

# O POEMA COMO PEÇA DE EXPOSIÇÃO

Armando Gens (UERJ-UFRJ/ARS e LISE)

**RESUMO:** Entre 1870 e 1900, o grande destaque concedido ao olhar orientou a construção do discurso urbano e se estendeu aos quadros da poesia brasileira para, sob o patrocínio de um conjunto de preceitos, instaurar uma poética compromissada com a materialização. Tamanho foi o desejo de representar uma idéia através de uma imagem concreta e visível, que os poetas não hesitaram em acionar uma variada rede metafórica referente, em especial, às artes plásticas, nem em realizar algumas experiências no âmbito das artes gráficas. A partir de tais constatações, este trabalho busca explicitar, com base em uma dimensão retórico-discursiva, os diferentes modos pelos quais poemas e perfis de poetas incorporaram imagens concretas com a clara intenção de esbater as fronteiras entre ler/ver e escrever/mostrar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira; Retórica; Visibilidade; Visualidade.

## O poema e a busca de visualidade

Entre 1870 e 1900, a sedução exercida pelos panoramas, as sugestões de passeio ao ar livre<sup>1</sup>, a novidade dos kinetoscópios e cinematógrafos<sup>2</sup>, o hábito de mirar vitrines de importantes magazines<sup>3</sup>, a moda do monóculo<sup>4</sup>, o ato de exhibir-se em locais públicos, o largo emprego da fotografia, o comércio de imagens<sup>5</sup>, a proliferação de ateliês e galerias de arte, a visita às exposições universais<sup>6</sup> e o gosto pelos jornais ilustrados exigiam dos habitantes das cidades um exercício visual intenso, estimulado pelo lazer, pelos bens comerciais e culturais que orientavam a construção do discurso urbano.

Se o caráter visual que norteava o discurso urbano logo se propagou pelo território da poesia brasileira, o destaque concedido ao ideário positivista e a conseqüente aversão à metafísica impulsionaram a instalação de um significativo debate sobre a busca de uma forma visual para as coisas do espírito e de uma definição mais mimética para a natureza do ato de compor. Sob o patrocínio de um conjunto de preceitos retóricos, deve-se a esta ampla discussão teórica, exibida em prefácios, epílogos, notas, advertências, elucidários, artes poéticas e profissões de fé, o diálogo que se entabulou entre o poema e outras modalidades da arte: arquitetura, escultura, música e pintura.

Para que melhor se compreenda o diálogo entre a literatura e as demais modalidades da arte, de acordo com Philippe Hamon, em *Expositions: littérature et architecture au*

*XIXe siècle* (1989), ocorre porque “La littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même” (HAMON 1989: 21) e, para que esta definição se concretize, “La comparaison, la métaphore, l’analogie sont donc inscrites nécessairement, non comme procedes décoratifs, mais comme moyens inévitables, au sein de cet acte même de définition” (HAMON 1989: 7) . No campo literário brasileiro, este diálogo entre a poesia e as demais modalidades da arte, de acordo com as orientações oferecidas pelo *Compêndio de Retórica e Poética* (1870), de Manoel da Costa Honorato, era interpretado como rivalidade. O manual do cônego, — livro didático utilizado nos cursos do Imperial Colégio Pedro II e a serviço da formação de um segmento grafocêntrico —, registrava no “Artigo IV” do “18º Ponto” a superioridade da poesia sobre as demais modalidades da arte, já que a palavra permitia compor músicas, pintar quadros e construir prédios. E assim decretava: “A poesia, visto que tem por instrumento a palavra, reúne as maneiras de expressão e as vantagens das outras artes” (HONORATO 1879: 202), para, no “Artigo V”, mantendo o mesmo tom legislativo, prescrever: “...a poesia deve ser como a pintura” (HONORATO 1879: 220; v. tb. MELLO 2004). E, nesta perspectiva retórica, ficava patente que os limites do poema poderiam avançar em direção aos de outras modalidades da arte, através da metáfora, do símile e da analogia, opinião que se coaduna tanto com a de Philippe Hamon como com a de Octavio Paz, no livro *A Outra Voz*. Nesta obra, o poeta mexicano declarava que “comparações, analogias, metáforas, metonímias e os demais recursos da poesia: todos tendem a produzir imagens nas quais se juntam isso e aquilo, o um e o outro, os muitos e o um”, pois para ele, a função mais “antiga”, “permanente” e universal do poema “é dar forma e fazer visível a vida cotidiana” (PAZ 1993: 125). Contudo, as opiniões de Octavio Paz muito se distanciam das de Costa Honorato, uma vez que para o autor de *Os Filhos do Barro* o poema difere da pintura, porque, sendo um objeto de linguagem, desencadeia imagens mentais no leitor ou ouvinte, e, ao contrário do que se pode pensar, ele nada mostra, na exata medida em que as imagens geradas pelo poema se configuram como “criaturas anfíbias: são idéias e são formas, são sons e são silêncio” (PAZ 1993: 143). Segundo se observa, Octavio Paz entendia que a relação entre poema e pintura realizava-se na tensão mostrar/não-mostrar.

