

ENTRE DIZER E VER: POEMAS DEDICADOS AOS “MESTRES” DO SIMBOLISMO PICTÓRICO

SOLENN DUPAS*

Tradução de Thiago Mattos**

RESUMO

Durante o período simbolista, Puvis de Chavannes, Moreau e Rops inspiram inúmeros versos de homenagem. Permeando artes distintas, esses poemas que os autores lhes dedicam são reveladores dos elos que os poetas e artistas estabelecem entre si naquele momento. Essas dedicatórias favorecem também o estabelecimento de um diálogo fecundo entre o texto e a imagem, que enriquece e renova a escrita encomiástica. Para além da diversidade de formas e maneiras, esses poemas dedicados a artistas plásticos se firmam entre o dizer e o ver, refletindo um questionamento sobre a criação poética e sobre o poder sugestivo da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo; dedicatórias; perspectiva interartística.

No *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse zomba da propensão “dos autores desconhecidos de se dirigirem elogios uns aos outros”, “exibindo com imperturbável seriedade as pequenas vanidades de seus camaradas e se autoconferindo louros colhidos em pequenos grupos, que logo desaparecem no esquecimento, sem que

* Solenn Dupas é professora do Departamento de Letras da Universidade Rennes 2. Autora de *Poétique du second Verlaine* (2010), também co-editou *Un concert d'enfers* (Arthur Rimbaud, Paul Verlaine) (2017) com Yann Freymy e Henri Scepi. Em colaboração com Arnaud Bernadet e Bertrand Degott, atualmente é co-diretora da *Revue Verlaine*.
Email: solenn.dupas@univ-rennes2.fr

** Thiago Mattos fez mestrado e doutorado no Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo. Além de artigos em revistas acadêmicas brasileiras e estrangeiras, publicou, em 2018, o livro *A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert*, em coautoria com Álvaro Faleiros. Atualmente faz pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo.
Email: thiagomattos.lit@gmail.com

ninguém sequer dirija o olhar para nada disso” (LAROUSSE, 1869, p. 273). Essas críticas são o reflexo de um fenômeno que aparece na segunda metade do século XIX, principalmente entre os poetas ligados ao movimento simbolista. Preocupados em se afirmar fora dos meios acadêmicos, em se livrar das pressões do mercado e da “literatura industrial”, esses autores recorrem aos poemas dedicados para afirmar solidariedades e sociabilidades eletivas.

O comentário cáustico de Pierre Larousse, no entanto, reduz a importância, a diversidade e a riqueza desses gestos dedicatórios. Os poemas oferecidos durante o período de consolidação do simbolismo estão longe de se limitar, por exemplo, à esfera literária. Músicos, pintores e gravuristas aparecem entre os diversos dedicatários, levando-nos a investigar as formas e as tensões em jogo nos poemas dedicados a “mestres” de outras artes. Sabe-se o quanto as duas últimas décadas do século XIX foram alimentadas pelas trocas entre artistas e pelos questionamentos sobre a relação entre as artes, na esteira do romantismo. Como notaram Pierre-Jean Dufief e Gabrielle Melison-Hirchwald, no momento em que a literatura tende a “se autonomizar”, ela conclama paralelamente “todas as outras formas de arte” (2016, p. 14). Nesse contexto, as ligações entre a poesia e a música foram particularmente explicitadas¹. O diálogo denso e complexo entre o texto e a imagem, no entanto, desempenha igualmente um papel determinante². Segundo Françoise Lucbert, “se a poesia simbolista não pode ser concebida sem a referência musical ou sonora, a experiência visual da pintura não é menos constitutiva da exploração poética do simbolismo” (LUCBERT, 2005, p. 10). Uma rica produção de crítica de arte, que pode ser considerada como uma espécie de “laboratório do simbolismo literário” (LUCBERT, 2005,

¹ Sobre isso, ver principalmente Jean-Nicolas Illouz (2004, p. 179-207).

² Theodore Reff fala de “um casamento problemático mas frutuoso entre a pintura e a literatura na segunda metade do século XIX, que, apesar das declarações de independência de cada parte e das eventuais infidelidades com outras artes, parece ter sido, olhando em retrospectiva, uma das principais características do período” (REF, 1972, p. 182). Passagem citada e traduzida para o francês por Jean-Paul Bouillon (1980, p. 884).

p. 12)³, reflete essas interações. Podemos nos perguntar, portanto, como os poemas dedicados a pintores, desenhistas e gravuristas se situam em meio a essas dinâmicas⁴.

Este trabalho tratará especificamente das dedicatórias destinadas a Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes e Félicien Rops a partir da metade dos anos 1880 até o fim dos anos 1890⁵. Esses artistas visuais certamente não são as únicas referências da geração simbolista, cujo ecletismo leva seus representantes a expressarem admiração pelo impressionismo e pelo pré-rafaelismo, ou mesmo por Gauguin e pelo grupo Les Nabis. No entanto, esses três artistas, que Émile Verhaeren apresenta em 1886 como os “mestres simbolistas do nosso tempo”⁶, são frequentemente vistos como figuras de referência do “simbolismo

³ Segundo Françoise Lucbert, é “impressionante constatar que vários representantes do simbolismo lançam as bases da sua poética em crônicas sobre arte. [...] A crítica de arte é um meio eficaz de difundir ideias sobre a arte, mas também sobre a literatura. [...] É descobrindo a riqueza e a complexidade da arte pictórica que os escritores delimitam alguns dos princípios básicos do simbolismo” (LUCBERT, 2005, p. 85).

⁴ O estudo tratará de poemas explicitamente dedicados a pintores e gravuristas. Não serão levados em consideração os poemas que evocam obras de artistas sem menções dedicatórias explícitas. O corpus se constitui, pois, de dedicatórias públicas, estabelecendo uma relação entre dedicadores, dedicatários e leitores. Não serão consideradas as dedicatórias privadas, geralmente em forma manuscrita, em exemplares isolados (sobre essa distinção, ver FARAS-SE, 2010, p. 15-33).

⁵ O início da escola simbolista é geralmente associado à publicação do “Manifesto literário” de Jean Moréas no “Suplemento literário” do *Figaro* de 18 de setembro de 1886. O movimento conhece uma progressiva diluição nos anos 1890 (para mais detalhes sobre essa periodização, ver: ILLOUZ, 2004, p. 41-82). Acrescentemos que Moreau, Puvis de Chavannes e Rops morrem em 1898.

⁶ Émile Verhaeren emprega essa expressão a propósito de Moreau, Puvis de Chavannes e Rops, em um ensaio que tenta definir o simbolismo na pintura (VERHAEREN, 1886), publicado alguns dias antes da publicação do “Manifesto” de Moréas. Se é preciso destacar a ausência de consenso sobre os “chefes de escola” do “simbolismo pictórico”, tão diversas são as referências nos críticos de arte simbolistas, um relativo consenso se produz, contudo, em relação aos precursores de tal corrente (LUCBERT, 2005, p. 116). Esses três artistas representam incontestavelmente pontos de referência para os autores da geração simbolista. Em 1896, Joséphin Péladan indica, por exemplo, que “com Puvis de Chavannes, o harmonioso, Gustave Moreau, o sutil, e Félicien Rops, o intenso, forma-se o triângulo cabalístico da grande Arte” (“Les maîtres contemporains”: PÉLADAN, [1896], 1968, p. 428).

pictórico”⁷. Mais velhos que os jovens poetas simbolistas, já dotados de uma visibilidade e de reconhecimento em meados dos anos 1880⁸, tornam-se pontos de referência para os poetas contemporâneos, que lhes dedicam diversas formas de homenagem. Em torno deles, constitui-se um corpus de poemas dedicados, de onde emergem, por exemplo, nomes como Gustave Kahn, Stuart Merrill, Charles Morice e Henri de Régnier, sem deixar de lado aqueles autores que, apesar do contato estreito com os simbolistas, tentam manter sua independência, como Verlaine e Mallarmé.

Pretendemos investigar, nesse contexto, certos modos de agir e certas características transversais que se instauram no entrecruzamento da poesia com as artes plásticas, em uma perspectiva ao mesmo tempo social e poética. A prática da dedicatória é reveladora das ligações eletivas que tecem os poetas e os pintores ou gravuristas entre si durante o período simbolista. Também surge aí a questão de saber em que medida a escrita da dedicatória é renovada pela referência explícita a mestres da imagem. Para além da diversidade de escritas e abordagens, esses poemas dedicados, operando numa dupla dimensão entre o dizer e o ver, não favoreceriam uma concepção reflexiva da criação compartilhada não somente com os dedicatários, mas também, mais largamente, com a comunidade de leitores?

