

Um trecho deste ensaio foi publicado pela *Folha de S. Paulo*, com o título de "Um Passo em Falso do Artífício" (Mais!, 5 de maio de 2002, pp. 18-9).

Artífício, persuasão e sociedade em

Olavo Bilac

TRADIÇÕES DE LEITURA

a

ascensão e a queda de Olavo Bilac possuem uma história. Em 1888, aos 23 anos, quando ainda era estudante de Medicina no Rio de Janeiro, obteve enorme sucesso com a publicação do volume *Poesias*.

Desencadeador de crescente onda de entusiasmo, foi empolgando críticos, jornalistas, poetas, romancistas e pessoas supostamente menos especializadas, até ser considerado, em 1913, o maior poeta brasileiro vivo, com o voto explícito de grandes artistas e intelectuais do período (1). Hoje, pode-se dizer que a poesia bilaquiana oscila entre o apreço de leitores que ainda não incorporaram a renovação modernista e a recusa de intelectuais que ainda não se libertaram do padrão modernista. O presente ensaio pretende contribuir para uma terceira hipótese de leitura.

Partirá da idéia de que o texto poético não se constitui como entidade isolada, mas como parte das convicções sociais de sua época ou como enunciado necessariamente vinculado ao momento de enunciação. Sem perder sua identidade de construção poética, o poema será considerado em suas relações intrínsecas com outras formas de comunicação social, por se julgar que a formulação do discurso artístico partilha dinamicamente das convicções coletivas de seu tempo. Assim, além de artefato verbal, o poema será concebido como evento cultural, que resulta da articulação de vozes do presente e do passado, podendo também

se tornar objeto de apropriações no futuro. Por essa perspectiva, as duas hipóteses anteriores (a leitura passadista e a modernista) apresentam-se como manifestações desiguais e insuficientes da mesma família conceitual, exatamente porque desconSIDERAM os vínculos entre enunciado poético e enunciação do poema. A primeira, supondo-o como manifestação privilegiada do belo absoluto, ignora a poesia como resultante de operações lógicas do juízo. A segunda, pautando-se pela herança de 22, valoriza o poema pelo grau de ruptura lingüística ou de problematização social que apresenta, tomando como critério os valores do momento de leitura, e não o da produção do texto.

Como se sabe, ao terminar o século XIX, Olavo Bilac – ao lado de Machado de Assis – representava o que havia de melhor nas letras brasileiras. Pela perspectiva de seu tempo, teria participado decisivamente do processo de atualização da arte local, enriquecendo-a com fórmulas e pensamentos literários da Europa, adequadamente ajustados à realidade brasileira. Um dos critérios para valorização do artista na época, como um pouco ainda hoje, é o nível de seu relacionamento com as novidades europeias, critério talvez hipertrofiado durante o movimento de 1922. Enfim, a qualidade de Bilac praticamente não foi contestada em vida. Até José Veríssimo, o mais austero defensor do que então se considerava boa literatura, elegeu alguns de seus sonetos como o ponto máximo a que tinha chegado a possibilidade de beleza nessa espécie de poesia no Brasil (1977, pp. 9-15).

Apesar disso – ou exatamente por isso –, o padrão de bom gosto criado pela geração de Bilac foi vivamente combatido pelos modernistas de 22. No “Prefácio Interessantíssimo”, manifesto de *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade cita alguns versos de sua autoria contra outros de Bilac. Apresenta os versos bilaquianos como “melodia” ultrapassada; os próprios, ele os apresenta como “harmonia” revolucionária, insinuando tratar-se da única opção aceitável para o momento. Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, dentre outros, produziram sátiras

bem-humoradas contra os parnasianos. Hoje, não é difícil perceber que a glória póstuma do maior ícone da poesia brasileira de seu tempo dificultava a afirmação dos jovens poetas do Modernismo. Conscientes da novidade dos valores que introduziam, não lhes restava alternativa senão a justificativa didática dos manifestos – com história e fundamentação teórica –, que, aliás, extrapolou a formalidade do texto escrito e manifestou-se também em conversas, posturas e gestos coletivos.

Por contingências históricas, os jovens venceram. Pelo menos quanto às soluções

IVAN TEIXEIRA é professor de Cultura e Literatura Brasileira no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. Atualmente, desenvolve pesquisa como professor convidado no Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Texas, em Austin (EUA). É autor de, entre outros, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (Edusp).



Olavo Bilac,
em caricatura
de Loredano

1 No célebre concurso para “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, promovido pela revista carioca *Fon-Fon*, votaram em Bilac pessoas como Manuel Bandeira, Lima Barreto, João do Rio, Gilberto Amado e José Otília, entre outros. Cf. *Fon-Fon*, número 16, ano VII, 19 de abril de 1913. Logo após a morte de João Cabral de Melo Neto, em 1999, a *Falha de S. Paulo*, de certa maneira, reviveu esse tipo de eleição, promovendo velada disputa em busca de um suposto “novo príncipe” da poesia brasileira.

apresentadas para o impasse da poesia. Mais do que isso, transmitiram às novas gerações seu horror conceitual ao Parnasianismo. O curioso é que os detratores atuais de Bilac (ainda os há) repetem os estereótipos criados pela estratégia do combate modernista há oitenta anos, como se formassem um critério de valor absoluto. Querendo alinhar-se a uma suposta visão progressista do gosto, assimilam apenas o conteúdo dos manifestos, sem considerar o gênero dos textos, com todas as suas implicações teóricas e históricas.

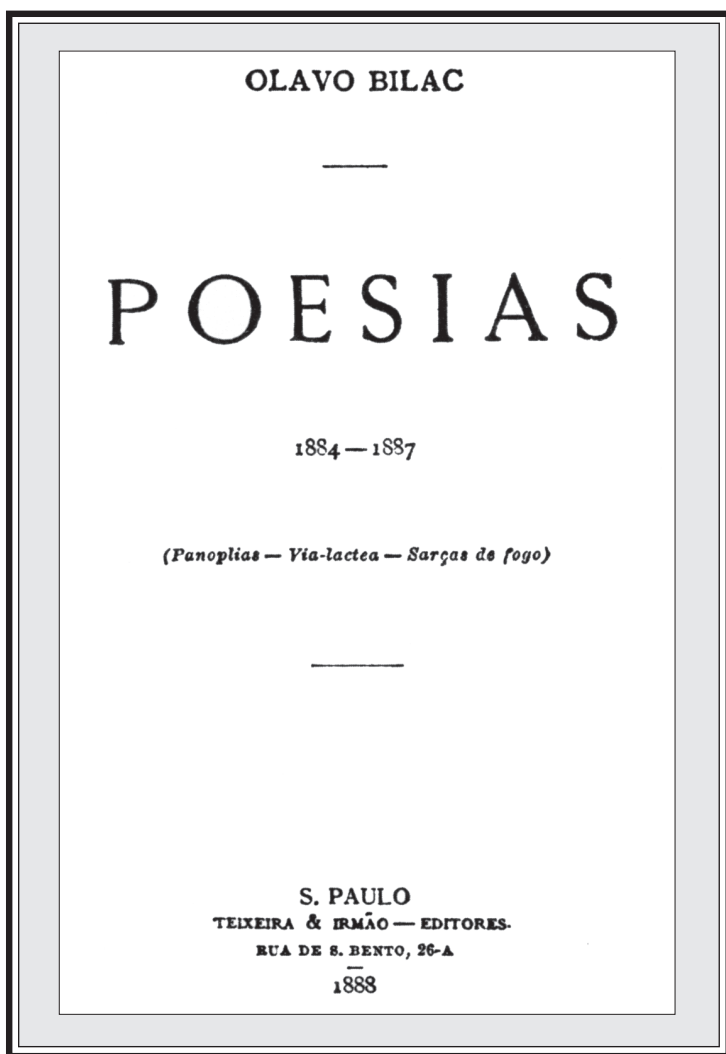
Tais textos foram escritos segundo as regras do gênero *manifesto*. Logo, sua estrutura pressupõe o combate à situação dominante em favor de uma nova plataforma. Não convém a seu próprio código de leitura tomá-los como portadores de princípios críticos para aplicação fora de seu

