

Ler e ver; escrever e pintar: o poema como quadro

Armando Gens (UERJ/UFRJ) ¹

Resumo: *Na primeira parte deste trabalho, apresenta-se uma investigação sobre o franco diálogo travado entre o poema e a pintura e sobre os pontos de aproximação entre pintor e poeta, através de orientações aristotélicas e horacianas, sem perder de vista o conceito de Platão sobre as artes miméticas. Na segunda parte, problematizam-se as relações entre pintura e poema, ler/escrever e escrever/pintar, a partir do τὸ πῶς ut pictura poesis, tendo por base poemas dos seguintes autores brasileiros: B. Lopes e Raimundo Correia.*

Palavras-chave: Poesia brasileira, Ut pictura poesis, Recepção, Enunciação

Introdução

A relação entre poesia e pintura pode dar-se de diferentes modos. Quando Aristóteles, em sua **Poética**, investigou os princípios reguladores da representação em espaço artístico, não lhe escapou a possível relação existente entre pintura e poesia. Pautado em orientações da estética clássica, Aristóteles, crédulo no valor soberano da poesia, entendera que a aproximação entre as duas modalidades artísticas se realizaria tão-somente pelo princípio da analogia. Só mesmo a partir de Horácio o paralelismo entre poesia e pintura começou a tomar corpo. Por isso, em sua obra intitulada **Epístola aos Pisões**, não hesitou em legislar que “Poesia é como pintura” (HORÁCIO, 1981. p. 65), por entender que a relação entre poesia e pintura dar-se-ia através de um símile.

Em sentido contrário, situam-se as concepções platônicas. No cerne dos diálogos escritos pelo filósofo Platão, tanto a poesia quanto a pintura foram duramente atacadas, quando se colocavam a serviço da ilusão e da manipulação. Maria Cristina Franco Ferraz, ao se pronunciar a respeito da concepção de *mimesis* no pensamento platônico, destaca que “associada à pintura, a poesia será considerada “afastada da natureza em três graus”, como mera imitação do que já não passaria de cópia da essência, ou seja, de simples aparência sensível, com suas realidades moventes” (FERRAZ, 1999. p. 73). Segundo ainda a pensadora, “no livro X de **A República**, a pintura serve como paradigma para a condenação da poesia”(IBIDEM, p.74), pelo viés da “*kosmetike* enganadora, capaz de produzir ilusão, de seduzir e encantar pela cintilação”(IBIDEM, p.75).

Ainda no processo de construir uma base teórica que permita dar curso à proposta deste trabalho, convém lembrar que Maravall sublinha que, no século XVII, a pintura “se eleva ao papel de modelo para todas as demais artes — incluindo as literárias —, modelo do qual todas tratam de aproximar-se” (MARAVALL, 1997. p. 395). Acrescenta ainda o professor que o termo *pitresco* entra para o vocabulário das línguas românicas, no século XVII, como “atributo de qualidade, tanto para a pintura como para qualquer outra forma artística” (IBIDEM. p.395). Através das informações veiculadas pelo autor de **A Cultura do Barroco**,

¹ Armando GENS

Professor da Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo (UERJ)

Professor da Faculdade de Educação da UFRJ

armandogens@uol.com.br

toma-se conhecimento que será no “Barroco que encontrará seu pleno sentido e também sua máxima difusão o tópico *ut pictura poesis*” (IBIDEM, p.395-6), pois à pintura será atribuído o poder de agir diretamente sobre as disposições anímicas e morais de modo eficiente.

Já para Jacqueline Lichtenstein, “escrever um poema consiste sempre em descrever uma representação visual” (LICHTENSTEIN, 1994. p.76), pois “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. p.71). Trata-se de um conceito de representação mimética que se realiza através da metáfora pictural. O poema, como o quadro, reproduz o mais fielmente possível o objeto, de modo que o poeta, ao representá-lo, o vê como se fora o próprio espectador. Neste sentido, o poema converte-se em um veículo que expõe diante dos olhos do espectador um dado objeto, desencadeando, de acordo com a perspectiva aristotélica, prazer, pois aquele que contempla as imagens geradas as identificará com o que se lhe apresenta diante da vista. A esse respeito, Jacqueline Lichtenstein, em **A Cor Eloqüente**, explica que

