

COSMORAMA IMAGINÁRIO DE FLORENÇA NA POESIA DE RAUL DE LEONI

Mario Cesar Newman de Queiroz*

Resumo: Neste trabalho analisa-se a presença da Itália na poesia de Raul de Leoni. *Luz mediterrânea*, único livro do poeta, foi lançado em 1922. É um livro em que o eu que se manifesta nas poesias, numa construção imagética de si, se apresenta como multivário, metamorfoseante, polimorfo, contraditório. A orquestração dessa diversidade interna, contra-hegemônica, se dá no livro pela sustentação de poemas que se contrapõem em seus postulados filosóficos explícitos uns aos outros. A forma de harmonização dessa multiplicidade se dá através da figura mítica de Proteu e de um eu-cidade, ou de um pensamento-cidade, em que a presença italiana se faz ressaltar.

Palavras-chave: Raul de Leoni. Imagens de Itália. Subjetivação.

Ele via sua alma como uma cidade antiga
(Gonçalo Jorge, *Jornal do Brasil*, 23 nov. 1926).

INTRODUÇÃO

■ O nome Leoni vem de uma família tradicional da Itália, mas não é por isso que devemos vincular de maneira importante o nome de Raul de Leoni (1895-1926), poeta fluminense, nascido em Petrópolis, a uma relação poética entre Brasil e Itália. Em verdade, sua família nem fazia parte das levadas recentes de imigrantes italianos, seus registros familiares brasileiros são anteriores às grandes levadas de imigrantes que têm início a partir de 1880 e adentram o século XX. O nome Leoni vinha da avó paterna, Maria da Glória Leoni Ramos, casada com Adrião Joaquim Ramos. O pai de Raul de Leoni, Carolino de Leoni Ramos, nasceu em Cachoeira, na Bahia, em 15 de junho de

* Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Seropédica, RJ, Brasil. E-mail: mcncqsofocles@gmail.com

1857. Em 1879, diplomou-se pela renomada faculdade de Direito do Recife e fez carreira rápida e consagrada. Mas não vida fácil. Começou como promotor público em Pilar, em Alagoas, foi juiz em diversas comarcas pelo país, vereador em Valença e em Niterói, deputado no Rio de Janeiro, chefe de polícia do estado no Ceará, do estado do Rio de Janeiro e do Distrito Federal, prefeito de Niterói e ministro do Supremo Tribunal Federal, nomeado por Nilo Peçanha, de 1910 até sua morte em 1931 (CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL, 2009).

A proximidade do pai com a política e principalmente com a figura de Nilo Peçanha será determinante na vida de Raul de Leoni. Mas, antes, a viagem que faz aos 18 anos para a Europa por dez meses, em que realiza apontamentos sobre Londres, Paris, passagens do rio Reno e sobre a Itália, será determinante em sua poesia (NOVAIS, 1969, p. 19-20). A relação com Nilo Peçanha, de quem era afilhado, será determinante em sua vida profissional bastante fulgurante, mas levada com descompromisso. Advogado e poeta, foi nomeado, em 1918, para o consulado em Cuba, mas desembarcou em Salvador e nunca chegou ao destino. Voltou da Bahia falando castelhano e contando histórias de Havana. Foi nomeado depois para o Vaticano, mas nunca sequer embarcou. Uma terceira nomeação para Montevidéu, que cumpriu em três meses, serviu para finalmente se afastar da carreira diplomática (BENEVIDES, 1973, p. 12-13). Chefe de gabinete e secretário pessoal de Nilo Peçanha, em momentos que incluíam tensões eleitorais, foi eleito depois deputado, em maio de 1921, e cumpriu o mandato de modo pouco assíduo e sem destaques (ALCIDES, 2001, p. XLIII-XLIV). A figura que melhor pode descrever Raul de Leoni é a do *bon vivant* filho de abastado. Seu nome é celebrado nos jornais e nas revistas mais como poeta ou nas presenças sociais do que em qualquer outra coisa. Pelos amigos, celebrado pela conversa, pela boemia.

Em 1922, Raul de Leoni publica *Luz mediterrânea*, e não apenas o título pode sugerir uma evocação italiana, mas também a própria presença de modo fundamental de Florença e do Renascimento italiano é evidente no livro. E são efetivamente esses pontos de sua poesia que tornam pertinente a aproximação entre o fazer poético de um brasileiro e a impregnação de uma Itália imaginária e simbólica.

QUESTÃO DA SUBJETIVAÇÃO METAMORFA E PLURAL

Há na poesia de Raul de Leoni uma questão que, embora tenha tocado tantos outros, se deu de modo exemplar e se notabilizou com Fernando Pessoa. A questão do “eu” que se sente múltiplo, diverso e constrói uma imagem poética de si através de uma desconformidade contra-hegemônica àquele modo que Louis Dumont (1985, p. 29) identifica como cerne das sociedades modernas: “O individualismo é o valor fundamental das sociedades modernas”. Poderíamos chamar de subjetividade da não contradição a que certos poetas opõem uma subjetividade em paradoxos. E não somente isso, mais ainda uma concepção de se pensar e produzir a subjetivação que cola subjetividade e individualidade biológica: “Descartes quis colar a ideia de subjetividade consciente à ideia de indivíduo (colar a consciência subjetiva à existência do indivíduo), e estamos nos envenenando com essa equação ao longo de toda a história da filosofia moderna” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 40). Um modo moderno, que Descartes bem con-

figurou ao transmutar todas as formas de perquirição objetiva a pressupostos subjetivos que lhes sirvam de base.

Raul de Leoni organiza seu único livro, *Luz mediterrânea*, publicado em 1922, de forma algo rigorosa, como a sugerir uma leitura sequencial dos poemas, com um primeiro poema denominado “Pórtico”, com um grupo de sonetos, quase ao início do livro, intitulados “História de uma alma”: I Adolescência; II Mefisto; III Confusão; IV Serenidade. Logo a seguir a esses, outro grupo de dois sonetos intitulados “Felicidade”, sem títulos específicos enumerados I e II. Com dois poemas ao final intitulados sucessivamente “A última canção do homem” e “Diálogo final”, num claro encerramento do livro. Ao longo da obra, uma tensão constante de contrários pode ser percebida em poemas que são coerentes internamente com uma dada linhagem filosófica – o platonismo, o estoicismo, o epicurismo, o cristianismo, o nietzschianismo –, mas que se contrapõem a outros poemas do livro de linhas sabidamente contraditórias na história da filosofia. A questão toda, que faz o livro ser tão interessante, é a articulação dessa diversidade na constituição de um eu metamorfoseante e simultaneamente plural. Múcio Leão (1922, p. 2), já à época do lançamento de *Luz mediterrânea*, escreve uma resenha em que ressalta: “traz uma alma antiga, viajada através de um infinito de metamorfoses. Seu espírito é de uma aguda ressonância”.