universo de enunciação. Em outros termos, a recusa literária dos modernistas não significa que estes eram, de fato, superiores aos parnasianos. Pois nada confirma o pressuposto teleológico de que as Letras caminham em contínuo progresso do pior para o melhor, assim como não é indiscutível a idéia de que os padrões do presente são a determinante ótima de compreensão do passado. Ao contrário, parece mais razoável supor que as poéticas e os poemas apenas bastam aos fins para os quais são criados. Como qualquer convenção, os poemas também dependem de pessoas e idéias que, em seu tempo, os transformem em convicções históricas, de onde emana seu valor. Enfim, a denúncia modernista contra os parnasianos não passa de versão renovada da dinâmica do processo literário em sua constante alteração de critérios de valor, que pode ser exemplificada com a célebre polêmica entre iluministas e seiscentistas, isto é, as idéias de Muratori, de Luzán ou de Francisco José Freire sobre o século XVII não devem nortear a leitura atual de Marino ou de Gôngora, assim como a controvérsia modernista não deve inibir, hoje, o contato com os poetas parnasianos.

OBJETVIDADE CONSTRUTIVA

Como se sabe, o volume *Poesias* — originalmente composto por *Panóplias*, *Via-Láctea* e *Sarças de Fogo* — consolidou o Parnasianismo no Brasil. Entretanto, vista em conjunto, a obra bilaquiana excede os limites de filiação passiva ao estilo instaurado pelos poetas do Parnasse Contemporain (1866-76). Dentre as sugestões que Bilac extraiu deles para criar uma situação poética adequada ao Brasil de seu tempo, destaca-se o princípio da objetividade construtiva, que implica a idéia de que a poesia resulta antes do esforço de composição do que da inspiração, esforço que pressupõe, em especial, a sabedoria lingüístico-social de ajustar o código francês ao horizonte de expectativas do leitor do final do Segundo Reinado e da Primeira República. Trata-se,

Primeira edição de Poesias



enfim, de um poeta de aguda consciência retórica, o que lhe permitiu programar efeitos, em vez de expressar sentimentos – des-de que parecesse o contrário, como se observava no soneto “A Um Poeta”, de *Tarde*, editado em 1919, logo após a morte do poeta:

“Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço; e a trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua,
Rica mas sóbria, como um templo grego.

Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,
Sem lembrar os andaimos do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade,
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade”.

O soneto funda-se no conceito paradoxal da arte como artifício que deve parecer espontâneo. Essa é a dinâmica inerente ao princípio retórico de que a beleza, sendo o objeto da arte, não passa de efeito produzido por elocução eficiente. No primeiro terceto, o poeta desnuda o princípio, afirmando que a função do artista consiste em provocar efeitos agradáveis, isto é, em produzir a sensação de beleza, que só se realiza quando o artifício é percebido como natural. Logo, o esforço técnico da enunciação não pode deixar marcas no enunciado. Em outros termos, a elocução eficiente (“Arte pura”) seria aquela que arrebatava o leitor do plano técnico para o domínio da natureza, em que beleza e verdade se relacionam em harmoniosa hierarquia. Repare-se, todavia, que a verdade bilaquiana não se confunde com as essências platônicas e que o conceito de natureza expresso no soneto não passa de argumento retórico para legitimar suas asserções conceituais. Entendida como efeito de efeito, a sua é, antes, uma verdade de classe, produzida por discursos que, sendo culturais, apresentam-

se como naturais. Afinal – pergunta o ensaio –, não será essa a estrutura de todas as verdades? Assim, o poema pressupõe duas espécies de arte: uma que consegue ocultar os artificios (*andaimos*), tornando-se inimiga deles; e outra que, sem conseguir ocultá-los, torna-se escrava deles, pois, em vez de produzir impressão de naturalidade, revela o esforço despendido no trabalho.

A tópica desenvolvida no soneto costuma ser interpretada como síntese do ideal da arte pela arte, assumido como típico do Parnasianismo. O ensaio prefere entendê-la como retomada do pressuposto clássico (2) de que, em poesia, o domínio da técnica deve sobrepor-se ao mito do saber espontâneo, posto em moda pelo Romantismo e radicalmente combatido por Olavo Bilac e por seus companheiros de geração. Pela perspectiva neoclássica do Parnasianismo, sem beleza não há verdade, assim como sem forma não há poema. Ao afirmar, em “Profissão de Fé”, manifesto que abre o volume *Poesias*, que o poeta deve servir à *Forma* e ao *Estilo*, Olavo Bilac já propunha a beleza como finalidade da poesia. Tanto neste soneto quanto naquele manifesto, a beleza ideal revela-se em dimensão plástica, corporificada em objetos tangíveis (escultura, jóia, porcelana, edifício), a despeito de sua natureza verbal. Resultante da apropriação escravista, católica e burguesa de aspectos aparentes da Grécia Antiga, o ideal de beleza parnasiano não deixa, portanto, de mimetizar o padrão de elegância da elite pensante do Rio de Janeiro, de onde se alastra por todo o Brasil letrado.

Assim, o conceito de beleza parnasiano não é tão “abstrato” quanto parece, pois se classifica como resultado de técnica discursiva, e não como essência, objetivando-se com o propósito específico de atender a um horizonte de expectativas socialmente bem definido. A poética cultural responsável por esse padrão de beleza é, em sua feição mais característica, a mesma que, por exemplo, não conseguia enxergar inversão inerente, por exemplo, na exclusão social dos negros recém-saídos da escravidão. Nesse sentido, seria antes uma poética sofisticada do que platônica, já que prefere o

2 O vocábulo *clássico* é usado aqui em sua acepção oitocentista, podendo envolver tanto apropriações de aspectos da cultura greco-romana quanto das artes quinhentistas, seiscentistas e setecentistas. Em sentido amplo, liga-se, portanto, à busca do equilíbrio, da clareza, da simplicidade e da perfeição lingüística. Por esse critério, o Parnasianismo talvez pudesse ser considerado, no Brasil, a última reapropriação coesa e programática do que se elegeu como *clássico*, especialmente, na arte antiga e na quinhentista. Da mesma forma, o século XIX caracteriza-se como neoclássicas algumas manifestações da arte setecentista. A propósito, não convém esquecer que tanto Camões quanto Boccage contam-se entre os modelos declarados de Bilac.