Avançando na perquirição sobre o diálogo do poema com outras modalidades da arte, Jacqueline Lichtenstein, autora de *A Cor Eloquente*, entende que a relação entre

mostrar/não-mostrar se dá de modo direto e se apresenta como uma referência para a arte mimética que toma a metáfora pictural como veículo para expor diante dos olhos do espectador um dado objeto. Este procedimento visa, segundo bases aristotélicas, a patrocinar prazer naquele que contempla as imagens geradas, porque o que se lhe expõe diante da vista é passível de identificação. Por isso, a pesquisadora põe em relevo que “escrever um poema consiste sempre em descrever uma representação visual”, pois, segundo ela, “a escrita exige a apresentação de um dispositivo visual, onde o autor se transforma em ator para que possa acontecer o espetáculo da narrativa que quer escrever” (LICHTENSTEIN 1994: 76).

Através das idéias até aqui expostas, torna-se cada vez mais evidente que “a metáfora pictórica pode ser considerada a mais apta para designar a atividade poética em geral” (LICHTENSTEIN 1994: 76). Tal posição parece, em parte, ser bem aceita nas lições proferidas pelo *Compêndio de Retórica e Poética*, de Costa Honorato, destinadas à formação de uma elite grafocêntrica. Só em parte, pois, conforme já ficou evidenciado, nelas a relação entre poesia e pintura se dava como rivalidade, tanto que, no já referido *Compêndio de Retórica e Poética*, no “Artigo IV”, relativo aos “Caracteres Essenciais da Poesia”, ensinava-se que a poesia “conserva, quando necessário, a vantagem de *pintar*, por meio da palavra, o pensamento e pôr os objetos sob nossos olhos” (HONORATO 1879: 202). Sem procurar esbater a rivalidade entre a pintura e poesia, o autor do compêndio de retórica determinava: “A poesia é superior à pintura e à música, porque é a verdadeira arte do espírito, que se exprime pela palavra” (HONORATO 1879: 201); a “poesia, visto que tem por instrumento a palavra, reúne e resume as maneiras de expressão e as vantagens de outras artes” (HONORATO 1879: 202). De acordo com a legislação exposta no manual, a prevalência da poesia sobre as demais modalidades da arte consistia no fato de que a arquitetura, a escultura, a música e a pintura dirigiam-se imediatamente aos sentidos, enquanto a poesia, por meio da palavra, destinava-se indiretamente aos sentidos, e diretamente à imaginação e ao espírito. Percebe-se com clareza que a rivalidade entre a poesia e as demais modalidades da arte se assentava em um sistema axiológico no qual a logolatria e o culto às coisas do espírito ocupavam uma posição superior em relação aos sentidos.

Para além do objetivo didático presente nas trinta lições do manual de retórica,

ali a relação entre pintura e poesia não se tratava de “ekphrasis logológica” (CASSIN 1990: 245), ou seja, a imitação da pintura. A relação se estabelecia apenas em plano metafórico. A poesia podia tornar visível o invisível e expor diante dos olhos do leitor um dado objeto, uma certa cena ou um retrato. Entretanto, esta mesma elaboração metafórica que aproximava poesia e pintura também as separava, uma vez que as lições contidas no manual de Costa Honorato frisavam que a poesia ultrapassava as possibilidades expressivas da pintura, porque seu “instrumento” — a palavra — se sobrepunha ao material utilizado pela pintura.

