

Arte em Exposição: a poesia drummondiana como olhar crítico da arte

Arte em Exposição: drummondian poetry as a critical perspective on art

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva (PPGL-UFES)¹

Roney Jesus Ribeiro (PPGA-UFES)²

Resumo: O artigo analisa *Arte em Exposição*, de Carlos Drummond de Andrade, evidenciando a poesia como uma forma singular de crítica de arte. Seu objetivo é investigar de que modo o fazer poético drummondiano atua como instrumento de interpretação e recriação das artes visuais. A metodologia fundamenta-se na análise de poemas e nas pinturas e esculturas que inspiraram os referidos textos, articulada a referenciais teórico-críticos do assunto em questão. O estudo demonstra como palavra e imagem se entrelaçam na construção de sentidos, ampliando a experiência estética do leitor. Ao privilegiar uma abordagem sensível e reflexiva, o artigo revela a potência da poesia como linguagem crítica capaz de tensionar discursos históricos e visuais. Nesse contexto, destaca-se o caráter ético da escrita drummondiana, que transforma a contemplação artística em reflexão sobre a condição humana.

Palavras-chave: Arte em Exposição; crítica de arte; poesia.

Abstract: The article analyzes *Arte em Exposição*, by Carlos Drummond de Andrade, highlighting poetry as a singular form of art criticism. Its objective is to investigate how Drummondian poetic practice functions as an instrument for the interpretation and recreation of the visual arts. The methodology is based on the analysis of poems inspired by paintings and sculptures, articulated with theoretical frameworks from aesthetic criticism and intersemiotic translation. The study demonstrates how word and image intertwine in the construction of meaning, expanding the reader's aesthetic experience. By privileging a sensitive and reflective approach, the article reveals the power of poetry as a critical language capable of challenging historical and visual discourses. In this context, it emphasizes the ethical dimension of Drummond's writing, which transforms artistic contemplation into a reflection on the human condition.

Keywords: *Arte em Exposição*; art criticism; poetry.

DOI: 10.47456/col.v16i27.52442



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 19 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Doutor em Letras (área de Estudos Literários) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), mestre em Letras (área de Linguagens e Letramentos) pela Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) e licenciado em Letras: língua portuguesa. Professor e pesquisador. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6378075162520697>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7993-7303>.

² Doutor em História (área de História Social e Política) e mestre em Artes (área de Teoria, Crítica e História da Arte) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente é doutorando em Artes (área de Teorias e Processos Artístico-Culturais), pela mesma universidade. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1966814659940488>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2509-124X>.

Introdução

Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), um dos maiores nomes da poesia brasileira do século XX, expandiu sua criação ao dialogar com outras artes, inclusive em parceria com Milton Dacosta. Em *Arte em Exposição* (1990), edição bilíngue da Editora Salamandra em coedição com a Editora Record, reúne 32 poemas inspirados em pinturas e esculturas, propondo uma crítica de arte mediada pela poesia. O volume inclui a nota de Geraldo Jordão Pereira e o ensaio de Affonso Romano de Sant'Anna, que situam o projeto na relação entre palavra e imagem.

Na obra, Drummond de Andrade traduz em versos uma experiência estética que articula sensibilidade e crítica, realizando uma forma de tradução intersemiótica em que a imagem é recriada pela palavra. Como observa Haroldo de Campos (2008), a poesia passa a operar como leitura visual e comentário crítico, ampliando a fruição da obra e reafirmando o caráter híbrido entre ver e ler. Desse modo, o poeta não apenas descreve, mas reinscreve as imagens, aprofundando sua dimensão simbólica – perspectiva que se mantém mesmo em *Farewell* (1996), apesar da ausência das imagens.

O artigo analisa *Arte em Exposição* como expressão da poesia enquanto crítica artística, investigando como o fazer poético drummondiano atua na interpretação das artes visuais. A partir da leitura de poemas inspirados em pinturas e esculturas, busca-se compreender os mecanismos dessa mediação poética. Pretende-se, assim, evidenciar que a linguagem poética constitui um discurso crítico consistente, capaz de promover diálogos entre diferentes linguagens e ampliar a compreensão da experiência estética.

Poesia e crítica de arte: fundamentos teóricos e expressivos

O livro *Arte em Exposição* insere-se em um momento de maturidade estética de Carlos Drummond de Andrade, marcado pelo diálogo com as artes visuais. Distanciando-se de abordagens técnicas ou historiográficas,

o poeta constrói uma crítica feita pela própria linguagem poética, convertendo o ato criativo em reflexão estética. Nesse contexto, a poesia assume o papel de leitura crítica sensível e inventiva. Para compreender a origem desse projeto – que aproxima poemas e obras visuais em um mesmo campo de significação – é relevante recorrer ao testemunho editorial de Geraldo Jordão Pereira, cuja narrativa esclarece as circunstâncias de concepção e organização da obra:

No início de 1987 chegou-me às mãos uma página de um jornal de São Paulo contendo vários pequenos poemas de Drummond, inspirados em obras de arte que o poeta, ao longo da vida, havia admirado e saboreado, folheando seus muitos livros de arte europeus, já que Drummond era avesso a viagens. Ao lado de cada poema vinha o registro do nome do quadro ou escultura, bem como do artista e do local onde se encontrava a obra de arte, o que evidenciava o desejo do poeta de consignar claramente a origem de suas composições poéticas, quem sabe para que um editor tivesse um dia a ideia de reunir num livro de arte os poemas e as maravilhas artísticas que os inspiraram (Pereira, 1990, p. 7).

