

O LIVRO ANTES DO LIVRO: OS DISCURSOS LAUDATÓRIOS COMO EXÓRDIO DAS ANTOLOGIAS POÉTICAS SEISCENTISTAS

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (UFPI)

RESUMO: Os discursos preambulares compõem a adequação do livro, evidenciando o gênero da obra. Funcionam como exórdio, pois captam a disposição do público. Na poesia e na tratadística do Seiscentos, prólogos, cartas ao leitor, licenças, privilégios, dedicatórias, discursos encomiásticos e títulos promovem boa disposição e atenção no leitor ou ouvinte, promovendo valor e autoridade

PALAVRAS-CHAVE: prólogos; licenças; poesia; retórica; agudeza.

A prática livresca do Seiscentos revela a rica composição dos discursos preambulares. Os livros editados na península Ibérica neste período possuem um conjunto de discursos que antecedem – chegando mesmo a sobrepujar em importância – a obra do autor em publicação. Tais discursos, dispostos antes do livro propriamente dito, embora variáveis na forma, são retoricamente regrados na medida em que, especificados pelo uso, testemunham não apenas a exposição pública da obra, mas também o ato de sua publicação, seus efeitos sobre os leitores e as circunstâncias em que está sendo publicada. Trata-se de discursos breves, cartas, chancelas e poemas, pequenos textos de apresentação que, com o objetivo de angariar disposição afetiva para a obra, promovem (ou articulam) no registro impresso a recepção favorável que por vezes já existe em função da circulação manuscrita, oral ou impressa dos poemas. É o caso, entre muitos outros, do soneto que Manoel Faria e Sousa escreve para a reedição do livro *Várias Poesias* de Paulo Gonçalves de Andrade, em Coimbra, no ano de 1658, poema que obtém como resposta um segundo soneto, também publicado na seqüência do mesmo livro:

Tão altamente, ó Paulo engenho, & arte,
No acento teu gentil se remontavam,
Que nenhum termo grande me deixaram,
Para que a ti sem ti possa louvar-te.
A imitar desse plectro a menor parte
Desejos de aplaudir-te me inflamaram,
E de o não conseguir se desculparam
Com que era competir-te ou imitar-te.
Tu só te louva a ti que para tanto
Licenciando-te estão nossas invejas,
Que elogios te hão de ser mais numerosos

CARVALHO, M. S. F. O livro antes do livro: os discursos laudatórios como exórdio das antologias poéticas seiscentistas

Logra por glória em nosso mudo espanto,
Que quando culpa de invejosos sejas,
Serás desculpa ufana de invejosos.

Resposta
Ya que me falta la que activa pudo
Mover las peñas, citara de Orfeo,
La suavidad que en estos versos leo,
Porque la voz no canse, alabo mudo,
Obligame lo mismo de que dudo
A celebrar las partes, que no veo,
Venero lo que ignoro, y a mi empleo,
No con los passos, con el alma acudo.
Que el alma en tanto bien escrupulosa,
En vuestro entendimento se affigura
Bastante causa para ser dichosa.
Mas si enseñais del alma la hermosura
Como, occasion, en alma tan hermosa,
Dais al amor, negais a la ventura.

Os discursos dos prólogos e as cartas ao leitor, as licenças do paço, do ordinário e do santo ofício, os privilégios, as dedicatórias, as apresentações, os discursos encomiásticos e os títulos, todo este conjunto tem ação retórica similar à do exórdio, parte da composição definida na *Retórica* aristotélica como o início do discurso, que predispõe e prepara o espírito do público, dando “o tom” da composição (livro III, capítulo 14, 1414b20-1415a7). Estamos, portanto, no domínio da disposição retórica, e a idéia é que, no livro seiscentista, mormente no livro impresso, a disposição desses discursos antes da obra interfere na constituição de seu decoro perante a opinião do público, compondo em parte sua autoridade.

A composição preambular é índice elegante do conhecimento e uso da língua cultivada no ócio dos homens discretos, e indica domínio das formas de representação das virtudes civis e políticas. Do ponto de vista discursivo, especificamente os prólogos, discursos laudatórios e dedicatórias têm a mesma finalidade do exórdio, qual seja, conquistar o interesse e a benevolência do leitor, exibindo por antecipação a causa final do discurso que se segue, por meio de fórmulas de modéstia. Para isso, articulam o antigo preceito da *captatio benevolentiae*, ou conquista da simpatia, atenção e docilidade do público. A *Retórica ad Herennium* prescreveu minuciosa articulação entre certos artificios de linguagem e efeitos de captação ou reversão de afetos do público (livro I, 4-11). Como a poesia é gênero associado ao epidítico, convém precisamente o preceito aristotélico de que o proêmio “dá o tom” do discurso poético, podendo ter ou

não com este relação temática e formal. Tanto assim é que os discursos elogiosos de apresentação dos poemas, dedicatórias ao mecenas/senhor, elogios, e mesmo prólogos, podem ser compostos em versos. Quintiliano enfatiza justamente a liberdade exordial que Aristóteles predica ao gênero demonstrativo (III, 8, 8-9).

No século XVII, a preceptiva do poema épico normatiza a disposição de suas partes acionando a mesma precisão da épica antiga, embora também afaste-se dela em alguns particulares. Para Manuel Pires de Almeida, as partes que formam “o corpo” do poema heróico chamam-se “Prólogo, Proposição, Invocação, Dedicção, Narração. Proposição é o lugar primeiro da obra, em que propõe o poeta o que intenta cantar nela: esta seja breve, e clara, possível” (8). A condição de brevidade estende-se igualmente à invocação das deidades e musas da poesia; quanto à dedicatória épica, deve estar fora da obra,

pelo cheiro que tem de adulação, de que o Poeta heróico há de estar mui livre, porque só a virtude sem outro interesse o há de mover a cantar, para persuadir perfeitamente à imitação, o que não se faz com a lisonja, pois nasce dela grandíssimo aborrecimento aos ouvintes, e terem por mentiroso o Poema, dano mui considerável para o poeta. (ALMEIDA 8).

Vê-se, portanto, que Pires de Almeida reitera as finalidades da poesia heróica, fundamentalmente o cantar a virtude heróica para mover e persuadir, pela isenção de interesses impróprios e exteriores ao discurso, vícios que produzem o tédio - contra o qual operam todos os artifícios proemiais - e danificam o caráter do orador. Os gêneros líricos imitam a qualidade da disposição exordial do poema épico, e afastam-se de seus vícios, reservando, como em todos os aspectos intrínsecos à lírica, a finalidade nuclear deste gênero: o deleite do ouvinte ou leitor pelo canto elogioso ou maledicente da matéria do poema. Artificio comum aos livros desse período é o autor apresentar-se por meio de uma *persona* retoricamente construída, que se mostra nos proêmios como imitador sofrível da autoridade dos modelos imitados por afetação de modéstia. Por esse artificio de humildade fingida, o autor inicia o processo de conquista do interesse do leitor desde antes da obra. Na lírica, esse exercício de “abaixamento” da autoria eleva a matéria do poema, pois a *persona* nunca representa-se à altura de glosar o que é

proposto, para o quê solicita o signo de autoridade do mecenas, patrono ou senhor a quem dedica a obra. Um efeito desse artifício é a aproximação, por imitação, da matéria lírica à matéria dos gêneros elevados, heróica por convenção e enobrecida pelas partes, lugares e virtudes poéticas próprias, como ensina Pires de Almeida. Mas não apenas obras poéticas aderem a essas conveniências, também a tratadística e, no geral, obras preceptivas compõem o decoro dos discursos de apresentação. É o caso ilustrativo da “dedicatória” do tratado sobre agudeza poética que o teólogo bolonhês Matteo Peregrini publica em 1639, com o título de *Delle Acutezze*:

Ao Ilustríssimo Senhor e Patrono Honorabilíssimo,

o Senhor Filippo Adorno Permite-me ilustrar a fronte de meu presente livro com o esplendor do nome de V. S. Ilustríssima, desejoso de manifestar-me devoto de sua pessoa e pertencente à sua casa em todo o mundo e por todos os séculos. Não que a obra, assim tão débil, possa, por si própria, garantir imortalidade, mas porque, do haver nela impresso a nobilíssima marca do sangue Adorno, posso venturosamente essa imortalidade esperar. E facilmente, porque, assim [a obra] virá a participar dos raios desta gloriosa linhagem, a qual, por haver socorrido tantas vezes a pátria Ligúria envolta em perigosas ondas, e tendo produzido tantos heróis na posse do cetro real, servindo também hoje, V. S. Ilustríssima, por semelhante gloria, ao futuro sua generosíssima semente, nos anais da fama viverá meritoriamente imortal. (5, tradução *ad hoc*)

São noções como as de autoridade, proveito, emulação e concórdia que fundamentam esses discursos. Seu efeito é demonstrar a adaptação do gênero ao estilo e matéria do discurso poético que os segue, especificando com isso, eles mesmos, um uso aprovado do discurso que retoricamente já iniciaram. Isso ocorre porque antologias poéticas, impressas ou manuscritas, individuais ou coletivas eram compreendidas como lugar por excelência das formas próprias de dizer do cortesão, o homem livre capaz de expressar-se nas artes com agudeza e prudência. Os discursos preambulares compunham o elogio do engenho do autor, segundo uma concepção do livro como antologia de preciosidades ou “engenhos” humanos, lugar de recolhimento das imitações poéticas dos melhores poetas, *cestas de flores*.

