

A LEITURA DA AMADA EM PIERRE DE RONSARD E W. B. YEATS

Luciana Villas BÔAS*

- **RESUMO:** Este ensaio mostra como a ficção comum a sonetos de Pierre de Ronsard e W.B. Yeats, o encontro entre a amada e o poema a ela dedicado, reflete sobre as convenções do discurso amoroso petrarquista. Ao traçar as condições específicas da experiência literária descrita em cada um dos textos, desde questões da retórica antiga às práticas de leitura, assim como as respectivas categorias de autor, sugere que a autoreflexividade poética convida à sua própria historicização. A poesia lírica surge como um meio privilegiado para a articulação discursiva da intimidade e da subjetividade ao longo do período moderno.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoreflexividade. Poesia amorosa. História cultural da leitura. Materialidade. Subjetividade.

De todos os gêneros literários, a poesia parece ser o que mais resiste à análise histórica. A natureza aforismática e a autoreflexividade da linguagem parecem sempre escapar à determinação das condições históricas – políticas, institucionais e tecnológicas – da sua transmissão.¹ Não surpreende, então, que os que justificam seus trabalhos como instrumentos de historicização a negligenciem, e aqueles que se contentam em apontar a indeterminação de sentido a enalteçam. Neste ensaio, diferentemente, investigo a autoreflexividade da poesia a partir de dois momentos exemplares da sua articulação discursiva. As observações que gostaria de fazer sobre poemas de Pierre de Ronsard e W.B. Yeats sugerem **como** a autoreflexividade

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Anglo-Germânicas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-590 – l.villasboas@uol.com.br

¹ Do ponto de vista institucional, esta visão da poesia relaciona-se ao redirecionamento histórico dos estudos literários como uma saída da crise de legitimação que se agravava a partir do fim dos anos sessenta. (MÜLLER, 1985). Embora ainda hoje a maior parte das histórias culturais da literatura privilegie os gêneros narrativos, a prosa, em detrimento da poesia, há evidentemente exceções. Ver, por exemplo, o estudo de David E. Wellbery (1996) sobre as inovações da lírica romântica, em particular a seção dedicada aos dilemas da historicização da poesia lírica. Para um argumento semelhante ao meu sobre o *status* da poesia nos estudos literários atuais e a sua relevância para a teoria literária, ver o ensaio de Avital Ronell (2005) sobre a “miséria da teoria sem poesia”.

poética e o contexto em que opera se interrelacionam. Tanto o poema de Ronsard quanto o de Yeats falam de si através da encenação da sua própria leitura: relatam o encontro fictício entre a amada e o texto a ela dedicado. O retrato que fazem da amada resulta assim de uma experiência de leitura: a amada vivencia a força da poesia e é a forma desta vivência que a constitui como personagem. À medida em que os poemas participam da experiência que descrevem, delineam um modelo de leitura e uma concepção de poesia – em particular, da lírica amorosa – passíveis de ser situados historicamente.

Sonnets pour Hélène

*Quand vous serez bien vieille au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous émerveillant:
“Ronsard me célébrait du temps que j’étais belle.”*

*Lors vous n’aurez servante oyant telle nouvelle,
Déjà sous le labeur à demi sommeillant,
Qui au bruit de Ronsard ne s’aïlle réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle.*

*Je serais sous la terre, et fantôme sans os
Par les ombres myrteux je prendrais mon repos;
Vous serez au foyer une vieille accroupie,*

*Regrettant mon amour et votre fier dédain.
Vivez, se m’en croyez, n’attendez à demain:
Cueillez dès aujourd’hui les roses de la vie.*

(RONSARD, 2010)

Quando fores bem velha

Quando fores bem velha, à noite, à luz da vela
Junto ao fogo do lar, dobando o fio e fiando,
Dirás, ao recitar meus versos e pasmando:
Ronsard me celebrou no tempo em que fui bela.

E entre as servas então não há de haver aquela
Que, já sob o labor do dia dormitando,
Se o meu nome escutar não vá logo acordando
E abençoando o esplendor que o teu nome revela.

