

## Transposições semióticas de *Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes por Candido Portinari e Carlos Drummond de Andrade

Profa. Ms. Katya Maia Motta  
Profa. Ms. Camila Maria Bernardo

### **Resumo:**

*A teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin está fundamentada na interatividade da comunicação. Segundo o estudioso russo, o dialogismo é um princípio constitutivo da linguagem. Em Problemas da Poética de Dostoiévski, Bakhtin cita que “as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes” (1997, p. 184). Deseja-se, a partir da análise dialógica do desenho Dom Quixote a cavalo com lança e espada, de Candido Portinari, e o poema O esguio Propósito, de Carlos Drummond de Andrade, ambas releituras baseadas em Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes, conhecer a expressão que cada autor elege para sua composição e os efeitos de sentidos criados por esse diálogo “inter-artes”.*

**Palavras-chave:** dialogismo, releituras, inter-artes, desenho, poema.

### **Introdução**

Candido Portinari (1903-1962) desenhou, entre 1955 e 1956, uma série de vinte e duas gravuras a lápis baseadas na obra *Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes (1547-1616), desse total, vinte e uma foram vendidas para a Fundação Castro Maya após sua morte. Tal número dá-se devido ao roubo de uma das gravuras em 1957 na Maison de La Pensée Française, em Paris. Em 1972, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), um amante da arte, a convite de Gastão de Holanda, da mesma fundação para a qual os desenhos foram vendidos, escreveu vinte e um poemas referentes aos desenhos de Portinari. O conjunto da obra foi publicado em 1973, no álbum *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond*.

Desta forma, encontra-se, nas releituras de Candido Portinari e de Carlos Drummond de Andrade, a transposição de um sistema significante a outro, partindo-se da prosa literária para o discurso visual e deste para o discurso poético, sendo que cada um desses discursos se constitui a partir dos recursos compositivos que lhes são próprios. Ocorre, assim, uma intersemioticidade que abarca o lingüístico e o visual.

O presente estudo iniciar-se-á pela análise do desenho, seguida pelo poema, para somente então traçar-se um paralelo procurando as relações do texto plástico-pictórico com o verbal.



Fig. 1 Desenho  
Dom Quixote a cavalo com lança e espada  
(PORTINARI, apud D. Quixote, Cervantes,  
Portinari, Drummond, 1973, p 21)

## 1. O desenho de Portinari

Encontra-se, em “Dom Quixote a cavalo com lança e espada”, o cavaleiro da triste figura montado em seu cavalo Rocinante. Inicialmente dois pontos chamam a atenção: a personagem está torta, desequilibrada; trata-se de um desenho com dimensões estreitas.

Centrando mais o campo de visão sobre a tela, embora a intenção seja a de obter um olhar mais abrangente, é difícil parar de observar a figura de Dom Quixote e a do cavalo. Ambos são reproduzidos

de forma a destacar o aspecto de magreza. Além desse atributo, a figura também transmite a idéia de desalinho e fragilidade, em muito, devido a sua postura.

Atentando para a construção da imagem, a personagem apresenta-se vestida de armadura e portando armas. Sua espada – ou a representação da mesma pela haste, que lhe sai das mãos –, está em riste, erguida no ar. A lança segue direção contrária ao uso comum dos guerreiros: em vez de justapor-se na lateral do cavalo, ela se posiciona em diagonal, na frente do animal. Esta disposição da lança parece ser o elemento desencadeador do desequilíbrio do cavaleiro, uma vez que ao tentar manter o controle sobre ela, ele perde o domínio de sua estabilidade. Pode-se dizer que se encontra, nessa imagem, a construção do riso bakhtiniano que denota o “estar no mundo” desse sujeito. O riso, na verdade, revela a inadaptação desse “eu” frente tanto à realidade prosaica, quanto à “realidade” vivida por ele em seu devaneio. Conforme Bakhtin, pelo riso transparece-se um

profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pela quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério: somente o Riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (1999, p. 57).

Dessa forma, a construção do riso nesse desenho, em vez de dessacralizar a imagem de Dom Quixote, revela um aspecto importante a respeito da sua essência: o não ajustamento frente tanto à realidade quanto ao devaneio.

Com relação a Rocinante, este, por sua vez, é construído com o croma branco, matizado por linhas tracejadas pretas, que marcam o sombreamento à figura. Essa técnica confere uma reduzida encarnação ao animal, aparentando também a magreza, assim como seu dono. Os calcanhares de Dom Quixote parecem estar incitando-o a correr.