Dessas partes do discurso, os prólogos desempenham importante papel. São, de modo geral, justificativas que o autor ou uma *persona* qualificada dá à edição pública da obra. Escritos em forma de pequenas cartas ao leitor, alegam como causa final da publicação dos livros de poesia o proveito pela difusão da doutrina, a glorificação da honra do autor

ou a oferta de deleite pela divulgação dada à obra, e não raro acusam as três finalidades. É pela rubrica de autoridade apresentada nos prólogos dos livros que o leitor reconhece a qualidade do engenho de quem os concebeu, como uma espécie de filiação ao patrimônio das artes, seus modelos e modos de apropriação das fontes, a que o autor da obra é submetido. O fundamento de discrição que a convenção das letras arvora à autoridade dos engenhos, tidos como agudos, doutos e possivelmente modelares, é alimentado pelo efeito precisamente retórico de ostentação de valor pela modéstia afetada, aspecto paradoxal apenas na aparência. Neste lugar *pró-logos*, a benevolência e disposição do leitor são buscadas num meio-termo arriscado entre o desejo pedante do autor em “grangear aplausos” e o sentido de missão, devoção ou apenas serviço que o autor demonstra, pela expressão do talento que a publicação da obra aporta. Para refutar possíveis acusações de presunção, o autor ou editor não recorrem a nenhuma “artillería de argumentos”, como diz Francisco Cascales, mas submetem-se modestamente ao juízo do leitor, este sim certamente agudo, douto e perspicaz, segundo a “modelização retórico-poética” que constitui a interlocução discreta do discurso de agudeza, concebido por um “ato de entendimento”, nas palavras de Baltasar Gracián, que necessita sempre do também entendimento do leitor ou ouvinte, igual discreto capaz de compreender a excelência desses escritos. O poeta coloca-se assim num lugar fingido de humildade e devoção que mais revela, por efeito, a autoridade de sua rubrica e o decoro da obra que sabe representar. Quanto mais modestamente o engenho do autor promover sua obra e a si, mais inteirado revela-se das convenções de cortesia, que é também política, além de ser letrada. Por conta disso, afirma Domingos Carneiro, editor das *Poesias Várias* de André Nunes da Silva, publicadas em 1671 em Lisboa: “Leitor Amigo, ou Inimigo, que tudo podes ser, aqui te ofereço estas Poesias (...) Se te forem aceitas, livrarei no teu agrado o lucro do meu desvelo, & se molestas, na tua mão tens o remédio, cerrando o livro.” É desse lugar afetado de modéstia que surgem os numerosos vocativos ao leitor que, de nomeadamente “amigo”, pode ser também “inimigo”, como dito acima, ou “leitor meu, bem ou mal affecto”, “prudente y Christiano”, “benigno y discreto”, “religioso, capucho, leigo, conimbricense, homem sem sobrescrito, pelão e de meia tigela” etc.

A preceptiva poética toma para si um leitor diferenciado pelo ofício a que a arte da poesia serve, pelo que institui no leitor “amigo poeta” o destinatário virtual de obras

CARVALHO, M. S. F. O livro antes do livro: os discursos laudatórios como exórdio das antologias poéticas seiscentistas

nascidas não da vaidade do seu inventor, mas da necessidade de normatização dos preceitos poéticos. Esse particular revela um interesse específico pelo que indica sobre a concepção coetânea de poesia, tida como arte “porque, según Aristóteles, el arte es aquella que da preceptos y enseña los caminos para no errar en aquello que professamos”, afirma Cascales, o autor das *Tablas Poéticas*, no prólogo em que refuta poetas “guiados mais pela natureza que pela arte”, oferecendo-lhes sua obra como abrigo na norma: “Y mientras no tuvieres a la mano otros maestros de poesía, al mar tempestuoso arroja estas Tablas Poéticas; quando te fueres anegando en el golfo de la dudosa confusión, arrímate a ellas, y por ventura saldrás a la orilla salvo y libre de la tormenta.”

Prólogos são, de costume, escritos em prosa, mas o editor do *Ecco* primeiro do *Postilhão de Apolo*, uma antologia setecentista da poesia de agudeza elaborada em Portugal entre os séculos XVII e XVIII, por anagrama Joseph Maregelo de Osan, concebe em versos decassílabos a evocação ao leitor de sua coletânea:

Parece lei, e passa a ser costume,
Que em reverência de qualquer volume,
Que com parto jucundo
Sai do ventre do prelo à luz do mundo,
E na berlina, que lhe doura o ferro,
Coberta de carneira, ou de bezerro,
Corre sem descansar por vários modos,
Servindo-lhes de pés as mãos de todos;
Que um Prólogo adiante
Traga em lugar de archote bem flamante,
Que lhe venha aclarando
O *quis*, *quibus*, e *quid*, *quomodo*, e *quando*:
Inda que esteja claro quanto encerra,
E tenha o livro o fruto à flor da terra.

Assim como os prólogos, as dedicatórias consideram determinada convenção que atende a normas de pedido ou reconhecimento de mecenato. Estas formas operam o mesmo mecanismo de representação de discrição pela modéstia retoricamente forjada na submissão da obra e do autor à necessidade de honra e fama da liberalidade, glória e valor do senhor que as abriga, artifício sintetizado, por exemplo, na seguinte sentença de Francisco Cascales: “al tanto que la insuficiencia no emprende, se arroja la voluntad.” Com essas prerrogativas, as dedicatórias podem ser elaboradas por terceiros, os editores em alguns casos, como as *Várias Poesias* de Paulo Gonçalves de Andrade dedicadas a

CARVALHO, M. S. F. O livro antes do livro: os discursos laudatórios como exórdio das antologias poéticas seiscentistas

Francisco de Faria Severim pelo impressor da obra que, solícito, declara ao Chantre da Sé de Évora: “Esta impressão ilustrada com o raio de tanta luz logrará eterno seu luzimento, & eu trocarei a liberdade de meu afeto bem empregado pelos grilhões de uma obrigação eternizada.”

Dedicatórias podem também ser escritas em verso, como a *Epístola dedicatória ao Excellentissimo Príncipe o Senhor D. Duarte*, pelo licenciado Manoel da Veiga, no livro *Laura de Anfriso*, de 1626:

Vede aquela paterna Magestade,
De tão doce brandura acompanhada:
Bebei nela Senhor a humanidade.
E esta Musa que vai mal cultivada,
Alhea de conceitos, & artificio,
Seja em vossa grandeza agasalhada.
Aqui vos canta o rústico exercício,
Dai vossa mam Real aos meus Pastores,
Que o cantar-vos tomarão por officio.
Outros tempos virão, dias maiores,
Quando na tuba clara, e sonora
Vos possa oferecer versos melhores. (2)

Mais comumente são escritas em prosa, caso da dedicatória do livro de Alonso López Pinciano, espanhol autor da *Filosofia Antiga Poética*, de 1596, em que faz uma ressalva ao conde a quem dedicara a obra, por considerar alguns trechos impróprios “às orelhas” do nobre senhor:

Otrosí: suplico a V.S. si algún dia hiziere a esta obra digna de sus oydos, los abstenga de la epístola nona y especialmente del fragmento quarto della, cuya materia es ridícula y más conveniente a orejas populares y cómicas que no a las patricias y trágicas, quales ser deven las de los Príncipes y grandes señores y quales son las de V.S. etc. (tomo I, p.6)

As dedicatórias dos livros seiscentistas são hoje lidas como sínteses teóricas das letras daquele tempo, como aliás o conjunto desses discursos preambulares, em que a poesia era concebida segundo o conceito da imitação dos melhores autores. Não obstante ser lugar de aplausos, as dedicatórias primam pela brevidade do discurso, conforme preceito destacado por Pires de Almeida (antes referido), mas nunca por desmerecimento da personagem que ilustram, cuja magnificência é impossível de ser

acomodada nas poucas linhas que a convenção dispensa à dedicatória, conforme reclama Manuel Botelho de Oliveira, numa metáfora marinha, quanto à exigüidade do “papel epilogado”, pois “nele não cabe a multiplicidade de tantos títulos, quanto as acreditam, seria temeridade querer recopilar um mar imenso em tão limitada concha, e copiar figura tão agigantada em um quadro tão pequeno” (1953: 8). A propósito da dedicatória de sua antologia *Música do Parnasso*, a reconstituição teórica da lírica, muito significativa para a crítica hodierna, é bastante evidenciada pelo percurso normativo que o autor desenha ao considerar as fontes e modelos da imitação que se segue nos quatro livros de sua obra. Botelho de Oliveira arrola artes e autores gregos, e após estes, italianos e ibéricos - antigos e modernos - e se estende à conjuntura americana colonial, cujas poéticas compuseram o patrimônio das artes de que se serve como imitador:

Nesta América, [as Musas] quiseram também passar-se a este empório, aonde como a doçura do açúcar é tão simpática com a suavidade do seu canto, acharam muitos engenhos, que imitando aos poetas de Itália, e Espanha, se aplicassem a tão discreto entretenimento. (1953: 3)

