

**VÊNUS EM TRAÇOS FRANCESES E LETRAS BRASILEIRAS:
BOUGUEREAU E ALBERTO DE OLIVEIRA**

Wilma Maria Sampaio Lima

RESUMO

O presente trabalho pretende confrontar um texto verbal de Alberto de Oliveira e um texto pictórico de William Adolphe Bouguereau, a partir de obras sobre o mito de Vênus e de como estabelecem relações entre forma e conteúdo para representar a Beleza metaforizada na deusa.

PALAVRAS-CHAVE

Intermedialidade. Literatura parnasiana. Pintura acadêmica.

1. INTRODUZINDO O TEMA: VÊNUS, UMA DEUSA DE MÚLTIPLAS FACES

Segundo Hesíodo, Afrodite nasceu dos órgãos genitais de Urano, cortados pelo filho Crono (o tempo) que, jogados ao mar, carregaram o sêmen que, misturado à espuma marinha (*aphro*), gera a deusa da beleza. Surge de uma concha, com um olhar vago. Homero apresenta-a com uma beleza capaz de fulminar aquele que a vê. Um de seus filhos com Ares, Eros, provocador de paixões em homens e deuses, era representado por um adolescente de cabelos negros, com caráter intenso e poderoso, a força motriz por trás de todas as coisas, inclusive da arte. Os romanos escolhem Vênus para nomear a deusa e transformam Eros em Cupido, sob a forma de um bebê alado louro, peralta e gordinho, com um caráter frágil e caprichoso. Aos poucos, sua figura caminhou para a dos anjos rechonchudos das igrejas cristãs. Estão ligados ao relato mítico da deusa: a concha do mar, as rosas, o espelho, a esmeralda, o cobre, a turquesa, a rosa, a murta, o trevo, a resina de benjoim, a maçã e a madeira do sândalo, a cor azul-turquesa, o cisne, a pomba, o pardal e o lince. Vários são os epítetos de Afrodite, entre eles: *Aligena* (Nascida do mar), *Androphonos* (Matadora de homens), *Kallipugos* (Dos lindos traseiros), *Kallisti* (A mais bela), *Khruse* (Dourada), *Ourania* (Celestial), *Pandemos* (De todas as pessoas), *Pasiphaessa* (O brilho justo), *Perne* (Carnuda) e *Tumborukhos* (Cavadora de túmulos).

Para os neoplatônicos, sua beleza associa-se à síntese amorosa expressa em admiração doce e bondosa. Nos períodos Arcaico e Clássico, sua representação trazia a idéia de união santa dos sexos. A partir do fim do Período Clássico, passou a ser mostrada em poses provocantes; vinha acompanhada por Eros (às vezes, em grande número: os Eroles, posteriormente, os Amores). No período medieval, a literatura procura marcar sua qualidade e cortesia. A luxúria, a jovialidade e as maluquices são salientadas nas obras da Renascença. O nascimento de Vênus foi um tema muito comum na pintura do século XVIII, principalmente entre os franceses, com muita presença na arte decorativa. Vinha acompanhada por pequenos cupidos, uma tradição trazida dos contatos com os artistas italianos. O mar de onde a deusa surgia era, geralmente, calmo, refletindo a beleza do céu (a natureza divina de Vênus).

Para Luna (2006, p. 81-82), o mito do amor erótico relacionado a Vênus assumiu forma fixa após o Renascimento e “alcançou o Arcadismo e o Parnasianismo, entre outros momentos culturais, mantendo com a origem helênica”, muitas vezes, apenas “traços etimológicos”.

2. BOUGUEREAU: A BELEZA PARA TODOS

William Adolphe Bouguereau, muitas vezes citado entre os neoclássicos, embora tenha misturado elementos de outras linhas artísticas, foi aluno e, depois, professor da Escola de Belas Artes de Paris. Presidiu a Sociedade de Pintores, Escultores e Gravadores. Produziu 826 pinturas, ficando famoso pelas que traziam temas mitológicos, como *Nascimento de Vênus*, a ser analisada neste trabalho. Ganhou o Grande Prêmio de Roma em 1851, aos 26 anos, além de vários outros prêmios artísticos de seu tempo.