Sob a terra eu irei, fantasma silencioso,
Entre as sombras sem fim procurando repouso:
E em tua casa irás, velhinha combalida,

Chorando o meu amor e o teu cruel desdém.
Vive sem esperar pelo dia que vem;
Colhe hoje, desde já, colhe as rosas da vida.
(RONSARD, 2010)

The Rose

*When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;*

*How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;*

*And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.
Quando velha e grisalha*

*Quando velha e grisalha e exausta ao fim do dia
Tu cabeceares junto ao fogo, vem folhear
Lentamente este livro, e lembra o doce olhar
E as sombras densas que nos olhos teus havia.*

*Quantos, com falsidade ou devoção sincera,
Amaram-se a beleza e a graça de menina!
Um só, porém, amou tua alma peregrina,
E amou as dores desse rosto que se altera.*

*E junto às brasas, inclinando-se sobre elas,
Murmura, um pouco triste, como o amor distante
Passou por cima das montanhas adiante
E escondeu sua face entre um milhão de estrelas.
(YEATS, 1992).*

O elo entre “Quand vous serez bien vielle” de Pierre de Ronsard (1524-1585) e “When you are old and grey” de W. B. Yeats (1865-1939) fica evidente já no primeiro verso. À luz do modelo que recria, o texto de Yeats revela uma prática de tradução, mais ou menos livre, em que elementos do original são incorporados e outros abandonados. Acompanhemos o gesto de traduzir, literalmente carregar através, do francês para o inglês, do século XVI para o XIX, primeiramente no

plano da forma. Yeats substituiu o verso alexandrino dodecassílabo, emblemático do verso francês, pela unidade prosódica típica do verso inglês, o pentâmetro jámbico de cinco pés. Além da alteração do metro, do número fixo das sílabas de cada verso, Yeats abrevia o soneto escrevendo, ao invés de dois quartetos e dois tercetos, apenas três quartetos. Não segue a divisão do soneto inglês em três quartetos e um dístico, nem o seu esquema de rimas variadas a cada quarteto, atendo-se ao longo de todos os versos ao molde *abba* adotado por Ronsard. A recriação do soneto francês pelo poeta irlandês não segue à risca nem a forma tradicional inglesa nem a francesa, derivadas da tradição lírica italiana.

No plano temático, podemos observar semelhante oscilação. A exemplo do seu modelo, o poema de Yeats trata do amor não correspondido. Mas enquanto no soneto francês a amada se arrepende do seu “desdém” pelo poeta amante, no soneto inglês ela se consterna com o desaparecimento do “Amor”. No texto de Ronsard a referência ao poeta se dá de forma explícita pela repetição do pronome de primeira pessoa e pela exclamação do nome do poeta no primeiro e segundo quartetos. No texto de Yeats, diferentemente, é notável a omissão do pronome de primeira pessoa; a referência ao poeta se dá de forma implícita pela injunção para que a amada leia “este livro” e a rememoração do verdadeiro amante descrita em seguida. Ambos respondem ao preceito básico da lírica amorosa: louvam a beleza da amada. A beleza é sinédoque da evanescência do amor em Ronsard, da persistência do amor – e suas transformações – em Yeats. Ao falar da beleza da amada, tanto o poema de Ronsard quanto o de Yeats falam de si mesmos (e, portanto, de poesia), tornando-se assim o seu próprio objeto. Importa salientar que os poemas apresentam a mesma estrutura temporal: conjuram o futuro para falar de um passado, que ainda não passou, como se já tivesse passado. São poemas sobre um passado futuro. Esta ficção temporal da amada no futuro dirigindo-se ao amante no passado separa o sujeito que enuncia os versos do sujeito a quem os versos são dirigidos. Desgarrado do seu locutor, o poema continua a falar.