Outro lugar de interesse são as licenças, aprovações exigidas a todo livro, fosse arte retórica ou encômio régio. Havia três tipos de leitura prévia: a primeira dizia respeito à licença do “Santo Ofício”, censura que cuidava da difusão das verdades católicas contra o anúncio de idéias que portassem insegurança aos dogmas teológicos. Havia também as licenças do Paço e do Ordinário, que prezavam o acolhimento das leis civis contra pressupostos que fossem danosos à república, ou a valores eclesiásticos e morais. As licenças eram providas por secretários, notários, licenciados, freis, padres, inquisidores, validos e conselheiros, enfim, por homens de notório saber na sociedade seiscentista. Algumas vezes era referido também o valor da taxa do livro. Mesmo licenças aprovativas atestavam, por vezes, restrições. Trechos de livros eram cortados, ou exigiam-se explicações ou alterações ao autor. Caso do mesmo *Poesias Várias* de André Nunes da Silva, livro ao qual os censores exigiram uma alteração na disposição das poesias, de modo a se “apartarem das profanas, as sagradas”. Casos muito interessantes ocorrem quando o censor empenha-se em demonstrar a razão de seu parecer. Exemplo conhecido encontra-se em *Os Lusíadas*, épico cuja licença de publicação foi provida

pelo frei Bartolomeu Ferreira, com a condição de que o leitor deveria estar atento para o fato de que os deuses pagãos ali citados eram ornatos que desempenhavam a função de alegorias poéticas, mas que eram, fora da ficção poética, demônios dos gentios, sem conhecimento da luz divina do cristianismo, segundo ele. No século XVII, licenças continuam a ser dadas com base no mesmo pressuposto da *licentia* poética; os argumentos dos censores têm por fundamentos o uso, a autoridade da rubrica e as normas do gênero do discurso. Sob argumento semelhante ao fornecido a Camões, concede licença de impressão o censor das *Rimas Várias* de Antonio Álvares Soares, em 1628, atualizando tacitamente a *Arte Poética* de Horácio:

porque o Autor trata seus conceptos e pensamentos com muita honestidade, sou de parecer que se imprimam, porque ainda que atribua as criaturas divindade e adoração, não deve prejudicar o seu intento (...) porque isto são encarecimentos de Poetas e mui ordinário modo de falar, assim em os antigos, como nos modernos, e assim parece se lhe não deve negar a licença que a outros se concedeu.

Especialmente ricas para o conhecimento do conceito de poesia nesse período são as licenças dadas às *Luzes da Poesia*, arte poética de Manoel da Fonseca Borralho, publicada em 1724 em Lisboa. A primeira delas tem como “Qualificador do Santo Ofício” o clérigo Rafael Bluteau, que justifica a publicação do livro de Borralho, “legislador do Parnaso”, em consideração da matéria:

Poesia, Arte nobilíssima, a qual, inda que costume nascer com os sujeitos, que a exercitam, depende de muitas notícias, que ordinariamente sem Mestre se ignoram, e ignoradas ocasionam partes informes, Antípodas das Musas, e escândalos de Apolo. Sendo, pois a Poesia, como aqueles frutos cuja mediania no gosto é vício, e só prestam quando excelentes.

A segunda licença faz uma reflexão sobre o registro escrito das artes preceptivas e os efeitos desses atos de publicação sobre a convenção das letras:

sempre a arte conduz muito para aperfeiçoar e dar lustre ao gênio, e para emendar, ou dar firmeza ao uso. A escritura, durável cópia das palavras, serve de consagrar à eternidade os conceitos, que por humanos têm a triste pensão de transitórios: mas servir-

CARVALHO, M. S. F. O livro antes do livro: os discursos laudatórios como exórdio das antologias poéticas seiscentistas

lhes-a de eterno descrédito se for menos acertada, como a imagem mal feita a um fermoso original. (página das licenças)

Outros discursos preambulares constam nos livros seiscentistas, embora sem formas definidas, como os privilégios, as apresentações e os discursos encomiásticos. Os privilégios são licenças mais amplas, com direitos de impressão e venda das obras estendidos. Todos esses discursos primam pela brevidade, pois existem para compor a adequação do livro que recomendam, evidenciando o gênero e a eminência da obra, conforme vimos no preceito e podemos comprovar pela introdução brevíssima dos *Poemas Lusitanos* de António Ferreira, publicados em 1598:

Aos bons ingenhos
A vós só canto, espiritos bem nascidos,
A vós, e às Musas ofereço a lira,
Ao Amor meus ais, e meus gemidos,
Compostos do seu fogo, e da sua ira.
Em vossos peitos são, limpos ouvidos,
Caíam meus versos, quais me Febo inspira.
Eu desta glória só fico contente,
Que a minha terra amei, e a minha gente.
(2000: 47)

No entanto, essa noção não impede que, por concessão da brevidade, se façam presentes antes da obra discursos laudatórios mais longos, que contêm juízo e interpretação do decoro do poema, servindo-lhe como “compêndio das finezas e primores”, pelo que este do comum dos poemas afasta-se. Exemplo perfeito temos no *Discurso Poético* de Manoel de Galhegos, apologia do livro de Gabriel Pereira de Castro, *Ulisseia ou Lisboa Edificada, Poema Heróico*, na edição de 1636, do qual extraí os seguintes trechos:

Usa [o poeta] felicemente das três figuras de que mais necessita a textura, que são, *Parasceue*, *Analogia* e *Teliotis*, *idest*, preparatório, proporção, perfeição. (...) A claridade, ou a enargeia (que é a evidência no dizer) observa tudo quanto Hermógenes amoesta na palavra *Saphinia* [saphéneia]: a grandeza do estilo (...) A brevidade no explicar a sentença é soberana: tarda mui pouco em dar forma ao conceito, que é o que encomenda Hermógenes na palavra Gorgotis. Que val o mesmo que Pressa.

Os títulos dos livros seiscentistas remetem, de modo geral, ao deleite que a obra deverá proporcionar ao leitor ou ao ouvinte, por isso costumam ser enunciados sob o signo do

CARVALHO, M. S. F. O livro antes do livro: os discursos laudatórios como exórdio das antologias poéticas seiscentistas

gozo: deleitações, passatempos honestos, triunfos, cancioneiros, divertimentos, entretenimento curioso e, sobretudo flores, com vantajosa rede de sinônimos: florilégios, antologias, ramalhetes, jardins. Os títulos chamam atenção também pela extensão que por vezes possuem. É o caso da edição revista e aumentada da antologia editada por Osan, já citada, vinda a público entre 1761 e 1762, que recebe o curioso título de:

Ecos que o Clarim da Fama Dá: Postilhão de Apolo montado no pégaso, girando o universo para divulgar ao orbe literário as peregrinas flores da poesia portuguesa, com que vistosamente se esmaltam os jardins das Musas do Parnaso. Academia universal, em a qual se recolhem os cristais mais puros, que os famigerados engenhos lusitanos beberam na fonte de Hipocrene, Helicon e Aganipe.

Portanto, a idéia de que os discursos preambulares ajudam a compor a adequação do livro, evidenciando desde o princípio o gênero e natureza dos discursos presentes no interior da obra encontra respaldo em vários elementos compositivos. Em primeiro lugar, esses discursos possuem normatização retórica; são com efeito artificios retóricos com fins muito específicos e concorrem, no conjunto, para o decoro da obra que iniciam, no que se assemelham ao exórdio, parte do discurso prevista nas retóricas mais antigas como prenunciador do gênero do discurso que inicia. Nos livros de poesia e na tratadística das artes nos anos seiscentos, a prática da composição preambular tem como finalidade captar a boa disposição e atenção do leitor ou ouvinte. A concepção do livro como antologia de preciosidades ou “engenhos” humanos no ambiente de corte absolutista peninsular adere, portanto, à concepção de poesia como um ato de agudeza intelectual, certa capacidade intelectual de formular analogias, matéria do elogio exordial. É para promover fama, valor e autoridade que são compostos prólogos e cartas ao leitor, licenças do paço, do ordinário e do santo ofício, privilégios, dedicatórias, apresentações, discursos encomiásticos e títulos. Os discursos dispostos antes do livro revelam também a prática discreta de publicação de livros impressos como dispositivo político e social de distinção, porque indicavam precisamente que seu autor possuía elevação nas letras, tratando-se assim de homem douto, treinado nas artes civilizatórias mais prestigiadas: retóricas, filosóficas, gramaticais, poéticas, nomeadamente as artes dos antigos gregos e romanos, e algumas autoridades da era cristã, conforme atestam as

licenças.

OBRAS CITADAS:

ALMEIDA, Manuel Pires de. Discurso sobre o Poema Heróico. Lisboa. Manuscrito do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

ANDRADE, Paulo Gonçalves de. Varias poesias. Coimbra: Officina de Manoel Dias - Impressor da Universidade, 1658.

ARISTÓTELES. 1998. Retórica. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BORRALHO, Manoel da Fonseca. Luzes da Poesia descobertas no Oriente de Apollo nos influxos das muzas, divididas em tres Luzes essenciaes [...]. Lisboa: Officina de Felipe de Sousa Villela, 1724.

CAMÕES, Luís de. 1988. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

CASCALES, Francisco. 1975. Tablas Poeticas. En Murcia, por Luis Beros, 1617. Madrid: Espasa-Calpe.

FERREIRA, Antonio. 2000. Poemas Lusitanos (1598). Ed T. F. EARLE. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2000.

GRACIÁN, Baltasar. 1987. Agudeza y Arte de Ingenio. (1648). Ed. Evaristo C. CALDERON. Madrid: Clásicos Castalia.