Percebe-se a presença de formas cubistas, ou a geometrização das formas e volumes, principalmente no rosto, no corpo e no sombreamento de Dom Quixote, assim como na cabeça do animal. Observe-se que tal técnica parece criar efeitos plásticos que transmitem a sensação de ultrapassarem os limites das sensações visuais que a pintura sugere, despertando também no observador as sensações táteis, pois, ao concentrar a visão nessas áreas, parece ser quase possível tocá-las, tanto a cabeça do animal, quanto o corpo de Dom Quixote. No entender de Fabris, tal técnica confere ao desenho um plano que transmite uma sensação abstrata, “como se fosse de vidro” (1990, p. 65), que neste desenho ratifica a idéia de fragilidade conferida a Dom Quixote.

### **1.1. O poema de Drummond**

Ao visualizar o poema “O esguio propósito”, chama a atenção a sua estrutura. O mesmo é constituído por duas estrofes, cujo número de versos é desproporcional, além de que, na primeira, os versos se encontram desalinhados em relação ao espaço da página. A busca pela associação do que se vê com uma determinada imagem torna-se difícil. Dessa forma, resta partir para a leitura em busca de significados que possibilitem compreender a eleição dessa estrutura.

Ao iniciar a leitura, percebe-se que não é somente a estrutura em si que desperta a atenção, mas a seleção de sintagmas também causa certa estranheza: “caniço de pesca”, “gafanhoto montado”, “corcel magriz”, “espectro de grilo”, entre outras. Se observar-se um pouco mais detidamente o poema, nota-se que ele, em um longo *enjambement*, trabalha com imagens, tanto no campo visual (a disposição dos versos e estrofes), quanto nas formulações de conteúdo, pelo léxico escolhido. O poeta cria uma imagem física de Dom Quixote por meio de metáforas. São imagens que se completam e que estão construídas a cada dois versos, excetuando o nono, décimo e décimo primeiro, a saber: “relâmpago/ ingênuo/ furor”, que alteram o processo composicional, como será comentado posteriormente.

Uma imagem criada por Drummond para descrever Dom Quixote é a de “caniço de pesca”. Ele compara a personagem a uma vara de pescar, não esquecendo que em seu uso figurado, caniço é tido como a descrição de alguém muito magro. Coloquialmente falando, um caniço seria um magricela, geralmente uma pessoa alta, magra e de pernas finas. Observe-se que somente com o uso de um vocábulo:

“caniço”, Drummond já fornece o biótipo de Dom Quixote. Essa descrição é enriquecida pela metáfora “caniço de pesca”, que juntamente com o segundo verso “Fisgando no ar”, criam ambas uma imagem mental de um Dom Quixote muito magro “fisgando no ar”, ou seja, esta “vara de pesca” não está “fisgando”, ou pescando, conquistando algo real, e sim o etéreo.

É interessante notar que o conjunto da imagem em foco configura-se segundo as tomadas cênicas dos cavaleiros medievais, ou seja, quase sempre surpreendidos em posição de combate. Nesses termos, percebe-se a intencionalidade de mostrá-lo como os heróis épicos, isto é, em plena ação. No entanto, o movimento que se capta no aspecto verbal, que expressa ação em curso, perde a sua epicidade frente à cadeia nominal que constrói uma imagem reduzida do cavaleiro, quase jocosa. Apreende-se a figura de alguém que quer fazer o jogo do cavaleiro andante, mas acaba por representar uma paródia dessa imagem, por apresentar traços que o inferiorizam. Sob esse aspecto, Linda Hutcheon comenta que

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (1989, p. 54).

Com isso apreende-se que Dom Quixote, ao representar uma paródia do cavaleiro andante, não representa apenas uma “deformação” do discurso apresentado nos romances de cavalaria, e sim uma reconstrução significativa; serve para mostrar a fragilidade de seu sonho frente ao que se propõe.

Voltando-se para as imagens construídas pelo texto poético, encontra-se na próxima a imagem de um “Gafanhoto montado/Em corcel magriz”. Gafanhoto é justamente um inseto geralmente reconhecido pelas suas pernas e braços finos e longos unidos por um corpo magro. Nessa comparação, tem-se novamente uma imagem que evidencia a magreza de Dom Quixote, destacando seus braços e pernas. Agora, esse “gafanhoto” está montado em um “corcel magriz”. Quanto ao cavalo, é curioso que ao mesmo tempo em que Drummond o descreve como corcel, animal considerado veloz, de forma a euforizá-lo, ele o disforiza com o adjetivo “magriz”, que equivale à magricela.

