

## ELEMENTOS PICTÓRICOS NA POÉTICA DE OLAVO BILAC

João Batista Cardoso

A importância da relação entre a literatura e a pintura evidencia-se pela quantidade de textos que, ao longo dos séculos, têm tratado desse tema. Muitos estudiosos vêem nessa relação um ponto fundamental para o estudo intersemiótico das artes e, conseqüentemente, para um melhor entendimento da História da Arte. Um desses estudiosos, Jan Mukarovsky, afirma que:

*(...) a poesia procurou aproximar-se, repetidas vezes e de vários modos, da música e da pintura, enquanto a música e a pintura procuram, em vários períodos evolutivos, aproximar-se da poesia, etc. (...) as artes estão intensamente ligadas entre si e evoluem não apenas individualmente mas também como um todo.* (1993: 230-231)

As relações da literatura com as belas-artes são extremamente variadas e complexas. Algumas vezes, a poesia colheu inspiração na pintura; outras vezes, a poesia serviu de tema à pintura. Baudelaire assevera que a pintura se assemelha à poesia, do mesmo modo que esta desperta no leitor as idéias da pintura (GONÇALVES, 1994: 125). Essa união se dá, certamente, a partir das formas subjacentes que imperam em dado momento e se distribuem intersemioticamente pelas diferentes modalidades artísticas. Sendo assim, as idades barrocas e as clássicas não se diferenciam por marcas específicas apenas nos textos literários, pois essas marcas são encontradas também nas outras manifestações estéticas. *As artes têm, nas palavras de René Wellek, tentado tirar efeito uma das outras e (...) nisso têm encontrado êxito em medida considerável* (1994: 154).

Segundo Danilo Lôbo, *o relacionamento inegável entre as artes (...) será maior ou menor em função do interesse específico de cada artista. Nos períodos barrocos, o escritor tende a aproximar-se da música. (...) nos períodos clássicos, a literatura volta-se para as artes visuais* (1994: 42). Aguinaldo José Gonçalves reforça essa afirmação ao dizer que a relação entre a pintura e a poesia é mais definida pelo período clássico (1994: 114), ou, como disse Wellek, *épocas e poetas existiram que realmente faziam o leitor visualizar* (1994: 155).

Para Helmut Hatzfeld, as semelhanças e diferenças entre a literatura e a pintura têm um valor mais prático que de apenas curiosidade estética e histórica. Ele vai além da indagação pura ao afirmar que *there are isolated cases, in which a literary text gets its final explanation, its essential, decisive, clarifying interpretation, through art and exclusively through art* (1947: 1). Em que pese o determinismo dessa afirmação, o autor não a colocou como uma verdade absoluta, visto que a começa com a expressão *there are isolated cases*. Mais adiante, acrescenta que, além desses casos isolados, existem:

*(...) general problems involving literary concepts and motives made clearer by art, and artistic motives made clearer by literature. There are, further, what we may call form problems, cases in which literary-linguistic forms can be explained by forms of art and artistic forms made comprehensible by literary-stylistic expressions. (Ibid.: 2)*

A crença na união das artes data, em verdade, da antigüidade. Para Aristóteles, as artes formavam um único sistema, diferindo umas das outras apenas pelos *meios, objetos e maneira* de imitar. Segundo o Estagirita:

*A epopéia, a tragédia, e ainda a comédia, a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam diversamente e não do mesmo modo. (s.d.: 67)*

Outro teórico da Antigüidade, Simônides de Céos, afirmava que *a pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala* (Apud GONÇALVES, 1994: 26), pensamento que encontrará a sua expressão lapidar em Horácio, quando ele afirma, em sua *Epistolae ad Pisones, ut pictura poesis* (Ibid.: 26).

O ponto de partida para essas considerações é, portanto, anterior à era cristã. Pelo que se viu, as afirmações dos teóricos se diferenciam entre si apenas pela construção do discurso, pois a idéia básica permanece a mesma desde Aristóteles.

