

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 2 - NÚMERO 2 - JANEIRO A JUNHO DE 2005

[início](#)

O POEMA COMO PEÇA DE EXPOSIÇÃO

Armando Gens

UERJ-UFRJ

ABSTRACT – This study deals with the relationships between poetry and the plastic arts, as well as the exploration of the materiality of the sign, particularly so in the context of the theoretical debates and the literary production which were developed in Europe and in Brazil in the last three decades of the XIX century.

O POEMA E A BUSCA DE MATERIALIDADE

Entre 1870 e 1900, a sedução exercida pelos panoramas, as sugestões de passeio ao ar livre,¹ a novidade dos kinetoscópios e cinematógrafos,² o hábito de mirar vitrines de importantes magazines,³ a moda do monóculo,⁴ o ato de exhibir-se em locais públicos, o largo emprego da fotografia, o comércio de imagens,⁵ a proliferação de ateliês e galerias de arte, a visita às exposições universais⁶ e o gosto pelos jornais ilustrados exigiam dos habitantes das cidades um exercício visual intenso, estimulado pelo lazer, pelos bens comerciais e culturais que orientavam a construção do discurso urbano.

O caráter visual que orientava o discurso urbano logo se propagou pelos quadros da poesia brasileira e, sob o patrocínio de um conjunto de preceitos retóricos, foi um dos motivos que influenciou no surgimento de uma poética compromissada com a materialização. O destaque concedido ao ideário positivista e a conseqüente aversão à metafísica apresentam-se como outros fatores decisivos na busca de uma forma concreta para as coisas do espírito e

de definição para a natureza do ato de compor. Foi neste contexto de cunho investigativo que se travou um variado debate teórico exibido em prefácios, epílogos, notas, advertências, elucidários, artes poéticas e profissões de fé. Esta ampla discussão teórica estendeu o horizonte do poema às outras modalidades da arte e o aproximou da arquitetura, da pintura, da escultura e da música.

De acordo com Philippe Hamon, em *Expositions: littérature et architecture au XIX e siècle*, “La littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même”. Acrescenta, ainda, o pesquisador, que “La comparaison, la métaphore, l’analogie sont donc inscrites nécessairement, non comme procédés décoratifs, mais comme moyens inévitables, au sein de cet acte même de définition”. (HAMON, 1989: 7, 21). Em campo literário brasileiro, o diálogo entre a poesia e as demais modalidades da arte, de acordo com as orientações oferecidas pelo *Compêndio de Retórica e Poética* (1870) de Manoel da Costa Honorato, era interpretado como rivalidade. Utilizado pelo Imperial Colégio Pedro II e a serviço da formação de um segmento grafocêntrico, o manual do cônego legislava, no “Artigo IV” do “18. Ponto”, a superioridade da poesia sobre as demais modalidades da arte, já que a palavra permitia compor músicas, pintar quadros e construir prédios. E assim decretava: “A poesia, visto que tem por instrumento a palavra, reúne as maneiras de expressão e as vantagens das outras artes.” (HONORATO, 1879: 202)

O “Artigo V” do *Compêndio* de Costa Honorato, mantendo o tom legislativo, prescrevia: “...a poesia deve ser como a pintura”. (HONORATO, 1879: 220).⁷ Conforme já se assinalou, em perspectiva retórica, é usual que o poema estenda seus domínios a outras modalidades da arte, através da metáfora, do símile e da analogia. Tanto que Octavio Paz, em seu livro *A Outra Voz*, declara que “comparações, analogias, metáforas, metonímias e os demais recursos da poesia: todos tendem a produzir imagens nas quais se juntam isso e aquilo, o um e o outro, os muitos e o um”. Para o poeta mexicano, a função mais “antiga”, “permanente” e universal do poema “é dar forma e fazer visível a vida cotidiana”. (PAZ, 1993: 125). Porém, destaca que o poema difere do quadro, porque, sendo um objeto de linguagem, desencadeia imagens mentais no leitor ou ouvinte, e, ao contrário do que se pode pensar, ele nada mostra, na exata medida em que as imagens geradas pelo poema configuram-se como “criaturas anfíbias: são idéias e são formas, são sons e são silêncio”. (PAZ, 1993: 143)