Nessa perspectiva, Affonso Romano de Sant'Anna (1990, p. 11) destaca um traço central de Drummond de Andrade: a recusa às viagens físicas em contraste com uma intensa circulação estética mediada pela leitura. Segundo o crítico, o poeta acessava a arte universal por enciclopédias, catálogos e álbuns ilustrados, recriando poeticamente imagens de museus e acervos distantes (Sant'Anna, 1990, p. 11). Assim, mesmo sem contato direto com as obras, Drummond mantém com elas um vínculo ativo, mostrando que a experiência estética pode se dar pela imaginação e pela linguagem.

Conforme relata Pereira (1990), a reunião dos poemas levou à proposta de uma edição que integrasse textos e imagens, com o objetivo de intensificar o diálogo entre palavra e visualidade. Embora o poeta tenha demonstrado interesse, não pôde autorizar o projeto devido a um contrato de exclusividade com a Editora Record. Ainda assim, segundo o editor, a iniciativa permaneceu em aberto, podendo ser retomada por outros meios:

Não sou de desistir facilmente de uma boa ideia, e fui ao encontro do editor Alfredo Machado – dono da Record –, que depois de ouvir toda a história, e dando-se conta da satisfação que poderíamos proporcionar ao poeta, concordou em permitir que a Salamandra fizesse a edição do *Arte em Exposição*, desde que figurasse o nome de sua empresa como coeditora da obra, com o que concordei prontamente (Pereira, 1990, p. 7).

A concretização de *Arte em Exposição* foi profundamente afetada pela morte de Carlos Drummond de Andrade, em 17 de agosto de 1987, no Rio de Janeiro. Ao retomar o projeto, Geraldo Jordão Pereira constatou que sua realização seria mais complexa do que o previsto, tanto pelos altos custos e necessidade de financiamento quanto pelos entraves legais ligados à reprodução das obras, muitas em coleções privadas ou dispersas internacionalmente (Pereira, 1990, p. 7). A esses obstáculos somaram-se dificuldades técnicas, editoriais e documentais, que exigiram intensa articulação entre diferentes agentes. Nesse processo, destacou-se a colaboração de Leny Werneck, fundamental na organização do material e na mediação de contatos (Pereira, 1990, p. 8). Foi esse esforço conjunto que permitiu o avanço e a efetiva concretização do projeto, apesar dos inúmeros desafios enfrentados. Conforme acrescenta Pereira:

Enfim, foi uma pesquisa árdua, mas divertida, e sobretudo instrutiva, que contou com ainda com a colaboração da agência Carousel, em Nova Iorque, que muito nos ajudou, na fase final do trabalho, a encontrar algumas obras de que já estávamos quase desesperançados... Tenho a sensação, ou quase certeza até, de que Drummond nos acompanhou ao longo dessa pesquisa, dando-nos pistas, sinais, para que encontrássemos a direção certa, e que seguramente estará feliz — onde quer que esteja —, com o resultado final da obra que ele imaginou em vida: seus poemas emoldurados por seu “museu imaginário” (Pereira, 1990, p. 8).

As dificuldades mencionadas permitem algumas hipóteses interpretativas sobre a seleção das obras em *Arte em Exposição*, ainda que não haja critérios explícitos registrados. É possível supor que tais

escolhas dialoguem com o horizonte de brasilidade de Drummond de Andrade, aproximando a arte do universo cultural do leitor e reafirmando-a como patrimônio coletivo. Obras como *Voltaire* (1778), de Jean-Antoine Houdon, e *Tiradentes* (1948), de Candido Portinari, constituem um campo de forte interlocução estética, explorado com sensibilidade pelo poeta. Mesmo sem formação específica em artes visuais, Drummond de Andrade evidencia um olhar crítico refinado, capaz de articular a percepção comum a uma elaboração poética densa. Nesse contexto, a obra integra um movimento mais amplo de renovação da crítica de arte no Brasil, sobretudo a partir da década de 1980, quando se fortalecem abordagens mais abertas à interpretação e à experiência estética. O gesto poético drummondiano se destaca por propor uma leitura que se afasta de modelos técnicos tradicionais, aproximando-se de uma crítica fundada na subjetividade e na fruição, em sintonia com o que observa Ana Mae Barbosa (1991, p. 23) sobre a valorização de novas linguagens e do olhar sensível em ruptura com paradigmas rígidos. A aproximação entre poesia e crítica de arte possui tradição consolidada: desde Charles Baudelaire (1996, p. 25), reconhece-se a sensibilidade poética como forma singular de apreensão estética; e Jean Starobinski (1989, p. 14) destaca seu alcance para além da análise objetiva. Em *Arte em Exposição*, isso se realiza pela tradução intersemiótica de Roman Jakobson (1973), na qual a imagem visual é recriada na palavra. Como observa Octavio Paz (1982, p. 15), a poesia não explica, mas revela, ampliando o sentido da obra, e, conforme Antonio Carlos Secchin (2012, p. 128), a escrita drummondiana transforma a contemplação estética em reflexão cultural e existencial.