Vários estudiosos do fenômeno estético na era moderna e contemporânea discordam, entretanto, da teoria mimética de Aristóteles. Mukarovský, por exemplo, afirma que *a supremacia da função estética converte a coisa ou o acto em que se manifesta num signo autónomo e desprovido de ligação unívoca com a realidade a que alude e com o sujeito de que provém ou a que se dirige (...)* No signo estético, a atenção não se centra nas ligações às coisas ou sujeitos a que ele alude mas sim na construção interna do signo em si (1993: 224).

Para o que nos interessa no momento, o Renascimento pode ser tomado como ponto de partida para o estudo das inter-relações entre a pintura e a literatura. Segundo Heinrich Wölfflin, *o início do Renascimento significa para nós a presença de figuras de membros delicados, juvenis, com trajes coloridos, campos em flor, véus esvoaçantes, átrios iluminados, com arcos amplos que repousam sobre colunas delgadas. (...) tudo o que possui naturalidade e força* (1990: 2).

O estudo de Wölfflin, *A arte clássica*, aborda fundamentalmente as artes plásticas, o que não impede, entretanto, que seus conceitos possam ser confirmados pela literatura. Por essa razão, este trabalho utilizar-se-á, em larga escala, de suas conclusões.

As considerações de Mukarovsky e Wölfflin motivaram-nos a estudar, em um texto de Olavo Bilac, a presença do elemento pictórico, assim como a relação do poeta com pintores e trabalhos da Renascença, pois, enquanto parnasiano, Bilac é um neoclássico, sendo recorrente em seus textos a presença de elementos plásticos e pictóricos. Em sua “Profissão de fé”, por exemplo, ele equaciona o trabalho do poeta com o do escultor ou, mais precisamente, com o do ourives. No caso de “A sesta de Nero”, sugerimos que se leia *pintor* no lugar de *ourives*, visto ser essa a dimensão pictórica que se evidenciará nesse soneto bilaquiano.

*A arte pela arte é um ideal do parnasianismo que diz respeito ao triunfo da Beleza sobre quaisquer preocupações político-sociais que a arte possa representar ou a criação da Beleza, sem quaisquer intenções utilitárias* (OLIVEIRA, 1996: 35). É por isso que a definição de Aristóteles considerando a arte como *mimesis* da realidade se sustenta melhor quando aplicada aos períodos clássicos ou neoclássicos, como o Parnasianismo, durante o qual se buscou *uma poesia objetiva, impessoal, erudita e plástica, caracterizada por um grande apuro e rigor formal, e que almejava a idéia clara, o mot juste e uma fixidez e permanência escultórica* (LÔBO & OLIVEIRA, 1996: 61).

Quanto às produções das épocas barrocas em geral, são expressões do eu, imperando nelas a descrição do mundo interior, impossível de ser intersubjetivamente controlada. É, pois, difícil aplicar a essas épocas a definição de Wendy Stainer para quem *a pintura é tão semelhante à vida quanto a poesia; ambas são ícones da realidade* (Apud GONÇALVES, 1994: 77), a menos que se especifique o mergulho interior praticado pelos românticos e simbolistas, por exemplo, como uma incursão em uma realidade pessoal e, portanto, atípica.

Uma das obras capitais para o estudo das inter-relações entre a literatura e as artes plásticas continua sendo o *Laokoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*, de Gotthold Ephraim Lessing, publicada entre 1766 e 1768. Parafraseando o escritor alemão, Agnaldo José Gonçalves afirma que, enquanto as artes plásticas ocupam fisicamente um lugar no espaço e podem ser captadas

pelos olhos em um relance global, a literatura depende, para a sua existência, do tempo e é aprendida em uma seqüência cronológica: (...) *nas expressões plásticas, todas as partes estão presentes constantemente, ao passo que no poema temos de recorrer a formações ou imagens retidas pela memória* (1994: 80).