Se, nas palavras de Octavio Paz, a relação entre poema e pintura realiza-se na tensão mostrar/não mostrar, no pensamento de Jacqueline Lichtenstein, autora de *A Cor Eloqüente*, esta relação se dá de modo direto e se apresenta como uma referência para a arte mimética que toma a metáfora pictural como veículo para expor diante dos olhos do espectador um dado objeto. Este

procedimento desencadeará, segundo bases aristotélicas, prazer naquele que contemplar as imagens geradas, porque o que se lhe apresenta diante da vista é passível de identificação. Por isso, a pesquisadora põe em relevo que “escrever um poema consiste sempre em descrever uma representação visual”, pois, segundo ela, “a escrita exige a apresentação de um dispositivo visual, onde o autor se transforma em ator para que possa acontecer o espetáculo da narrativa que quer escrever”. (LICHTENSTEIN, 1994: 76)

Através das idéias de Jacqueline Lichtenstein, torna-se cada vez mais evidente que “a metáfora pictórica pode ser considerada a mais apta para designar a atividade poética em geral”. (LICHTENSTEIN, 1994: 76). Tal posição parece, em parte, ser bem aceita nas lições proferidas pelo *Compêndio de Retórica e Poética*, de Costa Honorato, destinadas à formação de uma elite grafocêntrica. Só em parte, pois, conforme já foi assinalado, nelas a relação entre poesia e pintura exibia-se como rivalidade.

No *Compêndio de Retórica e Poética*, no “Artigo IV”, relativo aos “Caracteres Essenciais da Poesia”, ensinava-se que a poesia “conserva, quando necessário, a vantagem de *pintar*, por meio da palavra, o pensamento e pôr os objetos sob nossos olhos”. Contudo, sem procurar disfarçar a rivalidade entre a pintura e poesia, o professor de retórica decretava: “A poesia é superior à pintura e à música, porque é a verdadeira arte do espírito, que se exprime pela palavra”, já que a “poesia, visto que tem por instrumento a palavra, reúne e resume as maneiras de expressão e as vantagens de outras artes”. (HONORATO, 1879: 201-202).

De acordo com as orientações fornecidas pelo manual, a prevalência da poesia sobre as demais modalidades da arte consistia no fato de que a arquitetura, a escultura, a música e a pintura dirigiam-se imediatamente aos sentidos, enquanto que a poesia, por meio da palavra, destinava-se indiretamente aos sentidos, e diretamente à imaginação e ao espírito. Percebe-se com nitidez que a questão maior diz respeito ao desprestígio dos sentidos em franca oposição à logolatria e ao culto às coisas do espírito.

Para além do objetivo didático presente nas trinta lições do manual de retórica, a relação entre pintura e poesia não se dava enquanto “ekphrasis logológica” (CASSIN, 1990: 245), ou seja, a imitação da pintura. A relação se estabelecia apenas no plano da metáfora. A poesia podia tornar visível o invisível e expor diante dos olhos do leitor um dado objeto, uma certa cena ou um retrato. Mas, a elaboração metafórica que aproximava uma e outra artes também as separava, uma vez que as lições contidas no manual de Costa Honorato frisavam que a poesia ultrapassava as possibilidades expressionais da pintura, porque seu “instrumento” – a palavra – se sobrepunha ao material utilizado pela pintura.