HORÁCIO. 1981. Arte Poética. A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. 1953. Música do Parnasso (1705). Antenor Nascentes. (org.). Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro.

OSAN, Joseph Maregelo, ed. 1761-62. Eccos que o Clarim da Fama dá : Postilhão de Apollo [...] (1762). Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Souza. 2 tomos.

QUINTILIANO. 1996. Institutio Oratoria. 1ª. ed.: 1921. Harvard, Loeb classical library. (126). 4t.

PEREGRINI, Matteo. 1997. Delle Acutezze. Torino: Edizioni Res.

PINCIANO, López. 1953. Philosophia Antigua Poetica (1596). Ed. A. C. Picazo. 3v. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.

CARVALHO, M. S. F. O livro antes do livro: os discursos laudatórios como exórdio das antologias poéticas seiscentistas

Rhétorique à Herennius. 1997. Trad. Guy Achard. Paris: Les Belles Lettres.

SILVA, André Nunes da. 1671. Poesias várias. Recolhidas por Domingos Carneiro. Lisboa: Domingos Carneiro.

SOARES, Antonio Álvares. 1628. Rimas várias: primeira parte. Lisboa: Matheus Pinheiro.

VEIGA, Manoel da. 1628. Laura de Anfriso. Évora: Manoel Carvalho, impressor da Universidade.

O NÃO-SER DA MORTE E DE DEUS NA POESIA DE LÊDO IVO

Alamir Aquino Corrêa (UEL)

RESUMO: A morte e Deus parecem ser fundamentais em *A noite misteriosa* (Rio de Janeiro: Record, 1982) de Lêdo Ivo. Na confluência dos pensamentos trazidos à luz da lua, agredidos pela obsessão aterrorizante da noite, a vida sobrestá a morte, quando evidencia-se a certeza da felicidade através do não-ser da morte; neste momento delicado, aparentemente Deus também deixa de ser para não-ser, pois as coisas simplesmente manifestam-se, apenas e totalmente vida. O poeta acaba por demonstrar a existência de Deus pelo seu não-ser, entrega-se à vida, não carpediamente, pelo prazer de viver apesar do heideggeriano ser-para-a-morte. Há uma nítida consciência do dilema vida/morte e deus/homem, que se mostra sobretudo pela negação/afirmação, não só pela razão mas também pelo valor da emoção em descompasso com a lógica.
PALAVRAS-CHAVE: Lêdo Ivo, morte, Deus, não-ser, Noite Misteriosa.

O poeta, ficcionista e ensaísta Lêdo Ivo nasceu em Maceió em 1924. Talvez por isso, neste XIX encontro da ANPOLL, torna-se importante visitar sua poesia e encontrar o mistério da vida afirmado. A figura literária de Lêdo Ivo é incontestada, reconhecido por vários prêmios como Olavo Bilac (ABL), Cláudio de Souza (Pen Club do Brasil), Jabuti, Mário de Andrade e Juca Pato, e por pertencer à Academia Brasileira de Letras. Embora haja uma antologia organizada por Lúcia Helena, a crítica acadêmica tem se interessado mais por seu romance *Ninho de cobras* (Prêmio Walmap de 1973).

Entre suas obras de poesia, há um livro que parece ser um momento de intensa busca do homem enquanto ser, na compreensão da vida e das relações humanas. Texto delicado, acaba por firmar-se buscador de uma identidade do homem em relação a Deus e a Morte. A obra em tela, *A noite misteriosa*, está dividida em três partes praticamente iguais em número de poemas (“A Colheita”, “Todo Santo Dia” e “Vida de Sempre”), totalizando 98 poemas. Lêdo Ivo, à guisa de apresentação, discorre no início do livro sobre “A Visita da Noite”. Afirma desde o título o mistério da noite, momento de horizontalidades que dão origem a verticalidades – o estender dos corpos é o preparo para o vôo dos sonhos. O silêncio é quebradiço, pontado pelas manifestações das profundezas. Entre os insones, predominam os terrores e as obsessões. O desgaste da matéria, a que atribuirei a idéia aristotélica da *metabolê*, antecipa a morte, mas em tudo há uma absorção do que está ao redor. É mundo fronteiro, onde nada está definitivo:

“o poeta se sente dividido e inumerável” (5). A concepção da fronteira e a transposição de limites trazem à noite a qualidade do inexplicável, que absorve o que se conhece: o poeta “vagueia na fronteira onde sono e vigília se aliam para saquear o espólio deixado pelo dia, que é a grande morada dos homens” (5).

No conjunto dos poemas, parece haver uma preocupação essencial: o ser e o não-ser. O eu-lírico mostra-se desde o primeiro momento preocupado em afirmar o que é e o que não é – sua condição de compreensão de si mesmo é motivo de reflexão e sobretudo de comparação das constitucionalidades, através de um movimento pendular e opositor desta percepção: “Um homem que sonha é tudo o que não é / . . . / Se antes de dormir fecho o meu portão / no sonho ele se abre.” O poeta erra pelo mundo, sem saber o que busca ou o que quer: “Não sei se sou a caça ou o caçador. / Não sei quem me persegue ou o que persigo. / Que rosto é o teu – de amigo ou de inimigo? / Dia de amor ou noite de terror?” (72).

Esta incerteza é o processo do conhecimento, verdadeira *kinêsis* aristotélica, pois eivado de alternâncias de ser (*alloyôsis*), ora construído ora destruído, matéria em modificação ou inversão. Mas ao compreender a si mesmo, o eu-lírico de Ledo Ivo enfrenta o outro, geralmente distante e menor, encontrando uma saída de engajamento social:

Como os pobres são grotescos! E como os seus odores
nos incomodam mesmo à distância.

. . .

Em qualquer lugar do mundo eles incomodam,
Viajantes importunos que ocupam nossos lugares
mesmo quando estamos sentados e eles viajam de pé.
(29-30)

Esta atitude engajada chega mesmo a um certo tom de iracunda consciência diante do nosso existir na natureza, como acontece no poema “Imagem do Deserto”:

Aqui não há mais pássaros.

(...)

Aqui não há mais chuvas.

(...)

Aqui não há mais pássaros nem peixes.

Mas fomos nós que derrubamos as florestas e os rios.

(76)

“Vida de Sempre”, terceira parte de *A Noite Misteriosa*, é basicamente sobre Deus.

Antes dela, nas outras partes há uma ou outra referência a Deus, até mesmo um poema sobre “Deus e o Cavalo” e um outro “A um deus no México”. Entretanto, o eu-lírico procura explicar a relação do homem com Deus e a existência de Deus nos trinta e dois últimos poemas do livro. O Deus é católico, tripartite: “Ó ser perfeito e eterno, / soberano Senhor, / uma só em três pessoas” (91); mas a percepção do poeta é de um Deus onipresente: “[Deus] É o esquilo que atravessa a estrada / o musgo que esverdeia o portão / a flor aberta antes do tempo / no jardim onde as cobras se esconderam” (90).

O poeta pergunta “Quem é Deus?” (89), “Como é Deus?” (90, 94), “Onde está Deus?” (92, 99, 118), “O que é Deus?” (93), “Onde encontrar Deus?” (96), “Que cheiro tem Deus?” (98). Suas respostas têm um sabor moderno, adequado ao contexto da urbanidade recente e repleta de artefatos tecnológicos. A busca ontológica de Deus dá aos poemas de Lêdo Ivo a qualidade emotiva necessária à paz do moderno homem católico. O poema “Carteira de Identidade”, que abre esta última parte da obra, tem um quê de humor no próprio título. O eu-lírico organiza sua compreensão de Deus de maneira lógica, sob o referencial canônico, mas pelo estranhamento, afinal “Deus é a pergunta que responde a todas as respostas” (89). Deus é tanto o sinal vermelho no cruzamento da linha férrea como “o estalido da cama / no hotel que aluga vagas / para cavalheiros” (89); isto é, para o poeta Deus é ubíquo, onipresente: “Deus está em nada. / Deus está em tudo” (99).

A condição de Deus estabelece-se em símile com a paciência das formigas, o zumbido dos besouros, rastejando na terra como os vermes, mas que busca incessantemente os homens: “como um caracol / que caminha imperceptível / ao encontro dos homens” (95); afinal Deus está “em qualquer lugar. / Até na água leve / da usina nuclear” (96). Para este eu-lírico, “Deus não tem forma / e não tem cor” (97), e “cheira ao pão / partido pelos pobres / e jamais ao não / na boca dos ricos” (98). Interessantemente, o relacionamento de Deus com os homens é aquele da caça e do caçador, como se mutuamente procurassem-se: “Deus é caçador? / Ou é a nossa caça? / . . . / E aos homens arma / quando rompe a aurora / suas emboscadas” (100).

O poema “Seja Homem” é dirigido a Cristo, tratando-o proximamente, usando o pronome “tu”. Só como homem fica estabelecido o momento fundamental de sua

consistência ou essência – é o momento simbólico de construção da sua divindade, por sofrer o mesmo padecimento dos outros filhos de Deus, mas homens:

Como Deus não podias sofrer nem morrer
mas para nos salvar te fizeste homem
e sofreste e morreste
pregado numa Cruz, derramando o teu preciosíssimo sangue.
Ó mistério da Encarnação, do Filho de Deus feito homem!