Na realidade, Costa Honorato se empenhava em assinalar a posição hegemônica da palavra em detrimento dos outros materiais utilizados pelas outras modalidades da arte, porque sua intenção era valorizar o sistema grafocêntrico. Porém, a despeito das contradições discursivas do tratadista, da hierarquização das artes e das rivalidades entre o poema e as demais modalidades da arte, o diálogo entre poema e pintura teve seu desenvolvimento. A preocupação em dar corpo à idéia, acionou, inicialmente, o antigo tópico horaciano — *Ut pictura poesis*. Dar colorido, criar contornos bem definidos, fabricar volumes, esfumar e sombrear passaram a ser metáforas utilizadas na configuração do fazer poético. Os poemas, como peças de exposição, converteram-se em quadros nos quais os poetas registravam tipos, costumes, paisagens, lendas, episódios bíblicos e históricos, cumprindo uma missão didática de mostrar aos leitores não só as paixões, mas também de preservar a memória e o patrimônio cultural do povo brasileiro. Um exame do curso do topus *Ut pictura poesis*, pelo campo literário brasileiro situado entre 1870 e 1900, revela que o vocábulo “quadro” foi incorporado ao vocabulário crítico e poético como sinônimo de poema. À guisa de exemplo, destacam-se os títulos das obras de Joaquim Serra e de Celso Magalhães — *Quadros* e “Quadro artístico” —, bem como se assinala o respectivo desdobramento do vocábulo em: *Cromos*, de B. Lopes; “Cena sergipana”, de Tobias Barreto; “Marinha”, de Olavo Bilac; “Esfuminhamentos” e “Água-forte”, de Cruz e Sousa; “Pintura a óleo”, de Péthion de Vilar. No campo da crítica, no conhecido artigo intitulado “A nova geração”, de Machado de Assis, o vocábulo se converte em nomenclatura para marcar a distinção entre as composições que traziam cenas justapostas no espaço e as que, no discurso crítico do autor, apresentavam a “volta de teatro”, ou seja, composições cujas cenas se articulavam no tempo. Por volta de 1892, o termo “quadro” na acepção de

poema fora também empregado por Luís Murat no prefácio que escrevera para a primeira edição de *Sara*.

O topus *Ut pictura poesis* também se refletiu na cena gráfica, através do tratamento dispensado ao poema em páginas de revistas, jornais e livros. À feição de quadro, as composições em versos, concebidas como peças de exibição, apareciam guarnecidas por simples ou sofisticadas molduras. As molduras simples desempenhavam o papel de limites para a área de grafismo, enquanto as sofisticadas cumpriam o objetivo de enriquecimento visual. Tratava-se de uma técnica que consistia em fisgar o leitor pelos os olhos e conferir ao poema um lugar de destaque, contribuindo, sobremaneira, para o enobrecimento do produto. Então, a moldura, na qualidade de embalagem, vestia, literalmente, o poema que irrompia na página “numa encenação gloriosa e numa ostentação sacralizante” (BAUDRIALLARD 1988: 205), como aos leitores da revista *Kosmos* (1904-1909) fora possível contemplar. Já no espaço do livro, a concepção do poema como quadro manifestou-se através de delicadas orlas de fino acabamento que encimavam poemas, como se molduras fossem. Tais procedimentos reforçavam a tênue fronteira entre o poema e a pintura em dimensão gráfica. A este respeito, a crônica de Ciro Vieira da Cunha – publicada na *Gazeta*, de 19 de março de 1948, na qual o escritor, ao fazer referência à dificuldade de recolher as composições de Narciso Araújo, porque perdidas em antigos periódicos –, encerra um exemplo bem significativo ao comentar sobre a recepção do soneto “Saudade Estéril”, estampado “com honras de página inteira e ilustração de Raul Pederneiras” na *Revista da Semana*. Comprove-se:

Novo triunfo para Narciso. Um negociante da rua da Assembléia apanhou a página da revista, colocou-a em vistosa moldura, pondo-a em exposição à porta da loja. Viu-a Raul, de passagem. Chamou o dono da casa, a quem não conhecia e de quem era desconhecido, por indagar-lhe o valor do trabalho.

- Que acha do desenho?
- É a expressão da verdade dos versos.
- E os versos?
- Os versos, meu amigo, valem ouro.

