

# “Trem da Estação da luz”: um diálogo de linguagens e de culturas

## “Train Station of light”: a dialogue of languages and cultures

Teresa Otranto\*\*

\*Centro Universitário Maurício de Nassau. Recife, PE, Brasil.

\*\*E-mail: teresaotranto@terra.com.br

---

### Resumo

Este texto desenvolve uma correspondência entre três formas artísticas: a poesia, a música e a pintura, com o objetivo de definir, na obra de Alceu Valença, relações possíveis entre essas artes que, espelhando-se mutuamente, intercambiam propriedades reflexas. Por se utilizarem de recursos comuns – a poesia “pinta” com palavras, a pintura “fala” por imagens e a música por sons –, pode-se atribuir-lhes um diálogo estético-visual com o intuito de se vislumbrarem, de maneira clara, as linguagens que o artista escolhe para seus códigos expressivos. A interação entre os interstícios do texto, a imagem e o som não é um estudo recente.

**Palavras-chave:** Diálogos. Culturas. Linguagens. Poesia. Música. Pintura.

### Abstract

*This paper develops a correspondence among three art forms: poetry, music and painting, with the goal of defining possible relationships in the work of Alceu Valença, among those arts, mirroring each other, exchange reflexing properties. Due to the fact that they use common resources: the poetry “paints” with words, painting “speaks” by means of pictures and music, with sounds; you can attribute them a visual aesthetic dialogue, in order to glimpse, clearly, the language that the artist chooses for his expressive codes. The interaction between the text interstices, image and sound is not a recent study.*

**Keywords:** Dialogue. Cultures. Languages. Poetry. Music. Painting.

---

### 1 Introdução

No século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing, crítico literário, no seu ensaio *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia* (LESSING, 1998) alerta os estudiosos tanto para o perigo de uma assimilação muito íntima entre as diferentes artes quanto para o de uma separação rígida. Acredita que cada obra deva ser analisada dentro de contextos corretos, que, supõe ele, devam ser claros e distintos. Como afirmou Lessing (1998, p.49), “eu escuto em cada palavra o poeta trabalhando, mas a coisa mesma eu estou longe de ver”. O crítico dirige sua análise predominantemente para a poesia e a pintura. Alega ser a pintura uma arte espacial, que objetiva comprimir a sucessão de uma ação em um determinado momento, ao passo que a literatura, como arte temporal, distendia a imagem na sucessão de uma ação. Argumenta que a pintura recorre predominantemente às figuras e às cores em um determinado espaço, produzindo objetos com qualidades visíveis, enquanto a poesia produz sons articulados no tempo, gerando ações sucessivas.

No ensaio, Lessing (1998, p.51) expõe a separação entre a linguagem simbólica e a linguagem intuitiva, pertencentes tanto à pintura quanto à poesia, assinalando que as variações decorrem da necessidade de uma adequação icônica entre os símbolos utilizados e o tema da imitação. Destaca a utilização,

pela pintura, de signos naturais, que asseguram a ela “uma grande vantagem com relação à poesia, que só pode utilizar para si signos arbitrários”. Porém reconhece a iconização da linguagem poética não somente pela valorização da ordem das palavras, como também pelo acesso às onomatopeias, tropos e figuras.

Para Lessing (1998), a dificuldade de se aceitar a correspondência entre as artes estaria ligada, principalmente, ao aspecto do tempo e do espaço. Mas se estes limites fossem bem rígidos, como se explicaria a pintura de corpos ou de objetos em movimento? E a pintura impressionista, na sua tentativa de captar um momento? Pode-se argumentar, então, que a pintura não renuncia totalmente ao tempo. Em realidade, as artes relacionam-se nos mais diferentes códigos na busca de uma totalidade da representação artística.

Ezra Pound, em *ABC da literatura*, aproximou a poesia da pintura e da música. Considerou a palavra poética uma forma condensada de expressão verbal, “carregada de significado até o máximo grau possível”. Para fundamentar seu ponto de vista, citou, como exemplo, as línguas africanas primitivas, cuja linguagem ainda está presa à mímica e ao gesto; o povo egípcio, que fez uso de figuras abreviadas para representar sons; e o ideograma chinês, que usa figuras para significar uma coisa, em uma dada posição ou relação, ou uma combinação de coisas. Segundo Pound (1997, p.26), “este é o

meio certo de se estudar poesia ou literatura ou pintura”, que são linguagens carregadas de significado, apesar de não serem capazes de exprimir todas as formas e graus da compreensão humana. Conclui afirmando que, de modo contraditório, o critério de valoração do objeto artístico será dado pelo maior grau possível de significados que ele possui.