Entre o olhar e a palavra: a pintura que se faz poema

Na sequência, analisam-se poemas de *Arte em Exposição*, organizados conforme as obras que lhes servem de referência – pinturas e esculturas. Busca-se compreender como o poeta mobiliza a linguagem poética para construir uma crítica sensível, subjetiva e incisiva das artes visuais,

articulando contemplação estética e comentário social. Nesse percurso interartístico, sua escrita revela um mergulho existencial atravessado por forte sensibilidade e humor crítico.

Como observa Alfredo Bosi (1994, p. 413), a poesia drummondiana preserva sua vocação reflexiva mesmo quando se volta ao objeto artístico, evidenciando atenção às tensões do mundo. Nos poemas, destaca-se uma dicção clara e contida, própria da maturidade do autor, que amplia possibilidades de leitura ao transpor o visual para o campo verbal. Em consonância, Antonio Candido (2006, p. 88) ressalta que essa limpidez expressiva intensifica a interpretação da realidade. Ao dialogar com as obras, o poeta cria, segundo Anatol Rosenfeld (1991, p. 59), uma nova realidade verbal sobreposta à imagem, enquanto Secchin (2012, p. 134) aponta a expansão crítica que incorpora ironia e densidade existencial.

A partir disso, analisam-se poemas como o dedicado a Tiradentes (1948), de Candido Portinari. Conforme Sant'Anna (1990, p. 11), Drummond articula tanto o contato mediado por reproduções quanto a experiência direta da obra, sem hierarquizá-los. No caso do painel, sua escala e expressividade intensificam a percepção sensorial e alimentam a recriação poética. Assim, o poeta reinscreve a obra em chave histórica e simbólica, evocando a memória de Joaquim José da Silva Xavier e articulando arte, história e experiência estética.

TIRADENTES (Portinari)
Fez-se a burocrática justiça.
O trono dorme invencível vingado.
Postas de carne do sonhador
referem o caminho das minas.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 89).

No poema, se expõe a violência institucional ao representar a execução de Tiradentes como uma justiça punitiva e burocrática. O verso “postas de carne do sonhador” (Drummond de Andrade, 1990, p. 89) evidencia o suplício de um sujeito guiado por ideais de liberdade, enquanto a imagem do “trono” remete à permanência do poder monárquico

sustentado pela punição exemplar. Com linguagem concisa e simbólica, o poeta transforma a dor individual em crítica coletiva, questionando a legitimidade de um sistema que reprime a liberdade e naturaliza a morte como instrumento de poder.



Figura 1. Candido Portinari, Tiradentes – detalhe de painel (1948). têmpera sobre tela, c.i.e. 309,00 cm x 1.767,00 cm. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83904-tiradentes-painel-detalle>. A obra narra, em sequência, o julgamento, a execução e a exposição do mártir da Inconfidência Mineira. Atualmente, integra o acervo da Fundação Memorial da América Latina. À esquerda, o painel mostra os conjurados reunidos e mulheres acorrentadas. No centro do grupo está Tiradentes, sem barba, de cabelos presos e segurando uma corrente grossa, cercado por figuras tensas e rostos com traços fortes. No terço final, o quadro ilustra os despojos de Tiradentes. A cabeça e os membros do mártir são expostos em praça pública, com cores expressionistas que acentuam o drama e a brutalidade. Toda a obra utiliza um fundo geometrizado e figuras com contornos marcados.

Segundo Aracy Amaral (1997, p. 211), Portinari não apresenta Tiradentes como herói monumental, mas como corpo martirizado cuja fragmentação convoca a memória coletiva. A execução de 1792 adquire, assim, valor simbólico ao ser reelaborada por Drummond de Andrade em chave poética, articulando memória e linguagem. Como observa Roberto Schwarz (1987, p. 94), trata-se de uma crítica sutil que ressignifica a tradição com densidade ética e estética, em consonância com a pintura de Portinari, que privilegia o sofrimento humano em detrimento da exaltação heroica, reforçando a arte como espaço de memória e resistência.

No poema *Tiradentes*, o poeta realiza uma leitura crítica da obra ao explicitar seu caráter político. Expressões como “burocrática justiça” e “o trono dorme invencível, vingado” (Drummond de Andrade, 1990, p. 89) evidenciam a violência do poder estatal e a repressão aos ideais de liberdade. Para Luís Augusto Fischer Arruda (2004, p. 56), o episódio histórico é convertido em reflexão ética, enquanto Amaral (1998, p. 223) destaca em *Portinari* a figura do corpo dilacerado como metáfora da violência política. Entre outras palavras, analisa-se que o poema amplia a pintura, transformando-a em símbolo das tensões entre poder, memória e resistência.

O poema *Fuzilamento na Moncloa*, assume dimensão política ao dialogar com a cena histórica representada por Goya. Os fuzilamentos durante a ocupação napoleônica são retomados como denúncia da violência estatal e da guerra, evidenciando o papel social da arte na memória histórica. Em apenas três versos, o poema condensa os horrores do conflito e sugere, de forma sintética, a possibilidade de resistência diante da barbárie.

FUZILAMENTO NA MONCLOA (Goya)
Balé de tiros gritos corpos derrubados.
A lanterna tranquila
acena para a esperança da Ressurreição.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 54).