contingente ao essencial, a convicção à verdade, embora ostente o contrário. Assim, sem se separar de uma noção funcional de verdade (as verdades, enfim, não serão sempre funcionais?), a idéia de beleza confunde-se com o domínio de um saber técnico, que é exaltado no poema como fator distintivo da vida em sociedade. Tal elogio da técnica – a técnica de obter o belo e, portanto, de propagar o bem e a verdade – acabou por reunir em torno de si a maior parte dos artistas, dos intelectuais e dos leitores da sociedade brasileira da época. Em sentido restrito, o elogio da técnica manifesta-se tanto na idéia de domínio da retórica em geral quanto no domínio da língua portuguesa em particular. Desse modo, o ideal de perfeição artística abandona, na ação cultural da poesia, a esfera do belo absoluto para privilegiar os valores relativos da vida social: *domina os meios e terá os fins* – eis um dos sentidos possíveis do soneto. Esse era, de fato, um dos componentes do discurso progressista e civilizador da cultura carioca da *belle époque*, que se configura com tanta eloquência nas revistas ilustradas do período (profusão de cores e vinhetas!), das quais Olavo Bilac era contínuo colaborador: *Cosmos*, *Careta*, *Fon-Fon*, entre outras.

EROTISMO ARQUEOLÓGICO (3)

Na poética da cultura parnasiana, a euforia técnica das grandes revistas convive com a nostalgia da arte greco-romana, cujo desenvolvimento no Brasil imperial fornece matrizes para a poesia do final do século XIX. Como se sabe, em 1816, d. João VI instalou no Rio de Janeiro a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, que persiste ainda hoje no Museu Nacional de Belas Artes. Sob influência do chamado neoclassicismo francês, essa primeira fase do estudo sistemático das artes plásticas no Brasil privilegiou a imitação da estatuária grega, para cujo ensino foram modeladas em gesso cópias perfeitas das principais esculturas da tradição antiga. Para se graduar pela

Academia, o aluno tinha de demonstrar habilidade suficiente em imitar tais modelos. Essa tradição persistiu durante todo o século XIX, projetando-se até os primeiros anos do século XX. O Museu Nacional de Belas Artes mantém em exposição algumas dessas peças, a partir das quais se pode ter idéia do conceito de arte da época, por cuja manutenção se esforçou Manuel de Araújo Porto-Alegre, um dos mais operantes diretores da instituição no século XIX. Bilac deve ter tido contato com o ambiente da então Academia de Belas-Artes. É provável que tenha extraído daí sugestões para seu repertório de arte antiga, que se manifesta particularmente nos poemas eróticos de *Sarças de Fogo* e de *Alma Inquieta*, dominados por formas e posições da escultura grega.

Alguns dos poemas mais emblemáticos do erotismo bilaquiano são “O Julgamento de Frinéia”, “A Tentação de Xenócrates”, “Tercetos”, “Satânia”, e “Alvorada do Amor”. Os dois primeiros desenham-se como pura imaginação arqueológica, no sentido de restaurarem uma suposta licenciosidade da Grécia antiga. Os três últimos encarnam o ideal pós-romântico de emancipação burguesa dos desejos, em que se figuram aspectos a um tempo decadentes e joviais do discurso boêmio-amoroso do Rio de Janeiro do tempo. Em ambos os casos, Bilac soube adaptar sugestões de Baudelaire, que ele leu e traduziu.

Como é sabido, a partir dos anos 70 do século XIX, Baudelaire foi muito traduzido pelos poetas anti-românticos no Brasil. Uma das conseqüências da presença das *Flores do Mal* no Rio foi a hipertrofia do sexualismo mórbido, que atinge proporções antropofágicas, em função do acúmulo de metáforas que encareciam os aspectos carnis da posse sexual (Machado de Assis [1910], p. 116; Antonio Candido, 1987, pp. 25-33). Os principais representantes dessa poesia de ênfase nos aspectos naturais do sexo foram Carvalho Júnior, Fontoura Xavier e Teófilo Dias, todos empenhados em eliminar a musa romântica, identificada com mulheres angelicais e abstratas. Ao mesmo tempo, esses poetas pretendiam

3 Esta unidade foi extraída do prefácio à edição das *Poesias*, de Bilac, que preparei para a Editora Martins Fontes, em 1997. Em favor da unidade da reinterpretação do poeta proposto pelo presente ensaio, peço licença para reproduzir aqui, com alterações, trechos publicados naquele volume.

agredir o que consideravam provinciano nos valores sociais do Rio de então. Machado de Assis, sempre recatado, julgou que tais aspectos deformavam o verdadeiro Baudelaire (1910, pp. 118-9). Partilhando do conceito de elegância machadiana, Bilac também recusou o que julgava excessivo nos poetas que o antecederam na assimilação de Baudelaire no Brasil. Sempre sensuais e insinuantes, suas mulheres primam pela exibição da beleza plástica, e não pelos arroubos de sadismo ou de devoração sexual. Em “A Tentação de Xenócrates”, há um bom exemplo desse erotismo exibicionista, mas controlado pelo equilíbrio das poses:

“Tem nos seios – dois pássaros que pulam
Ao contacto de um beijo, – nos pequenos
Pés, que as sandálias sôfregas osculam,

Na coxa, no quadril, no torso airoso,
Todo o primor da calipígia Vênus
– Estátua viva e esplêndida do Gozo”.

Igualmente eficaz nas imagens, é o poema “Satânia”, que pode ser entendido como uma ruidosa e rutilante alegoria da busca do prazer solitário por uma formosa mulher que, nua em seu quarto, põe-se a imaginar as vozes do próprio corpo, ansioso por se deixar possuir. Como as outras modalidades de poesia em Bilac, os poemas eróticos obedecem a um rigoroso cálculo retórico, no sentido de objetivarem um efeito e buscarem-no pelo manejo consciente de lugares retóricos da poética tradicional.

Mais que todos, é assim “O Julgamento de Frinéia”, que deve ter se inspirado na leitura de uma página das *Instituições Ora-tórias*, de Quintiliano. Durante o século XVIII, essa obra recebeu três adaptações para o português, sendo que a mais consagrada é a de Jerônimo Soares Barbosa, feita para seus alunos de Coimbra na década de 1760, mas só editada entre 1788 e 1790, em dois tomos⁽⁴⁾. No primeiro capítulo do famoso manual da Antiguidade, ao tratar das diversas maneiras de persuasão, o autor explica que também se persuade sem palavras, mediante o silêncio ou o gesto

teatral. Para ilustrar este último tipo de persuasão – que, aliás, Quintiliano condena – relata o caso de Frinéia, que Bilac recompõe em seu poema. Trata-se de uma prostituta de rara beleza, acusada de atentar contra os costumes de Atenas. Seu advogado de defesa, o renomado orador Hipérides, percebendo que os anciãos do conselho se mostravam insensíveis a seus elaborados argumentos verbais, dirige-se à ré e desnuda-a em pleno Areópago. Diante da nudez de Frinéia, os anciãos não hesitaram em absolvê-la, persuadidos de que os encantos do corpo se sobrepujam ao rigor aparente dos costumes. Assim, o poema colocava para os leitores de seu tempo uma questão ética interessante, que deve ser pensada nos termos da época, embora ainda hoje não seja plenamente resolvida, que é a conciliação entre prostituição e virtude, abordada, em diferentes termos, por grandes escritores oitocentistas.