Na realidade, Costa Honorato empenhava-se em assinalar a posição hegemônica da poesia em detrimento das demais modalidades da arte, porque sua intenção era depreciar a poesia realista e lutar pela manutenção do código romântico. Suas intenções tornavam-se menos ambíguas no “Artigo II”, ao revelar a antipatia que dispensava ao realismo. Segundo ele, “Definem *escola realista* a que pretende pintar a natureza em sua casta nudez, e fotografar em seus inúmeros acidentes os fenômenos da vida humana”. (HONORATO, 1879: 230). A posição do retórico deixa transparecer que tomava a “pintura” e a “fotografia” como armas retóricas para combater os preceitos realistas. Porém, à revelia das contradições discursivas do tratadista, da hierarquização das artes e das rivalidades entre a poesia e as demais modalidades da arte, o diálogo entre poesia e pintura efetivou-se. A preocupação em dar corpo à idéia, acionou, inicialmente, um antigo tópico horaciano: *Ut pictura poesis*: dar colorido, criar contornos bem definidos, fabricar volumes, esfumar e sombrear passaram a ser metáforas utilizadas na configuração do fazer poético. Os poemas, como peças de exposição, converteram-se em quadros nos quais os poetas registravam tipos, costumes, paisagens, lendas, episódios bíblicos e históricos, cumprindo uma missão didática de mostrar aos leitores não só as paixões, mas também de preservar a memória e o patrimônio cultural do povo brasileiro .

O topos *Ut pictura poesis* realizou-se em diferentes dimensões do campo literário brasileiro entre 1870 e 1900. De imediato, o vocábulo quadro incorporou-se ao vocabulário crítico e poético como sinônimo de poema. À guisa de exemplo, o termo apareceu no título da obra de Joaquim Serra, *Quadros*, e encontrou desdobramento em *Cromos*, de B. Lopes; “Quadro artístico”, de Celso Magalhães; “Cena sergipana”, de Tobias Barreto; “Marinha”, de Olavo Bilac; “Esfuminhamentos” e “Água-forte”, de Cruz e Sousa; e “Pintura a óleo”, de Péthion de Vilar. No campo da crítica, no conhecido artigo intitulado “A nova geração”, de Machado de Assis, o vocábulo tornou-se nomenclatura para marcar a distinção entre as composições que traziam cenas justapostas no espaço e o poema, que no discurso crítico do autor, designava as composições que apresentavam a “volta de teatro”, ou seja, composições cujas cenas articulavam-se no tempo. Por volta de 1892, o termo quadro, ainda, compareceu no prefácio que Luís Murat escreveu para a primeira edição de *Sara* .

Em dimensão gráfica, o topos *Ut pictura poesis* realizou-se através do tratamento dispensado ao poema em páginas de revistas, jornais e livros. À feição de quadro, as composições em versos, concebidas como peças de exibição, apareciam guarnecidas por simples ou sofisticadas molduras. As molduras simples desempenhavam o papel de limites para a área de grafismo,

enquanto as sofisticadas cumpriam o objetivo de enriquecimento visual. Tratava-se de uma técnica que consistia em fisgar o leitor pelos os olhos e conferir ao poema um lugar de destaque, contribuindo, sobremaneira, para o enobrecimento do produto. Então, a moldura, na qualidade de embalagem, vestia, literalmente, o poema que irrompia na página "numa encenação gloriosa e numa ostentação sacralizante" (BAUDRILLARD, 1988: 205), como os leitores da revista *Kosmos (1904–1909)* puderam contemplá-lo. No espaço do livro, a concepção do poema como quadro manifestou-se através de leves e delicadas orlas de fino acabamento que encimavam poemas, como se molduras fossem.

Para ilustrar a tênue fronteira entre o poema e a pintura em dimensão gráfica, evoca-se a crônica de Ciro Vieira da Cunha, publicada na *Gazeta*, de 19 de março de 1948, na qual o escritor, ao fazer referência à dificuldade de recolher as composições de Narciso Araújo, porque perdidas em antigos periódicos, relatou uma curiosa história sobre a recepção do soneto “Saudade Estéril”, estampado “com honras de página inteira e ilustração de Raul Pederneiras” na *Revista da Semana*. Comprove-se:

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

– Que acha do desenho?

