheza, o sonho, a imaginação, o tédio, a indiferença, são tantas circunstâncias que às vezes até opostas revelam-nos um autor moderno.. Ambas as definições se apresentam em seus escritos, que nos fascinam na plenitude das palavras de seu tempo e da vida dos homens. Confirmando a observação feita por Rodrigues (2007, p. 11), em seu livro *O discurso autobiográfico confessional*, “O poeta português, conhecedor do poder da língua, cria em palavras uma multidão de seres que nele habita e por ela é habitado.”

Segundo a publicação de Richard Zenith⁶, em 1998, o *Livro do desassossego* mostra a não existência da produção “materialmente”, mas a sua negação e subversão, lançando o “livro em potência” e desafiando o leitor crítico a um quebra- cabeça de montagens pessoais e infinitas. O Processo de construção do *Livro* consistiu em projeto inconcluso, uma obra aberta, nos apresenta um caráter múltiplo do livro em construção, mais parecido com o jogo filosófico. Seus fragmentos apresentam uma narrativa de criação de muitos sentidos no pensamento, um mundo visto por uma consciência multifacetada⁷. O leitor é co-participante ativo, colocado no processo de construção do livro, principalmente no processo de preencher as lacunas na busca da compreensão.

Nesse sentido, o desassossego pulsa nesta obra desalinhavada e composta de insights destacáveis oriundos da mente inquieta do semi-heterônimo Bernardo Soares, narrador principal, mas não exclusivo do *Livro do desassossego*. Segundo Richard Zenith, organizador da edição consultada: “Embora Pessoa tenha atribuído o livro inteiro à autoria de Soares, o *Livro do desassossego* foi, antes de qualquer coisa, vários livros (e afinal só um) de vários

⁶ Nessa pesquisa será utilizada para referência a 3ª edição de Richard Zenith, revista e ampliada em relação à de 1998, que data de 2011.

⁷ Característica de algo ou alguém que possui muitas facetas, ou seja, diferentes faces, ângulos e lados. Quando se diz que algo é multifacetado, a intenção consiste em expressar a condição de pluralidade que esta determinada coisa possui. Por exemplo, um texto multifacetado seria aquele que possui características jornalísticas, poéticas, literárias e etc., não ficando vedado a apenas um estilo

autores (e afinal só um), e a própria palavra desassossego mudou de significado com o decorrer do tempo.” (Pessoa, 2003, p. 16). Desassossego pode ter diversas interpretações.

Muitas designações já foram apontadas pela crítica na difícil tarefa de conceituar o *Livro do desassossego*: romance, anti-romance, diário-íntimo, livro em potência, livro-sonho, livro-desespero, livro em ruína, antilivro. Adotarei aqui o estudo da metaficção autobiográfica confessional, de Rodrigues:

Logo o *livro* é, ao mesmo tempo, a escrita de um eu, personalidade humana (Fernando Pessoa), expresso no eu, personalidade literária (Bernardo Soares) e a dissimulação fingida do próprio ato discursivo sobre si mesmo. Um Livro-Metáfora, um Livro Sonho e uma Escrita Total, que se manifesta na arte autobiográfica alegórica do fragmento e que revela, disfarçadamente, o indivíduo criador no indivíduo criado e vice-versa. (RODRIGUES, 2007, p. 163)

Corroborava com um eu-poético imerso em dupla dissimulação: um autor real e um autor figurativo. Assim, a arte sai do real imaginário para o universo virtual criado pela obra de arte. Portanto, a verdade do homem se aproxima da literatura, expressada na voz do narrador, a obra de arte contempla novas dimensões no seu modo de percepção, de existência e de construção. Um poeta com poder da linguagem com existência artística.

O eu-poético do *Livro do desassossego* parece conseguir, por meio da palavra escrita, dar um sentido a vida que ela, em si mesma, não tem: “Nem me salva da monotonia senão estes breves comentários que faço a propósito dela.” (Fragmento 42, p.79). A liberdade implica incerteza, temor, caminho tortuoso, na busca do transcender, por meio da arte, conhecer-se, existir.

A linguagem transfigura-se numa realidade criada pelo eu ficcional, fragmentada, material de criação literária e realização poética em si mesma. O ato de “sentir” é destacado em toda a obra como responsável da percepção de tudo que nos rodeia, onde tempo e espaço se unem e se confundem, surgindo uma nova linguagem. Na obra de arte, o sentir é o resultado do sensível e do inteligível, desaparecendo o mundo lógico. Já não existe um tempo linear, nós resignificamos o material por nossas vivências e aprendizados.

O eu-poético se dissimula no eu da personagem. Existe um eu que pertence ao mundo onírico⁸, onde este aparentemente se relaciona com o real, em um mundo do

⁸ Onírico- relacionado ou faz referência aos sonhos, às fantasias e ao que não pertence ao chamado "mundo real". Os chamados devaneios oníricos acontecem quando o indivíduo está em estado de inconsciência, seja por motivos mecânicos (alcoolidado, drogado ou com alucinações provenientes de um estado patológico) ou naturais, como durante o sono ou o extremo cansaço físico e/ou mental. Freud(1908) diz que um pensamento onírico é similar ao pensamento de vigília (quando estamos acordados), porém com a diferença de estarem sobre

in(imaginário). A arte do *fingire*⁹, esvaziando o real, assim os signos têm mais importância do que a realidade. Conforme diz Baudrillard (1991, p.8): “A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real”. Já não é possível distinguir real e irreal, o que se caracteriza no jogo artístico.

Segundo Rodrigues: “o jogo artístico do fingimento implica aquilo que se esconde nas dobras da prosa poética: o próprio ato de criar. Assim, o texto- livro espelha o seu próprio jogo mais secreto, instaurando uma espécie de auto-dissimulação criadora.” Nisso transmite a nova postura estética da arte literária, a intensidade do objeto poético trazido pela linguagem. A linguagem passa a ser a expressão do eu (individualidade). Portanto há uma escrita dissimulada do eu ficcional e a linguagem é a expressão desse eu. Complementa que o sonho para Pessoa ultrapassa a realidade: “Pessoa cria a arte autobiográfica do sentir, no qual coloca cada ideia, cada coisa de modo que é visível do invisível no seu processo não só de subjetivação, de um sujeito ficcional para um sujeito real e vice-versa, mas também no da escritura para escritura como obra de arte”. (RODRIGUES, 2007, p. 139)

Uma escritura autorreferente¹⁰, implicando presença e aceitação crítica ou não da existência do outro, que no *Livro do desassossego*, podem ser as personagens literárias, os heterônimos e a Fernando Pessoa, ele mesmo, e aos autores que povoam o seu mundo poético e às personalidades literárias de diversas épocas, estilos e gêneros.

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças. (PESSOA, 2011 p.283-284).

O universo literário passa a ser contemplado com o falar de si e falar do outro ao mesmo tempo, aceitação e rejeição, inclusão e exclusão, um processo de alteridade¹¹. O poeta

o comando do nosso inconsciente. Em outras palavras, os sonhos seriam "pensamentos" aleatórios do subconsciente humano.

⁹ *Fingire*- palavra classificada como sendo aquilo que não seja verdade, uma mentira, uma invenção, uma persuasão, uma falsidade.

¹⁰ Autorreferente (“transcendência” ou “reflexão sobre si”), podendo corresponder “perspectiva que transcende a história/a narrativa” ou “perspectiva que reflete sobre a história/a narrativa”. "autorreferente".

¹¹ Alteridade do latim *alteritas* é a concepção que parte do pressuposto básico de que todo o ser humano social interage e interdepende do outro. Assim, como muitos antropólogos e cientistas sociais afirmam, a existência do "eu - individual" só é permitida mediante um contato com o outro. Situação, estado ou qualidade que se constitui através de relações de contraste, distinção, diferença [Relegada ao plano de realidade não essencial pela metafísica antiga, a alteridade adquire centralidade e relevância ontológica na filosofia moderna (hegelianismo) e esp. na contemporânea (pós-*estruturalismo*)].

prosador criou os seus heterônimos, numa dinâmica de multiplicação das personalidades literárias como autoquestionamento do ponto de vista do outro, Bernardo Soares escrutina a dissolução do próprio ser.

Soares em sua reflexividade de escrita revisita e descobre outro: “De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu” (PESSOA, 2011, p.203). A seguir abordaremos sobre “O eu dissimulado no outro de si.”

1.2. O Eu Dissimulado no Outro de Si

Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser.

FERNANDO PESSOA

Segundo a concepção estética da arte, no *Livro do desassossego* o sentido da dissimulação supera todos os conceitos, delinea o perfil da cultura da modernidade. A linguagem se apodera de grande força, tornando-se uma entidade autônoma da realidade. Assim, o mundo real é substituído pelo artificial, onde a imagem tem mais importância, o parecer frente ao ser. O mundo exterior se perdeu, dissimulou e o mundo interior ganha valor na arte.

Esse processo desafiador é predominante no *Livro do desassossego*, na voz do sujeito fictício. A voz dissimuladora que evoca contraste de ideias, razão e emoção, encantamento e raiva, vazio e plenitude, sequência e desconstrução, tudo isso em uma prosa que transborda consciência poética. Transcende os ritmos e o efêmero pela capacidade criativa do autor e sua multiplicidade. Fernando Pessoa coloca seu “personagem” principal - Bernardo Soares - num círculo interior, onde a voz da história perde papel ativo e viaja subjetivamente e espiritualmente no processo narrativo.

Bernardo Soares cumpre a missão primordial de sua existência no *Livro*, que é a literatura, ponto central de sua identidade. É o semi-heterônimo de Pessoa que revela a civilização de seu tempo, tensão desenfreada de desenvolvimento e realidade imposta pelo mundo.

Essas valorizações das experiências interiores, íntimas e intensas são destaques na modernidade. Segundo Pessoa, Bernardo Soares é um semi-heterônimo (ou personalidade literária, como também lhe nomeou Pessoa), sua aparição se dá em momentos de “constante devaneio”, configurando sono e cansaço. Pessoa(2011) definiu Bernardo Soares: “É um semi-

heterônimo porque não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu, menos o raciocínio e a afetividade.”

A falta de raciocínio e afetividade sugere um eu-poético em estado mais depressivo, de perda de autonomia e desumanização descritas por um simples funcionário da cidade de Lisboa. O processo de heteronímia, dessa multiplicidade e despersonalização foram capazes de expressar o dilaceramento íntimo do homem moderno.

Bernardo Soares é apresentado na condição de ajudante de guarda-livros, vivendo e trabalhando na Baixa- Lisboa em um escritório na Rua dos Dourados. Vivia em um quarto alugado e como tinha costume de frequentar cafés, conversava sobre literatura com Fernando Pessoa, tendo mostrado apreço pela revista *Orpheu*¹². Resultante de sua habilidade de escritor, Bernardo Soares expõe:

Não sei porquê, passamos a cumprimentarmo-nos desde esse dia. Um dia qualquer, que nos aproximara talvez a circunstância absurda de coincidir virmos ambos jantar às nove e meia, entramos em uma conversa casual. A certa altura ele perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista “Orpheu”, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permiti-me observa-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em “Orpheu” sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos. De resto, acrescentou essa arte não lhe trouxera propriamente novidade: e intimidade observou que, não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, soia gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também. (PESSOA, 2011, p. 42)

Um funcionário do comércio que revela sua arte de escritor que adquiriu em períodos de guerra. Exemplo concreto da perda de unidade, reflexão, esvaziamento, mutilação, caos do mundo moderno. A escrita se torna a saída (remédio) para que aquela retirada do pensar (raciocínio) e o sentir (afetividade) prevaleça na prosa poética pessoana. Vivenciando em sensações, observações e reflexão o seu desassossego (como certa ausência de esperanças) sua relação com o mundo.

¹² *Orpheu* - Revista Trimestral de Literatura foi um veículo de comunicação publicado em Lisboa em apenas dois números, correspondentes aos primeiros dois trimestres de 1915, sendo o terceiro número cancelado devido a dificuldades de financiamento. Apesar disso, a revista exerceu uma notável e duradoura influência: o seu vanguardismo inspirou movimentos literários subsequentes de renovação da literatura portuguesa. Mau grado o impacto negativo que *Orpheu* causou na crítica do seu tempo, a relevância desta revista literária advém de ter, efetivamente, introduzido em Portugal o movimento modernista, associando nesse projeto importantes nomes das letras e das artes, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros ou Santa-Rita Pintor, que ficaram conhecidos como geração d'*Orpheu*.

“Torna-se alheio ou indiferente a tudo, ficar fora de si” (PESSOA, 2011, p.), nessa apresentação o termo alheamento¹³ é destacado, configurando a uma não participação da vida quando se aparta e se desvia do mundo ao seu redor.

A prosa poética de Pessoa revela uma realidade que pertence somente na obra, não se refere a uma realidade objetiva. Concretiza esteticamente num jogo de ideias que transmite desordem, ambiguidade e desconexão. Dividindo assim a história, uma a estética da arte literária da escrita e a outra a história de um autor real que se dissimula em seu percurso poético. Transformado de dois em um, ou seja, no outro de si.

Bernardo Soares é uma figura alegórica¹⁴, manifesta postura equivalente ao real, ao mesmo tempo fragmentos de vários outros heterônimos de Pessoa, como Álvaro Campos, o poeta subjetivista, Alberto Caeiro, o poeta objetivista e Ricardo Reis, o poeta clássico. Como prosador Pessoa revela seu duplo real: temas, tons e modo de ser e de dizer, capaz de configurar personagens não completamente fictícias e nem a revelação do próprio autor.

Na tessitura urbana de cenário de cidade e sombras na civilização, o semi-heterônimo expõe seu dizer cambiante em um processo desenfreado de desenvolvimento em fluidez. E, ainda, transcorridos por momentos de tensão. Retrato de um homem de discurso, ou melhor, contradiscurso, pois que inconcluso e que investiga quem habita quem: O homem, o tempo ou a cidade. Com isso, o leitor não é mais sujeito passivo, é convidado a participar com consciência ativa- quase como coautor.

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade direta; os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias. As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa (PESSOA, 2011, p. 141)

A literatura produz complementos do mundo, exteriorizando o complexo sentido de identidade. No caso de pessoa, esse sentido é enganador, quando coloca seu “personagem” principal, Bernardo Soares, atribuindo na ficção os conflitos internos e externos fazendo com que o livro disfarce o tema em uma viagem subjetiva, espiritual e autobiográfica. Um desassossego¹⁵ que passa a ser uma característica do escritor moderno. A publicação de

¹³ Alheação, desatenção, distração, esquecimento, ausência.

¹⁴ Alegoria- dizer algo diverso do que se pretendia dizer com ela.

¹⁵ Desassossego: estado de quem tem falta de sossego; estado de quem está desassossegado, inquieto ou perturbado.
= AGITAÇÃO, ALVOROÇO, INQUIETAÇÃO, PERTURBAÇÃO ≠ SOSSEGO"

Richard Zenith(2011), apresenta a não existência do livro “materialmente”, mas o “livro em potência” e desafia o leitor nos enigmas infinitos e pessoais.

Para lhe poupar o esforço de organizar e publicar o que há de mais rico na sua prosa, Pessoa inventou o *Livro do desassossego*, que nunca existiu, propriamente falando e, que nunca poderá existir. O que temos aqui não é um livro, mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura, o que temos nestas páginas é o gênio de Pessoa no seu auge. (PESSOA, 2011, p. 11)

A linguagem fragmentada sugere a construção na ideia de pensar o mundo multifacetado. A palavra representa o signo linguístico, dispensando o escritor. O *Livro do desassossego* proporciona aos leitores olhares múltiplos. O leitor é liberto a sua interpretação.

Ler é sonhar pela mão de outrem. Ler mal e por alto é libertarmo-nos da mão que nos conduz. A superficialidade na erudição é o melhor modo de ler bem e ser profundo. Que coisa tão reles e baixa que é a vida! Repara que para ser baixa e reles basta não a queres, ser-te dada, nada depender da tua vontade, nem mesmo da tua vontade. Morrer é sermos outros totalmente. Por isso o suicídio é a cobardia; é entregarmo-nos totalmente à vida. (PESSOA, 2011, p. 231)

A opressão e o afastamento da realidade levam Fernando Pessoa à ficção. A perda da linha narrativa apresenta o paradoxo do sujeito moderno: “Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte do nosso século; e, quando o compreendam, hão-de escrever que fui incompreendido (...)” (PESSOA, 2011, p.200). Um escritor que compreende o moderno como uma qualidade em si mesma, fora de uma linearidade. Para Walter Benjamin, “(...) na narração não a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação faz) integra-o à vida do narrador para passá-lo ao convite como experiência” (BENJAMIM, 1994, p. 68). Para Pessoa: “Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido” (PESSOA, 2011, p. 179)

Na seqüência, abordaremos sobre as vozes de outros no mesmo.

1.3 As Vozes de Outros no Mesmo

Que outra liberdade psicológica temos nós, senão a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é no devaneio que somos livres.

GASTON BACHELARD

Sei eu sequer se sinto, se penso, se existo?

FERNANDO PESSOA

A negação do eu como unidade constituída, fuga e desafio de outrar-se nos faz refletir sobre a criação heterônima de Fernando Pessoa. Sintomas da “crise de identidade” da modernidade. A identidade é a responsável pela estabilidade e localização do sujeito. Na modernidade é possível encontrar o sujeito fragmentado, sem identidade fixa, com uma gama de identidades possíveis e cambiantes. A literatura, nesse contexto discursivo, ganha espaço para aflorar essas construções.

Nietzsche nos advertiu que essa perda de um “sentido em si” ocasionou o que denomina “deslocamento ou descentralização do sujeito” (1991, p. 31). Refletindo na crise de identidade, refletindo sua descentralização do lugar quanto de si mesmos. Pessoa multiplicou-se em heterônimos, com perspectivas de visão de mundo próprias para dar conta de sua angustia existencial de homem, que vive o tempo da fragmentação, exprimindo uma forma de se relacionar com a finitude, um novo modo de ser.

A existência humana é extrapolada na despersonalização pessoana. Pessoa encena sua alteridade ao dar formas a distintas personalidades poéticas. Um constante desaparecer do “eu” para fazer surgir a *persona*, a máscara. Abrindo a possibilidade de vir-a-ser, o que concebe autonomia e voz em sua obra. Evidencia das múltiplas relações, temos heteronímia, semi-heteronímia e ortonímia.

Criei-me eco e abismo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me. (...) Em cada uma dessas sensações sou outro, renovo-me dolorosamente em cada impressão indefinida. Vivo de impressões que me não pertencem, perdulário de renúncias, outro no modo como sou eu. (PESSOA, 2011, p.125).

A pluralidade do ego fragmentado da modernidade possibilita o artista encerrar os outros dentro de si mesmo, consequência da dissolução do seu eu empírico, que gera impessoalidade. Fernando Pessoa fragmenta sua personalidade mesclando a identidade e a alteridade. Só é possível através do distanciamento do eu real e do eu ficcional, numa forma dissimulatória e de fingimento.

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935, Pessoa escreveu:

Como escrevo em nome destes três? ... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis depois de uma deliberação abstrata, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade. A

prosa, salvo o que o raciocínio da de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado... (PESSOA, 2011, p. 504)

A esses vários poetas, Fernando Pessoa deu uma biografia, características físicas, traços de personalidade, formação cultural, profissão, ideologias, sua temática poética singular e estilo específico. É como se vários eus fragmentados e múltiplos saíssem do artista como explosões.

Dando continuidade a carta a Adolfo Casais Monteiro, descreve a gênese dos seus heterônimos:

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo — os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher — na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas — cada poema de Álvaro de Campos (o mais historicamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem — e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia. . . (PESSOA, 1986, p. 199)

Desde a infância Pessoa cria em torno de si o mundo fictício, amigos e conhecidos que não existiam, como dizia: “Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo” (PESSOA, 1986, p. 200). Afirma que isso o acompanha desde que o conhece, mas que isso não altera a maneira de encantar.

Abordaremos uma breve explanação das principais vozes poéticas nos heterônimos e semi-heterônimos de Fernando Pessoa, juntamente com a biografia de cada um e completando com alguns trechos de suas poesias:

Alberto Caeiro foi venerado como mestre pelos outros heterônimos e até pelo seu criador, Fernando Pessoa. Nasceu em Lisboa em 16 de abril de 1889, mas passou a vida no campo como "guardador de rebanhos". O seu rebanho esclareceu num poema, eram os seus pensamentos, e os seus pensamentos eram sensações. Pouco instruído, queria ver as coisas como elas são sem filosofia. De estatura média, louro e de olhos azuis, parecia menos frágil do que era. Morreu tuberculoso em 1915, aos 26 anos. Ricardo Reis, num prefácio inacabado, escreveu: "A vida de Caeiro não pode narrar-se, pois que não há nela nada de que narrar. Seus

poemas são o que houve nele de vida.”(...) “Há metafísica o bastante em não pensar em nada”, dizia Caeiro. Possuía uma linguagem direta e simples, ao mesmo tempo era bastante complexa e reflexiva.

Fruto de um local bucólico, Caeiro defende a simplicidade da vida e seus pensamentos são extraídos do contato com a natureza e a vida simples. Ele procurava ver o real e como a realidade se configura de maneira simples. Acreditava que os pensamentos do poeta - as sensações – eram obtidos por meio dos sentidos do ser humano, sem a interferência do pensamento humano. Para ele, as coisas “eram como eram”, não havia necessidade de pensar. Tudo era objetivo.

Dos principais heterônimos de Fernando Pessoa esse foi o único a não escrever em prosa, alegando: “somente a poesia seria capaz de dar conta da realidade”.

O Guardador de Rebanhos

I

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.

Não tenho ambições nem desejos
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho.

E se desejo às vezes
Por imaginar, ser cordeirinho
(Ou ser o rebanho todo
Para andar espalhado por toda a encosta
A ser muita coisa feliz ao mesmo tempo),
(...)
Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz
E quer fingir que compreende.
(...)
E ao lerem os meus versos pensem
Que sou qualquer coisa natural —
Por exemplo, a árvore antiga
À sombra da qual quando crianças
Se sentavam com um baque, cansados de brincar,
E limpavam o suor da testa quente
Com a manga do bibe riscado.

(“O Guardador de Rebanhos”. In **Poemas de Alberto Caetano**. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993)

O poema mostra a forma simples e natural de sentir e dizer de seu autor, voltado para a natureza e as coisas simples. Transmite um poeta voltado para a simplicidade e as coisas puras guardam pensamentos e sensações, o rebanho representa o limite da existência humana, onde reside a liberdade.

Álvaro de Campos nasceu em 15 de outubro de 1890, em Tavira, Algarve, terra da família do pai de Pessoa. Segundo conta o poeta, este heterônimo teve "uma educação vulgar de Liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o 'Opiário'. Agora está aqui em Lisboa em inatividade". Alto para a época (1,75, dois cm mais do que Fernando Pessoa), magro e "um pouco tendente a curvar-se", Campos era um "tipo vagamente de judeu português". Destaco do heterônimo Álvaro de Campos o poema:

Tabacaria

Não sou nada.
 Nunca serei nada.
 Não posso querer ser nada.
 À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo
 [...]
 (Come chocolates, pequena;
 Come chocolates!
 Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
 Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
 Come, pequena suja, come!
 Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
 Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,
 (Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida)
 (“Tabacaria”, poemas de Álvaro de campos na Revista Presença nº 39, julho de 1933)

Este poema revela um poeta de condições eternas, que coloca o ser humano como ser sensível as ideias. Seus versos introdutórios de grande força, que negam à totalidade das possibilidades de realização material para no último verso contrapor-se. É um homem voltado para o presente e sua poesia buscava transmitir o espírito do mundo moderno. Teve três fases: decadentista, futurista e pessoal. Na fase decadentista há uma ligação com o simbolismo, um descontentamento, o tédio em relação ao mundo presente; na fase futurista vemos a ligação com o moderno e o tempo presente, que passava por modernização; na fase pessoal, vemos questionamentos sobre si, descontentamentos e certo abatimento.

Numa carta incerta, na revista *Contemporânea* em 1922 (n. 4), Álvaro de Campos explica: “Fui em tempos poeta decadente, hoje creio que estou decadente, e já o não sou” [...] Com efeito, em poetas portugueses influenciados por Baudelaire já antes de 1880 se descobre uma tendência decadentista “[...] o artista decadente sucumbia à sedução do antivital por sentir exausta a força criadora; evadia-se para o mundo da imaginação sensual, entretinha a nevrose com fantasias deliquescentes e preciosismos fúteis” (BAUDELAIRE, 1922,p.28).