A personagem também é descrita como “Espectro de grilo/Cingindo loriga”. Espectro é um outro vocábulo que oferece significações interessantes, pois além de levar ao mundo de sonhos de Dom Quixote no que se refere ao simulacro que se pretende criar de um cavaleiro andante, também pode ser usado para se referir a uma pessoa esquelética, assim como o grilo, que tal como a imagem do gafanhoto, relaciona-se ao porte de Dom Quixote. Novamente presencia-se o riso através da paródia. Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* (2002, p. 157), defende que a paródia alimenta-se de gêneros decadentes, ou seja, visto por este ângulo, tem-se um paralelo da imagem da cavalaria andante como algo pertencente ao passado, e por isso, decadente, o que se confirma no poema pela palavra “espectro”, lida de acordo com sua possibilidade de algo incorpóreo, o que remete à imagem de Dom Quixote relacionada a algo que já morreu e que existe somente nele. Agora, este grilo está “Cingindo loriga”. Loriga é uma espécie de saia com lâminas de aço para proteger a parte inferior do corpo do cavaleiro andante quando em ação no campo de batalha. Dessa maneira, há a manutenção das características da imagem da magreza com braços e pernas longos e finos, só que agora incluindo a sua vestimenta bélica. Pode-se também compreender dessa metáfora, que a figura de Dom Quixote, mesmo paramentado tal qual um cavaleiro andante, apenas consegue transmitir a imagem ou idéia de uma imitação de um cavaleiro medieval; suas vestes não lhe garantem a robustez e a solidez de um guerreiro, ao contrário, fazem dele um “Espectro de grilo”, um “espectro” de cavaleiro, dando-lhe a aparência de inépcia, que destoa da imagem pretendida e suscita o riso e, pode-se dizer, a compaixão, assim como também parece ocorrer com o desenho de Portinari.

Com relação à postura de Dom Quixote, em “Fio de linha/ à brisa torcido”, ao mesmo tempo em que mantém o tema da magreza, também se transmite certa idéia de fragilidade. Este “Fio de linha” não é torcido por uma força superior à dele, a causadora aqui é a brisa, um vento leve e teoricamente pouco resistente, o que reforça ainda mais o campo semântico da debilidade.

Atente-se ainda à interrupção dos conjuntos significantes, pois surgem três versos compostos por nomes: “Relâmpago/ Ingênuo/ Furor”. Quanto ao relâmpago, chama a atenção a sua escolha, pois embora

muitas vezes ele seja associado tanto ao poder como à força, também é efêmero; ele é rápido e passageiro. Note-se que relâmpago é seguido por “Ingênuo”, aqui interpretado por sem malícia, por pureza. Mas esta ingenuidade também está relacionada ao “furor”, que se atribui à presença de um ímpeto muito forte, à grande exaltação de ânimo, não esquecendo que todo esse entusiasmo ou impetuosidade pode levar a um delírio violento e é essa condição que se relaciona a Dom Quixote, não um violento que advenha da força bruta, mas no que se refere à força dos seus delírios, ou dos seus sonhos ingênuos e efêmeros. Esta tríade – relâmpago/ ingênuo/ furor – parece interromper as descrições e comparações físicas de Dom Quixote para introduzir na estrofe características relacionadas às atitudes do mesmo. Esses versos estabelecem uma divisão na estrofe através de uma mudança semântica, uma vez que passa da descrição física para a comportamental.

Percebe-se a conclusão daquilo que desencadeou os delírios de Dom Quixote, que é demarcado por uma segunda mudança, só que, desta vez, estrutural, pois em “de solitárias horas indormidas/ Quando o projeto invade a noite obscura” insere um novo desenho ao poema. Após as descrições exteriores e interiores da personagem, conclui-se que de sua insônia, causada pela leitura dos livros de cavalaria, é que lhe advêm momentos em que dá asas à imaginação, ao devaneio de viver como cavaleiro andante. Aliás, esse é o “projeto” que Dom Quixote planeja. Acrescenta-se que ele faz isso durante a “noite obscura”. O adjetivo “obscura” sonoramente remete à “escura”, momento carente de luz, atributo mais comumente associado à noite, período que favorece a libertação do suporte psicológico, que beneficia a alucinação. Esse termo parece relacionar-se ao olhar daquele que vê e avalia Dom Quixote. Ou seja, é possível dizer que esse enfoque é permeado pela visão deste observador que relaciona o “projeto” quixotesco ao devaneio.