Ao refazer o encontro imaginário da amada e do poeta amante o texto de Yeats introduz diferenças que assinalam a distância entre a ficção amorosa no *fin-de-siècle* oitocentista e o petrarquismo quinhentista. Para refazer esta distância, façamos um brevíssimo esboço da cronologia do petrarquismo. A obra mais conhecida de Francesco Petrarca é *Rerum vulgarium fragmenta* (1336-1374), ou “fragmentos no vernáculo”, que após sua compilação, passaria a ser conhecida como *Canzoniere* ou *Cancioneiro*, livro de canções. O tom depreciativo do título original traduz a atitude de Petrarca em relação à antiguidade clássica, marcada pelo sentimento de uma distância intransponível em relação aos antigos poetas romanos. A primazia da língua culta, o latim, sobre a língua vulgar, refletida nos escritos de Petrarca seria a norma para os seus sucessores humanistas. De tal modo que à exuberante literatura vernácula do século XIV – a *Divina Comédia* de Dante, o *Cancioneiro* de Petrarca,

o *Decameron* de Boccaccio – se sucederia o “seculo senza poesia”, voltado para o aperfeiçoamento do latim. Após este longo hiato, o discurso amoroso petrarquista se propagaria de tal modo no século XVI que se estabelecería como discurso dominante da lírica amorosa.² O petrarquismo serviria de código interpessoal, social e político, forneceria o vocabulário capaz de dotar o amor de sentidos seculares e religiosos e isto não apenas na Europa, mas também na América do século XVI. Em 1591, por exemplo, publica-se em Madri a tradução do *Cancioneiro* de Petrarca para o espanhol feita pelo português residente em Lima, Henrique Garcés, que serviria de modelo à série de sonetos composta por Inca Garcilaso de la Vega. Um estudo recente (GREENE, 1999) argumenta que o repertório petrarquista, construído em torno da relação entre um amante não correspondido e insaciável e uma amada indiferente e indecifrável ganha novo fôlego no século XVI ao tematizar o encontro entre a Europa e o Novo Mundo, o desejo e as frustrações da conquista.

A atualidade quinhentista e a longevidade secular do petrarquismo residem em sua peculiar associação entre o amor não correspondido e a autoreflexividade poética. Por autoreflexividade entendo o mecanismo de diferenciação e, portanto, relativa autonomização que abre espaço para a elaboração de uma linguagem poética, cujo mundo e sistema de valores não são idênticos àqueles estabelecidos nos modelos clássicos, instituições religiosas ou seculares. Ao referir-se ao mundo que inventa para si, ao invés de referir-se a outros externos, a lírica petrarquista revela uma incipiente modernidade (LUHMANN, 1998). O amor não correspondido descrito no *Cancioneiro* de Petrarca e inúmeras outras obras – em que a mulher desejada é independente e indiferente ao sujeito poético que expõe a sua própria vulnerabilidade – é, segundo Roland Greene (1999, p.12), “[...] a expressão temática deste programa estético fundamental, segundo o qual o poema ou a ficção existem num espaço inviolável entre duas consciências, a do falante a do leitor, que ele reúne a cada ato de leitura.”

Poderíamos acrescentar que a ausência da amada literalmente produz a presença do poema e do poeta. Assim, desde Petrarca, a figura de um amante não correspondido associa-se a uma poética autoreflexiva. Não é à toa que a poesia lírica se presta tão bem às exigências da auto-estilização de cortesãos no século XVI e, reformulada, torna-se a linguagem privilegiada da expressão de subjetividades românticas a partir do fim do século XVIII. A aparente inversão deste *topos* petrarquista nos sonetos de Ronsard e Yeats torna-o ainda mais evidente. Neles a presença da amada coincide com a morte do poeta Ronsard e com a transformação do amante em “Amor” em Yeats. Mas, como se verá, a ausência do poeta marca respectivamente o surgimento de uma nova concepção de autor calcada na emulação de modelos clássicos; o desaparecimento do Amor, que foge e esconde o

² Sobre a importação do soneto na França por Clément Marot, ver Rigolot (1994). Sobre o *status* do soneto petrarquista entre os poetas associados à *Pléiade*, ver Beaujour (1994).

seu rosto, demonstra que a relação entre indivíduo histórico, sujeito poético e “este livro” tornara-se no fim do século XIX tão evidente que prescinde de explicitação. Num e noutro, é a figura da amada leitora que transforma a ausência do amante na presença do poeta. A representação poética da amada remete, no âmbito da tradição petrarquista, às questões do debate quinhentista sobre a (im)possibilidade de fazer o seu retrato.