– É a expressão da verdade dos versos.

– E os versos?

– Os versos, meu amigo, valem ouro.

(*A Gazeta* ,

19/03/1948, p.3)

As informações do cronista permitem entrever as relações entre o poema e o contexto que o circunda. Logo de início, identifica-se a tendência da época em tomar o poema como um quadro através do deslocamento operado pelo leitor, retirando-o do seu espaço de origem – a revista –, e o guarneecendo com "vistosa moldura". Como se pode inferir, o tratamento que o proprietário da casa comercial dispensou ao conjunto – soneto e ilustração – foi motivado pela solução gráfica apresentada na página da revista, espaço em que o verbal e o não-verbal harmonizavam-se para elaborar uma imagem de totalidade. Já a colocação do conjunto, na porta do estabelecimento, transformou-o em objeto atuante, na medida em que a exposição deu-se num local de trânsito pelo qual desfilavam muitas pessoas. Poema e a ilustração, literalmente, ficaram na rua, cumprindo não só uma função decorativa, mas também poetizando o cotidiano. Operando aproximações entre a vida e a arte, grafismo e espaço urbano, o

impresso levava o pedestre a parar a lida, pousar o olhar no quadro e desfrutar de um momento de fruição. Parente distante dos contemporâneos painéis que ilustram os grandes centros urbanos do século XXI, a página, devidamente emoldurada, evocava as tabuletas que, no fim do século XIX, deram início à ilustração do espaço urbano.

Se o tratamento gráfico levou o leitor a converter o poema em quadro, as orientações do período fizeram com que Raimundo Correia, na abertura de *Primeiros Sonhos* (1879), promettesse ao destinatário de seus versos a exibição de quadros:

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

Nesta estrofe, é visível o emprego do termo “quadros” em lugar de poemas, com a intenção de esbater as fronteiras entre “ler/ver” e “escrever/pintar”. Contudo, o efeito do esbatido não é suficiente para disfarçar as áreas limítrofes, pois, como se observa, o poeta, ao reciclar o conhecido tópico de “modéstia afetada” expresso na fórmula “os quadros mal traçados”, comete um lapso que dismantela a possível relação entre poema e pintura para configurá-la apenas como um efeito retórico, uma vez que os parâmetros são os da escrita. O protocolo de leitura explicitado neste fragmento, por sua vez, desdobra a máxima “ver para crer” em “ler para crer”, com a clara intenção de ratificar a idéia de poesia-verdade ou poesia-sinceridade. A preocupação com o concreto e com a verdade salta aos olhos no longo poema de Raimundo Correia, quando o poeta coloca em exposição seus sonhos, abrindo-se tal qual um livro.

Fica claro que, entre 1870 e 1900, investiu-se, de forma plena, na visibilidade, a ponto de o processo de representação cuidar tão-somente de colocar diante dos olhos do leitor o objeto poético, e fazê-lo parecer concreto e palpável, como se fosse mercadoria em exposição. O acionamento do topus *Ut pictura poesis* favoreceu as aproximações entre “ler/ver” e “escrever/mostrar” que se realizavam através de um sem-número de poemas que exibiam leques, vasos, muros, estátuas, quadros de ruínas, paisagens, varandas, vetustas catedrais, sufocantes claustros, sinalizando o exercício dos poetas, às voltas com a representação concreta das formas visíveis e exteriores presentes em espaço urbano ou rural.

Para uma compreensão mais clara do poema como peça de exposição e do exercício realizado pelos poetas em prol da representação da idéia poética, cumpre, por fim, que se estabeleçam o perfil desejável de poeta em campo literário e os roteiros de circulação impostos aos poemas e os temas recorrentes, nas últimas décadas do século XIX. De um lado, a

profissionalização do escritor levou o poeta a ter de lidar com questões concretas relativas ao campo editorial, bem como dele exigiu a elaboração de uma imagem fora dos quadros do beletrismo. A literatura concebida como trabalho e a produção deste trabalho submetida às leis de mercado e consumo, sem dúvida, interferiram no modo de ver a atividade literária e no modo de compor poemas.