Para um estudo poético da carga de significados que uma palavra pode ter, Pound (1997, p.41) sugere uma pesquisa sobre as três formas de poesia: a fanopeia, que lança imagens sobre a imaginação visual; a melopeia, que produz relações emocionais através de palavras impregnadas de propriedades musicais (som ou ritmo), as quais orientam o seu significado; e a logopeia, que se utiliza de grupos de palavras para estimular associações intelectuais e emocionais. A abordagem pela análise dos poemas, por si só, já aproximaria o estudo poético da análise da pintura e da música.

Para Roland Barthes (1974, p.143-145), na passagem da poesia clássica para a moderna, a palavra conserva “o movimento, a música, e não a verdade”, o que bastaria para aproximar a arte poética musical. Ele vai mais além em suas ponderações, que dão à palavra poética critérios de totalidade, pois “ela brilha com uma liberdade infinita e prepara-se para resplandecer no rumo de mil relações incertas e possíveis”. Na explosão do vocábulo, a “natureza torna-se uma sucessão de verticalidades, o objeto ergue-se de repente, refeito de todos os seus possíveis: ele só pode delimitar um mundo não preenchido e, por isso mesmo, terrível”. Sob este tópico, a similaridade entre a poesia e a pintura fica realçada, já que à palavra se seguem todas as suas possíveis virtualidades, com relações que fascinam e surpreendem. Ela nunca pode ser falsa, porque é sempre total.

Richards (1971, p.124) explica as diferentes leituras que podem advir da análise de um mesmo poema e as relaciona com um estudo pormenorizado de uma pintura, escultura ou peça musical. Reconhece “a presença de íntimas analogias” e sugere a comparação entre as artes como o melhor meio para se atingir uma compreensão individual de cada uma delas, sem permitir que as analogias destruam autonomias próprias ou obscureçam diferenças. A apreciação crítica de uma obra literária, de um quadro/ gravura ou de uma peça musical, não se faz instantaneamente. Necessitamos de certa familiaridade, que deve ser adquirida, para uma plena valorização dos aspectos estéticos.

Wassily Kandinsky (1996, p.51-59), em vários momentos de um estudo sobre o tema, declara que “as diversas artes instruem-se reciprocamente e perseguem, com frequência, os mesmos objetivos”. Cada arte, ao se aprofundar, “fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes”, pois a “identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade [...]”. Uma arte deve apreender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, “os meios que são dela e somente dela”. Consolidando a opinião do artista,

assinalamos que nunca as artes estiveram tão próximas umas das outras como nos últimos tempos, quando os elementos de uma veem-se confrontados com os de outra.

O diálogo entre a pintura e a literatura também é estudado, de forma elucidativa, pela ensaísta Ângela Gutiérrez (1996, p.127), quando se refere à apropriação que Vargas Llosa (do seu romance *Elogio*), objeto de seu estudo, faz “de pinturas produzidas do século XV ao século XX, metabolizando-as dentro da trama”. A autora pondera que não há novidade nessa interlocução entre pintura-escritura, assinalando-a tanto nos escritores europeus quanto nos brasileiros.

Etienne Souriau (1983, p.14) afirma: nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas são levitas do mesmo tempo. Entendemos que negar uma relação entre a pintura, a poesia e a música é negar as potencialidades da comunicação plástica, verbal e sonora. Parafraseando Mário de Andrade, “entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente” (ANDRADE, 1984, p.27). Com base nestes fundamentos, objetivamos uma análise comparativa, em *Estação da Luz*, entre a poesia, a música e a “pintura” de Alceu Valença, seguido de uma associação com a gravura, de mesmo nome, do pintor Wellington Virgolino, a partir de um roteiro de Alceu Valença – apesar da arte pictórica não constituir um elemento do seu projeto autoral.