Por mostrar, simultaneamente, as coisas que representa e as causas que presidem à sua representação, a pintura preenche então uma dupla função de metáfora e de modelo, que basta para justificar o privilégio de que goza. Se, para fazer uma metáfora, é necessário “observar bem as semelhanças”, e se, além disto, a boa metáfora é a que “fornece um conhecimento através do gênero”, então a metáfora pictórica pode ser considerada a mais apta para designar a atividade ‘poética’ em geral. Pois, pelo fato de dar ao desenho da forma a forma de um desenho, a pintura ‘mostra’, através do objeto particular de sua representação, o que é representar em geral: permite perceber a própria natureza da atividade representativa. Nesse sentido, a arte de pintar imagens é, de fato, a melhor imagem que se pode dar para pintar a imagem da arte. E se, como pensa Aristóteles, o gênio poético consiste, antes de mais nada, em saber inventar metáforas — ou seja, em saber olhar para captar semelhanças — a pintura é, ao mesmo tempo, uma imagem perfeitamente adequada da poesia. Em seu sentido figurado, a palavra “pintura” pode então servir de metáfora para qualquer metáfora que se defina, necessariamente, em relação à visibilidade, em sentido próprio, ela pode servir de paradigma. (LICHTENSTEIN, 1994. p. 67-8)

A concepção de que o poema mantém fortes laços com a visibilidade é também alvo de preocupação e indagação para o poeta e crítico mexicano, Octavio Paz. Em seu livro intitulado **A Outra Voz** (1993), concebendo o poeta como um criador de imagens, assinala que:

Todas as formas poéticas e figuras de linguagem têm um traço comum: procuram e, com freqüência descobrem semelhanças ocultas entre objetos diferentes. 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. A operação poética concebe a linguagem como um universo animado, perpassado por uma dupla corrente de atração e repulsão. (PAZ, 1993. p.147)

Para o autor de **Blanco**, a função mais “antiga”, “permanente” e “universal do poema é dar forma e fazer visível a vida cotidiana” (IBIDEM, 1993. p. 125). Porém, destaca que o poema difere do quadro, já que ele é objeto de linguagem que 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 configuram-se como "criaturas anfíbias: são idéias e são formas, são sons e são silêncio."(IBIDEM. p. 143)

Avançando na indagação sobre a metáfora pictural, recorre-se ao **Compêndio de Retórica e Poética** (1879), do Cônego Manoel da Costa Honorato. Ele também acentuara a contaminação entre escrever/pintar, de modo que a palavra poética pudesse ser capaz de colorir, criar contornos, fabricar volumes, esfumar, sombrear, etc. Sobre esse aspecto, o manual de retórica de Costa Honorato é taxativo:

71. A poesia pinta os corpos, a alma e a natureza; mas as suas cores são a memória, e sua firmeza são as palavras ligeiras e fugitivas; pinta-os brevemente, servindo-se apenas de traços essenciais, loquazes, maravilhosos, indeléveis; foge dos longos retratos e das descrições infinitas, que ofuscam o espírito à medida que se desenvolvem; porque a poesia, longe de estender-se nas descrições e nos retratos, tem seu meio de os conservar melhor nos espíritos pela composição resumida, em que confronta o objeto de assunto com o outro semelhante.(HONORATO, 1879. p. 225)

Nas prescrições do retor, a metáfora como artifício de ligação entre pintura e poesia, embora patrocine a conversão de poemas em quadros nos quais se encerram retratos, não se sustenta totalmente, porque Costa Honorato subtrai-lhe o caráter loquaz que a princípio pertenceria à pintura. Ao reduzir os limites do alcance de sentido da metáfora pictural, torna-se explícito o desejo do retor de rebaixar a pintura em detrimento da poesia. Por isso, não se cansa de frisar nas lições que “a poesia é superior à pintura” e que “conserva, quando é necessário a vantagem de pintar, por meio de palavras, o pensamento e pôr os objetos sob os olhos” (HONORATO, 1879. p.201-02). Para Costa Honorato, a poesia ocupa o primeiro lugar entre as diferentes modalidades da arte, porque, através da palavra, a poesia “reúne e resume as maneiras de expressão e as vantagens das outras artes” (IBIDEM. p. 202). As orientações oferecidas no **Compêndio de Retórica e Poética** (1879), em franca adaptação ao programa do Imperial Colégio Pedro II, deixam claro que Costa Honorato, enquanto professor de retórica, não esconde a sua predileção pela palavra, como um instrumento capaz de “só por si pode encerrar, exprimir e representar a imaginação” e reproduzir “todos os modos de representação pertencentes às outras artes” (IBIDEM. p. 201). Deste ângulo, vê-se que o retor toma os materiais utilizados pelas demais modalidades da arte como limitados e incapazes de dar conta das coisas do espírito, para reforçar que a palavra, sim, em hegemônica posição, ao ultrapassar o plano dos sentidos, desfruta de um poder camaleônico de a tudo representar. Como dá a entender, a posição de Costa Honorato valoriza, em lugar do tópico *Ut pictura poesis*, o caráter instrumental da palavra, pois, como representante de uma cultura letrada, compreende o tópico em perspectiva grafocêntrica.