Foi considerado um dos grandes pintores da época. Suas biografias, entre elas a de Damien Bartoli (2006), informam que, para ele, existia um único tipo de pintura: aquela que apresentava uma visão da perfeição, da beleza e do esmalte impecável presentes nos italianos Veronese e Ticiano.

Construía a obra camada após camada para conseguir um efeito liso de verniz e atenuar as cores, suavizando as linhas. Suas paisagens focam as figuras. Apresenta poucos indícios óbvios de pinceladas, acabamento mais fino e atenção cuidadosa à modelagem das figuras, com sombreamento gradual dos contornos. O nu, presente em 10% de sua obra, oferece-se idealizado à contemplação. Procurou mostrar a humanidade como bela, real e ideal, encorajando os espectadores a se esforçar para atingir seus ideais. A mensagem parece ser a de que a humanidade e a vida são boas e que todos os seres são dignos de amor e respeito.

Com os movimentos modernistas, suas obras mitológicas e pinturas de gênero romântico foram consideradas sentimentais e tiveram o valor artístico criticado.

Por volta de 1984, inicia-se sua recuperação como grande artista; hoje é possível encontrar suas obras em cem museus ao redor do mundo, entre eles, o Museo D'Orsay, onde está exposta a pintura *Nascimento de Vênus* (Figura 1).



Figura 1*

Chamam à atenção as dimensões da obra: com 3m de altura e 218cm de largura, sem moldura, funde-se à parede onde está exposta e a cena se projeta sobre o observador, com uma Vênus nua ocupando 2/3 da altura, em posição central. Seu olhar para baixo (comum nas antigas obras gregas) parece dirigido ao observador, com certa languidez, num convite a ser observada. Obras de grandes dimensões eram comuns na época; o material é clássico entre pintores acadêmicos: óleo sobre tela. Primeiros dados que podem apontar para uma leitura tradicional do mito.

Vênus apresenta-se com os cabelos caindo às suas costas, os quais vai penteando com as mãos. O lado sensual do mito, da Vênus da *Iliada*, parece presente em um corpo idealmente liso, com a garganta maravilhosa destacada pela inclinação da cabeça e pelo movimento de pentear os cabelos e seu busto desejável (a torção do corpo faz a luz incidir em cheio em seu seio direito, destacando-o; o movimento dos braços eleva o seio esquerdo). Apenas os olhos de luz que Homero cita não são visíveis: ela os mantém semicerrados. Essa alteração parece buscar diminuir o impacto da imagem, que poderia enlouquecer o observador com sua beleza. Sua luz não cega, como é sugerido pelos olhares abertos e sorrisos das ninfas, centauros e anjos (ou amores). Estes continuam a brincar no céu, como se fosse comum o surgimento de um ser tão belo. Talvez seja uma indicação do olhar da obra para o aspecto humano como algo bom, em que bom confunde-se com belo.

Plotino, segundo Soares (2006), relaciona a beleza a três níveis de realidade — a Alma (psukhé), o Intelecto (noûs) e o Uno (hén); deve ser apreendida metafisicamente. O filósofo entende a arte como um dos modos de reconhecer a beleza, que provém da forma. Essa forma encontra-se não no fazer do artista, mas em seu intelecto. Quanto maior o conhecimento intelectual da forma, maior a habilidade de dar visibilidade à beleza. A alma busca a beleza, é seu desejo amoroso unir-se a ela; busca reconhecê-la nos objetos sensíveis, nas ações virtuosas e, finalmente, a alcança no inteligível.

A Vênus de Bouguereau parece aproximar-se das idéias de Plotino. O corpo idealizado se impõe ao olhar do espectador. A luz emerge de uma fonte externa à obra. Há uma valorização tátil dos volumes. A linha do desenho é fluída e contínua, determinando com precisão o contorno das formas. As formas construídas pela técnica produzem beleza que leva a alma do espectador a comungar com ela, reconhecê-la no objeto sensível da pintura. O espectador vivencia um encontro sensorial e intelectual com a Beleza.