Mas esta relação com Deus torna-se apropriada, tomada, verdadeiro ato de contrição, pois os outros – nós os homens – também sofrem iniquidades: “Ó mistério dos campos de concentração, dos filhos de Deus feitos homens / e que sofrem e morrem / nos fornos crematórios” (106). O poeta aqui deixa de lado o sentido maravilhoso da contemplação de Cristo e passa a perceber-nos todos capazes de também e igualmente sofrer. A agudeza de sua observação moderna traz para o leitor a reflexão sobre o Holocausto, sobre a barbárie, sobre a violência do ser humano.

Por vezes, o poeta transgride a exegese do texto bíblico ou da tradição católica, partindo para a contemplação da vida, quer pela defesa da inocência e do inusitado da presença de Deus:

É no estrume fresco
e na alga viscosa
que devemos ver
os sinais divinos
com os olhos de quando
éramos meninos
(107)

quer pela continuidade do pecado original, agora afirmado como produto do trabalho urbano, mas sempre afirmação da vida: “Adão e Eva desobedeceram a Deus no paraíso terrestre / comendo o fruto proibido. / Ó dourada maçã da vida! Dia e noite / pagamos os motéis com o suor do nosso rosto” (108). Em “O olhar de Deus”, o poeta vai mais longe, buscando na lógica da vida o momento em que confundem-se a crença e o desejo humanos:

A escada do bordel range sob nossos pés.
na poeira do tapete esfriado
oculta-se o olhar de Deus.
Não somos dignos de ter a altíssima testemunha
na hora em que pecamos.
...

Melhor fora que Deus não existisse
e vivêssemos todos fora de Seu olhar incômodo.
(119)

O poeta coloca seu leitor em dúvida, pois a premissa da onipresença de Deus traz consigo o princípio do julgamento de todas as nossas atitudes e do incômodo desta presença. Toda esta relação com Deus só existe a partir de um conceito fundamental para o homem – a sua finitude. Somente na contemplação da vida eterna, aquela em que restaremos julgados por nossa vida terrena, dá-se a construção de Deus. É neste instante fundamental, quando o homem vislumbra a eternidade, que pode haver a existência de Deus. Afinal, é no triunfo de Cristo/Deus sobre a morte que o homem mostra sua tragicidade, superando a agonia do sofrimento terreno.

Há de se observar, entretanto, que o poeta lida com a Morte, praticamente ao longo de todo o livro, por meio de sua negação, como se a Morte não pudesse ser, como se fôssemos também nós a ela superiores. Em “Túmulo”, o eu-lírico caracteriza a nossa presença além-da-morte, balizado pela luz do sol:

Alguém que parte deixa uma lembrança.
(...)
Só eu consigo ver este presente
que o silêncio multiplica . . .
E o meu dia
é de sol e verdura e nega a morte.
(21)

Em “Domingo pela manhã”, o poeta relata o murmúrio daqueles que estão mortos, em cemitério, por onde passam velozes os carros que não querem perder os domingos: “Além da morte ninguém nos esperava. / Encontramos afinal a paz definitiva.” Este momento de paz buscada ou encontrada é sinônimo de eternidade, a despeito da morte: “Hoje sou eterno e consinto em morrer” (32).

Já em “Advertência a um Gavião”, o eu-lírico mantém a negação da morte, exigindo a presença do dia e da vida: “Mesmo longe adivinho / uma árvore que tenha / frescor de fruto ou de ninho” (38). Esta Morte opõe-se, na tradição ao Amor: “se era um recado da Morte / ou a visita do Amor” (41). Esta inimiga dos homens, embora estrutura fundamental para a tangibilidade de Deus, não pode ser vitoriosa; em “Pela última vez”, o poeta católico revisita a primeira “Epístola de São Paulo aos Coríntios” (15:55),

introduzindo o verso “Ó Morte, onde está a tua vitória?” (42). O poeta argumenta ser pífia ou inválida a morte, permitindo àquele que morre um “renascer entre as estrelas” (42). Por outro lado, a Morte é o inevitável, a constância, sempre a esperar o momento de atacar: “Quem dorme perde a morte / que respira escondida / como a lebre no bosque” (58) ou “Nada esperes da morte: / é uma mão sobre o trinco / de qualquer porta” (61). Em “O Cofre das Almas”, o poeta retorna à consciência da pequenez da morte, ultrapassada pela certeza do vínculo com a vida – o Purgatório, momento em que os vivos intercedem pelos mortos, exclusivo constructo dos católicos, ressurge como necessário norte do poeta:

Mas a minha piedade pelos homens
que mesmo após a morte ainda rastejam
mendigando amor e compaixão
termina por vencer os meus escrúpulos.
E no guichê divino deposito
a moeda do soberbo investimento.
E no mesmo momento o Purgatório
se abre e um turbilhão de almas ansiosas
graças a mim alcança o Paraíso.

Esta relação do poeta com os constructos católicos aparece também em três outros poemas: “O Céu”, “O Purgatório” e “O Inferno”. No primeiro, está Deus a receber as criaturas, mas nenhuma delas é à Sua imagem ou à Sua semelhança, circunstância de reflexão: “A solidão de Deus espanta os mortos / cativos ao lazer do Paraíso” (109) – afinal só os não vivos lá podem estar. A seguir, o poeta mantém a tradição tomasiana de retratar a punição ou a purgação através do fogo – mas este se faz de maneira diferente, mais ligado ao sentido da vida: “Tua falta é leve. E em tua sombra de paina / fulge o sol matinal de Deus” (110). Na seqüência, trata da cela infernal, cuja porta “está sempre aberta, mas só para quem entra”, afinal só entra quem não pode estar em outro lugar. Pela distância da luz divina, só resta “O fogo feito de frio” (111) que fica a queimar as “almas incombustíveis” – mantém o poeta o recurso à tradição católica da perenidade do fogo infernal e da impossibilidade da cessação da punição, aparentemente também recorrendo a São Tomás de Aquino. O poeta mantém sua lógica emotiva, perguntando sobre o sentido da vida e da morte e da sua condição de católico. Sua franqueza é assustadora. Em “A Mão de Deus”, o eu-lírico pergunta se “Deus é a vida ou a morte” (103); afinal qual a função de Deus – *judex furiatus* (“Sua mão poderosa / brande uma foíce”) ou *pater delenificus* (“ou Deus é incapaz / de matar uma mosca?”). Em tudo há

dois lados, na visão do poeta, embora haja um que parece medonho – mormente nestes tempos nossos de absoluta incompreensão do sentido da vida ou da morte: “E que mão direita / segura a espada / que decepa a cabeça / do homem?” (103). A consistência de Deus depende da compreensão da morte como instante de passagem, necessário, absoluto, mas ínfimo diante da eternidade – os pecados todos tornam-se menores diante da capacidade de purga de um Deus sempre misericordioso:

Certas manchas e faltas
que enodoam o mundo
como a sede e a fome
estão acima do homem.

A miséria, a injustiça,
a doença e o terror
pedem a espada flamejante
do mais puro amor.

Só Deus limpa e lava
tudo com a água
da límpida cisterna
que é a vida eterna.
(104-05)

Finalmente, um poema sintetiza a visão lógica deste católico moderno, mais arguto na crítica (ou auto-crítica) ao comportamento conforme os mandamentos e costumes bíblicos. Se em Gregório, pode-se encontrar o advogado a usar do dever-ser como próprio de Deus e não dos homens, em Lêdo Ivo, há um ser-vida, diferente, saboroso, filósofo das boas coisas, consciente de sua fragilidade e até mesmo da sua aderência ao plano de Deus. O poeta em “A Confissão” estipula seus pecados, como em oração, lembrando o clássico gregoriano “Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado”. A recolha das ações no momento do julgamento (em face da morte) denota a consciência do pecado, nada devendo, honrando pai e mãe, mas irado, mentiroso no dizer, de carne conspurcada até mesmo pelo desejo pela mulher do vizinho, medroso a invocar em vão nas viagens de avião o nome de Deus, apesar de amá-Lo acima de todas as coisas; o poeta não matou, não furtou e nem levantou falso testemunho, mas foi cobiçoso e faltoso à missa; na missa de defunto fala sobre qualquer assunto. Seu resguardo na Semana Santa é um desplante, pois não pode ser sacrifício se surge um badejo puxado a cerveja na bandeja. Diz o poeta ainda, refugando o fundamental arrependimento sincero:

Tudo lembro e relato neste instante:
dividendo da vida, falsa-quilha
com que cobri minha alma nas tormentas.
Eu, pecador, confesso tudo a Deus
que me conhece muito mais do que eu.
Contrito e de alma leve, vou no vento.

Mas será que me arrependo?
(116)

Lêdo Ivo em *A noite misteriosa* recupera uma tradição de ascese, mas temperada ao gosto moderno, com rompantes de engajamento social, sabedor das vicissitudes do ser humano nos descaminhos da história, galhofeiro na referência ao Amor; talvez na esteira do moleiro Menocchio, está o poeta consciente de que há um tanto de dificuldade de termos como absoluta verdade os dogmas e histórias bíblicos. Nossa interação com a infinitude, logo com Deus, é improvável: “Na planície desolada que as almas não cortejam, / no espaço pura – solidão divina – / Deus é. E é como se não fosse” (118). E a morte só pode ser aceita como silêncio, como o não, quando houver o nada, “após a palavra / que quis dizer tudo / e não disse nada” (122).