## 2 Desenvolvimento

### 2.1 *Estação da Luz: a poesia e a pintura*

O poema-canção é estruturado em três estrofes, sendo as duas primeiras de cinco versos e a última de sete versos, na versão que acompanha a gravura *Estação da Luz*, de Wellington Virgolino, pintor pernambucano. A primeira e a segunda estrofes têm estruturas semelhantes, com predominância de sons nasais, constituindo-se no refrão da música, que permite um deslizar sonoro na leitura do texto, acompanhando o movimento do trem escorregando nos trilhos:

Lá vem chegando o verão  
No trem da Estação da Luz  
É um pintor passageiro  
Colorindo o mundo inteiro  
Derramando seus azuis  
Pintor chamado verão  
Tão nobre é a sua aquarela  
Papoulas vermelhas  
A rosa amarela  
O verde dos mares  
As cores da terra  
Me faz bem moreno para os olhos dela  
(*Estação da Luz*, Alceu Valença)

A expectativa da chegada do trem e do verão está simbolizada tanto no advérbio “lá”, quanto na expressão de cunho popular “lá vem”. Já na partitura musical, que reproduz o canto do poeta, o verso “Lá vem chegando o verão” repete-

se no primeiro verso da primeira estrofe e ao fim da primeira estrofe, no início da segunda estrofe e, várias vezes, ao término da composição, dando a esta uma musicalidade mais sonora. O mesmo faz Valença com a sua performance - que segue o modelo musical, enriquecida pelas tonalidades vocais, pelos gestos e pelas indumentárias.

Os tempos verbais (presente e gerúndio) caracterizam a ansiedade da vinda do verão, quando o colorido da natureza explode num arco-íris de luz e cor. A explosão de cores e sons através das palavras emerge de um poeta, cantor e músico brasileiro nordestino, Alceu Valença – afeito às coisas da sua terra, autor de uma produção com sabor tropical e toque local, mas ligado simultaneamente a espaços externos. No impulso de sua arte, arrasta seu povo, sua cultura e sua terra, para articulá-los com outros povos e outras culturas.

A composição citada traz uma homenagem ao pernambucano Carlos Pena Filho, conhecido como “o poeta do azul”, que viajou poeticamente por toda a sua região, projetando estas imagens em um Brasil culturalmente mestiço. Em seu poema *Soneto do dismantelo azul*, dedicado a Samuel Mac Dowell Filho, Pena Filho (1959) diz: os sapatos, as ruas, os gestos insensatos, os vestidos, as gravatas, o cansaço, em tudo havia azul, até que, “perdidos de azul nos contemplamos/ e vimos que entre nós nascia um sul/ vertiginosamente azul. Azul”. Registramos, também, na obra deste poeta, imagens relacionadas ao efeito dos raios solares na sua terra natal: “Sobre um chão de sol manchado” (PENA FILHO, 1959, p.16); “Quando o sol doer nas coisas/ da terra e do céu azul” (PENA FILHO, 1959, p.36); “[...] nas claras ruínas do sol,/ de chão cego aos vegetais” (PENA FILHO, 1959, p.24); ou ainda em “As paisagens muito claras/ não são paisagens, são lentes./ São íris, sol, aguaverde” (PENA FILHO, 1959, p.13). Esse dom de escrever pintando com as palavras, servindo-se delas como se fossem tintas na construção de imagens tão coloridas, permite ao poeta misturar cores – brancazul, azulverde – e concluir: “Mas tanta cor não cabe neste espaço / e arreventa os limites que a circundam” (PENA FILHO, 1959, p.59). O próprio Carlos Pena Filho, assim como Alceu Valença, se considerava um pintor frustrado.

Por também ter Alceu Valença “olhos sensíveis à cor”, sobretudo às regionais, o poeta sente-se atraído pela prosa de Gilberto Freyre, gerando um vínculo pictórico, de sensualidade plástica, entre ambos. Reconhecemos que Alceu Valença, ao juntar às suas cores uma forte imaginação criadora de imagens, propicia o surgimento de inúmeras metáforas, como um “arco-íris no centro do céu” (VALENÇA; RAMALHO, 1977) ou os “lábios verdes de purpurina”, a “deusa da noite sangrenta e fria” em um “dia branco” (VALENÇA, 1974). O que talvez justifique o pedido que o eu lírico faz no poema *Estação da Luz*, ao “pintor chamado verão”: “me faz bem moreno para os olhos dela”. Registramos que a análise, como um pedido, não foi feita pelo tempo verbal, já que o verbo está no imperativo, e sim pelo desuso, no linguajar popular,

do presente do subjuntivo. O falar das massas não leva em conta a diferença verbal entre pedido e ordem, distinguindo um do outro pelo tom da voz. Isto Valença faz pelo desejo de impregnar seu corpo com o moreno da terra, cor sensual dos trópicos de Gilberto Freyre e tão imagisticamente retratada pelo “poeta das cores” Carlos Pena Filho. Alceu Valença inscreveu estas duas influências no seu roteiro (e pedido) poético.