* The original image comprising the work of art itself is in public domain.

Source: http://www.artrenewal.org/images/artists/b/Bouguereau_William/Naissance_de_Venus.jpg

O corpo ligeiramente torcido da Vênus lembra uma estátua de mármore, que a luz torna rosada; o trabalho com cor e luz agrega maciez às formas. O rosa da madrepérola parece retomar um símbolo do mar e da deusa, possível referência a seu lado natural, antes de ser divino. Essa cor (presente também nas nuvens, na maioria dos amores e especialmente na ninfa que aparece logo atrás da deusa) traz para a cena, segundo Rousseau (1990, p. 123), “o vermelho do amor e do sangue, do fogo e de todos os ardores, quer se refiram a Deus ou à natureza [...] temperado [...] pelo branco da sabedoria e da pureza”. O rosa é duplo e feminino: é amor e sabedoria.

Parece haver equilíbrio de opostos para produzir a harmonia e a beleza. O rosa, que equilibra o vermelho (amor) e o branco (sabedoria), aproxima o aspecto divinal e natural da deusa. A beleza de Vênus se reflete na ninfa destacada anteriormente, pela cor da pele, por ser a única que mostra os seios, por ter os cabelos soltos e longos. Ao mesmo tempo são opostas: Vênus projeta-se para cima (o celeste, o divino), enquanto a ninfa flutua quase horizontalmente sobre as águas. A ninfa apóia os braços nas mãos de um centauro. Apresenta-se, portanto, ligada a símbolos do natural, do sensível, do humano. Vênus mantém os olhos quase fechados enquanto a ninfa os projeta para frente e lateralmente, numa linha que parece atravessar o corpo da deusa e projetar-se para fora do quadro, para um observador. As duas figuras femininas sugerem um ângulo agudo, um cruzamento, em uma sugestão possível da tensão entre os opostos que a obra parece equilibrar: a beleza divina e a beleza natural, mais humana.

O símbolo feminino da água é reforçado pelo rosa feminino das nuvens e pelo cenário de iluminação róseo de aurora. Um nascimento se anuncia nos símbolos femininos ligados à criação e vida: o da beleza que equilibra amor e sabedoria. É um olhar para o feminino harmonizador do mundo que o *Nascimento de Vênus* parece propor. A idéia parece reforçada pelo número idêntico de centauros castanhos e escuros e de ninfas claras, o que convida a um pareamento, equilibrando paixões humanas primitivas (centauros) com a luz da sensibilidade e da razão (ninfas). O número três representa, simbolicamente, a perfeição em sua natureza abrangente. O texto visual parece apontar para essa perfeição, síntese harmônica dos opostos. Os amores no céu agrupam-se em três (perfeição) grupos de quatro figuras. O quatro é símbolo da ordem cósmica. Perfeição e ordem reforçada pelo rosa (amor + sabedoria) e pelo azul, cor simbolicamente ligada à idéia de elevação. Um céu de amores e um mar de centauros e ninfas harmonizados. Assim na terra como no céu, dir-se-ia.

A idéia pode ser ampliada pela semelhança de proporção e de expressão entre um dos amores rosados do céu, em destaque (ele está quase em pé no ar, lembrando a pose de Vênus), cujos pés parecem ligados à concha tocada pelo centauro, e o amor que, sentado sobre um delfim ou golfinho, olha para Vênus. A posição da cabeça de ambos os aproxima, bem como

o fato de que ambos tocam símbolos animais (naturais): uma concha e um golfinho. Além disso, a concha que parece ser tocada pelo anjo celeste aponta para Vênus: o centauro alardeia seu nascimento, com o corpo encostado no de um golfinho cuja cauda parece tocar o cotovelo do anjo sentado. A cauda do golfinho em que ele se senta toca a concha onde Vênus se apóia e o cotovelo da deusa encosta-se no grupo de amores onde se encontra o amor celeste que foi destacado. Um circuito se forma, lembrando uma oval, simbolicamente um ciclo (talvez do humano para o divino, o caminho da alma). Aproximados por semelhanças, os dois anjos podem apontar também uma consciência formal de suas oposições: corpo ereto X corpo sentado, braços erguidos X braços presos ao corpo, olhar para elemento fora do quadro X olhar para o elemento central do quadro. Oposição que harmoniza céu e terra.