⁷ A primeira utilização do termo “simbolismo” na crítica de arte francesa aparece em 1876 – com uma conotação pejorativa –, em um texto de Zola (“Salon de 1876”, *Le Messager de l’Europe* [São Petersburgo], junho de 1876), a propósito de duas telas de Moreau. O conceito de “simbolismo pictórico” antecede em 10 anos, portanto, o nascimento “oficial” do simbolismo literário (LUCBERT, 2005, p. 86). O termo “simbolismo” demora algum tempo para aparecer nas críticas de arte. “É preciso esperar a publicação do manifesto literário de Moréas [...] e a intensa atividade editorial que daí resulta para que os críticos passem a empregar o termo no universo pictórico” (LUCBERT, 2005, p. 91). Sobre essa questão, ver: GAMBONI, 1992, p. 13-23 et BROGNIEZ, 2003, p. 190-219.

⁸ Em 1882, Puvis de Chavannes recebe a medalha de honra da *Société des artistes français*. Chevalier da Légion d’honneur em 1867, torna-se comendador em 1889. Moreau é nomeado oficial da Légion d’honneur em 1883 e eleito para a Académie des Beaux-Arts em 1888, antes de se tornar professor na École des Beaux-Arts em 1892. Rops recebe a Légion d’honneur em 1889.

Em primeiro lugar, esses poemas dedicados nos levam a relativizar a imagem solipsista do poeta simbolista, supostamente ocupado em fechar a linguagem nos seus próprios encantos. A dedicatória revela um gesto endereçado ao outro, um dom (seja como talento individual, seja como doação, dedicatória) “ao mesmo tempo íntimo e espetacular, precário e exposto” (FARASSE, 2010, p. 10). Numa dinâmica interartística, esse oferecimento explicita uma relação entre um autor e um artista, contribuindo para estabelecer relações comunitárias em escalas mais largas.

A lógica do poema dedicado implica certa gratuidade, já que não pressupõe uma obrigação de retribuição. Essa prática, no entanto, comporta outras questões de ordem simbólica e social⁹. No caso dos poemas dedicados a pintores já beneficiários de alguma forma de reconhecimento, predomina a expressão da homenagem. Os textos endereçados a Moreau, Puvis de Chavannes ou Rops se dão a ler como presentes oferecidos em sinal de reconhecimento. Os próprios marcadores da dedicatória geralmente evidenciam essa deferência. A indicação do nome do dedicatário, precedido da preposição “a” - mais raramente “para” - procura estabelecer uma relação direta entre o autor e seu dedicatário, frequentemente interpelado na segunda pessoa do singular¹⁰. Frequentemente se juntam a esses elementos outras formulações que reforçam a expressão da estima. Em um poema intitulado “A Puvis de Chavannes”, publicado em 1895, Stuart Merrill sublinha a diferença de idade que separa os jovens autores em relação ao pintor, apresentando-os como “crianças” que vinham “oferecer” “suas palmas” à “idade imortal” do dedicatário. E qualifica o artista de “Mestre”:

⁹ Sobre isso, ver principalmente Björn-Olav Dozo et Anthony Glinoe (2009). Disponível em: <http://journals.openedition.org/contextes/4282>.

¹⁰ Em francês, o uso da segunda pessoa do singular (“tu”) indica uma relação de proximidade, intimidade. [N. do T.]

Ces simulacres peints aux murailles de nos villes
Rappellent par ton art, ô Maître, aux mauvais hommes
Le paradis antique où les pères dont nous sommes
Joignaient des corps plus beaux à des âmes moins viles.
(MERRILL, [1895] 1968, p. 57)

Em outro poema dedicado a Puvis, Charles Morice emprega o mesmo termo, “Mestre”, associando-o à ideia de “gênio”:

Tu consacres en les signant de ton nom clair,
Maître ingénu, Maître savant, Peintre et Poète
Les panthéons que ta pensée ordonne en fête,
Doux génie exilé dans ce siècle de fer
(MORICE, [1895] 1968, p. 58)

O título de “Mestre” reaparece ainda em Verlaine, que assim consagra o pintor à “Glória”:

Autant, Gloire, de droits et de titres avecque
Tant d’autres, à ton temple ouvert de son vivant
À l’Artiste impeccable, au Maître triomphant.
(VERLAINE, [1895] 1968, p. 60)

Não se pode negligenciar que certa ironia aflora nesse poema-dedicatória em que os “direitos” e os “títulos” de Puvis de Chavannes são colocados em primeiro plano. Quando o soneto é publicado, em 1895, o artista de fato alcançara a consagração, recebendo a cruz de comendador da Légion d’honneur, em 1889¹¹. Considerando que Verlaine tinha certa propensão para zombar de artistas reconhecidos oficialmente, podemos nos perguntar se o último verso não estaria na esteira da dedicatória ambígua que Baudelaire oferecera para Théophile Gautier na abertura

¹¹ Françoise Lucbert nota a tendência dos poetas simbolistas de apresentar Moreau e Puvis de Chavannes como artistas independentes, apagando dados biográficos que expusessem seu reconhecimento e notoriedade oficiais. “O crítico deve então encontrar circunstâncias atenuantes, para que o artista não seja mal julgado em razão da sua notoriedade” (LUCBERT, 2005 p. 144-145).

das *Fleurs du mal* (1975, p. 3)¹². Para além dessas possíveis picuinhas disfarçadas (da parte de um poeta considerado como um precursor, mas reticente de se colocar sob o estandarte dos “cimbaliatas”¹³), a maior parte dos poemas oferecidos aos “Mestres” do simbolismo pictórico indica um reconhecimento sincero¹⁴.

Diferentes tipos de suporte, inclusive o livro de poesia, permitem difundir esses poemas dedicados ao longo das duas últimas décadas do século XIX. *Les Fastes*, de Stuart Merrill, publicado em 1891, apresenta, por exemplo, um poema intitulado “Ballet”, dedicado “a Gustave Moreau”, além de várias outras peças endereçadas a literatos, como Émile Verhaeren, Ephraïm Mickaël, Jean Moréas, Adolphe Retté, René Ghil, Edward Fawcett e Edgar Saltus, ou ainda Gaston Dubedat, conhecido basicamente por suas críticas musicais. Merrill dedica também alguns versos ao editor Clarence Mc Ilvaine, ao comerciante de arte Jonathan Sturges e a uma instância anônima designada somente por iniciais. Nesses livros coalhados de dedicatórias, os pintores e gravuristas são postos em relação com outras personalidades diversas. Em *Premières poèmes*, de Henri Régnier, o poema “Sur un tableau célèbre”, dedicado “A Gustave Moreau” na seção *Poésies diverses (1886-1890)*, aproxima peças dedicadas a Verlaine, Mallarmé, Sully-Prudhomme e Leconte de Lisle em *Apaisement* [1886], mas também as dedicatórias de *Épisodes* [1888] endereçadas a Francis Vielé-Griffin e a Philibert Delorme, enquanto *Sonnets (1888-1890)* reúne poemas dedicados a Pierre Louÿs e a Claude Debussy e também a anônimos mencionados por iniciais. Esses poemas dedicados permitem a seus autores traçarem os contornos de círculos ecléticos, à margem dos valores burgueses e da “literatura industrial”.

¹² “Ao poeta impecável,/Ao perfeito mágico em Letras francesas/Ao meu muito querido e venerado/Mestre e amigo/Théophile Gautier/Com os sentimentos/Da mais profunda humildade/Dedico/Estas flores doentes./C.B.” [tradução de Mário Laranjeira 2011]. Sobre o caráter ambíguo dessa dedicatória, ver por exemplo BERQUIN (2010, p. 107-125).

¹³ Resposta de Verlaine a *Enquête sur l'évolution littéraire*, de Jules Huret [1891], (1972, p. 1135).

¹⁴ De forma sincera, os poemas reunidos em junho de 1896 no número 172 de *La Plume* são publicados sob o título “Homenagens poéticas a Félicien Rops”.