Também não se pode negar que as salas de redação de jornais e revistas — espaços de convergência — tiveram um grande papel no sentido de promover a aproximação de poetas e de artistas plásticos, esbatendo as fronteiras que os separavam. Sem dúvida, o convívio patrocinado por estes espaços de convergência influenciou o modo de compor poemas e impulsionou a pesquisa sobre a representação da idéia poética. Ao lado do topus horaciano — *Ut pictura poesis* —, aliaram-se a escultura e arquitetura, também, convertidas em metáforas-base para a definição do fazer poético ele mesmo. A ênfase concedida à elocução e à representação da idéia poética logo se endereçou às formas arquitetônicas. Serviram de motivos, de temas ou de mero pretexto para o poeta exercitar o seu canto/arquitetura, varandas, altas torres, chalés, conventos, aristocráticos salões, rústicas casas e nobres solares; enquanto a obsessão pela forma e pela materialidade, no âmbito da poesia realista de base erótica, promoveu o encontro do poema com a escultura, favorecendo o aparecimento de muitas estátuas erigidas com tinta sobre papel.

POETAS EM MOLDURAS

Se o poema dialogava com as demais modalidades da arte e se apresentava fortemente comprometido com a representação concreta da idéia poética, as artes poéticas, investindo na prosopografia, 8 pintaram, esculpiram ou esboçaram perfis do sujeito-poeta em sintonia com as prescrições ou confissões nelas estampadas. O exame de algumas artes poéticas relativas ao período de 1870 a 1900 revela que o sujeito-poeta conquistou feições mais definidas, pois, enquanto entre os românticos uma capa solipsista resguardava um "eu" maiúsculo, entre os poetas pós-românticos, movidos pelo anseio de materializar a função que desempenhavam no ato criador, o vestuário fazia referência a conhecidas funções/personagens, para assinalar as variadas especificidades do sujeito-poético.

Para compor um pequeno álbum de retratos do eu-poético, coloca-se, em cena, o conhecido poema de Olavo Bilac, intitulado "A um Poeta". Vê-se que a

metáfora “templo grego” – destinada a corporificar a dimensão arquitetural do poema – exige o acionamento de dois campos semânticos – “beneditino” e “mestre” – com a intenção de estabelecer limites entre as coisas do espírito e as do puro artefato. Estes dois campos semânticos reforçam o perfil bifronte do eu-poético, pois só a união do erudito com o “mestre” poderia dar conta da elaboração de um poema-monumento.

Segundo se observa, para cada desempenho diante do fazer poético acionava-se uma analogia com um bem experimentado profissional. Como sinal dos tempos de especialização, Olavo Bilac, anteriormente, já havia utilizado o mesmo recurso em “Profissão de Fé”. Ali, poeta e ourives aliavam-se para cuidar dos engastes do poema-jóia. Ao aproximar a figura do poeta à do artesão, marcava-se o deslocamento da figura do sujeito-poeta da esfera divina para a esfera do trabalho e, ao mesmo tempo, ratificava-se o propósito de representar a atividade do poeta como uma profissão.

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

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

Para dinamizar a galeria de retratos, destaca-se um poema de Edgar Mata. Embora o poema não seja uma arte poética no sentido do termo, traz um eu-poético corporificado em esteta: “Mas do Esteta imortal, o amplo vulto nevoento, / Na quimera da Forma e no Sonho do Etéreo. / Há de sempre viver no quietismo sidéreo / Entre as fontes de luz, como um Deus sonolento”. A denominação – esteta –, caracterização renitente à rede de imagens poéticas de

fim de século e aplicada a poetas simbolistas, configurava todos os que procuravam a distinção no isolamento e no código aristocrático, como Jacques D'Avray, Gustavo Santiago e Gustavo Pantoja.