Ricardo Reis foi um médico monarca que simbolizou a herança clássica na literatura ocidental, expressada simétrica e harmonicamente em um ambiente bucólico, utilizando a mitologia não cristã. De costumes rurais e exaltando as belezas da vida campestre, Reis traz a procura dos prazeres amorosos e mostra um conformismo diante do sofrimento e do infortúnio alheio. Segundo Pessoa, Ricardo Reis veio morar no Brasil em protesto à proclamação da República de Portugal, ele foi “um latinista¹⁶ por educação alheia e um semi-helenista¹⁷ por educação própria”

ACIMA DA VERDADE

Acima da verdade estão os deuses.
A nossa ciência é uma falhada cópia
Da certeza com que eles
Sabem que há o Universo.

Tudo é tudo, e mais alto estão os deuses,
Não pertence à ciência conhecê-los,
Mas adorar devemos
Seus vultos como as flores,

Porque visíveis à nossa alta vista,
São tão reais como reais as flores
E no seu calmo Olimpo
São outra Natureza.

(PESSOA, Fernando. Obra Poética. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003)

Esse heterônimo destacou-se pelo racionalismo clássico, pela rigidez formal, métrica e pelo culto às culturas gregas e latinas pela exaltação dos deuses. Ricardo Reis valorizava a vida campestre e a simplicidade das coisas, mas ao contrário de Caetano de Campos, ele não se sente feliz e integrado à natureza, sentindo-se fruto de uma sociedade decadente, que caminha para a destruição. Para Reis, o destino de todos já havia sido traçado e só restava aproveitar a vida ao máximo.

¹⁶ Pessoa que conhece bem e estuda a língua e a literatura latina.

¹⁷ Que ou quem é versado na língua e antiguidades gregas.

Bernardo Soares, semi- heterônimo e autor do *Livro do desassossego*, obra *corpus* do presente trabalho, descrito como ajudante de guarda- livros na cidade de Lisboa, consiste na “mutilação” de Fernando Pessoa, um fragmento de sua personalidade, sendo, o único a tematizar a identidade e alteridade. Aparece com motivos emocionais e psicológicos possibilitando um estado anímico¹⁸, que representa duplicidade, uma voltada para o real e a outra para a imaginação.

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo- me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irrealidade? Não sei. [...] Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu vivesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser (PESSOA, 2011, p. 139)

Destaque para refletir até que ponto e em que medida o olhar do prosador é o propulsor de sua escrita ou até que ponto pode sustentar a proposta de ele se transformar no ato de ver e ser visto. “A única realidade para mim são as minhas sensações. “Eu sou uma sensação minha. [...]. Procurar o sonho é pois procurar a verdade, visto que a única verdade para mim sou eu próprio”. (PESSOA, 2006, p. 521-522). Conhecemos Bernardo Soares pelas suas impressões, seus devaneios, que ocorrem em diferentes espaços exteriores: no quarto e no trabalho e interiores: pensar e sentir.

A essa multiplicidade de identidades nos desdobramentos do “eu”, surge o poema “Autopsicografia”:

Autopsicografia

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,

¹⁸ Da alma ou a ela relativo (ex.: força anímica). =psicológico, psíquico

Esse comboio de corda
Que se chama coração

Pessoa, Fernando. Lírica e dramática, In: Obras de Fernando Pessoa

Fernando Pessoa define seu “fazer poético” como a aplicação e da inteligência, segundo ele “o mau dramaturgo é o que se revela” (PESSOA, 1980, p. 14). O indivíduo é a soma de vários psiquismos, mostrando no nível da consciência que tudo é mais complexo do que aparenta ser. As máscaras apresentam-se como a tentativa do poeta encerrar todas as virtualidades de uma intenção poética, expondo o desejo de se expor através de seus vários eus. Seus heterônimos não eram tão diferentes de seu criador, pois ambos sistematizam as temáticas que de seu tempo e as palavras serviram para ele expressar o máximo dessa sensibilidade.

O poema “Autopsicografia”, reproduzido acima, apesar de sua aparente simplicidade, é, sem sombra de dúvidas, o texto mais discutido de Fernando Pessoa. Nele, as reflexões sobre a "criação artística" são levadas as últimas consequências. Ao afirmar que "O poeta é um fingidor", Fernando Pessoa não se restringe apenas ao poeta. Na verdade ele se refere ao artista em geral, que cria um mundo fictício para representar o mundo real e que também reafirma sua nostalgia pelo passado.

1.4 A Dissimulação do Mundo no Jogo do Absurdo

Sigo às vezes em mim, imparcialmente, essas coisas deliciosas e absurdas que eu não posso poder ver, porque são ilógicas à vista- ponte sem donde nem para onde, estradas sem principio nem fim, paisagens invertidas- o absurdo, o ilógico, o contraditório, tudo quanto nos desliga e afasta do real e do seu séquito disforme de pensamentos práticos e sentimentos humanos e desejos útil e proficua. O absurdo salva de chegar a pesar de tédio aquele estado de alma que começa por sentir a doce fúria de sonhar.

FERNANDO PESSOA

A arte literária é o espaço privilegiado das inter-relações dos elementos do texto, pois o jogo da linguagem constrói a busca de sentido. Para isso é preciso imaginação, objetividade, sensibilidade para descobrir a realidade. A união do imaginário com a razão faz com que o artista construa a linguagem que dissimula sua razão de ser.

Fernando Pessoa nos diz: “Quanto mais avançamos na vida, mais nos convencemos de duas verdades, que, todavia se contradizem. A primeira é de que, perante a realidade da vida, soam pálidas todas as ficções da literatura e da arte (...). A segunda é de que, sendo desejo de toda a alma nobre o percorrer a vida por inteiro, ter experiência de todas as coisas, de todos os lugares e de todos os sentimentos vividos, e sendo isso impossível, a vida só subjetivamente pode ser vivida na sua substância total.”(PESSOA,2011, p. 233). A autonomia estética é concebida nessa subjetividade, no qual os heterônimos de Pessoa apresentam suas realidades miméticas ¹⁹, o que justifica as respectivas autenticidades, realidades estéticas concebidas pela mente, onde passam a transpirar possíveis verdades fingidas ou não. Tornar-se ser é tornar-se linguagem. A arte em plenitude na literatura.

O que se vê na obra de Fernando Pessoa, constitui na manifestação sublime de seu tempo. É particular porque é ele quem sente, mas universal porque é indissociável do estado de espírito da época. Poeta das sensações no mundo de sensações que pode ser visto como prova do apego a infância, a natureza, ao trabalho. Nos textos em prosa, os temas oscilam entre estados psíquicos do narrador e a paixão; entre a moral e o conhecimento. Mais predominantes aos teores filosóficos e narrativos não lineares.

Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu, e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho [...]. Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Bóio no ar entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este... (PESSOA, 2011, p. 454-455)

Enfatiza a absurdidade da vida e da obra de arte. A profundidade do céu e do mar interpretada pelo absurdo. O encontro do homem com o mundo é que gera o sentimento do absurdo, através do sonho Bernardo Soares transporta para outro mundo, ao campo dos interstícios²⁰. Na presente dissimulação, característica da cultura da modernidade, a imagem apresenta como reificação²¹. A desmaterialização impulsiona o surgimento de simulacros que substituem o mundo real por outro artificial. Assim como diz Pessoa: “O mundo exterior existe como um ator num palco: está lá, mas é outra coisa.” (PESSOA, 2011, p. 348). O eu-

¹⁹ Proveniente do termo grego "*mimetés*" que significa imitação(mimeses). Processo pelo qual um ser se ajusta a uma nova situação; adaptação.

²⁰ Espaço entre uma coisa e outra ou entre aquilo que está junto, ligado.

²¹ É uma operação mental que consiste em transformar conceitos abstratos em realidades concretas ou objetos. Qualquer processo em que uma realidade social ou subjetiva de natureza dinâmica e criativa passa a apresentar determinadas características - fixidez, automatismo, passividade - de um objeto inorgânico, perdendo sua autonomia e autoconsciência.

poético tem consciência do seu estado nesse espaço intervalar, numa explosão de sentidos múltiplos.

Segundo Pessoa (2011, p. 460): “E assim nós morremos a nossa vida, tão atentos separadamente a morrê-la que não reparamos que éramos um só, que cada um de nós era uma ilusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero eco do seu próprio ser...” Um eu múltiplo de angústia, sensações, dor, sofrimento, como se fossem vários eus. Um jogo de racionalidade e irracionalidade, sentidos misturados remetendo ao absurdo.

A capacidade de unir nesse ambiente literário a prosa e a poesia são elementos presentes no *Livro do desassossego*, pautadas nesse caos vivencial e de desconstrução do pensamento. Nesse processo artístico deparamos com a perda da unidade e do sentido.

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as “preocupações” que atravancavam a vida cotidiana, quando se apartou da inquietação que lhe advém da inquietação alheia, quando é realmente o autor da sua solidão, quando, enfim, pode contemplar sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente esse sonhador, um ser que se abre nele. (BACHELARD, 2009, p. 165)

Essa reflexão pessoal é possível quando o seu eu desperta dentro de si, e a solidão foi o ponto principal dessa introspecção. Traz a sensibilidade das coisas ao seu eu desperto, associando sensações físicas com sensações psicológicas. “Durmo e desdurmo... Sofro sem sentir nem pensar... Passo tempos, passo silêncios, mundos sem forma passam por mim” (PESSOA, 2011, p.69- 70). Percepções que estimulam o imaginário e que desperta o sentido da admiração. O universo imagético e poético transborda na obra *corpus*, pois refletem sensações, comparações sensoriais mesclados com observações do dia a dia. E Pessoa complementa: “... sentir é viver e pensar é saber viver. Para mim, pensar é viver e sentir não é mais que o alimento de pensar.”(PESSOA, 2011, p. 104). Diferencia sua forma de pensar e sentir, ele senti com o pensamento, enquanto os outros pensam com sensibilidade.

Bernardo Soares explicita uma linguagem poética confessional para expor seu mundo e seus conceitos existenciais, transmitindo uma carga emocional obscura do inconsciente, intimidade, solidão, devaneios, ora repercutindo sua fantasia e ora repercutindo sua realidade. “De repente estou só no mundo. Vejo tudo isto do alto de um telhado espiritual. Estou só no mundo. Ver é estar distante” (PESSOA, 2011, p.114). E como vertentes dessa subjetividade, a simulação e a dissimulação, trazem para o leitor passagens fictícias com sobreposição de imagens. No qual Merleau-Ponty afirma:

[...] o mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece “subjetivo”, já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito. (PONTY, 1999, p. 576)

A subjetividade do mundo se interligada ao pensamento e à percepção que são inseparáveis além da interconectividade entre consciência, corpo e mundo. A percepção é algo que nos conecta- o ser e sua consciência- em situações que não existe somente dentro de nossas mentes nem no próprio mundo, mas no espaço entre nós e o mundo. “Afinal eu quem sou, quando não brinco? Um pobre órfão abandonado nas ruas das Sensações, tiritando de frio às esquinas da Realidade, tendo que dormir nos degraus da Tristeza e comer o pão dado da Fantasia” (PESSOA, 2011, p.119). Sendo nessa ligação das sensações, realidade, tristeza e fantasia, nosso eu poético se afirma como ser no mundo.

O entre o escrito e o outro humano está o processo criativo, a intenção amplia a existência do múltiplo, no qual os fragmentos de vozes de Bernardo Soares confirmam esse estado da arte. Não remete a um autor real como sujeito, nem a um sujeito como objeto, ultrapassa entre o interior e o exterior, entre o sujeito e o objeto. Prevalece aqui a linguagem, vista como simulação. Quem fala é a própria palavra, o ser é situado no outro dissimulado, prevalecendo o absurdo, o vago e o duplo.

Nesse contexto, apesar de serem figuras habitantes do mundo literário, um diz muito do outro e vice-versa, pois estão interligados. O objetivo aqui não é definir autor, narrador e personagem, mas analisar essa fusão do desgaste do mundo e o esvaziamento da linguagem. O eu ficcional e o eu real se fundem na linguagem poética com palavras translúcidas²², o absurdo se revela formado de associações de ideias e imagens alegóricas.

Uma arte do fingimento, isto é de dissimulação, portanto consciente de sua produção e recepção. Assim como Pessoa descreve nessa passagem:

A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma, pois assim como nos servimos de palavras, que são sons articulados de maneira absurda, para em linguagem real traduzir os mais íntimos e subtis movimentos da emoção e do pensamento, que as palavras não poderão nunca traduzir, assim nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros (PESSOA, 2011, p. 260)

²² É um grau de passagem de luz que fica entre transparente e opaco, no geral tem cor, mas você pode enxergar um pouco do outro lado, tipo o corpo dos fantasmas.

A obra em si ultrapassa os sonhos e a arte já existentes, e projeta como projeto artístico, sendo construto estético²³. Rodrigues (2007) explica esse processo caracterizado pelo movimento centrípeto e centrífugo e vice-versa. De um lado, o eu do autor real dissimulado no eu do autor ficcional; do outro, revelar o texto artístico em si mesmo, o *Livro* na sua relação do conhecimento e reconhecimento de si mesma como originalidade e distinção. “A obra não é imitação do real: representação de qualquer tipo de mundo. A sua realidade verdadeira é a fantasia.” (RODRIGUES, 2007, p. 157) Nesse jogo do absurdo a consciência poética mostra uma linguagem advinda do ato de criar com intensidade nos presenteando com uma nova postura estética da arte literária.

²³ O conceito de “construto estético-social é uma tentativa de compreender alguns fenômenos estéticos contemporâneos que apresentam, por um lado, traços de mercadorias culturais, já que renunciam à complexidade formal das obras de arte propriamente ditas e são – pelo menos parcialmente – veiculados por típicos meios de massa; por outro lado, eles não se enquadram totalmente na categoria de mercadoria cultural, uma vez que apresentam aspectos críticos à sociedade tardo-capitalista e são ligados a ações políticas originadas em comunidades muito pobres, que se entendem a si mesmas como dispostas a transformar aquela sociedade.

2 A MODERNIDADE COMO CONSTRUCTO ESTÉTICO DE EXPOSIÇÃO RELACIONAL

A arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de sensibilidade e fundadora de diálogo.

NICOLAS BOURRIAUD

A associação entre arte e beleza relaciona-se com as primeiras definições, propostas por Platão e Aristóteles, que tratam as cinco maiores artes- poesia, pintura, escultura, arquitetura e música- como representações ou imitações da natureza e do mundo (*mimeses*), provocando efeitos sensíveis sobre as emoções (STECKER, 2005). Ou seja, uma obra de arte seria todo trabalho (*techne*²⁴) considerado belo por provocar alegria ou prazer em sua contemplação ou interpretação subjetiva (experiência estética). Esse conceito perpetuou durante longo tempo, vindo desde os filósofos gregos aos dias atuais. Segundo Arrieta (2003), Kant estabelece que o belo é aquilo que agrada universalmente, sem conceito e sem intencionalidade, no final do século XVIII. Sob a ótica da modernidade, Charles Baudelaire propõe uma nova perspectiva para se pensar a experiência estética, a lógica estética estabelece uma distinção entre a beleza livre e a beleza dependente do valor histórico. Diz Baudelaire:

Ora, hoje quero me ater estritamente à pintura de costumes do presente. O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. (BAUDELAIRE, 1989, p. 7-8)

Para Baudelaire, o belo não seria universal porque estaria associado à expressão estética de um determinado período histórico. O valor estético da obra advém da associação do espaço- tempo. O prazer associa-se ao valor dado pela cultura cedido do comportamento contemplativo de apreciação, a relação entre o expectador e as imagens são reguladas por uma moral estética construída por um juízo determinista. O estado- de *-devir*²⁵ das artes sendo destacado do artista e do olhar do espectador das obras, por meio dessa relação que o artista

²⁴Palavra grega, utilizada para definir toda atividade ou produto feitos com habilidade ou destreza pelo homem.

²⁵ Passagem de um estado a outro; mudança constante

moderno estabelece com o seu tempo presente que se desenvolve o seu *ethos*²⁶ filosófico e o leva a se perceber como um artista da modernidade.

A experiência estética se efetiva a partir do processo de socialização do belo, organizada pela faculdade mimética. Vejamos a definição de T.W Adorno sobre o belo:

De certo modo, o belo surgiu do feio mais do que ao contrário. Mas, se o seu conceito fosse posto no índice, com muitas correntes psicológicas procedem com a alma e numerosos sociólogos com a sociedade, a estética tinha de se resignar. A definição da estética como teoria do belo é pouco frutuosa porque o caráter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do estético. Se a estética não fosse senão um catálogo sistemático de tudo o que é chamado belo, não existiria nenhuma ideia de vida no próprio conceito de belo. No que visa reflexão estética o conceito de belo figura apenas um momento. A ideia de beleza evoca algo de essencial na arte sem que, no entanto, o exprima imediatamente. Se não se firmasse dos artefatos, de maneiras muito modificadas, que eles são belos, o interesse por eles seria incompreensível e cego, e ninguém, artista ou espectador, teria oportunidade de sair do reino dos fins práticos, o da autoconservação e do princípio de prazer, o qual a arte, pela sua constituição, exige. (ADORNO, 2003, p. 65-66)

Adorno definiu que as classificações cotidianas acerca do belo, se distanciam da experiência estética concernente à fruição da obra de arte. “Modernus designa o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala” (COMPAGNON, 2010, p. 17), nesse sentido designando para a arte uma consciência aguda da atualidade.

O homem moderno possui sensibilidade frente à natureza contingente, constitui a tentativa de inventar a si próprio por meio de estatutos estéticos, isso é experiência da modernidade. A arte refletirá as múltiplas formas de estetização do cotidiano, encontro entre a arte e a vida, estabelecendo novas práticas do fazer artístico.

A arte (as práticas derivadas da pintura e da escultura que se manifestam sob a forma de exposição) mostra-se particularmente propícia à expressão dessa civilização da proximidade, pois ela *estreita o espaço das relações*, ao contrário da televisão ou da literatura, que remetem a seus respectivos espaços de consumo privado; ao contrário também do teatro e do cinema, que reúnem pequenas coletividades diante de imagens unívocas: com efeito, nessas salas não se comenta diretamente o que se vê (a discussão fica para depois do espetáculo). Inversamente, durante uma exposição, mesmo que de formas inertes, estabelece-se a possibilidade de uma discussão imediata nos dois sentidos do termo: percebo, comento, desloco-me num mesmo espaço-tempo. (BOURRIAUD, 2009, p. 8)

O espaço social constrói a resignificação da existência. As construções da subjetividade do artista são importantes para criação de uma existência estética. Parti daí a relação de Fernando Pessoa e Poteiro, pois ambos apresentam-se linguagens multifacetadas,

²⁶ Conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região.

pois ao utilizar a linguagem de diferentes formas, ela se desvela e, ao mesmo tempo, crítica o sentido do mundo, do homem e do todo.

Em outra perspectiva, Nicolas Bourriaud²⁷ discorre sobre a arte moderna:

A arte moderna e, é essa sua principal virtude, nega-se a considerar o produto acabado e a vida ser vivida como sendo separados.[...]. Criar é criar a si mesmo. As obras de arte, contrariamente aos produtos da indústria, revelam-se assim inseparáveis do vivido de seu autor, vínculo que se afirma com tanto mais vigor pelo fato de o sistema econômico, em sua lógica de padronização e maquinização, apagar os objetos que fabrica qualquer vestígio de criação humana. (BOURRIAUD, 2011, p. 14).

A teoria estética de Bourriaud analisa as produções em arte da modernidade mais recente, defende a produção artística na qual a arte acontece por meio dos interstícios sociais, espaço propício para as relações humanas, que integra o criador a sua criação, possibilitando intercâmbios de maneira harmoniosa e aberta no sistema global econômico de padronização e consumo. Exprime o encontro, preocupando mais em criar mundos possíveis em uma realidade do que em projetar para o futuro realidades oníricas e inexistentes. Para Bourriaud, já que cada pensamento estético tem bases econômicas, sociais e culturais particulares, a análise do fazer artístico consiste em reconstituir o jogo complexo dos problemas que enfrenta uma época particular e examinar suas diferentes respostas.

Para o presente estudo, torna-se necessário retomar as noções de modernidade, a fim de compreender os fatores que transformaram a sociedade em consonância com a fluidez estética. Para Baudrillard (apud Kumar, 1997, p. 11), “aos poucos a modernidade perde todo o valor substancial de progresso que lhe deu fundamento no início, a fim de tornar-se uma estética de mudança pela mudança”. Rompe as tradições da Idade Média, substitui a tradição na busca do novo, conhecido como um momento revolucionário de relações e mutações constantes, dado ao imediatismo permanente.

Max Weber (apud Lemos, 2007, p.61), definiu a modernidade na arte como o processo de racionalização social no término do século XVII. Este processo abriu as vias para a industrialização e a modernidade global do Ocidente, sendo um processo global integrado a

²⁷ No seu livro, *Relational Aesthetics* (2002), Nicolas Bourriaud, curador e crítico de arte francês, afirma que “parece mais urgente inventar relações hipotéticas com os nossos vizinhos, no presente, do que apostar num futuro melhor”. Ele refere que escreveu este livro para tentar encontrar o elo de ligação entre os artistas que o rodeavam em 1995, desde Pierre Huyghe a Liam Gillick, Gabriel Orozco ou Vanessa Beecroft. Finalmente, concluiu que todos tinham como ponto de partida as relações humanas.

economia capitalista, o Estado da nação, a administração científica do trabalho e da produção, o desenvolvimento industrial e tecnológico. Nesse passado, segundo Bourriaud, as obras de arte tinham a intenção de estabelecer modos de comunicação com o sentido divino, regido pela sociedade e as forças invisíveis ou superiores, em seguida regidos pelas relações entre o homem e o mundo (Renascimento) e, hoje, a prática artística centra-se na esfera das relações inter-humanas: as relações-reações que produzem com seu público, a produção de novos modelos de sociabilidade. A modernidade provém da era das Luzes, da universalização e emancipação da moral, que entra, agora, em crise com a influência dos meios de comunicação e a dinâmica da sociedade de consumo. A essa fase denomina-se, por Gilles Lipovetsky, o início da pós-modernidade, fase transitória que se caracteriza, então, por uma nova maneira de tratar as relações espaço- temporais. Segundo Araújo, a pós- modernidade:

[...] é um movimento de superação da crise do paradigma científico dominante desde o século XVIII, pela superação do modelo de racionalidade cartesiana, de separação do sujeito e do objeto, a busca da ordem, a separabilidade dos elementos constituintes da realidade, movimento esse motivado pelas crises geradas com a evolução e aplicação do conhecimento científico, tais como as guerras e regimes totalitários, a poluição e os desastres ecológicos, a exclusão do acesso ao conhecimento, reforço das desigualdades socioeconômicas, a sofisticação dos instrumentos de dominação. (ARAÚJO, 2003, P. 26).

Dentro desse contexto, temos uma sociedade que descentralizou bens de informação, divisão de trabalho, além de acentuar o individualismo. Constatando que as práticas artísticas estavam sendo analisadas pelos modelos de gerações anteriores, Bourriaud propôs, em *Estética Relacional*, sustentar teoricamente e dar valor de primeira importância ao alcance das novas práticas artísticas, que aos olhos e opiniões de críticos e historiadores das artes tradicionais são como projeções simples. Desenvolve-se nesse momento a função das noções interativas, de convivência e de relacionamentos.

Bourriaud (2009, p. 13) afirma que “hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado a uniformização dos comportamentos”. O crítico retoma a ideia da obra de arte apresentar-se como interstício social, que consiste no espaço de relações humanas, que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, aparece outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. E com os avanços tecnológicos surgem novas oportunidades de inspiração.

Assim, no contexto de Bourriaud, a teoria estética representa uma ferramenta inicial muito ilustrativa para entrar nesse apaixonante mundo da compreensão e das análises do

fenômeno que é a arte. As obras de arte relacional, na perspectiva de Bourriaud, promovem encontros intersubjectivos, cujos significados são construídos colectivamente e não numa esfera de consumismo individual.