Outra oposição se observa entre o anjo sentado num golfinho e o companheiro que nele se apóia para acariciar o golfinho. Um domina o animal (cavalga-o), o outro flerta, acaricia; um fecha os braços sobre o peito (o centro do amor), o outro abre os braços numa aparente entrega ao prazer; um encara a luminosidade divina da deusa, o outro olha o negro do inconsciente, da sombra; um está sentado, o outro está esticado sobre as águas. Juntos constroem um contorno figurativo triangular: equilibram-se. Outros conjuntos de linhas compondo imagens triangulares podem ser traçados unindo os grupos de amores no céu ou os grupos de figuras aquáticas. Há também o triângulo da região pubiana de Vênus, o princípio de existência para os pitagóricos.

Há claro e escuro no céu, há claro e escuro no mar. O elevado e racional (dos azuis e do luminoso branco do céu) e o instintivo e inconsciente dos marrons e verdes do mar se opõem, mas esses matizes também se penetram em alguns pontos do conjunto. A linha oval (ligado ao círculo, símbolo do céu) descoberta na relação dos anjos se põe dentro do retângulo da obra (ligado ao quadrado, símbolo da terra). Não se tem o céu nem a terra, em verdade (nem círculo nem quadrado), mas uma nova realidade de oval e retângulo, uma criação. A esperança de um novo mundo para todos talvez esteja aí representada, de harmonia de opostos. O retângulo associa-se a idéias de construção cultural e de organização humana. Pode-se, portanto, realizar uma leitura de possibilidade de transformação do humano instintivo (verdes e castanhos pesados na base da obra), por meio da ação humana, da reflexão e sensibilidade, em um humano mais uno. Essa ação pode estar repousada nos aspectos do feminino, destacado pela região pubiana de Vênus (localizada praticamente no eixo horizontal do quadro), pela figura total da deusa que ocupa o eixo vertical deslocado, pela simbologia da própria deusa da feminilidade, pela graciosidade das ninfas, pelos signos femininos das cores, pela água das nuvens e do mar e pela presença dos amores (a maternidade de Afrodite).

Há muito movimento nessa cena aparentemente estática: anjos voam no céu, o vento move os cabelos da ninfa, os centauros tocam suas conchas, Vênus penteia-se. Na estática

cena da deusa apoiada numa concha simétrica e cheia de raios (luminosa como o Sol) parece anunciada, pela transformação das conchas em instrumentos musicais (o engenho e criatividade transformando o natural) e pela estetização do corpo monumental da deusa (o natural transformado pelo engenho e criatividade também) a inversão da lógica: o feminino, geralmente ligado ao passivo, realiza a transformação do mundo.

Vênus parece celebrada em sugestões visuais, táteis (corpos delineados de forma macia nas ninfas e nos anjos/amores ou de forma quente e musculosa no corpo dos centauros; vento nos cabelos da ninfa; formas mais arredondadas que agudas no todo da pintura), sonoras (som das asas dos amores que voam e do ar que se projeta das conchas sopradas), gustativas (o sal da concha na boca do centauro) e olfativas (as flores e plantas nos cabelos da ninfa mais à direita). Aquela que nasceu do mar, de lindos traseiros, a mais bela, dourada pela luz, celestial, cinética e sinestesticamente parece abrir-se ao olhar (e ela mesma mexe seus cabelos para isso) de todos os que observam a obra: torna-se *Pandemos*, a de todas as pessoas.

3. O POETA E O PINTOR: APROXIMAÇÕES E DISTÂNCIAS

Alberto de Oliveira publicou seu primeiro livro de poesia, "Canções Românticas", em 1878, um ano antes da criação da obra de Bouguereau, *Nascimento de Vênus*. Foi um dos poetas parnasianos mais destacados.