Neste sentido, os poemas de Ronsard e Yeats respondem a um dilema posto pelas convenções petrarquistas: se a amada é inatingível, como retratá-la? Esta questão chave da lírica petrarquista à época de Ronsard reaviva reflexões da retórica clássica e abarca diferentes discursos.

No século XVI, o retrato da amada é objeto de tratados e diálogos da retórica antiga, tratados de pintura, e manuais do conduta, entre os quais podemos destacar, respectivamente, o *Ensaio sobre o retrato* de Luciano, *Da pintura* de Alberti, e *O Livro do Cortesão* de Baldassare Castiglione. O diálogo de Luciano, após enumerar os mais perfeitos exemplos da escultura, pintura e poesia para descrever a beleza física e espiritual de Pantea, conclui que somente a literatura seria capaz de apreender num único retrato as suas qualidades intrínsecas e extrínsecas. Durante o Renascimento, assim como a pintura histórica buscava ilustrar motivos da poesia épica ou de narrativas históricas, o retrato, i.e. a representação pictórica não-narrativa de mulheres atinha-se às convenções da poesia lírica e do amor cortês. Segundo Elizabeth Cropper (1986) estes preceitos são, grosso modo, os seguintes: a beleza física da amada é por definição inacessível à representação, a representação da beleza intrínseca é especificamente inacessível à pintura, e, finalmente, o retrato de uma bela mulher, no qual, à semelhança do poema lírico, a mulher retratada está ausente, pode tornar-se o seu próprio objeto.

O discurso derivado da primazia da palavra em relação à imagem aparece, em uma noz, em dois sonetos de Petrarca dedicados ao retrato da amada Laura, que teria sido pintado por Simone Martini. O soneto 77, “Per mirar Policleto a prova fiso”, afirma que Policleto, antigo artista grego, e seus mais exímios competidores, nem mesmo após olhar fixamente por mil anos sua amada, seriam capazes de enxergar uma ínfima parte da beleza que conquistou o eu lírico. Simone, o pintor contemporâneo de Petrarca, precisaria adotar uma perspectiva extramundana para retratar Laura, cuja beleza é inapreensível da terra, porque aqui os corpos encobrem as almas. Já no soneto 78 a incapacidade do pintor de dar voz e inteligência ao retrato impedem o poeta de relacionar-se, i. e. de apaixonar-se pelo retrato como Pigmalião. Aqui Petrarca introduz o *topos* da representação perfeita, segundo o qual a capacidade de representar a beleza sobrepuja e, finalmente, substitui a beleza da amada.

No *Cortesão*, Castiglione apresenta este *topos* através do relato e discussão de uma anedota. Alexandre o Grande encomendara ao pintor Apelles o retrato

pintado da sua amante. Após contemplar o retrato pronto entendeu que a beleza da imagem pintada sobrepujava a beleza da mulher retratada. Alexandre decide doar a amante ao pintor e contentar-se com o retrato, mais próximo do ideal de beleza que tinha em mente. As objeções feitas pelos personagens de Castiglione à decisão do soberano são as mesmas expostas por Petrarca: Alexandre estava atraído apenas pelas qualidades físicas, extrínsecas da beleza de Campaspe; o retrato pintado é incapaz de apreender as qualidades espirituais, intrínsecas que só se revelam ao longo do tempo. Os sonetos de Petrarca e a anedota de Castiglione retomam problemas retóricos antigos – relativos à *descriptio personarum* ou *paragone* – que conduzem a um único paradoxo: como retratar a mulher bela e, por extensão, a própria beleza?