Diferentemente de uma obra autônoma que transcende o seu contexto, a arte relacional está condicionada ao seu ambiente e ao seu público. Assim, a relação obra de arte/espectador sofre uma transformação, no sentido em que o espectador já não observa a obra do exterior, mas aglutina-se a ela, globalizando-se no todo e inserindo-se no conjunto. Cria, então, uma ação relacional entre os indivíduos na sociedade com carácter temporário e transitóriamente fluído.

Nicolas Bourriaud fala, ainda, da obra aberta ao espectador, refere que a estética relacional não se trata apenas de uma teoria de arte interativa, mas também de uma resposta à transição de uma economia produtora de bens, para uma economia de pós-produção, na qual a obra de arte, também, se insere.

O processo de relação é sugestivo nas artes na modernidade, é ainda vista como alternativa com a globalização, que apesar de estabelecer um isolamento dos indivíduos contato corpo a corpo, que incitou o desejo de maior proximidade virtual num desafio espaço-tempo.

O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das "zonas de comunicação" que nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim. (BOURRIAUD, 2009, p.8)

Trataremos adiante sobre essas abordagens a partir das relações com algumas obras do pintor Antônio Poteiro, observando como a arte se manifesta enquanto organismos imagéticos relacionais, citando no conjunto da análise algumas conexões com os heterônimos de Pessoa.

2.1- Os Organismos Imagéticos Relacionais na Obra de Antônio Poteiro

A arte é um estado de encontro.

NICOLAS BOURRIAUD

A arte por si própria é uma realidade social. Para tanto precisa do artista que dá consistência a essa arte, pois consiste num processo crescente e avassalador de humanização, seja pela interpretação dos sentimentos ou do pensar.

Segundo o Dicionário de imagens e termos bachelardianos:

A imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. A exuberância das formas é determinada pela projeção da imaginação material e dos possíveis “fantasmas” que habitam o mundo do sonhador. Na obra sobre os elementos materiais, Gaston Bachelard procurou estudar as imagens em sua objetividade sem, no entanto, deixar de se preocupar com a subjetividade. A partir de *A poética do espaço*, preocupou-se em analisar a imagem em seu ser, em sua subjetividade como produto que emerge das profundezas, tendo como partida a consciência. (FERREIRA, 2013 p. 96).

Partindo do conceito de imagem, iniciaremos a abordagem dos elementos das esculturas e pinturas enfatizadas nas obras de Antônio Poteiro. Escultor, pintor e ceramista, que por algum tempo prevaleceu na fabricação de cerâmicas utilitárias. Ao dedicar-se a pintura, incentivado por Siron Franco (1947), iniciou sua habilidade como colorista, sutil harmonizador de formas e de cores.

Cada pintura de Poteiro é um écran²⁸ onde se descobrem viagens ilimitadas, em que o sonho se torna a regra de toda a criação. Quando perguntado sobre a inocência e a sabedoria, onde colocar a fronteira? Poteiro respondeu: “Tudo é uma coisa só”. Ou: “se invoco a Deus, sai o Diabo, veja. Invoco o Diabo, sai Deus”. A inocência não conhece pecado e a sabedoria é sem presunção²⁹. Suas imagens são retratadas, muitas nascidas de sua imaginação, livre da sociedade tradicional, que resgatam uma rica existência.

Individualidade e independência são a marca registrada de seu trabalho, histórias nascidas fora da ordem social ou de um roteiro previsto, como autoditada aplicado, desdobrou-se e enriqueceu seu imaginário. Ele recria o mundo com uma geografia pessoal, reinterpreta manifestações artísticas, um crítico em relação ao mundo, com uma dialética apoiada na própria experiência de vida.

²⁸ Superfície sobre a qual se reproduz a imagem de um objeto.

²⁹ Ato de presumir ou de se presumir; julgamento baseado em indícios, aparências

Reconhecido através do movimento artístico dos naifs³⁰ e primitivistas por apresentar como principais características: colorido exuberante, detalhes em figuras e cenários, desprezo pelo real, não segue os cânones da arte acadêmica e composição figurativa.

O artista primitivista seleciona elementos da tradição popular de uma sociedade e os combina plasticamente para deixar clara a sua intenção poética, tendência esta que advém do período após o Modernismo com ênfase no plano nacionalista. Iniciado-se na pré-história, Gombrich (1979), afirma:

[...] É cada vez maior o número de provas de que, sob certas condições, os artistas tribais podem produzir obras que são tão corretas na representação e interpretação da natureza quanto o mais hábil trabalho de um mestre ocidental. [...] Não é o padrão de capacidade artística desses artífices que difere dos nossos, mas as ideias deles. (GOMBRICH, 1979, p. 18).

A arte primitiva seria, então, muito mais uma classificação histórica e técnica em relação ao que foi produzido posteriormente, não diminuindo seu valor estético. Geralmente as obras desses artistas vêm do inconsciente, em geral ricos de elementos simbólicos de validade universal. Poteiro afirma: “Minhas obras são o pulsar do meu coração.” Consistindo em imagens nascidas do imaginário, resgatam uma rica existência, livre das amarras da sociedade tradicional. Assim retratava não só o que vê, mas o que vivencia, com códigos visuais inventados por ele mesmo. Assim também vimos no heterônimo Alberto Caeiro, em que Fernando Pessoa abordou o real e o imaginário. No então poema citado anteriormente “O guardador de rebanhos”, com simplicidade, liberdade e criatividade, assim como Poteiro e suas imagens e cores, transmitindo essa linguagem libertária do imaginário.

Apropriamo-nos de definições sobre arte naif ou arte primitiva para ampliarmos nosso estudo sobre os organismos imagéticos que Antônio Poteiro explora em suas obras. A esse respeito, Gombrich ressalta:

[...] quando se fala de arte primitiva, que a palavra não quer dizer que os artistas possuem apenas um conhecimento primitivo de seu mister. Pelo contrário, muitas tribos remotas desenvolveram uma arte verdadeiramente assombrosa em obra de talha, cestaria, na preparação do couro ou mesmo no trabalho com metais. Se nos lembrarmos com que ferramentas rudimentares essas obras foram feitas, não poderemos deixar que esses artífices primitivos adquiriram ao longo de séculos de especialização.” (GOMBRICH, 1979, p. 18)

³⁰ Arte Primitivista ou Naif (palavra de origem francesa, cujo significado é ingênuo) é um estilo artístico que não segue as regras tradicionais de representação de imagens. Geralmente os artistas primitivistas são autodidatas, isto é, aprendem sozinhos, e criam seu próprio estilo e os recursos técnicos com que trabalham.

A arte característica de determinada cultura, produzida com recursos disponíveis por esses povos, mais singulares e impressionantes. Belmaia e Dantas (2006, p. 83 e 84), expõem que embora a arte popular e a arte naïf apresentem características semelhantes, elas se distinguem num aspecto fundamental: a arte popular está ligada ao artesanato e às tradições que vão sendo passadas entre gerações e a arte naïf reproduz o meio, representa a natureza profunda das coisas sem levar em conta as limitações.

Não nos limitaremos em classificar seu estilo artístico, porém é importante tais conceitos para compreendermos seus recursos imagéticos. O crítico de Arte, Frederico Moraes (1981, p.7-16), nos atenta para não dirigir-se a Poteiro como um artista ingênuo e nem um pouco primitivo, diz: “Poteiro sabe das coisas, vê o que está ocorrendo, toma partido, não recebe passivamente tudo o que lê, a Bíblia, por exemplo, questiona o mito da pureza dos “primitivos”, é debochado, sacana, faz blagues³¹, vai em frente sem qualquer repressão, cada vez mais criativo e ousado.” Destaca o fator da liberdade na expressividade de temas e perspectivas.

Poteiro sonhou em ser poeta, e conseguiu ser o poeta das imagens, sendo produtor de uma obra rica e intensa. Nascido em Santa Cristina da Pousa, em Portugal, filhos de exímios artesãos, começou sua arte na escultura, consagrando seu nome artístico e tomou gosto pela pintura. Passando a se revezar entre escultura e pintura. Poteiro apresentava-se com barbas longas parecendo um profeta da Bíblia, conhecer das Sagradas escrituras, cuja aparência escondia um criador de formas excepcionais em sua visão pessoal.

Enriqueceu seu imaginário com a recriação do mundo com sua própria geografia. Seu mundo é livre, fantasioso e pagão. Sua expressão demonstrou a grandeza de sua interpretação de vida. “Tudo na obra de Poteiro tem um sentido ligado à história do povo, suas aflições e seus sonhos de felicidade” escreveu o poeta, crítico e colunista da Folha, Ferreira Gullar apud Marti (2010), sobre a obra do artista.

Morais coloca o seguinte:

O mundo que Poteiro constrói em seus quadros e cerâmicas é rigorosamente lógico, a começar pela sua simetria. Nele temos o céu e a terra, o alto e o baixo, a esquerda e a direita, o dentro e o fora, Deus e o diabo. São vários níveis, planos, andares. Há o mundo de dentro. Poteiro põe um presépio dentro de um chapéu de couro nordestino, imagem que lembra uma nave ou gruta e o de fora. (MORAIS apud MATTOS, 2003, p. 20)

³¹ Blague: História engraçada, imaginada para enganar. Piada, gracejo. Mentira, embuste, para divertir.

Mesmo não conhecendo conceitos de simetria, ritmo e equilíbrio, demonstrou amplo domínio sobre os materiais com esses procedimentos. Retratou em sua arte a beleza do agreste, encantando com a simplicidade e capacidade de vida, sonhos e credices onde a fé está sempre representando a vida humana nas crenças em Deus.

As cores são vivas refletindo a exuberância da natureza brasileira. Na obra “O casamento no céu” (fig,1), Poteiro expressou a correspondência entre o céu a terra, num mundo simétrico. Na parte superior, representou um casal em um carro de boi que desafia a gravidade, comparado ao momento bíblico de Elias subindo ao céu numa carruagem de fogo. Na estampa, um azul predominante na imagem dando claridade, na parte central temos um pássaro levando uma pessoa dentro de um cesto e na parte inferior a natureza, composta de muitas árvores. A hierarquia na simetria é aspecto marcante nas obras de Poteiro, pois sua organização com planos superiores, central e inferiores são bastante definidos.



Figura 1. “O Casamento no Céu”, Antônio Poteiro, óleo sobre tela de 1998, acervo do Instituto Antônio Poteiro

O céu tem uma grande representatividade, um azul celeste lindíssimo, é símbolo universal, superior ao homem carnal, manifestação da transcendência, do poder onde o estado de espírito alcança seu apogeu, morada dos bem-aventurados. O céu ocupa praticamente dois terços da composição e é pela predominância que integra a harmonia, transmitindo beleza e paz. A presença do verde, a vegetação, dá aspecto de qualidade, com ar ameno sem poluição.

Os animais também têm presença marcante, aqui temos um carro puxado por bois, mais conhecido como carro de boi, brincando com a gravidade.

Para Bourriaud (2006, p. 30), o fazer artístico se dá por meio de trocas entre “mundo da arte” e os “mundos externos”. Essas trocas externas acabam por produzir as relações internas da arte. Consiste no mundo transcendente, no qual a arte é instrumento de comunicação com o divino. A arte relacional aborda uma plataforma tríplice: a estética, a histórica e a social. Nisso Poteiro conseguiu expressar em suas produções, com traços quase de criança, delineou seus personagens, utilizando linhas simples, onde o importante é o fazer artístico e o sentido poético.

Por meio de sua figuração rudimentar, representou o real como um racionalista. Apresentou a movimentação incessante, em círculos: cirandas, cavalhadas, carnaval, futebol, fogaréus, reisados. Destacou um mundo que não para, que circula sempre. Utiliza as temáticas nascidas do sonho e do pesadelo, e na realidade concreta registra as festas e tradições populares até o imaginário fantástico.

Na tela “A última ceia” (fig. 2), Poteiro registrou sua inquietação. Nessa obra, Poteiro prova que o belo, na Arte, o caráter significativo e expressivo flui e não preocupa com simetria ou realidade, os anjos abençoam tudo do alto para abençoar a ceia farta, bela e colorida, com bastante harmonia. Na obra seguinte “A ceia no inferno” (fig.3), ele elabora o contraste.

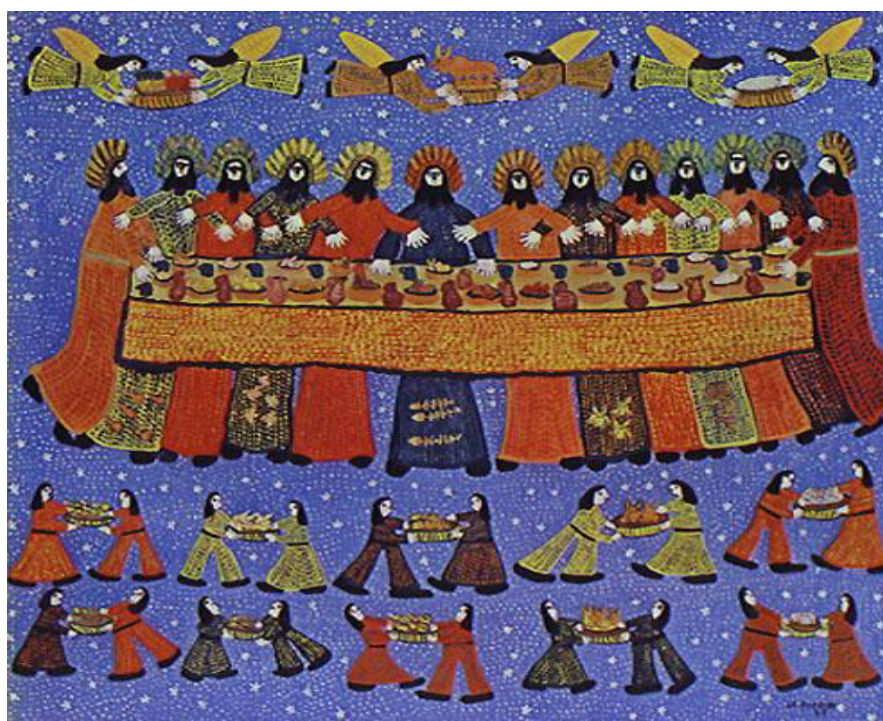


Figura 2. A última ceia, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, 1985(Reprodução fotográfica: Sebastião Luiz)

Para Poteiro céu e inferno estão em níveis muito diferentes. Ele imaginou o céu sem a menor graça, dedicados às orações e repleto de anciões sedentários e caducos. O azul celeste acrescentado com estrelas em toda a tela, no centro temos o banquete e seus treze apóstolos, na parte superior os anjos em duplas simbolizando o abençoar do alimento e na parte inferior, homens em duplas segurando as bandejas com os alimentos, podendo ser os serviçais. As duplas de anjos e pessoas destacam a movimentação, como em rodas, tudo harmoniosamente distribuídos.

O fundo azul representa um grande céu, com brilho e com pequenas estrelas que aumentam a claridade, destacando a harmonia em celebrar juntos uma refeição. As escolhas das cores quentes, vivas e puras destacam uma vibração bastante positiva.

Na obra “A ceia no Inferno” (fig. 3), Poteiro representou os donos do dinheiro ao lado dos fornicadores e hedonistas³² dançarinos. Que essa ceia tem fartura, alegria, satisfação, dinheiro (libras esterlinas³³), música, dança, Poteiro se representou nela, dizendo que é para onde ele quer ir.



Figura 3: “A ceia no Inferno”, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, 1989, acervo do Instituto Antônio Poteiro

Essa tela é um exemplo do sarcasmo, que aborda a temática social e não poupa os poderosos. O vermelho predomina no fundo da tela associado a fogo, representando a paixão,

³² O hedonismo (do grego *hedonê*, "prazer", "vontade") é uma teoria ou doutrina filosófico-moral que afirma ser o prazer o supremo bem da vida humana.

³³ A libra esterlina ou simplesmente libra é a moeda oficial do Reino Unido. Para Poteiro, o cruzeiro, que era a moeda da época em que pintou o quadro, não valia nada.

no centro somente sete apóstolos, na parte superior os cantores e animadores da grande festa e na parte inferior os poderosos, presidentes, reis chefes de tribo, próximos temos os dançarinos e as relações amorosas e sexuais. Uma tela cheia de imagens que representa uma festa em pleno auge. É uma visão maniqueísta³⁴, que se difundiu pela ideia do bem(luz) e o mal (trevas).

A parte mais inferior da obra (fig.3), Poteiro critica o capitalismo com as imagens das moedas estrangeiras, como yen e libra. Sobre os fornicadores e hedonistas, buscamos o conceito do pensamento dos Escolásticos³⁵, no qual denomina a dança como coisa do demônio, relativo à presença da sensualidade. Poteiro passou em suas obras sua visão pecaminosa das coisas, que considera serem prazerosas.

No aspecto religioso, Pessoa também caracteriza muito bem seu heterônimo Caieiro no poema “O guardador de rebanhos”, onde demonstra sua descrença em relação a prática religiosa institucional, assim como o apego a uma espiritualidade sustentada pela leveza do contato com o belo.

VIII

Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para as deitar fora
E a rir de modo a ouvir-se de longe.
Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e árvores e pedras.
No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma coroa toda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo à roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas...
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo

³⁴ Maniqueísmo é a ideia baseada numa doutrina religiosa que afirma existir o dualismo entre dois princípios opostos, normalmente o bem e o mal

³⁵ É um método ocidental de pensamento crítico e de aprendizagem, com origem nas escolas monásticas cristãs, que concilia a fé cristã com um sistema de pensamento racional, especialmente o da filosofia grega (razão aristotélica e platônica). Colocando ênfase na dialética para ampliar o conhecimento por inferência e resolver contradições.

Porque não era do mundo nem era pomba.
 E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
 Não era mulher: era uma mala
 Em que ele tinha vindo do céu.
 E queriam que ele, que só nascera da mãe,
 E nunca tivera pai para amar com respeito,
 Pregasse a bondade e a justiça!
 Um dia que Deus estava a dormir
 E o Espírito Santo andava a voar,
 Ele foi à caixa dos milagres e roubou três(...)

Neste poema, conta a descida do menino Jesus à terra, com sabor de história infantil, desmonta inocentemente o quebra-cabeças da Trindade, encontra o Deus que faltava, um Deus- menino, uma ousada descrição cristológica.

Segundo Enock Sacramento, curador da Exposição “O colorista do Brasil”, em 2016, no Museu de Arte Contemporânea de Goiânia, diz: “Poteiro passou da religião para o mundo natural e, depois para a crítica social.” Tais características reforçam a sabedoria de um artista sintonizado com a natureza. “Em Poteiro, sagrado e profano andam juntos”, diz Sacramento, referindo-se também às pinturas anímicas ³⁶em que não existe distinção entre mundo físico e espiritual, a exemplo das culturas indígenas ancestrais.

A invenção, a irreverência, o inusitado e a atividade lúdica estão presentes neste artista nascido da cultura popular. Pois o artista, segundo Poteiro, “não é doido. É a fantasia que você tem.”

O quadro acaba [...] na hora que assino. Eu vou te explicar. Não é eu, mas qualquer artista. Se for mexer no quadro, você nunca acaba ele. Você sempre acha um defeito, uma coisa que precisa pôr nele. Então, o que faz? Se olha assim e diz que acabou e joga ele para um canto, porque o que você não pode pôr nesse, você vai pôr no outro, porque um quadro ensina outro. (POTEIRO, Instituto Arte na escola, 2006)

“Faço o fundo da tela e depois vou dando os retoques, acabamento. Tudo é muito meticuloso, é preciso colocar olhos, narizes, enfim, o meu trabalho é muito demorado”, diz Poteiro (2006). Explica que não tem projeto para a obra, que está tudo registrado na memória e na imaginação, as vezes pensa no trabalho durante anos para depois criar e recriar.

Em homenagem do jornal “O Hoje.com”, em 16/08/2016, o curador Enock Sacramento diz que:

[...] a pintura que Antônio Poteiro nos legou é de uma inventividade extraordinária, difícil de encontrar na plástica brasileira. Sobre um fundo chapado, ele geralmente

³⁶ Animismo[do latim *anima* + *ismo*] - 1. Teoria que considera a alma simultaneamente princípio de vida orgânica e psíquica. 2. O que é próprio da alma.

dispõe árvores, flores, animais, figuras humanas, isoladas ou em grupos. Há uma orquestração de azuis, amarelos, vermelhos, verdes e de outras cores que, combinadas, definem o universo pictórico poteiriano. Suas esculturas cerâmicas são de uma riqueza formal e volumétrica encantadoras. Sua arte agrada a leigos e eruditos. (SACRAMENTO, Jornal O Hoje.com, 2016).

Antônio Poteiro registra aquilo que está próximo de sua realidade, de seu contexto. Essa riqueza transporta na tela a forma de relacionar o real e o vivido com sua própria mitologia. Desenvolveu sua forma de interpretar a realidade e a cultura, imortalizando o momento a partir de experiências próprias.

Em seus quadros não há preocupação com perspectiva e nem respeito às proporções, já pensado pelo artista, pois consiste na liberdade. Por ele se definir bagunçado, anarquizado, não expõe em suas obras o certinho, mas a sua forma de ver, pois o artista, segundo Poteiro, tem ser autêntico.

Assim em um depoimento Frederico Morais (1983), descreve Poteiro:

Quais são as características formais da cerâmica e da pintura de Antonio Poteiro? Antes de tudo, a movimentação constante. A terra é redonda e, como diz a Bíblia, Deus fez o homem do barro, e o fez andar com seu sopro. Antonio Poteiro cria histórias no barro, cria narrativas circulares. Suas narrativas circundam a superfície do vaso, dão a volta, é como se não tivessem um ponto de partida ou chegada. São histórias de homens, animais e santos, histórias que ele recolhe na rua, na Bíblia, nos seus sonhos. Histórias de sempre, milenares, que na imaginação popular se repetem com pequenos acréscimos locais. Da mesma maneira como na volta do tempo. Ressurgem, em sua cerâmica, gotismos e romancismos. A forma puxando o tema ou vice versa, pois que estes medievalismos são também escatologias, demonologias. (MORAIS, Depoimento de Frederico, 1983, Instituto Antônio Poteiro)

Nas pinturas de Poteiro, identificamos, além da simetria, a circularidade e a sugestão cinética reforçada pela repetição em série. O exemplo melhor da circularidade encontramos na tela “Ciranda nas estrelas” (fig. 4), em que as figuras estão atreladas a uma roda sem começo nem fim, ciclo espiral de nascimento e morte representado desde a arte megalítica³⁷. O azul predominante como céu estrelado harmoniza na tela inteira. A magia, a brincadeira e a vitalidade destacam-se na obra.

A beleza de sua ciranda emana no brincar inocente, numa roda infundável se entrelaçando. Diz Poteiro (2006), “um quadro ensina outro... mal terminado um quadro atrai-se para o seguinte na ânsia de achar satisfação para aquilo que interiormente o inquieta.”

³⁷ A função da arte megalítica era fazer cultos aos mortos, à natureza e à terra através de estatuetas e monumentos. Os monumentos podiam ser menires (grandes pedras), alinhamentos (conjuntos de menires em linha), cromeleques (menires que estavam dispostos em círculo, seriam locais de reunião e de prática de ritos religiosos.) e antas(locais de sepultura e culto dos mortos).

Consiste numa contínua busca, assim traça sua poética³⁸ pessoal, não há perfeição ou imperfeição, há simplesmente um outro modo de expressar-se. Suas produções expressam ampla relação com os sentimentos, imaginação, percepção e memória simbólica.



Figura 4. “Ciranda de estrelas”, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, 1979, Fonte: Catálogo das Artes

De infância pouco vivida, Poteiro transporta para as cirandas várias qualidades, poesia, entusiasmo, frescor. Poteiro (2006) diz: “As cirandas são crianças que nunca fui”, alcançou no trabalho essa flexibilidade e aventura, princípios de liberdade e autenticidade na produção artística.

Contrastando com o realismo livre, Poteiro representa poeticamente nas cirandas no céu, na terra, entre flores, no inferno. Figuras de mãos dadas, estando de frente ou de costas, em movimentos de ir e vir, entrar e sair, destacados com cores fortes e vibrantes.