Em 1884, publicou *Meridionais*, onde se encontram os sonetos *Afrodite I e II*, escolhidos para a comparação realizada neste trabalho. Sonetos são formas poéticas clássicas. Como o pintor francês, o poeta escolheu uma forma valorizada pelo ambiente artístico de sua época como meio de expressão. Enquanto Bouguereau nomeia sua personagem com um nome latino, resgatando a tradição italiana e o estilo acadêmico ao longo da história da pintura, o uso do nome grego pelo autor parnasiano pode apontar para um aspecto mais ligado à escultura e à valorização da forma elegante dos gregos, tradição que a poesia parnasiana retoma. Ambos os artistas aparentam buscar na arte clássica as fontes de suas próprias experiências artísticas.

Alberto de Oliveira foi inspetor e diretor da Instrução Pública Estadual e professor de Português e História Literária no Colégio Pio-Americano. Bouguereau também se dedicou a ensinar na Escola de Artes. A profissão de quem ensina a técnica de sua arte (da pintura e da palavra) parece aproximar os dois artistas. Em 1897, o poeta tornou-se membro-fundador da Academia Brasileira de Letras. Poeta e pintor, portanto, ligam-se ao espaço acadêmico, preservador das tradições artísticas. Sendo ambos ligados de alguma forma ao academicismo, teriam o mesmo olhar para o mito de Vênus em suas obras?

Os dois sonetos de Alberto de Oliveira compõem uma descrição do nascimento da deusa, que será melodicamente apresentada: o vento e as sereias concertam os *carmes*, palavra de múltiplos significados no texto: o poema, seus versos; a parte mais aguda de uma composição; a voz; cantiga ou fórmula mágica cantada; predição, presságio.

I
Móvel, festivo, trépido, arrolando,
À clara voz, talvez da turba iriada
De sereias de cauda prateada,
Que vão com o vento os carmes concertando,

O mar, - turquesa enorme, iluminada,
Era, ao clamor das águas, murmurando,
Como um bosque pagão de deuses, quando
Rompeu no Oriente o pálio da alvorada.

As estrelas clarearam repentinas,
E logo as vagas são no verde plano
Tocadas de ouro e irradiações divinas;

O oceano estremece, abrem-se as brumas,
E ela aparece nua, à flor de oceano,
Coroadada de um círculo de espumas.

II
Cabelo errante e louro, a pedraria
Do olhar faiscando, o mármore luzindo
Alvirróseo do peito, - nua e fria,
Ela é a filha do mar, que vem sorrindo.

Embalaram-na as vagas, retinindo,
Ressoantes de pérolas, - sorria
Ao vê-la o golfo, se ela adormecia
Das grutas de âmbar no recesso infindo.

Vede-a: veio do abismo! Em roda, em pêlo
Nas águas, cavalgando onda por onda
Todo o mar, surge um povo estranho e belo;

Vêm a saudá-la todos, revoando,
Golfinhos e tritões, em larga ronda,
Pelos retorsos búzios assoprando.

O verbo *concertar* pode aludir a concerto enquanto correta disposição da forma, arrumada e ordeira (a construção parnasiana de Alberto de Oliveira) ou como obra erudita que se abre sonoramente ao leitor.

Da voz (palavra) se processará a magia, cujo produto pode ser a transformação do passado em presente aos olhos do leitor e das palavras (sonoras e visuais) em instrumentos ligados à escultura e à ourivesaria (táteis). Seria possível ouvir-se nesse concerto, também, a oposição de um solista (o mar) a uma orquestra (a turba de sereias e vento), em cuja voz aparece o som do nascimento da deusa a que os outros sons vêm se ajustar. Pode ser, ainda, um concerto enquanto audição pública: o nascimento de Vênus abre-se à contemplação dos leitores. Finalmente, a leitura de concerto pode ser a de harmonia de vozes e instrumentos, de poema que harmoniza conteúdo (voz) e forma (instrumento): seria a *Vênus Pasiphaessa*, a do brilho justo?