As informações do cronista permitem entrever as relações entre o poema e o contexto que o circunda. Logo de início, identifica-se a tendência da época em tomar o poema como um quadro através do deslocamento operado pelo leitor, retirando-o do seu espaço de origem – a revista –, e o guarnecendo com “vistosa moldura”. Como se pode inferir,

o tratamento que o proprietário da casa comercial dispensou ao conjunto – soneto e ilustração – foi motivado pela solução gráfica apresentada na página da revista, espaço em que o verbal e o não-verbal harmonizavam-se para elaborar uma imagem de totalidade. Já a colocação do conjunto, na porta do estabelecimento, transformou-o em objeto atuante, na medida em que a exposição deu-se num local de trânsito pelo qual desfilavam muitas pessoas. Poema e a ilustração ficaram, literalmente, na rua, cumprindo não só uma função decorativa, mas também poetizando o cotidiano. Operando aproximações entre a vida e a arte, grafismo e espaço urbano, o impresso levava o pedestre a parar a lida, pousar o olhar no quadro e desfrutar de um momento de fruição. Parente distante dos contemporâneos painéis que ilustram os grandes centros urbanos do século XXI, a página, devidamente emoldurada, evocava as tabuletas que, no fim do século XIX, deram início à ilustração do espaço urbano. Se o tratamento gráfico levou o leitor do poema a convertê-lo em quadro, as orientações do período fizeram com que Raimundo Correia, na abertura de *Primeiros Sonhos* (1879), promettesse ao destinatário de seus versos a exibição de quadros:

Há deste livro, que ides ler, nas páginas,  
Ou tristes ou risonhos.  
Os quadros mal traçados, mas verídicos  
Dos meus primeiros sonhos.  
(CORREIA 1961: 3)

Nesta estrofe, é visível o emprego do termo “quadros” em lugar de poemas, com a intenção de esbater as fronteiras entre “ler/ver” e “escrever/pintar”. Contudo, o efeito do esbatido não é suficiente para disfarçar as áreas limítrofes. Como se pode inferir, o poeta, ao reciclar o conhecido tópico de “modéstia afetada” expresso na fórmula “os quadros mal traçados”, comete um lapso que desmantela a possível relação entre poema e pintura. O restabelecimento desta relação ocorre apenas em nível retórico, uma vez que os parâmetros são os da escrita, como atesta a reciclagem do conhecido clichê epistolar, “as mal traçadas linhas”. O investimento em formas clichêizadas tem amplo emprego e determina os protocolos de leitura explicitados neste fragmento, no qual se converte a máxima “ver para crer” em “ler para crer”, com a clara intenção de ratificar a idéia de poesia-verdade ou poesia-sinceridade. A preocupação com o concreto e com a verdade é tão intensa que salta aos olhos, no longo poema de Raimundo Correia, o propósito do poeta em colocar em exposição seus sonhos, abrindo-se tal qual um livro.

Fica claro que, entre 1870 e 1900, o centramento, de forma plena, na visualidade e na visibilidade, acionou um processo de representação que pretendeu colocar diante dos olhos do leitor o objeto poético, e fazê-lo parecer concreto, palpável e verdadeiro, como se fosse mercadoria ou peça em exposição. Por isso, o acionamento do topus *Ut pictura poesis*, além de franquear aproximações entre “ler/ver” e “escrever/mostrar”, permitiu que se realizassem um sem-número de poemas que exibiam de modo pictórico temas como: leques, vasos, muros, estátuas, quadros de ruínas, paisagens, varandas, vetustas catedrais, sufocantes claustros. Este forte acento pictórico se apresentava como um sinal do exercício dos poetas, às voltas com soluções para a representação concreta das formas visíveis e exteriores presentes em espaço urbano ou rural.

Para uma compreensão mais diversificada do poema como peça de exposição e do exercício realizado pelos poetas em prol da representação da idéia poética, nas últimas décadas do século XIX, é necessário que se estabeleçam o perfil desejável de poeta em campo literário, os modos de circulação impostos aos poemas e os temas de maior recorrência, já que a concepção de atividade literária, naquele momento entendida como trabalho submetido às leis de mercado e consumo, sem dúvida, interferiu na maneira de ver o poeta e no modo de compor poemas, pois a profissionalização do escritor o levou a ter de lidar com questões concretas e específicas do campo editorial, bem como dele exigiu a construção de uma imagem fora dos quadros do beletrismo.