A moldura teórica deste trabalho permite traçar paralelismos não só entre pintura e poema bem como entre pintor e poeta. Adverte Fernando Cristóvão que tal paralelismo começa a se disseminar e se firma com constância no Classicismo e Neoclassicismo, transformando-se em preceito. Deste modo, o *topos Ut pictura poesis*, ao acionar a criação de retratos na escala literária do século XVII, surge, no século XVIII, já reconhecido como preceito, com relativa insistência na obra de Tomás Antônio Gonzaga. A aplicação do *topos*, de acordo com o crítico português, dá-se de duas maneiras na obra do autor árcade.

Por um lado, realiza-se em uma expectativa exterior, ou seja, “poetar é pintar” (CRISTÓVÃO, 1981. p.22) :

Lira VII

Vou retratar a Marília,
A Marília, meus amores:
Porém como? Se eu não vejo
Quem me empreste as finas cores!

De outro ângulo, como ressalta Fernando Cristóvão, o *topos* deixa de se realizar como metáfora para surgir de modo interiorizado no seio do poema que, se convertendo em tela, serve de suporte para os retratos da amada Marília. Os retratos são de meio-corpo e devido à escala cromática o crítico português os aproxima da pintura de Watteau “de fraca presença das cores escuras e mais afim dessas pinceladas brancas, enquadradas por tons róseos” (IBIDEM. p.72):

Na sua face mimos
Marília, estão misturadas
Purpúreas folhas de rosa,
Brancas folhas de jasmim.
Dos rubins mais preciosos
Os seus beijos são formados;
Os seus dentes delicados
São pedaços de marfim.

Se Tomás Antonio Gonzaga investe na metáfora pictural, para, através de falseamento rococó, delegar ao eu-lírico a tarefa do pintor, Raimundo Correia, na abertura de **Primeiros Sonhos** (1879), faz uma clara referência ao poema como quadro: “Os quadros mal traçados, mas verídicos” (CORREIA, 1961. p. 67). Nesse poema-prefácio, os poemas são nomeados como “quadros” o que, sem sombra de dúvida, acena para as orientações da época, no que se refere ao estabelecimento de uma poética que investe na visibilidade. É notória a preocupação do poeta em elaborar imagens visivas e concretas para configurar plasticamente certas idéias abstratas, não só do que pode ser detectado pela vista como também do que por ela não pode ser alcançado. Concebido como signo de visibilidade, o termo “quadro” transforma-se em sinônimo de poema. Machado de Assis, no célebre artigo sobre a geração de 70, repete-o com frequência irritante, por exemplo, ao se referir ao livro de Afonso Celso Júnior, intitulado **Telas Sonantes**, publicado em 1879:

Um traço há que distingue o Sr. Afonso Celso Júnior de muitos colegas da nova geração: a sua poesia não impreca, não exorta, não invectiva. É um livro de **quadros** [grifo nosso] o seu, singelos ou tocantes, graciosos dramáticos, mas verdadeiramente quadros... (ASSIS, 1973. p. 820)