O poeta brasileiro inicia a narrativa a partir do momento em que o oceano é abalado pelo surgimento de Afrodite, que faz com que as águas se abram. A descrição estende-se por um tempo maior do que o do quadro francês, pois se refere a momentos de vigília e sono da deusa no mar e termina no momento que o quadro francês apresenta: a chegada do povo do mar para saudar Afrodite. O primeiro soneto descreve céu e mar, com efeitos táteis (*móvel, trépido, arrolando* – em seu significado possível de enrolar e embalar – *turquesa, tocadadas de ouro, estremece, abrem-se, nua, coroada de um círculo de espumas*), visuais (*clara voz, turba iriada, cauda prateada, turquesa enorme, iluminada, bosque pagão, pálio da alvorada, estrelas clarearam repentinas, verde plano, tocadadas de ouro, irradiações divinas, nua, à flor do oceano, coroada*) e auditivas (*festivo, arrolando* – em seu significado possível de arrulhando – *concertando, clara voz, clamor, murmurando*). A descrição é grandiosa, de palavras escolhidas e de universo culto. Um peso ao olhar do leitor do poema como o é o tamanho da tela aos olhos do observador da pintura de Bouguereau.

As poucas rimas ricas desse soneto encontram-se em *murmurando/quando, alvorada/iluminada*, no segundo quarteto, em que a alvorada nasce e a tensão da expectativa (conhecedor do mito, o leitor espera o momento em que a deusa surge) se encaminha para o desfecho: nos tercetos, o mundo enche-se de luzes *de ouro, divinas*, e a deusa nasce. Parecem apontar para o verde feminino (esmeralda e bosque) que será quebrado para o surgimento da luz divina; o *pálio da alvorada* já prenuncia o *toque de ouro e irradiações divinas* que surgem no primeiro terceto. Da *Aligena* (Nascida do mar), anuncia-se a *Khruse* (Dourada) e a *Ourania* (Celestial). Não parece haver síntese: ela atravessa o abismo como luz, não como parte dele que se funde à luz. O nascimento da beleza não parece fácil: vem carregado de esforço, de quebra, presente nas idéias de *rompeu, repentinas, estremece, abrem-se*, talvez anúncio da Vênus *Androphonos* (Matadora de homens) e *Tumborukhos* (Cavadora de túmulos), que surge da destruição do humano/natural para a construção do divino.

O nascimento parece carregado do divino, da arte dos escolhidos, com a beleza obtida graças ao artesanato do poeta, acima dos mortais comuns, e à decifração do leitor acima do comum, especializado nas artes da leitura. Grandiosa, a imagem da Vênus de Bouguereau é, entretanto, visível para todos, portanto popular. A Afrodite de Alberto de Oliveira, construída por um vocabulário seletivo e por inversões drásticas, abre-se a um público restrito, o daqueles que conhecem os intelectuais. Parece não ser a beleza feminina transformadora do humano, como apresentada pela pintura; o esforço para atingi-la é realizado, no período parnasiano, por uma ação eminentemente masculina: o ato de escrever e de ler.

Quem se anuncia no texto parnasiano é a Afrodite *Regina*, rainha, que imagens centradas em pedras preciosas e o adjetivo *coroada* parecem realçar. Sugere-se que o leitor deva, reverente e não emocionado, permanecer à distância do que lhe é apresentado (assistir ao concerto), distância do vassalo para a rainha. A voz poética surge apagada sob a forma da 3ª pessoa e parece indicar como deve ser lida a obra e o passado que atualiza: apreciados em sua beleza formal e distante do cotidiano do *eu*. O francês disfarça a técnica, tornando a beleza matéria de fruição (foco no observador); o poeta parnasiano apresenta-a como fruto do engenho (foco no artista). É de contemplação (*vede-a*) que se fala no segundo soneto. Dirigida a um interlocutor (“Vede-a: veio do abismo!”), a exclamação parece marcar um recurso de elevação da voz no meio do retinir das vagas. A quem a voz se dirige? Pode ser um interlocutor externo, o leitor do poema, a quem a voz aponta que Afrodite surge do abismo, é um ser abissal, não compreensível pelos dados do comum. O tratamento “vós” parece agregar um tom de convocação a olhar, em uma aparente recuperação dos discursos dos tribunos, apontando para um ver retórico. Por outro lado, a invocação pode ser dirigida a um interlocutor interno, um dos seres marinhos que, alertado da chegada da deusa, vai saudá-la. Nessas duas interpretações, entretanto, há um aspecto comum: o interlocutor deve assumir uma posição passiva, de observador-contemplador. Na cena de Alberto de Oliveira, não são vistos amores ao redor de Vênus, às claras; tudo aponta para a água, para o interno, para o que está escondido. Parece ser um feminino menos luminoso, apesar de ser de mármore de brancura rósea, o tema, um feminino frio.