Cidade grega decadente

A vinculação de poemas a linhagens filosóficas pode mesmo ser identificada por títulos como “E o poeta falou”, “Instinto”, “Platônico”, “Gaia ciência”, “*Et omnia vanitas*”. Ou por vezes controversos como “Pórtico”, que funciona como abertura do livro e que também sugere possível vinculação ao estoicismo, conhecida como escola do pórtico, pois o nome estoico vem do fato de a escola de Zenão se reunir perto do Pórtico Poecilo de Atenas e a palavra grega para pórtico ser *stoa* (BRUN, 1986, p. 17). A aproximação com o estoicismo se reforça com os três primeiros versos: “Alma de origem ática, pagã,/ Nascida sob aquele firmamento/ Que azulou as divinas epopeias” (LEONI, 1922, p. 8). E a ambientação em uma cidade grega, já do tempo da decadência das pólis, “Onde se espelha, em reflexões distantes,/ O vulto panorâmico de Atenas...” (p. 8). No entanto, ali igualmente se dá o surgimento do epicurismo diretamente citado no quarto verso, “Sou irmão de Epicuro e de Renan”, conhecida como a escola do jardim, “Nos jardins atenienses da Ironia” (p. 8).

Estoicismo e epicurismo se digladiam no cenário da filosofia, no entanto não é apenas por surgirem como contemporâneos e conterrâneos que podem ser aproximados. Ambos, por caminhos distintos, buscam a *ataraxia*, mas por concepções e procedimentos diferentes. No entanto, aqui não nos ateremos a uma leitura analítica desse poema, mas levantaremos alguns pontos que são essenciais para uma aproximação ao poema seguinte, “Florença”, efetivamente pertinente a este número da revista e razão deste artigo. Assim, marcamos essa existência de duas linhas de pensamento filosófico, próximas e antagonicas, é atentarmos para o jogo de pluralidade que se põe nesse poema e no livro todo.

Na terceira estrofe, já se faz a vinculação entre pensamento do eu e a cidade grega do período da “decadência”, quando a civilização grega já se tornara também latina e as cidades gregas não viviam mais uma relação de beligerância permanente com suas vizinhas, podendo o comércio, o luxo e os bens culturais

prosperarem: “Meu pensamento livre, que se achega/ De ideologias claras e espontâneas,/ É uma suavíssima cidade grega” (LEONI, 1922, p. 8). Distintamente desse pensamento, porém, apontar para uma identidade de um pensar e ser vinculado a uma forma estável. Essa cidade se mostrará como internalização da pluralidade: “Toda a grandeza grega a que remonto;/ Da Hélade dos heróis ao fim de Roma,/ Das cidades ilustres do Tirreno/ Ao mistério das ilhas do Helesponto...” (p. 9).

A perspectiva do pensamento como cidade grega decadente oferece a imagem de um eu que acumula em si um passado de longa vivência e traz para o presente a diversidade e a sabedoria de muitos tempos. E o poema de 21 estrofes, 19 terminando em reticências, assim se encerra:

*Revendo-se num século submerso,
Meu pensamento sempre muito humano,
É uma cidade grega decadente,
Do tempo de Luciano,
Que, gloriosa e serena,
Sorrindo da palavra nazarena,
Foi desaparecendo lentamente,
No mais suave crepúsculo das cousas...* (LEONI, 1922, p. 14).

Florença: Cosmorama imaginário

A admiração – ou até mesmo o amor – de Raul de Leoni por Florença é sempre lembrada por seus amigos e leitores. Ribeiro Couto (1941, p. 306) observava que a poesia do amigo Raul de Leoni era toda criada num mundo de abstrações filosóficas ou de coisas evocadas e que seu pensamento “pousava longe, ou em praias da Grécia, ou em Florença” e citava a seguir os versos: “Nobre e amável Florença/ doce filha de Cristo e de Epicuro!”. Benjamin Costallat (1941, p. 307), mais novo que o amigo Raul, num artigo depoimento em que não faltaram as notas sobre a vida boemia, dizia: “Florença! Era a paixão maior de Raul de Leoni. E não sem vaidade, ele se dizia descendente da terra do Lírio Vermelho, e ostentava o seu perfil que parecia ter saído do buril de Benvenuto Celline”, e citava logo a seguir uma passagem do poema “Florença” que se encerrava com o dístico “A mais humana das cidades vivas,/ A mais divina das cidades mortas!”. Agrippino Grieco (1923, p. 285), não sem acerto e exagero, dizia que a pátria de Raul de Leoni era Florença.

Manuel Bandeira (1954) expressou sua admiração pela poesia de Raul de Leoni em pelo menos três ocasiões. Numa dessas, numa conferência na Academia Brasileira de Letras (ABL), em novembro de 1951, espontaneamente homenageava o poeta falecido havia 25 anos. Abria dizendo: “Estive no dia de ontem relendo um dos mais belos livros de poesia de nossa literatura: a *Luz mediterrânea*” (BANDEIRA, 1954, p. 93). Era o poeta consagrado, nome obrigatório sobre o modernismo, referindo-se ao amigo morto há muito para não deixá-lo sair do circuito oficial. Porque, quanto ao circuito de leitores populares, já identificava naquela ocasião um fenômeno de “sucesso” de público que permanece até hoje surpreendendo a quem comenta sua obra (PERRONE-MOISÉS, 1995; QUEIROZ, 1997; LYRA, 2000; ALCIDES, 2001; BARROS, 2002), com média de uma reedição a cada quatro ou cinco anos desde 1922.