Outro fator determinante para a aproximação do poema com outras modalidades da arte foi o movimento de convergência promovido pelas salas de redação de jornais e revistas. Nestes espaços de reunião e encontros, a aproximação de poetas e artistas plásticos esbatia as fronteiras formais que os separavam. Sem dúvida, o convívio patrocinado por estes espaços de convergência influenciou o modo de compor poemas e impulsionou a pesquisa sobre a representação da idéia poética. Como decorrência do topus horaciano – *Ut pictura poesis* –, a escultura e arquitetura converteram-se em metáforas-base para a definição do fazer poético ele mesmo. A preocupação concedida à elocução e à representação concreta da idéia poética logo se endereçou às formas arquitetônicas. Varandas, altas torres, chalés, conventos, aristocráticos salões, rústicas

casas e nobres solares serviram de motivos, de temas ou até de mero pretexto para o poeta exercitar o seu canto-arquitetura, enquanto a obsessão pela forma e pela materialidade, no âmbito da poesia realista de base erótica, promoveu o encontro do poema com a escultura, favorecendo o aparecimento de muitas estátuas erigidas com tinta sobre papel.

### **Poetas em molduras**

Se o poema dialogava com as demais modalidades da arte e se mostrava fortemente comprometido com a representação concreta da idéia poética, as artes poéticas, investindo na prosopografia - aquela concentrada “nos aspectos exteriores de uma personagem” (MASSAUD 1978: 140), pintavam, esculpiam ou esboçavam perfis do sujeito-poeta em sintonia com as prescrições nelas estampadas. O exame de algumas artes poéticas relativas ao período de 1870 a 1900 revela que o sujeito-poeta conquistou feições mais definidas, pois, enquanto entre os românticos uma capa solipsista resguardava um “eu” maiúsculo, entre os poetas pós-românticos, movidos pelo anseio de materializar a função que desempenhavam no ato criador, o processo de representação buscava referências em conhecidas funções e/ou personagens, para assinalar as variadas especificidades do sujeito-poético.

Com a intenção de compor um pequeno álbum de retratos para exemplificar a corporeidade e as especificidades exigidas na representação do sujeito-poeta, coloca-se, em cena, o conhecido poema de Olavo Bilac, intitulado “A um Poeta”. Vê-se que a metáfora “templo grego” se configura como uma obra arquitetural, enquanto a representação do eu-poético — “beneditino” e “mestre” — estabelece pontos de contato entre as coisas do espírito e as do puro artefato. As duas representações em plano semântico reforçam o perfil bifronte do eu-poético, pois só a união do erudito com o “mestre” poderia dar conta da elaboração de um poema-monumento. Segundo se observa, para cada desempenho diante do fazer poético se acionava uma analogia com um bem experimentado profissional. Como sinal dos tempos de profissionalização do escritor, Olavo Bilac, anteriormente, já havia utilizado o mesmo recurso em “Profissão de Fé”. Ali, poeta e ourives se aliavam para cuidar dos engastes do poema-jóia. Ao aproximar a figura do poeta à do artesão, marcava-se o deslocamento da figura do sujeito-poeta da esfera divina para a esfera do trabalho e, ao mesmo tempo, ratificava-se



o propósito de representar a atividade do poeta como uma profissão.

Trazendo mais uma imagem ao álbum, evoca-se a que circula pelo poema “Arte”, de Cruz e Souza. A atividade do poeta, nesta composição, mantém franca analogia com o lutador de esgrima — viril e destemido — que transpõe os obstáculos da criação através de floreios e floretes. Confira-se: “Como eu vibro este verso, esgrimo e torço, / tu, Artista sereno, esgrima e torce”. A luta com o concreto e a obsessão pela forma comparecem, ainda, em “Antífona”. O eu-poético caracterizado por uma voz, cuja procedência não se dá a conhecer, conclama “Formas alvas”, “Formas claras”, “Formas vagas, fluidas, cristalinas”, demonstrando a renitente preocupação com o mundo das formas tão bem expressa em toda a sua materialidade no poema “Arte”.