As dedicatórias abundam igualmente na pequena imprensa, que teve papel fundamental no desenvolvimento da corrente simbolista. Nas duas últimas décadas do século XIX, as pequenas revistas constituem espaços privilegiados para expor as novas posições estéticas à margem dos meios acadêmicos ou dos circuitos midiáticos constituídos. Esses espaços de expressão coletiva são propícios aos encontros, às trocas e à manifestação de admiração (poemas dedicados). Os poemas oferecidos chegam até mesmo a tomar a forma de “álbuns” coletivos endereçados a um único destinatário: assim, *La Plume* dedica conjuntos desse tipo a Puvis de Chavannes, no número 138 de 15 de janeiro de 1895, por ocasião dos seus 70 anos, e depois a Félicien Rops, no número 172 de 15 de junho de 1896. Nesses álbuns, precedidos por artigos ilustrados com reproduções das obras dos artistas, a dimensão coletiva da dedicatória não dá tanta ênfase aos destinatários, como no caso dos livros de poemas, mas aos próprios poetas dedicadores, que se reúnem para prestar homenagem a um mesmo artista. As contribuições reunidas para o aniversário de Puvis de Chavannes, em janeiro de 1895, são particularmente reveladoras dessa dimensão social, tendo relação com um banquete organizado por *La Plume* em homenagem ao pintor:

O álbum dos poetas

Poetas e prosadores enviaram ao comitê responsável pelo número dedicado a Puvis de Chavannes poemas e homenagens em prosa. Essas obras, reunidas em um álbum, foram entregues pelo senhor Rodin ao senhor Chavannes, no final do banquete no hotel Continental. Segue a lista dos escritores que participaram da homenagem: [...] ¹⁵. (*La Plume*, [1895] 1968, p. 54-55).

¹⁵ E segue uma lista de nomes de autores, nem todos simbolistas. Dentre eles : Léon Dierx, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, François Coppée, Pierre Quillard, Jean Moréas, Gustave Kahn, Émile Verhaeren, Remy de Gourmont, Louis Duchosal, Ernest Raynaud, Albert Mockel, Henri de Régnier, Émile Bergerat, René Ghil, Saint-Paul-Roux, Robert de Montesquiou-Fezensac, Stuart-Merrill, Georges Rodenbach, Adolphe Retté, Max Elskamp, Francis Vielé-Griffin, José-Maria de Heredia, etc..

Julien Schuh descreve como esses eventos festivos eram idealizados por Léon Deschamps e divulgados na revista a fim de “colocar em cena” (SCHUH, 2007, p.83) uma coletividade e, assim, fazê-la existir. As longas listas dos participantes, misturando autores e artistas mais ou menos reconhecidos, mas também políticos e jornalistas, eram publicadas com cuidado. Esses banquetes constituíam “rituais de legitimação” dotados de uma “dupla função de reconhecimento de um mestre e de coesão de um grupo” (SCHUH, 2007, p.80)¹⁶. Tinham como objetivo principal apaziguar as tensões existentes na esfera literária, estreitar relações entre mestres e novatos e promover o encontro da “grande família de artistas”¹⁷, aproximando diferentes áreas da criação. Os álbuns poéticos de *La Plume* oferecidos a Puvis de Chavannes e a Rops são altamente representativos dessas dinâmicas. Seus autores podem ser vistos como a vitrine de um grupo de eleição solidária, preocupados em se tornar reconhecidos entre artistas no entrecruzamento de diferentes formas de expressão.

¹⁶ No número 138 de *La Plume*, Joseph Canqueteau publica uma canção satírica intitulada “No banquete de Puvis de Chavannes”, que debocha da intervenção do “Môssieur Brun’tière”, caricatura do ideal acadêmico aos olhos do jovens poetas. Evoca-se aí a intenção de Léon Deschamps de publicar o evento na imprensa, sempre de modo hiperbólico: “De Valenciennes à Biarrits / On ne parlait dans les gazettes / Que d’la grand’ levé’ de fourchettes / En l’honneur du maître Puvis” (15 de janeiro de 1895) (CANQUETEAU, [1895], 1968, p. 60). Como destaca Julien Schuh, a dimensão midiática é parte fundamental dos banquetes organizados pela revista *La Plume* (SCHUH, 2007, p. 86).

¹⁷ Léon Deschamps, “La Quinzaine artistique et littéraire”, *La Plume*, 15 abril 1894: “Agora, o Olímpo está fechado. Homenageamos os mestres das Letras, da Pintura, da Escultura e da Música. Chegamos ao resultado esperado: a fraternidade restabelecida entre os membros da nossa grande família de artistas. Era nosso voto mais caro e o objetivo dos nossos esforços”. (DESCHAMPS, [1894]1968, p. 151) Como mostra Julien Schuh, Léon Deschamps elegia alguns artistas mais velhos como convidados de honra dos banquetes: o escultor Rodin (9 de dezembro de 1893), o próprio Puvis de Chavannes (10 de fevereiro de 1894) e o músico Ernest Reyer (7 de abril de 1894) (SCHUH, 2007, p. 94).

INSCRIÇÕES DO PICTÓRICO¹⁸ NOS POEMAS DEDICADOS

A dedicatória endereçada a pintores e gravuristas comporta então uma função social, na medida em que permite relacionar individualidades criadoras representativas de diversos campos artísticos. Mas essa articulação entre os domínios do poético e das artes plásticas tem também uma incidência sobre os modos de escrita da dedicatória. Os poetas são tentados a fazer referência às obras pictóricas de seus dedicatários para melhor homenageá-los. O elo estabelecido entre os indivíduos tem consequências sobre o plano poético, colocando em tensão o texto e a imagem.

É verdade que essa dimensão pode se apresentar de maneira mais ou menos marcada a depender do poeta em questão. Por vezes as referências às criações pictóricas de Moreau, Puvis de Chavannes e Rops tomam formas extremamente difusas. Em alguns autores, inscrever o pictórico na dedicatória poética não parece sequer uma prioridade. No número especial de *La Plume* consagrado a Félicien Rops, por exemplo, as referências às suas obras às vezes se limitam a alusões temáticas gerais. Paul Redonnel dá a palavra ao Diabo, expondo a partir daí certos motivos caros ao dedicatário do poema:

Mais il faut que la Terre adore Lucifer;
Je suis grand comme Dieu : moi, j'invente LA CHAIR,
La volupté des seins et la splendeur des hanches
(REDONNEL, [1896] 1968, p. 472).

“A mulher” “à sua presa pegada”, o erotismo e a fascinação por Satã podem lembrar aqui a série *Sataniques*, mas esses elementos atravessam

¹⁸ Segundo Liliane Louvel, pode-se definir o “pictórico” como o “aparecimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas com um valor citacional que produz um efeito de metapictorialidade textual”. (LOUVEL, 2002, p. 15)

toda a obra de Rops¹⁹. Do mesmo modo, Vicomte de Colleville, na sua longa peça dedicada ao gravurista, situa-o em relação a várias referências literárias (Tácito, Michelet, Carlyle...) e artísticas (Angelico, Grünewald, Memling...), sem mencionar nenhuma das suas obras em particular. Se o poema expõe o motivo do “Phallus”, elemento recorrente nos seus desenhos e gravuras, de resto a abordagem é bastante generalista, sob o signo de uma “sublime luxúria”. (COLLEVILLE, [1896] 1968, p. 473-475)

Esse tratamento não se deve apenas às sulfurosas audácias de Rops – podemos encontrá-lo também em versos dedicados a Puvis de Chavannes, bem mais ortodoxo. Em *La Plume*, Louis Duchosal dedica ao pintor um poema quase desprovido de referências a suas pinturas. Adotando uma postura de *humilitas*, o poeta suíço oferece um simples canto de homenagem em modo menor:

Je suis un pauvre oiseau de Genève, ô forêt !
Qui chante sur la plus tremblante de tes branches
Une pâle chanson [...]
(DUCHOSAL, [1895] 1968, p. 56)

Os últimos versos evocam Puvis sentado aos pés de um ideal de “Beleza”, “sobre um trono de púrpura e de ouro e de harmonia”, mas essas referências cromáticas não parecem sequer características do estilo do pintor. Ernest Jaubert, por sua vez, menciona “o afresco” do mestre, em referência às suas largas composições decorativas. Para tanto, não remete a nenhuma obra específica, nem mesmo a temas caros a Puvis. O elogio, construído em torno de uma antítese entre a ruína anunciada do mundo e a perenidade de uma criação conclamada a resistir contra “anos exterminadores”, repousa essencialmente no domínio do discurso. Para embasar essa variação sobre o *topos* do *exegi monumentum*, Jaubert emprega

¹⁹ Huysmans coloca em primeiro plano esses elementos no artigo que dedica ao gravurista no número especial de *La Plume* em 1896: “na sua obra satânica, [Rops] escolheu como principal personagem a mulher, maleficiada pelo Diabo e envenenando os homens que a tocam”. “Ele restituiu à Luxúria (tão confinada à anedota, tão vulgarmente materializada por certas pessoas), sua misteriosa onipresença” (HUYSMANS, [1896], 1968, p. 396 e p. 401).

também uma figura advinda da noção de imortalidade (“Chavannes, gênio imortal/Cuja imortalidade fecunda imortaliza/[...] Nossa alma reflorescida [...]”)(JAUBERT, [1895] 1968, p. 56). Gustave Kahn evoca na sua dedicatória a Chavannes um “templo” “circundado” “por bosques”, aludindo às decorações antigas de que o artista tanto gostava. Mas a paisagem é apenas esboçada:

Les graves nymphes de l’histoire
graveront aux portes d’ivoire
d’un temple, par des bosquets cerné
le nom de Puvis et sa gloire,
(KAHN, [1895] 1968, p.57)

O quadro espacial não é tratado por si mesmo, mas como componente de um discurso de admiração baseado numa promessa de imortalidade. Nesses poemas, o alcance encomiástico se deve mais aos procedimentos retóricos que à exploração das relações entre texto e imagem.