Conforme observa Fred Licht (2001, p. 88), em Goya a violência ultrapassa o registro histórico e se torna denúncia estética, convertendo a dor coletiva em memória visível. Nesse mesmo horizonte, o poema de Drummond de Andrade retoma os fuzilamentos de 3 de maio de 1808 como base para uma recriação poética sobre repressão, censura e barbárie, que atravessam passado e presente. Mesmo breve, o texto condensa forte carga crítica, evidenciando, como aponta Secchin (2002, p. 141), a capacidade da poesia drummondiana de ampliar sentidos a partir do diálogo com a imagem.



Figura 2. Francisco de Goya, Fuzilamento da Moncloa (1814). Óleo sobre tela, 266 x 345. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/>. Trata-se de uma obra de grandes dimensões também conhecida por “Três de Maio de 1808 em Madrid” ou “Os Fuzilamentos”. Atualmente está no Museu do Prado, na Espanha. Um homem rebelde, ajoelhado e vestindo uma camisa branca brilhante com calças amarelas, é o foco principal. Ele abre os braços em um gesto de rendição que remete à crucificação de Cristo. Seu rosto expressa uma mistura de desafio e terror agonizante. A única fonte de luz da cena é uma grande lanterna quadrada colocada no chão. Ela ilumina fortemente o homem de branco e os demais condenados. À direita, os soldados franceses estão alinhados de costas para o observador. Eles formam uma barreira rígida e mecânica, com seus rostos ocultos e uniformes idênticos. Seus mosquetões estão apontados diretamente para o homem central. Aos pés do protagonista, encontram-se os cadáveres das vítimas executadas momentos antes, com poças de sangue e corpos em posições contorcidas. A cena ocorre à noite nos arredores de Madrid. Goya utilizou uma paleta de cores opaca e sombria, dominada por tons terrosos, pretos e cinzas, interrompida apenas pelo brilho das roupas das vítimas e pelo vermelho-escuro do sangue.

Os versos do diminuto poema sintetizam o caos da execução ao unir, de forma paradoxal, a leveza do balé à brutalidade da morte, intensificando seu efeito simbólico. A imagem da “lanterna tranquila” introduz um foco de luz em meio à violência, elemento que, na pintura de Goya, reforça o dramatismo da cena. Como destaca Valeriano Bozal (1983, p. 214), essa

iluminação não é apenas técnica, mas dispositivo revelador da violência, expondo os alçózes e fixando o episódio na memória histórica.

No poema Fuzilamento na Moncloa, o poeta ressignifica a lanterna como símbolo de serenidade e resistência. Além de iluminar, ela “acena”, sugerindo alerta e consolo diante da violência, o que permite lê-la como crítica à banalização da barbárie. Como observa Secchin (2002, p. 143), o poeta mobiliza imagens mínimas para instaurar um testemunho poético contra a indiferença social. Nesse sentido, conforme Davi Arrigucci Jr. (1997, p. 215), Drummond retorna à história com espanto e reflexão, sem abrir mão da compaixão, fazendo da lanterna um signo de lucidez solidária.

No verso final, “acena para a esperança da Ressurreição”, o poema alcança seu ponto máximo ao sugerir uma saída simbólica para a tragédia. A “Ressurreição”, com inicial maiúscula, evoca a tradição cristã e a ideia de renovação. Em diálogo com Goya, o gesto dos braços abertos remete à crucificação, sugerindo sacrifício redentor. Drummond transforma esse signo em esperança sutil. Como afirma Eduardo Portella (1986, p. 143), sua poesia mantém um horizonte ético mesmo no sombrio, fazendo da “ressurreição” menos promessa teológica do que aposta na consciência, na memória e na arte como formas de resistência.

O poema O Grito recria a obra de Edvard Munch ao converter a imagem em experiência verbal. Mesmo breve, desloca o foco da figura humana para a atmosfera que a envolve, como no verso “A natureza grita, apavorante”, que intensifica a angústia do cenário. O poeta apreende o núcleo do expressionismo de Munch, no qual subjetividade e tensão psíquica se projetam no mundo exterior. Como observa Gombrich (2000, p. 462), a arte expressionista não busca a reprodução fiel da realidade, mas a expressão do que é sentido. Assim, o poeta traduz essa lógica em linguagem poética, convertendo em palavras a intensidade emocional das formas e cores distorcidas.

O GRITO (Munch)
A natureza grita, apavorante.
Doem os ouvidos, dói o quadro.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 68).