Para o crítico, somente as composições que trouxessem cenas justapostas no espaço poderiam ser denominadas de “quadros”, caso contrário, se a cena estivesse vincada por traços dramáticos — “volta de teatro” (ASSIS, 1973. p. 821) — a peça deixaria de ser um “quadro” e passaria a ser denominada poema. Nota-se que, para Machado de Assis, no “quadro”, a ênfase incide sobre o espaço, enquanto, no “poema”, recai sobre o tempo. Assim, na distinção entre o “poema” e o “quadro” realizada por Machado de Assis, ficava assentado que a nomenclatura “quadro” não se aplicava a poemas dinâmicos. Contudo,

tanto o “poema” quanto o “quadro” colocavam-se a serviço da visibilidade de modo muito específico. Assim, se o “quadro” equivalia a um cenário de franca correspondência com a imagem fixa, o “poema”, por sua vez, mantinha nítidos traços de identidade com a imagem móvel, ou seja, uma história que se desenvolveria diante dos olhos do leitor. Nesse sentido, o trabalho do poeta, em ambas as nomenclaturas, afigurava-se ao do pintor.

Em seu exercício crítico para ilustrar as distinções entre “quadro” e “poema”, Machado de Assis declarava que a composição de “quadros” previa “a eliminação do poeta” (ASSIS, 1973. p. 820), enquanto a elaboração de “poemas” propunha “alguma coisa que não é a presença, mas a intenção do poeta”(IBIDEM). Em suma, para Machado de Assis, o “quadro” centrava-se no inventário de uma realidade exterior, enquanto o “poema à moderna” expunha uma história e uma ação (IBIDEM. p. 821). Observa-se, então, que as diferenças entre “quadro” e “poema”, para o crítico, apresentavam-se elaboradas sobre fortes tensões entre o estático e o dinâmico e entre a descrição e a narração.

Outro exemplo significativo sobre o diálogo entre pintura e poema na óptica da crítica encontra-se no terceiro capítulo de **Um Poeta Singular** (1949), de Renato Lacerda. Biógrafo de B. Lopes, Renato de Lacerda dedica-se a comentar um poema do autor de **Cromos** (1900) que foi composto a partir de uma leitura visual da obra de um pintor:

Quando o nosso grande paisagista Antonio Parreiras expõe à apreciação pública o seu lindo quadro "Sertanejas", em outubro de 1896, B. Lopes, que havia visitado o renomado mestre do pincel quando este pintava a tão apreciada tela em seu cavalete, armado no meio da selva, mandou-lhe, com o título de "Em Fragrante", o expressivo soneto [...], assinalando a funda impressão que a pintura lhe deixara na alma.(LACERDA, 1949. p.65-6)

O soneto oferecido a Antonio Parreiras aparece refundido em **Helenos** (1901). Traz um terceto modificado e o título passa a ser "Soalheira". Segundo Renato de Lacerda, o poema serve de ilustração para comprovar "as extraordinárias qualidades de paisagista da pena que era também o excelso poeta de Rio Bonito, que nada ficava a dever ao insigne pintor de “A Derrubada” (LACERDA, 1949. p.65-6). Há que se observar que Renato de Lacerda reflete, em suas colocações, antigas diretrizes retóricas que apresentavam a pintura e a poesia como rivais. Nas entrelinhas, o crítico afirma que o poeta pode, sim, concorrer com o pintor em pé de igualdade, compondo tão bons "quadros" quanto o artista que trabalha com os pincéis sobre a tela. Ao pensar a relação entre pintor e poeta pelo viés da rivalidade, o crítico deixa de fazer a distinção entre a imagem poética e a elaborada pela pintura, pois as coloca numa mesma ordem de realização, sem levar em conta as especificidades de execução bem como os diferentes suportes e os materiais utilizados no poema e no quadro. Nesse caso, melhor seria entender o poema belo-peano como leitura de uma obra plástica, já que o poeta é também espectador do espetáculo que descreve ou escreve. Por isso, Renato de Lacerda, a despeito de seus equívocos, acerta ao sublinhar que B. Lopes compusera o poema para demonstrar "a funda impressão que a pintura lhe deixara na alma" (LACERDA, 1949. p.66).

O estabelecimento de molduras teórico-críticas, para sustentar a relação entre pintura e poemas produzidos entre 1870 e 1900, permite entender que tais produções foram realizadas com acentuada intenção visiva, de forma que os poemas funcionassem como quadros a povoar de imagens o espaço literário brasileiro. Em parte, esta concepção pintureira decorreu do desgaste da retórica romântica que, por sua vez, incentivou o culto à

forma. Com base neste preceito, poema e linguagem mudaram de feições e conquistaram mais plasticidade, conferindo à linguagem poética e aos poemas mais corporeidade devido ao forte apelo à metáfora pictural que se reinstala para estreitar as fronteiras entre escrever e pintar, entre poeta e pintor, para, acima de tudo, legitimar uma concepção que entende o ato de compor como *kosmetike*.