Em Ronsard reencontramos o *topos* segundo o qual a capacidade de representar a beleza sobrepuja a beleza retratada. O poema elogia antes de mais nada a capacidade de o poeta “celebrar” em versos e assim immortalizar a beleza da amada (“Bénissant votre nom de louange immortelle”), muito mais do que a própria beleza cantada, que no passado futuro do poema existirá apenas na poesia, e não mais na amada “velha e combalida” (“une vieille accroupie”). O poema deseja a beleza celebrada em seus próprios versos, a beleza da sua própria poesia que conduz à imortalidade do seu autor. Em Yeats reconhecemos o *topos* de que somente a poesia é capaz de expressar as qualidades que só se revelam através do tempo. Assim como no desfecho do diálogo de Luciano, em que somente a poesia seria capaz de integrar a representação “do corpo amável e da alma virtuosa” (LUCIAN, 2009, p.8), no poema de Yeats, a leitura do poema faz a amada reencontrar o amante que “amou as dores desse rosto que se altera.” (“And loved the sorrows of your changing face.”). Num futuro imaginário, a amada reconhece o homem que amou além dos “seus momentos de graça alegre”, “sua beleza” (“your moments of glad grace”, “your beauty”), a sua “alma peregrina” (“pilgrim soul”). O adjetivo “peregrino” evoca uma beleza que, por definição, escapa a um modelo idealizado: ao invés de encarnar um ideal de perfeição, expressa uma liberdade e individualidade que se realiza, enfaticamente, através do tempo e da mudança. Mas num e noutro poema, o retrato da amada emerge do encontro entre o poema e a leitora. É preciso que nos detenhamos na forma material deste encontro.

Coloquemos lado a lado a leitora de Ronsard e a leitora de Yeats. Os primeiros versos definem o tempo e o lugar onde lêem: velhas e cansadas (seja em no poema de Yeats ou no de Ronsard) as duas passam a noite solitária circunscritas à casa. A amada de Ronsard (1950, p.1184) declama os versos de memória e se admira “Dirás, ao recitar meus versos e pasmando: Ronsard me celebrou no tempo em que fui bela.” (“Direz chantant mes vers, en vous émerveillant, Ronsard me célébrait du temps que t’étais belle”); a amada de Yeats (1992, p.160) pega o livro que contém o poema e lê lentamente (“Take down this book and slowly read.”). Esboçam reações

completamente distintas: uma se espanta e exclama; a outra devaneia e rememora. De um lado o sentimento do espanto, a extroversão; do outro a entrega ao devaneio, à introspecção. De um lado a boca, órgão de exteriorização; do outro olhos, órgãos de interiorização, janelas da alma.

A primeira diz em voz alta exatamente o que o poema diz “Ronsard me célèbre du temps que j’*étais* belle” (1950, p.1184)³ e realiza a ficção de que a voz do poeta transcende o poema. A segunda põe-se a sonhar com a transformação da sua aparência, do seu olhar (conforme os sentidos da palavra “look”): “e lembra o doce olhar/ E as sombras densas que nos olhos teus havia;” (“dream of the soft look your eyes had once, and of their shadows deep;”). Este olhar que transforma sua aparência – “o rosto que se altera” (“your changing face”) – é justamente o que diferencia o amante que fala à amada dos demais amantes falsos ou verdadeiros (“How many (...) loved your beauty with love false or true,/ But one man loved the pilgrim soul in you/ And loved the sorrows of your changing face;”). (YEATS, 1992, p.160, tradução nossa). O poema pode ser lido como o registro, projetado num futuro imaginário, da leitura de um amor passado. Mas como falar de uma leitura que se dá num passado futuro e se realiza de forma inaudível no interior da amada? O contraste entre os dois poemas pode iluminar esta pergunta.

Mas para isso é preciso abandonar a interpretação tradicional que nos faz ler os poemas apenas como expressão de fatos vividos ou imaginados pelo autor. As informações sobre a dama de companhia de Catarina de Médici, Héléne de Surgères, ou a atriz irlandesa, Maud Gonne, as supostas alocutárias dos poemas, dificilmente poderão esclarecer nossa pergunta. Toda interpretação biográfica da lírica amorosa é tautológica: parte de uma psicologia ou metafísica da produção artística para reencontrá-la nos enunciados da poesia. Somente a comparação da forma específica da ficção dos poemas, a descrição do encontro imaginário entre a amada e o texto a ela dedicado, permite vislumbrarmos as diferenças e os paradoxos do discurso lírico em Yeats e Ronsard.

