



## **Mimesis entre espinhos: uma leitura de “O cacto”, de Manuel Bandeira**

Mimesis between spines: a reading of “O cacto”, by Manuel Bandeira

Prof. Ms. Júlio Cesar Machado de Paula<sup>1</sup>

**Resumo:** A obra poética de Manuel Bandeira destaca-se, dentro do Modernismo brasileiro, por se constituir a partir de uma conjugação paradoxal da tradição artística e de sua própria transgressão. No presente texto, buscamos analisar, pela leitura do poema “O cacto”, como o poeta pernambucano subverte o conceito de mimesis como uma imitação artística da natureza ao descrever um ente natural que evoca conjuntos escultóricos artificiais.

**Palavras-chave:** mimesis; artes plásticas; arte poética; Manuel Bandeira.

**Abstract:** The poetical work of Manuel Bandeira can be seen, inside Brazilian Modernism, as a paradoxical mixture of artistic tradition and their very transgression. In this paper we analyze how the poet could subvert the concept of mimesis as an artistic imitation from nature by describing a natural being which evokes sculptural works.

**Key-words:** mimesis; Art; Poetics; Manuel Bandeira.

### **A tradição em transe**

O movimento modernista das primeiras décadas do século XX foi, sem sombra de dúvida, um dos períodos em que mais se escreveram poéticas, tratados estéticos, manifestos de toda sorte e prefácios, alguns interessantíssimos, outros, nem tanto. Paradoxalmente, muitos movimentos de vanguarda, ao defenderem a seu modo a liberação das formas artísticas, acabaram criando novos conjuntos de regras, preceitos e interdições, muitas vezes mais restritos do que a própria tradição que se buscava ou se imaginava poder contrariar.

No caso da literatura brasileira, a figura de Manuel Bandeira merece destaque, dado seu papel conciliador entre a tradição poética em língua portuguesa e o trabalho de inovação das formas de escrita. Para o poeta pernambucano, leitor, admirador declarado e estudioso de românticos,

---

<sup>1</sup> Júlio Cesar Machado de Paula é professor de língua portuguesa e respectivas literaturas na Universidade Federal do Amazonas e Correspondente internacional do **Fonds Ricoeur**, de Paris. É doutorando em Literatura Comparada pela UFMG, com estágio na *Université de la Sorbonne Nouvelle*. Publicou **O Itinerário dos Óleos**, livro de poemas premiado no Festival Livro Aberto de Literatura (1997). Por **Mimnas** (2002), recebeu o prêmio Nascente (USP/Editora Abril).

simbolistas e parnasianos, a modernização das formas poéticas brasileiras não poderia se dar pelo repúdio puro e simples da tradição, já que “a rigor, ainda que para destruir as regras ou esquecer-se delas, é preciso \_ evidentemente \_ começar por conhecê-las.” (TORRE, 1971, p. 36). Sua concepção poética jamais proporia uma simples substituição de um conjunto de dogmas por outro. Diferentemente do que muitos movimentos de vanguarda propunham, a dicção poética brasileira, múltipla por excelência, como a própria formação do país, não deveria excluir qualquer possibilidade de escrita, nem mesmo as que nos haviam chegado pelo implante, colonial ou não, de tradições alheias. Nosso repertório de recursos poéticos deveria pautar-se pela ampliação de seu espectro de possibilidades, viessem eles da tradição, do cotidiano ou de outras artes, como a música e a pintura.

Tal abertura à diversidade faz de Manuel Bandeira um dos autores de mais difícil classificação dentro do modernismo literário em língua portuguesa. Se não foi surrealista, aprendeu com Paul Éluard, seu companheiro de sanatório em Clavadel, na Suíça, o gosto pelas associações-livres e, em alguns casos, pela escrita automática; se não foi cubista, soube valer-se da multiplicação de pontos de vista, característica do movimento; se não foi expressionista, soube incorporar em seus versos as sobras do que fora repudiado pelo academicismo, como o grotesco e a linguagem cotidiana das ruas.