Ninguém poderia suspeitar que esse autor de um só volume, que esse poeta tão requintado no fundo e na forma: no fundo, pela qualidade de sua inspiração aristocraticamente filosófica, na forma, pela elegância de sua dicção poética, se tornaria um favorito do grande público; que as suas edições se sucederiam a curtos intervalos, o que é certamente o sinal mais seguro da consagração post mortem. Depois dos românticos, nenhum poeta a não ser Bilac e Augusto dos Anjos, teve tão grande aceitação (BANDEIRA, 1954, p. 93-94).

E acrescentaria, reforçando o caráter surpreendente da aceitação popular: “Mas Bilac é autor acessível [...] Augusto dos Anjos e Raul de Leoni não” (BANDEIRA, 1954, p. 94). Será o caráter de uma poesia sofisticada que unifica o universo que Bandeira (1954, p. 94) valorizará, e nela é a síntese tão bem representada nos versos a Florença que reproduzirá como exemplar do resultado da própria poesia leonina: “E se amava tanto Florença, era porque a achava ‘A mais humana das cidades vivas!/ A mais divina das cidades mortas!...’”.

Mas o que é mais importante, a nosso ver, é como num livro em que a questão da indagação sobre o “eu” ser tão importante, a voz dessas poesias definir Florença como seu retiro espiritual e mais ainda, “suave vinheta” de seu pensamento.

Máquina ótica

O poema se inicia com uma abertura lenta de cenário, a ver do outro lado para este a imagem se mostrando lentamente à medida que a neblina da manhã se dissipa. É, portanto, fantasmática inicialmente e se vai alargando a imagem até se ver tomado pelo sol todo o Vale do Arno.

Florença

*Manhã de outono...
Través a gaze fluída da neblina,
Teu panorama, trêmulo, hesitante,
Se vai furtivamente desenhando,
Na alva doçura de uma renda fina...*

*Do florido balcão de San Miniato,
Como num cosmorama imaginário,
Vejo aos poucos despír-se o teu cenário,
Dentro de um sereníssimo aparato...*

*Em tons de madrepérola cambiante,
Ao reflexo de um íris fugidio,
Sob o ar transparente e o céu macio,
Abre-se em luz a concha colorida
Do vale do Arno... (LEONI, 1922, p. 16)¹.*

A segunda estrofe abre com uma metáfora. O verso “Do florido balcão de San Miniato” toma por balcão, sacada por sobre um pórtico, a posição privilegiada da antiga Basílica de San Miniato al Monte, considerada a igreja românica mais bela da Toscana e igualmente famosa pela vista que oferece da cidade de Florença.

¹ Citamos conforme a primeira edição, única publicada em vida de Raul de Leoni, mas atualizamos ortograficamente o texto.

A Basílica começou a ser construída em 1013 e se ergue sobre um dos pontos mais altos de Florença, no topo de uma das laterais do vale, possibilitando uma vista ampla da cidade e da inteireza do vale do Rio Arno. Ao se ver a vista a partir do entorno da Basílica, entendem-se as três primeiras estrofes do poema e sua característica fotográfica, cinematográfica.

A metáfora de um cosmorama é muito bem ajustada. Cosmoramas (de cosmos: universo + rama: vista), como podemos ler em “Panoramas e cosmoramas”, de Lygia da F. F. da Cunha (2010), chegam ao Rio de Janeiro no início do Segundo Reinado, são anunciados nos jornais e obtêm enorme sucesso de público. Eram, como as lanternas mágicas, formas precursoras dos projetores de *slides*.

Consistia a aparelhagem num conjunto formado de uma caixa retangular fechada dos lados; no seu interior eram colocados um feixe luminoso e uma placa de vidro pintada com a vista ou a cena a exhibir. A imagem iluminada se projetava aumentada através de uma lente, que fecha uma das extremidades da caixa e vai incidir sobre uma grande tela transparente. Os espectadores, colocados do lado oposto, admiram a cena (CUNHA, 2010, p. 210).

Por meio de lanternas mágicas e cosmoramas, o público assistia dentro de uma sala escurecida projetarem-se numa tela que lhes ficava adiante paisagens e monumentos famosos de países distantes, quadros de acontecimentos históricos e até, quadro a quadro, historietas de fundo moral e de festividades as mais diversas, em cores vivas e na forma que as placas de vidro permitissem lhes fossem desenhadas e pintadas. Lygia Cunha (2010, p. 211) também nos permite saber que nos mais sofisticados havia “uma instalação sonora para imitação dos ruídos e barulhos combinados com a cena projetada”. A combinação de dispositivos permitia que cenas fossem animadas ainda que de modo limitado. Podendo ser projetada como no cinema por cima da cabeça do público, ou por trás da tela, com o público do outro lado, era também muito utilizado conjugado com outras formas de espetáculos como no teatro, nas óperas, em apresentações musicais, de mágicos etc. complementando as montagens, nos efeitos os mais diversos de cenário, personagens e fantasias².

Numa exibição de cosmorama, o aparelho real projetava imagens de uma paisagem; na situação da visão de Florença a partir da Basílica de San Miniato, ocorre o contrário. A paisagem que se desenrola diante do olhar é verdadeira, embora pareça projeção de um aparelho – “Través a gaze fluida da neblina, / Teu panorama, trêmulo, hesitante, / Se vai furtivamente desenhando, / Na alva doçura de uma renda fina... // Do florido balcão de San Miniato, / Como num cosmorama imaginário, / Vejo aos poucos despir-se o teu cenário, / Dentro de um sereníssimo aparato...” –, e se a paisagem-cenário de Florença é aqui real, é o aparelho projetor, o cosmorama, que é aqui imaginário. Vê-se que os elementos da projeção na sala de espetáculos estão dados nos versos. Imagine uma sala escura de projeção, em que há uma leve fumaça por alguém fumar, ou pelo próprio calor produzido para gerar a luz focal, atravessa essa fumaça a luz da projeção, a imagem é de início trêmula, mas depois vai se delineando, se definindo melhor na tela branca (“na alva doçura de uma renda fina”), mas agora não há sala de projeção, “o sereníssimo aparato” em que se encontra o espectador é

2 Pode-se saber mais sobre os cosmoramas e as lanternas mágicas, formas de entretenimento por projeções de imagens anteriores ao cinema, em National Film and Sound Archive of Australia (2014).

sobre o monte e aos pés da Basílica, não há cosmorama, o panorama é impressionantemente verdadeiro.