Sabe-se que, depois da absolvição de Frinéia, foi proibida em Atenas a permanência do réu nas sessões de julgamento, de modo que sua presença não se insinuasse como parte dos argumentos da defesa (Quintiliano, 1788, p. 5). Não obstante, Bilac aprova a absolvição da prostituta, por considerar, à imitação do conselho de anciãos do Areópago, a Beleza como degrau para a virtude. De fato, a suposta devassidão não impede a personagem – cujo primitivo nome era Mnezarete (um composto de *memória* e *virtude*) – de inspirar a escultura, a eloquência e a pintura de seu tempo, como se percebe pela primeira estrofe do poema:

“Mnezarete, a divina, a pálida Frinéia,
Comparece ante a austera e rígida
[assembléia
Do Areópago supremo. A Grécia inteira
[admira
Aquela formosura original, que inspira
E dá vida ao genial cinzel de Praxiteles,
De Hipérides à voz e à palheta de Apeles”.

A noção de beleza associada à virtude, em si, pode se aproximar do essencialismo platônico, mas, no poema, revela, antes, a inclinação sofística da poética bilaquiana,

4 As outras são devidas a Vicente Lisbonense e a João Rozado Villa-Lobos e Vasconcellos, conforme dados da “Prefaçam” à tradução de Jeronymo Soares Barbosa (Quintiliano, 1788, vol. I, IV).

porque admite a inclusão de elementos não-verbais como integrantes da máquina persuasiva do discurso. Assim, se o gesto teatral da exposição do corpo de Frinéia funcionou, no Areópago, como argumento em favor de sua absolvição, procura, no poema, convencer os leitores a admitir em seu código de conduta a hipótese de uma transgressão ideal, que, em termos de elegância mundana, pode, ao propiciar uma certa interferência da Grécia no cotidiano carioca, promover um “toque de classe”, muito ambicionado pelas elites da época.

ARTE + NATUREZA + ESTUDO

Apesar de esquecida atualmente, outra fonte básica do pensamento poético de Olavo Bilac é o *Tratado de Metrificação*, em cujas páginas também se confirma o princípio da objetividade construtiva, do qual decorre o conceito de beleza como efeito retórico, que implica o elogio ao domínio técnico do saber especializado como prática social desejável. Há, nesse livro, a defesa de uma das principais convicções da teoria e prática bilaquianas, que é o alargamento dos horizontes da poesia mediante o estudo do vernáculo e a leitura dos clássicos. Composto em parceria com Guimarães Passos em 1910, o pequeno manual, longe de ser unicamente uma exposição de técnicas do verso, restaura alguns dos elementos essenciais das poéticas tradicionais, adaptando o gênero preceptístico às necessidades didáticas do tempo. Nele, lê-se o seguinte trecho (1918, p. 79):

“Deve o poeta estudar com afinco a sua língua, conhecer-lhe as origens, a filiação, ler o maior número de clássicos autorizados, para depois se arriscar à arte difícil do verso, de todas as artes a mais difícil. Só depois de tudo esmiuçado, recolhido, registrado e analisado, pode escrever. Sem grande cópia de vocábulos sempre será falha a enunciação do pensamento. A língua em primeiro lugar, – depois a arte, que trará o deleite e a vitória”.

Como se vê, o texto desenvolve a mesma tópica do poeta entregue ao paciente trabalho de escrever, com uma importante diferença: no soneto, é caracterizado por um misto de devoção religiosa e obstinação profana; aqui, caracteriza-se unicamente pelo espírito cívico do conhecimento sistemático. Genericamente, portanto, a passagem contém uma recomendação ao estudo e à disciplina, que se particulariza na necessidade de um saber específico (a língua portuguesa), que servirá de base a outro saber mais específico ainda (a poesia). Fundado em noção corrente desde Aristóteles e Quintiliano (1790, vol. II, pp. 7-8), o texto supõe, ainda, dois usos da língua: o uso correto e apenas suficiente às necessidades básicas da comunicação; e o uso artístico, que, além de comunicar o pensamento, procura impressionar o leitor, causando-lhe admiração e espanto, por meio da aplicação conveniente dos tropos e figuras. Em termos mais específicos, o emprego poético da língua (“a mais difícil das artes”) seria aquele que logra produzir no leitor a paixão ou afeto idealizado pelo poeta, processo em que a natureza se mistura com a cultura por meio da imitação artística, no sentido aristotélico.

Se a tese proposta for aceitável, a esta altura já se terá demonstrado a origem neoclássica da doutrina bilaquiana, aqui entendida como correlato do que acima se chamou de objetividade construtiva, categoria com a qual o ensaio busca, também, caracterizar a reação parnasiana ao modo romântico de encarar o fenômeno poético. Mas há outro texto talvez ainda mais adequado à demonstração dessa idéia – genericamente admitida, mas pouco documentada. Trata-se de um elogio a Alberto de Oliveira, proferido em 1917 e publicado postumamente em *Últimas Conferências e Discursos*. Nele, depois de proclamar o amigo como chefe da “escola poética” a que pertencia, o poeta reconstitui a batalha conceitual de sua geração contra os últimos românticos, que, prejudicados pela imaginação e pela desordem formal, teriam quase levado ao esquecimento o que considera as “virtudes máximas” da tradição greco-ro-



O Príncipe dos Poetas Brasileiros

GRANDE CONCURSO DE "FON-FON!"

Damos hoje o resultado final da eleição do Príncipe dos Poetas.

Tendo distribuído cerca de 180 cédulas, sentimos-nos desvanecidos com a percentagem de votos que recebemos — percentagem de pasmar n'um paiz como o Brazil em que o sufrágio político das urnas é quasi irrisório — não querendo os cidadãos desmentir a classica sentença de «paiz essencialmente agrícola» que somos. . .

Olavo Bilac, o poeta das *Panoplias*, *Via Lactea*, *Sarças de Fogo*, *Caçador de Esmeraldas*, *Alma Inquieta*, *As viagens*. . . está eleito.

No proximo numero *Fon-Fon* prestará a sua homenagem ao Príncipe eleito, proclamando-o como tal em nome da maioria dos nossos poetas e escriptores.

O resultado final é este :

Olavo Bilac — 39 votos — Votantes : Benevenuto Pereira, Marcello Gama, Lindolpho Xavier, Lucidio Freitas, Leopoldo Teixeira Leite Filho, Lima Barreto, M. Bastos Tigre, Mario Bhering, Nogueira da Silva, Pausilippo da Fonseca, Raul Pederneiras, Sylvino do Amaral, Solferi de Albuquerque, Tapajós Gomes, Thomé Reis, Victorino d'Oliveira, Theophilo de Albuquerque, Laura da Fonseca e Silva, José Oiticica, Jonathas Seirano, João Luso, João do Rio, Isaías de Oliveira, Hermes Fontes, Homero Prates, Heitor Lima, Gilberto Amado, Fabio Luz, Ernesto Senna, Eloy Pontes, Carvalho Guimarães, Antonio Figueira, A. Gasparoni, Alberto de Oliveira, Abadie Faria Rosa, Manoel Bandeira, Luiz Franco, Baptista Junior e Moreira de Vasconcellos.