Ligados a toda essa nostalgia das cirandas, reitero com a busca da essência do poema Autopsicografia, do heterônimo Álvaro Campos, Pessoa conseguiu abordar várias emoções e de transformar em cada personagem com formas distintas de ser e de sentir. Assim escreve: “O poeta é um fingidor”, assim como Poteiro descreve “as cirandas são as crianças que nunca fui.” Personagens capazes de se transformar nos próprios sentimentos que estão dentro deles.

Poteiro se popularizou através da personalidade estética naif, desenvolvida por sua forma única e intensa, com pinturas e gravuras raríssimas, voltadas para os relatos sobre movimentos populares brasileiros e suas entidades culturais. Pinceladas que mantêm um

³⁸ Para Marilena Chauí, a palavra poética é a tradução para poiesis, portanto, para fabricação. “A arte poética estuda as obras de arte como fabricação de seres e gestos artificiais, isto é, produzidos pelos seres humanos”

padrão, com um repertório narrativo muito particular, que cruza cenas religiosas do cristianismo com figuras do folclore e mitos indígenas.

Na concepção sociológica, a arte deriva da produção, circulação e consumo dos bens artísticos, dentro das suas condições histórico-sociais. Consistem nas transmissões de valores, comunicação e difusão de comportamentos.

Ferreira Gullar (1978) desenvolveu seu pensamento sobre essa temática e diz:

A transformação da sociedade humana, no decorrer dos séculos, não modifica apenas a exterioridade da vida humana, no correr dos séculos, mas também os comportamentos individuais e a própria essência do homem. A mudança nas relações de produção que gera a burguesia faz surgir um homem novo em lugar do nobre requintado e do bronco servo da terra. O homem urbano, o habitante das grandes cidades, experimenta outra vida, que gera nele uma nova psicologia, uma nova visão do mundo, outras aspirações e outros valores. Pode ter interesse, para esse homem uma arte que não fala dessas inquietações, desses sonhos, dos problemas de sua vida? Podem prevalecer nesta época, os valores estéticos da contemplação abstrata?(GULLAR, 1978, p. 143)

Assim a importância da arte que abranja a subjetividade, a dinâmica, o sonho, a realidade, as visões do mundo e os valores são competências dos artistas, como Poteiro em apreender as relações concretas do homem com o mundo contemporâneo.

Vejamos algumas obras abaixo:



Figura 5. Girassóis e Carro de Boi II, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, 2003

Figura 6. As Lavadeiras e os retirantes, Antônio Poteiro Óleo Sobre Tela, 2009

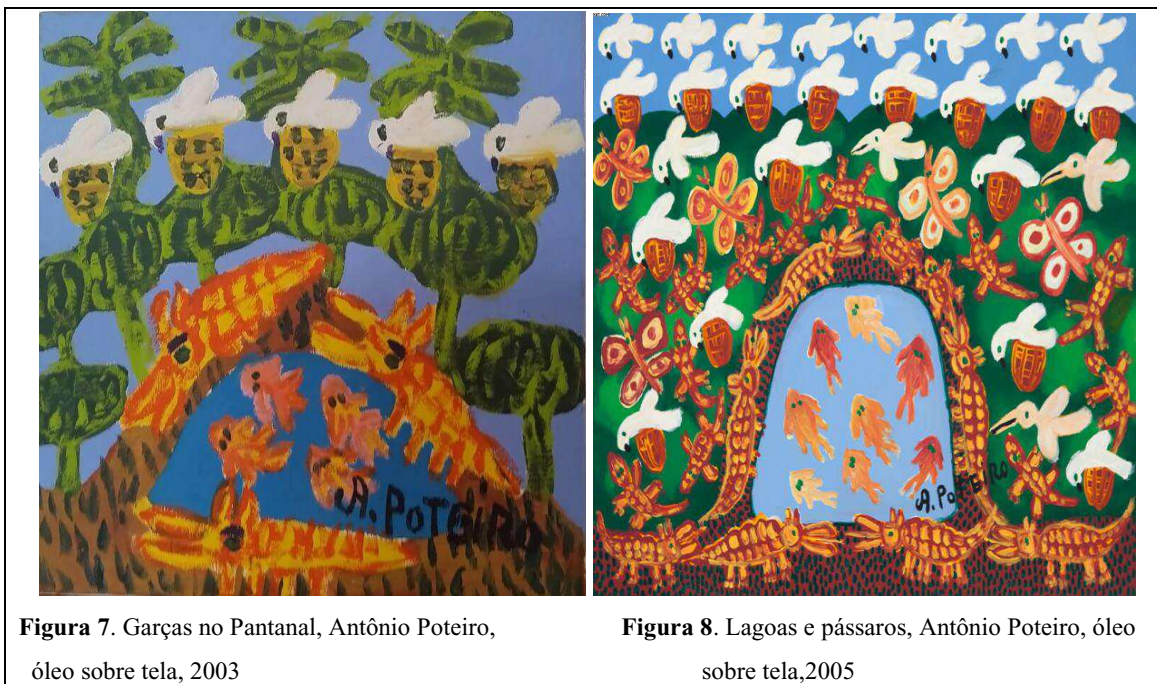


Figura 7. Garças no Pantanal, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, 2003

Figura 8. Lagoas e pássaros, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, 2005

Imagens bastante brasileiras, um Brasil repleto de natureza, de águas, de céu claro, de animais e de costumes. Em “Girassóis e o carro de boi” (fig. 5) onde o jardim florido emoldura a parte superior da tela, flores amarelas maiores que os pássaros se repetem e o carro de boi passa assim como em uma lenta procissão, destacando o trabalho do homem do campo. Em “As lavadeiras e os retirantes” (fig. 6), as lavadeiras com seus cestos parecem observar a fila de retirantes que colocam tudo no lombo de burros, parecendo estarem de mudança, num mover contínuo, lento e silencioso, destacando o trabalho e a retirada das pessoas das suas localidades em busca de uma vida melhor. Na obra “Garças do Pantanal” (fig.7), os animais se destacam: jacarés e garças, que se repetem proporcionando tranquilidade no olhar. Na obra “Lagos e pássaros” (fig. 8), a natureza em harmonia, cada animal em seu habitat natural, livre e coletivamente, representando as migrações e mais além as fronteiras, possibilitando a interconexão dos extremos lugares. Todos esses elementos fazem com que jacarés, pássaros, tartarugas, pessoas, flores e folhas integrem-se de forma ingênua, num multicolorido vibrante.

Destacando-se nas características formais, temos nas obras de Poteiro, a expressão da sabedoria de um artista sintonizado com a natureza, reforçado pela repetição, preenche todos os espaços vazios com muita minúcia e criatividade. Reforçando a grande temática de crítica ao progresso e as máquinas. Assim como Poteiro disse na entrevista para o Jornal O Popular, (1996, p.): “O homem está acabando com o mundo.”

Segundo Júlio Pomar (1987), o artista:

Antonio Poteiro é um sutil harmonizador de formas e de cores e um não menos sutil comentarista do grande teatro do mundo. Ele conta ou inventa fábulas, traça parábolas, troca-lhes o sentido. Nas obsessivas variações ornamentais que cobrem a pele das suas cerâmicas e das suas pinturas, a irreverência das situações e o rigor das imagens concretizam, agora, plasticamente aquela atividade que ele sonhava para si - a de poeta e de cantor. No teatro da sua pintura, cada quadro é um écran onde as diferentes figurações que nele se inscrevem se dão réplica entre si, como o fariam os atores de uma mágica; ou alojando-se na verticalidade do plano da tela, se descobrem viajando num espaço ilimitado - como voaria o aeronauta que Poteiro, quando moço, também aspirava vir a ser. ' Tudo é uma coisa só'. (POMAR, 1987, Performance Galeria de Arte)

Harmonizador de formas porque revelava uma narrativa de primitivismo, inteligência, bom-humor, com referências de um Brasil visto sob sua ótica. Produto de mão de oleiro, com figuração rústica e técnicas simples. Sem compromisso com o verismo ³⁹, nem imagem referencial, às vezes metamorfoseia seres e objetos. "Poteiro não gosta de teoria sobre seu trabalho. É isso que ele é: um contador de histórias. Desenha, com capricho, os segredos, angústias, esperanças, preconceitos e a generosidade da gente do interior... É essa sua vivência e ideal." (Etevaldo Dias, 1991, p. 185). Poteiro completa com os dizeres: "Não sei por que o povo complica demais as coisas". Ideias de autor realista rico e ao mesmo tempo lírico.

A criação do mundo é recriada na visão de Poteiro numa combinação de personagens e ações vindos de sua imaginação de homem comum, onde o progresso, a miscigenação racial, a cultura indígena e o mundo do homem branco são pintados com muita cor e intercalação de situações curiosas. Outra característica marcante de Poteiro é a religiosidade, onde ele afirma: "Eu falo de Deus do amor, fora da exploração religiosa. Meu Deus está presente no sorriso de uma criança, no olhar de um velho, no carinho e no respeito do povo simples."

No quadro "Adão e Eva no Paraíso" (fig.9), Poteiro relata a concepção do surgimento do mundo, tendo o nosso país como a gênese da humanidade. Mostra um rio dividindo o planeta em duas partes: o Amazonas e o Pará, Adão sozinho sem nenhuma companhia, quando ele atravessa o rio e rouba uma Amazona (a Eva) e com ela dá início todas as raças e povos. O céu estrelado onde Deus, em sua espaçonave, aparece no centro para abençoar a criação. Temos dois lados definidos na composição, o natural (selva, animais) e

³⁹Representação artística que pretende representar a realidade, incluindo o cotidiano, o feio e o vulgar

lado das construções (habitações), no meio as embarcações nos rios. Fica evidente a moldura bíblica narrada pelo artista e a relação, de modo específico, a tradição e a contemporaneidade.

No plano inferior da obra (fig. 9), temos um continente vermelho, representante da religião ocidental, identificado pelas divindades e signos. Poteiro recria a história universal cristã, adaptando a realidade. Mostra assim a penetração de um contemporâneo expressando de várias formas: humorada, sarcástica, inusitada e fantástica.

Esse painel representativo da criação humana na história de Adão e Eva, reúne ao mesmo tempo, pontos de referências renovados de vida social e religiosa. As repetições, tão frequentes nas obras de Poteiro, contrastam com as oposições, céu e terra, o natural e o construído, sempre caracterizados com a dinâmica do bem e mal, referência de seu imaginário místico.



Figura 9. Adão e Eva no Paraíso, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, 2006, acervo Galeria de arte , Poteiro (Brazil Gallery)



Figura 10. A Mula e o Saci, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, 1992, Acervo Instituto Antônio

Poteiro apresentou o folclore brasileiro, em cores fortes ou em contornos ricos em detalhes. Revirou o comportamento do personagem das lendas brasileiras (fig. 10) e conforme a concepção do pintor, um Saci montado na Mula-sem-cabeça, um monstro meio louco e meio homem, narrou no plano inferior o nascimento do Saci e na parte superior suas travessuras. Explora o deboche no comportamento do Saci, assim como o espírito satírico do brasileiro. Esse Saci comete diabruras inimagináveis, com o mais refinado sadismo⁴⁰.

⁴⁰ Sadismo é um termo que denota o ato de sentir prazer provocando dor em outro ser vivo.

A qualidade formal e colorística nas pinturas de Poteiro são surpreendentes. Conseguiu organizar e inventar com magia e envolvente beleza. Dividia o espaço entre o céu e um rio, ou lagoa ou espaço aleatório, dispondo flores, pássaros, animais diversos, casas enfileiradas, figuras humanas ou religiosas. Predominam nas obras os azuis, amarelos, vermelhos, verdes, laranjas, de tons diversos. As imagens referem-se a um acontecimento social ou religioso, um evento pessoal ou até a qualquer história. Poteiro costumava dizer: “sonhava em ser um poeta, fiz da cerâmica e da pintura a minha poesia”. Característica de um bom contador de histórias.

Hamilton Carneiro, em entrevista com Antônio Poteiro, no programa Frutos da Terra (2008), o homenageou com um poema cantado por Pádua, vejamos:

Deus vez essa criatura
 Inspirado na figura
 De um velho profeta
 Deu lhe o barro para a escultura
 Deu lhe a tinta para a pintura
 E as mãos de um poeta

Depois do sono profundo
 Lhe enviou para esse mundo
 E cumprir sua missão
 Trabalhando o barro e as cores
 Sua família e seus amores
 Recriando a criação

Ah, esse Antônio arteiro
 Coração brasileiro
 Um profeta do barro

Ah, esse Antônio Poteiro
 De Goiás mensageiro
 De formas e cores da paz.

Um poema que expressa o carinho por um amigo e que contempla toda a simplicidade de seu fazer artístico. Belíssima homenagem, a esse artista de traços simples e simbólicos.

Os aspectos regionais são marcantes nas obras de Poteiro, somados a uma grande presença do espiritual. Os acontecimentos bíblicos são revisitados e recriados por Poteiro, que os cria simbolicamente sob sua lógica refletindo seu próprio mundo. No qual Brandão (1980, p. 43), denomina de popularização do sagrado e que, na prática é a reelaboração de um saber imposto como um saber conquistado, sistêmico sob outra lógica, capaz de refletir, simbolicamente, a posição e experiência dos subalternos. Essa recriação popular dos termos

ideológicos, da legitimidade de um estado de hegemonia, resulta no ato político da resistência simbólica.

Segundo Francastel (1983, p. 34), existe uma ordenação para a análise pictórica. Três pressupostos básicos: identificação dos signos (captação óptica e reflexiva), compreensão (valores- diálogo interior- espaço e tempo) e deciframento (associações com elementos referenciais). As vertentes podem ser inúmeras sociológica, filosófica, fenomenológica, psicológica ou antropológica.

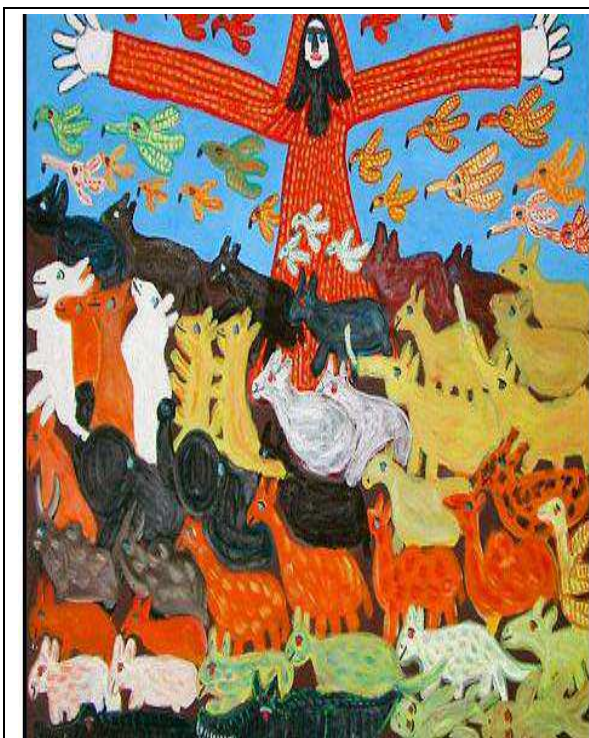


Figura 11: São Francisco de Assis e os animais, Antônio Poteiro, acervo Galeria das artes, 1996



Figura 12: O presépio, Antônio Poteiro acervo no Instituto Antônio Poteiro, 1996

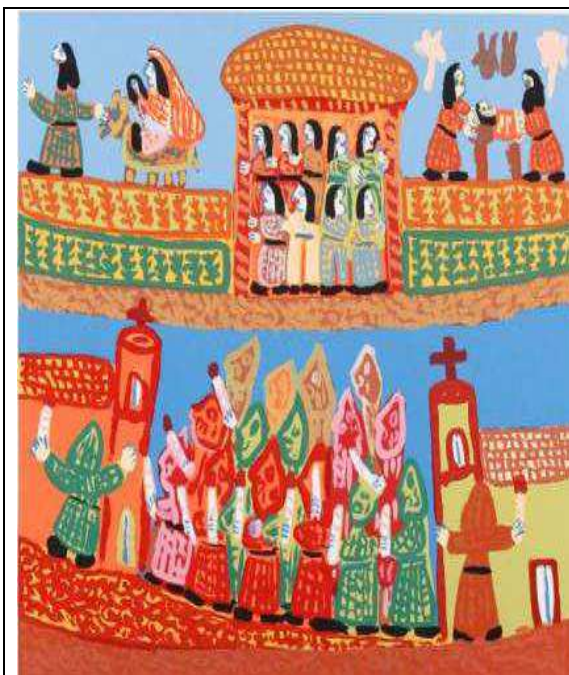


Figura 13: Via sacra, Antônio Poteiro, 1996,
Catálogo Colorista do Brasil



Figura 14: Nascimento de Jesus, Antônio Poteiro,
acervo do Instituto Antônio Poteiro, 1996

Esses acontecimentos narrados por Poteiro são permeados de anjos ou espíritos (fig. 11,12,13 e 14), que de alguma forma ganham significados e estão no contexto da história cristã ou na realidade cotidiana do artista. Sobre suas noções de religião ele diz: “Você sabe que existem três religiões básicas: os crentes, os católicos e os espíritas”. “Eu gosto muito de fazer o Deus Balança, representando o Deus Crente, o Deus União que é o Deus Católico e o Deus Espírita que é São Francisco (fig. 11) exorcizado, dando passes, tirando o demônio das pessoas”. (Jornal A tarde, 1985).

Tempos diversos circulam suas imagens de Poteiro, do tradicional ao contemporâneo. Extraiu de uma visão simples, como enxerga o mundo, porém cheia de sabedoria e ensinamentos. Vejamos um pouco mais, a seguir, sobre as formas tridimensionais e as figuras populares nas esculturas de Poteiro.

2.2 A sobreposição tridimensional das formas e as figuras populares

Ver a beleza simples do cotidiano e expressá-la na pintura primitiva é compartilhar as expressões alegres da vida, é ser livre e ser criança sem nenhuma barreira ou limite,

onde tudo é possível. Até a magia, a magia da cor e, sobretudo do amor.

MILITÃO DOS SANTOS (artista naif)

“Esculpir”, segundo os dicionários, significa imprimir, cinzelar ou entalhar (figuras, ornamentos) em matéria dura ou macia (pedra, argila, areia etc.). Composta de uma poética particular, a terra nas mãos de Poteiro transforma-se e transcende a arte popular. Sua matéria-prima é a argila, que traz a força da terra, de aparência frágil, ela possibilita o desenho e o esculpir imagens com formas compactas tridimensionais⁴¹, que revelam verdades do inconsciente, figuras que se repetem ou desdobram em novos personagens compõem suas obras, como totens⁴².

Filho de exímios artesãos, que criavam peça para o utilitário, Poteiro se consagra no nome Antônio Poteiro pelo apelido que recebeu, sugerido pela pintora e folclorista Regina Lacerda, a registrar suas produções. Trabalhou por muito tempo na fabricação de potes, porém a criação de bonecos foi sua especialidade. Com geografia pessoal, Poteiro reinterpreta manifestações artísticas, substitui cavalos por tartarugas, lagartixas, etc., através de experimentações lúdicas, em um mundo livre e surreal. Etevaldo Dias(1991), declarou suas definições sobre o artista Poteiro:

Poteiro não gosta de teoria sobre seu trabalho. 'Eu não sei quem sou, só sei que pego o barro e faço', resume. Meio ranzinza, completa: 'Não sei por que o povo complica demais as coisas'. É isso que ele é: um contador de histórias. Desenha, com capricho, os segredos, angústias, esperanças, preconceitos e a generosidade da gente do interior. Às vezes, Poteiro vira João-de-Barro, o pássaro que constrói seu ninho com a solidez da arquitetura do instinto, da criatividade. Poteiro traz, na base do seu trabalho, aquela sua vida de homem do interior, singela e segura, em que as pessoas faziam farinha, lavavam sua roupa, aravam sua terra e as crianças brincavam em quintais. É essa sua vivência e ideal. A escultura cresce, as figuras amontoam-se em espaços cada vez menores, espremem-se em torno de aparelhos de televisão, empilham-se até os pisos dos telhados, é o protesto tímido do homem do interior contra as pessoas que desaprenderam de conversar: 'Ficaram mudas diante da tevê', reclama".(DIAS, 1991, p. 185)

Por não gostar de tratar com teorias seus trabalhos artísticos, Poteiro nos remete a voltar no heterônimo de Pessoa, Alberto Caeiro, que desenvolveu um agudo questionamento a respeito do fazer poético e sobre o olhar que o artista dirige a realidade, contrário ao espírito moderno.

⁴¹ Que comporta três dimensões (altura, comprimento e largura)

⁴² São esculturas feitas por índios, utilizando figuras de animais, objetos e até pessoas.

Poteiro produziu formas concêntricas⁴³ em colunas que crescem com bichos, aves, figuras humanas, numa acumulação de umas sobre as outras, como uma grande fábula de criação do mundo. Por sua definição, Poteiro simplesmente confirma: “Dizem que sou primitivo, mas eu só faço arte com o que sinto e o que vejo.” (POTEIRO, Folha de Goiás, 1983)

Na cerâmica, Poteiro assume um caráter mitológico e ancestral, retrata a alegria e os folguedos das festas populares, principalmente inspirados do folclore. Poteiro explica: “Faço qualquer coisa que mexe com minhas emoções, sem preocupar com rótulos que me dão. Primeiro me chamaram de primitivo. Depois de realista, ingênuo, erótico e não sei mais o que. Estou pouco somando com isso.” (POTEIRO, Diário da manhã, 1984).

Utiliza massa argilosa, de cor marrom mais escuro, às vezes mais claro, raramente policromada⁴⁴, que adaptou as suas necessidades. A verticalidade é sua predominância nas cerâmicas, ostenta uma forma tronco-cônica⁴⁵, de textura áspera, com saliências e reentrâncias⁴⁶ que definem figuras ou detalhes.

Assim como na pintura, suas esculturas parecem querer alcançar o céu (algumas com quatro metros de altura), a religiosidade é sempre presente, mesmo não sendo religioso, é um devoto do sentimento do povo. De simples objetos caseiros, os potes adquiriram formas mais complexas e adornos decorativos, compostos por santos, urnas em alto relevo, animais e peças do imaginário do artista. O grafismo rústico transportado para a pintura mostram figuras que apresentam frontais, sempre em grupos.

Segundo Felício Brasigóis:

Antônio Poteiro é uma força da terra, energia da natureza alimentada na herança do sincretismo; vigorosa manifestação da cultura popular, é uma força criadora bárbara, selvagem, animal. Por isso a terra, na tessitura da argila, foi a primeira matéria a se fazer sal do milagre em suas mãos de oleiro. Da dimensão utilitária do pote, este Poteiro, reinventou de mitos e antena da raça passou a intérprete da humana e rica vida popular. Conservou-se puro e ingênuo, mantendo-se infenso à massificação eletrônica que imbecilizou o mas média. Surgiu daí o Poteiro artista, que nele sempre foi vibração e energia, desde o áspero Meio de sua origem. Como não enxergar, em seu Deus Balança e em seu Deus Salomão, o senso de justiça, tão comum na vida e na cultura popular? Em suas Maria Balaio, Maria Jiló, Maria Doida, o mágico do barro evoca lembranças de todas as Marias que habitam as periferias dos países da América Latina. Em tanto verde e em tanto bicho não se veja o padrão estandardizado do ecologista de plantão, ou eco de um modismo ambientalista. Poteiro é, em si mesmo, terra; entende o silêncio da árvore germinando nas sementes; sabe a linguagem e o ser dos bichos e sente, na poderosa

43 Composto por figuras com o mesmo centro, figuras concêntricas.

44 Que tem muitas cores. = policromático, policromo

45 Que tem a forma de tronco de cone

46 Ângulo ou curva para dentro; cavidade

intuição de que é dotado, que nada é real fora do Homem. No Carnaval, 'a festa da carne', não há o apelo ao folclórico - há, sim, o momento mágico, em que favelados viram reis e rainhas; pois este demiurgo da argila e das cores, sábio e poeta que é, sabe também que para viver no sofrimento é preciso um pouco de luz, maravilha e fantasia" (BRASIGÓIS, Catálogo MAC, 1993)

“A arte de Poteiro, nesse contexto, aparece como forma de pensar, sentir, agir e reagir típico do povo. Sob o prisma individual, ele manifesta livremente os conteúdos de sua cultura popular”, expõe Ilka Canabrava (1982, p. 62). Do pote, Poteiro reconstrói sua função de utilitária para transformar em arte, consistindo uma nova função na sociedade.