Tal inversão entre imaginário e fatural bem introduz e articula de modo gradativo a progressão da visão da paisagem para uma relação com a história gloriosa da cidade mais adiante. Nessa terceira estrofe, a metáfora do cosmorama, do aparelho de projeção prossegue “Em tons de madreperla cambiante,/ Ao reflexo de um íris fugidio”, o caráter cambiante e fugidio próprio de uma projeção de luz, os tons de madreperla que ressaltam a característica de brilho e as cores do espectro de luz, e o reflexo de um íris a sugerir o diafragma de lente de projeção.

Da projeção ao projetado, “Sob o ar transparente e o céu macio,/ Abre-se em luz a concha colorida,/ Do vale do Arno...”, a palavra concha, antes de enunciada como aquilo que forma toda a amplitude da paisagem vista da Basílica de San Miniato, sugere o *Duomo* da Catedral de Santa Maria del Fiori, construído por Brunelleschi, que domina o centro da paisagem da cidade e que por isso é também conhecido como o *Duomo* de Florença. O que provoca uma espécie de drible da expectativa, realçada pela quebra métrica de versos decassílabos para a redondilha menor do quinto verso, pois amplia do que poderia ser uma figura focal como a do *Duomo* para a concha da amplidão da paisagem. Fecha-se, nesse procedimento, a introdução do poema, formalmente indicada por um primeiro verso em redondilha menor que indica uma circunstância temporal no dia e no ano, “Manhã de outono”. Essa primeira etapa, ou introdução, é composta por três estrofes, na prática com o seguinte esquema: redondilha menor + quarteto em decassílabos; quarteto em decassílabos; quarteto em decassílabos + redondilha menor. Abre com uma marcação temporal clara, mas não muito pontual, e fecha com um circunstanciador de espaço, “Do vale do Arno”, igualmente claro, específico, mas não muito pontual.

Fiesole

O poema não mais voltará a ter tal regularidade de estrofação e métrica. As demais estrofes têm 10, 6, 4, 5, 11, 9, 3, 15, 6 versos. Grande parte deles decassílabos, mas há versos de 6, 7, 12 sílabas métricas. Da regularidade mecânica do aparelho de projeção para a paisagem que se desdobra a irregularidade de estrofes e de métrica se faz. Ao fundo do vale a paisagem se mostra no poema. Seguem-se três estrofes de descrição com movimento.

*Longe onde a névoa azul se dilui sobre as linhas
Amáveis das colinas,
Em caprichosas curvas serpentinas
De oliveiras em flor, de olmeiros e de vinhas,
De pinheiros reais e amendoeiras tranquilas,
Fiésolo, bucólica e galante,
Mostra, numa expressão fresca de tintas,
O esmalte senhorial das suas vilas
E o cromo pastoril das suas quintas,
Dentro dos bosques do Decameron... (LEONI, 1922, p. 16-17).*

O primeiro verso é um alexandrino; o segundo um hexassílabo; o terceiro um decassílabo heroico; o quarto novamente um alexandrino; o quinto pode ser dito

como alexandrino, mas melhor se ajusta como um verso de 13 sílabas; o sexto e o sétimo novamente versos decassílabos heroicos; o oitavo é um decassílabo que pode ser lido mais espontaneamente como de 11 sílabas (observar que no verso seguinte, para que seja decassílabo, é necessário que se leia com diérese em “su/as”, inversamente neste é necessário que ocorra sinérese e se juntem as vogais para que haja decassílabo); o nono, como observamos, é um decassílabo que pode ser lido como eneassílabo; e o décimo um decassílabo sáfico em que o autor notou com muito ouvido que ao pronunciarmos, ao menos brasileiroamente, a palavra “Decameron” o fazemos com uma subtônica muito forte na segunda vogal, o que não se remarca tanto quando falamos na forma aportuguesada “Decamerão”. Razão para o poeta ter optado pela forma mais antiga: “Decameron”, ficando o verso assim com uma marcação rítmica na quarta, na oitava e na décima: “Den/tro dos **bos**/ques do De/**ca**/me/**ron**...”.

Os versos oscilam em extensão e ritmo, mas dentro de um padrão clássico esperável para simultaneamente acompanharem a variação da paisagem entre montanhas, florestas e urbes, mas permanecerem numa acepção composicional de mundo dentro da ordem clássica.

Nessa quarta estrofe, a cidade de Fiesole, dentro da província de Florença, incrustada 300 metros acima, domina a cena, o nome da cidade vem em posição que praticamente divide a estrofe em duas partes simétricas. Os cinco primeiros versos são circunstanciadores de um *locus amoenus*, onde mesmo o irregular é agradável “Em caprichosas curvas serpentinadas”. Com a apresentação do nome da pequena cidade, Fiesole, a adjetivação, que reforça o aspecto doce da paisagem, alude à riqueza da tradição artística de pinturas da região que foi berço ou abrigou Verrocchio, Da Vinci, Michelangelo Buonarroti, entre tantos outros artistas do Renascimento e do Barroco: “fresca de tintas”, “esmalte senhorial”, “cromo pastoril”. Mas a estrofe termina com uma alusão à igualmente rica tradição literária de Florença, os bosques serão os do Decameron. A estrofe seguinte já traz uma paisagem inteiramente urbana, em que o elemento natural surge apenas como pano de fundo. A adjetivação também se torna menos doce, o elemento da construção humana recorta o *locus amoenus* com “perfis duros”, “arrogantes palácios” e “torres mortas”

*Surgem zimbórios em mosaico, perfis duros
De arrogantes palácios gibelinos,
Silhuetas de basílicas votivas.
Torres mortas e suaves perspectivas
E o coleio longínquo dos teus muros,
Recortando a moldura azul dos Apeninos...* (LEONI, 1922, p. 17).

Com o predomínio do urbano na descrição dessa imagem real do cosmorama imaginário, as indicações históricas mais e mais vão se mostrando e se tornando necessário o esclarecimento. “Perfis duros/ De arrogantes palácios gibelinos” remonta à divisão surgida no seio da sucessão monárquica do rei Henrique V (1081-1125), do Sacro Império Romano-Germânico, por morrer sem deixar herdeiros. A luta sucessória criou uma disputa entre duas casas com profundas consequências na Península Itálica, os guelfos e os gibelinos. Os guelfos contavam com apoio papal que era forte em Florença, os gibelinos contavam com apoio de diversas outras cidades e apoio oriundo da Alemanha.