Alberto de Oliveira — 34 votos — Votantes : Amelia de Freitas Bevilaqua, Xavier Pinheiro, Sebastião Sampaio, Rocha Pombo, Rodolpho Machado, Raphaelina de Barros, Pinheiro Stackmann, Noronha Santos, Maximino Maciel, Mello Moraes Filho, Albérico Lobo, Laudelino Freire, Lindolpho Collor, José Verissimo, João do Norte, Escragnole Doria, Elyso de Carvalho, Arnaldo Damasceno Vieira, Eugenio Bithencourt da Silva, Daltro Santos, Carlos Porto Carrero, Collatino Barrozo, Carlos de Vasconcellos, Costa Macedo, Carindo Lellis, Alexandre Dias, A. Pinto da Rocha, Annibal Theophilo, Alfredo Caldas, Sabino Magalhães, Silva Ramos, Pedro do Couto, Ademar Tavares e Souza Bandeira.

Mario Pederneiras — 13 votos — Votantes : Olegario Marianno, Figueiredo Pimentel, J. Barreiros, Eduardo Guimaraens, Domingos Ribeiro Filho, Lima Campos, Victorio de Castro, Bueno Monteiro, Antonius, Luiz de Montalvôr, Durval de Moraes, Agrippino Grieco e Dr. Antonio Austregesilo.

Emilio de Menezes — 5 votos — Votantes : Julio Carmo, Carlos Magalhães, Mario Pederneiras, Perez Junior e Nazareth de Menezes.

Vicente de Carvalho — 3 votos — Votantes : Diniz Junior, Costa Rego e Miguel Mello.

Hermes Fontes — 2 votos — Votantes : Mello Barreto Filho e A. L. Silveira da Motta.

João Ribeiro — 1 voto — Votante : Dr. Gama Rosa.

Alphonsus de Guimaraens — 1 voto — Votante : Eurycles de Mattos.

Agrippino Grieco — 1 voto — Votante : Carlos Maül.

Luiz Murat — 1 voto — Votante : A. J. Pereira da Silva.

Augusto dos Anjos — 1 voto — Votante : Cezar de Castro.

Carlos Maül — 1 voto — Votante : Ernani Rosas.

Alberto Ramos — 1 voto — Votante : Felix Bokayuva.

Carlos D. Fernandes — 1 voto — Votante : Gonçalo Jácome.

Votos em separado : Clovis Bevilaqua, Emilio de Menezes, Roberto Gomes, M. de Oliveira Lima, Mucio Teixeira, Reis Carvalho (cujos votos publicamos no numero passado) e :

• Emilio de Menezes ou Mario Pederneiras ?

Renato de Castro.

O Vicente de Carvalho e o Augusto de Lima

O Bilac, o Murat, o Alberto de Oliveira,

Hermes Fontes, o Emilio e o Mucio Teixeira,

São todos, para mim, os principes da rima.

Adherbal de Carvalho.

• Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho, Augusto de Lima, Emilio de Menezes, Pethion de Villar. . . *Entre les six mon vote balance.* E Victor Hugo estatuui : «A Arte é a região dos iguaes.

Affonso Celso.

• Na opinião da minha humildade, o príncipe dos poetas brasileiros, que ainda ha de ser Imperador, quando menos joven e mais expungido de demasias tem o nome solemnisimo de Augusto dos Anjos, mas um augusto na linhagem dos anjos-mãos, a que se prendem um tal de Baudelaire e um tal de Dante Gabriel Rossetti.

Cezar de Castro.

• Mario Pederneiras, por ser o unico poeta que comprehendeu o verso livre no Brazil.

Durval de Moraes.

• Voto em Mario Pederneiras, por vêr nelle um admiravel manejaador do verso livre, fórma poetica que eu reputo a mais bella e expressiva de todas.

Agrippino Grieco.

Encerrando este concurso, *Fon-Fon* agradece a gentileza com que a maioria dos nossos escriptores o distinguui, respondendo á sua *enquête*.

Resultado da
eleição do
Príncipe dos
Poetas
Brasileiros,
Fon-Fon, 19 de
abril de 1913

mana: simplicidade, correção, sobriedade, clareza e justeza (1924, pp. 21-7). Ainda nesse texto, recusa a hipótese crítica de que os integrantes do Parnasse Contemporain tivessem proposto a teoria da poesia impassível — sem pensamento ou paixão — e que se esgotasse no culto da forma pela forma, afirmando que os mestres franceses:

“Quiseram apenas lembrar que, em matéria de arte, não se compreende um artista sem arte; que, sem palavras precisas, não há idéias vivas; que, sem locução perfeita, não há perfeita comunicação de sentimento; e que não pode haver simplicidade artística sem trabalho, e mestria sem estudo”.

Nesta página e
na seguinte,
embarque de
Bilac para a
Europa,
novembro de
1913



O texto apropria-se do princípio – recorrente nas retóricas da tradição greco-romana – de que a elocução perfeita resulta da confluência de três elementos: arte + natureza + estudo. Na fórmula, *arte e natureza* querem dizer, respectivamente, técnica (domínio da língua e da retórica) e engenho (capacidade espontânea devida a configurações do organismo), assim como *estudo* equivale ao exercício despendido pelo escritor no desenvolvimento e integração dos elementos antecedentes (Quintiliano, 1788, vol. I, pp. 31-4; 58-60). Embora unidas na elocução eficiente, arte e natureza não se confundiam na doutrina antiga. Bilac, ao contrário, ratifica a idéia do *artificio natural*, procurando legitimar a técnica por meio de sua integração com a natureza, o que é, enfim, uma maneira de ocultar os meios (“andaimes do edifício”) pelos quais se obtêm os efeitos desejados. Esses são os argumentos com que o texto ajuíza que, em arte (= técnica + engenho), a *vivacidade* resulta da precisão vocabular; e o *sentimento*, da perfeição elocutiva. Pe. Antônio Vieira também, ao tratar da clareza necessária ao estilo do púlpito no *Sermão da Sexagésima*, reivindica para a eloquência de seu tempo uma arte que se aproximasse da natureza, sugerindo que, pelo estudo, se produzisse “uma arte sem arte” (Vieira, 2000, p. 39).