No entanto, em outras dedicatórias poéticas o discurso de homenagem integra referências conhecidas das obras dos “mestres”. Esses ecos podem se fazer ouvir inicialmente de forma alusiva e indireta. No momento de se endereçar a Puvis de Chavannes em janeiro de 1895, Stuart Merrill descreve uma paisagem situada em uma Antiguidade árcade, característica de várias telas do pintor. Esses versos evocam um lugar atemporal e ideal, propício ao florescimento da arte:

Préludant sur la lyre à l’ombre rose des marbres,
Les filles et les fils de ta Muse aux yeux sages,
Couchés ou droits selon la ligne des paysages
D’où s’élève à l’entour la prière des arbres,

Chantent les jours du monde où les hommes, tels qu’en rêve,
Vivaient, amants des bois, des champs et des fontaines
(MERRILL, [1895] 1968, p. 57)

A “sombra rosa dos mármore” e os “bosques” podem lembrar aqui “o bosque sagrado caro às artes e às musas” do Museu de Lyon²⁰, ou o afresco que decora a Sorbonne²¹. Contudo, as referências não são precisas, como se Merrill tivesse desejado compor uma espécie de síntese geral de diferentes obras do dedicatário. O poema comporta, é verdade, algumas questões de ordem formal, em relação, por exemplo, à posição dos personagens, “Deitados segundo a linha da paisagem” (MERRILL, [1895] 1968, p. 57), mas não chega a constituir a transposição de uma obra identificada. O poeta parece apenas repetir alguns elementos característicos da obra de Puvis numa evocação livremente reformulada.

Essa liberdade transparece igualmente no poema “Ballet”, que Stuart Merrill dedica “A Gustave Moreau” em *Les Fastes*, em 1891 (p. 64). Nesses versos, as “dançarinas do Desejo”, qualificadas de “Salomé”, constituem uma espécie de figura coletiva remetendo a diferentes obras que a filha de Herodíade²² inspirou no pintor a partir dos anos 1870. O soneto, que não evoca nem Herodes nem João Batista, não remete a nenhuma tela de Moreau em particular. Merrill manifesta interesse pelas características formais da obra do pintor, evocando os “capacetes” de “cristal azul”, os “tecidos de tule costurados a ouro” e os “braceletes bárbaros” que pendem dos braços das dançarinas. A profusão de joias e de adereços, que lembra a maneira de Moreau, é enfatizada ainda pelo uso de plurais. Além disso, diferentes referências a cores e luzes (“Cabeleira fulva”, “lábios encarnados”, “brilho lunar”) consolidam o efeito visual das quadras.

O poema de Henri de Régnier “Sobre um quadro célebre”, dedicado “A Gustave Moreau” (RÉGNIER, 1899, p. 320-323), também é representativo desse tipo de livre transposição. Nas oito quadras em

²⁰ Esse afresco é reproduzido em preto e branco, na vertical, em um dos textos que precedem o “Album des poètes”, em *La Plume*. ([1895] 1968, p. 47).

²¹ Esse afresco também é reproduzido em preto e branco, na diagonal, em um dos textos que precedem o “Album des poètes” (*La Plume*, [1895] 1968, p. 45).

²² Em 1872, Moreau pinta uma “Salomé na prisão”, em pequeno formato. “Nos anos seguintes, pinta diferentes ângulos e momentos do tema: antes, durante e depois da decapitação do santo” (LACAMBRE, 1997, p. 57).

alexandrino, o poeta conduz cuidadosamente o efeito de expectativa, ao não indicar de imediato o título da obra que está na origem dos versos. As alusões convergem rapidamente, no entanto, para “Orfeu”²³, tela apresentada no Salão de 1866, que se tornaria de fato um dos primeiros sucessos de Moreau²⁴. O pintor mostra na obra uma jovem de pé, segurando a cabeça de Orfeu sobre sua lira²⁵. O poema de Régnier gira em torno de uma mulher interpelada na segunda pessoa do singular, que direciona seu olhar “fixo e cansado” sobre uma “cabeça exangue”. A identidade do morto, cujo corpo foi “esquecido” “à beira do rio”, é descoberta graças à referência à “lira” e a elementos relativos ao mito do poeta trácio. Os “tirso” das Ménades aludem à morte de Orfeu, “lacerado por mãos loucas ou vis / Em meio à obscena embriaguez e aos risos ardentes”, e o poema termina evocando a morte do “órfão sonho de ouro” (v. 48). Régnier utiliza certos elementos que remetem à cena do quadro, como o curso de água, “vales”, “montes” e “planícies”. Menciona ainda o “vestido violeta” da jovem, “onde morrem opalas”, em referência à vestimenta com ornamentos característicos das obras do pintor. Essa dimensão plástica, no entanto, não é destacada anteriormente no poema²⁶. E, no conjunto, Régnier manifesta uma considerável liberdade. A maneira de qualificar o personagem feminino de “viúva”, a imagem da sua cabeleira “derramada” sobre a cabeça de Orfeu e a evocação dos seus pés machucados sobre a estrada distanciam-se do referente pictórico. Parece que o poeta procurou principalmente o efeito causado pela tela, entre estranhamento

²³ Lembremos que em 1882, em *Le Sang des dieux*, Jean Lorrain já havia descrito essa obra em um poema dedicado a Moreau.

²⁴ A obra foi adquirida pelo Estado para o *Musée des Artistes Vivants*, no palácio de Luxemburgo.

²⁵ O livreto do Salão de 1866 faz a seguinte menção à obra “Orfeu”: “uma jovem trácia segura copiosamente a cabeça e a lira de Orfeu, trazidas pelas águas”. Para mais informações, ver: COOKE (s.d.).

²⁶ Os comentadores notaram a pouca atenção dada à forma pictórica nas críticas de arte do período simbolista (ver principalmente GAMBONI, 1989, particularmente p. 121). Alguns críticos de arte, no entanto, mostraram-se sensíveis à materialidade das telas de Moreau, dentre eles Maclair, Huysmans e Aurier (LUCBERT, 2005, p. 230).

e melancolia. O campo lexical da tristeza atravessa o poema, desde a evocação a um “triste exílio” (v. 8) até a referência às lágrimas de Érebo. Tais poemas, em suma, não constituem transposições poéticas fiéis, mas variações a partir de obras identificáveis graças a feixes de indícios disseminados no texto²⁷.

Para terminar esse percurso, convém destacar alguns poemas em que o gesto de homenagem é acompanhado de referências mais explícitas às obras pictóricas. Em *La Plume*, Émile Michelet assim intitula um poema: “Jovem mulher à beira do Mar (a partir de Puvis de Chavannes)”. A passagem do plural ao singular não impede que o leitor reconheça a referência à tela “Jovens moças à beira do mar”²⁸. A modificação não é, aliás, gratuita: o poeta representa apenas uma das três moças pintadas por Puvis, a que ocupa a posição central do quadro. “Esbelta, reta, de frente para os recifes / Ela torce seus cabelos dourados no ar sonoro”. Certos elementos do poema são fiéis ao referente pictórico. Aí encontramos sobretudo as ondas, a beira do mar e os recifes. Mais uma vez, contudo, o poeta não se limita a uma transposição exata da tela. Michelet descreve, por exemplo, o olhar da jovem, enquanto na tela de Puvis só vemos suas costas. Pouco preocupado com a restituição das propriedades formais da tela, o poeta parece se concentrar na vida interior da personagem, que “sonha com belos himeneus melancólicos / Com deuses vindos em pacíficas ondas”:

Elle attend votre essor, fêtes ultérieures!
Cependant que parmi le firmament les heures,
Vont comme un vol silencieux de cygnes noirs.
(MICHELET, [1895] 1968, p. 57)

Em “Album des poètes”, dedicado ao mesmo artista, Verlaine sistematiza essa maneira de aludir a títulos de obras pictóricas:

²⁷ Françoise Lucbert nota que os autores de crítica de arte não propõem em geral “descrições que os próprios pintores reconheceriam. A crítica deles é criativa na medida em que privilegia a visada poética, não a restituição pictórica” (LUCBERT, 2005, p. 173).