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 livre¹, a novidade dos kinetoscópios e cinematógrafos², o hábito de mirar vitrines de importantes magazines³, a moda do monóculo⁴, o ato de exhibir-se em locais públicos, o largo emprego da fotografia, o comércio de imagens⁵, a proliferação de ateliês e galerias de arte, a visita às exposições universais⁶ 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 Eloqüente*, 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 expressionais da pintura, porque seu “instrumento” — a palavra — se sobrepuja 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 topos *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 topos *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 poeisis*, 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 poiesis* –, 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, esculpam 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 compõem, 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, doromeiro 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 medidas feitas por um tipo de poeta sem precisão técnica. Na qualidade de desenho caricato, delineia-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 diáfnas 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-fetice 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

¹ “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.

² “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).

³ 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).

⁴ A moda do uso monóculo entre os bacharéis (FONSECA 1941).

⁵ 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)

⁶ “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 sofisticos. 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.

VIAGEM A CITERA, TRAVESSIAS E POÉTICAS

Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ/CNPq/FBN)

RESUMO: Neste ensaio dissertamos sobre a gênese do poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, em uma perspectiva sócio-histórica, discursiva e inter-semiótica. O poema inscreve-se em uma rede de textos de poetas da Boêmia do Doyenné, que associam telas e temas do pintor Watteau à melancolia e à morte. No espaço da criação poética, compartilhado por pintores e poetas, funda-se uma nova academia que confere a Watteau um valor alegórico. O poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, não constitui uma transposição do quadro homônimo de Watteau, conforme a estética da “fraternidade das artes”, marcando entretanto o mesmo posicionamento anti-acadêmico no campo literário. O trabalho de pesquisa de fontes foi realizado na Fundação Biblioteca Nacional, com apoio do CNPq.

PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire; Watteau; transposição de arte; fraternidade das artes; posicionamento.

O poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, foi publicado inicialmente em 1º de junho de 1855, pela *Revue des Deux Mondes*, antes de integrar a coletânea das *Flores do Mal*, publicada em 1857, na seção também intitulada “Flores do Mal”. O título e o tema desta poesia remetem ao quadro de Watteau, *Peregrinação à ilha de Citera*, apresentado pelo pintor, em 1717, à Real Academia de Pintura e Escultura, ao postular ser recebido como acadêmico, na categoria de pintor de história.

“Uma viagem a Citera” não se limita ao exercício poético da transposição de arte deste quadro e inscreve-se em uma rede de textos de autoria dos artistas da Boêmia do Doyenné, dentre os quais os mais famosos são os poetas Gérard de Nerval e Théophile Gautier, que associam telas e temas do pintor Watteau à melancolia e à morte, ao retomar em sua temática, a tela de Watteau, que hoje vemos no museu do Louvre. A leitura da gênese de “Uma viagem a Citera” de Baudelaire inscreve-se em um trabalho de investigação de um objeto que é constituído pelas relações interdiscursivas entre a literatura francesa e a pintura¹. Visamos uma abordagem que redimensiona historicamente e politicamente as tradições de cotejo e diálogo entre a obra literária e a obra pictural, dentre as quais se destacam a concepção de *ut pictura poesis* ou seja, que o poema é (seria) como um quadro; a figura retórica da *ekphrasis*, ou écfrase, e a transposição de arte, descrição literária, em que o texto projetaria a imagem de um quadro, real ou imaginário. Contudo, entendemos debater as relações entre obra literária e obra pictural, em um contexto mais amplo, o do campo artístico. Definir «arte», por exemplo, com

Gaskell, como “aqueles artefatos e, às vezes, os conceitos a eles associados produzidos por aqueles designados como artistas, seja por si próprios, por seus contemporâneos ou retrospectivamente por outros” (1992: 238).

A interrogação, neste ensaio, volta-se, assim, para o poema, em uma leitura que o situa em uma rede textual que operou, em seus efeitos poéticos, a consagração de Watteau como pintor de história², consagração essa que lhe havia sido negada pelos acadêmicos, mais de um século antes, ao recepcioná-lo como pintor de festas galantes. O quadro, recebido como pintura de gênero por seus contemporâneos, torna-se uma alegoria de tons fúnebres, ao ser celebrado pelos românticos. A obra de Watteau vai assumindo contornos melancólicos e, em alguns textos, macabros. Em um jogo de rivalidades no campo literário (Bourdieu, 1992), torna-se um símbolo dos valores estéticos prezados por um grupo de poetas e artistas românticos, a boemia da rua Doyenné, que, nos anos 1830, contribuem para legitimar suas posições (Maingueneau 1993, 2004) no campo.

A abordagem do objeto estético fundamentada em um eixo teórico-metodológico que articula a teoria dos campos de Bourdieu, com a abordagem discursiva de Dominique Maingueneau, complementa-se, aqui, necessariamente, com a importância do suporte de publicação e sua presença na cena enunciativa, vistas de acordo com um olhar midiológico proposto por R. Debray (1991). O estudo da gênese do poema baudelaireano, na trajetória que vai do tema à epígrafe e do periódico ao livro, coloca em relevo a materialidade do suporte e a importância da mídia impressa, na construção de uma rede de acontecimentos discursivos. A problemática central do ensaio está voltada para a relação entre literatura e pintura, na busca por uma legitimidade enunciativa da poesia, sempre ameaçada, mesmo em um espaço-histórico romântico. Baudelaire, ao iniciar sua trajetória de poeta, é mais conhecido pelo grande público como crítico de arte. Sua poesia é apreciada com deleite por um círculo bastante restrito. A escolha do tema, seu tratamento e o periódico que o publica são indícios de um posicionamento poético que o aproxima daqueles escritores, críticos e poetas que, em 1855, já ocupam posições hegemônicas no campo. Para a consecução de uma abordagem midiológica, foi fundamental o acesso ao acervo de periódicos e livros franceses do século XIX, disponíveis na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

1. A Boemia da rua Doyenné

Nos arredores do Louvre, bairro inacabado e insalubre, e casas de alugueis muito baratos, instala-se, em 1833, na rua Doyenné, um mero beco sem saída, o pintor Camille Rogier (1810-1833). Este sublocará um quarto a Gérard de Nerval (1808-1855). Um de seus vizinhos de porta é o colecionador de arte Eugène Piot (1812-1890). Em 1834, Théophile Gautier (1811-1872) aluga um apartamento na mesma rua. Arsène Houssaye (1815-1896), que visitava freqüentemente Rogier e Nerval, um dia, ficou até mais tarde, dormiu lá, foi ficando e acabou se instalando, também, no mesmo apartamento. Trajes coloridos e alegres festas cristalizaram, para a posteridade, a lembrança deste grupo de jovens artistas. Sua imagem é a da aristocracia do poeta, na fraternidade das artes, que se vai opor à sombria sobriedade do capitalista burguês, sem falar na deselegante parcimônia com que se apresenta socialmente o comerciante ou pequeno funcionário público, que os artistas chamam, com desprezo, de *épicier*. Eles compõem a chamada Boemia da rua Doyenné (*Bohème du Doyenné*), grupo que mais se destacou na atribuição do valor da melancolia às obras de Watteau (MARTIN-FUGIER 1998: 169-190).

São poetas que cantam o tempo passado, e projetam, em seus textos, um Watteau mestre da decoração rocalha e do requinte, ao associar a sua vida de artista, feita de muitos sonhos e (às vezes) pouco dinheiro, à arte de viver da aristocracia *Ancien Régime*. Esta imagem de juventude e distinção será, mais tarde, revisitada em uma atitude nostálgica. Seu apreço pela estética rococó e o repúdio aos valores materialistas da burguesia contribuem para instaurar uma equivalência entre a vida boêmia e o *habitus*³ de uma aristocracia decadente. Ficou célebre o texto de Gérard de Nerval, *Pequenos castelos na Boêmia* (*Petits Châteaux de Bohème*, 1853; 1956: 86-100), que, vinte anos depois, evoca, em um tom menor e triste, esse grupo de poetas e pintores, seu cotidiano e suas preferências estéticas:

Nós nos tornamos irmãos, quando morávamos juntos na rua do Doyenné – *Arcades ambo* – em uma esquina da rua do antigo Louvre dos Medicis, bem próximo ao local onde um dia existiu o antigo hotel de Rambouillet.

Pelo velho salão do decano, que tinha quatro portas de dois batentes, o teto decorado com rocalhas e serpentes fantásticas restaurado por tantos pintores, nossos amigos, que mais tarde ficaram famosos, ressoavam nossas rimas galantes, freqüentemente interrompidas pelos risos alegres ou as loucas canções das Cydalises.

O amável Rogier, de cima de uma escada, sorria por trás da barba, pintando um Netuno – parecido com ele! – em um dos três painéis dos espelhos. Mais tarde, os batentes de uma porta se abriam ruidosamente: era Théophilo. Um de nós corria para lhe oferecer assento em uma poltrona Luís XIII e ele lia, então, seus primeiros versos. (...)

Que época feliz! Organizávamos bailes, ceias, festas à fantasia; representávamos comédias antigas em que a Senhorita Plessy, ainda em início de carreira, aceitara o papel de Beatriz em Jodelet. E como o pobre Eduardo ficava engraçado no papel de Arlequim! Éramos jovens, sempre alegres, muitas vezes ricos... Mas acabo de tanger uma corda sombria: nosso palácio foi completamente destruído. Ano passado, no outono, andei por seus destroços. Não respeitaram as ruínas da capela que formavam uma linha graciosa, por cima das verdes árvores, e cuja cúpula, no século XVIII, ruíra um dia na cabeça de seis pobres cônegos reunidos para rezar um ofício.