COMPOSIÇÃO SERIADA

Outra configuração relevante do princípio da objetividade construtiva em Olavo Bilac, abstraído da doutrina – explícita ou implícita – do próprio autor, consiste no projeto de elaboração de poemas em série, que se observa, sobretudo, em *Tarde*, livro publicado após a morte, mas inteiramente organizado pelo poeta. Trata-se do apogeu de seu domínio sobre o código poético parnasiano, que pode ser interpretado, viuse, como consubstanciação de certos elementos do discurso cultural da época, marcado por acentuada preocupação técnica. Articulando eficientemente a dimensão formal com a semântica, o poeta, nesse livro, consolida o ideal da elocução perfeita ou apenas funcional, isto é, aquela caracterizada pelo efeito instantâneo: lido o poema, o impacto deveria ser imediato, mesmo com o risco de possuir curta duração. Do ponto de vista da estrutura poemática, o projeto repercute na escolha exclusiva do soneto, o que já tinha ocorrido na concepção de *Via Láctea*.

Uma das singularidades de *Tarde* manifesta-se na organização de conjuntos de poemas interligados pela exploração de motivos de uma mesma área semântica, como a série constituída pelos sonetos em que se personificam formas da natureza: “O Vale”, “A Montanha”, “Os Rios”, “As Estrelas”, “As Nuvens” e “As Ondas”; ou como os que giram em torno de grandes mestres da arte: “Dante no Paraíso”, “Beethoven Surdo”, “Milton Cego”, “Miguel-Ângelo Velho” e “No Tronco de Goa”. Há em *Tarde*, pelo menos, mais cinco conjuntos de sonetos seriados, dentre os quais se destacam, ainda, os trípticos formados por “Pátria”, “Língua Portuguesa” e “Música Brasileira”; “Prometeu”, “Hércules” e “Jesus”. No lirismo épico de *As Viagens*, Bilac adota o mesmo processo serial, compondo um conjunto de sonetos em torno da tópica da aventura de povos ou indivíduos que se entregam a extremos. Essa preocupação com o inter-relacionamento dos poemas conduz à inevitável conclusão de que Bilac pertence à família

de poetas brasileiros que, no exercício do gênero lírico, concebem os poemas como parte de um todo orgânico, cujo conjunto excede a simples coletânea feita mais ou menos ao sabor do acaso ou da inspiração. Mantendo a tradição do chamado período clássico, compunha livros de poemas, e não poemas que resultassem em livros.

No século XX, João Cabral de Melo Neto soube se apropriar da objetividade construtiva observada no projeto parnasiano (que também se encontra em Mallarmé, integrante, como se sabe, do grupo do Parnasse Contemporain), sem se confundir com ela, mas dela extraindo efeitos surpreendentes para o repertório contemporâneo. A idéia do poema como artefato tangível (edifício, escultura, pintura, peça de ferreiro), que em Bilac assume conotação anti-romântica e neoclássica, manifesta-se, também, em Cabral pelo projeto da construção em série, caracterizada pela condensação sistemática e desenvolvida de variações em torno do mesmo assunto. Trata-se das conhecidas composições que abordam aspectos diferentes de uma só tópica, como se observa nos livros *Quaderna e Serial*, inteiramente dominados pela investigação de facetas imprevistas de coisas bem conhecidas, como uma cabra, um ovo, um cemitério, um canavial, etc. Assim como o estudo das semelhanças – aqui apenas indicadas como matéria de possível reflexão –, a análise das diferenças desses pormenores do projeto de ambos os poetas exige capítulo à parte, embora tanto as diferenças quanto as semelhanças se encontrem em estado latente na tese de que cada sociedade inventa a poesia de que precisa. Escrevendo basicamente para escravocratas liberais ou para jovens republicanos, Bilac concebia a elegância a partir do ideal de uma possível formação européia para o Brasil, por meio da França e de seus correlatos greco-romanos. João Cabral, que escreveu depois de *O Cortiço* e de *Os Sertões*, ao atribuir à técnica uma espécie de materialização do bom gosto revolucionário, fundou sua poesia na busca de um estilo adequado à mimetização da miséria brasileira, em consonância com



uma cultura de tipo universitário, cuja noção de grande literatura incluía ou o protesto social ou a renovação dos modos de dizer ou ambas as coisas ao mesmo tempo.

Logo, não se propõe aqui a recuperação de Bilac a partir do ponto de vista pós-moderno. Nem se pretende traçar uma possível relação teleológica entre a poética parnasiana e os autores do século XX, como se aquela fosse estágio precursor destes. Assim, o ensaio não toma a poesia de Bilac como antecipação necessária de Cabral ou, digamos, do Drummond de *Claro Enigma*. Acredita, antes, que estes poetas tenham se apropriado de processos, de tópicos e princípios, que, presentes em Bilac e em seu tempo, podem ser entendidos como elementos estruturais



Bilac em foto da edição italiana de O Caçador de Esmeraldas, 1908

dispersos no uso histórico das regras da poesia. Nesse sentido, é possível conceber também que Bilac tenha, de fato, funcionado como uma das sugestões para que tais poetas restaurassem a paciência arquitetônica do verso clássico em substituição à presumida soltura da frase coloquial modernista.

DESCRIÇÃO ANIMIZADA

Do ponto de vista da microestrutura, desde que se admita a hipótese da poesia como trabalho de arte em busca do efeito previsto, pode-se dizer que a objetividade construtiva manifesta-se em quase tudo quanto Bilac escreveu. Nesse sentido, mesmo aqueles poemas em que um eu apaixonado se desata em falas emocionais (“Beijo Eterno”, “A Alvorada do Amor”) seriam regulados pela consciência objetiva do saber retórico, que a tudo preside como um maestro no furor estudado da regência. A questão que se coloca, então, é: qual a possibilidade de se aferir, hoje, a eficácia da elocução particular de cada texto no passado, tendo em vista os padrões da poética cultural segundo os quais foi escrito? A resposta a essa questão implica, necessariamente, o esforço de conhecimento do repertório não só do autor, mas também do leitor originariamente previsto para o texto, acrescido da experiência do leitor empírico do momento efetivo da leitura, o qual não deveria, em princípio, desrespeitar a autoridade estrutural da mensagem nem desconhecer suas intrínsecas relações com o código de referências a partir do qual se organizou. Por essa perspectiva, sempre haverá a hipótese de se inaugurar o poema cada vez que uma pessoa diferente (e de qualquer época) o lê, como se, ao construir seu sentido, procurasse reconstruir também o teatro de vozes históricas de sua enunciação, sempre possíveis de se perpetuarem na singularidade verbal do discurso. Assim, o leitor de hoje não buscaria apenas a identidade de seu tempo com o passado e nem procuraria entender o passado como prenúncio inevitável do presente. Abandonando o

mito da identidade, instauraria a busca da diferença, da divergência ou do contrário como nervo motivador da leitura, movimento que pressupõe uma máscara não apenas para o autor, mas também para o leitor, que – entendendo a leitura como puro gesto de convenções imaginadas – veria nela a cristalização de todas as fantasias críticas que a experiência com os livros faz nascer.

Retornando ao princípio da objetividade bilaquiana, ela tanto pode se manifestar em textos de construção da intimidade do indivíduo quanto em textos de figuração da realidade exterior. Nesta segunda espécie de poemas, além dos que imitam traços da arquitetura e da escultura, encontram-se os que se poderiam chamar mais propriamente de pictóricos, porque compõem, por meio da descrição, uma paisagem, uma cena, um objeto ou uma situação. É o que se observa, por exemplo, em “Rio Abaixo”, de *Sarças de Fogo*:

“Treme o rio, a rolar, de vaga em vaga...
Quase noite. Ao sabor do curso lento
Da água, que as margens em redor alaga,
Seguimos. Curva os bambuais o vento.