A leitura da amada em Ronsard atualiza em voz alta um texto “escrito” na memória, de tal modo que outros ouvintes estariam incluídos como “leitores”. Mas o efeito pleno do ato de declamar em voz alta será frustrado, pois no tempo do poema, quando a amada já for “bem velha” (“bien vieille”), “[...] não há de haver aquela/ Que já sob o labor do dia dormitando, Se o meu nome escutar não vá logo acordando/ E abençoando o esplendor que o teu nome revela” (“[...] vou n’*avez* servante oyant telle nouvelle/ Déjà sous le labeur à demi sommeillant./ Que au bruit de Ronsard ne s’*aille* réveillant./ Bénissant votre nom de louange immortelle.”). (RONSARD, 1950, p.1184)⁴. Não haverá quem ouça a “novidade” do poema dirigida a ouvintes capazes de reconhecer, de “abençoar” como a poesia

³ “Ronsard me celebrou no tempo em que fui bela.” Tradução de Guilherme de Almeida.

⁴ “Ronsard me celebrou no tempo em que fui bela.” Tradução de Guilherme de Almeida.

de Ronsard prestigia o nome da amada. E a poesia, não em geral, mas aquela ligada ao nome do poeta laureado, dita em voz bem alta, sobressaltada, tem a força de arrancar a criada do sono, de fazê-la admirar o “elogio imortal” da ama. A criada repete o gesto da ama que ao recitar os versos de Ronsard inverte a antiga metáfora das “*voces paginarum*”, das vozes que já se foram mas sobrevivem no texto escrito (CHARTIER, 2007, p.164). Ao invés de invocar a voz [desaparecida] do poeta morto em proveito da leitura silenciosa do texto, o poema escrito registra a sua transmissão oral. Ao fazer com que a voz do poeta continue a soar após a sua morte através da amada que declama os seus versos, o poema indica a ambiguidade do status da voz, da fala no livro impresso (MAZZIO, 2009).

A “leitura” dos versos de Ronsard pela amada, em todo caso, levará ao seu arrependimento pelo seu “cruel desdém” e assim confirmará um antigo preceito da moral epicurista. A leitura exemplifica, aparece como *exemplum* da verdade contida em textos antigos, sobretudo do teor epicurista da poesia de Horácio. Os últimos versos enunciam, no modo imperativo, a moral encapsulada no célebre mote do *carpe diem* “Vive sem esperar pelo dia que vem;/ Colhe hoje, desde já, colhe as rosas da vida.” (“Vivez, se m’en croyez, n’attendez à demain: Cueillez dès aujourd’hui les roses de la vie.”). (RONSARD, 1950, p.1184)⁵. A leitura encenada pela amada no poema serve à exortação e demonstração de um antigo código de conduta. Assim como o efeito da leitura é definido previamente por modelos antigos, a pessoa da amada é definida pela sua posição na hierarquia social; o personagem resume-se a um “nome”, cujo valor deriva de uma exterioridade, da ilustração que lhe é conferida por um notável integrante da república das letras.

Já no soneto de Yeats, a leitura da amada e a materialidade do poema apresentam-se de forma completamente distinta. Ao invés de gravado na memória da amada que o atualiza em voz alta, o poema refere-se a si mesmo na forma de um livro impresso, do objeto físico que o contém: “pega este livro e lê lentamente” (“take down this book, / And slowly read”). (YEATS, 1992, p.160). A leitura da primeira é oral e coletiva; seu efeito, registrado literalmente, é idêntico ao texto do poema, “Ronsard me celebrou no tempo em que fui bela” (“Ronsard me célébraît quand j’ étai belle”). (RONSARD, 1950, p.1184). A leitura da segunda é silenciosa e individual; seu efeito não faz a amada sair de si, expressar-se, mas a faz cair em si, absorva em lembranças. O conteúdo desta rememoração do passado, desta introspecção profunda (involuntária, onírica) é apenas evocado no poema; subjetiva e incomunicável ultrapassa o seu próprio texto. No entanto, sabe-se que o retrato, o auto-retrato produzido pela leitura “[d]este livro”, é inextricável da biografia da amada, das alegrias e sombras que alteraram a sua face, que o amante versifica e diz amar. A individualidade aparece como resultado de uma alma peregrina, daquilo que só se realiza e se revela através do tempo. A pessoa da amada não se define pela

⁵ “Ronsard me celebrou no tempo em que fui bela.” Tradução de Guilherme de Almeida.

sua posição na hierarquia social, mas pela sua biografia singular, na medida em que é também autobiografia, auto-retrato que a constitui e altera.