Como se não bastasse a alusão a “este pintor passageiro”, Alceu Valença, na terceira estrofe, verso quatro, enfeita o verão com “a rosa amarela” – título de uma composição de Carlos Pena Filho musicada por Capiba. E assim expande, cada vez mais, a sua teia poética, “pintando” com uma aquarela os temas de sua terra, retratando o modo de vida nordestino, “colorindo o mundo inteiro”. Sua obra se encontra permeada pela cor da terra nordestina, retratando-a nos animais, nos frutos, nas flores, na religião, na comida, transformando-os em produtos da cultura brasileira. Sua linguagem poética retrata o falar do povo, representando, inclusive, a sua musicalidade, através de alguns refrões, quadras e ditos populares.

Deste modo, com o termo verão, o poeta cria não só uma prosopopeia como também múltiplas “antonomásias”, ao substituir nomes próprios por características dos seres nomeados. No “verão” estariam incluídos: Carlos Pena Filho e Jorge Amado, Gilberto Freyre, o próprio Alceu Valença e Ascenso Ferreira (1951, p.9), cujo “colorido” de sua obra poética Manuel Bandeira já havia comparado às pinturas de Cícero Dias, tanto pela originalidade de formas quanto pela “maneira de sentir e exprimir a terra, na sua paisagem e na sua gente; tanto pelo vocabulário e sintaxe popular quanto pelas transcrições das coisas ouvidas”.

Metaforicamente, o poema-canção *Trem da Estação da Luz* pode assumir múltiplas conotações: a da passagem do tempo com a chegada do verão (verão tanto como estação do ano quanto como personificação); uma alusão à Estação da Luz (nome de uma estação central de trem em São Paulo, para onde correm as classes populares; ou uma referência ao verão como estação do ano, época em que a luz solar é mais intensa). O mesmo se pode dizer com a expressão “pintor passageiro”, que pode atestar a temporalidade do verão ou se relacionar a um pintor (chamado verão), passageiro do trem. Assim, as fronteiras homem/ paisagem e homem/ máquina são hibridizadas, confundidas poética e intencionalmente.

E as imagens poéticas se sucedem no decorrer do poema. No verso “com seu fogo de janeiro”, a expressão “fogo de janeiro” está enfatizando o desenvolvimento simultâneo de calor e luz, elementos de distinção do verão nordestino. No quarto verso, tanto da primeira quanto da segunda estrofes - “colorindo o mundo inteiro”, existe a reprodução do falar popular, que comumente toma a parte pelo todo: não é realmente o mundo todo, e sim o nordeste brasileiro. Em “Derramando seus azuis”, tem-se a simbolização do céu, intensamente azul, aliada à iluminação; estrutura semelhante

opera-se com “verde dos mares”. O mar verde referencia a estação do calor, com águas claras. O mar aparece também como um dos símbolos do verão: no calor, um dos lazeres preferidos da população é o banho de mar, fortemente socializado.

Alceu Valença serve-se predominantemente das cores básicas: azul, vermelho e amarelo. O vermelho é uma cor essencialmente quente e funciona como um transbordamento de vida ardente e agitada. Da mistura do azul com o amarelo, forma-se o verde, ponto ideal de equilíbrio entre essas duas cores diametralmente opostas e em tudo diferentes. O verde absoluto é a mais calma de todas as cores, sugerindo uma imobilidade benéfica para os homens, assim como generosa é a água para os nordestinos (verde dos mares). Kandinsky (1996, p.94) aponta o verde como a cor dominante do verão, “o período do ano em que a natureza tendo triunfado da primavera e de suas tempestades, banha-se num repousante contentamento de si mesma”.

## 2.2 Estação da Luz: um diálogo de música e cor

A música de *Estação da Luz* é escrita no tom de lá maior. A introdução é composta por dez compassos, que se caracterizam por movimentos arrastados. Após os cinco primeiros compassos, temos a flauta imitando um apito de trem, o que projeta o pensamento, imediatamente, para o barulho de uma locomotiva nos trilhos. Esta imagem é reforçada por um trecho instrumental, no meio da música, no qual os instrumentos reiteram a mesma ideia.