Vivo há pouco, de púrpura, sangrento,
Desmaia agora o ocaso. A noite apaga
A derradeira luz do firmamento...
Rola o rio, a tremer, de vaga em vaga.

Um silêncio tristíssimo por tudo
Se espalha. Mas a lua lentamente
Surge na fímbria do horizonte mudo:

E o seu reflexo pálido, embebido
Como um gládio de prata na corrente,
Rasga o seio do rio adormecido”.

Ainda em vida de Bilac, esse tipo de descrição sem ênfase – muito freqüente em *Panóplas*, principalmente – foi considerado por seus opositores como decorrência do que se denominou *impassibilidade parnasiana*, categoria crítica com que se procurava desqualificar a nova poesia, por se afastar do estilo exaltado dos românticos. O poeta reagiu contra essa restrição, com o argumento de que a beleza por si só já con-

tém emoção, podendo, portanto, prescindir da sublimidade romântica (1924, pp. 24-5):

“Aos chamados poetas parnasianos também se deu outro nome: ‘impassíveis’. Quem pode conceber um poeta que não seja susceptível de padecimento? Ninguém e nada é impassível: nem sei se as pedras podem viver sem alma. Uma estátua, quando é verdadeiramente bela, tem sangue e nervos. Não há beleza morta: o que é belo vive de si e por si só”.

A doutrina desse fragmento contempla perfeitamente o soneto anterior, pois, por detrás da aparente indiferença de seus versos, pulsam poderosas insinuações semânticas, todas vivificadas pela densidade artística da composição. “Rio Abaixo” desenvolve a tópica da poesia como pintura que fala, isto é, como composição verbal voltada para estímulos visuais. Nesses casos, a tradição retórica fala também em *poesia dos olhos* ou *pintura eloqüente* (Freire, 1759, vol. I, p. 34). Todavia, a eficácia do texto decorre, sobretudo, da adequação do estilo médio à discreta solenidade do tema do entardecer, associado à imagem da morte. O fluxo das águas sempre foi motivo fértil em poesia, sobretudo quando ligado ao movimento de um barco, que imita o curso do sol, rumo ao limite do dia, como se observa nesse soneto bilaciano, que acolhe lampejos de mitos primevos do Ocidente e do Oriente.

Do ponto de vista formal, convém destacar o surpreendente poder das frases curtas no texto, cujo melhor exemplo se encontra no final do quarto verso: “Curva os bambuais o vento”. Como se vê, o teor poético da frase resulta de uma simples anástrofe, a mais elementar das inversões sintáticas. Todavia, seu efeito é forte, estendendo-se por todo o texto, que é inteiramente marcado por figuras dessa espécie. Os tropos (5) também são moderados, pois a relação entre os termos das metáforas é, quase sempre, regulada pela razão, e não pela fantasia, tal como se observa em “treme o rio”, “desmaia o ocaso” e

“fímbria do horizonte” (6). Todavia, os tênues tropos dos quartetos e do primeiro terceto acabam por realçar a existência de uma fortíssima metáfora no final, quando surge, subitamente, a figuração alegórica da espada de prata do luar rasgando o seio do rio. Entretanto, o ponto mais alto da elocução poética talvez consista na repetição quiasmática do primeiro verso no final do segundo quarteto:

“Treme o rio, a rolar, de vaga em vaga...
Rola o rio, a tremer, de vaga em vaga”.

Procedimento tipicamente sintático, a reordenação dos elementos de um verso em outro produz indiscutível efeito semântico, contribuindo para o sentido geral do texto, que consiste na aceitação do fluxo inexorável da vida, a que o eu do poema assiste com estóica paciência, sugerindo que o contínuo desfazer das ondas se aplica também ao homem. Em outros termos: assim como os versos se reproduzem invertidamente, o espelho das águas reflete a fugaz condição do sujeito da enunciação. Observe-se que esse eu é, ao mesmo tempo, personagem e emissor do poema, pois diz “seguimos”. Não só constrói o cenário (o poema resulta de sua fala), como também se coloca no centro dele, encontrando ali um lugar estratégico para a contemplação cética da vida e do leitor, que o admira de fora. O curioso é que, sendo observado, o leitor julga-se observador por excelência. Trata-se do mesmo tipo de ironia que se encontra na famosa tela de Velazquez, em que o pintor simula uma espécie de cena teatral em que, em vez de contemplado, torna-se sujeito malicioso da contemplação (Foucault [1967], pp. 17-33).

Situada dentro do quadro, a *persona* elocutória distribui os toques que compõem as dimensões sensoriais da pintura, produzindo, num primeiro momento, a impressão de que seu ponto de observação é exterior, simulando posição semelhante à dos leitores, que observam o quadro de fora. Mas, em rigor, o poeta-pintor fala de dentro do poema-pintura, contrariando a idéia romântica da impassibilidade parnasiana,

5 Como se sabe, a retórica antiga fazia diferença entre *tropo* e *figura*. Tropo designava o procedimento retórico que alterava o sentido próprio dos vocábulos, tal como se observa na metáfora e na metonímia, entre outros. Por figura, entendia-se a alteração da ordem usual dos vocábulos, sem que o sentido próprio fosse alterado, tal como se dá com a anástrofe e com o hipérbato, entre outros.

6 Como tropo, a metáfora consiste no uso de um vocábulo em lugar de outro, sendo que deve haver uma relação de semelhança entre o termo utilizado e o evitado. A metáfora será tanto mais razoável ou ajuizada quanto mais seus termos forem previsíveis pelo hábito linguístico dominante na época de sua formulação. Os exemplos aqui apresentados são praticamente extraídos do senso comum: 1. “o rio ondula como se tremesse”; 2. “o ocaso se desfaz como se desmaiasse”; 3. “o horizonte é tão nítido como se possuísse de fato uma linha divisória”.

**Escola de Belas
Artes, no Rio,
cujo academismo
Bilac respirou
na juventude**

aliás repudiada – viu-se anteriormente – pela doutrina do próprio Bilac: primeiro, o texto faz ressaltar a sensação oscilante das águas, comparadas com o tremor dos músculos ou dos nervos humanos; depois, registra o efeito do sol sobre os olhos da personagem e sobre o ponto geográfico de que fala; em seguida, assinala a intensidade moderada do vento, que alaga as margens, movimentando a vegetação e impulsiona o barco. Observe-se que é omitido qualquer vocábulo que pudesse explicitar a existência da embarcação, omissão que, talvez, se explique como expediente para camuflar a presença do artista no centro do próprio cromatismo, que, não obstante, vai tomando forma e ser à proporção que enuncia os componentes verbais e visuais da obra, que encena o ato da própria composição. De repente, no início do final, surge o registro do som, também pelo avesso da percepção vivenciada, pois se confunde com a reação psicológica produzida pelo ambiente no momento mesmo da enunciação, manifestando-se pela ausência gradual de ruído: “um silêncio tristíssimo por tudo/ se espalha”. No final, o surgimento da lua, sem alterar a mudez da sinfonia – pois se trata de sinfonia visual –, reinstaura o alívio da luz e arremata o poema com a alegoria da espada lunar rasgando o reino das águas, com abso-