A cidade de Florença será a partir do ano de 1269 uma cidade guelfa, cercada de cidades gibelinas, o poder em Florença troca algumas vezes de mão entre os dois partidos em guerra. Os “arrogantes palácios gibelinos” do poema referem-se assim a verdadeiros castelos medievais com seus perfis “duros”, sua arquitetura bélica de defesa, suas ameias e merlões a se destacarem por sobre os muros. São arrogantes porque se mantiveram por largo tempo em desafio à superioridade guelfa da cidade que os cercavam e os tentava dominar. Em cada um dos cinco primeiros versos, há uma forma arquitetônica que domina: zimbórios, palácios gibelinos, basílicas votivas, torres mortas, muros. O último retoma a forma maior natural em meio a qual a construção humana se projeta. Mas é também essa natureza, em mosaico, com perfis duros, arrogante, com silhuetas votivas, com suaves perspectivas e coleios longínquos, assumindo toda a adjetivação agora distante de ser apenas doce (tal como das construções humanas), tal como devem ser as formas montanhosas dos Apeninos.

Se a atenção estava voltada para a paisagem, para o pictórico da paisagem, a sexta estrofe produz um descentramento dos sentidos. Em quatro versos, a audição é que é agora requerida e encantada. Cai o domínio exclusivo do olhar.

*Teus sinos cantam num prelúdio lento
A elegia das horas imortais;
É a canção do teu próprio sentimento
Na voz sonâmbula das catedrais...* (LEONI, 1922, p. 17).

Em Florença

Os versos todos centram-se na audição, tudo é som, tudo é canção e tudo é desalinho da lógica. O canto triste e fúnebre da elegia é proveniente das horas imortais, de um tempo sem fim. Os paradoxos de Florença começam a surgir na voz do poema. A força do pronome catafórico se faz mais evidente nesta estrofe. “Teus sinos” e “teu próprio sentimento” apontam para um algo ou alguém que ainda não foi nomeado (somente no título do poema), o que deixa esses possessivos em segunda pessoa numa construção ambígua que parecem apontar para o leitor. E assim aproxima o leitor da ambientação descrita. Esses versos como que trazem o leitor para os passos que precedem à entrada na cidade que se dará na estrofe seguinte. Cinco versos em decassílabos oscilando entre o heroico e o sáfico, a compor a variedade e o rigor do classicismo renascentista de que se faz a cidade.

*E é, então, que transponho as tuas portas,
E ouvindo as tuas ruínas pensativas
Sinto-me em corpo e espírito em Florença:
A mais humana das cidades vivas,
A mais divina das cidades mortas!...* (LEONI, 1922, p. 17).

Será ainda guiado pela audição que o eu do poema adentrará a cidade, ouvem-se as próprias ruínas e elas, humanizadas, são pensativas, mas logo essa sensação é superada pela sinestesia de sentir-se em plenitude na e com a cidade. Os dois versos que encerram a estrofe trazem o oxímoro da cidade simultaneamente viva e morta, humana e divina.

*Florença, ó meu retiro espiritual!
 Suave vinheta do meu pensamento!
 Sempre te amei com o mesmo afeto humano
 Dês que tu eras a comuna guelfa
 Idealista rebelde a sanguinária,
 Até o dia
 Em que tua alma, flor litúrgica e sombria
 Do espírito cristão,
 Fugindo do “Jardim das Escrituras”,
 Foi, para ver a luz de outras alturas,
 Sentar-se no “Banquete de Platão”! (LEONI, 1922, p. 18).*

A inter-relação entre a voz que se manifesta no poema, esse “eu”, e a cidade de Florença se espessa e se aprofunda. Na estrofe anterior, com a entrada enfim na cidade, sente-se em corpo e espírito em Florença, e agora a cidade é retiro espiritual e símbolo, mais que isso, representação gráfica do seu pensamento. Como se o desenho que a cidade traça no mapa geográfico e também histórico fosse o próprio pensamento do “eu” figurado. Porque não é apenas de uma Florença ao visitante contemporânea e geográfica a que se refere. É ainda mais à cidade que se transforma ao longo da história.

O delineamento do tempo nessa estrofe quebra toda expectativa de sequência cronológica. O verbo “amar”, no passado, que tem por sujeito o “eu” do poema, direcionado à condição de um passado remoto de Florença, como comuna guelfa, abre a possibilidade de leitura desse “eu” ser mais antigo que a cidade, “Dês que tu eras a comuna guelfa”. Reforça-se a quebra da cronologia com os versos que se iniciam com o remarcado verso “Até o dia”, de apenas quatro sílabas métricas, ao último da estrofe. Se o “Jardim das Escrituras” a que se refere o verso 9 é cristão, “Em que tua alma, flor litúrgica e sombria/ Do espírito cristão”, e não bíblico em sua relação com o mais antigo judaísmo, ele é historicamente posterior ao *Banquete* de Platão. Mas no poema a ordem cronológica se inverte, o *Banquete* está posterior ao cristianismo. Como entender essa inversão? Somente pela compreensão da história do Renascimento se pode compreender essa inversão. A cidade já possuía um espírito cristão desde o fim da Antiguidade por toda a Idade Média, já desfrutava dos “Jardins das Escrituras”, mas foi com o espírito do Renascimento que o espírito da cidade pôde desfrutar do *Banquete* de Platão. E, nisso, Florença – ou ao menos a Florença histórica de que pode ter sabido Raul de Leoni – de redescoberta da Antiguidade grega, para além da romana, teve proeminência. “Os estudos gregos estavam confinados principalmente a Florença, ao século XV e ao início do século XVI” (BURCKHARDT, 1991, p. 119).

A pluralidade

Se o ambiente cultural permite o tempo se inverter, é ele que permite também a vivência em simultaneidade do diverso. Assim pode a cidade, vinheta do pensamento do eu que se revela no poema, assumir a contradição e o paradoxal.

*Nobre e amável Florença!
 Doce filha de Cristo e de Epicuro!
 Flor de Volúpia e de Sabedoria!*

*Na tua alma de Vênus e Maria
 Há uma estranha harmonia ambígua, indescritível:
 A castidade melancólica dos lírios
 E a graça afrodisiaca das rosas;
 A mansuetude ingênua de Fra Angelico
 E a alegria picante de Boccaccio!* (LEONI, 1922, p. 18).