Fig.15: Cavalhadas, 1997



Fig.16: Retirantes, 1995



Fig.17: Ciranda, 1993

Fig.18: Vaso, 1993

Acervo: Catálogo das Artes

Os temas abordados por Poteiro nos potes decorativos acima: “Cavalcadas” (Fig. 15) “Retirantes”(Fig.16), “Ciranda” (Fig.17) e “Vaso” (fig. 18), exploram com grande riqueza, não só detalhes, mas as formas de apresentação. As composições aparecem sempre simétricas, apresentando ritmo cadenciado, com pluralidade de figurantes e substituição de animais. A predominância de linhas circulares.

O espectro temático de Poteiro é bastante diversificado, abordou as cirandas, as ceias, cenas bíblicas, as cavalcadas, o cotidiano, os animais, a natureza, enfim, representou seu universo vivido e principalmente, imaginado.

Um tema que podemos destacar, como o mais apreciado de Poteiro trata-se das cavalcadas. Um ritual equestre, que Poteiro representa com simetria, com uma pluralidade de figurantes, dando ritmo como em uma apresentação ao vivo. Em muitas telas ou esculturas, o artista recria essa cena substituindo os cavalos por outros animais, configurando sempre cavaleiros⁴⁷, não importando o animal. Um ritual que se repete na sociedade como verdade que se conhece e que se firma através das manifestações históricas.

⁴⁷ É evidente, diz Brandão, que os cavaleiros produzem um ritual que representa, ao mesmo tempo, acontecimentos históricos (nível de reconhecimento, condições de atuantes e da assistência) e definição ideológica (nível não consciente para ambos os lados). Os mascarados "representam a representação" dos

Segundo observa o pesquisador Souza Barros (1986):

A arte popular não nasce do ócio, da arte pela arte. Ela se identifica com o dia-a-dia comum, ou se impõe para cumprir as exigências desse dia-a-dia, e assim o seu mundo mágico não deixa de se apoiar na terra, nos aspectos morfológicos que ditam o material para a sua arte como a própria arte em si mesma. (BARROS, 1986, p. 38)

A forma do pote, não é uma forma qualquer, se constitui numa forma socialmente solidificada, num modelo de produção racional, contendo volume, simetria, equilíbrio e ritmo. Poteiro simplifica a representação dos deuses, com instâncias simples e multiformes. A religião no ponto mais amplo, isto é, como um dos setores de produção dos modos sociais da vida e de seus símbolos.



Fig. 19: Deus da Natureza, 1993



Fig. 20: Deus Anjo, 1994



Fig. 21: Deusa da natureza 1994



Fig.22: Figuras bíblicas 1994



Fig. 23: A padroeira



Fig.24: Deus ganso

As figuras 19, 20, 21, 22, 23 e 24, respectivamente destacam os temas: sagrado e profano. Sagrado quer dizer que tudo é concernente às coisas divinas, a religião, aos ritos ou ao culto, ou seja, o que é sacro, santo, profundamente respeitável, venerável e o profano, faz referência ao que não pertence à religião, ou ainda o que é contrário ao respeito devido às coisas sagradas. Boa parte de suas obras se ligam a temática religiosa, ainda que deforme ou simplifique certos conceitos, cria e recria os símbolos com funções históricas, existências possíveis na arte. Reproduzindo fenômenos de vida, atravessando com liberdade e técnica, a unidade do seu mundo poético. A figuração de Deus remete a imagem do Pai, nos pedestais aparecem anjos ou animais. A tartaruga (sempre ligada a terra- face terrena de Deus), Deus um ser bom, que ampara as pessoas, o mundo terreno, natural, que consistem em elementos constantes em suas produções.

A busca de liberdade e identidade formam um trabalho expressivo e criativo de Poteiro, mesmo conservando esse flexibilidade de pensamento e a sensibilidade bem desenvolvida. Outro elemento característico geral das obras são as cirandas, constituindo poética da representação da realidade, contrastando com a realidade livre social.

A cultura popular é presença constante em suas obras, e segundo Pimentel (2009) cultura é conceituada, “como tudo que resulta da criação humana.”

Cultura popular tem requisitos afetos à tradição o que lhe dá uma característica conservadora. Mas, ao mesmo tempo, ela inova pela inclusão de elementos mais atuais e modernos. Independente de qualquer de uma dessas vertentes a cultura tem um espaço essencial entendido como “o cultivo do espírito” e sua subjetividade. (PIMENTEL et all, 2009, pgs.12, 13 e 15)

Esculturas que incluem bastantes animais em suas bases, além de figuras diversas, muitas vezes de sua imaginação como “Deus da natureza” (fig. 21), figuras humanas e santas.

A essa indagação poética do ser criança... ser poeta, Carlos Drummond coloca:

Será a poesia um estado de infância relacionado com a necessidade do jogo, a ausência de conhecimentos livres como a despreocupação com os mandamentos práticos do viver- estado de pureza da mente, em suma? Ele mesmo responde: - Acho que é um pouco de tudo isso e mais do que isso, pois se ela encontra expressão cândida na meninice, pode expandir-se pelo tempo afora, conciliada com a experiência, o senso estético, a consciência aos que compõem ou absorvem poesia. (DRUMMOND apud CANABRAVA, 1982, p. 105).

O mundo poético de Poteiro transcende na arte tridimensional, carrega consigo a alma e a ideia de seu criador. Para se ler uma escultura é preciso viajar nas suas formas, deixar invadir seus sentidos, atentar a cada detalhe e preocupar no espaço em colocá-la para

ser apreciada e admirada. Algo que tem forma e é durável, assim é uma escultura definida por Poteiro.

As temáticas do imaginário popular são bastante ricas em suas esculturas. Frederico Morais, entre outras coisas, diz ainda que Antônio Poteiro, em seus potes:

[...] vai desfilando acontecimentos, lendas, sonhos, história, que inventa ou ouviu contar, histórias de monstros e santos, de bichos e homens, de terror, de humor de religião e erotismo. A acumulação de figuras lembra os tímpanos das igrejas românticas e góticas, seus potes parecem capitéis invertidos, povoados, visões fantásticas e infernais. Frequentemente a narrativa segue a própria circularidade do suporte. Evitando superfícies lisas, os modelados caprichados, Poteiro faz do barro algo vivo, incômodo, que parece pelos temas, entranhando na própria origem do mundo e das coisas, e suas obras parecem, assim, algo informe, que está nascendo de fazendo e se formando, um rumor de rios profundos percorrendo a terra por dentro, a vida por dentro, a noite, por dentro, um mundo mais próximo do mineral e do vegetal, e no qual o ser humano revela o ‘terror cósmico’ que o envolve. Não um mundo de emoções cristalinas, mas de balbucios, temores, de emoções promíscuas.” (MORAIS, 1981, p. 2).

Um aspecto importante quando tratamos de figuras populares na criação da identidade. Nosso país destaca nesse espaço de cultura na arte popular, que caracteriza por cerâmicas produzidas por homens ou mulheres, que apesar de não terem ingressado nas escolas de arte, criam suas peças impregnadas de valor estético e artístico. Dentro desse contexto, os artesões vivem no interior e com poucos recursos. Essa arte expressa a importância das riquezas e tradições cultuadas, seus hábitos, suas crenças, sua alegria, as histórias e as fantasias que se transferem para as pinturas, esculturas, escrita, etc.

Para muitas pessoas, prestar atenção nos diversos estilos, cores e materiais que compõem as obras dos artistas populares pode descortinar um mundo de arte desconhecido. Conhecer essa produção também é conhecer melhor o Brasil e os brasileiros. E significa, sobretudo, empreender uma fascinante aventura pelos caminhos da imaginação humana. (MASCELANI, 2011, p.1)

É nessa diversidade que as figuras populares são tão bem trabalhadas nas obras de Poteiro. Assim como diz Ferreira Gullar (apud Martí, 2010) sobre a obra desse artista: “Tudo na obra de Poteiro tem um sentido ligado à história do povo, suas aflições e seus sonhos de felicidade.”

Partiremos para a abordagem da expressão da exposição relaciona do mundo nas cores no capítulo seguinte.

2.3 A Exposição Relacional do Mundo nas Cores

Trata-se de um puro criador de imagens primitivas, com o senso de humor e a sabedoria intuitiva da composição e da cor.

WALMIR AYALA

O artista Antônio Poteiro fez uso das cores brilhantes e vivas, explorou a riqueza de elementos decorativos minuciosos e coloridos, que às vezes se repetem, levando a sensação de inocente alegria à obra. As cores sempre sentidas de sua emotividade e não pelo aspecto do objeto, com cores puras, por subposição adquirindo novas nuances. Predomina o claro escuro, adquiridos dos renascentistas, proporcionando brilho à obra.

"O artista usa as cores primárias, ele pinta com as cores do jeito que saem do tubo de tinta, muitas vezes sem fazer as misturas de tons, realizando um trabalho bem instintivo", declara o curador e crítico de Arte Luiz Fernando Landeiro (Exposição Poteiro- Pop, 2016), sobre as obras de Poteiro.

Priorizava em suas obras cores fortes e vibrantes, fazendo uso sempre de cores primárias, que através do brilho da cor, estabelece o contraste do claro e escuro. Assim como na obra a seguir "Soltando pipas na favela" (fig. 25), Poteiro envolve as nuances e carrega a imagem de emotividade, representa um tema corriqueiro, mas com enorme riqueza de formas e luz. As pipas exercem a função de pássaros e criam uma dança performática de movimento e cores em espaços móveis e interativos ascendentes. Nas favelas, as casas ficam sobrepostas, ocupando todos os espaços, onde as brincadeiras, como o soltar pipas, acontecem em cima dessas casas. O contraste de liberdade e espaço geográfico contrasta na imagem.



Figura 25: Soltando pipas na favela, Antônio Poteiro, Disponível no Instituto Antônio Poteiro 1995

Possuidor de um senso extraordinário de harmonia, Poteiro utilizou dessas cores puras e fortes, distribuiu as formas num plano uniforme suas narrativas. Não apresentou a mesma desenvoltura que no manejo com o barro, segurava os pinceis com as duas mãos, embora a qualidade técnica da obra não seja influenciada.

“Com tinta sobre tinta, faço minha pintura em camada, Às vezes, sei o que vou pintar, quando dou o fundo”., diz Poteiro. Na construção de suas telas, ou ele dividia a superfície em duas partes, usando cores fortes e contrastantes, ou cobria cada tela com uma cor: verde, amarelo, vermelho, laranja. As cores sempre sentidas em função de sua emotividade e não em função da cor ideal dos objetos, cores puras que na superposição adquiri novas nuances. O claro e o escuro fazem o tratamento de luz nas obras.

Extrapolando as esferas tradicionais da arte. Isto significa, analogamente ao conceito de Bourriaud (2009) que expõe:

[...] além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram ‘formas’ integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relação representa hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (BOURRIAUD, 2009, p. 40)

Apropriando das intervenções de Bourriaud (2009), constatamos que Poteiro enfatiza essas avaliações, pois as estruturas de seu trabalho tomam a vida e as relações humanas como pontos de ligações.

Assim como Paul Klee disse: “A cor apoderou-se de mim; não tenho mais necessidade de persegui-la. Sei que ela me tomou para sempre, tal é o significado deste momento, abençoado. A cor e eu somos um só. Sou pintor.” Um elemento importantíssimo na obra, principalmente quando descoberta sua qualidade emocional.

Poteiro explora as cores do Brasil, sua natureza e exuberância, exemplos nas fig. 26, 27, 28 e 29. Os girassóis, que transbordam de visualização, giram em busca de luz, os pássaros em constante revoada, sempre em grupos, os papagaios, as borboletas e os beija-flores Demonstrando uma qualidade para a vista e um deleite para o espírito com todo o seu colorido. Paul Klee dizia, a respeito das cores, em suas aulas na escola de Bauhaus, entre 1921 e 1922: "A diferença entre um tom vermelho e uma cor que não contém nada de vermelho é imensa. Por isso, não me interessa o que o tom vermelho contém. A mim interessa muito mais o que o vermelho não contém."



Figura 26: Girassóis, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, acervo Casa das Artes 1979



Figura 27: Passarada, Antônio Poteiro, óleo sobre tela, acervo Catálogo das Artes 1979

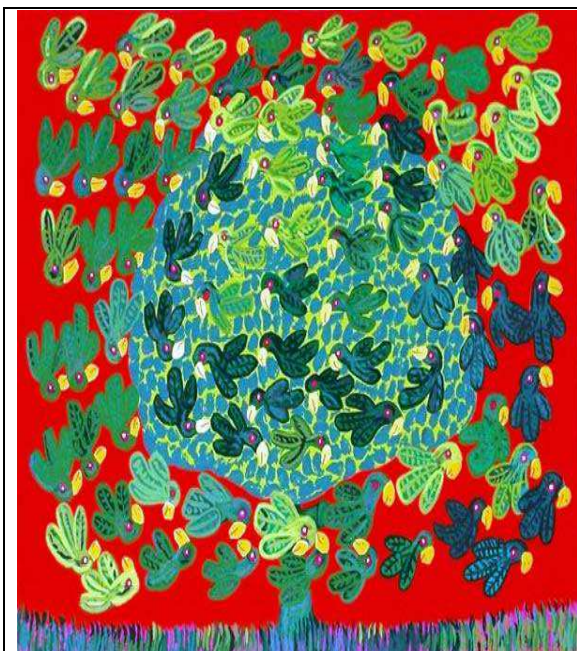


Figura 28: Os papagaios, Antônio Poteiro acervo, Instituto Antônio Poteiro 1979

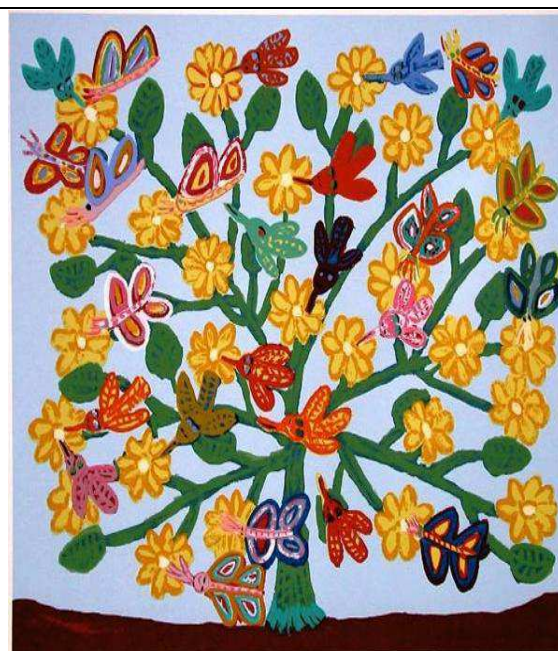


Figura 29: A borboletas e os beija-flores, Antônio Poteiro, acervo Instituto Antônio Poteiro 1979

A natureza, os animais e os aspectos naturais do Brasil são muito abordados em suas composições, quase sempre figuras frontais poucas vezes isoladas, sempre reunidas. Como grande contador de histórias, Poteiro retrata nas obras acima, fig. 26, 27, 28 e 29 respectivamente, passagens histórias significativas para a sociedade brasileira. Assim, apresenta Américo Poteiro, filho do artista, na exposição “Colorista do Brasil”, no Caixa Cultural do Recife: “Meu pai era uma grande contador de histórias, e quis contar também a história do Brasil. Conheceu inúmeros países, mas dizia sempre que a cor mais bonita do mundo é esse azul do céu do Brasil tão presentes em seus quadros”. Segundo a recomendação de Alfredo da Paz (1979):

Uma interpretação rigorosa e profunda de arte nos torna conscientes de que estas, por serem expressões pluridimensionais e complexas de um universo cultural historicamente determinado, se fundamentam, antes de tudo, na dialética da dimensão individual e da dimensão social, fora da qual o universo de arte, em suas múltiplas determinações, é incompreensível. É inegável que toda arte é um produto individual, mas que esta dimensão individual da obra está estreitamente relacionada com o contexto social historicamente situado que, por sua vez, depende de um conjunto de componentes naturais, culturais e sócio-ambientais, que determina o artista no seu modo de expressão (DA PAZ, 1979, p. 145-146).

A arte de Poteiro apresenta problemas nacionais, questionando e fazendo autocrítica, assim como reflete sobre momentos históricos que na visão do artista transborda de figurações e fantasias. Por isso suas narrativas também são chamadas de fabulosas, por se tratar muitas vezes de sua interpretação dos fatos e recriação passagens históricas e religiosas.

Temos nas versões figurativas de Poteiro os conceitos de Mircea Eliade (1999), a humanidade religiosa em contraposição a outra não religiosa, com diferenças na temporalidade e espacialidade.

Configura a percepção da espacialidade sacra pelo homem religioso. O crente a vê como um espaço diferente da rua que ele se encontra. O limiar que separa os dois espaços indica a distância entre o modo de ser profano e religioso, sendo a fronteira que distinguim e opõem estes mundos. É paradoxalmente, o lugar onde estes dois mundos se comunicam, passando- se do profano para o sagrado. (ELIADE, 1999, p. 14)

Essa oposição de território em que habitam e o espaço que desconhecem. O primeiro o nosso cosmos, o restante o caótico, o ameaçador, a morte, o demônio. Onde o reino da luz e o reino das trevas estão sempre em conflito.

Segundo os existencialistas, a existência humana é fruto das experiências de vida de cada um, este através de suas escolhas desenha seu caminho e projeta seu modo de ser no mundo, atribuindo sentido e significado para a sua vida. Valoriza a liberdade e os diferentes modos de ser. Conhecer a história de seu povo é fator importante para avançar com o mundo presente. Sobre isso, Sartre, discorre:

Com efeito, não há dos nossos atos um sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser. Escolher ser isto ou aquilo é afirmar ao mesmo tempo o valor do que escolhemos, porque nunca podemos escolher o mal, o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem que o seja para todos. (...) Assim sou responsável por mim e por todos, e crio uma certa imagem do homem por mim escolhida; escolhendo-me, escolho o homem (SARTRE, 1978, p.6-7).

A subjetividade humana é isso, o sujeito é o que ele próprio se faz ser, de sua total responsabilidade. Esses valores e projeções do que somos refletem de nossa sociedade, portanto todas as abordagens históricas e sociais. O hibridismo⁴⁸ na arte está muito presente nas obras de Poteiro, pois o artista extrapola linguagens, culturas, sociedades e cria sua nova expressão.

Em seguida, veremos as obras que Poteiro retratou um pouco de sua visão sobre fatos históricos do Brasil. Nas figuras 30, 31,32 e 33, Poteiro representou um pouco da história do nosso país, o descobrimento, as repúblicas, o Anhanguera e sobre a Inconfidência mineira.

⁴⁸ O mesmo que hibridez. / Gramática Formação de palavras com elementos ou radicais de línguas diferentes. / Palavra assim formada: monóculo, do gr. monos (um) + lat. oculus (olho), é um hibridismo. Cada vez mais se produz trabalhos em Arte que extrapola os limites de apenas uma linguagem e/ou cultural e/ou sociedade.

A crítica social está presente em muitas situações, onde a figuração recupera o realismo grosseiro e caricatural, permitindo ao artista sacudir a situação existente, colocando em um contexto amplo as questões políticas e os choques sociais que condicionam a época, como em uma crônica de seu tempo.

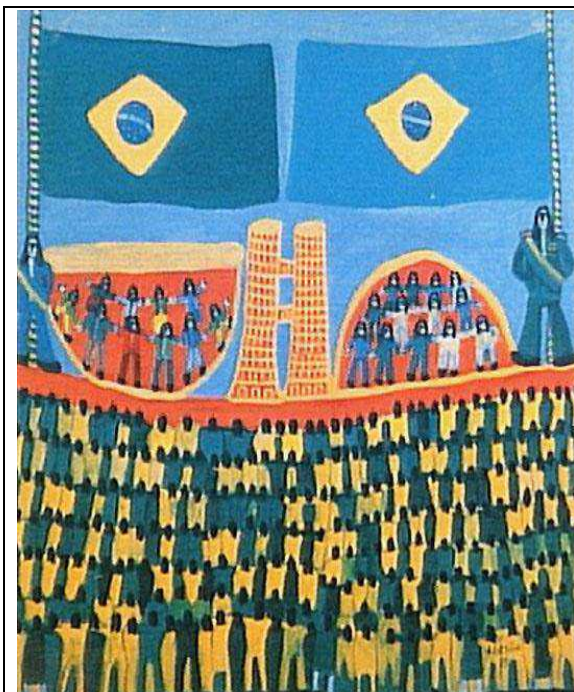


Figura 30: As duas repúblicas, Antônio Poteiro, 1985, acervo: Itáu Cultural



Figura 31: A chegada, Antônio Poteiro, 1999-2000, Acervo Instituto Antônio Poteiro

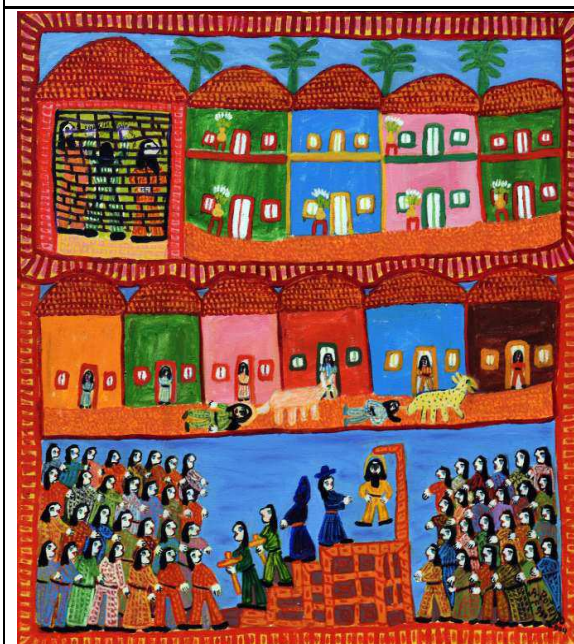


Figura 32: Tiradentes e a Inconfidência mineira, Antônio Poteiro, 2000, Catálogo Colorista do Brasil



Figura 33: O Anhanguera, Antônio Poteiro, acervo Instituto Antonio Poteiro, 2000.

Com linguagem bastante pessoal, Poteiro é absolutamente inconfundível, transporta da cultura popular até questões religiosas, políticas e ideológicas. Com criatividade, inteligência e flexibilidade, de pensamento e domínio artístico, expressou reinterpretações, brincou ironicamente com a vida nas suas representações poéticas, além de abordar também os padrões religiosos. Destacou-se como artista de historicidade e de real valor.

Para Bourriaud, a obra de arte dentro do conceito da estética relacional acontece:

[...] quando coloca em jogo interações humanas, a forma de uma obra de arte nasce da interação do inteligível que nos coube. Através dela o artista inicia um diálogo. A essência da prática residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos. Cada obra de arte em particular seria a proposta de habitar um mundo em comum (BOURRIAUD, 2009, p. 30-31).

O intercâmbio de sentido entre o mundo e os aspectos interativos, liga o espectador ao contexto, consistindo na participação deste com a obra. Se a estética relacional parte do ponto de trocas e relações, todo o lugar é possível para a arte.

Em trechos do catálogo da exposição comemorativa dos 33 anos de trabalho de Antônio Poteiro, o crítico de arte Olívio Tavares de Araújo, expõe: “O que distingue Poteiro é a invenção formal inesgotável, colocada a serviço de um mundo interior ativo e borbulhante. Seu universo de interesse aborda temas variados que ele lê e narra de maneira muito pessoal.” (O Popular, 1996, p.1)

Em entrevista para O Popular, 1996, Poteiro diz: “o que o artista faz é o retrato da vida dele... Não quero ser Picasso nem qualquer outro pintor famoso, quero ser Poteiro, porque sei que assim estou fazendo o que gosto.” A serenidade e contentamento de sua vida transformaram no reflexo do seu trabalho.

Poteiro reproduz fenômenos de vida, rompendo limites do individual e social, transborda figurações do mundo real como também do mundo interior do artista, com um modo particular de atuar e ver o mundo, Poteiro adquiriu sua identidade. Expressou com técnica, sensibilidade, flexibilidade e criatividade obras carregadas de historicidade, senso crítico e imaginativo.