Naquela época, um dia, fui rico o bastante para tirar dos demolidores e comprar de volta dois lotes de lambris de madeira do salão, pintados por nossos amigos. Agora me pertencem os dois *dessus de porte* de Nanteuil; o *Watteau* de Vattier, assinado; os dois longos painéis pintados por Corot que representam duas *Paisagens* de Provença; o *Monge vermelho* de Châtillon, que lê a Bíblia recostado nas ancas redondas de uma mulher nua, adormecida; as Bacantes de Chassériau, que seguram na guia, como se fossem cachorros, tigres de coleira; os dois painéis de Rogier, em que a Cydalise, em trajes da Regência – um vestido de tafetá cor de folhas mortas, triste presságio – sorri, com seus olhos de chinesa, aspirando o perfume de uma rosa, contemplando o retrato de corpo inteiro de Théophilo, vestido à espanhola.⁴

O texto de Nerval confunde, em melancólicas lembranças, sua juventude e os amigos, com a plasticidade *Ancien Régime*.

Vemos a estética renascentista, no “Louvre dos Medicis”, o reinado de Luís XIII, as personagens da *Commedia del’Arte* (“papel de Arlequim”), nas “festas à fantasia” e as “comédias antigas”. No apartamento quase sem mobília, destacam-se os painéis pintados pelos pintores amigos, como Célestin Nanteuil (1813-1873), um dos ilustradores de *O corcunda de Notre-Dame* (1831) de Victor Hugo, Auguste Châtillon

(1813-1881), autor de vários retratos de Victor Hugo e seus familiares e o anfitrião do grupo, Camille Rogier. No texto de Nerval ressoa um passado de bailes e alegrias, agora mortos, destruídos pelo tempo, que opera como Haussmann, o urbanista que rasurou suas memórias, ao redesenhar os bairros de Paris: “Mas acabo de tanger uma corda sombria: nosso palácio foi completamente destruído. Ano passado, no outono, andei por seus destroços.” As casas destruídas, a juventude que se foi. *Arcades ambo*, ambos arcades, Nerval cita, em uma nota triste, o famoso verso de Virgílio, em sua Egloga VII: “*Ambo florents azlatibus, Arcades ambo* – Os dois jovens, os dois arcades.”⁵ E o leitor completará *Ambo florents azlatibus*, ambos jovens. Eram arcades, eram jovens!

2. Alegorias da morte

Por volta de 1840, e em parte pela força criativa deste grupo, já se cristalizara uma imagem de Watteau associada a um modo de viver romântico e “boêmio” que constitui uma verdadeira mania. Watteau representa, então, valores de distinção, luxo e beleza. Os críticos de arte continuam a considerá-lo um pintor de gênero e a ver, em sua obra, valores de encanto e fantasia. São notas que pertencem ao registro da frivolidade e vão se inscrever no *habitus* cosmopolita contemporâneo alcançando, inclusive, o moderno campo da moda. Modelistas, costureiros, decoradores e cabelereiros usam as gravuras de Watteau como fonte de inspiração (POSNER 1973-74: 348-49).

Constantemente, a política e a moral são invocadas para valorizar ou para condenar a obra do pintor. Seus quadros são vistos como um marco de época, o símbolo estetizado de um passado perdido na tormenta da Revolução Francesa, ou um elemento decorativo, para pessoas de bom gosto. E ainda, o que é bastante paradoxal, para um restrito grupo, apreciar Watteau e o estilo rococó, continua a ser um modo de expressar posições anti-conformistas e anti-burguesas. Mas Watteau continua a ser visto como um pintor de gênero, de estatura menor face ao prestígio de que continua a desfrutar o pintor de cenas bíblicas, literárias ou mitológicas. Para que venha a alcançar a estatura de um Poussin e que suas telas sejam apreciadas por um valor alegórico, foi preciso um processo de transferência de representações da imagem do pintor para sua obra. A Watteau, foi atribuído, por influência, sobretudo, destes poetas e críticos boêmios “arcades”, um

temperamento melancólico que se expressaria em suas telas, como se fora a tristeza de um pintor frágil, a antecipar a morte prematura.

A exemplar polêmica entre Arsène Houssaye e Théodore de Banville sobre um valor alegórico nos quadros de Watteau mostra que a questão que atravessa o debate ainda é a do respeito à hierarquia acadêmica dos gêneros. Arsène Houssaye, que pertencera quando jovem ao grupo “boêmio” do Doyenné, tornara-se rapidamente um escritor e crítico respeitado. Tendo enriquecido com a especulação imobiliária - exato corolário da urbanização que mudara a face de Paris e destruíra o palácio dos sonhos daquele grupo - torna-se, em 1843 proprietário do periódico *L'Artiste*, em que publica uma série de ensaios, retratos, sobre artistas, atores, poetas, filósofos do século XVIII.⁶ Ao dissertar sobre Watteau, responde a Théodore de Banville, que havia discordado dele e afirmara ser Watteau “o maior dos pintores franceses”. Houssaye conclui o retrato do pintor indagando se haveria a possibilidade de conferir à obra de Watteau o valor alegórico que se lê nos quadros de um “grande pintor” como Poussin, ao qual ele o compara:

Quem sabe se ele [Watteau] não possui uma filosofia mais séria? Em quase todos os quadros deste pintor encantador, há um campanário ao longe, que se ergue para os céus, cobrindo com sua sombra um cemitério; é sempre um campanário flamengo, leve e agudo, uma lembrança de sua querida região. Ora, este campanário silencioso não expressa no horizonte mais séria? Em quase todos os quadros deste pintor encantador, há um campanário ao longe, que se ergue para os céus, cobrindo com sua sombra um cemitério; é sempre um campanário flamengo, leve e agudo, uma lembrança de sua querida região. Ora, este campanário silencioso não expressa no horizonte aquilo que diz no meio do caminho o túmulo da Arcádia? (HOUSSAYE 1958: 63)

Houssaye refere-se ao célebre quadro de Poussin *Et in Arcadia ego* (1665), uma alegoria da morte, que levaria a uma discussão filosófica sobre a efemeridade da juventude e dos prazeres.

A representação de uma pedra tumular e sua inscrição - também eu a morte estou presente na Arcádia, nas terras míticas da juventude e da poesia - ocupam um lugar de discurso fundador na tradição francesa do gênero acadêmico da pintura de história. Contudo, o destaque atribuído à imagem do campanário e do cemitério, nos quadros de Watteau, parece um certo exagero, uma vez que não é um tema importante,

nem muito menos recorrente, nas telas do pintor. Lemos esta comparação entre o “campanário silencioso” de Watteau e a mensagem gravada no túmulo do quadro de Poussin, como um argumento de que, habilmente, se vale Houssaye para atribuir à obra de Watteau o valor alegórico que fará dele um “grande pintor”.

3. Travessias para Citera

A busca de elementos alegóricos na obra de Watteau complementa-se em uma rede textual em que as telas e temas do pintor são transpostos em poemas e narrativas que invertem o tema da «festa galante», agora associado à melancolia, e cantam o tema da morte. Nestes textos, Citera, a ilha do amor erótico e dos prazeres sensuais, é evocada em tons macabros e até mesmo “góticos”. Produz-se, deste modo, o desdobramento significante, definido por Freud no conceito de *deunheimlich* (1976), que faz do mais familiar e aprazível o véu que encobre o supremo horror. Assim, os poemas de Baudelaire “Os faróis” (“Les phares”)⁷ e “Uma viagem a Citera” (“Un voyage à Cythère”) integram essa rede textual e o poeta associa-se “textualmente” ao antigo grupo do Doyenné, conferindo à obra de Watteau as dimensões da pintura dos grandes mestres. “Os faróis” transpõe o gênero pictural dos medalhões, fazendo em cada estrofe do poema um pequeno “retrato” de pintor. Watteau é ali celebrado em companhia de Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Miguelângelo, Puget, Goya e Delacroix, pintores que representam, para Baudelaire, a declaração de um programa estético não academicista.

Em “Uma viagem a Citera”, um estudo das fontes do poema, feito a partir de seus dois manuscritos conhecidos, revela também a presença de um membro da antiga tribo da boemia do *Doyenné*. O manuscrito dito *ms.* apresenta o sub-título “Dedicado a Gérard de Nerval”.⁸ No manuscrito D.P. 9 (Doze Poemas, encaminhados a Gautier), à direita do título, há a seguinte observação : “O ponto de partida deste poema são algumas linhas de Gérard ([em] *L'Artiste*) que seria bom encontrar” (BAUDELAIRE 1975: 1069). Pichois acrescenta que a mesma recomendação pode ser encontrada no manuscrito *ms.*, abaixo e à direita do título e da dedicatória : “Aqui, colocar como epígrafe algumas linhas de prosa que me serviram de programa e que penso ter lido em *L'Artiste*” (BAUDELAIRE 1975: 1069-70). Diz também Pichois que talvez o manuscrito *ms.*

tenha sido enviado a Nerval. Abaixo da epígrafe, Baudelaire deixara sete linhas horizontais, para indicar onde inserir o texto de Nerval.