Há profusão de símbolos consagrados à deusa: búzios (pérola), turquesa, bosque (ela fazia surgir flores a seus pés), a rosa (peito). Ela vem nua (apelo sensual), mas surge de um abismo, portanto é inatingível, proibido (fria). As palavras *nua* e *fria* parecem ecoar nos sonetos, como aponta Luna (2006, p. 85), pela combinação das vogais *u* (fechada) e *a* (aberta) em palavras como *turba*, *cauda*, *turquesa*, *iluminada*, *águas* etc., e pela combinação sonoramente semelhante das vogais *i* (fechada) e *a* (aberta), nas palavras *filha*, *sorria*, *adormecia*, *abismo*.

As duas palavras caracterizadoras da deusa são assim retomadas e transformadas, como se o mármore (sonorizado em /u/) fosse cinzelado (sonorizado no agudo /i/), para dar à luz a obra (sonorizada no /a/ aberto). Parece que se transita entre interior (u/i) e exterior (a), agudo (u/i) e aberto (a), lunar e solar, na busca pela harmonia. Parece que a harmonia não é possível: o sentimento erótico e sexual (inconsciente) diante do desnudar da deusa, no poema, precisa ser trabalhado pela razão, pela arte, para tornar-se contemplação (nudez fria), portanto apagado como sentimento.

Ainda de acordo com Luna (2006, p. 85), o “verde do mar é o das esmeraldas, o brilho da luz é de ouro, a superfície é o ‘verde plano’, assim tudo é suspenso no seu movimento. Embora o poema se inicie com ‘Móvel, festivo, trepido, arrolando’, o que se tem de fato é suspensão do movimento”. O momento é eternizado no poema, produzindo, figurativamente, efeito escultural. Há um prazer estético, não carnal na observação do Belo, em Afrodite. Os búzios que ecoam suscitam a geometrização da escrita poética (a concha tem uma relação com a matemática do número de ouro e com a divina proporção): não é a concha espriada e aberta ao olhar que se mostra na obra de Bouguereau, mas o búzio fechado e retorcido que sopra na obra de Alberto de Oliveira.

Vênus *Pandemos* (De todas as pessoas) na pintura e Afrodite *Ourania* (Celestial) na poesia: duas formas de representação do mito da beleza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTOLI, Damien. *William Bouguereau*. Disponível em: http://www.artrenewal.org/museum/b/Bouguereau_William/bio1.asp. Acesso em 20 de outubro de 2006.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GREGÓRIO, Bernardo. Afrodite. Disponível em: <http://dreamgenerator.blogspot.com/2006/05/amaldicoados-vs-mortais-que-no.html>. Acesso em 18 de novembro de 2006.

KERENYI, Karl. *Os deuses gregos*. São Paulo: Cultrix, 2000.

LUNA, Jayro. *Teoria do neo-estruturalismo semiótico*. São Paulo: Editora Vila Rica, 2006.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

OLIVEIRA, Alberto. *Afrodite*. Disponível em: <http://www.sonetos.com.br/>. Acesso em: 15 nov. 2006.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores*. São Paulo: Pensamento, 1990.

SOARES, Luciana Gabriela. Plotino, acerca da beleza inteligível (*Enéada V, 8 [31]*). *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2003000100009&lng=e&nrm=iso. Acesso em 18 de novembro de 2006.

STURGIS, Alexander; CLAYSON, Hollis. *Compreender a pintura. A arte analisada e explicada por temas*. Lisboa: Estampa, 2002.

Referências eletrônicas

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Afrodite>