Esta representação do sujeito-poeta como lutador reaparece no poema “Vencedor”, de Augusto dos Anjos. O eu-poético não luta com palavras, mas desafia “guerreiros” e “gladiadores”, “ao todo, uns cem”, para domar-lhe o coração. Definindo-se como figura invulnerável, declara que ninguém pode domesticar “o coração de poeta”. Na lira de Augusto dos Anjos, o eu-poético se apresenta, ainda, como poeta-cientista que procede a uma auto-investigação de caráter endoscópico. Relata todo o percurso da idéia desde o cérebro, passando pela “laringe”, até esbarrar, “quase morto”, “No molambo da língua parálitica!”. Confirme-se: “vem do encéfalo absconso que a constringe, / Chega em seguida às cordas da laringe, / Tísica, tênue, mínima, raquítica...”.

Para melhor dinamizar o álbum de retratos, destaca-se o poema intitulado *Esteta*, de Edgar Mata. Embora o poema não seja uma arte poética no sentido do termo, estabelece o seguinte perfil para o eu-poético: “Mas do Esteta imortal, o amplo vulto nevoento, / Na quimera da Forma e no Sonho do Etéreo. / Há de sempre viver no quietismo sidéreo / Entre as fontes de luz, como um Deus sonolento”. A denominação – esteta –, caracterização renitente aplicada a poetas simbolistas e de grande rendimento na rede de imagens poéticas de fim de século, representava todos os que procuravam a distinção – “Esse Espírito Eleito” – no isolamento e no código aristocrático, como Jacques D’Avray, Gustavo Santiago e Gustavo Pantoja.

Dando continuidade à galeria de perfis do sujeito-poeta, cumpre incluir a figura do clown que se faz presente, por exemplo, no poema “Acrobata da Dor”, de Cruz e Sousa, bem como inserir os respectivos desdobramentos do *clown* em sátiro e fauno, observados nos poemas “Pesadelo”, de Mário Pederneiras, ou ainda, no “Anti-fauno”, título de um poema de Duque Costa. No entanto, a imagem contraditória do *clown* não se coadunava aos princípios estéticos de final de século que melhor se ajustavam às figuras-símbolo do rapsodo, do eremita, do romeiro e do sacerdote, entre outras, através das quais se fixavam os ideais de recolhimento, espiritualidade, liturgia. Por isso, não causa estranheza o fato de Andrade Muricy, no *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, ocupando-se em listar imagens de poetas veiculados em poemas simbolistas, tivesse omitido às referentes ao *clown*.

Com um reduzido grau de visibilidade, a figura do *clown*, enquanto imagem de embaçada na poética de final de século XIX, pode ser entrevisto em diferenciadas dobras. No triolé de Fontoura Xavier, por exemplo, o *clown*, desdramatizado, desponta como imagem de rebaixamento, para criticar as gaiatices e mesuras feitas por um tipo de poeta sem precisão técnica. Na qualidade de desenho caricato, delinea-se de modo esquemático em decorrência da economia da forma, através da qual se veicula o retrato:

Saltem os "clowns" empoados!  
Metros desarticulados  
Pelo exercício da esgrima.  
Saltem os "clowns" empoados.  
Batendo os guizos das rimas!

Já no poema de Cruz e Souza, intitulado “Acrobata da Dor”, a imagem do *clown* desponta em dimensão trágica reforçada pela criação de uma atmosfera macabra e fatal. Além do investimento na queda da personagem para intensificar a imagem de agonia, tal representação não esconde os laços que mantém com a do “albatroz”, cunhada por Baudelaire, para a encarnação do papel de “vítima grotesca”. Contudo, afasta-se da concepção de Gautier e Banville que viam no acrobata apenas “La dimension privilegie du clown, c’est l’altitude vertigineuse” (STAROBINSKI 1983: 81). Trata-se de uma personagem cindida pelo riso e pela tristeza que vem atestar, metaforicamente, a condição de desamparo do poeta cuja queda transforma-se em um espetáculo para um público indiferente à dor do artista.

O pouco rendimento da figura do *clown*, entre 1870 e 1900, encontra resposta na seleção de perfis do sujeito-poeta realizada em consonância com as expectativas e os interesses do campo literário, já que se tratava de um período em que os poetas trabalharam em prol de uma re-simbolização que rasurasse as antigas imagens relacionadas à queda, ao sofrimento e à dor.