O pensamento de Mukarovsky com relação a essa afirmação é mais flexível e, dessa forma, mais completo que o de Lessing, pois, diz ele, as artes plásticas são aquelas cujo material é constituído por corpos inanimados que actuam no espaço sem que tenha de se levar em conta o tempo (...). [Entretanto,] *o decurso do tempo se manifesta nas artes plásticas sempre que nelas se faça a representação do movimento e que estas exigem para si o mesmo tempo real do seu espectador* (1993: 251).

O primeiro problema, portanto, que surge ao se falar da relação entre pintura e poesia diz respeito ao material, aos meios físicos, de que ambas se servem para reificar-se. Quanto a isso é conveniente ouvir o que Mukarovsky tem a dizer. Segundo ele:

*É evidente que é impossível, na realidade, que um esforço – por mais intenso que seja – para se libertar das limitações do material anule a sua própria essência: por isso todos os esforços de uma determinada arte para imitar outra modificarão necessariamente o seu sentido original – expresso agora por outro material. Assim, por exemplo, se a poesia, seguindo o exemplo da pintura, faz descrições coloridas, não há-de obrigar as palavras a actuar sobre a vista; o esforço pela riqueza do colorido dará, pois, um resultado totalmente diferente na poesia. Produzir-se-á uma mudança sensível no vocabulário (...).* (1993: 264)

Aguinaldo José Gonçalves esclarece em poucas palavras esse discurso de Mukarovsky, ao citar o Abbé Jean-Baptiste Du Bos, para quem *os signos que a Pintura emprega para nos falar não são signos arbitrários e instituídos, como são as palavras das quais a Poesia se serve. A Pintura emprega signos naturais cuja energia não depende da educação* (1994: 168). Por educação, entendemos *formação cultural* ou *socialização*, fatores intrinsecamente influenciadores do processo de recepção, pois, segundo Mukarovsky:

*O seu material – e só o destas artes [das artes plásticas] – é uma matéria inanimada, imóvel e relativamente invariável. (...) a sua invariabilidade ressalta na comparação com a poesia, cujo material, a palavra, não só se modifica, submetido a uma evolução que é relativamente rápida, mas também sofre pequenas alterações significativas – até mesmo na mudança de um receptor para outro.* (1993: 263)

Mais uma vez, Agnaldo José Gonçalves vem em socorro dessa afirmação ao dizer que, se no poema o problema da criação concentra-se no conflito entre signo e realidade, na sua relação arbitrária com o mundo, na pintura esse conflito se dá na relação entre o ícone e o mundo (1994: 210). Esse problema deriva da arbitrariedade do signo lingüístico associada à recepção. Quanto à relação entre o ícone e o mundo, o conflito é sempre menor nas idades clássicas, pois nas idades barrocas o próprio ícone desaparece enquanto signo da linguagem estética, visto prevalecerem o índice e o símbolo. Eis por que o discurso de Gonçalves deve ser lido com reserva.

Feitas essas considerações teóricas, é chegado o momento de buscar sua aplicação ao soneto de Olavo Bilac.

### “A sesta de Nero”

*Fulge de luz banhado, esplêndido e suntuoso,  
O palácio imperial de pórfiro luzente  
E mármore da Lacônia. O teto caprichoso  
Mostra, em prata incrustado, o nácar do Oriente.*

*Nero no toro ebúrneo estende-se indolente...  
Gemas em profusão no estrágulo custoso  
De ouro bordado vêem-se: O olhar deslumbra, ardente,  
Da púrpura da Trácia o brilho esplendoroso.*

*Formosa ancila canta. A aurilavrada lira  
Em suas mãos soluça. Os ares perfumando,  
Arde a mirra da Arábia em recendente pira.*

*Formas quebram, dançando, escravas em coréia...  
E Nero dorme e sonha, a fronte reclinando  
Nos alvos seios nus da lúbrica Popéia. (1996: 100)*

“A sesta de Nero” começa com uma sucessão de imagens que registram a aproximação do poeta do palácio imperial romano. A descrição do edifício lembra a obra do pintor renascentista Ghirlandaio (1449-1494), que apresenta linhas *claras e tranqüilas, quão lógica é a sua coordenação do espaço, e quão seguro, transparente e compreensível se configura o conjunto* (WÖLFFLIN, 1990: 21).