Dando continuidade à galeria de perfis do sujeito-poeta, cumpre esclarecer que Andrade Muricy, ocupando-se em estabelecer retratos de poetas fixados por poemas simbolistas, listou cerca de dezenove. Contudo, não incluiu em sua lista o *Clown*, que se desdobrava na figura do sátiro e do fauno, como podem ser revistos nos poemas “Pesadelo”, de Mário Pederneiras, ou ainda, no “Anti-fauno”, título de um poema de Duque Costa. A representação ausente da lista de Andrade Muricy fez-se notar, ainda, no poema “Acrobata da Dor”, de Cruz e Sousa. A imagem contraditória do “clown” negava uma concepção de arte baseada em princípios clássicos, pois rejeitava noções de bom-senso, harmonia, decoro, limites e rígida geometria, princípios tão bravamente defendidos pelos homens de letras em um Brasil de final de século XIX e início do século XX.

Com um reduzido grau de visibilidade, o “clown”, enquanto imagem embaçada na poética de final de século XIX, pode ser entrevista em diferenciadas dobras. No triolé de Fontoura Xavier, por exemplo, o *clown*, desdramatizado, desponta como imagem de rebaixamento, para criticar as gaiatices e mesuras feitas por um tipo de poeta sem precisão técnica. Na qualidade de desenho caricato, delineia-se de modo esquemático em decorrência da economia da forma, através da qual se veicula o retrato: “Saltem os “clowns” empoados!/Metros desarticulados/ Pelo exercício da esgrima./Saltem os “clowns” empoados./Batendo os guizos das rimas!”. Já no poema de Cruz e Souza, intitulado “Acrobata da Dor”, a imagem do *clown* desponta em dimensão trágica reforçada pela criação de uma atmosfera macabra e fatal. Além do investimento na queda da personagem para intensificar a imagem de agonia, tal representação não esconde os laços que mantém com a do “albatroz”, cunhada por Baudelaire, para a encarnação do papel de “vítima grotesca”. Contudo, afasta-se da concepção de Gautier e Banville que viam, no *clown* acrobata, apenas “La dimension privilégiée du clown, c'est l'altitude vertigineuse”. (STAROBINSKI, 1983: 81). Personagem cindido pelo riso e pela tristeza atesta, metaforicamente, a condição de desamparo do poeta cuja queda transforma-se em um espetáculo para um público indiferente à dor do artista.

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

UMA CONCLUSÃO

O exercício de representação realizado pelos poetas, entre 1870 e 1900, foi desencadeado pela esclerose do sistema romântico, atualizando-se de modo diferenciado. Tal exercício em dimensão representativa convertera-se em matéria a ser polida, talhada, burilada e esmerilhada, ou pintada, conferindo à linguagem poética mais plasticidade e concebendo o poema como uma peça física e corpórea, quase sempre regulada por processos metafóricos com a arquitetura, a escultura e a pintura.

Quanto à dessacralização dos poemas, ela decorreu de uma série de fatores. De um lado, as exigências impostas pelo mercado, pela publicidade e pelo público variado requisitavam obras mais palatáveis e poetas miméticos. Na qualidade de objeto, as composições em versos se reduplicavam e se espriavam de modo serial em jornais e revistas. E, sob os mais variados suportes, sem restrições espaciais, e incorporadas como ornamento para artefatos produzidos pela indústria, transformavam-se em mercadoria a ser consumida por um público em busca de verniz cultural e literário.

De outro lado, a filosofia positiva, as correntes científicas e o compromisso com a história moldavam um tipo de fazer poético que era concebido como uma engrenagem ou clichê para apresentar o mundo aos leitores. Embora as tentativas de transpor o método científico para o campo da poesia tivessem gorado, a observação microscópica conjugada ao ideal de uma arte para todos impusera-se como um procedimento recorrente nas produções em versos, de modo que muitos poemas mostraram-se porosos à representação prosaica (HEGEL, 1997: 405), reflexo do grande compromisso do período com a história. Por esse motivo, o conjunto de poemas produzido nesta faixa de tempo pode ser concebido como um inventário em que se registrava a memória do país no tempo e no espaço.