Embora considerasse a música sua principal referência não literária, um espaço de destaque deve ser reservado às artes visuais, já que ele próprio fora desenhista e, não fosse a doença que o acometeu, teria seguido a carreira de arquiteto. Bandeira também dedicaria às artes visuais uma parte significativa de sua obra em prosa, seja como crítico de arte, propriamente dito, seja escrevendo crônicas jornalísticas com temas ligados à pintura, à escultura ou à estética plástica em geral.

Se a música lhe ensinou a bemolização das alterações vocálicas (como nos pares Capibaribe/Capiberibe e Flórida/Florida) e afinou seu ouvido para o uso das rimas toantes, as artes visuais serviram não apenas como sugestão poética, em textos efrásticos, como “Mangue”, composto a partir de gravuras de Lasar Segall, mas também como fonte de recursos que, transpostos da

linguagem visual para a verbal, ajudariam a compor o múltiplo repertório poético de Manuel Bandeira.

A poética heterogênea de Bandeira, mobilizando com mestria a tradição e os recursos de vanguarda, questiona não apenas os limites entre a poesia e as artes plásticas, que Lessing tentou tornar claros e definitivos, mas os próprios limites entre a arte e a natureza, questões que buscarei abordar no presente texto. Para tanto, elegi o poema “O cacto”, abaixo transcrito, por dois motivos principais: por pertencer a **Libertinagem**, de 1930, obra em que a poética modernista de Bandeira se dá a ver de modo inquestionável; e, por fazer referência direta às artes plásticas, especialmente à escultura, associando-as de modo inusitado a um ente natural, um cacto artificialmente implantado na paisagem serrana de Petrópolis.

#### **O Cacto**

1. Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
2. Laocoonte constrangido pelas serpentes,
3. Ugolino e os filhos esfaimados.
4. Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
5. Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.
  
6. Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
7. O cacto tombou atravessado na rua,
8. Quebrou os beirais do casario fronteiro,
9. Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
10. Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de  
iluminação e energia:
11. - Era belo, áspero, intratável.

Petrópolis, 1925

#### ***Ut poesis natura***

Composto por três estrofes irregulares de versos livres, o poema de Bandeira mostra-se inusitado desde sua abertura ao valer-se de referentes artísticos para sugerir a compleição de um ente natural, o cacto do título. A primeira referência diz respeito a Laocoonte, sacerdote do templo de Apolo em Tróia e o único a desconfiar do plano de invasão da cidade pelos gregos, escondidos no famoso cavalo de madeira de enormes proporções. Por ter

mantido relações sexuais diante de imagens sagradas, é punido pelos deuses, favoráveis aos gregos, sofrendo, juntamente com seus filhos, um ataque de serpentes. O episódio, descrito integralmente por Virgílio na Eneida (Livro II, versos 201 e ss.), serviu de argumento e modelo para as representações picturais e escultóricas do mito. Nas artes plásticas, tornou-se comum a representação do instante exato em que Laocoonte, ao tentar desvencilhar os filhos das serpentes, é por elas envolvido e morto. Representado em pinturas parietais desde a Antiguidade, tornou-se amplamente conhecido em toda a Europa, sobretudo a partir do século XVI, quando se descobriu o conjunto esculpido em mármore por Atanodoro, Hagesandro e Polidoro por volta do ano 50 d.C. Entre os anos de 1610 e 1614, El Greco transpôs o tema para a tela, alterando o cenário de fundo ao substituir a cidade de Tróia pela de Toledo.

Deve-se notar que o eu-lírico do poema não se refere a manifestações específicas de determinados artistas, mas ao tema em si, abstraído, em sua dramaticidade, das obras de todos os que se dedicaram a ele ao longo do tempo. Evocar a figura de Laocoonte implica uma passagem não apenas pelo mito que deu origem a tal personagem, mas por todos os que reviram o tema, seja por meio de sua reconstrução artística, como fez o próprio Manuel Bandeira, seja produzindo crítica de arte ou de literatura sobre aquilo que se produziu acerca dele, como o fizeram Winckelman e Lessing.