O epicurismo é uma filosofia sem deus, procura explicar os fenômenos por meios físicos, assim, contraditoriamente, Florença é filha de uma filosofia da objetividade empírica, materialista e que procura evitar o sofrimento a qualquer custo e de uma religião que prega o sofrimento como redenção. Para o epicurismo, a morte é um algo com o qual não devemos nos preocupar, porque, quando eu estou, ela não está, e, onde ela estiver, eu não mais estarei. Para o cristianismo, contrariamente, a morte é de suma importância porque é o nascimento para a vida eterna, para o reencontro com o pai criador. Jean Brun (1987, p. 77) observa:

Quaisquer que sejam os pontos obscuros que as teorias de Epicuro apresentam algumas vezes, é certo que o seu ponto de vista se opõe totalmente ao de Platão ou de Aristóteles, e a novidade consiste inteiramente na ideia de que a alma é material e mortal.

O cântico franciscano diz que é morrendo que se vive para a vida eterna.

A volúpia é a entrega aos prazeres dos sentidos, a sabedoria, mais que a inteligência, é do reino da *Sofrosine*, da contenção, da temperança, do domínio sobre si e seus sentidos. A alma igualmente plena de contradição é da Deusa, greco-romana, voluptuosa do amor e daquela que é a Virgem Santíssima. A definição de que há uma “estranha harmonia ambígua” é uma deriva lógica do quadro apresentado, que em seu constante paroxismo é verdadeiramente “indescritível”. Mas é interessante que essa afirmação do “indescritível” venha num verso de 14 sílabas métricas, destoando até visualmente dos demais, numa estrofe em que os versos oscilam de tamanho entre sete (ou mesmo seis) e 14 sílabas métricas, expressando também o movimento e a inquietude das formas. Os quatro versos que se seguem apresentam, os dois primeiros, essa contradição inerente a Florença tanto por natureza (lírios *versus* rosas), quanto, os dois últimos versos, por formação cultural, elaboração humana (Fra Angélico *versus* Boccaccio). Irmanadas em paradoxo a natureza e a arte.

Fra Angélico, como ficou famoso na história da arte, nasceu Guido di Pietro, em fins do século XIV. Torna-se frei Giovanni de Fiesole, em torno de 1423, foi pintor altamente requisitado e prolífico, sempre ligado aos temas da arte sacra. Ele entra para história não apenas como pintor exemplo de piedade, mas também como homem de enorme santidade, reencontrou o criador em 1455. Nas páginas de Vasari (2011, p. 283), firmou-se sua imagem para a história: “Por esses muitos trabalhos em toda a Itália correu alta a fama desse mestre, julgado por todos não só santo como excelente”. Por seu lado, Giovanni Boccaccio é famoso por sua obra mundana, licenciosa. Nascido por acaso em Paris, em 1313, burguês, filho de burgueses, florentino de família e adesão, será um homem do mundo, da cultura de diversos lugares e países. Otto Maria Carpeaux (1978, p. 224) dirá: “Boccaccio não é capaz de tomar muito a sério qualquer coisa – menos o sexo – porque já não pode tomar a sério a religião cristã; os representantes oficiais dessa religião estão corrompidos demais”. Pouco adiante acrescenta

novas marcas que bem o antagonizam ao pintor beato, “o seu material não é o outro mundo, como em Dante, mas este mundo, tal como é; Boccaccio, burguês e plebeu, é realista, o primeiro grande realista da literatura universal” (CARPEAUX, 1978, p. 225). Grande estudioso da obra de Dante é devido a ele que a *Comédia* recebeu o título de *Divina Comédia*. Faleceu em 1375.

Amo-te assim, indefinida e vária!

Casta e viciosa – gótica e pagã,

Harmoniosa entre a Acrópole e o Calvário (LEONI, 1922, p. 18).

Essa é a menor estrofe do poema, um terceto, com versos evoluindo em tamanho de decassílabo sáfico, para 11 sílabas e termina com um alexandrino. Esse crescimento do tamanho dos versos é importante para, de modo muito rítmico, ir expandindo a natureza da declaração inicial. Ela faz uma espécie de resumo do que fora dito antes sobre Florença, mas é acima de tudo uma declaração de amor à pluralidade interna.

Ó pátria sereníssima

Das formas puras, das ideias claras;

Das igrejas, das fontes, dos jardins;

Dos mosaicos, das rendas, dos brocados;

Dos coloristas límpidos e meigos;

Das almas furta-cor e da graça perversa;

Da discreta estesia dos requintes;

Dos vícios raros, das perversões elegantes;

Dos venenos sutis e dos punhais lascivos;

Deliciosa no crime e na virtude,

Onde a existência foi uma bela atitude

De sensibilidade e de bom gosto

E passou pela História, assim, na ronda viva

Meditativa e brilhante

De uma “Fête Galante”!... (LEONI, 1922, p. 19).

O epíteto “sereníssima” era o que ganhara a república de mercadores da cidade de Veneza. Por que razão seria usado aqui para se referir a Florença, em muitos aspectos antagônica àquela?

A concepção que Raul de Leoni tem de Florença parece inteiramente condizente com aquela apresentada por Burckhardt, em livro que é bem possível que tenha lido, *A cultura do renascimento na Itália*, conforme Peter Burke (2003, p. 13), um clássico já bastante traduzido e consagrado ao tempo do poeta. Diante da perda de independência e liberdade frequentes nas cidades italianas por ação de tiranos, Burckhardt (1991, p. 41) excetua Veneza e Florença.

Entre as cidades que mantiveram a independência há duas de significado profundo para a história da raça humana. Florença, a cidade das mudanças incessantes, que nos deixou um arquivo dos pensamentos e aspirações de cada um e de todos os que, por três séculos, tomaram parte nessas mudanças; e Veneza, a cidade da aparente estagnação e do segredo político. Nenhum contraste pode ser imaginado com mais força que aquele oferecido por essas cidades, e nenhuma delas poderia ser comparada a qualquer outra coisa que o mundo tenha até agora produzido.