Perceba-se o simbolismo em “Esporeia/ o cavalo/ esporeia/ o sem fim”, que parece trazer a comparação de um ato real ligado a outro figurado. Enquanto ele “Esporeia/ o cavalo” é como se estivesse esporeando “o sem fim”. Ao estimular, incitar o cavalo para que este se mova e siga em frente, é como se Dom Quixote estivesse, na verdade, abrindo caminho para seus sonhos, mais do que isso, ele está adentrando e seguindo no mundo da ilusão. Um ato pertencente ao mundo da realidade, como esporear o cavalo, é transferido por ele para o mundo do devaneio. Entretanto, o verso subsequente “O sem fim”, desvela novamente o juízo de valor do eu poético acerca de Dom Quixote. Sua visão a respeito do “Cavaleiro da Triste Figura” parece ser acerba: seu devaneio não tem fim, parece acreditar que uma vez enveredado por esse caminho, não haverá volta, é como se a personagem estivesse definitivamente entregue ao devaneio.

Esse poema apresenta uma visão distanciada de Dom Quixote. Diz-se distanciada no sentido de avaliativa. Tem-se a impressão de que o sujeito que enuncia se coloca como um observador. É como se o mesmo estivesse observando uma cena cujo protagonista tenta assumir para si a imagem de herói, mas que é percebida por ele como uma tentativa fracassada. Neste ponto é possível perceber a posição axiológica no processo criativo. Há um diálogo entre essas vozes – eu Dom Quixote x eu observador – que se entrecruzam. O signo não somente descreve o mundo quixotesco, mas dele participa (Bakhtin, 1997), tanto que se pode dizer que esse observador constrói, pelas metáforas, uma imagem disfórica do eu descrito. Ao ressaltar repetidas vezes o aspecto físico da personagem, ele traz à tona não somente a debilidade física, mas também a psicológica. Embora o propósito deste seja ser um herói, tal qual um cavaleiro andante, na realidade, acaba confirmando sua inadequação perante o mundo real.

## **2. O diálogo entre as releituras**

O cotejo entre “O esguio propósito” e “Dom Quixote a cavalo com lança e espada” enriquece e fornece mais possibilidades de apreender os seus significados. Voltando-se a atenção ao aspecto gráfico do poema, percebe-se que o mesmo converge com o desalinho da personagem no desenho. Ambos estão desequilibrados. Considera-se, inclusive, que, no que se refere à forma, este não é o único ponto em comum entre as duas obras em questão, o desenho é mais estreito, sua largura ocupa um pequeno espaço da folha, é um desenho “magro” acompanhado por um poema “esguio”. Conforme abaixo:

Ao examinar novamente o poema, pode-se verificar que somente os dois últimos versos da primeira estrofe ocupam um espaço maior da folha, sendo o penúltimo ainda um pouco menor que o último, o que possibilita relacionar o penúltimo à espada de Dom Quixote e o último à sua lança, que também é proporcionalmente maior, enquanto os dois corpos, ou seja, as duas estrofes são em si “esguias”, Dom Quixote e Rocinante do desenho também o são, de forma que tanto o poema quanto o desenho ressaltam as formas delgadas de ambos.

É possível dizer que há a preocupação por parte de Drummond em apresentar as personagens como Portinari as desenhou, o que acontece por meio de metáforas, que descrevem um Dom Quixote muito esguio, ou seja, alto e magro, vestindo a sua armadura. Nos dois casos Rocinante é incitado pelo amo, sendo que Drummond explicita o motivo e dá o destino: “o sem fim”, ou o mundo do devaneio. Embora tal fato esteja implícito no desenho de Portinari, ele pode ser apreendido pela análise das cores; que seguem o mesmo padrão dos desenhos anteriores; pois Dom Quixote continua colorido com um vermelho muito intenso, ou seja, dominado pela paixão e embasado na expansão do fundo amarelo que dá vazão ao seu devaneio, ou aos seus sonhos, que também estão presentes no poema nos dois últimos versos da primeira estrofe, “de solitárias horas indormidas/ quando o projeto invade a noite obscura”.

Outro ponto que parece importante neste conjunto da obra plástico-pictórica e poética é que a magreza, presente em ambas, acompanha certa mudança no enfoque dado a Quixote. Não somente seu devaneio é posto em foco, mas também a sua inadequação: tanto frente ao mundo real, uma vez que já não se guia por ele, quanto ao campo do devaneio, para onde se dirige. A magreza ressaltada pelos artistas procura persuadir o leitor a ir além do aspecto físico; uma vez que ambos trabalham com imagens; para um ser frágil e desequilibrado.