### **Uma conclusão**

O exercício de representação realizado pelos poetas, entre 1870 e 1900, foi desencadeado pela esclerose do sistema romântico, atualizando-se de modo diferenciado. Tal exercício em dimensão representativa se convertera em matéria a ser polida, talhada, burilada e esmerilhada, ou pintada, conferindo à linguagem poética mais plasticidade e concebendo o poema como uma peça física e corpórea, quase sempre regulada por processos metafóricos com a arquitetura, a escultura e a pintura. Quanto à dessacralização dos poemas, ela decorreu de uma série de fatores. De um lado, as exigências impostas pelo mercado, pela publicidade e pelo público variado requisitavam obras mais palatáveis e poetas miméticos. Na qualidade de objeto, as composições em versos se reduplicavam e se espriavam de modo serial em jornais e revistas, devido às possibilidades técnicas oferecidas pelo parque gráfico. E, sob os mais variados suportes, sem restrições espaciais, e incorporadas como ornamento para artefatos produzidos pela indústria, transformavam-se em mercadoria a ser consumida por um público em busca de verniz cultural e literário.

De outro lado, a filosofia positiva, as correntes científicas e o compromisso com a história moldavam um tipo de fazer poético que era concebido como uma engrenagem ou clichê para apresentar o mundo aos leitores. Embora as tentativas de transpor o método científico para o campo da poesia tivessem gorado, a observação microscópica conjugada ao ideal de uma arte para todos se impusera como um procedimento recorrente nas produções em versos, de modo que muitos poemas se mostravam porosos à representação prosaica (HEGEL 1997: 405), reflexo do grande compromisso do período com a história. Por esse motivo, o conjunto de poemas produzido nesta faixa de

tempo pode ser concebido como um álbum em que se registrava a memória do país no tempo e no espaço.

Ao lado da estreita relação entre literatura, tempo, história e memória, há que se fazer referência à pesquisa das representações e ao interesse desmedido pela materialidade que impulsionaram poetas a buscarem em outras modalidades da arte as bases para definir o trabalho poético, pois a exigência era que o poema tivesse uma corporeidade bem definida; e, nem mesmo, o diáfano escapou de ser submetido a uma forma. A preocupação com as formas de representação da idéia poética exigiu do poema legibilidade máxima, de tal modo que as composições poéticas rivalizassem com quadros, monumentos arquitetônicos ou esculturas.

Tratando-se de um tempo de quadros, esquadros e indumentárias, a preocupação com a materialidade impeliu os poetas à busca de representações concretas para a figura do “eu-poético”, pois, se o poema se apresentava como um corpo de contornos bem definidos, o sujeito do poema, por seu turno, requisitava feições menos diáfanos e mais precisas. Em decorrência do movimento de profissionalização da atividade literária, a necessidade de re-simbolizar a figura desgastada do poeta-boêmio ou beletrista direcionou, ainda, a elaboração de imagens do sujeito-poeta para uma franca relação analógica com atividades ou profissões legitimadas no campo e no imaginário sociais, a saber: monge, ourives, mestre-de-obras, lutador, entre tantas outras. Acrescente-se, por fim, que a conjugação da visualidade com a visibilidade em espaço poético desencadeou um verdadeiro voyeurismo que fez do poeta uma figura de exposição e espectador do mundo e, do poema — objeto-fetiche para o leitor — um quadro, um monumento arquitetônico, uma partitura ou uma escultura. Em parte, tais mudanças demonstravam que, fora da dimensão do poema, tudo se convertia em cegueira e desenquadramento.

## NOTAS

<sup>1</sup> “Termina o Jardim em um terraço cercado de bancos, para onde durante às tardes calmosas de verão afluí uma grande concorrência, não só para gozar a viração constante que ameniza aquelas paragens, como para desfrutar o magnífico panorama que à vista se desenrola, patenteando às belezas da poética Guanabara” ALMANAQUE LAEMMERT (1880), p. 1524.

<sup>2</sup> “Pequenas imagens-que-passam diante de um único olhar, no caso do kinetoscópio; figuras em tamanho natural para platéias de às vezes duzentos espectadores, no do cinematógrafo, um alargamento não apenas das figuras, mas do público potencial para esse desfile de imagens técnicas em movimento.” (SUSSEKIND 1987: 40).