Vê-se que a opção de Raul de Leoni pelo paradigma a seguir, a tomar como “vinheta” do pensamento de sua voz poética, é o da metamorfoseante e plural Florença. Era, certamente, a impressão do poeta sobre Florença produzida pelo encantamento da visita e talvez mais ainda impregnada de cultura livresca sobre a cidade e a Itália. Agrippino Grieco (1932, p. 149), que conheceu o poeta, afirmava em *Evolução da poesia brasileira*: “esse leitor de Burckhardt e Symonds que, percorrendo o vale do Arno, surpreendia os guias locais com a sua cultura estética e a sua familiar intimidade com os templos e os solares da região”. E a tomar como verdadeiras as palavras de Agrippino Grieco (1932, p. 149), é a esse casamento entre cultura livresca e empírica que se deve a imagem de Florença na poesia de Raul de Leoni: “isto explica que todas as suas descrições de Florença sejam de quem as leu, mas também as viu”. Vê-se que Veneza e Florença, sob a ótica de Burckhardt, são irmanadas no que tange à significação profunda para a história humana, contudo nenhum outro caso pode marcar uma diferença tão grande quanto as duas entre si.

Não deixa de estar entranhada de ironia a expressão para caracterizar Florença. Os versos 2 a 5 mantêm uma adjetivação toda de amenidades e doçuras: puras, claras, lípidos e meigos; além de enumerar substantivos do campo do pensamento, do religioso e do ameno: formas, ideias, igrejas, fontes, jardins, mosaicos, rendas, brocados. Mas os versos 6 e 7 já começam a formar uma transição: no verso 6, a graça já é perversa, e, no 7, a simplicidade anterior já se muda em requinte. A ironia se mostra ainda mais quando se aprofunda na estrofe e se depara com os versos de 8 a 12. Não somente surgem após a “estesia dos requintes”, os vícios, como eles serão raros, e elegantes agora serão as perversões, a vida sempre ameaçada e o crime é exaltado tanto quanto a virtude.

*Dos vícios raros, das perversões elegantes;
Dos venenos sutis e dos punhais lascivos;
Deliciosa no crime e na virtude,
Onde a existência foi uma bela attitude
De sensibilidade e de bom gosto*

Por um lado, “pátria sereníssima” porque conseguia manter-se radiosa apesar das transformações e inúmeras vicissitudes. Por outro, diz que a existência ali foi uma bela atitude de sensibilidade e de bom gosto, mas o que dizem os versos 8, 9 e 10 não está em conformidade com nenhuma acepção cristã ou de sociedade vitoriana daqueles qualificativos de atitude, sensibilidade e bom gosto. No entanto, essa dissonância moral diz também, essa é uma enorme argúcia de Raul de Leoni, da diversidade e da pluralidade, das concepções de mundo e éticas distintas das esperáveis.

O fecho da estrofe aponta para a passagem da História em ronda viva, o que naturaliza as transformações, mas será mais o movimento rítmico dos três versos finais que chamam mais a atenção. O verso 13 é um alexandrino adequado, com pausa na sexta sílaba; o verso 14 é uma redondilha maior, com pausa na quarta sílaba métrica; e o verso 15, um hexassílabo, rimando com o anterior. Esse movimento de esvaziamento de ritmo leva à enumeração do diverso que é feito ao longo de toda a estrofe e a um final como que por ação natural do tempo histórico. Mas não sem brilho. E sim como uma “Fête galante”, festas de corte em ambiente campestre, com requinte e roupas luxuosas, como num quadro ao estilo de Watteau (WIKIPÉDIA, 2019).

Para além de uma simples terminação de estrofe, o que se vê na edição em vida do autor é uma interrupção marcada por três pequenos pontos em triângulo (reproduzida perfeitamente na edição organizada por Sérgio Alcides [2001], e não por três pontos em linha).

*Trago-te a minha gratidão latina,
Porque foi no teu seio que se fez
Toda a ressurreição da Vida luminosa:
Ó Florença! Florença!
A mais humana das cidades vivas!
A mais divina das cidades mortas!...* (LEONI, 1922, p. 19).

É uma estrofe com um desenho rítmico bastante interessante, o primeiro verso é um decassílabo sáfico (pausas na quarta, oitava e décima sílabas), o segundo um decassílabo heroico, com uma subtônica na quarta sílaba, mas com tônica na sexta como deve ser. O terceiro verso é um alexandrino com pausa na sexta de palavra oxítona, formando dois hemistíquios perfeitos. O quarto verso é um hexassílabo, novamente com uma pausa que o corta em duas partes de mesmo tamanho, há pausa na terceira sílaba. E finalizam o poema dois versos já conhecidos, quase refrão do poema, ambos decassílabos sáficos. É um agradecimento à cidade de Florença pelo que ela significa enquanto ressurreição da Vida (com iniciais maiúsculas) luminosa. O elogio de Raul de Leoni parece ecoar o diagnóstico de Jacob Burckhardt (1991, p. 49), o trecho é longo mas elucidativo.

O pensamento político mais elevado e as formas mais variadas de desenvolvimento humano são encontrados combinados na história de Florença, que, neste sentido, merece o título de primeiro Estado moderno. Todo o povo se ocupava daquilo que nas cidades despóticas era assunto de uma só família. O maravilhoso espírito florentino, ao mesmo tempo agudamente crítico e artisticamente criativo, vivia transformando, de maneira contínua, a condição social e política do Estado e descrevendo e comentando essa mudança de forma incessante. Florença tornou-se assim a sede das doutrinas e teorias políticas, das experiências e das mudanças repentinas, mas também como Veneza, a sede da ciência estatística, e sozinha e acima de todos os outros Estados do mundo, a sede da representação histórica no sentido moderno da expressão.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

É a Florença assim cantada que será sua cidade-pensamento, seu eu-cidade, como na epígrafe de Gonçalo Jorge que abre este artigo. O eu que se mostra sempre metamorfoseante e plural como no poema “Confusão” em que afirma ser seu próprio Proteu. Proteu é a divindade marítima, da mitologia greco-romana, encarregada de apascentar animais marinhos de Poseidon, possuía dois grandes dons, a capacidade de se metamorfosear em o que quisesse e o da profecia. Fazia uso de sua capacidade de metamorfose toda vez que buscava escapar de alguém que o capturava para realizar profecias. No poema de Raul de Leoni (1922, p. 36-37), sua alma é um metamorfoseante e incapturável Proteu para si mesmo.