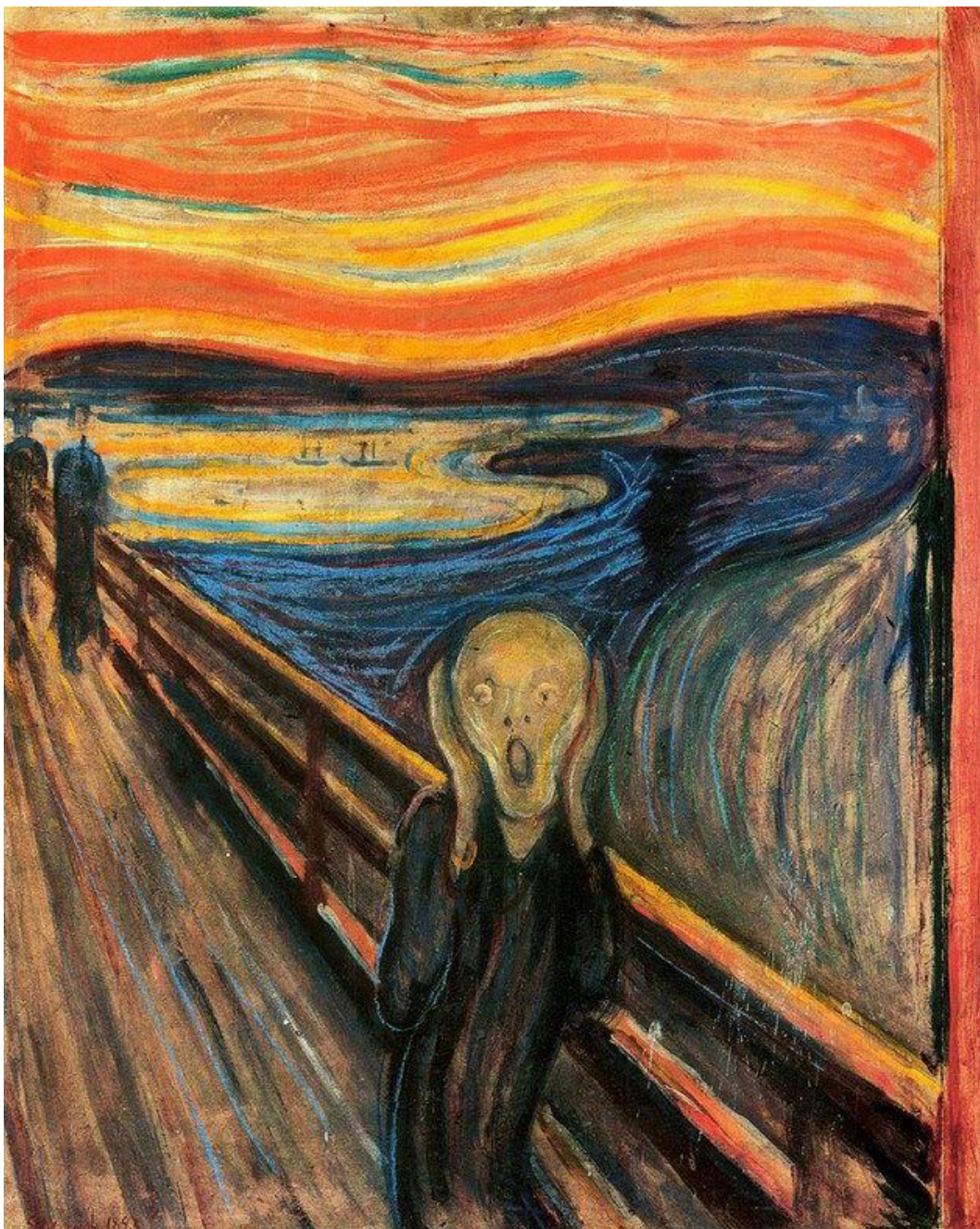


Figura 3. Edvard Munch, O Grito (1893). Óleo, têmpera e pastel sobre cartão, que mede 91 x 73,5 cm. Fonte: <https://www.todamateria.com.br/o-grito/>. Atualmente está no Musel Nacional de Munch, em Oslo, Noruega. Uma figura andrógina e espectral com traços que lembram uma caveira ou um feto. Ela segura o próprio rosto com as mãos, com os olhos arregalados e a boca escancarada, emitindo um grito silencioso e desesperado. A figura está parada sobre uma ponte ou píer de madeira que corta a tela em diagonal, uma linha reta que contrasta com o caos do ambiente. O céu é cortado por fortes ondas de cor, em tons vibrantes de vermelho-sangue, laranja e amarelo. Ao fundo, na mesma ponte, caminham duas outras pessoas com chapéus. Elas estão distantes e alheias ao desespero da figura principal.

A potência do poema está no verso “Doem os ouvidos, dói o quadro”, em que Drummond de Andrade desloca a dor do campo visual para o auditivo, produzindo um efeito sinestésico que intensifica a experiência da obra. Esse procedimento amplia a angústia, fazendo a pintura de Munch ser percebida quase fisicamente, como um grito que atravessa os sentidos do observador. Assim, a arte aparece como expressão da aflição existencial e das dores humanas, marcada por uma sensibilidade tensionada diante do mundo moderno. Como observa Bosi (2000, p. 402), trata-se de um lirismo contido que sugere mais do que explicita, intensificando a experiência do sofrimento.

Ao dialogar com O Grito, Drummond de Andrade amplia o sofrimento para além do indivíduo, estendendo-o à natureza. Retoma, assim, a experiência descrita por Munch – “o céu se tornou vermelho como sangue senti um grito infinito atravessar a natureza” (Munch, *apud* Chipp, 1988, p. 95) – convertendo-a em expressão lírica de um mal-estar coletivo. O poema não apenas comenta a pintura, mas a prolonga e recria, transformando a imagem em palavra e o grito pictórico em grito verbal. Dessa forma, a escrita drummondiana expande Munch e revela a angústia humana como experiência compartilhada no mundo contemporâneo, marcada por um sentimento de inquietação que atravessa sujeitos, paisagens e formas de vida.