²⁸ Essa obra, que data de 1879, não faz parte das composições reproduzidas no número de *La Plume* consagrado a Puvis de Chavannes.

“ Victor Hugo “ soleil dont tous sont le Memnon,
Donnant à nous sa lyre étoilée et fleurie,
Extase du poète, orgueil de la patrie,
Honneur du genre humain qui se lève à son nom ;

“ Picardia nutrix “, campagne courageuse,
Race blonde aux corps blancs qu’a brunis le grand air ;
“ Ludus pro patria “, beaux éphèbes, sang fier
Et chair forte et des yeux où rit la mort songeuse ;

“Geneviève” paissant ses ouailles, tandis
Que l’oignent de douceur tel saint et tel évêque,
Et, le Hun, éloigné, rêve de paradis. [...]]
(VERLAINE, [1895] 1968, p. 60).

Se algumas dessas referências parecem aproximativas, o leitor reconhece facilmente referências à Cidade rendendo homenagens a “Victor Hugo”, que orna a escada do Hôtel de Ville de Paris; *Ave “Picardia Nutrix”*, instalada no museu de Amiens, e “*Ludus pro patria*”, cujo título é mencionado. A menção “Geneviève” diz respeito a uma série de composições consagradas a Santa Genoveva: “La rencontre de sainte Geneviève et de saint Germain” (“tel saint et tel évêque”) e “Sainte Geneviève ravitaillant Paris” (“Geneviève’ paissant ses ouailles” famintas pelo “Hun”)²⁹. Sem se demorar nessas diferentes obras, o poeta prefere condensar o conteúdo delas em algumas palavras, manifestando a homenagem na dimensão cumulativa das referências.

Destaquemos ainda os trechos de *Ropsiaques*, de Pierre Caume³⁰, no número de *La Plume* em homenagem a Félicien Rops. Nesse caso, o gesto dedicatório também se baseia numa sucessão de citações de obras, desenvolvidas gradualmente ao longo do conjunto de poemas. Depois de um primeiro soneto intitulado simplesmente “À Félicien Rops”, que

²⁹ Nenhuma dessas obras é reproduzida no número de *La Plume* dedicado ao pintor.

³⁰ Pseudônimo de Louis-Eugène Lefèvre. O livro *Les Ropsiaques* é publicado em Londres, em 1898, por C. Hirsch.

retoma motivos genéricos como introdução, Caume apresenta uma série de sonetos cujos títulos retomam precisamente os títulos das gravuras de Rops. Assim, “Satan semant l’ivraie” é diretamente inspirado pela gravura que tem o mesmo título na série *Sataniques*. As quadras se abrem com uma descrição do diabo, que, “Grande, grande como o mal” “E feio como o Vício”, faz desmorronar a Opéra, enquanto a “Notre-Dame resiste ao seu pé encoscorado”³¹. Os tercetos se concentram em seguida sobre o gesto de semeadura, em consonância com a gravura de Rops.

Il s’en va donc semant, dans les sillons fertiles
De Paris corrompu, le grain empoisonné
Qui produira la ronce et les herbes subtiles.

Il sème, dur tyran après l’homme acharné,
Les stupides bourgeois, les ingrats (ces reptiles),
Les femmes, tes meilleures complices, Damné³² !
(CAUME, [1896] 1968, p. 476)

Novamente, o poeta deixa de lado as particularidades plásticas da obra e enfatiza sua proposta geral. Tal orientação se confirma nos poemas seguintes, como “Le semeur de paraboles”, título recuperado de outra gravura de Rops (CAUME, [1896], 1968, p. 475-476). Em “La tentation de Saint Antoine”, soneto inspirado por uma das mais célebres composições do gravurista, Pierre Caume dá a palavra à mulher, para fazer ouvir as palavras enfeitadoras que dirige ao “Bel ermite pensif”:

³¹ Esse detalhe relativo ao “pé encoscorado” do diabo, indica uma intervenção do poeta. Na obra de Rops, o diabo está em tamancos.

³² Rops insere a seguinte legenda na gravura: “Terrível e gigantesco, vestido como um camponês, Satã, semeador bíblico, marcha a grandes passos sobre as regiões habitadas pelos homens. Nesse momento, sob um luar pálido, atravessa Paris. Seu pé direito sobre as torres de Notre-Dame. Com um gesto potente, ele arremessa pelos espaços as MULHERES que carrega em seu avental flutuante, semente fatal dos crimes e do desespero humano. E sob seu chapéu breião, seu olhar brilha com uma alegria malévola” (RAMIRO [Eugène Rodrigues-Henriques], 1887, p. 174-175).

Je suis l'illusion, triste, gaie, ou frivole ;
Un cyclone enlaçant de désirs orageux
Aura vite emporté ton chagrin nuageux,
Et ton front brillera d'une ardente auréole.
(CAUME, [1896] 1968, p. 476)

Mesmo quando os referentes pictóricos encontram-se em primeiro plano, os poetas continuam afirmando sua liberdade criativa. Esse fenômeno tem relação com as problemáticas presentes na crítica de arte da segunda metade do século XIX. Certos poemas dedicados a pintores podem ser lidos efetivamente à luz da célebre fórmula de Baudelaire: “O melhor comentário sobre um quadro pode ser um soneto ou uma elegia³³” (BAUDELAIRE, 1976, p. 418). Os poemas mais marcados pela presença de um referente pictórico parecem confirmar, enfim, as análises de Peter Cooke sobre o abandono do “signo plástico” em favor do “signo icônico” nos escritores de arte desse período. Tais autores tendem a privilegiar “o objeto pintado em relação ao personagem ou ao ser representado, que eles tiram do domínio imóvel da pintura [...] para inscrevê-lo no domínio literário dos signos sucessivos” (COOKE, 2002, p. 52-53). Tudo se passa como se os poetas, no momento de se dirigir aos artistas para evocar suas obras na lógica de homenagem, tentassem valorizar ao mesmo tempo os recursos da linguagem face aos poderes da imagem.

DEDICATÓRIAS AOS PINTORES, HOMENAGENS À POESIA

Muitos desses poemas dedicados inscrevem a poesia em uma concepção unitária das artes, enfatizando os pontos de aproximação entre as diferentes formas de expressão. De maneira significativa, Charles Morice apresenta Puvis de Chavannes como um “Pintor e Poeta” (MORICE, [1985] 1968, p. 58) nos versos que lhe dedica. A ideia de uma “copenetração das artes” (VERHAEREN, 1886, p. 289-290), para retomar uma fórmula de Verhaeren, aplica-se tão bem a Moreau, Puvis de Chavannes e Rops que puderam ser considerados como artistas “literários”, em razão de seus

³³ Na esteira de Baudelaire, Adolphe Retté afirma que “as críticas escritas pelos poetas *deveriam* ser poemas” (RETTÉ, 1892, p. 90).

temas de predileção. Os motivos associados à poesia, em particular, são recorrentes nas suas composições e são valorizados pelos poetas. Não é por acaso que Régnier escolhe evocar uma tela consagrada ao poeta Orfeu nos versos dedicados a Moreau (RÉGNIER, 1899, p. 320-323). Verlaine começa seu poema a Puvis de Chavannes fazendo referência a um afresco em honra de Victor Hugo (VERLAINE, [1895] 1968, p. 60). Verlaine presta homenagem não só a Puvis, mas também ao mestre do romantismo e a seus sucessores (comparados a Mêmnon), formulando sua dedicatória numa estrutura *en abyme*. O próprio Puvis endossava a visão artística unitária, representando ele mesmo diferentes domínios da criação. Em “Le bois sacré cher aux arts et aux muses” ou “Le bois sacré” [da Sorbonne], as musas têm pouca diferença entre si, como se pudessem se aproximar pela busca comum pelo ideal e pela harmonia. Não surpreende que o motivo da lira, que aparece regularmente nas obras desses artistas, seja igualmente recorrente nos poemas que lhes são dedicados. Stuart Merrill parece conceber esse instrumento como uma espécie de traço de união entre as artes, nos versos que dedica a Puvis de Chavannes:

Préludant sur la lyre à l’ombre rose des marbres,
Les filles et les fils de ta Muse aux yeux sages, [...]
Chantent les jours du monde [...].
(MERRILL, [1895] 1968, p. 57)

Além da poesia e da imagem, essas dedicatórias valorizam também a música. Entendida frequentemente como uma forma de expressão capaz de ultrapassar as lógicas da representação, a música foi considerada um horizonte da linguagem poética. A concepção das artes que aflora através desses poemas dedicados faz eco à noção wagneriana de *Gesamtkunstwerk*³⁴, de obra de arte total:

³⁴ Essa concepção não é um simples retorno à lógica do *ut pictura poesis* horaciano, que poderia ser interpretado como uma equivalência estrita entre as artes – e que Lessing criticou em *Laocoon* (1766), destacando as especificidades da pintura (arte do espaço) e da literatura (arte do tempo). O modelo de reunião das artes herdado dos trabalhos de Wagner privilegia os objetivos comuns das artes, sua capacidade de suscitar emoções e elevar o espírito, sem negar os meios específicos de que cada arte dispõe. Sobre isso, ver por exemplo Dario Gamboni (1989, p. 102).

Não pude deixar de reconhecer, escreve Wagner, que as diversas artes, isoladas, separadas, cultivadas à parte, por mais elevadas que pudessem ter se tornado graças aos seus respectivos grandes gênios, não chegavam a vislumbrar essa arte sem limites, que resulta precisamente da união das artes. [...] Procurei chegar, assim, à obra de arte que reúne todas as artes particulares e, de maneira cooperativa, insere-as no conjunto de uma realização superior. (WAGNER, 1941, p. 38-39; apud NECTOUX, 1998, p. 179)

Sabemos o quanto essa herança, como as “correspondências” estabelecidas por Baudelaire entre “os perfumes, as cores e os sons” (BAUDELAIRE, 1975, p. 10), alimentou a geração simbolista³⁵. Ao evocar a capacidade dos “cérebros sutis” de “capturar [tais] correspondências”, Émile Verhaeren conclui em seguida que “a poesia é tanto pictórica e musical quanto literária” (VERHAEREN, 1886; apud ILLOUZ, 2004, p. 250). Charles Morice, por sua vez, enfatiza a capacidade dos poetas de acolher outras formas de criação, sintetizando-as:

A união de todas artes é o voto supremo do gênio humano [...]. É por isso que todo grande pintor é um poeta. É por isso também que todos os poetas são capazes, do ponto de vista geral a partir do qual exercem sua arte, ver mais livremente do que os outros artistas (situados nos domínios mais específicos de suas artes) e admirar, por exemplo, pintores tão diferentes dele mesmo: essas diferenças acabam se harmonizando na concepção geral do poeta. (MORICE, 1893, p. 289-300)

É nesse sentido que talvez possamos ler o poema “Ballet” de Stuart Merrill, que mistura alusões às “Salomé” pintadas por Moreau com aspectos sonoros. O poema evoca o “tinido” dos “passos medidos” ao som das “cordas dos kinnors”, esboçando o quadro fônico no qual evoluem as “dançarinas do Desejo” (MERRILL, 1891, p. 64). Ora, dedicar um poema a um pintor não seria uma ocasião para tentar elaborar uma síntese das

³⁵ Seguindo Françoise Lucbert, é interessante notar que Teodor de Wyzewa redige comentários sobre Salões com o título “Pintura wagneriana”, entre 1885 e 1886, em *La Revue wagnérienne*, fundada por Édouard Dujardin (LUCBERT, 2005, p. 94).

artes, explicitando como a aproximação com outras formas de expressão é capaz de enriquecer a linguagem poética, suscitar novas imagens, novas impressões?

A concepção unitária das artes se articula, nesse sentido, com uma valorização dos poderes da poesia, desde que não esteja em jogo uma visão logocentrada da criação poética. Essa orientação se confirma quando os poetas expõem suas interpretações das obras dos mestres, a fim de explicar os símbolos que estão ali presentes, ou ao menos apontar para sua intensidade. Não estamos longe, portanto, da ideia da poesia como pintura “muda”. Lembremos que para os simbolistas o símbolo não é “instrumento de eloquência”, nem “instrumento retórico”, mas “a condição essencial da arte” (CAMPA, 1998, p. 57). Na crítica de arte que escrevem, os simbolistas abordam as obras visuais sublinhando os elementos que vão ao encontro da sua própria concepção de criação³⁶. Albert Aurier, para quem a pintura representa uma “maravilhosa linguagem destinada a traduzir a Ideia” (AURIER, 1891; apud ILLOUZ, 2004, p. 262), assim escreve em um artigo consagrado a Gauguin em fevereiro de 1891: “O propósito normal e final da pintura, como já disse, e como em todas as artes, não é a representação direta dos objetos. Sua finalidade é expressar as ideias, traduzindo-as numa linguagem especial”. O artista, para ele, deve ser aquele que “expressa *Seres absolutos*” (AURIER, 1891; apud ILLOUZ, 2004, p. 262). Gustave Kahn parece compartilhar esse ponto de vista nos versos que oferece a Puvis de Chavannes. Ele evoca “hierofantes”, sacerdotes da Antiguidade grega encarregados de instruir os futuros iniciados nas religiões dos mistérios (TLF), que “explicarão nas noites dos tempos”:

l'allègre allure des hauts sentiments
aux groupes recueillis de la foule
et leur rediront les printemps
de l'ancien symbole qui s'écoule.
(KAHN, [1895] 1968, p. 57)

³⁶ Dario Gamboni destaca as reticências que Moreau e Puvis de Chavannes experimentaram diante da apropriação simbolista das suas obras (GAMBONI, 1989, p. 72).

O poema sugere que as obras do pintor contribuem para traduzir Ideias em símbolos, ao contrário das orientações realistas calcadas no real, medíocres convenções.

Alguns poetas parecem se colocar a serviço dos artistas a quem dedicam seus poemas, propondo uma leitura, senão uma exegese, dos símbolos inscritos nas suas obras. Como lembra Françoise Lucbert sobre as críticas de arte do período simbolista, não se trata portanto de expor uma explicação, nem um ensinamento, mas de “comunicar alguma coisa do mistério da arte” (LUCBERT, 2005, p. 214), através de uma abordagem que assume uma interpretação parcial e subjetiva. O poema abre uma via que os leitores são convidados a seguir, a fim de melhor compreender as obras dos “Mestres”. Nos versos de Charles Morice dedicados a Puvis de Chavannes, o recurso às maiúsculas conduz claramente na direção de uma apreensão simbólica da obra do pintor:

La Foule et le Héros, la Sainte et la Déesse,
Tout un monde divin, tout un monde réel
De la réalité divine de ton rêve.
(MORICE, [1895] 1968, p. 58)

Morice presta homenagem ao trabalho intelectual de Puvis, à sua maneira de “consagrar” “os panteões” “ordenados” por seu “pensamento”. Ele evidencia a capacidade do artista de dar a ver “o Infinito” que “se ritma e vibra e se reflete / No voo puro dos pássaros”. O poema parece acompanhado de um convite para, ao contemplar as obras visuais, ultrapassar a superfície e a concretude dos significantes, a fim de atingir uma “realidade divina”. A recorrência do campo lexical do sagrado, nesses versos dedicados ao pintor, converge com a ideia de uma religião, de um *elo* cultivado através das artes. Essa abordagem cheia de idealismo, remetendo à ideia de um “Livro do mundo” a ser decifrado, favorece certa forma de conhecimento poético, intuitivo e “sintético”³⁷. O poema parece dedicado também aos leitores, para além dos dedicatários, a fim

³⁷ Sobre isso, ver principalmente Jean-Nicolas Illouz (2004, p. 167).

de ajudá-los a desvendar as significações escondidas nas composições dos “Mestres”.