No capítulo a seguir, trataremos das abordagens no campo do fenômeno hermenêutico em que a arte se apresenta.

3. A ARTE COMO FENÔMENO HERMENÊUTICO

A hermenêutica é a arte de explicar e de meditar, com base em um esforço interpretativo, o que é dito pelos outros e o que vem ao nosso encontro no interior da tradição, sempre que o que é dito não é imediatamente compreensível.

HANS-GEORG GADAMER

A epígrafe do presente capítulo consiste em uma definição de hermenêutica segundo Gadamer, no sentido de exercer a tarefa de jogar novas luzes para promover a interpretação explicativa, a fim de dar sentido à obra de arte.

No passado, como afirma Bourriaud (2009), as obras de arte tinham a intenção de estabelecer modos de comunicação com o divino, posteriormente exploraram as relações existentes entre o homem e o mundo, hoje a prática artística centra-se na esfera das relações inter-humanas: relações que produzem com o seu público, a produção de novos modelos de socialização.

Assim no contexto de Bourriaud (2009), a teoria de Estética Relacional, representa uma ferramenta inicial muito ilustrativa para entrar nesse apaixonante mundo da compreensão e das análises do fenômeno que é a arte, mas deixando a ideia bem no ar e na razão, apontando para inúmeros contextos e formas de percepção. “...a arte sempre foi sociabilidade e fundadora de diálogo, sempre há diálogo” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

Hans- Georg Gadamer⁴⁹(1900-2002) com sua publicação de *Hermenêutica da obra de arte*, preenche a lacuna sobre estética no Brasil. Considerando como ponto principal as possibilidades contemporâneas da contemplação e os limites da percepção.

Concentraremos na particularidade filosófica da hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, naquela filosofia que se desenvolve ao redor do eixo Heidegger-Gadamer e cujo diferencial é a ruptura com uma hermenêutica de caráter essencialmente metodológico e o questionamento do princípio da subjetividade moderna como fundamento para explicar o fenômeno da compreensão e interpretação humana.

⁴⁹ Segundo Bleicher, três são as tendências da crítica hermenêutica contemporânea, resultantes dos diferentes modos de abordar o problema hermenêutico do significado das expressões humanas: a *teoria hermenêutica* como teoria geral das interpretações, ou metodologia das ciências humanas; a *filosofia hermenêutica*, crítica ao objetivismo e ao metodologismo, enquanto busca de um conhecimento fundamentado na explicação e descrição do “*Dasein*” humano, em sua temporalidade e historicidade; e a *hermenêutica crítica*, em seu desafio crítico aos considerados pressupostos idealistas, subjacentes tanto à filosofia hermenêutica, quanto à teoria hermenêutica. O pensamento de Gadamer, por sua vez, situa-se como uma expressão da filosofia hermenêutica, no horizonte da qual a obra deste filósofo empreende uma viragem lingüístico-filosófica (cf. J. BLEICHER, *Hermenêutica contemporânea*, p. 13-8).

Defendido pela corrente fenomenológica, a essência da criação perpassa pela presença do leitor, pois é na interpretação que existe a possibilidade de emergir novos significados, posicionamentos e capacidades de diálogo.

Entre as posições diferentes de Jauss e a de Iser, sobre efeito e recepção, consistem no relevo dado por cada um deles aos termos que designam suas respectivas vertentes teóricas. Segundo Costa Lima (1979), em texto onde situa essa tendência no panorama da crítica contemporânea:

O leitor demanda (d) a literatura: [...] as posições de Jauss e Iser não são, nem nunca foram totalmente homólogas. Ao passo que Jauss está interessado na *recepção* da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida, Iser concentra-se no *efeito* (*Wirkung*) que causa o que vale dizer, na *ponte* que se estabelece entre um texto possuidor de propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotado, pois, de um horizonte aberto – e o leitor. Com o primeiro, pensa-se de imediato no receptor, com o segundo, ele só se cogita mediatamente. (LIMA, 1979, p. 25)

A ênfase da recepção recai em um dos pólos, o destinatário, enquanto o efeito considera a relação texto- leitor. Jauss por meio da Estética da recepção contribuiu para a formulação de questões estéticas e historiográficas, de um leitor coletivo e sua época. Já Iser, com a teoria do efeito, vê a leitura como processo de comunicação.

Partindo da hermenêutica de Gadamer, a estética da recepção tem como principal meta a reabilitação da história, visando repensar o caráter estético e sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito.

Analisaremos o presente estudo sobre a premissa que as possibilidades teóricas da recepção e efeito, que são oriundos do campo literário, ligam intrinsecamente a outras áreas das Artes. As relações centram-se no autor-texto-leitor. Constata-se que a Literatura está sempre relacionada a outras manifestações artísticas. Há coincidências entre as teorias de Iser e Jauss, pois ambas se apoiam para que a leitura seja interpretada, embora tenhamos leitores diferentes, mas é possível o diálogo desse leitor com as vozes do texto.

3.1- O Efeito Estético

O mundo da arte, como qualquer outro campo social, é relacional por essência na medida em que apresenta um "sistema de posições diferenciais" que permite sua leitura.

BOURRIAUD

Iser (1996) abordou seus estudos sobre efeito estético da leitura, considerando que o leitor carrega um repertório de ordem social, histórico e cultural muito importante, determinante para ocorrer o diálogo, podendo ocorrer a comprovação, o questionamento ou a modificação de expectativas.

Wolfgang Iser veio a denominar *efeito*, de acordo com Costa Lima:

[...] o papel do *sentido* é testar, corrigir, outras vezes ampliar o que se apreende pelas *significações despertadas* no analista da obra. Isso quer dizer que concebemos a tarefa do analista como a distinção entre dois efeitos e um plano – o plano do sentido – a construir” (LIMA, 1976, p. 16).

Para tanto, distingue a obra literária em dois pólos: o artístico, que se refere ao texto produzido pelo autor e o estético, a concretização realizada pelo leitor. Assim justifica Iser:

É claro que a própria obra não pode ser idêntica ao texto nem a sua concretização, mas deve situar-se em algum lugar entre os dois. Ela deve inevitavelmente ser de caráter virtual, pois não pode reduzir-se nem à realidade do texto nem à subjetividade do leitor, e é dessa virtualidade que ela deriva seu dinamismo. Como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões a esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento. (ISER, 1985, p. 48).

Dessa forma, o leitor ideal é aquele que: “representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois um leitor ideal deveria ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo.” (ISER, 1996, p.65).

A interpretação ganha uma nova função, não só ter sentido, mas evidencia seu potencial de produzir sentido:

A interpretação tende a mostrar-se objetivista; em consequência, seus atos de apreensão eliminam a multiplicidade de significações da obra de arte. Se afirmarmos, como sucede muitas vezes, que uma obra literária é boa ou má, então formamos um juízo de valor. Mas quando necessitamos fundar esses juízos, utilizamos critérios que, na verdade, não são de natureza valorativa, mas que descrevem características da obra em causa. Se compararmos essas com as de outras obras, não conseguimos ampliar os nossos critérios, pois as diferenças entre esses critérios já não representam o valor próprio. (ISER, 1996, p.59).

Conclui-se que é na interação do texto com o leitor, a construção de sentidos que se dá esse efeito o texto instrui e o leitor constrói. Explica a dinâmica do jogo do leitor real e do leitor implícito, incluindo a interseção do repertório de ambos os leitores. Privilegia o ato de

recepção, especificamente, o receptor, resultante do diálogo entre texto e a bagagem cultural do leitor.

Para tanto, aprofundaremos a teoria do efeito estético, apontando a análise do poeta, crítico de arte e ensaísta Ferreira Gullar, primeiramente sobre Fernando Pessoa e suas obras e em seguida sua abordagem realizada pelo artista Antônio Poteiro.

Pelo qual, Gullar(1996) definiu:

“No caso de Fernando Pessoa, porém, a dificuldade está na leitura da obra de um autor cuja vida parece se resumir à própria obra e que, ao mesmo tempo, põe em dúvida a cada momento a sua existência como gente e como autor da obra”. Mas tampouco o faz de modo definido ou definitivo.”(GULLAR, in Folha de São Paulo, 1996)

Gullar (1996) explica que não devemos confundir autor e obra, pois os dois se entrelaçam, mas deve-se ter em conta que são realidades diferentes, linguagens diversas, que não se traduzem uma na outra. Ensina que para ler as obras de Fernando Pessoa devemos separar: “ler a obra como obra e a vida como vida, não é a mesma significação na vida como na obra.”

Diante dessas constatações cabe perguntar: se os heterônimos não são expressão de situações existenciais específicas, dramáticas; se, portanto, não expressam visões contingentes ou geradas por situações próprias a eles (como Macbeth ou Hamlet) e, ao mesmo tempo, não expressam a visão de Fernando Pessoa, então por que eles os criou? Para contradizer-se? Para, por intermédio deles, manifestar suas contradições sem ter que assumi-las ou negá-las? Se não é por nenhuma dessas hipóteses, talvez reste apenas uma: ele os criou por razões poéticas e não por razões filosóficas; por razões afetivas, emocionais, e não por razões lógicas. Criou-os para exercer as múltiplas virtualidades de seu talento, que mal cabia numa só pessoa. E, por isso, talvez, mais correto seria chamá-lo —desculpem o trocadilho irresistível— Fernando Pessoas. (GULLAR, in Folha de São Paulo, 1996)

Ferreira Gullar definiu o *Livro do desassossego* como um labirinto de dúvidas e simulações. Alerta que não se pode esquecer, que entre as múltiplas faces da personalidade de Pessoa, há sem dúvida a de um certo esnobismo intelectual, o esforço para fugir do comum. Ele o diz pela boca de Bernardo Soares, o "autor" do *Livro do Desassossego*: "Repudiei sempre que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-me. Prefiro ser tomado a sério como o que não sou". Se alega -como poderia fazê-lo o próprio Pessoa- que o que diz Soares, e não ele, Pessoa, podemos também lembrar-lhe outra de suas afirmações: "Só disfarçado é que sou eu" (PESSOA, 2011,p.257). Definir Pessoa é como tentar fixar as imagens de um caleidoscópio em movimento, diz Gullar.

Já em se tratando das obras de Antônio Poteiro, Gullar(2010) escreveu: "Tudo [na obra de Poteiro] tem um sentido ligado à história do povo, suas aflições e seus sonhos de felicidade"(in Folha de São Paulo, 2010). Destacando a nacionalidade e a cultura de um povo.

Complemento citando o depoimento feito por Gullar:

Se há um exemplo de criatividade sadia e prolifera na arte brasileira de hoje, esse exemplo é Antônio Batista de Souza, o Antônio Poteiro de Goiânia. É impossível dizer qual dos dois é mais inventivo, se o ceramista ou o pintor. Suas cerâmicas não se parecem com nada conhecido, tanto pela concepção como pela forma, em que se mistura o plástico e o narrativo, a ingenuidade e a irreverência, numa profusão de imagens que parecem brotar do fundo da terra aos borbotões. Na pintura, essa força telúrica, sujeita a bi-dimensionalidade, irradia-se em ritmos horizontais ou circulares, na repetição das figuras e dos gestos. E tudo tem um sentido ligado à história do povo, suas aflições e seu sonhos de felicidade. Mas esse sentido de justiça e solidariedade está sempre envolto por um humor desabusado, que é o troco do Poteiro, artista popular, à suspeita respeitabilidade dos que mandam no mundo” (GULLAR,in Revista IstoÉ, 1981).

O encantamento pelas obras é nítido, visto pelas abordagens do crítico Gullar. Descreveu Poteiro como artista nato de criatividade, que narra com ingenuidade a história de um povo, com beleza e cheio de contrastes de visões diversas da sociedade e dos cultos religiosos.

A linguagem de Fernando Pessoa, principalmente na prosa poética, nos implica estranhamento, forma incomum, que não segue padrões, transmiti inquietação, não sequência de fatos (sem princípio, nem meio e nem fim) . Um livro que você pode abrir em qualquer página e que você não sai ileso, pois tem conteúdo e transporta para reflexões. Um livro completo, subjetivo, filosófico, que rompeu tradições.

A linguagem pictória e escultural de Antônio Poteiro encantam desde o primeiro olhar, com traços simples, cores fortes e contextos naturais, fictícios e religiosos, transmitem simetria e organização das formas. Quadros e esculturas com abordagens múltiplas, históricas e naturais.

Sentidos diferentes são despertados a cada leitura, tanto na literatura com a prosa poética do *Livro do desassossego*, quanto da linguagem das artes visuais nas obras de Antônio Poteiro. Linguagens diversas, que no primeiro contato pode trazer a interpretação de estranheza, mas que seduz a cada análise, pois se descobre a grandiosidade de seu contexto a cada aproximação com a obra e seu autor.

3.2- A Recepção da Obra Artística

[...] a experiência da obra de arte não só é o desvelamento do oculto, mas ao mesmo tempo, está realmente aí dentro. Está dentro como em recolhimento. A obra de arte é uma declaração que não constitui nenhuma frase enunciativa, porém é o que mais diz. É como um mito, como uma lenda, precisamente porque tanto retém o que diz, como, por sua vez, o brinda”

HANS-GEORG GADAMER

A estética da recepção, subsidiada pela hermenêutica de Gadamer, postula como sua principal meta, repensar metodologicamente os tradicionais estudos de história da literatura, recusando o historicismo e o materialismo dialético.

A estética da recepção tem uma primeira vertente, ligada à fenomenologia, interessada no leitor individual, e representada por Iser, mas também uma segunda vertente, onde a tônica recai sobretudo na dimensão coletiva da leitura. Seu fundador e porta-voz mais eminente foi Hans Robert Jauss, que pretendia renovar, graças ao estudo da leitura, a história literária tradicional, condenada por sua preocupação excessiva, senão exclusiva, com os autores. (COMAPGNON, 2006, p.156).

Jauss(1994) concebe a relação entre leitor e obra baseando-se no caráter estético e histórico. O valor estético, mediado pela comparação de outras leituras e o valor histórico, através da compreensão da recepção. Para entendermos melhor essas constatações, faz-se necessário à exploração das sete teses de Jauss sobre a teoria da recepção:

1ª tese - Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida *post festum*, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores. (JAUSS, 1967, p. 24.)

2ª tese - A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática. (JAUSS, 1967, p. 27).

3ª tese - O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativas preexistente e a

aparição de uma obra nova –cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma ‘mudança de horizonte’ - , tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUSS, 1967, p. 31)

4ª tese - A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem às questões para as quais o texto constitui uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e o presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção - que intermedeia ambas as posições – e coloca em questão , como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete. (JAUSS, 1967, p. 35)

5ª tese – A teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua ‘série literária’, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. No passo que conduz de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor – ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas. (JAUSS, 1967, p. 41)

6ª tese – Os resultados obtidos pela linguística com a diferenciação e vinculação metodologicamente da análise diacrônica e da sincrônica ensejam, também no âmbito da história da literatura, a superação da contemplação diacrônica, até hoje a única habitualmente empregada. Se já a perspectiva histórico-recepcional depara constantemente com relações interdependentes a pressupor um nexos funcional (“posições bloqueadas ou ocupadas diferentemente”) nas modificações da produção literária, então há de ser igualmente possível efetuar um corte sincrônico atravessando um momento do desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas, segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico. Poder-se-ia, então, desenvolver o princípio expositivo de uma nova história da literatura dispondo-se mais cortes no antes e no depois da diacronia, de tal forma que esses cortes articulem historicamente, em seus momentos constitutivos de épocas, a mudança estrutural na literatura. (JAUSS, 1967, p. 46)

7ª tese – A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas também como história particular, em sua relação própria com a história geral. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social. (JAUSS, 1967, p. 50)

A primeira tese formulada por Jauss diz respeito à historicidade, não relaciona aos fatos, mas ao diálogo entre o leitor e texto. A segunda tese relaciona ao saber prévio do público, ao horizonte de expectativas, sendo assim a recepção é um fato social e histórico. A terceira tese refere à satisfação, estranhamento e rompimento de expectativas. Na quarta tese, examina as relações texto a época de sua publicação. Na quinta tese, exemplifica o aspecto diacrônico, que consiste na recepção ao longo do tempo, dialogando com as leituras anteriores. Na sexta tese, temos o aspecto sincrônico, que procura um ponto de articulação entre as obras de mesma época, provocando rupturas e novos rumos. Por fim, a sétima tese que explicita a relação entre obra e vida. “A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de sua vida prática” (JAUSS, 1994, p. 50). Isso é o que provoca a experiência estética, o fato de o leitor ser capaz, por meio da leitura, visualizar aspecto de sua prática cotidiana de modo diferenciado.

Segundo Jauss (1979)⁵⁰ para a experiência estética ser emancipadora, três atividades são primordiais:

Poiesis, aisthesis e katharsis. Poiesis: atualiza a consciência produtora, designando “o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos”, “a *aisthesis*, designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo” e por sua vez, a *katharsis*, que se realiza como “experiência estética comunicativa básica”, “a liberdade estética da recepção de sua capacidade de julgar.”(JAUSS apud LIMA, 1979, p.80 e 81)

O prazer do leitor ao sentir coautor da obra compreende a *poiesis*; o prazer estético advindo da nova concepção de realidade, do conhecimento adquirido da criação estética consiste na *aisthesis* e a *katharsis*, envolve o prazer que a recepção promove com a liberação e transformação das convicções do leitor, no qual novas maneiras de pensar e agir sobre o mundo são mobilizadas. A experiência estética consiste, portanto no diálogo entre a obra e o leitor, compreende prazer e conhecimento, emancipando sua vida.

A estética da recepção valoriza o leitor, pois ele desenvolve os sentidos dos textos, proporcionando o conceber da recepção das obras. O horizonte de expectativas pode trazer resposta às perguntas surgidas do texto, possibilitando transformações nos indivíduos, confirmando ou frustrando os leitores nessa interpretação. Portanto, é indissociável o estudo do efeito e recepção estética no processo de leitura, ambas são interligadas.

⁵⁰ O artigo intitula-se *O prazer estético e as experiências fundamentais da: Poiesis, Aisthesis e katharsis* e está incluso em uma coletânea de ensaios de vários membros da escola de Constança e organizados por Luiz Costa Lima.

[...] a experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (aisthesis) e em um reconhecimento perceptivo (anamnesis): o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (katharsis). Esta descoberta e justificação do prazer catártico, com a qual Aristóteles corrigia o ‘mecanismo do efeito direto’, sobre o qual Platão apoiara sua condenação da arte, é por certo a herança mais provocante da teoria antiga do poético. Dela se poderia dizer – o que a estética psicanalítica apenas confirmou – que ‘nos deu a única resposta até hoje convincente sobre a questão de *por que a contemplação do mais trágico acontecimento nos causa o mais profundo prazer* (JAUSS, 1979, p.65).

Segundo as funções comunicativas da experiência estética, percebem-se as possibilidades de liberdade e autonomia que o leitor tem diante das obras artísticas. Assim como o autor de não conseguir impor sentido em sua obra, visto que as imagens verbais e não-verbais podem despertar multiplicidade de significações e liberdade de pensamento.

Abordaremos aqui algumas críticas e suas constatações sobre as obras em análise neste estudo:

Para Jerónimo Pizarro(2013), estudioso da obra pessoana e organizador da mais recente edição do *Livro do desassossego*: “O Livro é feito por todos nós, não só por Pessoa, que deixou os fragmentos na arca sem indicações claras, senão também pelos editores que o organizaram, pelas editoras que têm uma determinada linha editorial, pelos leitores,etc.” Completando com o trecho da obra, que apresenta a angustiante projeção do próprio autor:

Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever nato de interprete de uma parte do nosso século; e, quando o compreendam, hão-de escrever que na minha época fui incompreendido, que infelizmente vivi entre desafeições e friezas, e que é pena que tal me acontecesse. E o que escrever isto será, na época em que o escrever, incompreendedor, como os que me cercam, do meu análogo, daquele tempo futuro. Porque os homens só aprendem para uso dos seus bisavós, que já morreram. Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver(PESSOA, 2011, frag. 191.)

No artigo “A dissimulação da dissimulação no Livro do desassossego”, Rodrigues (2006), descreve os estados de percepção do sujeito dissimulado e a inteligência criadora, presente em todo o *Livro*. Destaca o jogo artístico escondido na prosa poética que é o próprio ato de criar. Vejamos:

Assim sendo, o texto livro espelha o seu próprio jogo mais secreto, instaurando uma espécie de auto-dissimulação criadora. Entre o concreto discursivo e a abstração do ideal aparente, entre as sombras e seus reflexos nas profundezas do céu e do mar, entre o sono e a vigília, geradores do dinamismo criador, a escritura do desassossegado encontra o seu ser linguagem; aquilo que transita entre o absoluto e o relativo, entre o silêncio e a palavra: uma articulação em que a intensidade do objeto poético (emoções, percepções e imagens) é trazida pela linguagem e re-trazida pela

consciência poética como uma nova postura estética da arte literária.(RODRIGUES, 2006, p. 126)

A linguagem se torna o ponto auge da prosa poética, pois é através dela que o autor transcende sua existência. O primeiro, Jerônimo Pizarro que destaca a parte editorial do *Livro*, que mostra a abertura que o leitor possui para com a obra, além de acrescentar na parte da própria obra, as indagações de um autor incompreendido no seu tempo, mas que mostra ser o rompedor do seu próprio tempo, desencantado com a humanidade, com a religião e que escreve sobre seu mundo e o mundo a sua volta.

Partimos para o destaque das críticas sobre a obra de Antônio Poteiro. Começando pelo crítico de Arte da Revista Veja, Casimiro Xavier de Mendonça:

O que se torna impressionante na obra de Antônio Poteiro é que todas as figuras que ele modela no barro ou registra nas telas parecem extraídas de um universo contínuo, onde estariam atreladas a uma espécie de roda da vida sem início nem fim. Não há ponto de partida para as suas figuras em barro. Ele começa com os grandes animais na base e a seguir intercala homens e anjos, mas não se trata jamais de uma pirâmide hierárquica. Simplesmente são categorias colocadas em seus lugares no universo e que pertencem a um ritmo que não é só a fantasia do artista. Estão naquelas divisões porque assim devem existir. Ele não é um ingênuo: ao contrário, as suas formas podem servir para um amplo leque de imagens e ele sabe resolver as suas fantasias com recursos de grande sabedoria popular...(MENDONÇA, in Revista Veja, site Antônio Poteiro- depoimentos)

Mendonça analisou o universo das imagens de Poteiro, a simetria, a sobreposição e constata que suas obras tem bastante sabedoria popular e lógica. Dando sequência destaco as colocações de Frederico Moraes(1981):

Conheci Antonio Poteiro em janeiro de 1976. Meio calvo, testa expressiva, cabelos longos, em desalinho, barba grande e branca, tem um ar de ermitão ou de profeta. Vi seus trabalhos, pela primeira vez, no início de uma noite chuvosa, à luz de lamparina. As circunstâncias do encontro, e a própria figura estranha do artista, reforçaram em mim a impressão inicial de que sua obra se liga, através do barro, à entranha da noite e do tempo. Vem de regiões profundas do ser, de tempos imemoriais que o próprio artista desconhece. ...É fácil perceber que Antônio Poteiro não é nenhum primitivo, tampouco um artista ingênuo. Poteiro sabe das coisas, vê o que está ocorrendo, toma partido, não recebe passivamente tudo o que lê, a Bíblia por exemplo, questiona o mito da pureza dos “primitivos”, é debochado, sacana, faz blagues, vai em frente sem qualquer repressão, cada vez mais criativo e ousado.(MORAIS , Rio 1981)

Frederico aborda a expressão corporal do artista, o destaque recai nas esculturas. Enfatiza o artista sábio, que de nada tem de ingênuo, que assim com humildade e simplicidade, também é sarcástico, criativo e inovador. Portanto, não há como separar a

leitura das obras do contexto social que serviu de base para tais construções. Essas conexões são nítidas assim que buscamos interpretar e explorar seus conteúdos.

Nos quadros de Poteiro, encontramos riqueza de temas, raízes na tradição popular, na história cristã, nos motivos folclóricos e nos contos de criança. Pessoa demonstrou em suas obras parecer tão real- ou irreal- por não saber quem é, nem mesmo se é. Projetou em seus personagens fictícios, usou o seu corpo e sua mente para existir, ou melhor, para pensar e escrever. Os heterônimos podem ser a busca da alternativa para a visão desencantada e sofrida. Uma vida de solidão, decorrentes das relações afetivas, das perdas reais, das paixões, sofrimento vazio e dissimulado.