O compositor Jorge Antunes (1982, p.37) sugere uma correspondência entre sons e cores, o que ele chama de “correspondência cromofônica”. O tom da música, lá maior, é apresentado como vermelho, cor característica do verão e da terra nordestinos. A lembrança do canto de Luiz Gonzaga, com a canção *Asa Branca*, projeta a mesma imagem, corroborando que esta concepção não é de um único indivíduo, e sim um consenso do imaginário social:

Quando oiei a terra ardendo  
Quá foguera de São João  
Qui braseiro, qui fornaia  
Nem um pé de prantação  
(Luiz Gonzaga)

A música de *Estação da Luz* é apresentada por um conjunto composto por guitarra, baixo, bateria, teclados, percussão e flauta, além das cordas friccionadas (violinos) na introdução. Apesar de serem instrumentos modernos, alguns fazem o papel de instrumentos tradicionais na música nordestina: a guitarra substitui a viola nordestina; a flauta e a bateria, o terno de pífanos (pífano, zabumba, caixa e triângulo). Os violinos, a percussão e o teclado aparecem para um maior requinte musical. O violino tem como seu paralelo tradicional, no Nordeste, a rabeca; mas, no caso específico dessa música, ele está exercendo o seu papel orquestral.

A opção de Alceu Valença por instrumentos eletrônicos deve-se às influências recebidas do rock e à própria necessidade

de adaptação aos avanços tecnológicos. O músico/compositor, juntamente com Geraldo Azevedo, Belchior, Fagner, Zé Ramalho, entre outros, apareceu no cenário da MPB, nos anos 70. Em todos esses poetas, cantores e músicos percebia-se, como característica comum em suas composições, a hibridação musical, com uma mistura de baião, toada, frevo, maracatu e rock: a “maldita e penosa síntese entre rock, eletricidade e música brasileira” (BAHIANA, 1980). Daí a dificuldade em se definir o ritmo da canção. Afinal, ela se apresenta como um amálgama rítmico.

## 2.3 Um diálogo de linguagens entre Alceu Valença e Wellington Virgolino

Em 1985, Wellington Virgolino atende a um pedido de Alceu Valença, que deseja estruturar todo o disco *Estação da Luz* (1985) através de uma associação entre a pintura, a música e a poesia. Embasado no amor do poeta pela Holanda e na admiração do mesmo por Maurício de Nassau, surge a ideia de criar a figura de Valença caracterizado como o governador holandês. Esse diálogo é tão marcante que, em 1996, ao receber o título de “cidadão da cidade do Recife”, o compositor aprimora essa performance, não só se apresentando caracterizado de Maurício de Nassau, mas “arrastando” consigo toda uma corte holandesa, a cavalo, vestida à moda holandesa.

A parte central da pintura é preenchida pela imagem figurativa de Alceu Valença, trajando roupas que lembram o uniforme de Maurício de Nassau, ornadas com galões e medalhas. A predominância das cores, na vestimenta, caminha entre o azul, amarelo e vermelho. O enfoque central foi dirigido para o rosto e as mãos. O rosto, de formato oval, iluminado pelo sol, é pintado em uma tonalidade vermelha dos trópicos (estendendo o diálogo de linguagens à Gilberto Freyre, que marcou o regionalismo de sua obra pelo tom “vermelho cor dos trópicos”), o que o torna bem visível. Não foram esquecidos alguns parâmetros físicos do poeta, como os cabelos longos e soltos, a barba e o bigode, usados pelo artista na época. Um olhar voltado para baixo, que tanto pode estar dirigido para a pintura de um trem, que Alceu segura com a mão esquerda, quanto pode projetar-se para fora da tela, como que contemplando um possível espectador, criando, assim, uma reciprocidade entre aquele que olha e é olhado.

Na mão esquerda, entre o dedo polegar e o indicador, Valença mantém um papel, que não se mostra na sua totalidade, mas onde se vê, na porção desenrolada, a máquina e parte do vagão de um trem. Este trem aparenta movimento (já que expele fumaça pela chaminé) e está direcionado no sentido do corpo masculino retratado. Talvez Wellington Virgolino quisesse representar a ideia central contida no poema-canção *Estação da Luz*, um trem que sai de São Paulo para o Nordeste e, neste caso, estaria fundamentado o porquê do movimento do trem direcionar-se para a imagem de Alceu. Escrito em letras maiúsculas e azuis, *Estação da*

*Luz* é o título do quadro, do disco e também o nome de uma das mais movimentadas estações de trem da cidade de São Paulo, imortalizada por Mário de Andrade no conto *Primeiro de maio*, do livro *Contos Novos*. O trem está pintado na cor verde da cana-de-açúcar, produto que tanto aguçou a cobiça dos holandeses e que ainda hoje representa o “açúcar da vida” para milhares de nordestinos.