A segunda referência, a “Ugolino e os filhos esfaimados”, diz respeito ao conde pisano Ugolino della Gherardesca, acusado de traição pelo arcebispo local, seu antigo aliado, e por ele encerrado, na companhia dos filhos, na “Torre da Fome”, onde definham até a morte. Ao contrário de Laocoonte, cujas representações mais conhecidas são plásticas, Ugolino é conhecido, sobretudo, pelo relato que faz a Dante na **Divina Comédia**, logo no início do Canto XXXIII do “Inferno”. A dramaticidade do tema despertou o interesse de Jean-Baptiste Carpeaux, que o trabalhou no mármore, e de Rodin, que o transpôs para o bronze.

A terceira referência, em oposição às duas primeiras, aponta para dados concretos da realidade brasileira, evocando o cenário de origem do cacto, e do próprio poeta: o “seco Nordeste”. Se nos casos de Laocoonte e

Ugolino a relação é de similaridade e, portanto, da ordem da metáfora ('cacto' ≈ 'Laocoonte'; 'cacto' ≈ 'Ugolino'), tem-se no verso 4 uma relação metonímica de contiguidade ('cacto' → 'seco Nordeste' = parte → todo).

Ao articular referências a temas tradicionais das artes plásticas e dados concretos de uma realidade distinta a esses temas, Bandeira dá mostras de seu processo heterogêneo de composição poética. Arrigucci Jr observa, na primeira estrofe de "O cacto", uma construção de natureza emblemática, em que

a imaginação poética aparece como uma faculdade plástica e estruturada, capaz de dar unidade ao diverso, formando novos conjuntos articulados, operando especialmente uma nova harmonia das imagens. No plano do ritmo, a tendência moderna parece caminhar no mesmo sentido, pela incorporação do heterogêneo à estrutura do verso. (1990, p. 16).

A idéia de que um texto e, mais especificamente, o texto poético pode ser entendido como um emblema não é nova. Já Diderot o dissera em seu "Discurso sobre os surdos-mudos" ao afirmar que o discurso é "um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros, que o pintam. Eu poderia dizer, nesse sentido, que toda poesia é emblemática." (apud PRAZ, 1982, p.4).

Deve-se notar, contudo, que Bandeira não compõe um poema efrástico, já que não retrata as obras plásticas de que lança mão; não há em seus versos qualquer descrição do tema de Laocoonte, seja em suas versões esculpidas, seja nas pictóricas. O mesmo se dá com Ugolino e o próprio cacto, unicamente classificado, além das comparações, como "enorme".

Como compor, nesse caso, a imagem do cacto, que permeia e organiza toda a construção do poema? A resposta talvez esteja nos verbos escolhidos por Bandeira para intermediar a relação entre a forma do cacto e as obras artísticas de que se vale: 'lembrar' e 'evocar'. Ambos ligam-se diretamente à memória, que cumpre um papel central em uma poética construída a partir da diversidade, já que ela

não assume, em arte, uma função subsidiária ou ancilar, como acontece na vida comum, mas é, em si mesma, Arte, na qual todas as diversas artes se unificam sem resíduos. A mitologia antiga viu isso claramente, de certo modo, quando imaginou ser Mnemósine a mãe das Musas. (RUSSI, 1960, p. 39).

Pode-se, pois, entender a memória, sobretudo como manancial de matéria-prima para a elaboração artística, como algo que se rege por princípios heterogêneos de mescla de percepções: uma imagem que retorna à nossa mente pode (e costuma) ser acompanhada por sons, aromas e mesmo outras imagens, a ela associados por mecanismos nem sempre racional e imediatamente apreensíveis.

Se o poema não se constrói por meio de um “discurso sincrético” (HOEK, 2006, p. 179), já que nele não se observa a concorrência simultânea de signos verbais e icônicos, acaba por desencadear um efeito semelhante ao convocar imagens tradicionais das artes plásticas e da natureza para comporem, em meio ao verbal, o significado global do texto.