Nesse diálogo com as construções da linguagem, desvelamos a verdadeira essência do diálogo, que se concretiza na compreensão. Gadamer(1988)diz: “Todo compreender é interpretar e todo interpretar se desenvolve no médium de uma linguagem que pretende deixar falar o objeto, sendo, ao mesmo tempo, a própria linguagem do interprete.”(GADAMER, 1988, p. 566-567)

Para tanto, o estudo se concretiza partindo dessas teorias do processo de leitura sobre as obras artísticas, destacando o efeito estético trabalhado por Iser e a recepção por Jauss. Comprovando a importância que os artistas da linguagem representam na humanidade, criam, recriam, transformam, aprimoram, interpretam... Portanto uma frase que expressa essa habilidade criadora: “A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver” (PESSOA, 2011, p. 232). Através da linguagem artística transborda a consciência poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Existe no silêncio, uma tão profunda sabedoria
Que as vezes ele se transforma na mais perfeita resposta.*

FERNANDO PESSOA

Ao longo dos três capítulos deste trabalho, estabelecemos alguns aspectos de análise entre a prosa poética, *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa e as obras de Antônio Poteiro. Baseamos na estética do efeito e recepção, partindo dos pressupostos teóricos da Modernidade e Pós- Modernidade, que destacam a arte como um processo de fragmentação do indivíduo moderno enfatizando o surgimento de novas identidades, sujeitas agora ao plano da história, da política, da representação e da diferença.

Apoiados no fenômeno hermenêutico, buscamos compreender nas obras escolhidas, o valor da comunicação, compreendendo o efeito estético proposto por Iser e a recepção destacada por Jauss. A interpretação é, por esse motivo, arte, pois nenhum deles se completa por si. Dois artistas portugueses de vasta experiência e domínio artístico, Fernando Pessoa e Antônio Poteiro, nessas interfaces entre literatura, pintura e esculturas, ambos adentram em suas infinitas abordagens um campo imenso de interpretações.

Compreendemos que se trata de um estudo amplo. De um lado uma prosa poética fragmentada, que nos provoca a relação de inclusão / exclusão do outro em sua interioridade, aceitação e negação que transformam no personagem da obra. Acrescente a isso pinturas que nos remetem a movimentos incessantes, cores vibrantes e fortes, de temáticas regionalistas e cotidianas. É uma arte que remonta de consciência de produção e recepção, que vão além de um tempo determinado.

A epígrafe citada acima destaca essa conexão que a linguagem nos proporciona, prazer, entretenimento, inquietação, questionamentos e até mesmo constituir-se na busca da condição humana. Tudo isso para comprovar que não somos os mesmos após o contato com a arte. Estamos sempre à procura de respostas,

No *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, seu semi-heterônimo Bernardo Soares apresenta a arte como suprema realidade, uma via de libertação, através de seu eu-poético em dupla dissimulação: um autor real e um autor figurativo.

Na estética relacional a relação de sentido entre o mundo e os aspectos interativos, ligam o espectador ao contexto, consistindo na participação deste com a obra. Se a estética relacional parte do ponto de trocas e relações, todo o lugar é possível para a arte.

Nas obras de Antônio Poteiro, pinturas e esculturas que trasbordam simplicidade, sonhos e credices. A arte popular em destaque onde “o fazer artístico se dá por meio de trocas entre o mundo da arte e os mundos externos,” como explica Bourriaud(2006).

T.S.Elliot conceituou o fenômeno artístico:

“Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo para, contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórico, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles.” (ELLIOT: 1989, p.43).

Por meio da prosa poética e das artes visuais, percebemos a eficiência da expressividade humana, sua função social que aproxima o gosto pelas artes, pela cultura e conhecimento de si mesmo, pois desperta o poder de expressão e suas possibilidades de efeito no expectador.

A transição da modernidade para a pós- modernidade está expressa em ambas as obras, na busca de liberdade e identidade a linguagem poética e pictória, imanando e transcendendo com imensa capacidade interpretativa, pois as possibilidades da leitura de um quadro assim com um texto são amplas e expressamente dialogáveis.

Não se sai ileso após a leitura do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa e não há como se desprender da magia dos trabalhos de Poteiro sem se embriagar com suas nuances. A linguagem é o ponto principal de ambas as obras analisados neste trabalho, pois nela se constitui a relevância de leitura, análise e reflexão, predominando a relação autor-texto- leitor. Sentidos diferentes são despertados a cada leitura, tanto na literatura com a prosa poética do *Livro do desassossego*, quanto na linguagem das artes visuais nas obras de Antônio Poteiro. Linguagens diversas, que no primeiro contato pode trazer a interpretação de estranheza, mas que seduz a cada análise, pois se descobre a grandiosidade de seu contexto a cada aproximação com a obra e seu autor.

Do estudo do fenômeno hermenêutico, destacamos no presente estudo a abordagem do efeito e recepção, que compreende o leitor e o receptor como pontos cruciais da comunicação, independente do objeto em questão. Destacamos uma obra literária e outra pictória em nossa

análise, para tanto foram essenciais às pesquisas e aprofundamentos de críticos literários e artísticos, de estudiosos, além de teóricos para buscarmos compreender e relacionar ambas as linguagens como fenômeno artístico. A linguagem que faz do artista tornar-se ser, transbordando a consciência artística. Por meio da arte o homem transcende e tornar-se existir. Destacamos tanto em Pessoa, quanto em Poteiro a real importância do fazer artístico e o sentido poético. A busca da liberdade de expressão, ruptura de preceitos, busca de identidade, habilidade na expressão de pensamentos que foram bem desenvolvidos, presença em um mundo com ampla sabedoria e ensinamentos, críticos desse mundo, independentes e com a individualidade destacante da modernidade, construíram sua arte e se constituíram referências da arte literária e artística.

Acreditamos que o trabalho não se finda aqui, por consistir em um estudo de leituras e releituras que possibilitam outras perspectivas, mas que esperamos ter contribuído para aprofundar conhecimentos nas abordagens propostas até então realizadas.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMARANTE, Leonor. Catálogo da exposição “*Antônio Poteiro - Apenas Esculturas*”. Goiânia: Museu de arte Contemporânea (MAC), 2002.
- ARAÚJO, Olívio Tavares. *Catálogo da exposição individual “Antônio Poteiro”*. Goiânia: Fundação Jayme Câmara, 1996
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *A modernidade de Baudelaire*. Organização de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. *Arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: A Arte Moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Estética Relacional*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- CANABRAVA, Ilka. *As imagens do povo e o vazio da arte/educação: um estudo sobre Antônio Poteiro*. Editora: Senado Federal. 1984.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano - a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIS, Bernardo. *Catálogo da exposição Antônio Poteiro - Pintura e Cerâmica*. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1985.

ELLIOT, T. S. “*Tradição e Talento individual*”. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989, p. 37-47.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

GADAMER, H.-G. *Estética e hermenêutica*. In: *Estética e hermenêutica*. Trad. A.G.Ramos. Madrid: Tecnos, 2006

GOMBRICH, Ernst Hans. *História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GULLAR, Ferreira. *Catálogo da exposição Antônio Poteiro - Pintura e Cerâmica*. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1985.

_____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento - Ensaio Sobre a Arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1978

_____. Folha de São Paulo, 09 de junho de 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1 Tradução de JohannesKreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol2. Trad. JohannesKreschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *A interação do texto e o leitor*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria literária em suas fontes*. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1978.

JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis*. In: LIMA, Luis (org.). *A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. De Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LIPOVETSKY, G. (2005). *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole. (Original publicado em 1983).

_____. e Charles, S. (2004). *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla. (Original publicado em 2004)

MOISÉS, Leyla Perrone. “*Pessoa de todos (os)nós*”. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.145-50.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2006.

SEGOLIN, Fernando. *Fernando Pessoa: Poesia, Transgressão e Utopia*. São Paulo: Educ., 1992. p. 98.

RAABE, Camilo Mattar. *Identidade e alteridade: Livro do desassossego*. 2006, p. 83-85.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1988.

PESSOA, Fernando. *Prefácio às Ficções do Interlúdio, Ficções do interlúdio/1*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p14.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Livro do desassossego*. Org ZENITH, Richard. 3ª edição. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

_____. *Aforismos e afins*. Tradução Manuela Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. (Introdução, organização e notas de Antóónio Quadros.) Lisboa: Publ. Europa-América, 1986: 199

PIMENTEL, Graça, CARNEIRO, Liliane Bernardes e GUERRA, Jacinto. *Oficinas Culturais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *As formas épicas de escrita do eu*. 1ª edição. Curitiba, PR: CRV, 2015.

_____. *Discurso autobiográfico confessional*. Goiânia: PUC Goiás, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: tradução; Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 2 -ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAIS, Frederico. "*Gosto deste cheiro de pintura*." In *3 x 4: grandes formatos*, 7- 16. Rio de Janeiro, Brazil: Centro Empresarial Rio, 1983

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999

NERCESSIAN, Lara. *Simplemente Poteiro*. O Popular. Goiânia, 15 outubro 1996, Cad. 2, p. 1.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica – Arte e técnica da interpretação*. Tradução e apresentação de Celso Reni Braidá. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

Endereços eletrônicos:

O Mundo da Arte -Antônio Poteiro Video: <https://www.youtube.com/watch?v=dYDybf-87G4->

Antônio Poteiro Cores, formas e contrastes. Vídeo:
<https://www.youtube.com/watch?v=fkqJ03dJ6-Q&t=168s>

Documentário sobre o artista plástico goiano Antônio Poteiro, feito em 1992
<https://www.youtube.com/watch?v=oRTKbBDgcbQ>

DUARTE, Vânia Maria do Nascimento. "Fernando Pessoa e seus heterônimos "; *Brasil Escola*. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/literatura/fernando-pessoa-seus-heteronimos.htm>>. Acesso em 05 de novembro de 2018

Hamilton Carneiro Entrevista Antônio Poteiro no Programa Frutos da Terra com Clip de Padua
www.youtube.com/watch?v=nPNMgU83BvM

GR Record Goiás- Quadros de Antônio Poteiro em exposição no MAC 19-08-2016
www.youtube.com/watch?v=ae4_S2CM2B4

Galeria Pontes apresenta seu acervo de Antônio Poteiro
<https://www.youtube.com/watch?v=rU0WHCoFWXg>

Exposição Poteiro por inteiro no Centro Cultural Correios em São Paulo - De julho a setembro de 2016.
www.youtube.com/watch?v=C2IpZ5ATbZU

MÁQUINAS Poéticas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento571770/maquinas-poeticas-2011-rio-de-janeiro-tj>

Vídeo ilustrativo do projeto Antônio Poteiro e o mundo das cores, realizado na escola Terra do Saber no primeiro semestre de 2015.
www.youtube.com/watch?v=tJ3p7d2AeMU e
<http://www.gravura.art.br/antonio-pot...>

Entrevista com o importante artista português naturalizado brasileiro. O processo de criação do artista Antônio Poteiro. Um pouco de sua história e vida
www.youtube.com/watch?v=oZ6W6YpyG2I

As fábulas de Antônio Poteiro / Instituto Arte na Escola; autoria de Silvia Sell Duarte Pillotto; coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. – São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006. (DVD teca Arte na Escola – Material educativo para professor-propositor; 103)
<http://artenaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/87/>

<http://www.itaucultural.org.br> - ANTONIO Poteiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

<http://reynivaldobritoartesvisuais.blogspot.com.br/2012/12/relacao-da-obra-de-poteiro-com-o-cordel.html>


<http://www.otempo.com.br/pampulha/todas-as-cores-de-poteiro>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Poteiro

Documentário sobre o artista goiano Antônio Poteiro: curtadoc.tv/curta/artes/antonio-poteiro/

Antônio Poteiro - Sua obra, sua vida. Ateliê doArtista:
<https://www.youtube.com/watch?v=WMiQQEAwILY>

ANEXO A – TEXTOS DO MAG

Prefeitura Municipal de Goiânia
SCMAG - Sistema de Consulta do Museu de Artes
Consulta Autor
Autor(a): ANTÔNIO POTEIRO 
<u>BIOGRAFIA DO AUTOR</u>
<p>ANTONIO POTEIRO (1925) Escultor, pintor, ceramista. Antonio Batista de Souza (Aldeia de Santa Cristina da Pousa, Minho, Portugal 1925) imigra com a família para São Paulo em 1926. Mais tarde reside em Araguari, Minas Gerais, onde inicia atividade de ceramista. Na década de 40, transfere-se para Goiânia, onde trabalha na produção de potes de uma olaria com o pai. No mesmo período, monta duas fábricas de cerâmica que vão à falência, e passa um ano e meio entre os índios na Ilha do Bananal, Goiás. Em 1957, adota o apelido de Poteiro por sugestão da folclorista Regina Lacerda, que o orienta a assinar seus trabalhos. Muda-se para Nerópolis, Goiás, e a partir de 1964 passa a fazer bonecos e máscaras, incentivado pelo professor Antonio de Melo. Em 1972, de volta a Goiânia, é orientado a pintar por Siron Franco e Cléber Gouvea. Leciona cerâmica no Centro de Atividades do Sesc e nas cidades de Hannover e Düsseldorf, Alemanha. Participa da Biennale Internazionale Naïf, em Como, Itália, 1974; Bienal Internacional de São Paulo, 1981 e 1991, na Fundação Bienal de São Paulo; Brazilian Naïf Painters, na Naïve Arte Gallery, San Francisco, Estados Unidos, 1978; Panorama da Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna, MAM/SP, 1985; Exposição de Pintura Primitiva Brasileira, no The Ginza Art Space, Tóquio, Japão, 1988; Pintura, Presença e Povo na Arte Brasileira, no Museu da Casa Brasileira, São Paulo, 1990. Em 1985 recebe o prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte, APCA 1984, na categoria escultura. NASCIMENTO1925 - Aldeia de Santa Cristina da Pousa, Minho (Portugal)LOCAIS DE VIDA1926 - São Paulo SP e Araguari MG1941 - Uberlândia MG - Estada temporária1941 - Goiânia GO 1945c. - Barretos SP e Araguari MG1945c. - Ilha do Bananal GO - Vive um ano e meio entre os índios 1955 - Nerópolis GO 1967 - Goiânia GOVIDA FAMILIAR Pai: Américo Batista de Souza, ceramista português FORMAÇÃO1964 - Começa a fazer máscaras e bonecos, incentivado pelo professor Antônio de Melo. É orientado a assinar seus trabalhos pela folclorista Regina Lacerda, que o batiza</p>

com o apelido de Antônio Poteiro1972 - Goiânia GO - É incentivado a pintar por Siron Franco e Cléber Gouvêa ATIVIDADES EM ARTES VISUAIS1926 - São Paulo SP e Araguari MG - Inicia suas atividades de ceramista1978 - Rio de Janeiro RJ - Leciona cerâmica no Centro de Atividades do Sesc1980 - Hannover e Düsseldorf (Alemanha) - Leciona cerâmica nas Feiras Internacionais ATIVIDADES OUTRAS1941 - Goiânia GO - Trabalha na torrefação de café, no conserto de tubulação de esgoto, como pedreiro e auxilia o pai no fabrico de potes cerâmicos1945c. - Araguari MG - Monta duas fábricas de cerâmica, que vêm a falir EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS1976 - Ouro Preto MG - Cerâmica e Pintura, na Galeria Faop1978 - Cuiabá MT - Cerâmica e Pintura, no Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT1980 - Goiânia GO - Individual, na Casa Grande Galeria de Arte1981 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino1982 - Brasília DF - Individual, na Oscar Seraphico Galeria de Arte1983 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino1984 - São Paulo SP - Individual, na Galeria São Paulo1985 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino1985 - Quito, Cuenca e Guayaquil (Equador) - Individuais, na Fundação Guayasamin1986 - Estoril (Portugal) - Individual, na Galeria de Arte do Cassino1986 - Washington D. C. (Estados Unidos) - Individual, no Brazilian-American Cultural Institute1987 - Brasília DF - Individual, na Embaixada de Portugal/Fundação Calouste Gulbenkian1987 - Brasília DF - Individual, na Performace Galeria de Arte1987 - Estoril (Portugal) - Individual, na Galeria de Arte do Cassino1987 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Varsailles Galeria de Arte1988 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino1991 - Brasília DF - Individual, Embaixada da França/Galeria Le Corbusier1994 - São Paulo SP - Individual, na Galeria São Paulo1996 - Belo Horizonte MG - Individual, na Manoel Macedo Escritório de Arte1996 - Goiânia GO - Retrospectiva 33 Anos: Cerâmica e Pintura, na Galeria Casa Grande/Fundação Jaime Câmara1997 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Nara Roesler2000 - Brasília DF - 500 Anos do Brasil. por Antônio, o Brasileiro Poteiro, no Teatro Nacional Cláudio Santoro EXPOSIÇÕES COLETIVAS1967 - Salvador BA - Cerâmica, no Museu de Salvador1968 - Rio de Janeiro RJ - Cerâmica, no Museu de Arte Popular1970 - Goiânia GO - Museu Estadual Professor Zoroastro Artiaga1972 - Nova Orleans (Estados Unidos) - Coletiva de Cerâmica, na Salomé Gallery1974 - Como (Itália) - 1ª Biennale Internazionale Naïf1974 - Goiânia GO - 1º Salão Nacional de Artes Plásticas da Caixaego - prêmio aquisição1975 - Goiânia GO - 2º Salão Nacional de Artes Plásticas da Caixaego - prêmio pintor goiano1976 - Goiânia GO - 3º Salão Nacional de Artes Plásticas da Caixaego 1976 - Rio de Janeiro RJ - Arte Popular Brasileira/Coleção Jacques de Benqué, no MAM/RJ1976 - São Paulo SP - Bial Nacional,

na Fundação Bienal1976 - São Paulo SP - Cerâmica do Salão do Sesi, no Sesi1977 - Goiânia GO - 4º Salão Nacional de Artes Plásticas da Caixa - Prêmio Funarte Melhor Artista do Planalto Central1978 - Brasília DF - Embaixada do México1978 - Cidade do México (México) - Quatro Artistas Goianos, no Instituto de Estudos Superiores, na Casa de Cultura de Monterrey, no Instituto Ateneu Fuentes de Saltillo, na Casa de Cultura de Guanajuato e no Instituto Nacional de Belas Artes1978 - Rio de Janeiro RJ - Cerâmica e Pintura, no Centro de Atividades do Sesc1978 - San Francisco (Estados Unidos) - Brazilian Naïf Painters, na Naïve Art Gallery1978 - São Paulo SP - 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo, na Fundação Bienal 1980 - Ente, Fiera e Lombardia (Itália) - 4ª Biennale Internazionale Naïf1980 - Estoril (Portugal) - Salão de Pintura Naïf, na Galeria de Arte do Cassino Estoril1980 - Filipinas e Romênia - Promovida pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil1980 - Hannover e Düsseldorf (Alemanha) - Promovida pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil1981 - São Paulo SP - 16ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal1982 - Belo Horizonte MG - 14º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, no MAP - Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte1982 - São Paulo SP - 80 Anos de Arte Brasileira, no MAB1983 - São Paulo SP - 14º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP1984 - Rio de Janeiro RJ - 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ1985 - Brasília DF - Brasilidade e Independência 1985 - São Paulo SP - 16º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP1987 - França (Paris) - Brésil, Art Populaire Contemporain, no Grand Palais1987 - Rabat (Marrocos) - Brésil-Naïfs, na Galeria Bâb Rouah1988 - Rio de Janeiro RJ - O Mundo Fascinante dos Pintores Naifs, no Paço Imperial1988 - Tóquio (Japão) - Exposição de Pintura Primitiva Brasileira, no The Ginza Art Space1990 - São Paulo SP - Pintura, Presença e Povo na Arte Brasileira, no Museu da Casa Brasileira. A exposição percorreu depois, cinco capitais brasileiras e mais de trinta capitais nos Estados Unidos1991 - São Paulo SP - 21ª Bienal internacional de São Paulo, na Fundação Bienal1992 - Rio de Janeiro RJ - Viva o Povo Brasileiro, no MAM/RJ1992 - Tóquio (Japão) - The Ginza Art Space1993 - Goiânia GO - 3ª Bienal de Artes de Goiás1994 - Lisboa (Portugal) - Pintura Naïf, na Universidade Católica Portuguesa1994 - Piracicaba SP - Bienal Brasileira de Arte Naif, no Sesc Piracicaba1995 - São Paulo SP - Filhos do Abaporu, na Arte do Brasil1996 - Dormagen e Leverkusen (Alemanha) - Brasilianische Kunst der Gegenwart, na Bayer AG - Feierabendhaus e no Bayer AG - Foyer Hochhaus W1 1996 - São Paulo SP - Arte Brasileira Contemporânea, no MAM/SP 1997 - Porto Alegre RS e São Paulo SP - Exposição do Acervo da Caixa, no Conjunto Cultural da Caixa1998 - Curitiba PR e Rio de Janeiro RJ - Exposição do Acervo da

Caixa, Conjunto Cultural da Caixa 1998 - Rio de Janeiro RJ - 16º Salão Nacional de Artes Plásticas, na Funarte 2000 - Rio de Janeiro RJ - Brasilidades, no Centro Cultural Light 2000 - São Paulo SP - Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento: Arte Popular, na Fundação Bienal

EVENTOS ITAÚ CULTURAL 2001 - Penápolis SP e Brasília DF - Forma-e-Cor como Luz nos Naïfs, na Galeria Itaú Cultural Homenagens/Títulos/Prêmios 1976 - Participa do documentário Artistas de Goiás, produzido pela Goiastur 1983 - É produzido o documentário Antônio Poteiro: o Profeta do barro e das cores, dirigido por Antônio Eustáquio 1985 - Recebe o prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte, APCA 1984, na categoria escultura 1987 - Recebe a Comenda Oficial da Ordem do Mérito, concedida pelo República Portuguesa 1991 - É produzido Antônio Poteiro, documentário de Ronaldo Duque 1999 - Recebe a Medalha Gustavo Ritter, do Conselho Estadual de Cultura de Goiás

ESCOLAS/MOVIMENTOS Figurativo: Arte Incomum GÊNEROS/TENDÊNCIAS Pintura de Gênero, Pintura Sacra, Pintura Alegórica, Pintura Mitológica, Composição Figurativa

TEXTOS CRÍTICOS"(...) Fazedor de potes, nosso ceramista ficou conhecido como Antônio Poteiro. Depois passou a criar bonecos, levando para o barro a entranha da noite, seus sonhos incríveis, fábulas e lendas populares. Suas cerâmicas são rudes, ásperas, quase repulsivas ao contato da mão. Apesar de queimado em fornos de lenha, o barro parece cru deixando-nos a sensação de que aquelas narrativas fantásticas, às vezes bem humoradas, acabam de ser contadas naquele instante (e ouvi-lo, em seu local de trabalho, aumenta esta impressão). Tanto o grafismo (os traços e rabiscos feitos com dedos e/ou gravetos, à maneira dos pintores-sacerdotes nas grutas pré-históricas do Lascaux e Altamira) é importante no seu processo criador que, impulsionado por Siron Franco, começou a pintar. E sobre a tela, toscamente, como antes na superfície barrenta, vão surgindo histórias vindas de regiões profundas do seu ser ou novas versões de fatos bíblicos conhecidos. Suas composições, ágeis e nervosas, lembram por vezes o paulista José Antônio da Silva. (...)” Frederico Morais in FIGUEREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro-Oeste. Aline Figueredo. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979.