Se no soneto de Ronsard a poesia desempenha uma função eminentemente social, a ilustração do nome da amada pelo nome do poeta, o soneto de Yeats enfatiza o efeito da poesia no indivíduo mediante uma experiência de leitura que se dá no foro íntimo da amada. No primeiro, o amor pode ser identificado concretamente de acordo com um código de conduta e seu reconhecimento pela amada: “Ronsard me celebrou no tempo em que fui bela”. (RONSARD, 1950, p.1184). No segundo, o amor aparece como uma descoberta do eu (amada, leitora) no outro (amante, poema) que não é reproduzida, mas imaginada pelo poema. A leitura do poema de amor conduz à experiência única, subjetiva porque pressupõe a liberdade de recepção da leitora solitária, a possibilidade de ela travar uma relação individual com o livro e seu autor. E esta liberdade para ler não só forma, mas também redefine o próprio leitor: “Quem relê Drummond é sempre um outro” – escreveria Armando Freitas Filho (2006, p.30).

Esta análise dos sonetos de Yeats e Ronsard adere à narrativa histórica convencional segundo a qual, desde o fim do século XVIII, mas sobretudo a partir do século XIX, a emulação de normas clássicas (*imitatio*) é substituída pelo postulado da inovação (originalidade); paralelamente, o ato de ler, antes concebido como descoberta da exemplaridade atemporal da obra, passa a pressupor a singularidade, i.e. historicidade do encontro entre a obra e o leitor. A comparação dos sonetos, no entanto, também revela o começo e apogeu de um processo comum, cujos contornos se definem pela difusão do livro impresso, a fixação tipográfica do texto e o estabelecimento da categoria autor. No curso desta *longue durée*, a poesia amorosa de Ronsard e Yeats participa da codificação do amor e seu correlato semântico, o indivíduo moderno – ainda que de forma marcadamente distinta – através da encenação de um modelo de leitura no qual coincidem o destino do texto e o destino do amor.

Os sonetos de Ronsard e Yeats dão forma a duas experiências, duas semânticas do amor que marcam a diferença entre uma exterioridade e interioridade discursiva da poesia lírica. Em Yeats, o poema não enuncia o imperativo de um preceito moral, o exemplo de um código de conduta, nem inclui terceiros no espaço inviolável da sua própria leitura. Acaba com a descrição vaga e enigmática do apagamento do amor, escrito com letra maiúscula: “[...] como o Amor distante/ Passou por cima das montanhas adiante/ E escondeu sua face entre um milhão de estrelas” “[...] how Love fled/ And paced upon the mountains overhead/ And hid his face among a crowd of stars.” (YEATS, 1992, p.160, tradução nossa). O murmúrio da amada, o pensamento em voz alta, faz do fim do poema, o fim do amor; a amada não precisa falar da morte do poeta porque o amor, menos do que o objeto, é a origem do poema, que se apaga com a morte do autor.

Entretanto, a identificação entre autoria e amor, enunciada aqui pela voz da amada, é menos estável do que parece. A leitura que leva à percepção de um eu (leitor) num outro (poema, amante, autor) reside numa fantasia de espelhamento, ou duplicação, e na transformação do “único homem” que amou sua “face peregrina” em autor. Deste modo, a leitura da amada, i.e. o poema instanciará um modelo de leitura identificatória capaz de produzir a fusão entre a origem do poema – o autor – e da leitora e seu auto-retrato – o amor. Mas o reconhecimento da amada também despersonaliza a figura do autor e, por conseguinte, a alegoria do amor. Neste caso, o que estaria em jogo seria menos a **identidade** do que a **transformação** do autor pela amada, cuja leitura, entreouvida por alguém que “esconde sua face entre um milhão de estrelas”, move a fantasia do leitor a fazer o elo entre autoria e amor.

BÔAS, Luciana Villas. The reading of the beloved in Pierre de Ronsard and W. B. Yeats. **Itinerários**, Araraquara, n.33, p.109-121, July/Dec., 2011.