### **A revolta da natura ou o cacto maneirista-expressionista**

Etimologicamente, o termo português ‘estátua’ remonta ao seu congêneres latino *statua,ae*, derivado por sua vez do verbo *statuere*, ‘estar de pé’, ‘permanecer firme’. Levando-se em conta este sentido original, vemos que a segunda estrofe do poema de Bandeira marca uma mudança significativa na relação do cacto com seus referentes artísticos escultóricos. Após mobilizar nossa memória estética evocando as figuras de Laocoonte e Ugolino, o cacto é lançado ao chão por um “tufão furibundo”, deixando de lembrar ou evocar o que, enfim, não é: uma estátua.

Diferentemente do que é artificial, cuja existência pode perpetuar-se indefinidamente no tempo, os elementos naturais, como o cacto de Bandeira, regem-se por ciclos temporais e, têm, necessariamente, um início e um fim. Se o artificial o transformara em objeto paisagístico ao implantá-lo em um ambiente diverso do seu (a serrana Petrópolis, cuja indicação consta do final do poema) e, posteriormente, em estátua, a natureza acabou por restituí-lo a sua condição original ao encerrar um ciclo de sua existência.

Promovendo uma inversão do gênero ‘natureza-morta’, o cacto de Bandeira, paradoxalmente, mostra-se vivo ao morrer, isto é, ao ser lançado sobre a cidade pelo tufão furibundo. Mais do que uma natureza-morta, aproxima-se dos termos inglês e alemão, *still life* e *still Leben*, respectivamente,

que preservam a idéia de “vida latente”, “vida palpitante”, ainda que não aparente.

Tal concepção instrumentaliza a passagem que se dá entre o caráter emblemático da primeira estrofe de “O cacto” e o caráter narrativo da segunda. Se a representação de Laocoonte evocada na primeira estrofe privilegiou um momento específico do mito, congelado no tempo e no espaço e definido paradoxalmente como ‘gesto de estatuária’, na segunda, observa-se o predomínio do gesto, inscrito no tempo, sobre a estatuária, inscrita no espaço; o cacto, livre da condição artificializada em que fora encerrado, manifesta-se pela *performance*, e não mais pela imagem, como na primeira estrofe.

Tal mudança é perceptível também na construção linguística, sobretudo no que diz respeito aos tempos verbais: na primeira estrofe, predominam formas do pretérito imperfeito (‘lembrava’, ‘evocava’, ‘era’), com sua sugestão de longinquidade e de suspensão temporal (fenômeno já observado por Lessing), e de participios passados (‘constrangido’, ‘esfaimados’), reforçando a idéia de estaticidade, de imagem congelada no ato; na segunda, por sua vez, predominam verbos no pretérito perfeito (‘abateu’, ‘tombou’, ‘quebrou’, ‘impediu’, ‘arrebentou’, ‘privou’) caracterizando uma progressão temporal narrativa.

Comparativamente, seria mais apropriado aproximar a nova condição do cacto não mais ao conjunto escultórico de Atanadoro e seus discípulos, mas à pintura a óleo sobre tela realizada por El Greco no início do século XVII, pouco antes de sua morte. O pintor, principal representante do Maneirismo espanhol (embora, como a alcunha o mostre, fosse grego de origem), emprestou a suas figuras, fossem elas sacras ou profanas, um caráter esguio, desmesurado, distanciando-se das proporções corporais tidas como perfeitas pelos renascentistas e alçadas, por eles, quase à condição de dogma artístico. El Greco inovou a representação do tema desde a escolha do momento a ser reproduzido. Diferentemente de Atanadoro e da tradição surgida em seu rastro, observa-se na tela um Laocoonte não em seu momento estático de dor, mas já em sua queda, com sugestões de movimento e uma progressão temporal, como alguém que estivesse inserido em um processo narrativo ou

performático, exatamente como ocorre com o cacto de Bandeira na segunda estrofe do poema.