Bibliografia. "Antônio Poteiro é um sutil harmonizador de formas e de cores e um não menos sutil comentarista do grande teatro do mundo. Ele conta ou inventa fábulas, traça parábolas, troca-lhes o sentido. Nas obsessivas variações ornamentais que cobrem a pele das suas cerâmicas e das suas pinturas, a irreverência das situações e o rigor das imagens concretizam, agora, plasticamente aquela atividade que ele sonhava para si - a de poeta e de cantor. No teatro da sua pintura, cada quadro é um écran onde as diferentes figurações que nele se inscrevem se dão réplica entre si, como o fariam os atores de uma mágica; ou alojando-se na

verticalidade do plano da tela, se descobrem viajando num espaço ilimitado - como voaria o aeronauta que Poteiro, quando moço, também aspirava vir a ser. ' Tudo é uma coisa só'. Entre a inocência e a sabedoria, onde colocar a fronteira? Responde Poteiro: 'Tudo é uma coisa só'. Ou: 'Invoco a Deus, sai o Diabo, veja. Invoco o Diabo, sai Deus'. E não lhe mexam com seus Deuses, que a naturalidade deles pouco tem a ver com os catecismos que ensinam que o mal está dum lado e o bem do outro, artifício que nunca serviu senão para (supostamente) domesticar rebanhos de infelizes. A arte de Poteiro é concebida sem pecado: a inocência não conhece pecado, tal como a sabedoria é sem presunção. Porque se a presunção é contrário da inocência é também o contrário da sabedoria e anda pelo mundo a querer tomar o lugar das duas e a fazer ainda mais infelizes. Rir-se-á o presunçoso das cavalhadas celestes entre, por exemplo, tartarugas e lagartos, animais que não são de sela nem arredam o pé da terra. Mas Poteiro, que diz em menino não ter brincado, sabe hoje quanto é gostosa a regra dos sonhos, a qual é afinal a regra de toda a criação - a transformação das relações a que as coisas pareciam irremediavelmente constrangidas. "Júlio Pomar in Fabuloso Poteiro. Poteiro, Antônio. Antônio Poteiro: pintura - cerâmica - 87. n. p. "Antônio Poteiro é uma força da terra, energia da natureza alimentada na herança do sincretismo; vigorosa manifestação da cultura popular, é uma força criadora bárbara, selvagem, animal. Por isso a terra, na tessitura da argila, foi a primeira matéria a se fazer sal do milagre em suas mãos de oleiro. Da dimensão utilitária do pote, este Poteiro, reinventor de mitos e antena da raça passou a intérprete da humana e rica vida popular. Conservou-se puro e ingênuo, mantendo-se infenso à massificação eletrônica que imbecilizou o mass media. Surgiu daí o Poteiro artista, que nele sempre foi vibração e energia, desde o áspero Minho de sua origem. Como não enxergar, em seu Deus Balança e em seu Deus Salomão, o senso de justiça, tão comum na vida e na cultura popular? Em suas Maria Balaio, Maria Jiló, Maria Doida, o mágico do barro evoca lembranças de todas as Marias que habitam as periferias dos países da América Latina. Em tanto verde e em tanto bicho não se veja o padrão estandarizado do ecologista de plantão, ou eco de um modismo ambientalista. Poteiro é, em si mesmo, terra; entende o silêncio da árvore germinando nas sementes; sabe a linguagem e o ser dos bichos e sente, na poderosa intuição de que é dotado, que nada é real fora do Homem. No Carnaval, 'a festa da carne', não há o apelo ao folclórico - há, sim, o momento mágico, em que favelados viram reis e rainhas; pois este demiurgo da argila e das cores, sábio e poeta que é, sabe também que para viver no sofrimento é preciso um pouco de luz, maravilha e fantasia. "Brasigóis Felício in A. Poteiro, Souza Neto: cerâmica e pintura. n. p. "Poteiro não gosta de teoria sobre seu trabalho. 'Eu não sei quem sou, só sei

que pego o barro e faço', resume. Meio ranzinza, completa: 'Não sei por que o povo complica demais as coisas'. É isso que ele é: um contador de histórias. Desenha, com capricho, os segredos, angústias, esperanças, preconceitos e a generosidade da gente do interior. Às vezes, Poteiro vira João-de-Barro, o pássaro que constrói seu ninho com a solidez da arquitetura do instinto, da criatividade. Poteiro traz, na base do seu trabalho, aquela sua vida de homem do interior, singela e segura, em que as pessoas faziam farinha, lavavam sua roupa, aravam sua terra e as crianças brincavam em quintais. É essa sua vivência e ideal. A escultura cresce, as figuras amontoam-se em espaços cada vez menores, espremem-se em torno de aparelhos de televisão, empilham-se até os pisos dos telhados, é o protesto tímido do homem do interior contra as pessoas que desaprenderam de conversar: 'Ficaram mudas diante da tevê', reclama.

"Etevaldo Diasin A arte dos potes. Bienal Internacional de São Paulo, 21, 1991. Catálogo geral. p. 185. FONTES DE PESQUISA AQUINO, Flávio de. Aspectos da pintura primitiva brasileira = Aspects of Brazilian primitive painting. trad. Tradução de Richard Spock. Apresentação de Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: Spala, 1978. ARDIES, Jacques. A Arte naif no Brasil. Texto Geraldo Edson de Andrade. São Paulo: Empresa das Artes, 1998. 246 p. il. color. ARTE e artistas plásticos no Brasil 2000. Projeto editori Ronaldo Graça Couto; posfácio Luiz Armando Bagolin; projeto gráfico Guto Lacaz. São Paulo: Meta, 2000. 227 p. il. color. BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 16, 1981. Catálogo de arte incomum. São Paulo: Fundação Bienal, 1981. v. 3, p. 57-59. BIENAL NAÏFS DO BRASIL, Piracicaba, 1996. Catálogo. Piracicaba: Sesc, 1996. BRASILIDADES. Curadoria Paulo Rogério de Oliveira Reis; texto Paulo Rogério de Oliveira Reis; fotografia Ipojucan P. Ludwig, Vicente de Mello; projeto gráfico Isabella Wollny; versão em inglês Anton Berden, James Anderson; versão em francês Pascal Rúbio; fotografia Luiz Aparício dos Santos, Marcos Figueiredo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 2000. [44 p] il. p&b. , color. DIAS, Etevaldo. A arte dos potes. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 21. , 1991. Catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal: Marca d'Água, 1991. p. 185. FIGUEREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro-Oeste. Aline Figueredo. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979. Bibliografia. LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO (2000 : SÃO PAULO, SP), AGUILAR, Nelson (org.). Arte Popular : Mostra do Redescobrimento. Curadoria geral Nelson Aguilar; curadoria Emanuel Araújo, Frederico Pernambucano de Mello; assistência de curadoria Gilberto Habib de Oliveira, Sônia Maria Leme; apresentação Edemar Cid Ferreira, Rubens J. Paulella; edição Maria Lúcia Montes; projeto gráfico Ricardo Ohtake, Lúcia Pedra,

Monica Pasinato; tradução Grant Ellis, Izabel Murat Burbridge, John Norman, Paulo Henriques Britto; produção gráfica Valéria Mendonça; fotografia Antonio Caetano, Breno Laprovitera, Carlos Ferrari, César Barreto, Cícero de Rodrigues, Fernando Chaves, José Ronaldo, Lamberto Scipioni, Margarida Neide, Nelson Kon, Pedro Ribeiro, Romulo Fialdini, Valentino Fialdini, Vicente de Mello. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo : Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. 319 p. il. color. O MUNDO fascinante dos pintores naifs. Rio de Janeiro : Paço Imperial, 1988. 211p. il. color. PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Prefácio de Gilberto Allard Chateaubriand e Antônio Houaiss. Apresentação de M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987. POTEIRO, Antônio. 33 Anos de cerâmica e pintura de Antônio Poteiro. Brasília: Fundação Jaime Câmara, 1996. POTEIRO, Antônio. Antonio Batista de Souza Poteiro. São Paulo : Galeria Nara Roesler, 1997. s. p. il. , foto color. POTEIRO, Antônio. Antônio Poteiro. Texto de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Sesc/Centro de Atividades da Tijuca, s.d.POTEIRO, Antônio. Antônio Poteiro: cerâmicas e pinturas. Apres. Ignácio de Loyola Brandão e Olívio Tavares de Araújo. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1984. POTEIRO, Antônio. Antônio Poteiro: pintura - cerâmica - 87. Texto de Júlio Pomar. Brasília: Embaixada de Portugal: Performance Galeria de Arte, 1987. POTEIRO, Antônio. Antônio Poteiro: pintura e cerâmica. Apres. Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1981. POTEIRO, Antônio. Antônio Poteiro: pinturas e cerâmicas. Apres. Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1983. POTEIRO, Antônio. Cerâmica e pintura. Textos de Brasigóis Felício e Edgardo Xavier. Campinas: MAC José Pancetti, 1993. SILVEIRA, Px; MACHADO, Betúlia. Arte hoje - o processo em Goiás visto por dentro. Px Silveira e Betúlia Machado. Maria José Silveira; Filipe José Lindoso e Marcio Souza. Rio de Janeiro, Marco Zero. (Coleção Multiarte). ZANINI, Walter, org. História geral da arte no Brasil. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983. Nara Roesler - currículo, textos críticos e obras.

ANEXO B – ENTREVISTAS/CATÁLOGOS

Antônio Poteiro

Antônio Batista de Sousa, mais conhecido como Antonio Poteiro, nasceu no dia 10 de outubro de 1925 na Aldeia de Santa Cristina da Pousa, Província do Minho, Portugal, mas se mudou ainda criança para o Brasil. Depois de morar em São Paulo, Minas Gerais e na Ilha do Bananal, fixou-se em Goiânia em 1955, onde faleceu em 8 de junho de 2010. Antonio Poteiro iniciou-se na vida artística com o seu pai, Américo Batista de Souza que era ceramista e fazia potes. Foi daí que surgiu o sobrenome Poteiro. Antes trabalhou como padeiro, cozinheiro e faxineiro. O tempo foi passando e os potes de Antonio Poteiro foram se transformando em autênticas esculturas de cerâmica. De simples objetos caseiros, os potes adquiriram formas mais complexas e adornos decorativos, passando a exibir uma vasta imaginação do artista e um excelente domínio da técnica. No campo da cerâmica, a obra de Antonio Poteiro é composta ainda por santos, urnas em alto relevo, animais e peças do imaginário do artista.

Em 1973, incentivado por Siron Franco, começou a transportar os elementos usados em suas peças de cerâmica para as telas. Pintava diretamente sobre a tela, sem nenhum desenho prévio. Além da temática religiosa Antonio Poteiro adicionou à sua obra um sentido de crítica política. Gradualmente passou a apresentar também motivos regionais e temas bíblicos.

Entre os artistas brasileiros, é um dos mais conhecidos e apreciados no exterior. Participou ao longo de sua vida de um grande número de exposições individuais e coletivas no Brasil e em outros países. Dentre as exposições individuais merecem destaque: a Exposição de Cerâmica e Pintura (Ouro Preto, 1976), a Exposição de Cerâmica e Pintura no Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso (Cuiabá, 1978), a Exposição de Cerâmica e Pintura no SESC (Rio de Janeiro, 1979), a Exposição na Bolsa de Arte de Porto Alegre (1983), a Exposição na Galeria São Paulo (São Paulo, 1984), a Exposição na Fundação Guayasamin em Quito, Equador (1985), a Exposição no Brazilian / American Cultural Institute (Washington, 1986), a Exposição na Embaixada de Portugal no Brasil (Brasília, 1986), a Exposição na Galeria Le Corbusier, na Embaixada da França (Brasília, 1991), a Exposição na Manoel Macedo Escritório de Arte (Belo Horizonte, 1996), a Exposição na Fundação Jaime Câmara Galeria Casa Grande (Goiânia, 1996), a Exposição no Museu de Arte Contemporânea (Goiânia, 2001), a Exposição na Casa Arte Canoas (Canoas, 2003) e a Exposição na Embaixada da França (Brasília, 2004).

Participou duas vezes da Bienal Internacional de São Paulo (1981 e 1991), da Biennale Internazionale "NAIF", Città di Como, Itália (1976) e da V Bienalle Internazionale "NAIFS", entre Fiera e Lombardia, Itália (1980), da III Bienal de Havana, Cuba (1989), da III Bienal de Artes de Goiás (1993) e da Bienal Brasileira de Arte "NAIF", SESC Piracicaba (1994).

Entre os prêmios e honrarias recebidos destacam-se: o Prêmio de Aquisição no I Concurso Nacional de Arte Plástica da Caixa Econômica do Estado de Goiás (1970), o Troféu "Tioko" de Melhor Artista Plástico em Goiás (1975), o Prêmio "FUNARTE" no IV Concurso Nacional de Artes Plásticas da Caixa Econômica do Estado de Goiás (1976), o Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte (1982), o Prêmio Associação paulista de Críticos de Artes APCA (1984), a Comenda Oficialato da Ordem do Mérito, recebida do Governo da República Portuguesa (1987), o Prêmio de Cerâmica do Santuário da Arte Goiânia (1992), a Medalha Ordem do Mérito Cultural. Brasil (1997), o Prêmio Unesco (2001) e o Troféu Jaburu - Conselho cultural estadual de cultura – Goiânia (2005). As obras de Antonio Poteiro também faz parte do acervo permanente de museus como: o Museu Professor Zoastro Artiaga (Goiânia), o Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso (Cuiabá), o Museu de Arte Moderna - MAM (Rio de Janeiro), o Museu de Arte Moderna (São Paulo), o Museu da Casa Brasileira (São Paulo) e o Museu Municipal de Obidos (Portugal)

Fontes do site:- Site do artista: WWW.antoniopoteiro.com, Acesso dia 20/01/2011.

- Frota, LC. Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século XX. Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arte Popular do Brasil.

<<http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/01/antoniopoteiro.html>>. Acesso em: 25 de outubro de 2012.

Arquivo Pessoa
Carta a Adolfo Casais Monteiro
Caixa Postal 147

Lisboa, 13 de Janeiro de 1935

Meu prezado Camarada:

Muito agradeço a sua carta, a que vou responder imediata e integralmente. Antes de, propriamente, começar, quero pedir-lhe desculpa de lhe escrever neste papel de cópia. Acabou-se-me o decente, é domingo, e não posso arranjar outro. Mas mais vale, creio, o mau papel que o adiamento.

Em primeiro lugar, quero dizer-lhe que nunca eu veria «outras razões» em qualquer coisa que escrevesse, discordando, a meu respeito. Sou um dos poucos poetas portugueses que não decretou a sua própria infalibilidade, nem toma qualquer crítica., que se lhe faça, como um acto de lesa-divindade. Além disso, quaisquer que sejam os meus defeitos mentais, é nula em mim a tendência para a mania da perseguição. À parte isso, conheço já suficientemente a sua independência mental, que, se me é permitido dizê-lo, muito aprovo e louvo. Nunca me propus ser Mestre ou Chefe-Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrelar ovos. Não se preocupe, pois, em qualquer ocasião, com o que tenha que dizer a meu respeito. Não procuro caves nos andares nobres.

Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz com um livro da natureza de «Mensagem». Sou, de facto, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte isso, e até em contradição com isso, muitas outras cousas. E essas cousas pela mesma natureza do livro, a «Mensagem» não as inclui.

Comecei por esse livro as minhas publicações pela simples razão de que foi o primeiro livro que consegui, não sei porquê, ter organizado e pronto. Como estava pronto incitaram-me a que o publicasse: acedi. Nem o fiz, devo dizer, com os olhos postos no prémio possível do Secretariado, embora nisso não houvesse pecado intelectual de maior. O meu livro estava pronto em Setembro, e eu julgava, até, que não poderia concorrer ao prémio, pois ignorava que o prazo para entrega dos livros, que primitivamente fora até fim de Julho, fora alargado até ao fim de Outubro. Como, porém, em fim de Outubro já havia exemplares prontos da «Mensagem», fiz entrega dos que o Secretariado exigia. O livro estava exactamente nas condições (nacionalismo) de concorrer. Concorri.

Quando às vezes pensava na ordem de uma futura publicação de obras minhas, nunca um livro do género de «Mensagem» figurava em número um. Hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande – um livro de umas 350 páginas –, englobando as várias sub-personalidades de Fernando Pessoa ele mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar.

Concordo consigo, disse, em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com a publicação de «Mensagem». Mas concordo com os factos que foi a melhor estreia que eu poderia fazer. Precisamente porque essa faceta – em certo modo

secundária – da minha personalidade não tinha nunca sido suficientemente manifestada nas minhas colaborações em revistas (excepto no caso do *Mar Português*, parte deste mesmo livro) – precisamente por isso convinha que ela aparecesse, e que aparecesse agora. Coincidiu, sem que eu o planeasse ou o premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional. O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquitecto.

(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo.)

Respondo agora directamente às suas três perguntas: (1) plano futuro da publicação das minhas obras, (2) génese dos meus heterónimos, e (3) ocultismo.

Feita, nas condições que lhe indiquei, a publicação da «*Mensagem*», que é uma manifestação unilateral, tenciono prosseguir da seguinte maneira. Estou agora completando uma versão inteiramente remodelada do *Banqueiro Anarquista*; essa deve estar pronta em breve e conto, desde que esteja pronta, publicá-la imediatamente. Se assim fizer, traduzo imediatamente esse escrito para inglês, e vou ver se o posso publicar em Inglaterra. Tal qual deve ficar, tem probabilidades europeias. (Não tome esta frase no sentido de Prémio Nobel imanente.) Depois – e agora respondo propriamente à sua pergunta, que se reporta a poesia – tenciono, durante o verão, reunir o tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele mesmo, e ver se o consigo publicar em fins do ano em que estamos. Será esse o volume que o Casais Monteiro espera, e é esse que eu mesmo desejo que se faça. Esse, então, será as facetas todas, excepto a nacionalista, que «*Mensagem*» já manifestou.

Referi-me, como viu, ao Fernando Pessoa só. Não penso nada do Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos. Nada disso poderei fazer, no sentido de publicar, excepto quando (ver mais acima) me for dado o Prémio Nobel. E contudo – penso-o com tristeza – pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa., impuro e simples!

Creio que respondi à sua primeira pergunta.

Se fui omissos, diga em quê. Se puder responder, responderei. Mais planos não tenho, por enquanto. E, sabendo eu o que são e em que dão os meus planos, é caso para dizer, *Graças a Deus!*

Passo agora a responder à sua pergunta sobre a génese dos meus heterónimos. Vou ver se consigo responder-lhe completamente.

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo

dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher – na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e cousas parecidas – cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...

Isto explica, *tant bien que mal*, a origem orgânica do meu heteronimismo. Vou agora fazer-lhe a história directa dos meus heterónimos. Começo por aqueles que morreram, e de alguns dos quais já me não lembro – os que jazem perdidos no passado remoto da minha infância quase esquecida.

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas cousas, como em todas, não devemos ser dogmáticos.) Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as cousas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar.

Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente – um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade. Lembro-me, com menos nitidez, de uma outra figura, cujo nome já me não ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era, não sei em quê, um rival do Chevalier de Pas... Cousas que acontecem a todas as crianças? Sem dúvida – ou talvez. Mas a tal ponto as vivi que as vivo ainda, pois que as relembro de tal modo que é mister um esforço para me fazer saber que não foram realidades.

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura – cara, estatura, traje e gesto – imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades deles.

(Em eu começando a falar – e escrever à máquina é para mim falar –, custa-me a encontrar o travão. Basta de maçada para si, Casais Monteiro! Vou entrar na génese dos meus heterónimos literários, que é, afinal, o que V. quer saber. Em todo o caso, o que vai dito acima dá-lhe a história da mãe que os deu à luz.)

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia

escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas cousas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.)

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

Criei, então, *uma coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria.

Quando foi da publicação de *Orpheu*, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema «antigo» do Álvaro de Campos – um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o *Opiário*, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro. Foi dos poemas que tenho escrito, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver. Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão...

Creio que lhe expliquei a origem dos meus heterónimos. Se há porém qualquer ponto em que precisa de um esclarecimento mais lúcido – estou escrevendo depressa, e quando escrevo depressa não sou muito lúcido –, diga, que de bom grado lho

darei. E, é verdade, um complemento verdadeiro e histórico: ao escrever certos passos das *Notas para recordação do meu Mestre Caeiro*, do Álvaro de Campos, tenho chorado lágrimas verdadeiras. É para que saiba com quem está lidando, meu caro Casais Monteiro!

Mais uns apontamentos nesta matéria... Eu *vejo* diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1,30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 in de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos – o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É, um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro, por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular o que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas cousas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *ténue* à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis – ainda inédita – ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso.)

Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cair, por leitura, em meio de um manicómio. Em todo o caso, o pior de tudo isto é a incoerência com que o tenho escrito. Repito, porém: escrevo como se estivesse falando consigo, para que possa escrever imediatamente. Não sendo assim, passariam meses sem eu conseguir escrever. (*)

Falta responder à sua pergunta quanto ao ocultismo. Pergunta-me se creio no ocultismo. Feita assim, a pergunta não é bem clara; compreendo porém a intenção e a ela respondo. Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não. Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Externa do Ocultismo, ou seja, a Maçonaria, evita (excepto a Maçonaria anglo-saxónica) a expressão «Deus», dadas as suas implicações teológicas e populares, e prefere dizer «Grande Arquitecto do Universo», expressão que deixa em branco o problema de se Ele é Criador, ou simples Governador do mundo. Dadas estas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (incluindo práticas como as do espiritismo, intelectualmente ao nível da bruxaria, que é magia também), caminho esse extremamente perigoso, em todos os sentidos; o caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a *prepara*, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. Quanto a «iniciação» ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertença a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema *Eros e Psique*, de um trecho (traduzido, pois o *Ritual* é em latim) do Ritual do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é facto – que me foi permitido folhear os Rituais dos três primeiros graus dessa Ordem, extinta, ou em dormência desde cerca de 1888. Se não estivesse em dormência, eu não citaria o trecho do Ritual, pois se não devem citar (indicando a origem) trechos de Rituais que estão em trabalho. (**)

Creio assim, meu querido camarada, ter respondido, ainda com certas incoerências, às suas perguntas. Se há outras que deseja fazer, não hesite em fazê-las. Responderei conforme puder e o melhor que puder. O que poderá suceder, e isso me desculpará desde já, é não responder tão depressa.

Abraça-o o camarada que muito o estima e admira.

Fernando Pessoa

P. S. (!!!)

14-1-1935

Além da cópia que normalmente tiro para mim, quando escrevo à máquina, de qualquer carta que envolve explicações da ordem das que esta contém, tirei uma cópia suplementar, tanto para o caso de esta carta se extraviar, como para o de, possivelmente, ser-lhe precisa para qualquer outro fim. Essa cópia está sempre às suas ordens.

Outra cousa. Pode ser que, para qualquer estudo seu, ou outro fim análogo, o Casais Monteiro precise, no futuro, de citar qualquer passo desta carta. Fica desde já autorizado a fazê-lo, mas com uma reserva, e peço-lhe licença para lha acentuar. O parágrafo sobre ocultismo, na página 7 da minha carta, não pode ser reproduzido em letra impressa. Desejando responder o mais claramente possível à sua pergunta, saí propositadamente um pouco fora dos limites que são naturais nesta matéria.

Trata-se de uma carta particular, e por isso não hesitei em fazê-lo. Nada obsta a que leia esse parágrafo a quem quiser, desde que essa outra pessoa obedeça também ao critério de não reproduzir em letra impressa o que nesse parágrafo vai escrito. Creio que posso contar consigo para tal fim negativo.

Continuo em dívida para consigo da carta ultradevida sobre os seus últimos livros. Mantenho o que creio que lhe disse na minha carta anterior: quando agora (creio que será só em Fevereiro) passar alguns dias no Estoril, porei essa correspondência em ordem, pois estou em dívida, nessa matéria, não só para consigo, mas também com várias outras pessoas.

Ocorre-me perguntar de novo uma cousa que já lhe perguntei e a que me não respondeu: recebeu os meus folhetos de versos em inglês, que há tempos lhe enviei?

«Para meu governo», como se diz em linguagem comercial, pedia-lhe que me indicasse o mais depressa possível que recebeu esta carta. Obrigado.

Fernando Pessoa

(*): Esta carta, tal como foi inserida por Adolfo Casais Monteiro na revista *Presença*, n.º 9, Junho de 1937, e mais tarde por Jorge de Sena nas *Páginas de Doutrina Estética*, obr. cit., terminava aqui, em obediência ao *Post Scriptum* de Fernando Pessoa, que pedia a não publicação do trecho subsequente devido aos motivos que apontava e que se reproduzem. Contudo, com autorização de Casais Monteiro, João Gaspar Simões incluiu o referido trecho ocultista na sua *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, obr. cit., pp. 546 e 547 (2.ª ed.). Transcreve-se o referido trecho na íntegra, bem como o P. S., que só figurava em Apêndice da antologia de Sena.

Endereço: <http://www.fpessoa.com.ar>