- **ABSTRACT:** *This essay shows how the fictionalization commonly found in the sonnets by Pierre de Ronsard and W.B. Yeats, the encounter between the beloved woman and the poem addressed to her, is a reflection about the conventions of Petrarchan amatory discourse. In tracing the specific conditions of the literary experience described in each one of those texts, ranging from ancient rhetorical questions to reading practices and concepts of authorship, it suggests that poetic self-reflexivity entails its own historicization. Lyric poetry appears as a privileged medium for the discursive articulation of intimacy and subjectivity in the modern period.*
- **KEYWORDS:** *Self-reflexivity. Love poetry. Cultural history of reading. Materiality. Subjectivity.*

Referências

- BEAUJOUR, M. 1550: Inspiration and poetic glory. In: HILLER, D. (Ed.). **A New History of French Literature**. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p.198-202.
- CASTIGLIONE, B. **Le livre du courtisan**. Introdução de Alain Pons. Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1987.
- CHARTIER, R. Notícias escritas à mão, gazetas impressas: Cymbal e Butter. In: _____. **Inscrever & apagar: cultura escrita e literatura (século XI a XVII)**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2007. p.129-162.

COPPER, E. The Beauty of Woman: problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture. In: M. W. Ferguson et al. (Org.). **Rewriting the Renaissance**: the discourses of sexual difference in early modern Europe. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. p.175-190.

CROPPER, E. The beauty of woman: problems in the rhetoric of Renaissance portraiture. In: FERGUSON, M. W.; QUILLIGAN, M.; VICKERS, N. J. (Ed.). **Rewriting the renaissance**: the discourses of sexual difference in early modern Europe. Chicago: Chicago University Press, 1986. p.176-190.

FREITAS FILHO, A. **Raro mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GREENE, R. Introduction. _____. **Unrequited coquests**: love and empire in the colonial americas. Chicago: The University of Chicago Press, 1999. p.1-33.

LUCIAN OF SAMOSATA. A portrait-study. _____. **The works**. Translated by H. W. Fowler and F. G. Fowler. 2009. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lucian/works/index.html>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

LUHMANN, N. Liebe als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium. In: _____. **Liebe als Passion**: Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998. p.21-40.

MAZZIO, C. Acting in the Passive Voice: Love Labour's Lost and the melancholy of print. In: _____. **The Inarticulate Renaissance**: language trouble in the Age of Renaissance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009. p.142-174.

MCLAUGHLIN, M. L. Humanism and Italian literature. In: KRAYE, Jill (Org.). **The Cambridge Companion to Renaissance Humanism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p.224-245.

MÜLLER, H.; WEGMANN, N. Tools for a Genealogical Literary Historiography. **Poetics**, Amsterdam, v.14, n.3-4, p.229-241, 1985.

PETRARCA, F. **Canzoniere**. Organização e notas de Marco Santagata. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2001. (I meridiani).

RIGOLOTT, F. 1536, Summer: Clément Marot Imports into French the Petrarchan Sonnet. In: HILLER, Denis. (Org.). **A New History French Literature**. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p.171-174.

RONELL, A. On the Misery of Theory Without Poetry: Heidegger's Reading of Hölderlin's Andenken. **PMLA**, Nova York, v.120, n.1, p.16-32, 2005.

RONCARD, P. de. Soneto a Helena. **Três poetas, o amor e o tempo**. Disponível em: <<http://www.umacoisaeoutra.com.br/literatura/tres.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2010. Tradução de Guilherme de Almeida para o poema *Pour Hélène*.

_____. **Oeuvres complètes**. Introdução e notas de Gustave Cohen. Paris: Gallimard, 1950. (Bibliothèque de la Pléiade).

WELLBERY, E. D. The Specular Moment. In: _____. **Goethe's Early Lyric and the Beginning of Romanticism**. Stanford: Stanford University Press, 1996, p.27-51.

YEATS, W. B. The Rose. In: _____. **The Collected Poems of W. B. Yeats**. London: Wordsworth Editions, 2000, p.23-42.

_____. **Poemas**. Tradução e introdução de Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