Entre a pedra e o verso: a escultura que se torna linguagem

Se, no diálogo com a pintura, Drummond de Andrade privilegia os enigmas e a expressividade das imagens, ao se voltar à escultura seu olhar destaca a tensão entre matéria e espírito, peso e forma, rigidez e delicadeza. Como observa Arnold Hauser (1995, p. 312), a escultura evidencia o confronto entre a resistência do material e a força espiritual que o modela. Nesse sentido, analisam-se poemas como Voltaire, Pietà e Transverberação de Santa Teresa, mostrando como a poesia drummondiana acentua a dialética entre visível e invisível, convertendo mármore e bronze em interioridade e crítica simbólica, conforme Alfredo Bosi (1992, p. 87).

No poema Voltaire, o busto de mármore é lido não como imobilidade, mas como movimento interior que o aproxima do humano. A linguagem poética, precisa e contida, articula ironia e humor de modo sutil. A “gargalhada”, vista como excesso incompatível com o mundo, cede lugar a um sorriso discreto de descrença e zombaria, configurando uma postura crítica diante da realidade.

VOLTAIRE (Houdon)
O mundo não merece gargalhada. Basta-lhe
sorriso de descrença e zombaria.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 66).

No poema, delineia-se uma atitude marcada pelo ceticismo e por uma ironia sutil: ao declarar que “o mundo não merece gargalhada”, o eu lírico rejeita tanto a ingenuidade quanto o entusiasmo superficial, optando por um sorriso contido que expressa lucidez e distanciamento crítico diante das contradições da realidade. A dicção enxuta e direta reforça esse posicionamento, operando como um recurso de precisão que afasta excessos sentimentais e sustenta uma expressividade controlada. Assim, o texto não apenas formula uma visão desencantada do mundo, mas a realiza em sua própria construção formal, ao articular simplicidade linguística e densidade reflexiva. O riso reduzido converte-se, desse modo, em um gesto de consciência, que preserva a capacidade crítica sem se render a ilusões ou simplificações.



Figura 4. Houdon, Voltaire (1778). Mármore, 48 x 23 x 22 cm. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/voltaire>. A obra pertence o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Retrata o filósofo já idoso (aos 84 anos), com o rosto profundamente marcado, maçãs do rosto salientes, bochechas encovadas e sem dentes. Houdon esculpiu as pupilas e a íris com buracos e entalhes. O cabelo da figura é ralo e fino. Ele sorri levemente e olha para a sua esquerda. O busto encerra-se logo abaixo do pescoço, em um semicírculo que deixa amostra apenas pequena parte dos ombros.

Na escultura Voltaire, de Houdon, a lucidez crítica também presente no poema se manifesta nos traços do envelhecimento — rugas, flacidez e feições caídas — que não indicam fragilidade, mas intensidade

intelectual. O olhar atento e o sorriso contido sugerem uma ironia discreta, afastada de qualquer idealização heroica. Essa contenção aproxima escultura e poema, pois ambos recusam o excesso e valorizam a medida. O realismo de Houdon, assim como a linguagem econômica de Drummond de Andrade, privilegia a sobriedade, construindo a imagem de um sujeito lúcido e marcado pelo tempo e pela consciência crítica.

No poema “Pietà”, Drummond de Andrade aborda a dor a partir de um paradoxo: o que há de mais íntimo é também o que menos se deixa dizer pela linguagem comum. Em vez de explicá-la, o poema reconhece esse limite e a desloca para a forma artística, onde se torna presença sensível. A referência à obra de Michelangelo ultrapassa o caráter ilustrativo e funciona como modelo de condensação: o mármore comunica em silêncio o que a palavra tende a dispersar. A escrita breve e contida reforça essa lógica, dando força ao não dito. Assim, o poema não descreve a dor, mas a reinscreve formalmente, sugerindo que a arte se intensifica na tensão entre silêncio e expressão.

PIETÀ (Miguel Ângelo)
Dor é incomunicável.
O mármore comunica-se,
acusa-nos a todos.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 64).



Figura 5. Michelangelo, Pietà (1499). Mármore, 174 × 195. Fonte: <https://catedral.org.br/guia/a-pieta>.

Escultura em mármore de Carrara em grande extensão, que está localizada na Basílica de São Pedro, no Vaticano, Roma, Itália. A Virgem Maria aparece sentada, com o tronco ligeiramente ereto, enquanto o corpo de Cristo descansa sobre o seu colo e pernas. Eles formam uma estrutura sólida e triangular, que passa estabilidade e protege a base da obra. A Virgem Maria tem uma fisionomia jovem. Ela sustenta Jesus com a mão direita, enquanto a esquerda está aberta e voltada para cima. Jesus Cristo é esculpido de forma idealizada, com um corpo musculoso e proporções adultas. Seus braços estão caídos e sua cabeça pende para trás, com as feições serenas e as marcas das feridas da crucificação discretamente visíveis. O vestido de Maria possui dobras volumosas e profundas que criam forte contraste de luz e sombra. Esse drapeado não apenas dá textura e realismo ao tecido, como também serve de suporte estrutural para acomodar o corpo de um homem adulto no colo da mãe.