Inicialmente, o poeta mostra o exterior do palácio imperial, destacando os materiais (mármore e pórfiro) de que é feito, assim como o momento em que se dá à visão. A forma como se refere à luz que banha o edifício indica que se trata de uma visão diurna: o sol cobre de luz o palácio, cujo interior também se encontra profusamente iluminado. É o momento da sesta do imperador, o que sugere o início da tarde.

Bilac começa, assim, a pintura de uma sucessão de quadros dentro de um painel bem maior. Os adjetivos e expressões equivalentes *banhado de luz, esplêndido, suntuoso, de pórfiro luzente* indicam que ele usa cores brilhantes e alegres para pintar e tornar grandioso o ambiente palaciano.

No segundo quadro (a partir do terceiro verso da primeira estrofe), o poeta já se encontra dentro do palácio, cuja alcova imperial, repetindo o exterior é amplamente iluminada: o teto é de prata incrustada de nácar, prevalecendo aqui o branco.

No terceiro quadro (segunda estrofe), o poeta interrompe temporariamente a descrição do ambiente e se lança à pintura do indivíduo. Permanecem as cores brilhantes, mas há um leve contraste com o branco do teto, pois o leito conjugal é *ebúrneo*, e Nero está cercado de ouro e pedras preciosas. O tom básico é o dourado, em oposição ao teto prateado, criando um contraste que reforça ainda mais a riqueza e o brilho do ambiente. Nota-se, aqui, a mesma sutileza empregada por Leonardo da Vinci (1452-1515) na observação de pormenores e na grandiosidade da concepção do todo (*Ibid.*: 25).

Na descrição do imperador, o poeta emprega a mesma técnica de sucessão de quadros utilizada para descrever o palácio imperial. Primeiro, Nero aparece de corpo inteiro, estendido indolentemente no toro de marfim. A seguir, o poeta percorre com os olhos o ambiente e se depara com o brilho esplendoroso da púrpura da Trácia, que tingem a cena de vermelho escuro, uma alusão, talvez, ao traje do imperador ou então a alguma cortina ou a outro tipo de adorno de tecido purpurino existente na alcova.

Apenas na terceira estrofe surge a ação: *Formosa ancilla canta*, tocando, ao mesmo tempo, uma lira de ouro (Até então, predominara no soneto a descrição de coisas estáticas.). Vê-se que é uma ação integrada ao ambiente. O palácio parece dormir, e Nero se estende indiferente ao que se passa a sua volta. Depois de deter o olhar sobre uma pira ardente que perfuma o ar com a mirra da Arábia, o poeta lança os olhos para um grupo de escravas que dançam em coréia. No momento seguinte, volta-se para Nero que dorme e sonha, apoiando a fronte nos seios nus da imperatriz.

É possível identificar, no texto, oito quadros distintos, mas integrados em um contexto de cores vivas articuladas a cores frias e a um brilho intenso. Desses quadros, quatro são descritivos e quatro cênicos. Esses números indicam o equilíbrio que marcou a corrente estética a que Bilac se filiou, equilíbrio que se

identifica também na pira acesa e nas escravas dançarinas, pois as chamas acesas também dançam ao contato do vento. A estética clássica – de que o Parnasianismo é um derivativo – caracteriza-se pelo equilíbrio e pela harmonia do discurso e das formas.

Dentre os vinte e três adjetivos ou expressões qualificativas, apenas cinco se referem a personagens humanos: três indicam sentimento (*indolente, ardente, lúbrica*) e dois são descritivos *formosa* e *alvos*. A primeira seqüência constitui uma gradação, a segunda evidencia a integração entre o elemento humano e o espaço. A predominância de adjetivos referentes ao ambiente, característica do descritivismo parnasiano, não prejudica a ação, pois os personagens estão de tal forma integrados ao conjunto pintado que o próprio ambiente dá o tom da ação.