Atanadoro, Hagesandros e Polidoro **Laocoonte** (aprox. 50 d.C.) Mármore; Museu Pio Clemente, Vaticano



El Greco (1541 – 1614)  
**Laocoonte** c. 1610/1614  
Óleo sobre tela, 137.5 x 172.5 cm

O que se observa no Maneirismo de El Greco e de tantos outros, não é, a rigor, uma repulsa pura e simples ao clássico, como muitas vezes se propagou, mas um modo de produção artística que busca articular, ainda que tensamente, a tradição clássica recuperada pelo Renascimento e a transgressão a essa mesma tradição. Insatisfeitos com a arte que se pretendia puramente imitativa, herdada do Alto Renascimento, observa-se nos pintores maneiristas “uma tendência para a abstração, mais do que para a pura imitação da natureza” (PRAZ, 1982, p. 99), fato que teria despertado o interesse de grande parte dos artistas vanguardistas do início do século XX, sobretudo dos que tendiam para as vertentes surrealistas e expressionistas.



Arrigucci Jr reconhece no cacto de Bandeira uma “inclinação para a deformação expressionista”, perceptível “pelo volume gigantesco do cacto, cuja aparência enorme parece corresponder a uma força interior desmesurada, compelida a deformar a realidade, ao se plasmar exteriormente.” (2000, p. 28).

Pouco antes de Bandeira, Euclides da Cunha, imerso ainda no ideário positivista de fins do século XIX, descreve o sertanejo nordestino como alguém que, por não apresentar harmonia corporal, não teria nada de belo. Em Bandeira, ao contrário, a desmesura e a suposta desarmonia entre o ente natural e o meio artificial em que fora inserido (a cidade, com bondes automóveis e cabos elétricos) contribuem para que o cacto seja considerado belo, posto que “áspero” e “intratável”.

### **Mímesis entre espinhos**

Tanto Platão quanto Aristóteles entendiam a mimesis como uma imitação humana cujo ponto de partida não poderia ser senão um modelo natural, apreendido pelo artista e por ele reproduzido segundo os meios específicos de cada forma de expressão e segundo leis gerais ditadas pela própria natureza. Contudo, divergiam quanto à valoração da mimesis como processo de criação artística. Se Aristóteles vislumbrava na mimesis uma potencialidade inerente ao ser humano, capaz de distingui-lo dos animais irracionais (ou seja, a mimesis como prova da superioridade humana diante do natural), Platão a entendia como algo depreciativo. Sendo o mundo fenomênico uma pálida sombra degradada do mundo das Idéias, sua representação pelo humano, vale dizer, sua representação artística, não passaria de uma “aparência de segundo grau”, capaz de manter o homem “confinado pela segunda vez na materialidade do sensível” (RIBON, 1991, pp. 59-60). Como mero copista de fenômenos acidentais, não restaria ao poeta mimético dos tempos de Platão o exílio da República ideal.

Plotino (IV d.C.), para cuja formação concorreram tanto doutrinas helênicas antigas quanto elementos do cristianismo nascente, não acreditava na existência de um ‘belo-em-si’ a priori, ideal, nos moldes platônicos, mas em um princípio divino de beleza, capaz de transfigurar qualquer coisa em que se manifeste. A idéia plotiniana de transfiguração, depurada de seu caráter divino,

tomaria nova forma com Diderot, defensor da mimesis enquanto transfiguração criativa e mesmo transgressora do real, já que “é preciso, para as artes da imitação, algo de selvagem, bruto, chocante e enorme.” (DIDEROT, 1951, p. 1180)

Como agnóstico, Kant descarta a possibilidade de entendimento de qualquer dado intuitivo, da ordem do númeno, do incognoscível, na arte, preferindo concentrar seu trabalho estético na análise de fenômenos manifestos, ou, mais propriamente, no modo pelo qual tais fenômenos são percebidos. Já não se trata, pois, de imaginar algo que seja belo *a priori*, mas de entender como um determinado indivíduo, em sua subjetividade, percebe um determinado objeto, seja ele natural ou artístico, como belo.