*Alma estranha esta que abrigo,
Esta que o Acaso me deu,
Tem tantas almas consigo,
Que eu nem sei bem quem sou eu.*

*Jamais na Vida consigo
Ter de mim o que é só meu;
Para supremo castigo,
Eu sou meu próprio Proteu.*

*De instante em instante, a me olhar,
Sinto, num pesar profundo,
A alma a mudar... a mudar...*

*Parece que estão, assim,
Todas as almas do Mundo,
Lutando dentro de mim...*

Iniciar análise mais rigorosa desse poema agora seria iniciar novo artigo, fi-quemos na imagem da cidade que é a “suave vinheta” do pensamento do eu que se manifesta em *Luz mediterrânea*. Florença é, dentro do imaginário da poesia de Raul de Leoni, uma pluralidade em nome de uma passagem entre o mundo grandioso de toda a Antiguidade e o mundo moderno e contemporâneo. Para Burckhardt (1991, 2003), em Florença como em nenhum outro lugar, começa a surgir o individualismo moderno, mas a poesia de Raul de Leoni nos diz de uma forma de subjetivação que não se faz por individualização, antes por uma afirmação de pluralidade que não teme a contradição e o paradoxo. É essa luz mediterrânea que nos legou o jovem poeta, hoje sepulto em Petrópolis. Ela não se apaga, é atualíssima e questionadora.

IMAGINARY COSMORAMA OF FLORENCE IN THE POETRY OF RAUL DE LEONI

Abstract: In this work it was analyzed the presence of Italy in the poetry of Raul de Leoni. *Luz mediterrânea*, the poet's only book, published in 1922, is a book in which the lyric I that manifests in poetry, in an imagistic construction of itself, presents as multivariate, metamorphosing, polymorphous, contradictory. The orchestration of this internal, counter-hegemonic diversity occurs in the book by the support of poems that contrast in their explicit philosophical postulates with each other. The form of harmonization of this multiplicity occurs through the mythical figure of Proteus and of a city-I, or of a city-thought, in which the Italian presence is emphasized.

Keywords: Raul de Leoni. Images of Italy. Subjectivation.

REFERÊNCIAS

- ALCIDES, S. Introdução. In: LEONI, R. de. *Luz mediterrânea e outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. XI-XCIII.
- BANDEIRA, M. *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, MEC, 1954. (Os cadernos de cultura).

- BARROS, E. M. de. Apresentação. In: LEONI, R. de. *Luz mediterrânea*. Petrópolis: Viana & Mosley, 2002.
- BENEVIDES, W. *Raul de Leoni: no cinquentenário de "Luz mediterrânea"*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.
- BRUN, J. *O estoicismo*. Tradução João Amado. Lisboa: Edições 70, 1986.
- BRUN, J. *O epicurismo*. Tradução Rui Pacheco. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BURCKHARDT, J. *A cultura do renascimento na Itália*. Introdução Otto Maria Carpeaux. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Sarmento e Fernando de Azevedo Correa. Brasília: Universidade de Brasília, 1991.
- BURCKHARDT, J. *A cultura do renascimento na Itália*. Introdução Peter Burke. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BURKE, P. Introdução. In: BURCKHARDT, J. *A cultura do renascimento na Itália*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. v. 2.
- CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Verbete biográfico Carolino de Leoni Ramos. 2009. Disponível em: www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbetes-biografico/carolino-de-leoni-ramos. Acesso em: 25 maio 2019.
- COSTALLAT, B. Leoni. In: LEÃO, M. (org.). *Autores e livros: suplemento literário de A Manhã*. Rio de Janeiro: A Manhã, 1941. p. 307.
- COUTO, R. Os grandes versos de Raul de Leoni. In: LEÃO, M. (org.). *Autores e livros: suplemento literário de A Manhã*. Rio de Janeiro: A Manhã, 1941.
- CUNHA, L. da F. F. da. Panoramas e cosmoramas, distrações populares no segundo reinado. In: CUNHA, L. da F. F. da. *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional: estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. p. 205-212.
- DUMONT, L. *O individualismo*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- GRIECO, A. *Caçadores de symbolos*. Rio de Janeiro: Leite e Ribeiro, 1923.
- GRIECO, A. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- JORGE, G. A morte de Raul de Leoni. In: LEÃO, M. (org.). *Autores e livros: suplemento literário de A Manhã*. Número 15. *A Manhã*. 23 nov. 1941. p. 303. Originalmente em *Jornal do Brasil*, 23 nov. 1926.
- LEÃO, M. Um poeta mediterrâneo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 8645, p. 2, 5 nov. 1922. Disponível em: www.bn.gov.br/bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 30 maio 2019.
- LEONI, R. de. *Luz mediterrânea*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1922.
- LEONI, R. de. *Luz mediterrânea e outros poemas*. Organização Pedro Lyra. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

LEONI, R. de. *Luz mediterrânea e outros poemas*. Organização Sérgio Alcides. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEONI, R. de. *Luz mediterrânea*. Organização Edith Marlene de Barros. Petrópolis: Viana & Mosley, 2002.

LYRA, P. Um instintivismo hedonista. In: LEONI, R. de. *Luz mediterrânea*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE OF AUSTRALIA. *Lanterna mágica: a pageant of illusions*. Austrália, NFSA, 2014. Publicado em 5 novembro, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w1XkqtzLfKo>. Acesso em: 23 jun. 2019.

NOVAIS, G. de. *Raul de Leoni: poeta de todos os tempos*. 2. ed. São Paulo: Editora Germano de Novais, 1969.

PERRONE-MOISÉS, L. Raul de Leoni, um poeta de retaguarda. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29 out. 1995. Caderno Mais!, p. 5-9.

QUEIROZ, M. C. N. de. *Poesia e anti-natureza: constituição de uma subjetividade plural na poesia de Raul de Leoni*. 1997. 214 f. Dissertação (Mestrado em Poética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

VASARI, G. *Vidas dos artistas*. Organização Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Apresentação Giovanni Previtali. Tradução Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WIKIPÉDIA. Fête galante. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fête_galante. Acesso em: 25 jun. 2019.

Recebido em 14 de julho de 2019.

Aprovado em 28 de agosto de 2019.