Bem próximo à mão esquerda, que se apoia no braço da cadeira, há um pote cheio de pincéis coloridos, nas cores azul, amarelo, vermelho e verde. Para a composição cromática do pote, o pintor utilizou, novamente, o azul, o amarelo e o vermelho, resguardando o verde para compor a vegetação e sugerir o movimento (do trem e das águas).

Valença segura na mão direita um guarda-sol, cuja cobertura insinua, também, uma sombrinha de frevo. Novamente uma proximidade entre a tradição europeia e a nordestina, o erudito e o popular. Pernambuco, terra de Alceu Valença, é berço do frevo, ritmo característico da população urbana do Recife e fortemente associado ao carnaval. E não seria esta gravura uma caracterização do carnaval, festa popular tão associada à imagem da cidade de Olinda?

Notamos as flores que ornaram o cabelo e a sombrinha e fazem “pano de fundo”, compondo o cenário da flora, juntamente com o caju e as folhas, retratadas em tonalidades diferentes de verde. Vale salientar a importância da flora e da fauna brasileiras na visão de Johann Mauritius van Nassau, alemão de formação cultural humanista. Ao chegar a Pernambuco, como governador geral do Brasil holandês, trouxe, em sua comitiva, artistas, cientistas, artifices, sábios e pintores, encarregados de registrar a exuberância do Novo Mundo e captar o viço e a luminosidade dos trópicos. Enfatizando a ideia, a gravura é luminosa e expõe o viço das frutas, flores e folhas.

A cadeira também mistura estilos: talvez rococó, ou quem sabe um pouco mais barroca, para compor, com o conjunto da gravura, uma visão cultural híbrida. A madeira e a palhinha, representadas no desenho da cadeira, homenageiam os artesãos nordestinos, que até hoje vendem seus produtos nas feirinhas do Alto da Sé. Os desenhos da moldura e da palhinha do encosto, apesar de representados na cor marrom, ganham luminosidade com uma mistura de tonalidades do amarelo (lembradas na boneca do milho). Afinal o sol, tão forte que torna o céu branco por inteiro, é a fonte natural de iluminação da gravura. É digno de realce o coração, colocado na parte mais alta da moldura, lugar de destaque, evidenciando o sentimento de amor do poeta pela beleza plástica.

Ao fundo e à esquerda do espectador, conferindo profundidade à gravura, a representação das ladeiras de

Olinda. Em uma baixa da sinuosidade dos morros, vemos a representação de um forte, como que “corroborando” toda esta hibridação cultural. Todo o ambiente é harmônico, projetando um homem em perfeito convívio com a natureza – banhado por flores, frutos e sol, flutuando sobre as águas nordestinas.

### 3 Conclusão

A gravura de Virgolino “recusa-se”, assim como o seu autor, a uma definição, incorporando várias técnicas, sem se incluir totalmente em nenhuma; “só não consegue esconder aquilo que talvez seja a sua grande razão de vida: a imensa poesia que inunda cada um de seus quadros”. Já a poesia de Alceu deixa patente, por suas próprias repetições e redundâncias, sua habilidade para expressar um cromatismo sensível que intensifica e valoriza sua arte.

### Referências

- ANDRADE, M. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1984.
- ANTUNES, J. *A correspondência entre os sons e as cores*. Brasília: Theasaurus, 1982.
- BAHIANA, A. M. *Dicionário do rock*. São Paulo: Editora Três, 1980.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- FERREIRA, A. Oropa, França e Bahia. In: FERREIRA, A. *Poemas de Ascenso Ferreira*: Catimbó, Cana Caiana, Xenheném. Recife: Nordestal, 1981.
- GUTIÉRREZ, Â.M.R.M. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MOTA, M. *O circo*. Recife: Catálogo da exposição, 1971.
- PENA FILHO, C. Episódio sinistro de Virgulino Ferreira. In: PENA FILHO, C. *Livro geral*. Recife: Linceu, 1999.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- RICHARDS, I. A. *Princípios da Crítica Literária*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- SOURIAU, E. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.
- VALENÇA, A.; RAMALHO, Z. *A dança das Borboletas*. Álbum: Zê Ramalho. Rio de Janeiro: CBS - Sony Music, 1977.
- VALENÇA, A. *Dia branco*. Álbum: Molhado de Suor. Rio de Janeiro: Som Livre, 1974.