Dufrenne, dialogando a média distância com Kant e os românticos alemães e, ao pé do ouvido, com a fenomenologia de Heidegger, também opta por concentrar a análise estética no fenômeno, visto à luz da natureza fragmentária das práticas artísticas contemporâneas.

A esse respeito, o poema de Bandeira suscita de imediato duas questões: se a mimesis é de fato uma representação artística do natural, como entendê-la quando há uma inversão de papéis, isto é, quando um elemento natural, o cacto, imita ou parece imitar representações artísticas tradicionais (os conjuntos de Laocoonte e Ugolino)?

Para Ribon, a resposta estaria ligada a nossa “percepção estética da natureza”, que nos faz descobrir “o que a arte primeiro nos mostrou”, pois “no mais das vezes a beleza natural só é apreendida pelo viés da nossa cultura artística. É então que a natureza parece imitar a arte.” (1991, p. 84).

Tal percepção estética da natureza, estabelecida a partir de um referente artístico, dividir-se-ia em dois níveis: o consciente, em que a relação é evidente e pode ser expressa (tal paisagem parece um Monet; aquele cacto lembrava Laocoonte etc.); e o não-consciente ou latente, em que a relação não é evidente, e o modelo artístico que nos permite reconhecer o elemento natural como um objeto estético não é desvelado.

Outro ponto significativo para a questão diz respeito à própria percepção de que não é a regularidade que preside a natureza; no máximo, pode-se pensar em leis que, ainda que existentes, não estão ao nosso alcance.

Resta reproduzi-la na arte segundo nossa percepção, e a percebemos como irregular. Nesse caso, o grotesco, aberto à diversidade, seria muito mais eficiente como instrumento de reprodução da natureza se comparado aos paradigmas clássicos.

Mas a questão não está encerrada na passagem do século XVI para o XVII, isto é, do Renascimento para o Maneirismo. A obsessão pela representação mimética da natureza, reacuada a cada período de inovação técnica (descoberta da perspectiva, da mecânica, da fotografia, dos meios digitais etc.), parece encontrar, logo em seguida, a resistência por parte dos que entendem a arte como transfiguração do natural.

Ribon (1991, p. 64) chama nossa atenção para a crise desencadeada na pintura, sobretudo no gênero 'retrato', com o surgimento da fotografia. Se se dispunha, a partir daquele momento, de um meio técnico de reprodução da imagem muito mais eficaz que a pintura, por que insistir em produzi-la? E como fazê-lo sem o risco de tornar-se uma expressão caricatural e obsoleta ao lado da fotografia? Mergulhando, justamente, na abstração, e assumindo linguagens capazes de negar qualquer tentativa de tautologia entre a realidade e a imagem produzida a partir dela, como o fez Magritte, radicalmente, ao pintar um enorme cachimbo com os dizeres "ceci n'est pas une pipe": a imagem do cachimbo não é (e nem deve ser) o próprio cachimbo.

Mais significativo seria o fato de vários fotógrafos, após um período inicial de deslumbramento, utilizarem a fotografia como um novo meio para a produção de obras não figurativas, aproveitando recursos técnicos como a montagem e a sobreposição de imagens em seus trabalhos.

Com o cinema, fotografia em movimento, não seria diferente. Os primeiros filmes produzidos pelos irmãos Lumière e por seus auxiliares conquistaram êxito imediato por se apresentarem como o meio mais eficaz, até então, de reproduzir imagens reais com "grandeza natural", segundo o anúncio publicitário da primeira exibição pública do cinematógrafo. Capazes não apenas de projetar filmes, mas de fazer tomadas locais de imagens, cada comunidade visitada pelo cinematógrafo assombrava-se e deleitava-se ao ver seus próprios moradores e suas próprias paisagens retratadas nas telas de exibição. Anos mais tarde, passado o furor inicial, a mera reprodução do real

deixaria de interessar a diretores e espectadores, o que se comprova pelo sucesso obtido por Robert Wiene em 1919 com seu **Das Kabinet des Dr. Caligari**, caracterizado, segundo Antunes Filho, por “perspectivas distorcidas, formas ambíguas, ângulos irregulares, traços fortes e uma consciente fuga das soluções verticais e horizontais simplistas”, promovendo um “alívio da ultrapassada obsessão pela recriação da realidade”. Surgia, com o filme de Wiene, o movimento que seria conhecido como Expressionismo Alemão, decisivo para a afirmação do cinema como arte.