Em Pietà, Michelangelo condensa no mármore uma representação da dor ao mostrar Maria sustentando o corpo de Cristo em uma composição triangular que organiza o olhar e intensifica o silêncio entre as figuras. A delicadeza do acabamento contrasta com a gravidade da cena, criando tensão entre leveza formal e densidade simbólica. A serenidade de Maria não nega o sofrimento, mas o eleva a dimensão compartilhável.

Como observa James Hall (2005, p. 142), Michelangelo transforma o mármore em linguagem capaz de dar forma ao indizível. Essa mesma

tensão aparece no diálogo com o poema de Drummond de Andrade: embora a dor seja incomunicável, a forma artística a converte em experiência sensível. A suavidade do mármore diante da morte reforça, como aponta Hall (2005, p. 72), a capacidade de tornar a pedra quase viva. Assim, poema e escultura operam no limite entre silêncio e expressão, não explicando o sofrimento, mas impondo-o como evidência ética e universal.

No poema Transverberação de Santa Teresa, a concisão dos versos concentra uma experiência-limite em que espiritualidade e corporeidade se entrelaçam de forma inseparável. O texto sugere um estado entre o divino e o sensível, enquanto o êxtase que “relampeia” “da cabeça aos pés nus” percorre o corpo inteiro, dissolvendo fronteiras entre alma e carne. A interrogação “(orgasmo?)” tensiona o registro místico com a dimensão do prazer físico, evidenciando sua ambiguidade sem reduzi-lo. O poeta condensa, em linguagem econômica, uma experiência que desafia classificações estáveis, indicando que o êxtase religioso também se inscreve no corpo, onde o sagrado e o humano se encontram de maneira paradoxal.

TRANSVERBERAÇÃO DE SANTA TERESA (Bernini)
Visão celestial, doce delírio.
Da cabeça aos pés nus
êxtase (orgasmo?) relampeia.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 42).