<sup>3</sup> Descrição de um passeio imaginário do poeta simbolista Cruz e Sousa: “E ele, satisfeito, reconciliado com suas dívidas íntimas, destaca-se do grupo, e mais além vai se embevecer diante de uma vitrine cheia de jóias, de bibelôs e de todas essas ricas insignificâncias que o japonismo fim de século tem inventado (...). Estuda esses objetos, marca-os na memória; (...) Ei-lo postado na porta do Costrejean. Que riquíssimos móveis de estilo variegado! Que belos bronzes copiados de grandes esculturas!” (ARARIPE JR. 1963: 147-8).

<sup>4</sup> A moda do uso monóculo entre os bacharéis (FONSECA 1941).

<sup>5</sup> A Companhia Tipográfica do Brasil comunicava que era a única oficina heliográfica que em poucos dias era capaz de tirar milhares de exemplares de um retrato ou de qualquer outro original. (ALMANAQUE LAEMMERT 1891: 814)

<sup>6</sup> “Um exemplo sugestivo: as exposições universais. Em alguns centros, como Paris, Londres e Nova York, elas reuniam às realizações econômicas e culturais das nações existentes na face da terra. Eram uma espécie de miniatura do mundo. (...) Qualquer pessoa, num passeio de poucas horas, conhecia diferentes pontos do planeta” (ORTIZ 1994: 54).

## OBRAS CITADAS:

Almanaque Laemmert. 1870 a 1900.

ANJOS, Augusto dos. 1971. Eu. Rio de Janeiro: São José.

ARARIPE JR. 1963. Obra crítica. Rio de Janeiro: MEC, Casa de Rui Barbosa.

ASSIS, Machado de. 1962. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar.

BAUDRILLARD, Jean. 1988. A sociedade de consumo. Portugal: Edições 70.

BILAC, Olavo. 1977. Poesias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CASSIN, Barbara. 1990. Ensaios sofisticados. São Paulo: Siciliano.

CORREIA, Raimundo. 1961. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Aguilar.

GUIMARAENS, Alphonsus. Os melhores poemas de Alphonsus de Guimaraens. São Paulo: Global, 1985.

FONSECA, Gondin da. 1941. Biografia do jornalismo carioca (1808-1908). Rio de Janeiro: Livraria Quaresma.

HAMON, Philippe. 1989. Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle. Paris: José Corti, 1989.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1997. Curso de estética: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes.

HONORATO, Manuel da Costa. 1879. Retórica e poética. 4. ed. Rio de Janeiro: tipografia Cosmopolita.

LICHETENSTEIN, Jacqueline. 1994. A cor eloqüente. São Paulo: Siciliano.

MELLO, Celina Maria Moreira. 2004. "Do poeta e do pintor". A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. 9-19.

MENEZES, Philadelfo. 1991. Poética e visualidade: uma trajetória da poesia contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP.

MURAT, Luis. 1921. Sara. Rio de Janeiro: Castilho.

- MURICY, Andrade. 1973. Panorama do movimento simbolista brasileiro. 2 v. Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- ORTIZ, Renato. 1994. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense.
- PANOFSKY, Erwin. 1994. Idea: evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes.
- PAZ, Octavio. 1993. A outra voz. São Paulo: Siciliano.
- POÉTICA CLÁSSICA/ Aristóteles, Horácio, Longino. 1981. Introdução por Roberta de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix / EdUSP.
- RAMOS, Péricles Eugênio. 1994. Consciência estética e aspiração à forma. Ana Pizarro, org. América Latina: palavra, literatura, cultura. São Paulo: Memorial; Campinas, UNICAMP.
- SOUSA, Cruz e. 1991 Poesia Completa. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura.
- STAROBINSKI, Jean. 1983. Portrait de l'artiste en saltimbanque. Genebra: Les sentiers de la création.
- SURIRATS, Eduardo. 1989. A cultura como espetáculo. São Paulo: Nobel.
- SUSSEKIND, Flora. 1987. Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.
- XAVIER, Fontoura. 1905. Opalas. Lisboa: Livraria Viúva Tavares Cardoso.