A ligação entre os quadros é feita por meio das cores e do brilho. Neste, predomina o tom cristalino, o branco, portanto, que em si guarda todas cores; aquelas evoluem do amarelo para o ebúrneo. Do terceiro para o quarto quadro, há uma involução do amarelo para o branco, retomando a solução da primeira estrofe. Isso marca, mais uma vez, o equilíbrio e a harmonia do quadro em sua estrutura interna.

Porquanto haja semelhanças entre a obra de Bilac e pinturas de vários artistas, elas se fazem sentir mais plenamente entre sua obra e a de Masaccio (1401-1429) – pintor do início do século XV *que com grande ímpeto coloca as coisas no lugar e fixa o mundo visível na imagem* (WÖLFFLIN, 1990: 11) e em cuja obra *é inequívoco o anseio de aproximação da realidade* (*Ibid.*: 13), como ocorre com a obra do poeta, que trançou em seus versos um esboço fidedigno do palácio, tanto em seu aspecto exterior como interior, delineando um retrato fiel do personagem principal.

*Nos quadros de Masaccio nos defrontamos com caracteres individuais claramente definidos* (*Ibid.*: 13), como fez Bilac ao definir através de adjetivos claros (um pintor empregaria cores) a figura do soberano. No caso de Nero, o adjetivo *indolente*, articulado à descrição dos adereços do imperador (*gemas em profusão no estragulo custoso / de ouro bordado... / da púrpura da Trácia o brilho esplendoroso*) estabelecem uma clara divisão entre o personagem e o mundo que o cerca. O mesmo faria Masaccio com linhas reais ou invisíveis entre as cores. A especificação de caracteres individuais mediante qualificativos funcionam, pois, na poesia, como a cor na pintura.

Um bom pintor conseguiria, com base no texto bilaquiano, desenhar a fisionomia de Nero, imprimindo-lhe inclusive os aspectos relativos ao seu estado de alma, pois o poeta esboçou-lhe também os sentimentos por meio de adjetivos apropriados. Aliás, essa pintura o leitor também a faz no processo de recepção, servindo-se da imaginação. Nero pode ser visualizado em meio ao luxo em um ambiente com marcas evidentes de erotismo. Entretanto, o ambiente, embora sensual, deve adequar-se à placidez de alguém cuja principal atividade no momento é dormir.



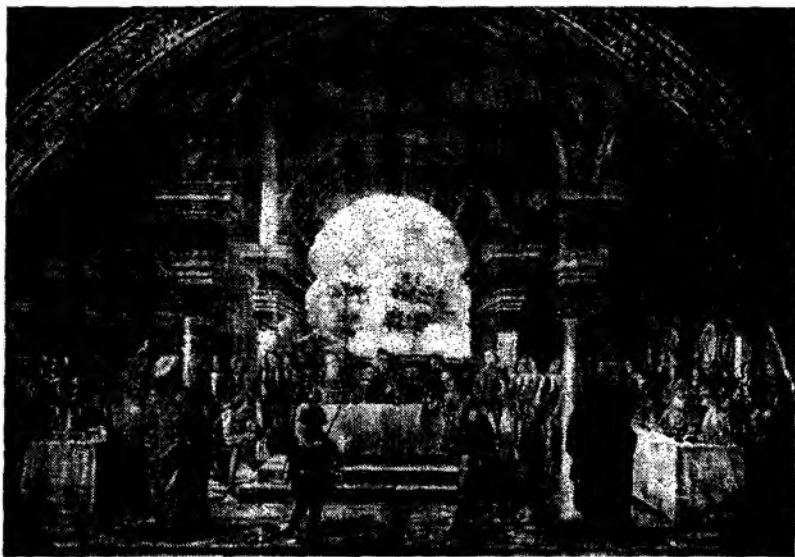
Masaccio, *Adão e Eva, expulsos do paraíso*  
Igreja do Carmine



Os caracteres individuais se encontram especificados também no desenho individual de cada elemento não-humano do poema, pois o palácio de “A sesta de Nero” é único e se projeta ante qualquer fundo possível. O fundo, no caso em questão, é a própria luz que, certamente, define e precisa os contornos do edifício. Em uma seqüência cronológica, o poeta destaca e pinta o teto, o leito conjugal, a indumentária de Nero, etc. A um artista que quisesse pintar um painel com base nos versos do poema, restaria apenas a tarefa de tomar as tintas de acordo com as cores já escolhidas pelo poeta e transpor as cenas bilaquianas para a tela.