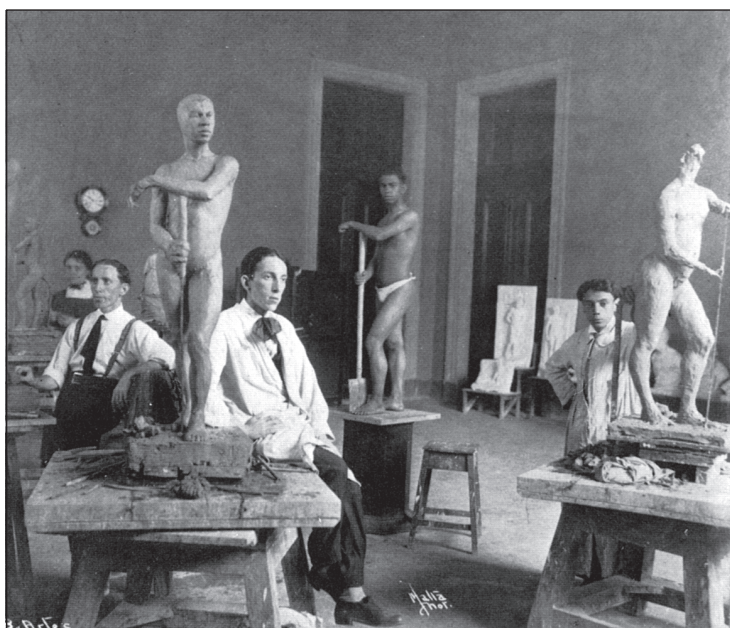
luta indiferença pela presença do homem, apesar dos efeitos que produz sobre ele.

Ao tratar das descrições ou pinturas – apropriadas ao gênero demonstrativo do discurso, entendido como aquela espécie de texto que propõe o deleite pela exposição das virtudes ou dos defeitos das matérias selecionadas –, a retórica antiga recomenda o emprego da *enarguêia* (também chamada *hipotipose* ou *evidência*), que consiste em corporificar o mais vivamente possível a idéia proposta, de modo a produzir no leitor o efeito de que a tem diante dos olhos (Quintiliano, 1790, vol. II, pp. 103-27). Essencial ao entendimento do soneto em questão, o procedimento da *enarguêia* já fora aplicado por Bilac, em sua “Profissão de Fé”, particularmente na passagem – nem sempre lida com simpatia pela crítica do século XX –, em que, resenhando a proposta de instituir o objeto pelo poder instaurador da palavra, afirma:

“Por isso, corre, por servir-me,
Sobre o papel
A pena, como em prata firme
Corre o cinzel.

Corre; desenha, enfeita a imagem,
A idéia veste:
Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem
Azul-celeste”.

A partir desse lugar, especialmente da segunda estrofe, poder-se-ia supor que Bilac desdenha a identidade entre a palavra e a “substância das coisas”, limitando-se a “vestir magnificamente” as idéias (Bosi, 1970, p. 254). Trata-se de leitura possível, mas contrária à doutrina do poeta, aqui definida experimentalmente como uma teoria sofisticada do poema, por se pensar que instaura o próprio logos ao se impor como linguagem. Por essa perspectiva, o sentido das coisas – e também das palavras – decorreria de seu valor de uso, e não de uma suposta significação imanente, dependendo, antes, de convenções históricas do agir e do dizer. Conviria lembrar também que, como poeta de formação neoclássica, Bilac emprega *vestir* na



acepção de atribuir condições de conhecimento da idéia ou da imagem (sensorialidade, visibilidade), assim como Manuel Botelho de Oliveira já utilizara *vestido* no sentido estrito de *aparência* (7). Enfim, o que Olavo Bilac quer dizer é que não existe idéia sem corpo, pois entende o

conceito como decorrência de relações entre palavras, processo em que a *enarguêia* participa como agente da inteligência poética. Esse é o lugar de onde se deve ler “Rio Abaixo”, que aplica o antigo procedimento como correlato do princípio da objetividade construtiva.

7 Esse entendimento está pressuposto na análise que fiz de um soneto do poeta seiscentista em: “O Engenhoso Fidalgo Manuel Botelho de Oliveira”, in *Revista USP*, nº 50, São Paulo, CCS-USP, jun.-jul.-ago./2001, pp. 183-4.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado de. *Crítica*. (Coleção feita por Mário de Alencar.) Rio de Janeiro/Paris, Garnier [1910].
- BILAC, Olavo e PASSOS, Guimarães. *Tratado de Metrificação (A Poesia no Brasil. A Métrica. Gêneros Literários)*. 3ª ed. São Paulo, Belo Horizonte, Livraria Francisco Alves, 1918.
- BILAC, Olavo. *Últimas Conferências e Discursos*. São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1924.
- _____. *Poesias*. Organização e prefácio de Ivan Teixeira. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix / Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistic and the Study of Literature*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1993.
- _____. *Teoria Literária. Uma Introdução*. Tradução e notas de Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo, Beca, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Prefácios de Eduardo Lourenço e Virgílio Ferreira. Lisboa, Portugal Editora [1967].
- FREIRE, Francisco Joseph. *Arte Poética, ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral, e de Todas as suas Especies Principais, Tratadas com Juízo Crítico*. 2ª ed. Tomo I. Lisboa, na Offic. Patriarcal de Francisc. Luiz Ameno, M DCC LIX [1759].
- FUMAROLI, Marc. “Rhétorique et Postmodernité”, in *Actualité de la Rhétorique*. Colloque de Paris, présidé par Marc Fumaroli, de l’Académie Française. Actes édités par Laurent Pernot. Paris, Klincksieck, 2002.
- GREENBLATT, Stephen. “Towards a Poetics of Culture”, in *New Historicism*. Edited by H. Aram Veverser, New York, London, Routledge, 1989.
- KENDAL, Gavin and WICKHAM, Gary. *Using Foucault’s Methods*. London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications, 1999.
- PERNOT, Laurent. “Les Sophistiques Réhabilités”, in *Actualité de la Rhétorique*. Colloque de Paris, présidé par Marc Fumaroli, de l’Académie Française. Actes édités par Laurent Pernot. Paris, Klincksieck, 2002.
- QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições Oratorias*. Escolhidas de seus XII Livros, Traduzidas em Linguagem, e ilustradas com notas Críticas, Históricas, e Rhetóricas, para uso dos que Aprendem [...] por Jeronymo Soares Barboza. Tomo Primeiro. Coimbra, na Imprensa Real da Universidade, 1788.
- _____. Idem. Tomo Segundo. Coimbra, na Imprensa Real da Universidade, 1790.
- ROSEMBLAT, Louise M. *The Rader, The Text, the Poem. The Transactional Theory of the Literary Work*. With a New Preface and Epilogue. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1994.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. 5ª Série. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1977.
- VIEIRA, Pe. Antônio. *Sermões*. Organização de Alcir Pécora. Vol. I. São Paulo, Hedra, 2000.