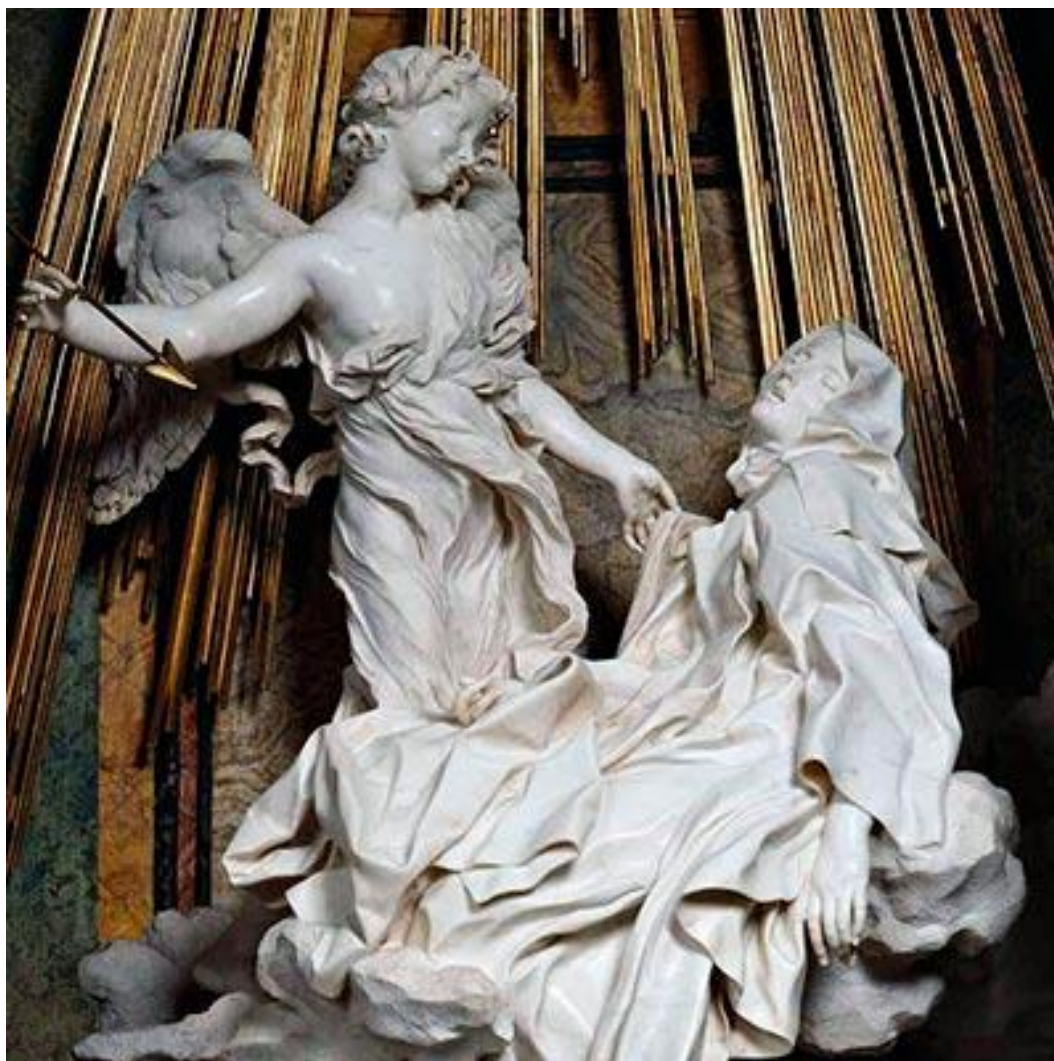


Figura 6. Benini, Transverberação de Santa Teresa (1647-1652). Mármore, 174 × 195.
Fonte: <https://romapravoce.com/extase-santa-teresa-bernini/>. Santa Teresa de Ávila foi esculpida em mármore branco. Ela está em posição deitada ou suspensa, como se flutuasse sobre uma nuvem vaporosa. Sua cabeça está jogada para trás, os olhos semicerrados e a boca entreaberta. Suas mãos estão inertes e um de seus pés descalços pendem da nuvem. Suas vestes são volumosas e cheias de dobras pesadas. O Anjo (ou Serafim) está posicionado acima e à esquerda da santa. Ele é representado como um jovem de aparência delicada. Em suas mãos, ele segura uma seta ou dardo dourado, apontado para o coração de Santa Teresa. As vestes do anjo parecem mais finas e leves, contrastando com o peso das roupas da santa. Atrás e acima das figuras de mármore branco, uma cascata de raios de bronze dourado desce do teto. A escultura fica em uma capela que possui uma janela oculta no teto. Essa luz natural incide diretamente sobre o mármore, criando um contraste dramático de sombras e dando a impressão de que a cena realmente brilha e flutua.

Na escultura Êxtase de Santa Teresa, de Gian Lorenzo Bernini, dor e prazer se entrelaçam na própria forma: o gesto do anjo e a entrega do corpo da santa configuram um estado em que sofrimento e deleite se

confundem. O virtuosismo técnico transforma o mármore em matéria sensível, convertendo a experiência mística em intensidade corporal. Como observa Rudolf Wittkower (1999, p. 165), Bernini encena o êxtase como drama dos sentidos, fundindo espírito e carne.

No poema de drummondiano, essa ambiguidade reaparece de forma condensada: a interrogação “(orgasmo?)” explicita a tensão entre fé e sensualidade sem reduzi-la. Segundo Bosi (1992, p. 102), a poesia moderna recorre ao corpo e ao sagrado para dizer o indizível, enquanto a teatralidade barroca destacada por Arnold Hauser (1992, p. 347) encontra eco na leitura de Antonio Carlos Secchin (2012, p. 141), que vê no poema não uma descrição, mas uma problematização da experiência estética e existencial.

Considerações Finais

Conforme evidenciado nas análises, *Arte em Exposição*, apresenta uma forma singular de crítica de arte construída no entrelaçamento entre poesia e imagem. Em poemas como *Voltaire (Houdon)*, *Pietà*, *Tiradentes* e *Transverberação de Santa Teresa*, o poeta não se limita a descrever esculturas de Jean-Antoine Houdon, Michelangelo e Gian Lorenzo Bernini, mas as recria por meio de uma linguagem sensível e reflexiva, deslocando a crítica do campo técnico para a interpretação subjetiva.

Nos poemas, as obras plásticas deixam de ser objetos de pura contemplação e tornam-se mediadoras de experiências universais: a ironia de *Voltaire* converte-se em lucidez crítica, a dor da *Pietà* em reflexão sobre os limites da linguagem e o êxtase de *Santa Teresa* em tensão entre corpo e espírito. Em vez de explicar a arte, o poeta a faz sentir, evidenciando que a experiência estética se realiza na relação entre obra e sujeito, onde interpretar é também vivenciar. Nesse processo, a obra deixa de ser estática e passa a operar como acontecimento sensível que envolve o leitor.

Ao transpor esculturas para a poesia, Drummond de Andrade realiza uma operação intersemiótica que amplia o visível e cria sentidos. Sua linguagem concisa dialoga com a materialidade das obras, instaurando um espaço de encontro entre linguagens e sensibilidades. Além disso, ao abordar temas como dor, violência e desumanização – em diálogo com Candido Portinari, Francisco de Goya e Edvard Munch – sua poesia ultrapassa o estético e alcança uma dimensão ética, afirmando a arte como espaço de memória e reflexão sobre a condição humana.

Referências

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

ARRUDA, Maria Arminda. N. **Metrópole e cultura:** São Paulo no meio do século XX. Bauru: EDUSC, 2004.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte:** anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOZAL, Valeriano. **Francisco Goya:** vida y obra. Madrid: Istmo, 1983.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Haroldo. **Da tradução como criação e como crítica.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira.** 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2006.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Arte em Exposição**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra: Record, 1990.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- HALL, James. **Dicionário de temas e símbolos artísticos**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HALL, James. **História da Arte Italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAKOBSON, Roman. Sobre aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Essenciais**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LICHT, Fred. **Goya: The Origins of the Modern Temper in Art**. New York: Universe, 2001.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Geraldo Jordão. Nota do Editor. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Arte em Exposição**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra: Record, 1990. p. 7-8.
- PORTELLA, Eduardo. **Crítica e profecia: literatura brasileira e compromisso**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Museu do poeta. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Arte em Exposição**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra: Record, 1990. p. 11-14.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e crítica: diálogos interartes em Drummond**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **Drummond: retrato falado**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

STAROBINSKI, Jean. **A relação crítica:** arte, literatura e pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, R. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WITTKOWER, Rudolf. **Arte e Arquitetura na Itália:** 1600-1750. São Paulo: Martins Fontes, 1999.