Da mesma forma que na obra poética de Bilac, *na obra de Masaccio, luz e sombra tornam-se elementos de importância primordial (Ibid.: 12)*, haja vista que o claro-escuro é um elemento implícito em “A sesta de Nero”, em que o palácio, mesmo banhado pela luz do meio-dia, torna-se sombrio diante da luz maior que o ilumina: o sol, já que este está a iluminar a imensidão onde o palácio se encontra.

A despeito dessas considerações, há também semelhança entre o brilho festivo que envolve os elementos descritos por Bilac e as pinturas de Ghirlandaio na Igreja Santa Maria Novella, em que *a vida é vista como que imersa num brilho festivo, testemunhando um prazer sadio na diversidade e no colorido, em roupas finas, jóias, utensílios suntuosos (Ibid.: 1)*.



Ghirlandaio, *A festa de Herodes*  
*Igreja Santa Maria Novella*

Outro adendo necessário diz respeito às palavras de Wölfflin ao referir-se à nova forma imagética em que *os conceitos de serenidade, grandiosidade e solenidade irão se impor como elementos decisivos na representação, independentemente do tema abordado (Ibid.: 295)*. É o que se depreende no texto analisado, pois, mesmo apresentando um tema distinto (um imperador lúbrico, tachado de cruel pela História), o poeta o mantém sereno, e o ambiente em que se encontra, grandioso e solene.

*Masaccio emoldura os seus trabalhos com pilastras (pintadas) contíguas, procurando criar a ilusão de que o quadro se projeta para além das mesmas (Ibid.: 12)*. Não há pilastras em “A sesta de Nero”, mas o poeta encontra outra solução para criar o mesmo efeito por meio das ações. Em *Nero dorme e sonha, a fronte reclinando / Nos alvos seios nus da lúbrica Popéia*, o poema estabelece a ligação do contexto *in praesentia* com o contexto *in absentia*, indicando que o quadro se projeta para além da história contada, pois a ação, neste caso, é passível de mudança e continuidade.

Na obra de Masaccio, *passo a passo somos conduzidos para o fundo do espaço, todos os elementos se estratificando em camadas sucessivas (Ibid.: 12)*. É o mesmo que fez Leonardo - *mutatis mutantis* - na tela *A Virgem e Santa Ana*, em que *procura concentrar cada vez mais conteúdo dinâmico em espaços progressivamente menores: o impacto da impressão aumenta na mesma medida, pois nessa tela o que de fato se torna mais significativo para a impressão do conjunto é a relação das figuras com o espaço (Ibid.: 49)*.

*São as proporções que se tornarão típicas do Cinquecento (Ibid.) e, é óbvio, de Bilac, pois o princípio do efeito contrastivo determina a construção de todas as composições clássicas (Ibid.: 305)*.

Essa é uma semelhança fundamental entre o poeta e o pintor, pois, em “A sesta de Nero”, o vate conduz o leitor passo a passo para o interior do palácio. No primeiro passo, ele se encontra do lado de fora e de lá tem uma visão panorâmica do aspecto exterior do palácio; dando outro passo, o poeta o introduz no recinto, onde mostra primeiramente o teto, para, só então, dar o terceiro passo e fixar os olhos no toro onde Nero (cuja visão geral é o quarto passo) se encontra. No quinto passo, o poeta direciona o olhar do leitor para a ancila que canta; mais um passo e enfeixa-se a lira. No sétimo passo, tem-se a mirra. Nos dois últimos passos, avistam-se as escravas dançando e, retornando à figura central da composição, tem-se a visão de Nero dormindo com a cabeça apoiada no colo de Popéia, que, até então, apesar de estar junto do imperador, não havia sido vislumbrada pelo poeta.