O poema como quadro

Raimundo Correia, na abertura de **Primeiros Sonhos** (1879), estampa, após pequena nota explicativa em que se desculpa por ser estreante, um longo poema(já citado anteriormente) no qual se dirige ao leitor, antecipando-lhe o que irá ler. Logo de início, a preocupação com o concreto e com a verdade salta aos olhos, quando o poeta, como um livro, abre-se diante do leitor, e confessa:

Há deste livro, que ides ler, nas páginas,
Ou tristes ou risonhos,
Os quadros mal traçados, mas verídicos
Dos meus primeiros sonhos. (CORREIA, 1961. p.67)

De início, o sujeito-poeta orienta o leitor sobre a natureza dos poemas e, ao mesmo tempo, busca criar entre leitor e obra um pacto assentado nos princípios da verossimilhança. Através de uma série de imagens que apresentam o mundo como um espaço degradado — "órbita escura/De hiantes precipícios" (IBIDEM) e "de ambições tantálicas" (IBIDEM) — em contraponto à natureza que, exuberante, reflete a mocidade do eu-poético, em "Florestas virgens, gigantescas árvores/Torrente cristalinas"(IBIDEM) ou "Flores silvestres de minha alma/Rosas de juventude" (IBIDEM. p.68), cria áreas de sentido diversificadas no corpo do poema. Enquanto, de um lado, "mocidade" associa-se à natureza vigorosa, tendo como culminância a metáfora "flor da idade", de outro lado, a idéia de juventude vai unir-se a uma forma arquitetônica — "portais" (IBIDEM) —, garantindo-lhe uma saída que lhe franqueasse o acesso, não ao mundo traiçoeiro, mas ao "sonho", a "Deus", ao "amor" e à "família" (IBIDEM. p.67). Desse modo, mocidade e livro resguardam-se dos "vícios", das "catástrofes" e da "queda" (IBIDEM), porque não há espaço para que brote a "flor dos desenganos" (IBIDEM. p.68). Como se observa, nesse poema-prefácio, é notória a preocupação do poeta em elaborar imagens visivas e concretas para configurar plasticamente certas idéias abstratas. Os poemas são nomeados como "quadros" o que, sem sombra de dúvida, acena para as orientações da época, para estabelecimento de uma poética que investe na visibilidade.

Tomando o termo "quadro" como signo de visibilidade, vê-se que ele se transforma em sinônimo de poema para Raimundo Correia. Constata-se que o velho tópico horaciano — *Ut pictura Poesis* — aciona a contaminação entre ler/ver e escrever/pintar, quando, em seu poema-prólogo, o poeta parnasiano comunica ao leitor sobre os "quadros" que irá ler e, por dedução, que o poeta escreveu. Se, no início do poema, o eu-poético garante ao leitor a leitura de "quadros" "verídicos", de seus "primeiros sonhos", ao final do longo poema-prólogo, quebra a promessa, quando declara: "Eis o meu livro — pálido simulacro/Dos meus primeiros sonhos" (IBIDEM. p.68). O baralhamento do poeta vem a calhar, porque, através dele, justifica-se que as teorias aristotélicas e platônicas não estavam bem digeridas,

gerando, por tal motivo, distorções conceituais. Simulacro e verdadeiro não dizem a mesma coisa. A contradição do poeta explica-se à luz das lições dos manuais de retórica que, de modo geral, em território brasileiro, traziam conceitos um tanto desvirtuados, pois os autores de tais compêndios, via de regra, não se dirigiam às fontes primárias para escrevê-los. Trilhavam, sim, o caminho mais curto, quando retomavam ou tomavam de outros compêndios os conceitos que faziam circular em suas obras.