Contudo, tal concepção não basta para esgotar o alcance desses poemas-dedicatórias que se inscrevem entre o dizer e o ver. Com efeito, os poetas da geração simbolista não consideram o símbolo à luz de interpretações unívocas, segundo uma perspectiva próxima da alegoria. Muitos deles associam o símbolo a significados mais difusos, sob o ângulo da sugestão. Alguns poemas dedicados enfatizam sobretudo as resistências do sentido, o mistério. É o que acontece na primeira peça das *Ropsiaques* de Pierre Caume, que evoca a figura da esfinge ecoando a gravura elaborada para o frontispício de *Diaboliques*, de Barbey d’Aurevilly. O sujeito poético, “perturbado” e “retorcido” pela “dúvida”, pergunta ao artista que “demônio o fez ler no seu crânio rachado / Os eternos segredos desse cúmplice do Diabo: / A mulher?”. Essa pergunta fica sem resposta, e o sujeito afirma: “Mas o Enigma permanece diante de mim confundido” (CAUME, [1896] 1968, p. 475). Os versos seguintes acumulam uma série de interrogações que confirma a perturbação da instância poética:

Quels éclairs ont nimbé tes fillettes pâlies ?
Quel stupre assez pervers, quel amour dévasté
Met des reflets d’absinthe en leurs mélancolies ?
(CAUME, [1896] 1968, p. 475).

A homenagem não se origina aqui de uma elucidação da obra pictórica, mas do gesto de dar destaque a seu poder evocatório, irredutível a uma significação única e estabilizada. Como se o poeta, embora se dirigindo diretamente a Rops, convidasse o leitor a contemplar as obras do dedicatário deixando-se absorver na sua espessura de mistério.

Difícil concluir esse percurso sem evocar a dedicatória que Mallarmé oferece a Puvis de Chavannes no número de *La Plume* consagrado ao pintor³⁸. Entre o título “Homenagem” e o termo final “glória”, o soneto em

³⁸ Tal poema se relaciona com a prática mallarmeana do verso de circunstância, que Illouz analisa através do emprego de um “pensamento crítico da comunidade poética” (ILLOUZ, 2009, p. 221-239).

dimensão enigmática. Sabemos que Mallarmé não toma o símbolo de uma perspectiva idealista, numa lógica de transcendência do sentido, mas a partir de uma concepção imanente do verbo poético. O leitor é convidado a se concentrar sobre a significância do poema, sobre os jogos de ecos, de deslizamentos de sons e de sentido, que “despertam nas palavras uma pluralidade semântica insuspeitada”³⁹ (ILLOUZ, 2004, p. 173). Tal comentário pode ser aplicado particularmente a “Homenagem”, onde aparecem múltiplos jogos homofônicos. O adjetivo substantivado “sourde”, que se refere a “Aurore” no verso 4⁴⁰, faz eco, por exemplo, ao subjuntivo do verbo “sourdre” no verso 8⁴¹. Uma homonímia se apresenta também entre o adjetivo (v. 1) e o substantivo (v. 5) “gourde”, enquanto o termo “vis” pode atualizar o verbo “vivre” no presente ou “voir” no passé simple (v. 9). Mallarmé multiplica assim as ressonâncias, concebendo o texto como uma câmara de ecos. O poeta coloca à prova combinações correntes entre as palavras e as significações para ultrapassar os limites do “universel reportage” e conferir um poder de sugestão à linguagem. Assim, o poeta convida o leitor a acolher as ressonâncias inesperadas entre os sons e os sentidos, para se aproximar do Mistério que surge da linguagem, privilegiando a intuição, a emoção, o sonho. Podemos nos perguntar, no fim das contas, em que medida essa “Homenagem” endereçada a Puvivis

³⁹ Podemos encontrar essas considerações de Mallarmé em uma carta enviada a Coppée, no dia 5 de dezembro de 1886: “devemos notar antes de tudo que no poema as palavras – que já bastam por si mesmas, sem ter que receber impressões exteriores – se refletem umas às outras, a tal ponto que parecem não ter mais cor própria, parecem ser somente transições de uma gama” (MALLARMÉ, [1872-1898] 1995, p. 329).

⁴⁰ Micéala Symington percebe também no emprego de “sourde” como substantivo o valor de “pequena narceja”, arcaísmo atestado por *Littre* (SYMINGTON, 2006, p. 182).

⁴¹ Jany Berretti comenta o seguinte sobre as palavras formadas por uma sílaba e a terminação OURDE ([uRd]) [em “Homenagem”] – bourde, gourde, lourde, sourde – : “os termos assim reunidos por seu significante têm em comum um elemento de significado: certa ideia de dificuldade, certo aspecto desajeitado. Ora, a última palavra, *sourde*, apresenta uma surpreendente homonímia: é ao mesmo tempo um adjetivo feminino sugerindo uma impressão de fechamento impenetrável, a ausência de comunicação, e o subjuntivo presente de um verbo raro (*sourdre*), implicando a ideia de jorro – na contramão do tom geral do paradigma” (BERRETTI, 2006).

não se desdobra como um contraponto à maneira do pintor⁴², ou pelo menos como uma forma de destacar os poderes evocatórios da linguagem face às concepções unívocas e engessadas do símbolo⁴³, assim como a capacidade do poema de operar uma síntese das artes, “recuperando” “sua singularidade” (MALLARMÉ, [1897] 2003, p. 212) tanto na música quanto nas artes visuais. Mais do que nunca, o poema oferecido ao pintor parece aqui se apresentar como um endereçamento ao leitor e como uma homenagem espelhada à própria poesia.

Essas redes de dedicatórias constroem e dão a ver comunidades de eleição sob o signo do encontro entre as artes, explorando através da escrita relações possíveis entre o texto e a imagem. A inscrição do pictórico no poema testemunha uma sensibilidade para as produções plásticas dos dedicatários, mas permite explicitar igualmente pontos de convergência com as preocupações dos poetas. Ao mesmo tempo em que evocam os poderes da imagem, esses poemas dedicados refletem também um questionamento sobre os horizontes sugestivos da poesia. De maneira emblemática, Mallarmé explora o espaço da dedicatória para colocá-lo à prova, destacando as potencialidades próprias à linguagem. Assumindo o risco do desconforto, os leitores são assim convidados a captar os ecos evocatórios inscritos no coração da homenagem. A dupla dimensão desse “dom”, que é tanto o oferecimento de um poema quanto a manifestação de um talento, de uma faculdade, encontra aí sua plena realização.

⁴² Sabe-se que Mallarmé tem mais interesse pelos impressionistas, sobretudo Manet. Sua ligação com Odilon Redon é igualmente conhecida. Da parte de Puvis de Chavannes, não é possível saber se o pintor apreciou especialmente esse poema. Em uma carta publicada por *La Plume*, ele agradece a todos os participantes do banquete, “essa brilhante plêiade de poetas à qual ele deve este álbum, presente real, se houvesse um!” (CHAVANNES, [1895] 1968, p. 52). No entanto, segundo Edward Lucie-Smith, “Quando Mallarmé lhe enviou um soneto, Puvis de Chavannes logo o rejeitou, qualificando-o de “insanidade” e afirmando que achava lamentável ser considerado o precursor natural de coisas semelhantes” (1999, p. 83).

⁴³ Acrescentamos aqui a análise de Micéala Symington: “O poema, resposta a um fato artístico, é assim (para Mallarmé) uma forma superior àquele que o inspira. A poesia [...] inspirada pela pintura, finalmente, ultrapassa-a” (2006, p. 183-184).

ENTRE DIRE ET VOIR : OFFRANDES POÉTIQUES AUX “MAÎTRES” DU
SYMBOLISME PICTURAL

RÉSUMÉ

Durant la période symboliste, Puvis de Chavannes, Moreau et Rops inspirent de nombreux vers d’hommage. Ces offrandes à la croisée des arts sont révélatrices des liens que les poètes et les artistes tissent alors. Elles favorisent également le déploiement d’un dialogue fécond entre le texte et l’image, qui enrichit et renouvelle l’écriture de la dédicace. Par-delà la diversité des formes et des manières, les dons de poèmes entre le dire et le voir reflètent un questionnement sur la création poétique et sur les pouvoirs suggestifs du langage.

MOTS CLÉS: Symbolisme; dédicace; perspective interartistique.

BETWEEN SAYING AND SEEING: DEDICATED POEMS TO THE “MASTERS” OF
PICTORIAL SYMBOLISM

ABSTRACT

During Symbolist period, Puvis de Chavannes, Moreau and Rops inspire many verses of homage. These offerings at the crossroads of the arts reveal the bonds that poets and artists weave then. They also encourage the deployment of a fruitful dialogue between text and image, which enriches and renews the writing of the dedication. Beyond the diversity of forms and ways, the gifts of poems between saying and seeing reflect a questioning on poetic creation and the suggestive powers of language.