Interessados em produzir uma linguagem cinematográfica transfiguradora do real, os diretores do Expressionismo Alemão recorreram com frequência a elementos típicos do grotesco nas artes plásticas. Não por acaso, a temática do monstro ocupa um lugar central no movimento, ora com figuras de caráter monstruoso, propriamente dito, como o vampiro Nosferatu, do filme homônimo de Murnau, ora com figuras que se distanciam da experiência humana comum, como o sonâmbulo Cesare, de **O Gabinete do Dr. Caligari**, ou ainda com figuras não humanas, como o autômato de **Metrópolis**, de Fritz Lang.

O grotesco, que se espalhou pelas artes plásticas no final do século XVI, com o esgotamento do academicismo renascentista, espalha-se também pelo cinema, que deixa de ser um mero instrumento de reprodução técnica de imagens e torna-se, também ele, um meio de expressão artística.

A reatualização constante da discussão sobre os modelos de que deveria valer-se a arte e, em seguida, das formas e meios pelos quais fazê-lo, se de forma mimética, buscando reproduzi-los sem distorções, ou se de forma propositadamente distorcida, como o fizeram maneiristas e expressionistas, aponta para um processo de circularidade desses mesmos modelos. A fortuna do mito de Laocoonte, com suas transposições constantes, da poesia de Virgílio para a escultura de Atanodoro, desta para a pintura de El Greco e outros, e de tudo isso para a poesia de Bandeira, que o associa a um ente natural, acaba por compor uma espécie de *mise en abîme*, já que “Na articulação entre a arte e a natureza organiza-se uma pista de voo ou um embarcadouro para novos mundos, em número infinito.” (RIBON, 1991, p. 94). Discutir, nesse caso, a primazia de um modelo sobre o outro, natural ou

artístico, é, no mínimo, infrutífero. A melhor solução parece ser a de Diderot em seus **Pensées Détachées sur la Peinture**: “Que me importa que o Laocoonte dos escultores seja anterior ou não ao Laocoonte do poeta? O certo é que um serviu de modelo ao outro (1959, p. 761).

Resta incluir nesse processo circular a própria natureza. Evidentemente, não seus elementos em si, encerrados em uma condição incomunicável ao entendimento humano, mas a percepção que temos deles, ora quando temos a impressão, apoiada por nossa memória estética, de que imitam o artístico, ora quando evocamos tal idéia deliberadamente, como o faz Bandeira no poema “O cacto”.

### **Bibliografia**

ARRIGUCCI Jr, D. **Humildade, Paixão e Morte – A Poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **O Cacto e as Ruínas**. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

DIDEROT, D. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 1951.

\_\_\_\_\_. **Oeuvres Esthétiques**. Paris: Garnier, 1959.

DUFRENNE, M. **Le Poétique**. Paris: PUF, 1963.

FILHO, Antunes. O Gabinete do Dr. Caligari. Encarte da versão brasileira do filme. Continental Home Vídeo, Coleção “Expressionismo Alemão”, volume II, s./d.

HOEK, L. A transposição intersemiótica. Por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do Visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Poslit-FALE/UFMG, 2006. pp. 167-189.

PRAZ, M. **Literatura e Artes Plásticas**. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

RIBON, M. **A Arte e a Natureza**. Campinas: Papyrus, 1991.

RUSSI, A. **L'Arte e le Artí**. Pisa: Nistri-Lischi, 1960.

TORRE, G. **Historia de las literaturas de vanguardia**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.