Ao lado da estreita relação entre tempo, história e memória, há que se fazer referência à pesquisa de representações e o interesse desmedido pela materialidade que impulsionaram os poetas à busca de outras modalidades da arte para o estabelecimento de uma definição do trabalho poético, pois a exigência era que o poema tivesse uma carnadura, um corpo com seus contornos bem definidos; e, nem mesmo, o diáfano escapou de ser submetido a uma forma. A preocupação com as formas de representação da idéia poética exigiu do poema legibilidade máxima, de tal modo que as composições poéticas rivalizassem com quadros, monumentos arquitetônicos ou esculturas.

Tratando-se de um tempo de quadros, esquadros e trajés, a preocupação com a materialidade impeliu também os poetas à procura de representações concretas para a figura do “eu-poético”, pois, se o poema apresentava-se como um corpo de contornos bem definidos, o sujeito do poema, por seu turno, requisitava feições menos diáfanas e mais definidas. A necessidade de re-simbolizar a figura desgastada do poeta-boêmio ou beletrista, em decorrência do movimento de profissionalização da atividade literária, determinou a elaboração de imagens do sujeito-poeta, através das quais o ofício de poeta definia-se a partir de relações analógicas com profissões legitimadas no campo e no imaginário sociais, a saber: monge, ourives, mestre-de-obras, lutador, entre tantas outras. Acrescente-se, por fim, que a conjugação da visualidade com a visibilidade em espaço poético desencadeou um verdadeiro voyeurismo que fez do poeta uma figura de exposição e espectador do mundo e, do poema – objeto-fetice para o leitor – um quadro, um monumento arquitetônico, uma partitura ou uma escultura. Em parte, tal mudança demonstrava que, fora da dimensão do poema, tudo se convertia em cegueira e desalinho.

NOTAS

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

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

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

4 FONSECA, G. da. (1941) cf. a moda do uso monóculo entre os bacharéis.

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

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

7 Ver: “Do poeta e do pintor”. In: MELLO, C. M. M. (2004) p.9-19.

8 Cf. MASSAUD, M. (1978) “prosopografia (concentra-se nos aspectos exteriores de uma personagem)” p.140.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMANAQUE LAEMMERT. 1870 a 1900. ANJOS, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.

ARARIPE JR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC, Casa de Rui Barbosa, 1963. 5 v.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 3 v.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Mourão. Portugal: Edições 70, 1988.

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

CASSIN, Barbara. *Ensaio sofisticado*. Tradução de Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.

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

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

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

HAMON, Philippe. *Expositions: littérature et architecture au XIX e siècle*. Paris: José Corti, 1989.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HONORATO, Manuel da Costa. *Retórica e poética*. 4. ed. Rio de Janeiro: tipografia Cosmopolita, 1879.
- LICHETENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Melo Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos)
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- POÉTICA CLÁSSICA/ Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberta de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.
- MELLO, Celina Maria Moreira. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Faculdade de Letras /UFRJ, 2004.
- MENEZES, Philadelfo. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia contemporânea*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.
- MURAT, Luis. *Sara*. Rio de Janeiro: Castilho, 1921.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973. 2 v.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RAMOS, Péricles Eugênio. Consciência estética e aspiração à forma. In:
- PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura, cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas, UNICAMP, 1994.
- SOUSA, Cruz e. *Poesia Completa*. Introdução de Maria Helena Camargo Régis. Florianópolis, Governo do Estado de Santa Catarina; Fundação Catarinense de Cultura, 1991.
- STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genebra: Les sentiers de la création; Paris, Flammarion, 1983.
- SURIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- XAVIER, Fontoura. *Opalas*. Lisboa: Livraria Viúva Tavares Cardoso, 1905.