KEYWORDS: Symbolism; dedication; interartistic perspective.

REFERÊNCIAS

AURIER, Albert. Les Isolés. Vincent Van Gogh. *Mercur de France*, t. I, n. 1, janeiro de 1890, p. 24-29.

AURIER, Albert. Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin. *Mercur de France*, t. II, no. 15, mars 1891, p. 155-165.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. In: _____. *Œuvres complètes*. t. I. (Edição de Claude Pichois). Paris: Gallimard, 1975. Coleção Bibliothèque de la Pléiade.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: *Oeuvres complètes*, t. II (Organização de Claude Pichois). Paris: Gallimard, 1976. Coleção Bibliothèque de la Pléiade. p. 415-496.

BERQUIN, François. Le paradoxe de l'archer (Charles Baudelaire). In: FARASSE, Gérard (org.). *Envois et dédicaces*. Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2010. p. 107-125.

BERRETTI, Jany. Pour la traduction expérimentale. *Palimpsestes*, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/251?lang=en>.

BROGNIEZ, Laurence. *Préraphaélisme et Symbolisme*. Paris: Honoré Champion, 2003.

CAMPA, Laurence. *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*. Paris: Ellipses, 1998.

CANQUETEAU, Joseph. *Au banquet de Puvis de Chavannes. La Plume*, n. 138, 15 janvier 1895. Genève: Slatkine Reprints, 1968. p. 60.

CAUME, Pierre [Louis-Eugène Lefèvre]. *Les Ropsiaques*, II, Satan semant l'ivraie. *La Plume*, n. 75, 15 de junho de 1896. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 475-476

CAUME, Pierre [Louis-Eugène Lefèvre]. *Les Ropsiaques*, III, Le semeur de paraboles. *La Plume*, n. 75, 15 de junho de 1896. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 476.

CAUME, Pierre [Louis-Eugène Lefèvre]. *Les Ropsiaques*. Londres: C. Hirsch, 1898.

CAUME, Pierre [Louis-Eugène Lefèvre]. *Les Ropsiaques*. I, À Félicien Rops. *La Plume*, n. 75, 15 de junho de 1896. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 475.

COLLEVILLE, Vicomte de. La Luxure, Pour Félicien Rops. *La Plume*, n. 75, 15 de junho de 1896. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 473-475.

COOKE, Peter. Critique d'art et transposition d'art: autour de *Galatée* et d'*Hélène* de Gustave Moreau (Salon de 1880). *Romantisme*, 2002/4, n. 118, p. 37-53.

COOKE, Peter. Orphée. *Musée critique de la Sorbonne*, s.d. Disponível em: <http://mucri.univ-paris1.fr/orphee>

DESCHAMPS, Léon. La Quinzaine artistique et littéraire. *La Plume*, n° 120, 15 de abril de 1894. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 150-151.

DOZO, Björn-Olav e GLINOER, Anthony. Littérature et don. In: *Don et littérature. CONTEXTES*, n.º 5, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/contextes/4247>

DUCHOSAL, Louis. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n° 138, 15 de janeiro de 1895. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 56.

DUFIEF, Pierre-Jean e MELISON-HIRCHWALD, Gabrielle. *Écrire en artistes des Goncourt à Proust*. Paris: Champion, 2016.

FARASSE, Gérard. Bref traité des envois illustré d'exemples choisis chez les bons auteurs. In: FARASSE, Gérard (Org.). *Envois et dédicaces*. Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2010. p. 15-33.

GAMBONI, Dario. *Le Symbolisme en peinture et la littérature. Revue de l'art*, n° 96, 1992. p. 13-23.

GAMBONI, Dario. *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.

GISPERT, Marie (org.). *La Critique d'art au Mercure de France (1890-1914)*. Paris: Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'ENS, 2003.

HUYSMANS, Joris-Karl. L'œuvre érotique de F. Rops. *La Plume*, n° 138, 15 de junho de 1896. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 396 e p. 401.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Le Livre de Poche, 2004. Coleção Références.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. Mallarmé: 'à une tombe ou à un bonbon': éthique et poétique du don (à propos des *Loisirs de la poste* et autres *Récréations postales*). In: _____. (Org.). *L'Offrande lyrique*. Paris: Hermann, 2009. p. 221-239.

JAUBERT, Ernest. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n. 138, 15 de janeiro de 1895. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 56.

KAHN, Gustave. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n. 138, 15 de janeiro de 1895. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 57.

LACAMBRE, Geneviève. *Gustave Moreau, Maître sorcier*. Paris: Gallimard, RMN, 1997.

- LAROUSSE, Pierre. Dédicace. In: _____. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. t. VI. Paris: Administration du grand dictionnaire universel, 1869. p. 273.
- LOUVEL, Liliane (Org.). *Texte Image, Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- LUCBERT, Françoise. *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Le Symbolisme*. Trad. Mona de Pracontal. Paris: Thames & Hudson, 1999.
- MALLARMÉ, Stéphane. Hommage. *La Plume*, n° 138, 15 de janeiro de 1895. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 57.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance complète, 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898*. Organização de Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1995, p. 329. Coleção Folio Classique.
- MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. *Divagations. Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (ed.), Paris: Gallimard, 2003. Coleção Bibliothèque de la Pléiade. p. 204-213.
- MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé*. Paris: José Corti, 1985.
- MERRILL, Stuart. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n.º 138, 15 de janeiro de 1895. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 57.
- MERRILL, Stuart. Ballet. *Les Fastes*. Paris: Léon Vanier, 1891. p. 64.
- MICHELET, Émile. Jeune Fille au bord de la Mer (d'après Puvis de Chavannes). *La Plume*, n. 138, 15 de janeiro de 1895. Genebra, Slatkine Reprints, 1968. p. 57.
- MORICE, Charles. À Puvis de Chavannes. *La Plume*, n° 138, 15 de janeiro de 1895. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 58.
- MORICE, Charles. Paul Gauguin. *Mercur de France*, décembre 1893, p. 289-300.
- NECTOUX, Jean-Michel. *Mallarmé : un regard clair dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*. Paris: Adam Biro, 1998.
- PELADAN, Joséphin. Les maîtres contemporains. *La Plume*, n° 75, 15 de junho de 1896. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 413-428.
- RAMIRO, Erastène. [Eugène Rodrigues-Henriques] *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. Paris: Conquet, 1887.

- REDONNEL, Paul. La face de Satan éclairait les grimoires..., À Félicien Rops. *La Plume*, n° 75, 15 de junho de 1896. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 472.
- REFF, Theodore. Degas and the litterature of his time. In: FINKE, Ulriche (Org.). *French 19th century painting and literature*. Manchester: Manchester University Press, 1972.
- REFF, Theodore. Mise au point théorique et méthodologique. Trad. Jean-Paul Bouillon. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nov.-dez. 1980, p. 880-899
- RÉGNIER, Henri de *Premières poèmes* Paris: Mercure de France, 1899.
- RÉGNIER, Henri de. Sur un tableau célèbre. Paris: Mercure de France, 1899. p. 320-323
- RETTÉ, Adolphe. Paradoxe sur la critique. *L'Ermitage*, agosto de 1892. p. 90-93.
- SCHUH, Julien. Les dîners de *La Plume*. *Romantisme*, 2007/3, n° 137, p. 79-101.
- SYMINGTON, Micéala. Écrire le tableau: l'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste. Bruxelles: Peter Lang, 2006.
- TRÉSOR de la langue française informatisé. ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Disponível em: <http://www.atilf.fr/tlfi>.
- VERHAEREN, Émile. Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff . *L'Art moderne*, 12 de setembro de 1886. p. 289-290.
- VERLAINE, Paul. Victor Hugo... . *La Plume*, n. 138, 15 de janeiro de 1895. Genebra: Slatkine Reprints, 1968. p. 60.
- VERLAINE, Paul. *Œuvres en prose complètes*. (éd. Jacques Borel). Paris: Gallimard, 1972. Coleção Bibliothèque de la Pléiade.
- WAGNER, Richard. *Quatre Poèmes d'opéra précédés d'une Lettre sur la musique*. 3^{ème} édition. Paris: Mercure de France, 1941.

Submetido em 12 de junho de 2019

Aceito em 12 de setembro de 2019

Publicado em 15 de outubro de 2019