O vínculo entre poma e pintura, na obra de Raimundo Correia, pode ser entrevisto no soneto "Ouro sobre Azul...". De um lado, referência à obra **O Nascimento de Vênus** (1483), pois o poema não consegue despistar de todo as relações que mantém com a pintura de Sandro Botticelli. De outro, a comprovação do rendimento da imagem de Vênus em espaço literário, no século XIX, pois, segundo Anna Balakian 'foi uma época de revivescência do helenismo, com a descoberta de Vênus de Milo e as escavações da Trácia'(BALAKIAN, 1985. p. 87). E mais: transparecem, na descrição minuciosa, na plasticidade da cena mitológica ali retratada, na escolha precisa das palavras e na adjetivação abundante e procedimentos responsáveis pelo relevo das formas do mar e da deusa, as pistas da fonte de inspiração. Comprove-se:

Quando ela, sobre as águas transparentes,
Surge em casta nudez, de amor acesa,
A vaga envolve em ósculos frementes
Todo o corpo de olímpica princesa.(CORREIA, 1961. p.153)

A estruturação da temática no poema se apóia em dois movimentos. No primeiro, englobando a primeira e a segunda estrofes, o eu-lírico capta a aparição da deusa, enquanto objeto de contemplação não-nomeado mas invocado pelo epíteto "olímpica princesa". Ali, a natureza comparece em seu estado líquido e se curva, diante da aparição, numa onda de carinho, homenageando o objeto com "ósculos frementes". No segundo movimento, constituído pelos dois tercetos, o eu-lírico assume-se como *voyeur* deslumbrado diante do espetáculo que aos seus olhos se apresenta.. Por tal motivo, diz:

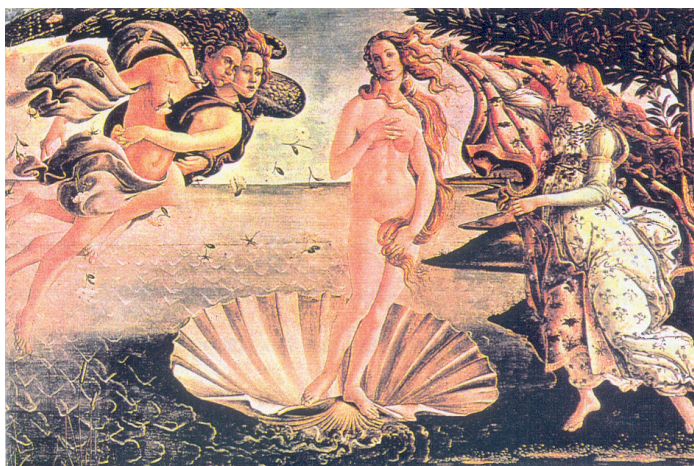
Vendo-a assim, cuido ver, branca de espuma,
Vênus que surge, e da onda que flutua
No verde flanco lânguido se apruma;

E soltos vendo-lhe os cabelos, cuido
Ver despenhar-se sobre a deusa nua
Serena catadupa de oiro fluido. (CORREIA, 1961. p.153)

Nota-se que o eu-lírico, na condição de *voyeur*, distante do objeto de contemplação, insere-se num contexto em que a visibilidade torna-se dicotômica. Ao contemplar o objeto — Vênus — a pura constatação não satisfaz seu olhar de desejo; daí, transfigurando aquilo que vê. Os olhos do eu-lírico, face à excelsa beleza, duvidam do espetáculo a que assistem, fazendo com que se ponham em xeque as informações que chegam até eles. Ao se entender o poema como fantasia visiva, percebe-se que, no último terceto, o olhar do eu-lírico ganha travas de censor e transforma a cabeleira loira de Vênus numa cascata de ouro que lhe cobre a "casta nudez".

Emoldurado, em segundo lance, pelo soneto, o quadro de Sandro Botticelli perde vários elementos que o compõem, tais como as figuras que guarnecem a personagem central e a concha sobre a qual Vênus atinge as margens, onde a aguarda um momento de primavera que a cobre com um manto de flores. O poema é, na verdade, de uma leitura do

quadro do pintor florentino do século XV. O eu-lírico, na qualidade de espectador, oferece no poema apenas um recorte do quadro, na medida em que se concentra na corporeidade da personagem mitológica. Compare-se o quadro com o poema:



Como leitor do quadro, o eu-lírico capta adequadamente que a Vênus representa a duplicidade que envolve o amor, consubstanciada na tensão entre castidade e sensualidade, por isso, o olhar que ele dispensa à deusa encontra-se dividido entre um ver e um cuidar ver. De um lado, um olhar desejante que aprecia e transporta para o poema o traço inquieto e vivo com o qual Sandro Botticelli desenha a figura feminina, modelando com impetuosidade os contornos da deusa, sem perder de vista o movimento que suas formas exibem. Por outro, um olhar censor aplica-se em pôr véus, seja com uma "vaga" que a envolve "em ósculos frementes", seja com seus próprios cabelos, recursos que nublam um olhar prenhe de sensualidade.