{mosimage} As linhas de prosa a que se refere Baudelaire encontram-se em dois textos publicados por Gérard de Nerval, no periódico *L'Artiste*, com o título “Uma viagem a Citera”⁹ e “Uma viagem a Citera III”¹⁰, que integram suas narrativas de viagem ao Oriente. São textos cujo estabelecimento é dos mais complexos; sua edição definitiva, referência para estudos de gênese textual, foi estabelecida pelo autor em 1851 e integra suas obras completas, publicadas pela Gallimard, na coleção La Pléiade.¹¹

Não cabe, nos limites deste ensaio, dissertar sobre o *ethos* da revista *L'artiste*, em que são publicadas as narrativas de viagem de Nerval. A título meramente indicativo, citamos o artigo "Académie et bohème" (Academia e Boemia), em que A. Desplaces expõe o posicionamento no campo do grupo de artistas celebrado pela revista:

Estes cantos só são inspirados em tuas verdes solidões, ó Boemia, pátria fantástica dos amantes e dos poetas ! Bem longe vivem as ambições malsãs, os sonhos interesseiros, as obras escritas para alcançar honrarias ; teus poetas têm como única inspiração a musa, seu único império é o capricho. (1884)

No poema de Baudelaire, o barco que se aproxima, a descrição da ilha, os sentimentos do poeta correspondem com certa fidelidade ao relato de Nerval. Na impossibilidade de estabelecer com precisão qual a passagem que Baudelaire tencionava citar, naquelas sete linhas, destaco dois momentos da narrativa.

O primeiro marca a distância entre a real ilha mediterrânea de Citera, àquela data Cérigo, dominada pelos ingleses, e a ilha imortalizada por Watteau, em seu quadro. O tema da viagem a Citera corresponderia às expectativas do público leitor do periódico, o de uma elite cultivada e que aprecia as inovações introduzidas pelos românticos, mas Nerval faz contrastar a cena dos peregrinos à *Watteau*, com a solidão e melancolia *nórdica* dos modernos viajantes:

Eu procurava os pastores e as pastoras de Watteau, os barcos carregados de guirlandas, aportando em praias floridas, sonhava com os loucos bandos de peregrinos do amor cobertos por mantos de cetim furta-cor; só vi um *gentleman* que caçava maçaricos e pombos, e soldados escoceses, louros e sonhadores, que buscavam no horizonte as brumas de sua pátria. (NERVAL 1844a: 130)

O segundo momento evoca a macabra visão de um morto em uma forca, vítima dos tribunais ingleses:

Mas aproximando-nos percebemos claramente o objeto que, da costa, chamava a atenção dos viajantes. Era uma forca, uma forca com três traves, e só uma estava ocupada. A primeira forca de verdade que vi até hoje, foi na terra de Citera, possessão inglesa, que pude avistar! (NERVAL 1844b: 226)

Esta passagem integra o texto que Pichois indica como sendo provavelmente aquele que Baudelaire tencionava colocar como epígrafe do poema (1975: 1070). E destaca a imagem que Baudelaire retoma, em “Uma viagem a Citera”, ao identificar o poeta ao enforcado; o que talvez explique ter desaparecido a epígrafe, quando da publicação do poema: “Vênus, em tua ilha eu vi um só despojo / Simbólico : uma forca, e nela a minha imagem... / - Ah, Senhor, dai-me a força e insuflai-me a coragem / De olhar meu coração e meu corpo sem nojo!” (BAUDELAIRE 1985: 411)¹².

Assim, o poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, em que o valor alegórico é evidente, não constitui realmente uma transposição do quadro de Watteau, mas explora valores que um leitor ideal identifica de imediato. Desapareceram os casais de jovens enamorados, os amores dourados, a natureza primaveril, os tons pastéis. O poeta, ao descrever uma paisagem negra e deserta, carrega nas tintas escuras de uma meditação sobre a cruel morte que espreita os adoradores de Vênus, morte que se revela como a última verdade dissimulada e, finalmente, revelada daquela galante peregrinação. Esta leitura do universo à Watteau, que lhe atribui um valor alegórico e fortalece a posição anti-academicista de Baudelaire no campo literário, inscreve-se em um momento de alianças e lutas entre determinados grupos de poetas e pintores para subverter a ordem de suas respectivas academias e ocupar posições dominantes.

5. Conclusão

No espaço da criação poética, compartilhado por pintores e poetas, funda-se uma nova academia que confere a Watteau um valor alegórico, contra os paradigmas oficiais da pintura. O poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, não constitui realmente uma transposição do quadro homônimo de Watteau, mas marca um posicionamento anti-acadêmico no campo literário que um leitor ideal da Boemia identificaria de imediato.

NOTAS

¹ Projeto "O corpo textual e a máscara", desenvolvido graças ao apoio do CNPq.

² Para a hierarquia acadêmica dos gêneros na pintura, v. MELLO 2004: 21-47.

³ Entendido como o conjunto de códigos que rege a conduta dos agentes sociais. Para Pierre Bourdieu, a cada classe de posição ocupada no espaço social, pelos agentes sociais, corresponde uma classe de habitus ou gostos, produtos de condicionamento sociais.

⁴ A nota 1, à p. 1167 informa que este texto foi “definitivamente estabelecido por Nerval em 1852 para o volume intitulado *Petis châteaux de Bohème* e publicado com a data de 1853 por Didier.” Tradução do autor.

⁵ Em sua Égloga VII, Virgílio representa dois pastores que se preparam para um desafio na flauta: *Ambo florents azlatibus, Arcades ambo* – Os dois jovens, os dois arcades.

⁶ Estes ensaios foram posteriormente publicados em volume, em 1858.

⁷ O poema integra a coletânea de *As flores do mal*, desde a sua primeira edição, em 1857. Claude Pichois considera que os poemas devem ter sido escritos no final de 1855 ou em 1856 (BAUDELAIRE 1975: 852).

⁸ Assim registrado por Pichois: “Manuscrito de data desconhecida, coleção Daniel Sickles (*m.s.*) 1o. de junho de 1855: *Revue des Deux Mondes* (R.D.M.)” e “O manuscrito *m.s.* tem como sub-título: “Dedicado a Gérard de Nerval”. *Les Fleurs du Mal*. Notes et variantes. cxvi – Un voyage à Cythère” (BAUDELAIRE 1975: 1069).

⁹ NERVAL 1844a. Texto cuja edição definitiva foi publicada com o título de “L’Archipel e La Messe de Vénus”, cap. XII, XIII de *Voyage en Orient* (1851) (NERVAL 1956: notas P67.1 [p. 1291] e P69.1 [p. 1293]).

¹⁰ NERVAL 1844b. Texto cuja edição definitiva foi publicada com o título de "Le songe de Polyphile e San-Nicolo", cap. XIV e XV de *Voyage en Orient* (1851) (NERVAL 1956: notas P71.1 [p. 1294] e P74.1 [p. 1294]).

¹¹ Cf. "1851 – 14 juin, *Voyage en Orient par M. Gérard de Nerval*. Troisième édition, revue, corrigée et augmentée. Paris, Charpentier, 2 vol. in-12 : t I, lxxxvi – 396 pp; t II, 396 pp." (NERVAL 1956: 1528).

¹² "Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout/ Qu'un gibet symbolique où pendait mon image.../ - Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage/ De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!"

OBRAS CITADAS

BANVILLE, Théodore de. 1843. "Compte rendu de A. Houssaye, Le XVIIIe siècle." *L'artiste* (Paris), 3e série, vol. III.

—. 1853. "Compte rendu de A. Houssaye, Galeries de portraits du XVIIIe siècle." *L'artiste* (Paris), 5e série, vol. XI: 153-155.

BAUDELAIRE, Charles. 1855. "Un voyage à Cythère." *Révue de Deux Mondes*, 1er juin.

—. 1975. *Oeuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard.

—. 1985. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.

DEBRAY, Régis. 1991. *Cours de médiologie générale*. Paris: Gallimard.

DESPLACES, A. 1844. "Académie et bohème." *L'artiste* (Paris), 4e série, vol. 1, p. 145-147.

FREUD, Sigmund. 1976. "O estranho." Uma criança é espancada, sobre o ensino da Psicanálise nas Universidades e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago. p. 85-128.

GASKELL, Ivan. 1992. "História das imagens." Peter Burke, org. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Ed.UNESP. p. 237-271.

HOUSSAYE, Arsène. 1858. *Watteau. Galerie du XVIIIe Siècle. Cinquième série. Sculpteurs – peintres – musiciens*. 6 ed. Paris: Hachette. p. 31-63.

MAINGUENEAU, Dominique. Le contexte de l'oeuvre littéraire. Paris: Dunod, 1993.

—. Le discours littéraire. Paris: Armand Colin, 2004.

MARTIN-FUGIER, Anne. Les romantiques. Paris: Hachette, 1998.

MELLO, Celina Maria Moreira de. A literatura francesa e a pintura; ensaios críticos. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ & 7Letras, 2004.

NERVAL, Gérard de. 1844a. 'Un voyage à Cythère'. L'artiste (Paris), 4e série, vol. 1, 9e livraison, 30 juin: 129-131.

—. 1844b. 'Un voyage à Cythère. III'. L'artiste (Paris), 4e série, vol. 1, 15e livraison, 11 août: 225-228.

NERVAL, Gérard de. 1956. Oeuvres. Ed. Albert Béguin e Jean Richer. Paris: Gallimard.

POSNER, Donald. 1973-74. "Watteau mélancolique: la formation d'un mythe." Bulletin de La Société de L'Histoire de L'Art Français. 346-349.

WATTEAU; 1684-1721. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984.