Assim como Portinari transfere para a prancha o aspecto físico do Quixote de Cervantes, o mesmo é feito por Drummond quanto ao pintor. Agora, considere-se a presença do animal como um componente importante para a imagem do cavaleiro andante, que compreende o homem e o animal. Analisando-se atentamente as duas presenças no desenho, verifica-se que o animal se encontra ereto, firme, enquanto o homem se encontra torto. A impressão transmitida pelo cavalo é justamente contrária à sensação de insegurança que se sente ao observar o homem. Veja-se que a postura de um contradiz o inquietamento do outro. Um, Rocinante, expressa equilíbrio, solidez, tranquilidade, domínio de si na situação enunciativa, enquanto que o outro, Dom Quixote, representa o sujeito levado pela ação, pela paixão, pela desmedida.

Também é possível se observar o espelhamento do poema sobre o desenho. Veja-se a estrutura do poeta sobreposta ao desenho (Fig. 3). O corpo do poema traz em si a estrutura do desenho de Portinari. E “de solitárias horas indormidas/ quando o projeto invade a noite obscura” marcaria o joelho esquerdo, bem como o pé direito da personagem, ao passo que os quatro últimos versos seriam as quatro patas do animal. Em “Esporeia” tem-se a pata esquerda traseira, e “o cavalo” a direita. Passando para as patas

dianteiras, o penúltimo verso marcaria a pata esquerda, e “o sem fim” a direita. Assim, o poema também é um desenho; na medida em que é figurativo ao mesmo tempo em que espelha o desenho de Portinari.



Fig. 3– Sobreposição do poema “O esguio propósito” sobre o desenho “Dom Quixote a cavalo com lança e espada”

## **Conclusão**

Pelas análises aqui apresentadas, confirma-se que o dialogismo entre as obras ocorre entre três diferentes artes: um hipotexto em prosa, uma releitura pictórica e outra poética. Os textos brasileiros dialogam o tempo todo com o hipotexto, recriando-o em diferentes matérias signíficas.

No que se refere às releituras, percebe-se que o aspecto visual da arte plástico-pictórica de Portinari – a primeira releitura, levando-se em conta a questão cronológica – é revigorada pelo código poético de Drummond. Este – que compôs por último, tendo como base os desenhos – realizou o diálogo entre essas diferentes linguagens com maestria.

Considera-se, por fim, que se pode dizer que os artistas brasileiros, ao trabalharem o aspecto do desajuste, tanto Drummond quanto Portinari apresentam, neste conjunto de obras, a ironia cervantina de maneira explícita, estando assim, em consonância com o tom encontrado no texto mestre.

Apresenta-se, neste par de releituras sob o tema do *ethos* quixotesco, um espelhamento do ser e estar no mundo de Dom Quixote. Um ser que em seu devaneio demonstra sua fragilidade frente tanto ao mundo prosaico, quanto ao seu próprio mundo de sonhos.

## **Referências Bibliográficas**

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, Lílían Ried Miller. *A cor no processo criativo: Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Senac, 2006.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos).

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. 2. ed. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2003.

CERVANTES, M. de, PORTINARI, C., ANDRADE, C. D. de, *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond*. Rio de Janeiro: Diagraphis, 1973.

DESENHO DE D. QUIXOTE (de Portinari) roubado em Paris. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02/07/57.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

GOETE, J. W. *Doutrina das cores*. Tradução, seleção e notas Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2.ed. Lisboa: Presença, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JEANNIÈRE, Abel. *Platão*. Trad. Lucy Magalhães; revisão técnica, Geraldo Frutuoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998. (Coleção Roteiro de Leitura)

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP, 1999.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A Linguagem das Cores – Energia, simbolismo, vibrações e ciclos das estruturas coloridas*. Trad. J. Constantino K. Riemma. 9. ed. São Paulo: Pensamento, 2004.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Primeiro Livro. Trad. Sérgio Molina, edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2002.

SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

**Autor(as)**

**Katya Maia MOTTA, Profa. Ms.**

[kymotta@hotmail.com](mailto:kymotta@hotmail.com)

**Camila Maria BERNARDO, Profa. Ms.**

[camis.ber@hotmail.com](mailto:camis.ber@hotmail.com)