Em "Ouro sobre Azul...", o olhar seletivo do poeta faz da figura central do quadro renascentista o tema do poema, procurando resolver através das palavras as características pictóricas que animam o desenho da Vênus concebido por Sandro Botticelli. Escolhe a figura da Vênus não só pela carga erótica que ela comporta, mas porque a deusa representa um ideal de beleza que é alvo de sua perseguição. No quadro de Botticelli, o supérfluo é descartado, em favor de um conceito de belo, pautado na autenticidade e no essencial. No poema de Raimundo Correia, persegue-se uma concepção de arte que se prende a transmitir a beleza e garantir-lhe a perenidade, através do exercício da visão. Arte reveladora que traz para a esfera do visível o movimento das formas em seu alto grau de idealização, fazendo com que a beleza da deusa confunda-se com o artefato poético: "É o poema excelso da Beleza/ Em estrofes de Paros, reluzentes..." (CORREIA, 1961. p. 153).

Conclusão

Por fim, a relação entre poema e pintura pode ser vislumbrada na descrição de experiências de leitura. Um significativo exemplo encontra-se na crônica de Olavo Bilac, publicada na revista **Kosmos**, de outubro de 1905, que tinha como alvo o livro de poemas

de Alberto de Oliveira, intitulado **Poesias** (1900). Após saudar o autor de **Canções Românticas** (1878), o cronista revela:

Em torno de mim, a vida das árvores, das águas, da luz, das aves, dos insetos borbórinha e fulgia; e, como o livro me falava justamente de tudo isso -- de cursos de água cantante, de árvores cheias de ninhos, de gorjeios de pássaros, de luz e de árvores, — eu tinha a ilusão de estar vendo, compendiada e fixada por milagre, nas 300 páginas do volume que lia, toda a força e toda a meiguice da Natureza que me cercava. (BILAC, 1905. p./s.p./).

O testemunho de Olavo Bilac exemplifica um tipo de leitura que se define como miragem, na exata medida em que o crítico confessa ter "a ilusão de estar vendo" o objeto do poema. As declarações do crítico-leitor evidenciam que os poemas configuram-se como espelho da natureza, já que a refletem com desabrida capacidade mimética. Em suas declarações, reafirma-se, ainda, a presença da estética clássica que aos poemas impõe um forte compromisso com a materialização das idéias poéticas e que aos poetas delega o trabalho de cruzar as fronteiras do invisível para o visível, do ideal para o real, para que possam compor verdadeiros quadros, quando acionam o topos *ut pictura poesis*. Contudo, o topos pictural pode ganhar nuances sinestésicas e se estender a outros sentidos como o auditivo. Torna-se, então, compreensível, porque Olavo Bilac destaca, em sua crônica literária, que o livro de Alberto de Oliveira "falava de tudo isto". O livro, nesta perspectiva, traz uma voz que, ardidamente, reenvia o leitor àquilo que está diante de seus olhos. De perspectiva retórica, tais reduplicações tocam o leitor que se coloca diante dos poemas-quadro de modo contemplativo e emocionado. Neste sentido, ler e ver também franqueiam ouvir "a outra voz" (PAZ, 1993.).

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. III
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. Col. Stylus n.5
- CORREIA, Raimundo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Marília de Dirceu de Tomás Antonio Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura*. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981. Temas portugueses.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- HONORATO, Manoel da Costa. *Compêndio de retórica e poética*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.
- LACERDA, Renato de. *Um Poeta Singular*. /s.l./: /s.e./ 1940.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*; prefácio de Guilherme Simões Gomes Jr.; tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977. Clássicos; 10
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

Encontro Regional da ABRALIC 2007
Literaturas, Artes, Saberes

23 a 25 de julho de 2007
USP – São Paulo, Brasil

POÉTICA CLÁSSICA/Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruma. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

KOSMOS. Rio de Janeiro, n.10, ano II, 1905 s.p.