Por último, Masaccio apresenta um *perfeito domínio do problema do espaço. Pela primeira vez o quadro constitui um palco, construído a partir de um ponto de vista unificado, um espaço no qual as figuras, árvores, casas têm o seu lugar determinado, passível de ser calculado geometricamente (Ibid.: 11)*. A definição do palco em Bilac é feita com base no fundo do painel. É evidente que,



Leonardo, *A Virgem e o Menino com Santa Ana*

em se tratando de texto poético, é impossível o cálculo geométrico das figuras, mas tal se depreende através de um artifício empregado pelo poeta. Wölfflin faz referência ao *novo ideal que preconiza a busca da beleza nas formas imponentes e completa* dizendo que *os motivos só desenvolvem plenamente o seu potencial expressivo quando associados aos seus opostos. Assim somente parecerá grande o que se encontrar em meio a elementos de pequenas dimensões, quer se trate de uma forma isolada do corpo, quer de uma figura inteira; a simplicidade surgirá quando contrastada com a complexidade, a tranqüilidade ressaltará se ao seu lado houver agitação ou movimento, e assim por diante* (*Ibid.*: 300, 305).

É o mesmo que faz Bilac. Em “A sesta de Nero”, o palácio se dimensiona em face da imensidão, pois apenas a luz do sol rivaliza com ele. O palácio é, portanto, enorme.

A solução do contraste entre os elementos estende-se também a Leonardo, pois na tela *A Virgem e Santa Ana* ele procura concentrar cada vez mais conteúdo dinâmico em espaços de proporções progressivamente menores: *o impacto da impressão aumenta na mesma medida* (*Ibid.*: 49). Anteriormente a Leonardo, Ghirlandaio já utilizara a mesma solução, visto que *estabelece dimensões ao lado das quais as figuras necessariamente parecem pequenas* (*Ibid.*: 38).

Muitos dos seres humanos que povoam os escritos de Olavo Bilac se assemelham àqueles presentes na obra de Michelangelo (1475-1564). São seres humanos que *não fazem parte da humanidade terrestre, diferenciada, composta de milhares de indivíduos, mas são uma raça própria, de uma espécie grandiosa* (*Ibid.*: 55). A própria História distingue Nero como membro de uma espécie grandiosa, mas o poeta aguça sua grandeza, tornando-o único na cena, apesar da figura da imperatriz Popéia, que surge no último verso. Isso se verifica particularmente no vulto das escravas, descritas apenas como formas esvoaçantes que dançam. Para não ofuscar o brilho e grandiosidade do imperador romano, as escravas que o cercam não recebem nenhuma iluminação ou colorido especial, tornando-se, assim, apenas personagens marginais, figurantes que realçam ainda mais a pessoa de Nero.

Acrescenta-se, para concluir, que a obra poética de Bilac é aristotelicamente mimética. A *mimesis*, no caso em questão, não se deu de uma relação direta com o objeto, mas de uma relação imagética, a partir de uma pesquisa histórica. O que ocorre com muita frequência, visto que *o artista criará sua obra baseado na realidade vivida que conhece ou conheceu, ou então numa realidade de segunda mão, baseada em algo que lhe teria chegado ao conhecimento através de outrem*. Este último foi, certamente, o caso de Olavo Bilac.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Trecho da apostila “Arte e Literatura nas poéticas de Aristóteles e Horácio”, de Danilo Lôbo.

## Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães & Companhia Editores, s.d.
- BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homólogas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- HATZFELD, Helmut. Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, VI (1): 1-21, set. 1947.
- LÔBO, Danilo, MENDES, Josué de Sousa & OLIVEIRA, Maria Elvira de Melo. *Introdução à estética parnasiana*. Brasília: Thesaurus, 1994.
- MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa, Estampa, 1993.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

---

JOÃO BATISTA CARDOSO é Mestre em Literatura pela UnB e professor da Fundação Educacional do Distrito Federal.